



HAL
open science

La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de "Germinal

Alain Pagès

► **To cite this version:**

Alain Pagès. La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de "Germinal.
Librairie Séguièr, 276 p., 1989. hal-01422884

HAL Id: hal-01422884

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01422884>

Submitted on 11 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Bataille littéraire

Essai sur la réception du naturalisme
à l'époque de *Germinal*

Alain PAGÈS

La Bataille littéraire

Essai sur la réception du naturalisme
à l'époque de *Germinal*

Pour Joëlle

AVERTISSEMENT

Cet ouvrage constitue, avec un texte entièrement remanié, la version abrégée d'une thèse de doctorat d'État soutenue en 1987 à l'Université de Paris III, sous le titre : *Figures du discours critique. La réception du naturalisme à l'époque de Germinal* (3 vol. dactylographiés, 1030 p.).

Dans les notes qui suivent, l'œuvre d'Emile Zola est désignée à l'aide des abréviations suivantes : *O.C.* (*Œuvres Complètes*, éd. H. Mitterand, Cercle du Livre Précieux, 1966-1970) ; *R.M.* (*Les Rougon-Macquart*, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960-1967) ; *Corr.* (*Correspondance*, éd. dirigée par B. Bakker, Presses de l'Université de Montréal et éditions du CNRS, 1978-1987, 6 vol. parus).

Introduction

Afin de bien me rendre compte de ce que j'appelle la Bataille littéraire, force m'a été de m'éloigner un peu du combat.

Philippe Gille, La Bataille littéraire, Victor-Havard, 1891, p.3.

J'ai fait ma tâche, j'ai combattu le bon combat.

E. Zola, Peinture (Salon de 1896), O.C., t. XII, p. 1052.

Dans le domaine de la critique littéraire, on préfère aujourd'hui l'éloge à la polémique. Ceux qui font profession d'écrire sur la littérature et de la juger hésitent la plupart du temps à aller jusqu'au bout de leurs convictions. Ils répugnent à dénoncer la médiocrité et évitent d'attaquer leurs adversaires idéologiques. Ils ont perdu le goût de la vigueur polémique, l'instinct de la férocité littéraire. Peut-être même en ont-ils oublié le savoir-faire. Car il n'est pas facile de polémiquer. Savoir maîtriser la violence de son écriture, conserver à son discours une certaine tenue en évitant l'injure gratuite ou la

pensée mesquine, tout cela demande du talent et du souffle. Mais aujourd'hui, la respiration manque. Les critiques ont l'haleine courte.

Considérez, par exemple, ces étranges joutes médiatiques au cours desquelles la renommée *apostrophe* les écrivains. Apparemment, la mise en scène en est impressionnante : critiques et écrivains semblent s'affronter dans un face à face sans concession d'où la vérité surgira immanquablement. En fait, la proximité de parole et le regard médiatique interdisent la sincérité. Tout se passe à fleurets mouchetés. L'affrontement se réduit à un échange mondain. Les uns et les autres esquivent avec habileté les questions accusatrices. Placés sous le regard du public, ils n'ont de pensée que pour ces juges lointains de la célébrité que sont les spectateurs. Peu importe la vérité de leur combat. L'important est le spectacle qu'ils donnent, l'image qu'ils souhaitent laisser imprimée dans les esprits, et qui doit leur apporter, espèrent-ils, la palme de la notoriété...

A la fin du siècle dernier, il existait entre l'écrivain et le journaliste un face à face intellectuel beaucoup plus direct et beaucoup plus violent. Loin des regards complaisants, la joute s'exerçait sur une scène qui ne ressemblait guère à celle que nous connaissons actuellement. Elle avait pour cadre une multitude de petits journaux qui s'opposaient entre eux selon de subtils partages idéologiques. Les textes y étaient imprimés sur quatre pages, en colonnes d'une composition dense et serrée. Chacun cherchait à y imposer son autorité par des moyens qui lui étaient propres. Le combat était commandé par une rhétorique minutieusement réglée, qui gouvernait les manières d'écrire comme les façons de penser.

C'est cet affrontement que nous voudrions décrire dans ce livre, en nous replaçant à l'époque de *Germinal*, il y a un peu plus de cent ans.

Quelles sont les parties en présence ? D'un côté, un romancier qui appartient au mouvement littéraire alors dominant, le naturalisme. De l'autre, un journaliste que le terme ancien de « publiciste » désigne parfaitement : car c'est un polygraphe, à l'aise dans les styles d'écriture les plus variés, attentif aux exigences de son public, sachant les maîtriser et jouer avec elles.

Examinons-les l'un et l'autre avec un peu d'attention.

Comment présenter le publiciste de la fin du XIX^e siècle ? L'équivalent n'existe pas à l'époque contemporaine où le domaine de la critique est partagé entre deux sortes d'écritures qui s'ignorent mutuellement : le compte rendu journalistique d'une part, éphémère, centré sur l'événement immédiat ; l'étude universitaire d'autre part, qui entend prendre du recul par rapport à son objet et s'enferme souvent dans un langage technique peu accessible. Le publiciste du XIX^e siècle se situe à mi-chemin entre ces deux tendances : plus profond que le journaliste moderne, plus convaincu aussi de l'importance de sa fonction, il n'a rien cependant d'un professionnel ou d'un spécialiste de l'analyse critique.

Faut-il en risquer un portrait imaginaire ? Prenons-le en 1885, au moment où paraît *Germinal*... Depuis une dizaine d'années, il participe au mouvement de pensée qui a vu se développer la littérature naturaliste. Cet homme peut avoir entre quarante et cinquante ans. Il a beaucoup lu, et possède une grande expérience du monde littéraire de son temps.

Il vit dans une époque où la presse quotidienne, exigeante et dénonciatrice, crie haut et fort sa passion comme son aveuglement. Il n'est pas professeur d'université, on l'a dit : du reste, l'université moderne est tout juste en train de naître (fait symbolique : les nouveaux bâtiments de la Sorbonne sortent à peine de terre à cette époque). C'est tout simplement un « homme

de lettres », — titre universel. Intellectuellement, il a été formé par les règles cicéroniennes de la *dispositio* et de l'*elocutio* : les textes qu'il écrit en gardent profondément la trace. Vis-à-vis de l'ordre social, sa pensée est fondamentalement conservatrice, mais elle reste ouverte, curieuse de ce qui fait le monde, en un mot éclectique.

· Le journalisme fait de lui un guide du goût. Il connaît la puissance que lui apporte sa position de chroniqueur, et en joue. Il peut gagner beaucoup d'argent, mais, fastueux, sait aussi beaucoup en dépenser. Certains de ses confrères, plus aventureux ou plus secrets, se lancent dans la création de revues d'avant-garde, et en espèrent la consécration sociale. Mais tous sont, comme lui, réalistes, calculateurs même : pour eux, la quête intellectuelle commence par des combinaisons financières et des alliances sociales. Qu'importe ! A l'époque des bourgeois conquérants, l'argent et la littérature ont appris à faire bon ménage.

Il sait aborder avec aisance tous les sujets. Qu'il s'agisse du Salon de la peinture (qu'il aura visité avant tout le monde, la veille même de l'ouverture !), du dernier événement politique ou de l'actualité littéraire, il est capable de composer l'article qui sera lu par plusieurs milliers de lecteurs. Il aime l'anecdote, mais évite la futilité. Son propos conserve une visée éminemment morale. Il mêle de façon étonnante la réflexion et l'inconscience, l'emphase et la gaieté, l'acharnement et l'oubli. Au reste, ces contradictions ne lui semblent guère gênantes. Peut-être même sont-elles nécessaires chez celui qui se mêle de donner des leçons aux autres.

Cet homme pourrait s'appeler Albert Wolff, Léon Chapron, Aurélien Scholl, Auguste Vitu, Philippe Gille... Ou encore, comme le héros de *Bel Ami*, Georges Duroy. Il n'est ni celui-ci, ni celui-là précisément, mais un peu de chacun d'eux. Fer-

dinand Brunetière, Anatole France ou Jules Lemaitre, qui comptent au nombre des critiques les plus célèbres de cette époque, ne sont pas non plus très éloignés de lui, et lui ressemblent pour une part sans doute indécidable. Ce personnage imaginaire, ce lecteur privilégié de l'œuvre de Zola, a contribué à forger l'opinion que ses contemporains, et même la postérité auront du naturalisme. C'est pourquoi son portrait, même fugace, même fictif, peut nous retenir¹.

Ce personnage est d'autant plus intéressant qu'il est, à cette époque, en train de vivre ses dernières heures. En effet, la critique littéraire va bientôt se modifier profondément pour évoluer vers la forme qu'elle connaît actuellement, caractérisée par une séparation entre les discours du journaliste et de l'universitaire. L'artisan de cette mutation est, avec d'autres, Gustave Lanson, qui va apparaître, dans les années à venir, comme le grand maître de cette Sorbonne nouvelle que l'on est en train de construire.

1. Sur l'histoire de la critique au XIX^e siècle, voir notamment : J.-C. Carloni et J.-C. Filloux, *La critique littéraire*, PUF, 1955 ; A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Nizet, 1971 ; et l'ouvrage essentiel de R. Fayolle, *La critique littéraire*, A. Colin, 1964.

On sait que la critique littéraire est une discipline récente, née avec le XIX^e siècle. En schématisant la réalité, on peut dire que ce qui a rendu possible l'émergence du discours critique à cette époque, c'est :

- d'un point de vue idéologique, l'expérience du libéralisme en politique et la reconnaissance du droit au pluralisme des opinions et des esthétiques : la littérature s'offrant sans mode d'emploi explicite, il faut décider d'un type de consommation particulier ;
- d'un point de vue philosophique, la découverte enthousiaste du raisonnement historique et l'amour immodéré des classements ou des inventaires : démarche qui puise sa force aux deux sources conjuguées de l'hégélianisme et du darwinisme ;
- et enfin d'un point de vue linguistique, la volonté affichée de tenir un discours qui soit un commentaire explicite, possédant un statut textuel autonome et ne prenant ni les formes détournées de la fiction, ni celles de la parodie ou du pastiche.

Lanson publie son *Histoire de la littérature* en 1894. En 1909, il commence la publication de son *Manuel bibliographique de la littérature française moderne* et donne sa fameuse édition critique des *Lettres philosophiques* de Voltaire. Il est l'inspirateur direct de la réforme de 1902 qui supprime la rhétorique de l'enseignement secondaire. Avec lui, la critique se modifie dans son contenu et dans son apparence. Ce ne sont pas seulement les concepts qui changent : les méthodes aussi, et en même temps, la finalité qui s'attache au discours critique. La corporation des professeurs prend le relais de celle des publicistes. Ces derniers, dont la tâche était de convaincre et de séduire leur public, cèdent la place à des enseignants qui ont pour mission de former et d'éduquer des esprits. La pensée critique se rationalise. Elle progresse dans l'ordre de la méthode, elle s'alourdit dans celui des connaissances. Ce qu'elle abandonne, c'est une certaine exubérance dans la découverte, une violence dans l'affirmation de soi, une joie dans la volonté de vaincre en détruisant le point de vue adverse... En ouvrant l'époque de la « science » du texte, le lansonisme met fin à l'ère de la « rhétorique » du discours. La critique gagne en sérénité ce qu'elle perd en convictions et en certitudes. Il n'est pas sûr que ce changement ait été entièrement positif².

Le commentaire change de statut textuel. Il occupe désormais la dimension du livre ou de la « thèse » — ce qui n'était pas le cas auparavant. Car il ne se présentait pas comme un texte continu, mais se limitait au cadre de l'article : le *livre*

2. Sur les renversements épistémologiques que connaît le discours de la critique du XIX^e siècle, et sur le rôle de Lanson en particulier, voir G. Delfau et A. Roche, *Histoire / Littérature*, Seuil, 1977 ; A. Compagnon, *La Troisième République des lettres*, Seuil, 1983. — D'une manière générale, nous suivons ici la perspective d'analyse qui est celle de Michel Foucault dans *Les mots et les choses* (Gallimard, 1966) ou dans *L'archéologie du savoir* (Gallimard, 1969).

critique, quand il existait, n'était jamais qu'un recueil d'essais, une addition de fragments que l'on avait réunis pour composer un ensemble... Cette différence est essentielle. Elle marque deux formes opposées de l'activité critique. D'un côté, à partir de Lanson, une réflexion longue, centrée de préférence sur un sujet limité, recherchant les causes et les enchaînements, se méfiant des théories ambitieuses. De l'autre, avec les contemporains de Brunetière ou de Lemaitre, un discours beaucoup plus morcelé, variant les sujets et les perspectives, attentif aux échos de l'idéologie et soucieux d'apporter une vision synthétique.

Il s'agira pour nous de retrouver cet ordre ancien en essayant de comprendre la personne de ce critique rhéteur mis à mort à l'aube du XX^e siècle.

*
* *

Voyons maintenant son vis-à-vis, l'écrivain naturaliste.

Le naturalisme s'impose comme mouvement littéraire entre 1876 et 1880. L'œuvre des Goncourt avait frayé le chemin. Celle de Zola va incarner désormais aux yeux du grand public une nouvelle image de la littérature, tournée vers les sujets populaires, audacieuse et volontiers provocatrice.

Son succès est fondé sur le scandale. Pour beaucoup de critiques la littérature naturaliste sent mauvais. Elle décrit le peuple. Elle entre dans des lieux d'enfermement jusque là interdits — qu'elle dépeint méthodiquement : l'atelier, l'usine, le bordel ou la caserne. « Physiologiste », fascinée par les grandes découvertes biologiques du XIX^e siècle, elle parle du corps, des

instincts, de la violence, et entend poursuivre jusqu'au bout l'image darwinienne de la lutte pour la vie.

L'enjeu du débat qu'elle suscite est de taille. Détruisant l'ordre souverain de la raison, elle montre la puissance de l'instinct et de la « bête humaine »... Elle met en question la place qu'il faut accorder à l'homme et à son libre arbitre. Quelques années avant Freud, c'est un bouleversement moral et philosophique considérable.

On ne racontera pas ici le détail des indignations et des condamnations, de l'incompréhension et de la haine dont fut accablé le naturalisme. On se contentera seulement de rappeler quelques épisodes essentiels en retenant comme exemple privilégié l'œuvre de Zola³.

L'histoire de la réception des *Rougon-Macquart* est rythmée par une alternance de moments passionnés et de moments plus calmes. Deux événements importants, la parution de *L'Assommoir* en 1876-1877 et celle de *Germinal* en 1885, permettent de distinguer les étapes successives de cette histoire. Aux atta-

3. Pour une vue globale du problème, on pourra se reporter à l'édition des *Rougon-Macquart* donnée par H. Mitterrand dans la Bibliothèque de la Pléiade, à l'étude de synthèse d'A. Dezalay, *Lectures de Zola* (A. Colin, 1973), ou à notre « Que sais-je ? » sur *Le naturalisme* (PUF, 1989 : chap. V, « La réception du naturalisme »).

Notre recherche sur la réception de l'œuvre zolienne s'inspire ici de la problématique définie par les travaux de l'école de Constance : voir notamment les ouvrages d'H.R. Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978 — *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1981) et de W. Iser (*L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, P. Mardaga). On ajoutera certains numéros spéciaux de revues : les n^{os} II, 2 et XI, 2 d'*Œuvres et critiques* (1977-1978, 1986), le n^o 39 de *Poétique* (1979), les n^{os} 177 et 189 de la *Revue des Sciences humaines* (1980, 1983), le n^o 3 de *Texte* (1984), le n^o IX, 81 des *Actes sémiotiques. Documents*, dû à U. Eco (1987) ; et parmi les ouvrages collectifs : *Problèmes actuels de la lecture* (Clancier-Guénéaud, 1982), *Le lecteur et la lecture dans l'œuvre* (Université de Clermont-Ferrand II, 1982), *La réception de l'œuvre littéraire* (Ed. Romanica Wratislaviensia, Wrocław, 1983), *La lecture littéraire* (Clancier-Guénéaud, 1989)...

ques dispersées mais relativement isolées qui accueillent les premiers *Rougon-Macquart* succède, de 1877 à 1882, la grande période de la polémique anti-naturaliste. Puis, avec *Germinal*, un changement de ton intervient, et à une hostilité encore générale se mêle un certain respect pour une œuvre qui a conquis désormais droit de cité.

Avant 1870, *Thérèse Raquin*, le premier roman de Zola marqué du sceau du « naturalisme » (on sait que le terme est revendiqué pour la première fois dans la préface à l'édition de 1868), donne à la critique l'occasion d'exercer une condamnation sans appel qui sera renouvelée fréquemment par la suite. L'article qui est resté célèbre est celui de Louis Ulbach dénonçant, dans *Le Figaro*, l'invasion de la « littérature putride »⁴. Le ton est donné. On le retrouve, exacerbé, sous la plume de Barbey d'Aurevilly qui voit dans l'auteur du *Ventre de Paris* et de *La faute de l'abbé Mouret* un « fanfaron d'ordures »⁵... Parallèlement, paraissent dans la *Revue des Deux Mondes* les premiers articles de Brunetière, qui témoignent de plus de sérieux : le pamphlet cède la place à l'analyse et à la comparaison historique. On est loin encore d'une opinion favorable, mais une discussion devient possible, du moins entre les partisans et les adversaires du naturalisme.

Avec le succès de *L'Assommoir*, la polémique s'étend à toute la presse. Les positions se fixent et se figent en même temps. Le sommet est atteint au cours des années 1879-1880, au moment où coexistent aux yeux de la critique les deux exemples les plus parfaits de l'aberration naturaliste, la théorie du *Roman expérimental* d'une part, et *Nana* d'autre part, c'est-à-dire l'impertinence de la réflexion accompagnée de l'impudence

4. *Le Figaro*, 23 janvier 1868.

5. Voir les articles réunis dans *Le roman contemporain*, A. Lemerre, 1902.

de la description. Brunetière prononce alors une condamnation sans appel des thèses défendues par Zola, qu'il juge dénuées de tout fondement rationnel : l'« expérimentation » romanesque, estime-t-il, est une impossibilité absolue⁶.

Ces années 1879-1880 consacrent cependant ce que certains chroniqueurs appellent le « triomphe du naturalisme ». L'adaptation théâtrale de *L'Assommoir* rencontre un succès considérable à Paris et en province. La publication du feuilleton de *Nana*, dans *Le Voltaire*, est entourée d'une énorme publicité. Zola bataille ferme avec ses détracteurs et répond point par point aux attaques dont il est l'objet. Enfin, la nouvelle école littéraire possède avec *Les Soirées de Médan*, qui paraissent en avril 1880, un texte symbolique qui témoigne de son influence.

La parution de *Germinal*, en 1885, s'accompagne d'un changement dans l'accueil de la critique. Plusieurs articles entreprennent une lecture favorable de l'œuvre. Il faut mentionner, entre toutes, l'étude de Jules Lemaitre, parue dans la *Revue politique et littéraire* du 14 mars 1885. Ce dernier commence par récuser l'accusation d'immoralité et, après une longue analyse littéraire, conclut par une formule qui connaîtra bientôt une grande célébrité, appelant *Les Rougon-Macquart* : « une épopée pessimiste de l'animalité humaine »⁷. Quant à la critique négative, elle trouve encore matière à exprimer sa virulence à propos de *La terre*, en 1887 : le « Manifeste des Cinq » et la violence d'Anatole France à cette occasion sont demeurés fameux⁸. Mais elle commence à s'atténuer : A. France lui-même passe de l'ironie, à propos du *Rêve*, à une certaine recon-

6. Voir *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1896.

7. Voir *Les Contemporains*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1886.

8. « Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacer-

naissance des qualités poétiques de l'œuvre, au moment de *La bête humaine*, et enfin, à une admiration certaine quand paraissent *L'argent* et *La débâcle*. L'opinion de Lemaitre fait école et l'idée d'un Zola poète est admise de plus en plus largement. La dernière polémique de grande ampleur concerne *La débâcle*, mais elle porte plus sur l'interprétation à donner de la guerre de 1870 que sur la signification profonde de l'esthétique naturaliste.

Si l'on voulait, en quelques mots, résumer les interprétations qui se sont succédé autour des *Rougon-Macquart*, on pourrait en distinguer trois.

La première est de nature morale. Un critique comme Barbey d'Aurevilly en est le parfait représentant. Cette interprétation rejette sans nuance une littérature qui, pour elle, symbolise d'abord le mal.

Brunetière illustre un second type d'interprétation, d'ordre historique. Fondamentalement hostile, cette vision critique s'efforce cependant d'analyser la logique interne du naturalisme et de le comparer avec d'autres mouvements littéraires ; elle lui reproche ses incohérences dans l'ordre de la théorie et son échec dans l'ordre du récit.

La dernière interprétation possible, inaugurée par Lemaitre, est esthétique : elle n'accepte pas la prétention scientifique du naturalisme, mais reconnaît un certain effet littéraire

bée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie. Le Maître est descendu au fond de l'immondice » (*Manifeste des Cinq*, signé de P. Bonnetain, J.H. Rosny, L. Descaves, P. Margueritte et G. Guiches, publié dans *Le Figaro* du 18 août 1887). — « Personne avant lui n'avait élevé un si haut tas d'immondices. C'est là son monument, dont on ne peut contester la grandeur. Jamais homme n'avait fait un pareil effort pour avilir l'humanité, insulter à toutes les images de la beauté et de l'amour, nier tout ce qui est bon et tout ce qui est bien. Jamais homme n'avait à ce point méconnu l'idéal des hommes » (A. France, *Le Temps*, 28 août 1887).

qui lui paraît relever de la poésie ou de l'épopée.

Globalement, ces différentes interprétations ont occupé les trois périodes que nous avons distinguées, la première de 1870 à 1877, la deuxième de 1877 à 1885, et la troisième de 1885 à 1893 ; mais les deux dernières n'ont jamais chassé la première qui a subsisté, réactivée ensuite par l'Affaire Dreyfus, comme un fonds permanent de la polémique anti-naturaliste. Du reste, l'interprétation historique n'est qu'une reprise habile, mieux argumentée, de l'interprétation morale, de même que l'interprétation esthétique inclut dans sa démarche les principes de l'interprétation historique. Elles se présentent toutes deux comme une synthèse et un dépassement du schéma précédent, en conservant certains acquis et introduisant une argumentation inédite. Plutôt que des ruptures, ce qui apparaît c'est une même formation discursive dont les couches textuelles se superposent, liées entre elles et étroitement imbriquées.

Quels thèmes ces différentes attitudes privilégient-elles ?

La condamnation morale commence par une indignation devant l'excès descriptif ou stylistique qu'elle perçoit dans l'écriture romanesque. Et elle aboutit à un rejet absolu. Dès lors, elle s'efforce de situer son objet dans le camp bien délimité de l'ennemi idéologique, en posant une double équivalence : le naturalisme, c'est le matérialisme ; le naturalisme, c'est la démocratie, ou pis encore, le socialisme. Le syndrome des révolutions l'obsède. Son discours est évidemment un discours d'ordre moral.

La condamnation historique, elle, met en avant le thème plus subtil de l'incompétence : il s'agit là de l'activité théorique du romancier, — de la réflexion qu'il est capable de mener sur sa propre pratique et de la méthode avec laquelle il la conduit. Le reproche d'incompétence comporte deux aspects. Premièrement, on déclare que le romancier ne sait pas de quoi

il parle (ainsi Zola est-il accusé, à propos de *La curée*, de *Pot-Bouille* ou de *Nana*, de méconnaître la réalité bourgeoise qu'il évoque...) — le critique se définissant, par opposition, comme un connaisseur plus avisé, un expert digne de foi. Deuxièmement, on montre que le romancier, dès qu'il se mêle de théorie générale (par exemple en parlant d'« expérimentation ») ne dit que des inepties : du reste, ajoute-t-on, tout cela procède uniquement d'un souci de la « réclame » ; les mots « naturalisme » ou « roman expérimental » ne sont que des « étiquettes »...

Rappelons un fait essentiel, c'est que le milieu naturaliste lui-même a repris largement ce discours du mépris. On sait tout le dédain d'un Flaubert ou d'un Maupassant devant les théories de Zola. Plus grave encore, un disciple, pourtant très proche, comme Henry Céard s'est plu à dénoncer les prétendues incohérences de la théorie du « Roman expérimental », rejoignant de la sorte le jugement de Brunetière⁹. Ainsi se sont rencontrées, chacune trouvant dans cette coïncidence une force supplémentaire, la parole anecdotique issue de Médan et l'accusation lancée par le tribunal de la *Revue des Deux Mondes*. D'où une certaine tradition historiographique qui s'est poursuivie jusqu'à notre époque, dédaigneuse des fondements théoriques du naturalisme ; et, l'accompagnant, ces fictions trompeuses, complaisamment développées par les biographies romancées¹⁰, où l'on voit le maître de Médan reconnaître sur le mode de la plaisanterie la vanité de ses réflexions sur le roman...

9. Sur Céard, voir la biographie de C.A. Burns, *Henry Céard et le naturalisme*, J. Goodman and Sons, Birmingham, 1982.

10. Voir notamment les ouvrages de B. de Jouvenel (*Vie de Zola*, réimpr. Julliard, 1979) et d'A. Lanoux (*Bonjour Monsieur Zola*, Hachette, 1962).

Quant à la valorisation esthétique, elle repose sur un thème à la fois simple et puissant, celui de l'épopée : du XIX^e siècle à nos jours, l'idée a sans cesse été reprise et a permis une exaltation quelquefois facile de l'imaginaire naturaliste... Le terme d'« épopée », emprunté par Lemaitre à la tradition romantique et hégélienne (où le roman est conçu comme l'aboutissement du genre épique), s'est peu à peu dégradé, a perdu de sa précision au fur et à mesure que le thème s'est répandu dans le discours de la critique, et a fini par accepter des substituts aussi divers que « poésie », « vision » ou « voyance ». Ainsi les zones d'ombre du naturalisme ont-elles été récupérées et réhabilitées. Mais cette inversion s'est faite avec le même aveuglement que lors de la condamnation précédente. Le gain de positivité dans le jugement ne s'est pas accompagné d'un approfondissement dans la connaissance de l'œuvre.

*
* *

Tel est le cadre historique et idéologique du débat — ou de la « bataille littéraire » — que nous allons décrire dans les chapitres qui suivent.

Son horizon vient d'être esquissé. Il reste à accrocher les décors et à mettre en scène les acteurs¹¹.

11. Les multiples acteurs de cette « bataille littéraire » seront forcément évoqués de façon rapide. Le lecteur pourra compléter son information en se reportant aux notices biographiques données, à la fin de l'ouvrage.

CHAPITRE I

L'univers des lieux communs

Lieux communs : *Idée, sujet de conversation que tout le monde utilise. Voir Banalité. (Le Petit Robert, 1967).*

Les lieux communs véhiculent la banalité. Soit. Le dictionnaire nous le rappelle. Mais dans la définition qu'il nous donne, il indique aussi qu'ils sont l'occasion d'une rencontre, d'une entente entre les individus, puisque « tout le monde » les « utilise »... Cette communauté idéologique n'est ni vaine, ni innocente. C'est par elle que nous commencerons notre analyse du jeu de la critique.

Sans vouloir défendre les lieux communs, comme l'a fait Jean Paulhan dans *Les fleurs de Tarbes*¹, nous aimerions plutôt réfléchir aux thèmes, aux positions idéologiques que la nécessité de la communication impose au publiciste de la fin du

1. *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Gallimard, 1941.

XIX^e siècle. Peut-être est-il, ce critique, banal et creux dans ses propos, peut-être aime-t-il bavarder et répéter ses idées jusqu'à leur usure extrême, jusqu'à provoquer en nous fatigue et ennui. Mais n'oublions pas que nous le lisons avec un siècle de retard et que nous n'appartenons plus à sa communauté intellectuelle. Trop attentifs à l'effet de ses idées, trop prompts à juger ses pensées, nous ne savons plus l'écouter...

Essayons alors de nous replacer dans le cercle de ses auditeurs.

Quelques exemples seront nécessaires. Figures à écouter, à saluer, à accompagner avec autant de sympathie que possible... Pour ne pas étendre démesurément l'enquête, nous avons choisi de nous limiter à quatre personnages de critiques qui, par leur valeur représentative, couvrent assez bien la totalité du champ littéraire à examiner.

Le premier symbolise la critique anti-naturaliste : il s'agit de Ferdinand Brunetière. Ses articles ont été rassemblés dans *Le Roman naturaliste* dont il a publié la première édition en 1882 et qu'il remaniera plusieurs fois jusqu'à l'édition définitive de 1896. En 1885, l'année où Zola publie *Germinal*, il a trente-six ans. Secrétaire de rédaction de la puissante *Revue des Deux Mondes*, c'est un fervent partisan de l'idéal classique. Comme on l'a noté dans l'introduction, il représente, face au naturalisme, une position idéologique médiane, entre le rejet absolu dont fait preuve un Barbey d'Aurevilly et l'accueil favorable que pratique un Jules Lemaitre.

A côté, posons un personnage de critique réactionnaire, figé dans ses convictions royalistes : ce sera Armand de Pontmartin. En 1885, « Monsieur le Comte », comme l'appelle plaisamment Zola, a soixante-quatorze ans. Il vit retiré dans son château près d'Avignon, à l'écart de l'agitation parisienne, et donne

depuis 1862 (cela fait pratiquement un quart de siècle !) un feuilleton hebdomadaire à la très traditionnelle *Gazette de France*. Ses « causeries littéraires » entendent poursuivre la grande tradition critique léguée par Sainte-Beuve. Elles ont toutes été recueillies dans des volumes qui se sont succédé régulièrement : *Causeries littéraires*, *Nouvelles causeries littéraires*, *Causeries du samedi*, *Nouvelles causeries du samedi*, *Nouveaux samedis*, etc., et, depuis 1881, les *Souvenirs d'un vieux critique* dont la sixième série paraît en 1885.

Voyons maintenant un homme du juste milieu, aimé de ses lecteurs et célèbre entre tous : il se nomme Francisque Sarcey. Celui que l'on appelle aussi l'« oracle » du *Temps* a cinquante-huit ans, l'année où paraît *Germinal*. Il a derrière lui deux longues décennies de chroniques théâtrales, mais sa carrière est loin d'être achevée. Elle va se poursuivre encore jusqu'en 1899 et aura duré quarante ans en tout, comme le rappelle la série des *Quarante ans de théâtre* que ses amis et disciples publieront après sa mort.

Terminons enfin par un poète qui se pousse du col dans les salons à la mode, et a déjà gagné, en 1885, la notoriété : Paul Bourget. Ce ne sont pas ses volumes de vers qui l'ont rendu célèbre, mais deux ouvrages de critique, qui viennent de faire sensation : les *Essais de psychologie contemporaine*, parus en 1883, suivis, deux ans après, par les *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* — préludes à une œuvre romanesque importante.

Voilà donc quelques textes, et quelques auteurs, que nous essaierons de percevoir, à l'époque de *Germinal*. En apparence, tout les sépare, hormis leur contemporanéité : Brunetière, le dogmatique, et Bourget, l'impressionniste ; Sarcey, le modéré, et Pontmartin, le royaliste intransigeant... Et pourtant, malgré ces différences de générations, de formations intellectuelles, de con-

ceptions politiques et morales, en dépit de cette hétérogénéité que nous avons voulue — en les prenant comme exemples — aussi radicale que possible, ils ont entre eux beaucoup de points communs. Ils partagent une même conception de leur rôle de critique. Ils vivent leur métier à la fois comme une exigence formelle et comme une expérience intime. Car il s'agit pour eux de répondre à certains impératifs du discours critique (c'est-à-dire de respecter ses *catégories*) et en même temps d'entretenir avec le lecteur une sorte de complicité qui se réalise sur le mode de la *confidence* et de la *connivence*. De l'ordre des catégories aux variations de la confiance et de la connivence, le parcours analytique que nous proposons ira du *Roman naturaliste* de Brunetière aux articles de Pontmartin, de Sarcey et de Bourget.

*

* *

L'ordre des catégories

Une rhétorique s'avoue dans la répétition de ses formes et dans la redondance de ses énoncés. Le rythme des périodes, les longs balancements symétriques qui nous bercent quand nous lisons Brunetière, n'ont pas été forgés au creux d'une matrice surgie du néant. Voici par exemple, dans *Le Roman naturaliste* :

« N'avais-je pas raison de dire que M. de Goncourt était aussi loin du vrai naturalisme par le procédé de sa composition que par la singularité de ses conceptions et l'étrangeté de son style ? »

« On imaginerait difficilement une telle préoccupation de l'odieux dans le choix du sujet, de l'ignoble et du repoussant

dans la peinture des caractères, du matérialisme et de la brutalité dans le style²».

Si l'on suppose que Brunetière n'accumule pas les mots pour le simple plaisir de l'inflation polémique, mais que la division ternaire de sa phrase recouvre des catégories intellectuelles — ou une articulation de concepts —, la superposition de ces deux fragments permet d'isoler immédiatement la catégorie du « style » des autres principes de classification : c'est alors une opposition entre le *fond* (« sujet », « caractères » — « conceptions », « composition ») et la *forme* qui apparaît. Est-il possible de dissocier les deux premiers termes ? Oui, en remarquant que cette énumération ternaire repose sur le schéma intellectuel de la rhétorique classique : l'*invention* (ou la recherche des idées), la *disposition* (leur mise en ordre) et l'*élocution* (leur mise en forme). La conjonction des deux phrases fournit les équivalences suivantes : le « style » relève de l'élocution ; le « sujet », les « conceptions » s'intègrent dans le processus de l'invention ; la « composition » (et les « caractères », c'est-à-dire les personnages qu'il s'agit d'organiser) font partie de la disposition.

Le vocabulaire peut éventuellement se modifier, mais ce schéma analytique se retrouve constamment dans *Le Roman naturaliste*. En voici un autre exemple, emprunté à un contemporain de Brunetière, Henry Houssaye. Le texte date de 1884 :

« L'ingénuité de M. Zola, c'est de s'imaginer qu'il a renouvelé le roman et que sa théorie est sérieuse. Son adresse consiste à proclamer ses prétendues idées sans cesse, partout, sur tous les tons, à tout propos, si bien qu'on finit par s'en occuper ; à prétendre que sa méthode est identique à la méthode scientifi-

2. *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, 1896, pp. 273 et 13.

que, ce qui en impose au public ; à mettre en vedette sur ces romans : *Histoire naturelle et sociale d'une famille*, ce qui donne à son œuvre l'importance d'une *Comédie humaine* ; enfin à déverser dans ses livres la boîte aux ordures du Dictionnaire, ce qui amuse les uns, révolte les autres, fait causer tout le monde, amène ou ramène l'attention sur l'auteur³. »

On voit que là aussi le déroulement de la démonstration suit l'ordre des catégories de l'invention (la « théorie » de Zola, ses « prétendues idées »), de la composition (la mise en ordre apportée par la « méthode ») et de l'élocution (les mots obscènes ou la « boîte aux ordures du Dictionnaire »)...

Inutile de multiplier les exemples. Il est clair que la pensée critique se fonde sur trois catégories descriptives majeures, et qu'elle distingue ainsi plusieurs étapes dans le processus de la création artistique. Remarquons cependant que la catégorie de l'élocution se différencie nettement des deux autres et s'oppose à elles dans un mouvement binaire. Les deux premières sont plus confuses : elles sont susceptibles de certaines variations, et dans leur ordre de succession, et dans leur formulation propre. Il y a donc, d'abord la recherche des idées et leur mise en ordre, processus qui apparaît uniment comme une opération de réflexion assez complexe (c'est un *contenu*, malgré l'aspect formel que constitue la disposition ou le plan), et puis, après coup, cet achèvement de la pensée qui s'exprime dans le « style » (et qu'il faut définir comme une *forme* ultime, distincte du fond qui précède).

Dans tous les textes critiques, les catégories ne jouent certes pas avec autant de netteté. Leur fonctionnement est souvent brouillé ou confus, car le modèle d'origine est bien lointain :

3. H. Houssaye, *Les Hommes et les Idées*, Calmann Lévy, 1886, p. 376.

les schémas de la rhétorique classique sont de plus en plus effacés dans la mémoire des épigones d'Aristote ou de Cicéron... Au cours des siècles, l'usage de la rhétorique a connu une restriction progressive⁴. On sait que l'Antiquité distinguait cinq moments dans l'art du discours : à l'invention, la disposition et l'élocution s'ajoutaient la *mémoire* et l'*action*. La disparition de la parole publique, la part de plus en plus grande prise par la composition écrite dans l'activité intellectuelle ont fait qu'on en est arrivé à un schéma ternaire, et même à une suprématie de l'élocution sur les autres divisions oratoires. A partir du XVII^e siècle, la rhétorique se résume essentiellement à un catalogue des figures de style, dont témoigne le contenu des traités de Dumarsais (1730) et de Fontanier (1821-1830). D'où ce qu'on retrouve dans les textes critiques du XIX^e siècle : une conscience très claire de la catégorie du style, et une vision plus indécise des autres étapes intellectuelles.

Ce schéma ternaire, avec toutes les variantes individuelles que l'on imagine, assure la distribution de la matière critique et lui confère une progression intellectuelle : il se retrouve aussi bien dans la démonstration de détail, au niveau de l'énoncé, que dans la construction générale de l'article.

C'est ainsi qu'il donne au compte rendu d'ouvrages sa forme canonique. En ce domaine, le parcours critique suit un chemin prédéfini, qui comporte trois étapes, plus ou moins développées en fonction des circonstances. On commence par le sujet de l'ouvrage, puis on aborde la composition (en résumant l'intrigue), avant de terminer en traitant du style. Des trois catégories, celle de la disposition est la plus stable. Elle détermine un élément qui paraît, aux yeux de la critique, s'imposer dans

4. Voir G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 21-40.

presque tous les cas et constituer comme un passage obligé : le résumé de l'œuvre ou, comme on disait au XIX^e siècle, son « analyse ». La forme minimum du compte rendu consiste donc en un résumé, suivi (ou précédé) de quelques rapides considérations annexes. La catégorie de la disposition est ainsi la plus fermée et la plus figée, alors que celles de l'invention et de l'élocution sont plus ouvertes, susceptibles d'un usage personnel où l'originalité du chroniqueur peut s'exercer.

Ce cadre logique est souvent renforcé par des divisions typographiques clairement marquées dans les colonnes du journal (à l'aide d'astérisques ou de chiffres romains), et jouant un peu le rôle que tiennent les sous-titres dans la présentation de la presse moderne. Les attaques de paragraphes comportent des formules presque conventionnelles que le lecteur reconnaît aisément, et qui lui indiquent la progression du commentaire au moment où s'opère le passage d'une catégorie analytique à une autre. A tel point que pour beaucoup d'articles, il suffit de parcourir ces *incipit* typographiques pour connaître le schéma de l'analyse, et de porter ensuite le regard, au bas de ces mêmes paragraphes, vers les formules clausulaires, pour découvrir le contenu du jugement qui est proposé.

Cette rhétorique de l'alinéa possède deux avantages : elle donne l'illusion que tous les points sont abordés, que le compte rendu est complet, a bien fait le tour de la question ; et elle souligne la clôture naturelle du propos, par l'interruption typographique de la ligne (aérant l'impression dense et serrée de la colonne) et par la répartition harmonieuse des trois parties conventionnelles. On a là quelque chose qui ressemble à la logique de la disposition épistolaire où, de la même façon, chaque paragraphe commande un nouveau sujet, l'inaugurant et le fermant d'une écriture autoritaire ; où, de la même façon, l'énonciation feint l'exhaustivité du propos par l'accumulation

du texte et sa division ordonnée⁵. Dans ces deux genres d'écriture, non seulement le canevas imposé permet de prendre la plume, libère de l'angoisse des premiers mots à inscrire sur la page blanche — puisqu'il suffit d'emprunter une piste déjà tracée —, mais il permet de s'arrêter avec autant d'aisance et de facilité que l'on a commencé, apportant, au moment de la conclusion, l'impression de satisfaction et de réconfort que procurent les œuvres définitives.

Une telle structure concerne essentiellement le compte rendu de roman. Pour les pièces de théâtre, il en va différemment. D'autres éléments interviennent, comme la mise en scène ou le jeu des acteurs, qui compliquent le discours critique et l'obligent à une disposition plus élaborée ; de plus, il arrive souvent que plusieurs personnes se partagent, à l'intérieur d'un même journal, la charge du compte rendu théâtral : chacune l'exerce avec un point de vue particulier, et les articles ont tendance alors à se spécialiser, n'abordant qu'un aspect du sujet considéré.

Telle est la rhétorique d'ensemble. Il faudrait examiner quel usage en fait un critique comme Brunetière dans son attaque du naturalisme. Comment la logique des catégories débouche-t-elle sur une esthétique ?

Il nous suffira de partir de la préface du *Roman naturaliste* où les principes de la réflexion critique sont clairement exposés :

J'ai voulu, dit Brunetière, « montrer effectivement que nos naturalistes en se servant du nom sous lequel ils se sont désignés, n'avaient pas le droit de le détourner de son sens et de

5. Cette composition paragraphe par paragraphe permet du reste à la lettre de s'adapter parfaitement à la forme du compte rendu critique : on en a de multiples exemples dans les correspondances d'écrivains du XIX^e siècle.

compromettre ainsi dans leurs aventures ce que j'appellerai le bon renom d'une grande doctrine d'art ; opposer les conditions d'un art vraiment naturaliste, qui sont : la probité de l'observation, la sympathie pour la souffrance, l'indulgence aux humbles, et la simplicité de l'exécution, aux caractères les plus généraux du naturalisme contemporain, lesquels sont au contraire : la superstition de "l'écriture artiste", le pessimisme littéraire, et la recherche de la grossièreté⁶. »

Considérons les premiers éléments de ces deux énumérations : à la « probité de l'observation » est opposée « la recherche de la grossièreté » ; à la « sympathie pour la souffrance » (ou à « l'indulgence aux humbles ») est opposé « le pessimisme littéraire » du naturalisme. Dans cette succession de formules, on peut reconnaître l'articulation conceptuelle des catégories de l'invention et de la disposition : l'invention, qui passe par l'« observation » et la « recherche » ; la disposition, qui organise les éléments découverts, et procède à partir de schémas moraux ou philosophiques (le « pessimisme », la « sympathie », l'« indulgence »).

Comment faut-il comprendre cette mise en parallèle de l'« observation » d'un côté, et de la « grossièreté » de l'autre ? Le terme de « grossièreté » appartient à tous les discours hostiles lancés contre le naturalisme. Qu'il soit développé par « physiologie », de nuance plus intellectuelle, comme dans ce passage du *Roman naturaliste* :

« L'intérieur, c'est justement ce qui échappe à M. Zola. S'il n'y a rien de si grossier que sa physiologie, il n'y a rien de si mince que sa psychologie⁷. »

6. *Le Roman naturaliste, op. cit.*, pp. II-III.

7. *Ibid.*, p. 295.

ou qu'il fonctionne comme signe d'outrance pamphlétaire :

«Les héros de M. Zola ne sont pas vicieux, ils ne sont qu'en dehors de l'humanité. Leur inconscience d'eux-mêmes, leur placidité dans l'ignominie, leur continuité d'intempérance ou de grossièreté les marquent au signe de la bête.⁸ »

son contenu reste le même : il renvoie à l'opposition du corps et de l'âme, ou de la physiologie et de la psychologie. La nuance apportée par la notion de « recherche » enrichit encore cette opposition : la physiologie est ce qui est *recherché*, un au-delà de la réalité, inconnu, monstrueux peut-être ; en face, se trouve le domaine de l'évidence rationnelle, d'un déjà-là rassurant et humain : la psychologie. Il n'est même pas paradoxal que soit employé le mot « observation », car pour le critique, l'observation ne nécessite aucun effort ; elle est la qualité de l'« honnête homme », fait partie de sa « probité ». Le réel apparaît dans sa transparence ; il se caractérise par son immédiateté. « Ouvrez les yeux, regardez autour de vous... », s'écrie Brunetière en conclusion de son attaque contre *Le Roman expérimental*⁹ : la vertu existe, il suffit de la peindre !

L'attaque contre le « pessimisme » naturaliste possède une signification évidente pour les lecteurs des années 1880. Elle fait référence aux idées de Schopenhauer, largement répandues en France pendant cette période¹⁰. Soumis à des influences intellectuelles qu'il ne maîtrise pas, le naturalisme propose, aux yeux de Brunetière, une doctrine prétentieuse qui nie la liberté humaine. Par contraste, les mots d'« indulgence » et de « sympa-

8. *Ibid.*, p. 297.

9. *Ibid.*, p. 147.

10. Sur ce sujet, voir l'ouvrage de R.P. Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, PUL, 1979.

thie » désignent la pensée chrétienne de la charité, attentive à la « souffrance » des « humbles »...

La dernière partie de l'énumération concerne la catégorie de l'élocution, c'est-à-dire la question du style.

En utilisant l'expression d'« écriture artiste », Brunetière condamne les recherches lexicales et syntaxiques qui ont été tentées par une certaine partie des écrivains naturalistes, par les Goncourt et par Huysmans en particulier¹¹. A la « superstition » du style il oppose la « simplicité de l'exécution ». Son idéal esthétique est celui d'un style qui se définit comme une *exécution*, un simple aboutissement de la pensée, une absence de travail formel. Inversement, l'écriture naturaliste apparaît comme une surcharge, une trop grande attention accordée à la dimension stylistique.

Cette surcharge conduit paradoxalement le naturaliste à la « platitude ». Il forge des mots dont il ne maîtrise pas la signification. Et son style constitue comme un écran qui obscurcit les idées et empêche leur développement :

« Il [Zola] a le style plat ; et je ne puis pas même accorder aux admirateurs de M. Zola qu'il convienne de saluer en lui un « écrivain de race », encore moins « un maître de la langue¹². »

« Ce qui n'est enfin ni moins grave que le reste, ni d'ailleurs moins faux, dans *La terre*, c'est en effet la grossièreté du langage. M. Zola, qui n'en connaît le sens que tout juste, n'a évidemment jamais connu la valeur ni le pouvoir des mots¹³. »

11. On peut penser aussi à l'usage du langage populaire qui est fait dans *L'Assommoir* : « *L'Assommoir* est à coup sûr le plus chaste de mes livres — écrit Zola dans la préface, en évoquant les attaques qu'il a subies. [...] La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! »

12. *Le Roman naturaliste*, p. 122.

13. *Ibid.*, p. 337.

Brunetière croit à la transparence des signes. Il voudrait presque se passer de ces intermédiaires gênants que sont les mots du langage, et rêve d'une communication pure, sans matière verbale. N'est-elle pas significative, cette remarque extraite du *Roman naturaliste*, à propos de l'usage nouveau pour l'époque du terme d'« impressionnisme » ?

« Ne vous arrêtez pas au mot, un peu bizarre, et soyez seulement certain qu'en dépit des railleries trop faciles, il représente une idée. *Classicisme* et *romantisme* aussi ne nous représentent rien aujourd'hui. Mais ils représentaient des idées vers 1830, et des idées entre lesquelles depuis lors le siècle a fait son choix. Entrées dans l'usage commun et devenues banales, elles n'ont plus aujourd'hui besoin d'un mot qui les désigne particulièrement et leur serve comme d'étiquette. Le mot d'*impressionnisme*, à son tour, disparaîtra, mais en attendant, pour l'heure présente, il signifie quelque chose ; et vous ne l'expulsez pas de l'usage avant que les œuvres, et la critique après elles, aient décidé ce qu'il enferme d'erreur ou de vérité. N'y attachez donc aucun préjugé favorable ou défavorable, et tâchez plutôt, comme on dit, de le vider de son contenu¹⁴. »

Les mots sont donc les passagers de la pensée ; ils conduisent aux idées, et leur destin est de s'effacer ensuite, une fois que l'on a décidé de la part d'« erreur ou de vérité » qu'ils comportent... Un peu plus loin, dans le même développement (qui est consacré à Daudet), Brunetière écrit, résumant en quelques formules fortes ses objections contre le naturalisme :

« Réalistes, naturalistes, impressionnistes de tous les temps et de tous les talents, vous nous ramenez à la barbarie de la langue et à l'enfance de l'art, puisque vous bégayez, et que les mots

14. *Ibid.*, pp. 82-83.

mêmes vous manquent dès qu'il s'agit de penser, ce qui est pourtant « le tout de l'homme » ! [...]

Telles sont nos objections : elles sont graves. M. Daudet méritait qu'on les soulevât sur son nom. Nous ne les ferions pas à tout le monde. Je m'engagerais publiquement, par exemple, à ne jamais les faire à l'auteur des *Frères Zemganno*, jamais à l'auteur de *Nana*. Elles se réduisent en deux mots à ceci : rien ne dure que par la perfection de la forme et la vérité humaine du fond¹⁵. »

Par « perfection de la forme », il faut entendre, bien sûr : « effacement » de la forme. L'idéal classique de Brunetière désire une pensée sans mots, sans « étiquettes », sans concepts trop apparents ; de la rencontre des mots dans les textes naturalistes il induit l'absence des idées. Le naturalisme est ainsi perçu comme une esthétique absurde, une sorte d'« anti-esthétique », qui renverse les valeurs intellectuelles issues de la pensée du XVII^e siècle, et se caractérise simultanément par une pensée vide et un excès stylistique¹⁶.

Quelques mots de conclusion suffiront. On a pu mesurer, avec ces extraits du *Roman naturaliste*, comment fonctionnent les catégories. Elles donnent à la pensée un cadre général et

15. *Ibid.*, pp. 100-102.

16. Antithèse qui pourrait se traduire par le schéma suivant :

	Esthétique classique (Brunetière)	Anti-esthétique (naturalisme)
Invention (idées)	+	—
Style (mots)	—	+

lui offrent un ordre de développement¹⁷. Elles entraînent un discours commun que l'on retrouve, avec des variantes, d'un texte critique à l'autre. Au-delà des jugements stéréotypés, indéfiniment ressassés, ce sont elles qui structurent en profondeur l'énoncé.

Du côté de l'énonciation, il existe des contraintes similaires. Celles-ci sont forgées dans les conditions mêmes de la communication critique — dans la relation qui s'établit entre le publiciste et son lecteur. Elles constituent le second volet de cet univers des *lieux communs* que nous cherchons à décrire dans ce chapitre.

L'exemple de Brunetière nous a permis d'étudier la logique de l'énoncé. Pour comprendre les registres de l'énonciation discursive, nous nous tournerons vers d'autres personnages de critiques, moins dogmatiques d'allure et plus diserts. Voyons ce qu'ont à nous dire Armand de Pontmartin, Francisque Sarcey ou Paul Bourget...

*
* *

Les séductions de la confiance

Armand-Augustin-Joseph-Marie Ferrard, comte de Pontmartin... Le personnage est fascinant dès qu'on se met à le considérer, et, malgré l'horreur et le dégoût que lui a toujours ins-

17. Chacune d'elles, répétons-le, n'est pas utilisée de façon égale. Les catégories de l'invention et de la disposition ont tendance à être regroupées dans un même ensemble. La catégorie de l'élocution apparaît, elle, beaucoup plus autonome. Son importance tient en ce qu'elle détermine toute une réflexion sur le style et la clarté de la langue, qui est au cœur du débat esthétique en cette fin du XIX^e siècle.

pirés la littérature naturaliste, il est difficile de le détester tout à fait ! Ses penchants, ses intérêts intellectuels le poussent vers la littérature historique, les autobiographies ou les Mémoires. Il retrouve dans le passé des autres son propre passé, et ne cherche pas tant à s'identifier aux auteurs qu'il découvre qu'à se glisser parmi eux, à vivre (et revivre) quelques instants imaginaires en leur compagnie. Ainsi écrit-il, à propos de Mémoires contemporains qui mettent en scène le député catholique Berryer, célèbre sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire :

« Ce qui ajoute encore à l'intérêt, au charme de ce livre, c'est la quantité de noms célèbres qu'on y rencontre, et qui font cortège au grand nom de Berryer. Ici je suis forcé de choisir. Ce chapitre ne serait plus qu'une liste. Ce qui m'attire le plus, ce sont les rapprochements avec mes propres souvenirs. Ainsi, j'ai raconté ailleurs [...] l'intimité de Berryer avec Eugène Delacroix, son parent, et comment, invité par l'illustre artiste à aller voir ses belles peintures de l'hôtel de ville, détruites avec tout le reste par les grands citoyens, par les martyrs de la Commune, j'y trouvais, le grand matin, Berryer [...] ¹⁸. »

Suit une anecdote personnelle qu'il est inutile de citer : ces quelques lignes auront suffi à donner le ton. La causerie s'enchaîne ainsi, sautillante, accrochant les réminiscences. Le discours critique se repose sur le souvenir, en qui il trouve une certitude et une stabilité. Du reste, avoue Pontmartin :

« Si j'avais à recommencer ma longue et ingrate carrière, je ne ferais pas de la critique, mais des *Mémoires*. Je ne me fatiguerais pas à étudier ce que je lis ; j'essayerais de retracer ce que j'ai vu ¹⁹. »

18. *Souvenirs d'un vieux critique*. I, Calmann Lévy, 1881, p. 11.

19. *Ibid.*, p. 44.

Déclaration qu'il ne faut sans doute pas prendre au pied de la lettre. Pontmartin ne souhaite certainement pas remettre en question sa carrière de feuilletoniste. Mais en soulignant sa figure d'homme du passé — la compétence supérieure que lui apporte sa mémoire —, il se donne une position morale forte : celle, comme il le dit lui-même, de « vieux critique et de vieux moraliste²⁰ », sage en connaissances humaines. Tout son art est de jouer sur une situation contingente, la vieillesse, que, loin de ressentir comme un défaut, il tourne à son profit. Il possède l'*authority* du grand âge, c'est-à-dire un *savoir* accompagné de différents *pouvoirs*, par exemple celui de l'exhortation morale, dont il use avec maîtrise. Ainsi à Daudet :

« Que l'auteur de *Sapho* me permette d'invoquer auprès de lui, en finissant, l'autorité de mon grand âge, les souvenirs de la patrie commune, les sympathies que j'ai d'abord vouées à son frère et à lui. Il est arrivé au point décisif de sa carrière, à cette première maturité qui peut être une seconde jeunesse. Il dépend de lui de s'amoindrir en s'obstinant à rester confiné dans une école, dans un milieu où il n'est pas à sa place et où il ne sera jamais que *bon second*, ou bien de prendre rang dans la grande littérature, la seule qui demeure à mesure que passent les caprices de la mode et les engouements de la coterie²¹. »

Ou, plus explicitement encore, à l'attention de Zola :

« Ce grand âge qui fait de moi un arriéré, un exhumé, une momie, un fossile, incapable de comprendre les beautés de la nouvelle littérature, je l'invoque aujourd'hui comme un privilège. Je veux qu'il me donne le droit de dire à M. Emile Zola, avec le désintéressement et l'autorité de la vieillesse : " Oui, je sais

20. *Souvenirs... VII*, Calmann Lévy, 1886, p. 173.

21. *Souvenirs... VI*, Calmann Lévy, 1885, p. 315.

que, à chaque génération nouvelle, le roman subit les mêmes vicissitudes que les modes et les goûts. Je sais que les triomphes de la démocratie ont détrôné l'idéal au profit du réalisme. Pourtant, quels que soient, dans le public et dans les lettres, l'aberration, l'avilissement et la décadence, il ne se peut pas que le roman, chargé surtout de nous distraire des misères et des laideurs de la vie réelle, réussisse longtemps dans une concurrence avec les livres de chirurgie ou de médecine, les essais de pathologie expérimentale, les planches coloriées, les *Mémoires* d'amphithéâtre et le *Guide* de l'accoucheur dans les accouchements difficiles²² [...] »

On voit le mouvement de l'argumentation, et comment des prémisses rhétoriques fondées sur le thème de l'autorité garantissent la validité du discours et permettent les envolées de la démonstration.

A cette première position morale, fondée sur l'argument de la vieillesse, s'en ajoute une seconde, dont on a, sans doute, déjà senti les effets dans cette dernière citation, ainsi que plus haut, dans celle qui concernait Berryer : il s'agit des prises de position monarchistes et anti-républicaines. Pontmartin est foncièrement hostile à la démocratie de la Troisième République ; il la juge responsable des succès de la littérature naturaliste, et établit (non sans intelligence d'ailleurs) une relation causale entre les deux domaines, politique et littéraire. Mais il ne faudrait pas croire — par la recherche abusive d'une analogie avec notre époque moderne — que son feuilleton hebdomadaire se transforme régulièrement en éditorial de droite. Pontmartin n'a rien d'un politicien ; il ne fait pas campagne pour un parti

22. *Souvenir...* V, Calmann Lévy, 1884, pp. 302-303. Allusion à un article de Zola dans lequel ce dernier avait insisté sur le grand âge de son adversaire (voir *infra*, n. 34).

déterminé, et ne s'attache pas aux événements quotidiens pour les interpréter. Certes, le journal dans lequel il écrit est engagé dans le combat politique. Mais lui-même, il n'est pas un écrivain « engagé », au sens moderne du terme. Peu lui importe de réagir, encore moins d'évoluer. Ses convictions politiques constituent — avec le thème de la vieillesse — l'assise morale de son discours, un point fixe autour duquel le reste s'articule. D'où, devant la modernité, devant tout ce qui change et se modifie (le roman naturaliste par exemple), le sentiment d'une impuissance totale et le constat d'un désordre irrémédiable :

« L'anarchie ! Elle est complète, et ne peut plus être remplacée que par le néant. Si un pauvre vieux radoteur se permet d'exprimer une opinion, de condamner une œuvre au nom du goût, on lui répond : « Le goût ? Quel goût ? Parlez du vôtre ! Chacun a le sien. » — Et ce goût individuel, substitué au goût collectif, à ces lois aussi nécessaires que celles de la vérité, de la morale et de la justice, accrédité à plaisir les monstruositées les plus révoltantes, les absurdités les plus énormes. On fête cent fois plus les sinistres et grotesques incontinences de la vieillesse de M. Hugo que ses plus pures merveilles. La critique, découragée, certaine de prêcher dans le désert, se croise les bras ou abandonne sa guérite, et l'on abuse de cette désertion des sentinelles pour faire pénétrer dans la place toute espèce de contrebande. C'est ainsi qu'est entré, à l'instar du cheval de Troie, le char de triomphe de M. Zola²³ »

Malgré l'ironie du propos (je suis « un pauvre vieux radoteur... »), ce n'est pas là le discours d'un homme qui combat. Du moins est-ce un discours qui a cessé de combattre, s'il

23. *Souvenirs... III*, Calmann Lévy, 1883, pp. 381-382.

jamais fait. Loin de rêver d'une victoire, il se complait même dans sa défaite, et en témoigne avec obstination et violence :

« Non, M. Zola n'a pas à se plaindre des hommes ; il a encore plus à se louer des événements car, si, en 1873, le mouvement monarchique avait réussi au lieu d'échouer au profit de la république des crocheteurs, des pornographes, des pillards, des souteneurs et des assassins, de deux choses l'une : ou M. Zola compterait aujourd'hui plus de poursuites que d'éditions ; ou il écrirait des romans vertueux comme ceux de madame Craven²⁴. »

De sa défaite idéologique Pontmartin tire sa force, comme de sa vieillesse. Se mettant en position de victime, il crée autour de sa personne une image morale positive où la rigueur et la fidélité aux traditions se combinent avec le refus de toute compromission. A l'écart du monde par son âge et ses croyances sociales, par ce double éloignement il garantit son impartialité, c'est-à-dire la validité de son propos. Peu lui importe que ses jugements soient acceptés ou non dans les années à venir. Ce qui compte pour lui, c'est l'accord que sa morale critique lui permet d'établir avec son public. Bien que passéiste — ou plutôt parce qu'il est passéiste —, son discours concerne le moment présent : il distille la saveur de la défaite à ceux qui n'en connaissent plus désormais que les plaisirs amers.

Toutes choses égales, on retrouve une position morale comparable chez Sarcey et chez Bourget. Chacun endosse un personnage devant le public, et finit par s'y identifier. La légende qui a entouré Francisque Sarcey pendant presque toute sa carrière, est restée célèbre : constance dans l'effort, honnêteté et droiture d'esprit, bonhomie, sympathie pour la jeunesse... Ces caractéristiques multiples ont fait du critique du *Temps* un

24. *Souvenir...* VII, p. 391.

homme accepté par tous, à l'écart des jalousies ou des inimitiés. Comme l'écrit Jules Claretie :

« Sarcey passait à travers ces orages comme si ses yeux de myope lui eussent donné la grâce d'état de ne pas les voir. Mais, en réalité, s'il ne les voyait point, c'est qu'il les dédaignait et qu'il faisait mieux encore, le bon et le brave juge tant de fois maudit et toujours aimé en fin de compte : il les oubliait²⁵. »

Sarcey est aimé, *doit* être aimé, même par ceux qui ne sont pas d'accord. En définitive, il mérite bien son surnom d'« oncle » :

« Le surnom faisait sourire Francisque Sarcey qui l'acceptait de bonne grâce, s'en faisait une sorte de parure et, paternelle, restait en effet l'oncle souriant de ceux-là mêmes qui le raillaient et semblaient parfois témoigner de la haine à ce vigoureux homme de lettres qui connaissait toutes les ressources de la polémique mais qui ignorait, lui, le secret de la haine²⁶. »

On aura noté toute l'ambiguïté qui réside dans cette image de l'« oncle » : non pas une souveraineté jupitérienne, mais une autorité conciliante, qui sait accepter le monde tel qu'il est, préférant accompagner le mouvement plutôt que de bouleverser les lois de la pesanteur. Si Pontmartin joue de la fidélité sans concession, Sarcey, lui, impose le sentiment de la complaisance amicale :

« Le public n'est pas si bête qu'on l'imagine. Il se laisse, un instant, séduire à des feux follets d'imagination ou à des fusées d'esprit. Il n'accorde sa confiance qu'aux gens qu'il a reconnus

25. Article cité en tête de *Quarante ans de théâtre, I, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900, p. 4.*

26. *Ibid.*, p. 2.

sérieux. Ce feuilleton, où vous avez eu tant de peine à vous résoudre, vous savez, ce feuilleton qui était si terne, ne le regrettez pas ; ce feuilleton, qui l'a probablement ennuyé, qu'il n'a peut-être pas lu jusqu'au bout, a, sans qu'il s'en doutât lui-même, enfoncé un peu plus avant dans son âme la foi qu'il portait à votre conscience et à votre sincérité. C'est chez vous qu'il viendra, plus tard, chercher une opinion dans les occasions importantes, vous ayant trouvé fidèle dans les petites. Cette autorité que vous aurez ainsi conquise ira s'accroissant toujours : comme avec le temps l'esprit faiblit et s'use, l'admiration qu'il excite finit par décroître ; l'âge, au contraire, qui rend le jugement plus net, le bon sens plus solide et le caractère plus ferme, augmente la confiance qui s'attache à ces qualités²⁷. »

Le thème de la critique patriarcale — aristocratique, avec Pontmartin — se complète ici d'une nuance familiale. Ajoutons aussi cette remarque qui permet de poursuivre la comparaison : si Sarcey peut agir avec l'indulgence de l'oncle, c'est qu'il ne possède pas le pouvoir du père ni ses responsabilités. Il n'engendre pas, est privé d'une descendance directe, à la différence de l'écrivain, porteur de leçons pour le futur. Dans le mouvement de l'histoire, c'est donc un marginal, peu soucieux d'influence à long terme et, par fonction ou par devoir, irrémédiablement enchaîné au passé. Le passéisme sentimental de Sarcey et le passéisme historique de Pontmartin se rejoignent ici dans une même figure.

Quant à Bourget, il ne peut guère se présenter comme un vieillard, bien évidemment, et doit accepter l'obstacle que constitue sa jeunesse... Il possède aussi un deuxième handicap, qui est d'être un débutant dans le domaine de la critique. Aussi s'efforce-t-il de renforcer les signes de son autorité. Il le fait

27. *Quarante ans de théâtre*, I, p. 83.

très habilement en se *présentant*, c'est-à-dire en donnant aux deux préfaces de ses *Essais* une importance inusitée à l'époque. La préface est un type d'écrit que la littérature romantique a largement développé, mais c'est précisément une forme encore réservée à la littérature, et relativement rare dans le domaine de la critique. Les romanciers, les poètes ou les auteurs de théâtre composent des préfaces longues, quelquefois même très longues ; les critiques sont beaucoup moins prolixes. Leur réserve s'explique d'ailleurs très bien d'un point de vue linguistique. D'abord, ils ne publient jamais de textes qui soient inconnus : les ouvrages de critique, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, restent dans leur immense majorité des *recueils* d'articles ; les essais inédits constituent l'exception. Inutile donc de présenter longuement ce qui est déjà passablement connu. Ensuite, l'auteur du recueil sait que ses points de vue théoriques sont souvent répétés à de nombreuses reprises dans les feuillets qu'il rassemble : aussi évite-t-il des redites qui seraient superflues. Sa préface ne serait jamais qu'une chronique supplémentaire, du discours sur le discours (au lieu que le romancier a intérêt, d'un point de vue linguistique, à prendre la parole en tête de son œuvre, puisqu'il ne le fait plus dans la suite du récit, au moins de façon explicite). A vrai dire, une seule éventualité peut pousser le critique à se justifier : c'est le cas du recueil thématique, qui impose une signification nouvelle à des textes anciens et dont la genèse doit être expliquée. Mais même dans cette hypothèse, les dissertations abondantes sont proscrites.

Or l'originalité de Bourget est qu'il tient à s'expliquer, d'abord en tête de son premier volume, et plus longuement encore, à l'occasion du second volume, — ce qui est surprenant puisqu'il s'agit d'une suite ; mais il faut croire que le succès lui a donné le désir de renforcer encore son discours introducteur. Quelle image offre-t-il de lui-même ? D'abord celle d'un

homme respectueux et reconnaissant. Il faut citer — car il ne s'agit pas d'un hommage de circonstance — les quelques lignes de remerciements écrites à l'attention de Mme Edmond Adam, au début des *Nouveaux essais* :

« Madame,

Vous m'avez permis d'écrire votre nom en tête de ce volume, le second et le dernier de mes *Essais de Psychologie contemporaine*. Ce livre a été publié, chapitre par chapitre, dans la Revue que vous dirigez. Vous avez cru en lui dès le premier jour, et votre confiance m'a donné le courage nécessaire pour le mener à terme parmi des travaux d'un ordre bien différent. Je ne fais donc, en vous le dédiant, que payer une dette, si tant est qu'on puisse jamais reconnaître ce bienfait incomparable : une parole d'encouragement donnée à l'heure où l'esprit en avait l'intime besoin²⁸... »

Le recours au parrainage de Juliette Adam, la directrice de *La nouvelle Revue*, est un procédé efficace ; Bourget en retire un gain symbolique d'autorité : le voilà posé comme un critique jeune, certes, mais aussi un créateur doué, dont la naissance intellectuelle a été reconnue et encouragée par une protectrice avisée, mère des arts et de l'intelligence... Le mythe préfaciel qui s'esquisse ici change le débutant en écrivain inspiré. Comme ses confrères, Paul Bourget sait utiliser la faiblesse de sa situation initiale pour la tourner à son avantage.

Mais il ne se contente pas d'une telle *captatio benevolentiae*. Il insiste aussi longuement sur ce qui fait l'unité de ses deux volumes : une méthode cohérente qui n'a pas varié du début jusqu'à la fin, un travail important qui a constitué une « minutieuse et longue enquête », une « thèse »²⁹ enfin, qui

28. *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, 1885, pp. I-II.

29. *Ibid.*, pp. II et III.

comporte un message sur l'actualité du pessimisme dans la société contemporaine. En un mot, il propose en quelques pages une doctrine et en garantit la solidité. La préface réalise une sorte de court-circuit temporel : elle construit un personnage et une histoire intellectuelle ; elle donne consistance à une recherche qui pouvait paraître fragile ou incertaine, et l'inscrit dans la permanence d'une durée.

L'acte critique se réalise ainsi sous le double signe de l'humilité biographique et de l'autorité née de cette faiblesse. Le vieil aristocrate retiré du monde moderne, l'oncle bienveillant, serein au milieu des querelles partisans, le jeune poète incertain devant son enquête psychologique, tous souffrent des agressions de la réalité, portent au fond d'eux-mêmes comme une blessure sociale. Et c'est en surmontant ces obstacles qu'ils parviennent à la lucidité critique et gagnent le respect de leur public. Peut-être, pour *comprendre* les autres, faut-il avoir vécu l'expérience inverse : l'incompréhension de la part d'autrui.

En tout cas, les biographies de bien des publicistes célèbres du XIX^e siècle comportent le récit d'un moment de rupture où tout a basculé dans la vie ou la carrière projetées, si bien que l'activité critique est apparue comme la seule porte de sortie. Le feuilleton ne constitue pas d'emblée une vocation : il faut, pour s'y engager, un coup de pouce donné par le destin... Ainsi doit-on comprendre, par exemple, la crise qui surgit en 1836 dans la vie de Sainte-Beuve : la fin de la liaison avec Adèle Hugo, la ruine des espérances poétiques, tout conduit à la retraite d'où sortiront *Port-Royal*, et plus tard, les *Causeries*. Prenons encore la carrière interrompue de Taine et de Sarcey, tous deux issus de la fameuse promotion de 1848 de l'École Normale et promis à une brillante destinée professorale : l'étouffoir idéologique du Second Empire (l'échec de Taine à l'agrégation de philosophie en 1851, victime de la har-

diesse de ses idées), les persécutions et les humiliations de l'administration universitaire (Taine subissant disgrâce sur disgrâce, passant, en une année, de la classe de philosophie du lycée de Nevers en rhétorique à Poitiers, puis en sixième à Besançon ; Sarcey victime des mêmes avanies et déplacé, lui aussi, de poste en poste — classe de troisième à Chaumont, rhétorique dans le petit collège de Lesneven, en plein Finistère, quatrième à Rodez, seconde puis philosophie à Grenoble...) en décident autrement et les obligent à démissionner de l'enseignement. C'est un drame d'une autre nature, plus secret et plus tragique en même temps, qui explique la vocation d'Armand de Pontmartin. L'anecdote mérite d'être rapportée pour sa valeur emblématique. Pontmartin la raconte d'ailleurs lui-même longuement, en commençant le tome II de ses *Mémoires* : alors qu'il a seize ans, en 1827, au cours d'une promenade dans la campagne avec des camarades, le jeune homme sent brusquement sa voix changer, *muer*, mais cette mue extraordinaire ne s'arrête pas, elle persiste... Jamais la voix n'arrivera à se poser ! Les rêves de l'adolescent s'écroulent : les carrières de l'éloquence et de la magistrature lui sont interdites. L'écriture reste le seul refuge : la littérature, bien sûr, mais surtout l'activité critique, plus régulière, plus directement en prise sur le réel, dont l'exercice quotidien rassure et semble un magistère de compensation où va s'employer désormais l'énergie de la jeunesse :

« L'encre me grisait — avoue Pontmartin —, je ne me rendais pas compte des conséquences de telle ou telle vivacité de plume. J'y apportais une sorte d'inconscience qui n'excusait pas, mais qui expliquait mes imprudences³⁰. »

30. *Mes Mémoires*, t. II, Calmann Lévy, 1886 : chap. I, « La confession », p. 14. Cf. le sous-titre évocateur de ce tome II : « Seconde jeunesse ».

L'écriture littéraire, surtout quand survient le succès, oblige à la mondanité, à la représentation sociale ; elle s'exerce en relation avec un groupe : le poids des structures de médiation (cénacles, écoles, salons, équipes rédactionnelles) pèse sur l'écrivain comme sur la critique. Mais ce dernier, en cette fin du XIX^e siècle, peut revendiquer la solitude plus aisément que son confrère. Son activité ne dépend pas aussi fortement de lois intellectuelles ou sociales formulées collectivement : il n'existe pas d'« écoles critiques » qui seraient comparables à ce que sont les mouvements littéraires. S'il écrit dans un journal, le critique peut prendre ses distances avec l'équipe de rédacteurs qui en définit la tendance politique (l'exemple des campagnes de Zola dans *Le Figaro* le prouve) ; la place du feuilleton est d'ailleurs — symboliquement — à l'écart, dans les colonnes du « rez-de-chaussée ». D'où cette « indifférence » et cet « effacement » qui le caractérisent, comme le note Roger Fayolle à propos de Sainte-Beuve ; et cette analyse pourrait être généralisée :

« Tout ce qu'il [Sainte-Beuve] dit de l'indifférence nécessaire au critique, de l'absence en lui de toute faculté créatrice éminente, de tout parti-pris, de toute conviction, traduit une volonté de complet effacement. Il est celui qui passe à travers tous les groupes sans s'agréger à aucun. Il est l'insaisissable, le déconcertant Sainte-Beuve qui donne des espoirs à différentes coteries (les poètes romantiques en 1828 ; les saint-simoniens en 1830 ; les fidèles de Lamennais en 1834 ; les austères calvinistes de Lausanne en 1838-1839), mais qui s'efface et échappe à toutes. S'il se rend ainsi invisible, c'est pour mieux voir et donner plein exercice à sa faculté de pénétration. S'il se retire, c'est pour laisser son regard revenir hardiment et dépasser les apparences qui séduisent des esprits moins aiguisés³¹. »

31. R. Fayolle, *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle*, A. Colin, 1972, p. 45.

Dans l'image sociale qu'il doit donner de lui-même, l'écrivain est valorisé par son appartenance à un groupe : celle-ci signifie qu'il adhère à un mouvement d'idées particulier ; elle lui permet d'être classé et reconnu, et d'avancer une démarche individuelle au milieu d'un soutien collectif. Inversement, le critique, qui prétend à l'impartialité, doit refuser, en ce qui le concerne, tout soupçon d'embrigadement ou de coterie : le groupe ne pourrait que le desservir, puisqu'il nierait sa nécessaire indépendance.

Sur le théâtre littéraire du XIX^e siècle, le critique sait qu'il doit parler de lui pour pouvoir parler des autres. Ses confidences sont discrètes, mais suffisantes pour retenir l'attention et pour asseoir son autorité.

« Je suis un homme seul, dit-il, un homme qui possède ses faiblesses, mais c'est précisément à cause de cela que vous devez me croire... »

Ou, dans un langage qui ressemble à celui-ci :

« Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins, je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu³². »

C'est bien, en effet, la dialectique de la *confession* qui fonde le discours critique, soutient son développement et garantit sa vérité morale.

Il s'y ajoute un art de la captation, à l'adresse du destinataire, dont l'examen occupera la dernière partie de ce chapitre.

32. J.-J. Rousseau, *Les Confessions*. Première partie, Livre I.

Le jeu de la connivence

La complicité que la critique établit avec son lecteur prend des formes variées. La relation amicale n'est pas un sentiment qui se commande. Tout dépend de l'humeur du moment et des circonstances. Mais ce sont les circonstances précisément qui justifient une telle relation : c'est-à-dire le caractère temporel de l'écriture critique. Le critique est un homme qui intervient *périodiquement* dans une revue ou un quotidien — que ce soit de façon régulière ou irrégulière — et retrouve donc à cette occasion un lecteur qui l'attend et le reconnaît. Qu'est-ce qui fait l'intérêt de cette rencontre ? Le commentaire que tel ou tel événement littéraire rend nécessaire, ou le rendez-vous lui-même ? Dans bien des cas, ce sont les retrouvailles qui comptent. Le feuilleton constitue en lui-même un événement littéraire (alors qu'il ne devrait en être que la traduction), en particulier pour un public de province éloigné de la vie parisienne et forcé de suivre l'actualité intellectuelle (théâtrale, par exemple) à travers les échos qu'il en reçoit, sans pouvoir y participer directement. Tels les lecteurs des chroniques de Sarcey (elles paraissent le lundi dans *Le Temps*) que ce dernier évoque avec une certaine tendresse :

« Que de fois, depuis vingt-cinq ans et plus, dans ces mois d'été, où je sais tout Paris aux bains de mer, où les sujets manquent, où je sais bien qu'un chef-d'œuvre ne tirerait pas de leur doux *farniente* des lecteurs prenant le frais et rêvassant au bord de la mer et sous les arbres, que de fois me suis-je dit (car on a des heures de lassitude) : — Bah ! si j'expédiais aujourd'hui le feuilleton par-dessous jambe.

Et je songeais alors au professeur de rhétorique de Lesneven, qui a pris l'habitude de me lire, avec qui je suis en communication constante, bien que nous ne nous soyons jamais vus ; il attend

son lundi, le professeur de Lesneven, il a passé son contrat avec moi ; il s'est engagé à me lire avec sérieux et sympathie ; je dois, de mon côté, tenir ma parole et donner à chaque fois le meilleur de mon esprit ; ce n'est pas ma faute si ce meilleur n'est pas toujours très bon.

Et voilà comme le professeur de Lesneven me maintient dans le devoir. Quand, par hasard, j'entre, à la cinquantième représentation d'une pièce, dans une salle de théâtre, les acteurs qui m'ont déniché dans mon coin jouent pour moi ; j'écris pour le professeur de Lesneven³³. »

La périodicité tient lieu de motivation, la forme l'emporte sur le contenu... Mais qu'importe ? La complicité hebdomadaire n'a pas été rompue entre les deux amis, celui qui s'efforce chaque fois de donner « le meilleur » de son intelligence, et celui qui reçoit le message « avec sérieux et sympathie ».

Un autre aspect de cette connivence est la liberté de ton ainsi permise, en particulier l'usage de la plaisanterie — mais d'une plaisanterie choisie, qui ne conviendrait pas à tout le monde, et s'adresse à un public privilégié, celui des rendez-vous hebdomadaires, avec qui s'est instaurée une sorte d'intimité dans la compréhension, presque d'égalité intellectuelle. Ainsi Pontmartin, volontiers primesautier, en use-t-il avec son lecteur. Certes, les plaisanteries qu'il se permet sont quelquefois tirées par les cheveux... Zola, dans la chronique vengeresse qu'il a décrite contre son vieil ennemi, peut à bon droit les prendre pour cible et s'en moquer :

« D'ailleurs, monsieur le comte, dans ses moments de belle humeur, pousse jusqu'au calembour. Sans m'arrêter à une aima-

33. *Quarante ans de théâtre*, pp. 56-57. Nous avons mentionné plus haut que Sarcey fut lui-même, pendant quelque temps, professeur au collège de Lesneven, dans le Finistère.

ble comparaison : « des larmes de crocodile délayées du sucre », j'arrive à ce trait d'esprit ; il parle de certains romans, et ajoute : « Je les ai vus, madame, dans votre boudoir, et vous ne les boudiez pas ! » Ah ! exquis, monsieur le comte, permettez que je le cueille ! C'est un rien, je le sais ; mais, vertudieu ! que cela est donc galant !

Attendez, il y a mieux. En étudiant nos romans, il nous reproche avec raison l'emploi trop répété de certains mots. Ainsi nous abusons du mot « buée ». Du coup, il cligne des yeux, il pince les lèvres dans un fin sourire, et il dit : « Evidemment quand ces romanciers peignent des arbres, leur peinture ne procède ni de Poussin, ni de Ruysdael, ni d'Hobbema, mais de *cime à buée*. » Non, cette fois, c'est trop drôle ! Vous avez donc juré de nous faire mourir de rire, monsieur le comte ! [...]

On prévient les gens quand on a tant d'esprit. La petite marquise en a cassé une baleine de son corset³⁴. »

Mais si Zola n'apprécie pas de telles plaisanteries, c'est aussi parce qu'il n'appartient pas à l'univers de *La Gazette de France* et qu'il ne fréquente guère les « petites marquises ». Elles lui importent peu, et comme on le comprend ! Pontmartin s'en soucie, lui, et il les aime à sa façon, ces lectrices frivoles... En ce qui le concerne, il n'a pas tort.

Ce que le critique voudrait tant reproduire, c'est l'agrément de la véritable causerie, qui se déroule de vive voix : la cause-rie *écrite* s'efforce de mimer la conversation des salons intellectuels et mondains dans ce qu'elle a de meilleur et de plus élevé. Le modèle d'un tel art, il faut le trouver chez Sainte-Beuve, maître de la technique de la « causerie » dans toutes les acceptions du terme. Pontmartin (qui cite fréquemment son illustre prédécesseur et s'efforça, toute sa vie, de l'imiter) en fait la remarque :

34. Zola, *O.C.*, t. XIV, pp. 503-504.

« Sainte-Beuve, quand il se trouvait dans un milieu favorable à la tournure particulière de ses sensations et de ses idées, quand il était sûr d'être écouté, compris et deviné, quand nous n'étions pas plus de cinq ou six, quand son auditoire lui plaisait, quand les portes bien closes ne faisaient pas de bruit, fut un causeur délicieux. On peut me croire ; je ne suis pas suspect. J'ai passé sous le feu de paille des causeurs les plus célèbres d'une époque déjà lointaine à laquelle la démocratie n'avait pas encore appris à grossoyer sa politique, sa conversation et sa littérature ; — et je ne rencontre dans mes souvenirs personne que je puisse préférer à l'auteur des *Causeries du Lundi*³⁵. »

Ce qui veut dire que l'art des *Causeries du Lundi* est issu d'un art de la conversation pratiqué dans la vie quotidienne. Telle est donc cette critique qui élève le bavardage au rang d'un genre littéraire. L'adresse amicale et le trait d'esprit en sont des composantes essentielles. Les textes ainsi produits sont clos sur eux-mêmes et cultivent leurs valeurs propres. Chaque chroniqueur possède sa manière, ses rites, qu'il souhaite originaux pour mieux se distinguer des autres. Le lecteur est un initié, un habitué. N'y entre pas qui veut ! C'est une critique *domestique* qui s'élabore dans la douceur et la sérénité d'une intimité intellectuelle. A vrai dire, l'agression n'est pas son fort, et on aurait tort de la croire amoureuse de la violence, à considérer quelques polémiques retentissantes. La polémique est un état inhabituel — un état de « guerre », précisément, nécessaire contre l'intrus qui vient menacer les valeurs internes ; elle est réservée à des situations d'urgence : un recueil comme *Le roman naturaliste* de Brunetière relève de l'exception (d'ailleurs, tout n'y est pas négatif, tant s'en faut). Pontmartin ou Sarcey promènent leurs lecteurs au sein d'une littérature regardée avec

35. *Souvenirs... II*, Calmann Lévy, 1882, pp. 149-150.

sympathie.

C'est pourquoi nous ne devons pas nous étonner d'entendre Sarcey déclarer qu'il se conforme aux suffrages de la foule, dans ses jugements :

« Nous sommes la voix de la foule, et son premier cri ; nous sortons d'une première représentation tout échauffé de l'enthousiasme ou de la colère du public. Il faut que dans notre jugement il reste la trace des émotions que nous avons partagées nous-même. Nous sentons, et la parole suit. Nous sommes les moutons de Panurge de la critique ; le public saute et nous sautons ; nous n'avons davantage sur lui que de savoir pourquoi il saute et de le lui dire.

C'est ce que j'ai toujours essayé de faire. Le succès est la règle de ma critique. Ce n'est pas tout qu'il prouve pour moi le mérite absolue de la pièce ; mais il montre évidemment qu'entre l'œuvre représentée et le goût actuel du public il y a certains rapports secrets qu'il est curieux de découvrir. Je les cherche. Je dis la vérité du jour, car j'écris dans un journal. La mode change tous les dix ans en France, pour les ouvrages de l'esprit comme pour tout le reste. Il est clair que, dans dix années, et plus tôt peut-être, mon jugement sera faux ; mais les raisons sur lesquelles je l'ai appuyé sont encore justes³⁶. »

Si on laisse de côté la métaphore, volontairement ironique, des « moutons de Panurge », on reconnaîtra que cette analyse n'est pas aussi ridicule qu'elle le paraît au premier abord. Comprendre pourquoi le public réagit dans telle ou telle direction, expliquer ses motivations psychologiques constituent une entreprise parfaitement justifiée. Paul Bourget pense-t-il différemment quand il s'attelle à ses *Essais de psychologie contemporaine* ? Nullement. Son propos est bien de comprendre

36. *Op. cit.*, p. 54.

la psychologie de ses contemporains et de restituer la chaîne des influences qui a conduit à l'âme moderne. Il suit les variations intellectuelles des écrivains qu'il a pris comme objet d'analyse, et pose avec eux les questions qui lui apparaissent essentielles :

« La conscience humaine de ce temps-ci est mise dans la nécessité de choisir entre les conclusions du pessimisme et la foi au surnaturel. C'est la crise d'aujourd'hui et celle de demain. Quelle en sera l'issue ? Qui peut dire : c'en est fait des religions ? Qui peut dire, par contre, qu'une religion nouvelle va nous naître ? En tout cas, c'est la marque d'une âme profondément sérieuse et sincère, d'apercevoir ce problème et d'essayer, dans la mesure d'une action personnelle, de le résoudre³⁷. »

La littérature est, pour Bourget, un prétexte à des recherches sur la modernité. Il extrait Baudelaire, Flaubert, Taine ou Stendhal de leur gangue historique, et les met à plat, en fait ses « contemporains » :

« Les jeunes gens héritent de leurs aînés une façon de goûter la vie qu'ils transmettent eux-mêmes, modifiée par leur expérience propre, à ceux qui viennent ensuite. Les œuvres de littérature et d'art sont le plus puissant moyen de transmission de cet héritage psychologique. Il y a donc lieu d'étudier ces œuvres en tant qu'éducatrices des esprits et des cœurs. C'est toute la méthode que j'ai tenté d'appliquer à plusieurs de nos grands aînés qui se trouvent, sans le savoir et par la seule vertu de leur talent, exercer, sur ceux qui viennent, une irrésistible, une constante propagande d'idées et de sentiments³⁸. »

Et le critique d'aboutir au constat cruel du « pessimisme »,

37. *Nouveaux essais...*, p. 77.

38. *Ibid.*, pp. II-III.

à ce nouveau « mal du siècle » qui rapproche la jeunesse de 1885 de celle de 1830... La connivence ici quitte le ton de la complicité amicale ; elle se charge d'angoisse métaphysique. C'est que les questions posées sont plus graves que celles traitées par les feuilletonistes. Mais le discours suit la même méthode, obéit à la même loi : parler au lecteur de ce qui le concerne et établir avec lui une communauté idéologique.

Quand elle n'a pas l'objectif de donner un compte rendu d'ouvrage, où elle suit un plan canonique, la causerie s'accorde une démarche aimablement vagabonde qui mime la liberté de la conversation orale. La *digression* caractérise son allure : la critique abandonne volontiers un sujet qui n'était, du reste, qu'un prétexte, et coupe une analyse aride d'une remarque incidente, d'un récit exemplaire ou d'une réflexion morale... S'il fallait établir un classement, on pourrait distinguer deux types de digressions : la digression *anecdotique*, qui particularise : un souvenir ou une plaisanterie (Pontmartin), le rappel d'un spectacle ancien (Sarcey) ou quelque description d'atmosphère (Bourget) ; et la digression *topique*, qui généralise : une réflexion sur l'avenir de la démocratie républicaine (Pontmartin), sur les lois du théâtre (Sarcey), ou encore sur les catégories de la morale (Bourget).

Une citation empruntée aux *Nouveaux essais* servira d'illustration :

« Ils [les Goncourt] ont tout d'abord porté à son extrême le développement de la partie descriptive. Cela tient, d'une part, à ce qu'ils sont eux-mêmes habitués à regarder minutieusement autour d'eux, et, de l'autre, à leur hypothèse de l'influence du milieu sur l'homme. Il y a une vue profondément philosophique dans cette hypothèse. Les choses que nous avons pétries et maniées deviennent des sortes de créatures, capables de transmettre l'esprit dont elles sont l'œuvre. Qui n'a constaté sur soi-même des sug-

gestions de cet ordre, et les règles des maisons religieuses, ces merveilles d'entente psychologique, ne tiennent-elles pas un compte essentiel de cet élément de direction ? Les Goncourt ont donc augmenté dans leurs livres ces pages descriptives [...] ³⁹. »

Il s'agit d'une digression topique. On voit comment l'enchaînement de la pensée se réalise : après deux phrases qui évoquent la technique de la description chez les Goncourt, le commentaire s'élargit en prenant un prétexte « philosophique » (notons la pause ouverte par le « il y a », qui permet la dérive du propos), et s'engage dans une direction subjective (« Les choses que nous avons pétries [...] Qui n'a constaté [...] ») ; il passe d'une analyse littéraire à une réflexion morale. Le critique n'invite pas son lecteur à approfondir l'œuvre dont il est question (par exemple, en lui fournissant quelques citations et en les étudiant) ; il le renvoie à sa propre expérience en lui demandant d'y retrouver la leçon que contient le texte littéraire. Un développement supplémentaire est même esquissé, sorte de digression dans la digression, concernant les « règles des maisons religieuses », mais il tourne court, car la suite du texte revient aux Goncourt. Il n'importe. Le but recherché a été atteint, qui était d'arrêter une analyse qui risquait de devenir trop érudite ou trop technique.

La digression est le lieu privilégié des retrouvailles entre la critique et son lecteur, la clef de voûte de la causerie qui conserve, grâce à cet artifice, son apparente liberté erratique.

*
* *

39. *Ibid.*, p. 165.

Au terme de cette recherche, le visage qu'emprunte la critique de la deuxième moitié du XIX^e siècle se dessine de façon plus précise. La place que se donne le feuilletoniste et celle qu'il accorde à son lecteur conduisent à un discours où le jugement l'emporte sur le savoir. L'objectif n'est pas la connaissance générale et approfondie des œuvres. Ou plus exactement, ce qui est visé, c'est une connaissance appliquée, porteuse de conclusions morales. Faut-il lire ou ne pas lire le livre qui vient de paraître ? Faut-il aller, ou non, voir telle pièce de théâtre ? Quelles que soient ses nuances, cette critique se caractérise donc par son *absolutisme*⁴⁰, sa volonté de tout dire et de s'impliquer dans ce qu'elle dit. Aussi se donne-t-elle à voir, dans son discours, autant qu'elle donne à voir et à comprendre.

« Dans le travail de connaissance, le contexte de l'œuvre littéraire, c'est la littérature ; dans le jugement de valeur, ce contexte, c'est l'expérience du lecteur. [...] Lorsqu'un critique interprète, il parle de son poète ; lorsqu'il évalue, il parle de lui-même ou, tout au plus, de lui-même en tant que représentant de son temps⁴¹. »

Au fond, il importe peu au critique du XIX^e siècle de n'être que le « représentant de son temps ». Pourquoi renierait-il la solidarité idéologique qui le lie à son public ? Et si on le pousse jusque dans ses retranchements, il reconnaîtra même que les erreurs d'appréciation qu'il commet éventuellement, ne remettent pas en cause la nécessité de sa tâche. C'est ce qu'Armand de Pontmartin répond à Zola, quand celui-ci l'accuse d'avoir méconnu Balzac :

40. Nous reprenons l'expression de J.-C. Carloni et J.-C. Filloux (*La Critique littéraire*, PUF, 1955), pp. 21-26 et 45-46.

41. N. Frye, cité in T. Todorov, *Critique de la critique*, Seuil, 1984, p. 109.

« Supposons que je me sois trompé ; après ? Quel est le critique infallible ? [...] La postérité n'a-t-elle pas été inventée pour rectifier les erreurs des contemporains ? Vous-même, monsieur, quand vous signalez comme des chefs-d'œuvre les romans de vos élèves, êtes-vous bien sûr d'être dans le vrai ?⁴². »

Effectivement, l'erreur est acceptable dans un discours qui vise la vérité morale, et non l'objectivité scientifique. Elle n'invalidé pas ce discours ; elle constitue, tout au plus, un accident de parcours.

Comment le discours qui surgira en s'opposant à ce type de critique, garantira-t-il sa scientificité ? Qu'est-ce qui distingue l'ère de Lanson et celle de Brunetière, entre lesquelles existe une coupure épistémologique ? Sans entrer dans le détail du système critique qui se met en place au début du XX^e siècle, nous observerons seulement quelques différences essentielles.

Laissons de côté ce qui fait le fonds de la méthode lansonienne, c'est-à-dire le principe philologique et la conception de la relation existant entre l'écrivain et son œuvre. Nous nous intéresserons à la théorie de la communication qu'elle comporte : autrement dit, à l'idée qu'elle se fait du lecteur et du sentiment qui doit guider le critique dans son travail... Si la révolution lansonienne inverse les données du discours absolutiste, c'est notamment (et peut-être même : en tout premier lieu) parce qu'elle modifie radicalement la place accordée au lecteur et au critique. Elle met un terme aux régimes de la connivence et de la confiance.

S'agissant de la connivence, elle remet en cause le principe de la causerie qui caractérisait le discours antérieur. Le lecteur disparaît comme interlocuteur et comme compagnon. Non qu'on

42. *Souvenirs...*, I, p. 377.

ne s'adresse plus à lui — un texte critique ne s'écrit pas sans un destinataire précis —, mais on le traite différemment : on le met à distance. De quelle façon ? Par l'invention de l'exposé didactique qui se partage en deux niveaux séparés : d'une part, le texte central, et, d'autre part, des notes infrapaginales qui apportent des compléments et des références comme le fait Lanson, dès 1894, dans son *Histoire de la littérature française*, et comme le feront, de façon de plus en plus raffinée, les ouvrages universitaires du XX^e siècle. Le génie de Lanson est d'avoir inventé, en quelque sorte, l'art du double discours : d'un côté, le risque d'une synthèse interprétative toujours incertaine, et de l'autre, la certitude des faits biographiques et bibliographiques, offerts en marge, dans une consultation libre. Le lecteur qui pratique le manuel de Lanson peut mettre ainsi en rapport les deux parties du texte, rapprocher la partie inférieure de la page de sa partie supérieure (faire éventuellement les lectures ou les recherches recommandées), en un mot *apprendre*, plutôt que de subir ou de répéter des formules agréablement tournées. L'intérêt d'un discours qui s'annote lui-même réside dans la discussion interne qu'il poursuit avec lui-même — au lieu de l'imitation d'une causerie de salon —, dans la démarche scientifique qu'il se met ainsi en œuvre pour atteindre une plus grande objectivité.

Il y a trois types de notes dans l'*Histoire de la littérature française* : les notes biographiques et bibliographiques, que nous venons d'évoquer à l'instant, et, ce qui a fait quelquefois l'objet de railleries (mais à tort !), les « notes de repentir ou de conversion », présentes à partir des onzième et douzième éditions :

« Dans les matières de sentiment et d'opinion, il m'a paru qu'il serait dangereux de me borner à substituer un jugement à un autre ; il y aurait de quoi dérouter les jeunes gens qui ren-

contreteraient des affirmations différentes, selon qu'ils prendraient une édition ancienne ou récente. Il m'a paru meilleur pour leur éducation littéraire de leur montrer moi-même en quoi j'ai varié : j'ai donc laissé subsister en général mon premier texte, et j'y ai joint une note indiquant brièvement dans quelle mesure et pour quoi j'ai changé d'avis⁴³. »

Ces « notes de repentir » sont peut-être les plus importantes des trois ; en tout cas, elles sont tout à fait conformes au nouvel esprit qui essaie de se définir : elles rompent avec l'image ancienne d'une autorité critique débonnaire ou inspirée, et s'efforcent de montrer que la connaissance est une conquête difficile, qui s'acquiert par étapes successives.

C'est bien la personne même du critique qui est au centre des problèmes méthodologiques posés, et Lanson ne l'ignore pas. Sur ce point, sa réponse est habile, et en même temps pleine d'intelligence. Il n'entend pas se poser en savant supérieur, maître et dominateur de son objet (ce qui ne serait qu'une variante de l'image ancienne). Au contraire, il reconnaît le poids des sentiments et des impressions :

« L'élimination entière de l'élément subjectif n'est donc ni désirable ni possible, et l'impressionnisme est à la base même de notre travail⁴⁴. »

Mais l'historien de la littérature s'efforcera de régler l'intervention des sentiments pour en limiter les conséquences idéologiques. D'abord, il refusera l'influence des jugements antérieurs :

« Pour représenter le caractère des écrits et la physionomie des écrivains, je me suis interdit de résumer les jugements des

43. *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1924 (18^e éd.), p. XVIII.

44. *Essais de méthode...*, Hachette, 1965, pp. 37-38.

maîtres que j'admire, de Taine et de Sainte-Beuve, comme de M. Gaston Paris ou de M. Brunetière : j'ai estimé plus utile, en une matière où il n'y a point de vérité dogmatique ni rationnelle, d'apporter les opinions, les impressions, les formes personnelles de pensée et de sentiment que le contact immédiat et perpétuel des œuvres a déterminées en moi⁴⁵. »

On prendra conscience de l'originalité de ces propositions si on les compare avec celles d'un contemporain, Eugène Lintilhac, qui écrit — à la même époque et dans des circonstances analogues — en tête de son *Précis historique et critique de la littérature française* :

« Nous avons lu tout ce que nous avons à juger. Ce n'est pas là une garantie d'impeccabilité ; c'en est une de sincérité. Elle nous suffit ; surtout si l'on veut bien considérer que, par devoir professionnel, nous nous sommes informé des opinions traditionnelles de la critique et du respect qui leur est dû⁴⁶. »

Certes, on trouve dans ces deux citations une même reconnaissance de la tradition critique ; mais les attitudes méthodologiques diffèrent : dans un cas, on affirme la nécessité d'une rupture, alors que dans l'autre cas, on se satisfait d'un acquiescement.

Le refus du jugement généalogique s'accompagne d'une mise en perspective historique des sentiments personnels :

« J'existe autant qu'un autre lecteur. Autant et pas plus. Mon impression entre dans le bilan de l'histoire littéraire. Mais elle n'y doit point avoir de privilège : c'est un fait ; ce n'est qu'un

45. *Histoire...*, *op. cit.*, p. X.

46. *Précis...*, Librairie classique André-Guédon, 1890, p. 7. Le nom de Lintilhac est cité avec éloges par Lanson, qui le considère, dans l'« Avant-Propos » de son *Histoire*, comme un de ses prédécesseurs immédiats.

fait, de valeur relative, à considérer historiquement. Il exprime le rapport de l'œuvre à un homme d'une certaine sensibilité, d'une certaine époque, d'une certaine culture⁴⁷. »

Que nous sommes loin de l'univers d'un Pontmartin ou de celui d'un Sarcey ! Et pourtant, ce texte a été écrit dix ans à peine après la mort du second et vingt ans après celle du premier...

Ainsi le lansonisme apparaît-il, d'un point de vue méthodologique, comme un ensemble de règles limitatives visant à restreindre, voire à supprimer, les vagabondages bavards des pratiques antérieures. La science s'acquiert au prix d'une certaine austérité et d'un effacement des intrusions, désormais indiscretes, de l'énonciation critique.

Dans cette mutation, c'est tout le schéma de la communication critique qui est bouleversé. Le destinataire du discours absolutiste était la Société (et sa morale). Cette fonction est occupée par la Science (et sa vérité) dans le cas du discours historique. Les marques du destinataire, fortes dans le premier discours, s'estompent dans le second. Le critique du XIX^e siècle asseyait son autorité sur la reconnaissance que lui attribuaient ses lecteurs. Son successeur tirera sa qualité de l'approbation que lui accorderont ses confrères. L'instance de légitimation passe du journalisme à l'université. L'exercice critique acquiert un code uniforme. Il revendiquait jusqu'ici la distance de la solitude ; il se pliera désormais à la discipline des pratiques collectives⁴⁸.

47. *Essais de méthode...*, *op. cit.*, p. 38.

48. La critique moderne offre-t-elle quelque chose de comparable avec le jeu de la confiance et de la connivence qui caractérisait le XIX^e siècle ? S'il est possible d'établir une comparaison avec ce qui existait il y a un siècle, c'est dans le domaine de la critique radiophonique ou télévisuelle qu'on peut l'imaginer...

Prenons l'exemple de Bernard Pivot, le célèbre animateur d'*Apostrophes*. La *convivence* qu'il entretient avec son public ne fait pas de doute, puisqu'il y a d'abord *spectacle*, et que ce spectacle plaît : ceux qui regardent l'émission hebdomadaire du vendredi soir ne le font pas uniquement pour s'informer sur les livres récemment parus, ni parce que le thème choisi les intéresse particulièrement, mais aussi — et surtout — pour le plaisir des retrouvailles, des gestes connus et des mots attendus. La personnalité de l'animateur intervient pour une part essentielle dans ce plaisir périodique. En ce sens, le phénomène de la *confidence* joue aussi un rôle important. Non que B. Pivot parle volontiers de lui-même (encore que cela puisse lui arriver : l'interview, de toute façon, favorise une telle éventualité), mais parce que chacun sait en regardant l'émission (et a *besoin* de savoir pour continuer à la regarder) *quel* est cet homme qui s'adresse à lui, et se fait son intermédiaire pour parler aux écrivains : chacun sait que B. Pivot, au fond, n'a rien d'un intellectuel patenté ; qu'il n'est pas un spécialiste, qualifié par l'université, pour parler de la culture littéraire ; qu'il a d'autres goûts que les livres, par exemple, la gastronomie ou le football... Et tout l'art de l'animateur — comme un Sarcey ou un Pontmartin autrefois — est de jouer sur ces faiblesses apparentes, de se protéger derrière son évidente bonne foi et sa naïveté naturelle pour se créer un personnage de critique irréprochable et objectif, à l'écart des querelles et des chapelles. La *confidence* force la confiance. Pivot a retenu quelque chose de la bonhomie de l'« oncle » Sarcey : du personnage de l'oncle il possède, en tout cas, la rondeur physique et l'humeur joviale. Ce qui, dans le jeu de la séduction médiatique, n'est pas le moindre de ses charmes.

CHAPITRE II

Les modes de l'autorité

Dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.

M. Foucault (*L'ordre du discours*, Gallimard, 1971, p. 10-11).

La linguistique moderne a montré que la parole ou le discours pouvaient être considérés, dans certaines conditions, comme des actes. Parler, c'est aussi *agir*, c'est-à-dire s'impliquer dans un message et forcer autrui à répondre dans une direction quelconque. Il y a des « actes de paroles » qui paraissent simples, comme l'ordre ou la défense. L'autorité morale ou le pouvoir hiérarchique permettent de les réaliser. Le langage employé doit alors être précis, sans équivoque aucune, et s'appuyer sur des formules telles que : « Je t'ordonne de fermer la porte », « Je vous défends de fumer ici », etc. Mais

la communication ne se réalise pas toujours avec cette rigueur toute militaire. On pourrait même ajouter que de tels actes explicites constituent l'exception. Les relations humaines sont d'une infinie complexité ; les actes de langage qui les expriment doivent correspondre à cette complexité. Aussi le propre du discours est-il de dissimuler, de suggérer sans dire vraiment, de cacher les volontés ou les intentions derrière le masque des mots. Le propre du discours est de jouer sur l'*implicite*.

La volonté qui anime un individu au moment où il prend la parole et répond à une situation donnée, est qualifiée d'« illocutoire » par une tradition linguistique déjà bien établie depuis quelque temps¹. L'illocutoire (ou l'illocution), c'est, au-delà de la signification particulière que possèdent les énoncés, la force qui anime la communication, l'autorité qui permet son efficacité et détermine son influence. Que cette autorité puisse se manifester de façon explicite, cela ne mérite pas grand commentaire puisque les choses apparaissent alors clairement aux yeux de tous. Mais quand le langage sert à dissimuler l'action du sujet, il faut y regarder de plus près. Car il met en œuvre une force illocutoire qui ne s'avoue pas, et se caractérise précisément par le fait qu'elle ne veut pas ou ne peut pas s'avouer.

Au cœur de toute communication gît donc un illocutoire implicite. Un sujet s'exprime, s'efforce de dire qui il est et pourquoi il parle, mais s'efforce en même temps de dissimuler les marques de son autorité. Par habileté, parce qu'il souhaite s'imposer sans trop contraindre. Et par crainte aussi : parce qu'il risquerait, en s'affirmant nettement, de ne pas être accepté

1. Issu des recherches de la philosophie analytique anglaise (notamment des travaux de J.-L. Austin et J.-R. Searle), le concept d'*illocutoire* est repris en France depuis une dizaine d'années par les linguistes qui se sont spécialisés dans les problèmes de l'énonciation : voir, entre autres, les ouvrages de C. Kerbrat-Orecchioni (*L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, 1980 ; *L'Implicite*, A. Colin, 1986) et O. Ducrot (*Le dire et le dit*, Ed. de Minuit, 1984).

et d'être remis en question. « C'est la peur de cet ébranlement de sa propre identité qui conduit chacun à éviter la situation qui se noue dans l'illocutoire explicite, pour lui préférer l'implicite². »

Ainsi *dire*, c'est *faire*. Mais le mieux est encore de faire sans le clamer trop haut. La politesse sociale est à ce prix, et sans doute même toute relation sociale, en dehors de quelques cas particuliers codifiés par l'usage.

Telle est la situation dans laquelle, nous semble-t-il, se trouve la critique littéraire de la fin du XIX^e siècle. Certes, il a tout loisir de s'expliquer clairement au fil de ses chroniques. Mais il ne peut jamais avancer face à son lecteur qu'en faisant montre de prudence. Pour influencer ce dernier, agir sur lui, il a besoin d'entourer ses écrits d'un appareil illocutoire qui les définisse et les mette en valeur.

En dehors de son contenu explicite, un article critique produit une signification, touche le lecteur, par la façon dont il s'insère dans l'espace du journal et par la façon aussi dont il est annoncé, relié à d'autres textes, grâce à sa signature ou ses références. Il relève de deux formes différentes de l'*illocutoire implicite*. La première concerne la place de l'article, son aspect extérieur avant la lecture : c'est un illocutoire que l'on peut définir comme « matériel ». La seconde touche la désignation même de l'article, au moment de la lecture, le rôle qu'y joue le nom propre, celui de l'auteur et celui des autres, anciens ou contemporains, convoqués autour pour faire sens : il s'agit cette fois d'un illocutoire « idéologique ». La présence morale du publiciste s'exprime d'abord en ces lieux périphériques du texte critique. Elle se marque dans ces seuils par où procède la communication.

2. F. Flahaut, *La parole intermédiaire*, Seuil, 1978, p. 52.

La place matérielle

Dans le journal du XIX^e siècle, celui qui parle exerce son autorité à partir d'une place qui lui est assignée. Cette place ne dépend pas de son libre arbitre. Elle lui est attribuée par le cadre général dans lequel se dispose l'écriture journalistique, par les règles qui régissent la coexistence des textes présents dans un même espace typographique. Quelles sont ces règles ? Il est sans doute difficile de les formuler de façon exhaustive, car elles varient d'un journal à l'autre, mais on peut faire tout de suite une remarque préliminaire. Les quotidiens du XIX^e siècle suivent, malgré des nuances individuelles, un schéma extrêmement uniforme : ils paraissent sur quatre pages et six colonnes, avec des rubriques comparables, et disposent presque tous de la même façon les titres de leurs articles et les feuilletons. En page une, se trouvent les dépêches ; les nouvelles brèves, accompagnées des commentaires politiques généraux ; la même matière se poursuit dans la page suivante, plus particulièrement consacrée aux informations en provenance de l'étranger ou des départements ; la page trois, plus mêlée, contient à la fois des articles financiers ou économiques et des articles littéraires ; quant à la dernière page, elle donne le programme des spectacles, quelques échos variés, et se clôt sur des réclames. On voit qu'un tel ordre diffère profondément de celui que l'on constate dans la presse moderne, où le nombre variable des pages et la présence de la publicité font éclater la disposition des matières et donnent à chaque quotidien son originalité propre. Le quotidien du XX^e siècle se caractérise par une composition très *spatiale*, mettant côte à côte des articles complémentaires, produisant des effets de contraste, alors que son prédécesseur suit un plan linéaire, organisé *temporellement* d'une ouverture à une clôture.

Essayons d'examiner ce qui fait la spécificité de cet ordre ancien. La première idée qui s'offre à l'esprit d'un observateur extérieur est celle du classement ou du rangement. Chaque chose est à sa place, en effet, dans le journal du XIX^e siècle, comme dans un magasin bourré d'hétéroclite où le fouillis des étagères et des tiroirs permet cependant de distinguer les objets les uns des autres, d'en maîtriser l'éparpillement et de les retrouver quand il est nécessaire. Au reste, le journal est bien un « magasin » : c'est ce que rappellent certains titres de périodiques comme *Le Magasin pittoresque* ou *Le Magasin encyclopédique* ; ce que suggère l'évolution du langage qui a transformé, par le truchement de l'emprunt anglais, « magasin » en « magazine »...

D'après Raymond Manévy, c'est Villemessant, le fondateur du *Figaro*, qui fut, sous le Second empire, l'initiateur d'une telle mise en place :

« Villemessant pensait que l'ordre était aussi nécessaire dans un journal que sur une table — il faut, disait-il, que le couvert y soit bien mis et que l'abonné puisse trouver aussi facilement l'article qu'il veut lire que le consommateur trouve le poivre et le sel sur la table à laquelle il vient de s'asseoir. Il se révéla très ingénieux secrétaire de rédaction. Il attribua à ses rubriques une place fixe. “ Il est indispensable, observa-t-il, que le lecteur sache où il trouvera la Causerie, les Échos de Paris, ceux de la Chambre, les articles de Variétés, les Tribunaux, le rayon des faits divers, celui des théâtres, etc., etc. et ne soit pas obligé d'errer à la pêche de tel ou tel article, comme cela arrive dans maints journaux qui jettent pêle-mêle toutes les nouvelles importantes dans leur première page et n'ont plus rien à mettre dans les trois autres...” Villemessant constata également que rien ne serait plus dangereux que de placer des articles du même genre à côté les uns des autres, fussent-ils des chefs-d'œuvre signés des noms les plus accrédités. “ Ils se tueront entre eux, nota-t-il ; et je garan-

tis que si jamais je m'avisais de faire un numéro composé des meilleurs articles de MM. Veuillot, Sarcey, Hervé, Weiss et Wolff, il est certain que je rencontrerais un lecteur qui me dirait : Hé ! hé ! notre *Figaro* d'aujourd'hui... est un peu pâlot ! — Les mêmes articles lus séparément obtiendraient un grand succès”³. »

Deux principes d'organisation apparaissent à travers ces propos. Un article donné doit s'insérer dans une continuité syntagmatique : il est lu après et avant d'autres articles ; il reçoit une partie de sa signification de cet encadrement général qui constitue le discours idéologique du périodique. Mais il occupe aussi une situation paradigmatique : il renvoie à d'autres articles du même auteur ou d'autres auteurs exerçant la même spécialité et paraissant régulièrement à la même place ; il est enfermé dans une série qui lui confère une orientation déterminée.

Cette double structure se manifeste dès qu'on feuillette un quotidien du XIX^e siècle et qu'on se met à parcourir du regard les titres. Ces derniers mettent en évidence l'existence d'un système de places. Ils annoncent moins le contenu intellectuel de l'article que sa situation extérieure, sa fonction dans l'espace scriptural : c'est pourquoi ils participent de cet illocutoire matériel que nous cherchons à analyser ici. Soit les exemples suivants, extraits de quelques quotidiens de l'année 1885. Ils nous fourniront un corpus somme toute assez représentatif :

— *Le Figaro* : *Nouvelles à la main* ; *La vie parisienne* ; *Échos de Paris* ; *A travers Paris* ; *Paris au jour le jour* ; *Correspondance anglaise* ; *Courrier de Saint-Petersbourg* ; *La Vie en plein air* ; *Gazette des tribunaux* ; *Premières représentations* ; *La soirée théâtrale* ; *Courrier des théâtres* ; *Sport* ; *Télégrammes et correspondances* ; *Revue bibliographique...*

3. R. Manévy, *La presse française de Renaudot à Rochefort*, J. Foret, 1958, pp. 335-336.

— *Le Gaulois* : Bloc-notes parisien ; Nos échos ; Nouvelles diverses ; Couliesses politiques ; Province et étranger ; Question d'argent ; A travers la presse ; A travers les livres ; La Chambre des députés ; Nouvelles militaires ; Les Premières ; La soirée parisienne ; Courrier des spectacles ; Chronique des tribunaux ; Sport ; Tablettes bibliographiques ; Jeux d'esprit...

— *L'Événement* : Echos de Paris ; Dernière heure ; Courrier parlementaire ; Informations particulières à l'Événement ; Bulletin de l'étranger ; Bulletin financier ; Nouvelles militaires ; Paris la nuit ; La journée à Paris ; Notes parisiennes ; Courrier des théâtres ; Programme des spectacles ; Art et bibelots ; Chronique musicale ; Chronique de l'épée ; Journal des journaux ; L'Événement en province ; Le sport au jour le jour ; Bibliographie...

— *Gil Blas* : Chronique fantaisiste ; Nouvelles à la main ; Nouvelles et échos ; Gazette parlementaire ; Les affaires de Paris — Au Conseil ; Les faits du jour ; Les coulisses de la finance ; La semaine financière ; A travers la politique ; Courrier de Paris ; Chronique de l'audience ; Premières représentations ; La soirée ; Courrier des théâtres ; Sport ; Les livres...

— *Le Voltaire* : Faits-Paris ; Tribune ; Les échos ; Hors-Paris ; Nouvelles à la main ; Indiscrétions ; Souvenirs ; A l'étranger ; Revue scientifique ; Revue financière et commerciale ; Le Parlement ; Les tribunaux ; Les journaux ; Chronique théâtrale ; Tribune du Voltaire ; Musique ; Les livres ; Bibliographie...

Les ressemblances sont évidentes. Incontestablement, c'est le prestige du *Figaro* qui les explique. Le quotidien de Ville-messant tire à 80 000 exemplaires, alors que les autres journaux que nous venons de citer se situent autour de 10 000-15 000 exemplaires. Tous se définissent par rapport à un modèle qu'ils souhaitent imiter et combattre en même temps : *L'Événement* et *Le Voltaire* se présentent comme des

« Figaros » républicains ; *Le Gaulois* et le *Gil Blas* prétendent rivaliser avec leur concurrent dans le domaine de la légèreté et de la mondanité. Au-delà des circonstances dues à l'histoire, il faut lire dans ces titres une certaine façon de raconter le monde et la société propre à la fin du XIX^e siècle. L'esprit parisien domine, ce ton de la conversation véhiculé par les « échos » ou les « nouvelles à la main ». Paris s'oppose à la province (« hors-Paris ») ou à l'étranger. Les nouvelles sont certes rapides, mais non encore immédiates comme à l'époque présente ; on doit les transmettre (sous forme de « télégramme », « courrier », « correspondance »...), et l'émetteur est chaque fois mis en valeur. Le journal est semblable à un recueil de lettres éparées, rassemblées pour le plaisir ou l'instruction d'une communauté sociale, et que l'on décachète publiquement. Chacun a les mêmes lectures, se livre aux mêmes distractions : les « premières » théâtrales sont commentées régulièrement, et constituent l'essentiel de l'actualité littéraire. Tout se mêle dans cette succession de fragments quelque peu chaotique, tout paraît d'une égale importance. C'est le mouvement de la vie qui passe, avec ses joies et ses misères, ses potins futiles et ses informations sérieuses. En somme, le reflet d'une société que nous avons de la peine à nous représenter, beaucoup moins éclatée que la nôtre dans son discours quotidien, moins obsédée aussi par des angoisses omniprésentes, plus attentive aux surprises de l'existence, plus sensible peut-être — protégée, d'une certaine façon, par le cocon de ses privilèges et de son aisance matérielle...

En ce qui concerne l'objet de notre recherche — les marques de l'illocutoire —, ces listes de titres nous apprennent beaucoup, car elles recueillent ce qui constitue le fonds permanent du discours journalistique. Certes, nous avons exclu de ce relevé les titres qui font allusion à des événements précis, propres à l'année 1885, et nous n'avons conservé que des titres généraux.

Mais ce tri n'a posé aucun problème ; il s'est fait tout naturellement, car il correspondait à l'impression première que donne la lecture d'un journal du XIX^e siècle : les titres spécifiques sont extrêmement rares ; les titres génériques l'emportent avec une écrasante majorité. L'espace discursif qui en résulte se trouve à l'opposé de celui que l'on connaît dans la presse moderne. Précisons ce parallèle nécessaire :

— Le titre générique domine au XIX^e siècle, alors qu'il tend à s'effacer au siècle suivant. Il conditionne la lecture, prépare son déroulement ; les formules spécifiques, quand elles existent, viennent au second rang, comme compléments, sous-titres. À l'époque moderne, le générique se fait oublier. Il s'insère dans la partie supérieure des feuilles, apparaît comme une indication marginale, de rappel, au même niveau d'importance que la pagination ou la date. C'est un index, ce n'est pas une entrée de lecture.

— Au XX^e siècle, plusieurs articles peuvent coexister sous un même générique : pour un sujet donné, ils apportent des confrontations, épuisent une enquête ou une recherche quelconque... Au XIX^e siècle, un événement entraîne un article et un seul. On se rappelle la consigne de Villemessant que nous avons citée plus haut : ne pas mettre ensemble des articles d'une même catégorie. Le lecteur ne peut espérer d'opinion différente ou contradictoire que dans un numéro postérieur ; la confrontation se fait après coup, et s'exerce alors avec d'autant plus de sévérité qu'elle a été retardée. C'est ce qui favorise le développement de la polémique.

— Enfin, aux génériques thématiques du XX^e siècle (« Politique », « Société », etc.) s'opposent les génériques formels du XIX^e siècle, désignant des classes d'écrits (« Échos », « Chronique », « Courrier », « Notes », « Bulletin », etc.).

Le journal du XIX^e siècle impose donc à chaque rédacteur un rôle précis. Il ressemble à ces théâtres anciens où l'on ne jouait que des pièces d'un genre déterminé, comportant des personnages fixes, aisément reconnaissables. Tel acteur peut s'absenter de la troupe pour participer au spectacle qu'animent des concurrents : ainsi le titulaire d'une chronique politique célèbre peut exercer (quelquefois sous un autre nom) son talent de critique littéraire dans un journal voisin. Peu importe, pourvu qu'il ne bouleverse pas la mise en scène soigneusement établie par la tradition ! Le personnage l'emporte sur la personne, ou plutôt — car la relation est dialectique — l'individu met tout son art à défendre les rôles qu'on lui a procurés, la personne se fond dans le personnage.

Tel est ce journal-magasin. Une deuxième caractéristique doit être notée : la contrainte d'une morale de lecture. On sait que chaque journal était déterminé par une orientation idéologique précise : l'« apolitisme » n'existait pas dans la presse des années 1880. Mais telle que nous venons de la formuler, la remarque est banale. Ce qu'il importe de souligner, c'est la personnalité *morale* que chaque quotidien tenait à acquérir. A vrai dire, l'historien de la presse qui s'efforce de rattacher les journaux du XIX^e siècle à telle ou telle tendance politique a souvent du mal à aboutir à une présentation satisfaisante ; les nuances de l'un à l'autre se distinguent mal, et l'on observe des changements d'orientation idéologique qui apparaissent surprenants : d'abord antirépublicain, *Le Figaro* s'accommode, après 1878, du régime en place ; bonapartiste, *Le Gaulois* devient légitimiste, à partir de 1879.... On fait fausse route quand on s'efforce de compter et de distinguer des tendances qui se mêlent. Qui dira avec exactitude les variétés du républicanisme modéré, opportuniste ou radical, celles du royalisme légitimiste ou orléaniste ? Un esprit, même averti, manque de s'y perdre, et l'observateur moderne

court le risque d'imposer à une réalité ancienne des catégories classificatrices conçues *a posteriori*, et finalement mal adaptées. Comment situer par exemple *Le Matin*, fondé en 1884 sur le principe de l'éclectisme politique ? La chronique quotidienne couvrant l'actualité du moment changeait chaque jour de titulaire et était confiée à des rédacteurs d'opinions différentes : on vit ainsi se côtoyer, la première année, Paul de Cassagnac, le bonapartiste, Cornély, le légitimiste, Emmanuel Arène, l'opportuniste, et Jules Vallès, le révolutionnaire... En fait, le journal du XIX^e défend une attitude morale qui transcende les divisions politiques — à l'image d'un individu qui possède, certes, des opinions précises, mais peut en changer éventuellement en fonction des circonstances, et refuse en tout cas de s'enfermer dans le cadre étroit d'une idéologie. D'ailleurs, n'est-il pas significatif que son titre général puisse être constitué par un nom propre, emprunté à la littérature ou à la réalité historique : *Le Figaro*, *Gil Blas*, *Le Voltaire* ? Le journal s'anime ainsi, pareil à un être vivant. C'est ce que remarque Zola dans son étude sur la presse, parue en 1877, où il prend l'exemple du *Figaro* :

« Pétri de personnalité, il dit constamment « Moi » ; il se met en avant, invite le public dans sa cuisine, vit dans la rue. Le ton de ses collaborateurs est aussi à part. Ils sont légers et tranchants ; ils parlent au nom de Paris, prétendent tout savoir et ne souffrent pas la contradiction. Le maître de la maison, le barbier espagnol qui rase et assourdit tout le monde, qui bavarde des heures durant et joue toutes sortes de tours, ne respectant personne, s'inclinant devant le succès, apparaît, du reste, comme la meilleure enseigne qu'un journal ait pu choisir. Chaque fois que je lis *Le Figaro*, je crois entendre malgré moi une musique de foire, le bateleur attirant et enthousiasmant la foule⁴ ».

4. *Etudes sur la France contemporaine*, O.C., t. XIV, p. 271.

Voilà qui paraît bien éloigné des pratiques de la presse moderne. Sans doute le nom de « Figaro » subsiste-t-il encore de nos jours, mais il a perdu toute signification, privé d'un paradigme qui pourrait lui donner une valeur, puisque la coutume qui consiste à donner un nom de personnage à un périodique, a disparu. Le journal actuel se situe dans l'espace et le temps (*Le Monde, France-Soir, Le Matin, L'Aurore, Le Parisien libéré, Libération...*) ; il évoque une période ou un événement qui donnent de lui une image abstraite. Il a perdu cette allure individuelle, et comme amicale, que l'on pouvait rencontrer dans les feuilles du siècle dernier.

La personnalité morale s'accompagne d'une hiérarchie des discours. A l'annonce générale de l'en-tête succède une annonce particulière, constituée par la chronique qui ouvre la lecture, et consacrée le plus souvent à un sujet politique : c'est, pour reprendre un terme traditionnel, le « Premier-Paris ». On trouve, juste après, la « tête d'échos », que René Dumesnil évoque ainsi :

« Au temps où il y avait dans la presse de véritables *échos*, il y avait aussi une « tête d'échos », qui était le plus piquant, le plus « parisien » des potins du jour, parfois même une sorte de chronique en miniature, bien alléchante, suprêmement « parisienne ». Quand on feuillette les collections de vieux journaux, rien n'en fait mieux mesurer la distance entre hier et aujourd'hui. Le parfum de ces choses mortes s'est évanoui, et elles n'ont plus qu'une odeur de choses fanées. On se demande — neuf fois sur dix — ce qui pouvait enchanter nos pères dans cette prose dont l'esprit s'est évaporé si bien que nous n'y découvrons plus grand'chose de subtil, mais souvent des plaisanteries amenées de loin⁵ ».

La métaphore animale pourrait être poursuivie. Il y a une

5. R. Dumesnil, *L'époque réaliste et naturaliste*, Tallandier, 1945, pp. 286-287.

« tête », mais aussi une « queue » : la seconde moitié de la quatrième page, constituée par les réclames commerciales. Tout est rangé, donc, et on vous indique aussi quelle direction il faut prendre, comment il faut parcourir l'ensemble. Il s'agit bien d'une « lecture dirigée », pédagogique et morale tout à la fois.

Une comparaison avec l'ordre topographique du dictionnaire permettra de prolonger cette idée. Le dictionnaire moderne est composé comme un espace éclaté dont les entrées sont multiples. Il n'est pas nécessaire de parcourir tout un article pour découvrir l'information que l'on cherche : la division du texte en paragraphes, les artifices de la typographie permettent, avec un peu d'habitude, un accès quasi direct à la connaissance. Au contraire, le dictionnaire ancien, dont l'exemple-type (et, disons-le, l'exemple *unique*) est pour nous le texte du *Littré*, impose un accès séquentiel à l'information. Dans le *Littré*, le découpage des acceptions est linéaire ; les chiffres se suivent de façon continue, sans mise en hiérarchie du sens : aucun alinéa, aucun regroupement logique qui permettrait de percevoir d'emblée où chercher ce qui est souhaité, mais une poussière d'informations enchaînées, qu'il faut traverser une à une pour parvenir au but. De même, le discours critique qui est publié dans un univers de lecture identique, s'ordonne-t-il temporellement et séquentiellement. La linéarité est non seulement un principe de rangement ; elle conditionne aussi le mode de perception des textes, par opposition à la disposition discontinue : voir tableau en haut de la page suivante.

La conséquence essentielle de l'ordre linéaire est d'établir (en partie volontairement, en partie involontairement) une gradation : ce qui est lu *après* tend à être considéré, parce qu'il vient à la seconde place, comme moins important que ce qui a précédé. D'où le problème posé, dans le journal du XIX^e siècle, par la place qu'y occupe la *littérature*, venant à la suite

	Ordre linéaire	Ordre discontinu
Principe d'organisation	Temps	Espace
Typographie du texte	Massive (alinéas rares ; absence de sous-titres)	Eclatée (alinéas nombreux ; sous-titres fréquents)
Mode d'accès	Lecture par accès séquentiel	Lecture par accès direct
Exemples	Au XIX ^e s., le dictionnaire et le discours journalistique	Au XX ^e s., le dictionnaire et le discours journalistique

de la *politique*. Sans doute la littérature (c'est-à-dire la critique littéraire) occupait-elle dans cet espace typographique un territoire proportionnellement très important, sur l'ensemble des quatre feuilles, et sans commune mesure avec la portion congrue à laquelle elle est réduite à l'époque actuelle. Il n'empêche ! La question se pose. Elle est de nature à remettre en cause le rangement qui vient d'être décrit.

La littérature peut-elle disputer à la politique sa prééminence ? A-t-elle le pouvoir de contester la place qui lui est offerte ? Voilà une situation conflictuelle qui ne manque pas d'intérêt. Considérons-la avec attention. Elle permet en effet d'évaluer le dispositif de l'illocutoire matériel et de comprendre son fonctionnement.

C'est dans cette perspective que le cas Zola journaliste sera évoqué et commenté au cours des pages qui suivent. Quel meilleur exemple retenir en effet, que celui d'un homme qui se trouve dans la position multiple d'un publiciste et d'un écri-

vain ? Publiciste, écrivant dans des périodiques, Zola utilise les modèles rhétoriques qu'il reçoit de la tradition journalistique. Écrivain, il revendique un meilleur traitement pour la littérature — et tout d'abord, évidemment, pour le type de littérature qu'il représente. De fait, la réception du naturalisme ne peut se comprendre que si l'on examine non seulement les textes critiques contemporains des *Rougon-Macquart*, mais aussi l'activité théorique de l'auteur du *Roman expérimental*, qui écrivait sur les autres dans les journaux même où on écrivait sur lui, et avait donc l'expérience intime du discours dont il était l'objet.

Une des idées-force de Zola — qu'il fera partager à son disciple Paul Alexis — est la remise en cause de la place limitée qu'occupe la littérature dans l'espace du journal :

« Le journal nouveau — écrit-il — tend à mettre à la porte la littérature. Les faits divers, sous plusieurs appellations différentes, ont envahi les quatre pages. La presse à informations est née. Il ne s'agit plus d'analyser un livre. Les lecteurs se soucient bien de cela ! Il faut leur dire ce qui s'est passé la veille dans le salon de Mme *** et dans les coulisses des Variétés ; il faut leur raconter le crime de la nuit en trois cents lignes, avec le portrait de l'assassin, ce qu'il mangeait, ce qu'il buvait ; il faut tout réduire en petits faits précis, brutaux, sans ornements aucuns. Si le mouvement continue, les journaux, avant cinquante ans, seront transformés en simples feuilles d'annonces⁶ ».

A ce mouvement inéluctable Zola essaya de s'opposer dans la dernière période de son activité journalistique, au cours de l'année 1879, pendant laquelle il écrivit simultanément dans deux quotidiens, *Le Voltaire* et *Le Figaro*, et dans deux revues mensuelles, *Le Messager de l'Europe* (qui paraît en Russie) et *La Réforme*. L'exemple de cette année 1879 est riche en ensei-

6. *Documents littéraires, O.C.*, t. XII, pp. 468-469.

gnements au moins par le nombre d'articles produits par Zola. D'après la bibliographie de Henri Mitterrand et Halina Suwala⁷, Zola a fait paraître soixante-neuf articles dans *Le Voltaire* et onze dans *Le Messenger de l'Europe*. C'est son œuvre essentielle. A cela s'ajoute une collaboration intermittente au *Figaro* et à *La Réforme*. L'année 1879 est d'ailleurs la première, depuis le début des *Rougon-Macquart*, où le chef de l'école naturaliste ne publie en librairie aucun roman : année de pause donc, de réflexion théorique, entre les deux temps forts de *L'Assommoir* (1877) et de *Nana* (1880). Il faut noter que tous les articles publiés dans *Le Voltaire* ne sont pas originaux : beaucoup sont repris du *Messenger de l'Europe*. Mais l'important est de comprendre la signification de leur apparition.

De ce point de vue, l'activité journalistique de Zola est marquée par une double distorsion : distorsion entre les collaborations régulières (la « Revue dramatique et littéraire », hebdomadaire, au *Voltaire*, les « Lettres de Paris », mensuelles, au *Messenger de l'Europe*), et les collaborations irrégulières (au *Figaro* et à *La Réforme*) ; distorsion, à l'intérieur de la collaboration apportée au *Voltaire*, entre les articles périodiques de la « Revue dramatique et littéraire » et des articles exceptionnels qui sont donnés à plusieurs reprises au cours de l'année, en étant repris, à un mois de distance environ, du *Messenger de l'Europe*. Là apparaît un phénomène important. Pourquoi Zola a-t-il éprouvé le besoin de sortir du cadre bien délimité de son feuilleton hebdomadaire ? Ou plutôt, quelle signification a prise, dans l'ordre du journal, la présence de ces études exceptionnelles à côté des comptes rendus réguliers ? Nous nous proposons d'étudier de près l'histoire *événementielle* de

7. H. Mitterrand et H. Suwala, *Emile Zola journaliste*, Les Belles Lettres, 1968, pp. 118-127.

ces textes, qui sont d'ailleurs parmi les plus célèbres de Zola, non pour parler de leur contenu, mais pour percevoir les conditions de leur inscription topographique, c'est-à-dire leur valeur illocutoire.

En voici les titres, dans *Le Voltaire* :

— « Etudes littéraires — George Sand » : six articles du 8 au 14 mars 1879.

— « Etudes littéraires — Victor Hugo » : six articles, du 30 mars au 4 avril.

— « Les poètes contemporains » : cinq articles, du 16 au 20 avril.

— « Lettre à la jeunesse. — Morale et patriotisme » : cinq articles, du 17 au 21 mai.

— « Le roman expérimental » : cinq articles, du 16 au 20 octobre.

On peut joindre à ce relevé d'articles « exceptionnels » un sixième texte, paru dans le *Supplément littéraire* du *Figaro* du 20 avril, intitulé « La République et la littérature » (bien que le *Supplément littéraire* soit hebdomadaire, on peut le considérer comme une partie de l'espace du *Figaro* quotidien, qu'il étend en fin de semaine).

Si l'on voulait traiter du contenu de ces études, il serait facile de montrer leur cohérence et leur progression vers une affirmation de plus en plus nette de la théorie naturaliste. Zola attaque d'abord les représentants de la pensée idéaliste ou romantique qu'il veut détrôner, George Sand, Victor Hugo, Renan également (dans la « Lettre à la jeunesse »), et leur oppose la figure antithétique de Claude Bernard, avant d'imposer le naturalisme par un double programme, politique (« La République et la littérature ») et théorique (« Le roman expérimental »). Mais ce n'est pas cela qui nous intéresse ici. Nous vou-

drions montrer que, parallèlement à leur audace intellectuelle, ces articles tentent d'occuper dans l'ordre scriptural du journal une place particulière, qui fait leur force illocutoire.

Les trois études sur George Sand, Hugo et les poètes contemporains interviennent dans *Le Voltaire* avec une force que n'ont pas les feuilletons de la « Revue dramatique et littéraire ». Par leur longueur d'abord : Zola inaugure un mode d'exposé en cinq ou six parties qu'il poursuivra avec bonheur tout au long de l'année 1879. Par l'espace qu'elles occupent, ensuite : elles ne se situent dans aucun des cadres normalement réservés au discours littéraire, ni dans l'encadré du feuilleton, ni dans une rubrique de la troisième page ; elles sont disposées à cheval sur la page un et la page deux, à une place qui est habituellement celle de la Chronique. Par leur origine enfin, qui est avouée ; les lecteurs du *Voltaire* savent que ces études viennent de la fameuse revue russe à laquelle Zola collabore, *Le Messager de l'Europe...* Et ils ont en mémoire le scandale de la fin de l'année 1878, quand la presse française avait découvert une étude de Zola sur les « romanciers contemporains ». Celui-ci, sommé de s'expliquer, avait publié l'étude incriminée dans *Le Figaro*⁸. Désormais, il utilise habilement le pouvoir que possèdent ces textes venus de l'étranger pour pousser le plus loin possible ses analyses, sortir de la fadeur du compte rendu dramatique et imposer ses théories. Il est bien évident que Zola ne reprend pas en France des textes déjà écrits pour une revue étrangère. Il fait le contraire : il écrit pour un public français des textes qu'il publie d'abord en Russie. La théorie du « Roman expérimental » va naître de cette nouvelle possi-

8. Sur cette affaire, voir l'ouvrage d'H. Mitterand, *Zola journaliste*, A. Colin, 1962, pp. 212-214, et les lettres de Zola à Villemessant et Wolff de décembre 1878 (*Corr.*, t. III, pp. 250-251, 257-258).

bilité d'expression, de ce détour insolite par une revue étrangère. L'audace intellectuelle de Zola en cette année 1879 est une audace à retardement, qui se masque un instant pour surgir avec plus de force. *Le Messager de l'Europe* est l'école du discours naturaliste.

La « Lettre à la jeunesse » s'installe dans l'espace du *Voltaire* avec les mêmes effets illocutoires que les études précédentes : même longueur, même origine, même situation en page une. Mais il s'en ajoute d'autres. Le titre et le sous-titre indiquent qu'il s'agit d'une communication particulière, que ni la forme (une lettre à...) ni le sujet (la « morale » et le « patriotisme »...) n'apparentent au discours littéraire habituel. De plus, les premières colonnes de la page une, à gauche de la « Lettre à la jeunesse », contiennent un article de Jules Laffitte (le nouveau directeur du *Voltaire*, en mai 1879) qui définit les changements apportés à l'orientation du journal : Laffitte parle des nombreux collaborateurs littéraires, et décrit de façon assez étonnante la place que doit occuper Zola :

« Nous ne dissimulons pas qu'une personnalité comme celle de M. Zola prendra chez nous une place importante ; pourtant, qu'on le sache, nos colonnes seront ouvertes à la controverse ; là est la vie, et nous voulons vivre. Ainsi M. Zola ouvre aujourd'hui notre campagne avec une *Lettre à la jeunesse* appelée à soulever de vives récriminations. On y trouvera sur Victor Hugo, Renan, Claude Bernard des idées dont M. Zola revendique toute la responsabilité, mais nous sommes d'avis que toutes les opinions peuvent être émises, et à ce point de vue nos collaborateurs, non politiques, jouiront de la plus grande indépendance. Nous ne leur demandons qu'une chose : du talent ».

Implicitement, Laffitte reconnaît la stratégie qui est celle de Zola, et ne sait comment s'y opposer, se contentant de demander à une personnalité si envahissante « du talent » ! Les traits

du discours zolien sont ainsi définis en creux : c'est un discours fort, signé sans ambiguïté (par opposition aux articles politiques, souvent anonymes, ou préférant l'usage du pseudonyme), un discours qui risque d'occuper une place qui ne lui est pas due et d'empiéter sur le territoire voisin...

L'apparition du « Roman expérimental » dans *Le Voltaire* du 16 octobre marque l'apogée de l'occupation de l'espace par le naturalisme, puisqu'elle a lieu en même temps que les premiers feuilletons de *Nana* : le feuilleton du roman occupe les rez-de-chaussée des deux premières pages, et la première partie du « Roman expérimental » est à cheval sur les pages une et deux. Avec cette publication simultanée la forme illocutoire du discours naturaliste est à son sommet, et c'est sans doute ce qu'espérait Zola en faisant accompagner les premières pages de son roman par l'exposé de la théorie du « Roman expérimental ». Mais peut-être, en effet, a-t-elle alors été trop forte, et a-t-elle empêché qu'on lise vraiment le contenu du texte théorique. L'intérêt s'est déplacé du discours théorique vers la fiction romanesque : « Le roman expérimental » a été emporté par le scandale que soulevait *Nana*. Si la critique a si mal lu, pendant l'automne 1879, ce texte fondamental, c'est certainement à cause de son entourage romanesque : par un effet de concurrence spatiale, le texte le plus immédiatement lisible a occulté l'autre. Pis encore, la critique s'est appuyée sur le scandale suscité par le roman pour englober dans une même caricature l'un et l'autre textes. Ainsi le discours naturaliste, dans son effort de conquête spatiale, s'est-il détruit lui-même, par son désir d'une trop grande extension.

« La République et la littérature » possède un effet illocutoire différent de ceux des textes précédents, mais tout aussi extraordinaire. Le texte est publié dans *Le Figaro*, ce qui lui donne des conditions d'apparition nouvelles (un autre public,

un journal qui tire à 80 000 exemplaires, et non à 10 000 comme *Le Voltaire*), et surtout, de nouvelles relations à l'intérieur du texte du journal. Ces relations sont d'abord d'ordre syntagmatique : comme précédemment, le discours zolien est présenté en étant commenté, déterminé par un mode d'emploi qui impose un mode de lecture. Le critique Albert Wolff joue ici le rôle que tenait, dans *Le Voltaire*, Jules Laffitte : il doit accommoder le texte de Zola à la perception des lecteurs du *Figaro*, et il justifie cette publication en la définissant comme « un acte de courage et de conviction, en même temps que l'œuvre de talent d'un polémiste de haute volée⁹ ». Mais, à côté de cette liaison syntagmatique qui enferme le texte dans la syntaxe d'une idéologie, il existe une détermination paradigmatique, celle qui conditionne la première page du *Supplément littéraire* du *Figaro*, où paraît « La République et la littérature ». Le lieu ici occupé possède une signification immanente que lui donnent les articles publiés chaque semaine. Le texte de Zola s'intègre à un paradigme cohérent où dominent les récits historiques et les portraits des personnalités marquantes du moment : au milieu de ces documents historiques (de l'histoire du passé ou de celle du présent), il prend donc aussi la valeur d'un document, éloigné des querelles quotidiennes. Les lecteurs du *Figaro* ont certes affaire à une œuvre de « polémiste », comme l'annonçait Wolff, mais qu'ils peuvent regarder avec une certaine distance, car elle vient d'ailleurs — d'un journaliste considéré comme « républicain » — et parle d'un sujet étranger — les différentes catégories de « républicains ». L'étude de Zola possède donc encore une fois un statut particulier : non pas à cause de l'espace recouvert, mais à cause de son

9. A. Wolff, « Courrier de Paris. — La République et la littérature par M. Emile Zola », *Le Figaro*, 17-18 avril 1879.

inscription syntagmatique et paradigmatique. De discours de mise en garde prévu pour un public républicain, elle se transforme en document pour ainsi dire *exotique*, à l'usage d'un public conservateur peu concerné par de tels problèmes.

En somme, au cours d'une même année, ces articles par lesquels se construit la doctrine naturaliste, ont accumulé autour d'eux des effets illocutoires de plus en plus complexes, selon une stratégie de renforcement progressif. En 1877, Zola avait étendu sa « Revue dramatique » en « Revue dramatique et littéraire¹⁰ » ; en 1879, son discours critique a acquis des possibilités d'expression encore plus grandes : par la pratique de l'article exceptionnel, et par l'utilisation dialectique d'un double support (*Le Voltaire* et *Le Figaro*).

Nous avons considéré comme des effets illocutoires l'ensemble des contraintes matérielles qui ont pesé sur la présence du texte critique face aux lecteurs. Que ces effets aient été consciemment voulus ou non par Zola, peu importe : par sa pratique du métier de journaliste il en a maîtrisé un certain nombre, mais d'autres lui ont échappé, c'est fort probable. L'illocutoire dont les marques ont été repérées ici appartient à l'existence matérielle de l'article au sein de l'espace du journal. Il est le produit d'une série de phénomènes qui interviennent isolément ou s'additionnent :

— Le *titre* (l'annonce de la place que l'on va occuper). Ainsi, dans les exemples que nous venons d'étudier, les formules qui sortent le discours critique de son cadre habituel de « Revue dramatique et littéraire », et définissent une intervention exceptionnelle : « Etudes littéraires », « Lettre à la jeunesse » ; ou, ce qui est encore plus surprenant, car dépourvu de tout repère générique : « Le roman expérimental ».

10. Voir H. Mitterrand, *Zola journaliste, op. cit.*, pp. 208-209.

— La *périodicité* (le rappel de la place déjà occupée) : d'où l'effet de surprise créé par la non-périodicité que choisit Zola, faisant paraître ses études exceptionnelles sur des séquences temporelles de cinq ou six jours, en dehors du rythme hebdomadaire propre au feuilleton.

— L'*origine* (le transfert de place). Ainsi le passage du *Messenger de l'Europe* au *Voltaire*, ou du *Voltaire* au *Figaro* : dans les deux cas, le discours nouveau s'avance en transportant d'un lieu inconnu et étranger (qu'il s'agisse d'un ailleurs linguistique ou idéologique) une part de mystère qui séduit et provoque en même temps.

— L'*insertion spatiale* (la topographie des places) : la volonté d'occuper, au moins en partie, la page une, de rivaliser avec la Chronique, de sortir du cadre du feuilleton...

— L'*insertion syntagmatique et paradigmaticque* (la place occupée et les relations de voisinage) : la co-présence des discours, d'une part (soulignée par le commentaire explicite de Laffitte ou de Wolff) ; l'équivalence des discours, d'autre part (le paradigme de la chronique dans *Le Voltaire*, du reportage historique dans *Le Figaro* hebdomadaire).

Par ses effets illocutoires, le texte définit dans un espace fermé sa position de parole. Il tient compte des contraintes que lui imposent les autres textes qui occupent avec lui cet espace (ce sont des déterminations externes, qu'il subit), et il apporte avec lui un certain nombre de choix qui font l'originalité de son intervention (ce sont des déterminations internes, qu'il impose). De l'harmonie entre ces deux types de déterminations dépendra finalement le succès de son insertion. Si les déterminations externes sont ressenties comme dominantes, si l'espace paradigmaticque et syntagmaticque qui forme la clôture devient trop étouffant et réduit à de la banalité la nouveauté procla-

mée, alors le texte meurt d'une trop grande force : c'est le cas, croyons-nous, de l'intervention de Zola dans *Le Figaro*, ou de celle du « Roman expérimental » dans *Le Voltaire*. Mais si, au contraire, ne jouent que des déterminations internes, elles peuvent être insuffisantes, et ne pas produire un effet déterminant : les trois études du début de l'année 1879, sur George Sand, Hugo et les poètes contemporains, sont dans une situation de ce type — discours qui dérange, mais encore prudent. Finalement, seule la « Lettre à la jeunesse » réalise un équilibre efficace entre les deux catégories de déterminations : du point de vue de l'histoire littéraire, elle correspond d'ailleurs à la période la plus dynamique de la collaboration de Zola au *Voltaire* (nouveau départ du journal, estime déclarée de Zola à Laffitte, etc.), avant les polémiques de l'automne 1879, au moment de *Nana*.

La stratégie textuelle du naturalisme souhaitait donc limiter l'expansion du discours politique et assurer le développement de la partie littéraire. A-t-elle réussi ? On sait que les efforts de Zola dans *Le Voltaire* se soldèrent par un échec. Le conflit avec la direction du journal, latent dès les premiers feuillets de *Nana*, s'envenima, et aboutit à la rupture, en septembre 1880. Zola fut accueilli dans les colonnes du *Figaro* pour y mener la campagne qu'il souhaitait.

Mais dans les deux cas, on peut parler d'un échec du discours naturaliste : échec de son inscription dans un lieu qui aurait dû normalement le soutenir, celui du journal républicain, mais échec aussi de sa place dans *Le Figaro*, puisqu'il y subsista en position d'isolé, coupé de toute assise idéologique. En somme, l'histoire du discours zolien pendant ces années 1879-1880 est celle de la recherche d'un lieu idéal d'écriture-recherche qui n'aboutit pas. N'est-il pas évident qu'aucun lieu n'existait pour un discours qui était, à proprement parler, *u-topique* ?

On peut expliquer un tel échec de plusieurs façons. Il faut remarquer d'abord que la volonté de Zola était fondée sur la recherche d'un équilibre difficilement réalisable. Si l'on considère en effet l'espace par définition limité du journal du XIX^e siècle (borné aux quatre feuilles), on constate que le discours critique se trouve pris entre deux concurrents redoutables : le discours politique d'une part ; la fiction d'autre part (roman ou nouvelle). Ces derniers possèdent une égale vigueur. Non seulement ils offrent au lecteur moyen un intérêt bien supérieur à celui que présente la critique (un intérêt immédiat, lié à la curiosité que suscite l'événement ou au plaisir qu'apporte la fiction), mais ils finissent par se retrouver, et pour ainsi dire, par s'unir dans une forme mixte qui tient du politique et du littéraire, du réel et du fictionnel : la chronique-nouvelle. L'œuvre de Maupassant porte témoignage de ce type particulier de textes courts, caractéristiques de la fin du XIX^e siècle, tantôt chroniques, tantôt nouvelles, tantôt les deux à la fois de façon indécidable : on sait quelle faveur ils rencontraient auprès du public. Entre la chronique attrape-tout et la nouvelle qui s'écrit aux couleurs du temps qui passe, que peut la critique, dénuée de tout artifice et passablement austère, sinon disparaître ?

Il est possible d'envisager le problème sous un autre angle et de se demander pourquoi l'expansion du discours naturaliste, freinée dans les journaux quotidiens, ne s'est pas faite dans les revues, hebdomadaires ou mensuelles. On sait que l'avènement du symbolisme, à partir des années 1885-1886, s'est réalisé grâce aux « petites revues », pour reprendre l'expression lancée par Rémy de Gourmont dans un ouvrage paru en 1900. En ce qui concerne le naturalisme, on constate bien un effort dans cette direction : les années 1878-1880 voient la naissance — mais aussi la décadence — de la *Revue réaliste* de Vast

et Ricouard, de la *Revue moderne et naturaliste* de Harry Alis¹¹ ; au même moment, Zola et ses disciples échouent dans leur tentative d'implantation à *La Réforme*, comme dans leur essai de création d'un organe propre, *La Comédie humaine*¹². Pourquoi ? Peut-être parce que n'existent pas encore le public et la sensibilité littéraire qui feront le succès de la *Revue contemporaine* d'Edouard Rod ou de la *Revue indépendante* de Félix Fénéon en 1885. Peut-être aussi des échecs sont-ils nécessaires pour préparer les réussites futures.

Mais il faut avancer d'autres raisons. Il y a chez Zola une haute idée de l'image qu'il entend donner du naturalisme (de l'illocutoire, précisément, qui doit accompagner ses interventions) : les revues, avec leur faible force économique (elles paient mal leurs collaborateurs, et Zola le leur reproche), leur public limité, ne constituent pas, selon lui, un lieu d'accueil satisfaisant pour le débat idéologique. De plus, l'espace de la revue, sans doute moins resserré que celui du journal, ne résout pas tous les problèmes : la concurrence des formes s'y exerce tout autant. La plupart des revues accordent une part importante au discours politique (elles s'intitulent d'ailleurs : « politiques et littéraires »), s'ouvrent largement à la fiction ou à la poésie — et on connaît toutes les réticences du naturalisme face à la poésie, liée pour lui à un lyrisme romantique qu'il s'agit de dépasser. Finalement, le discours critique souffre aussi, dans cet espace, d'une hiérarchie qui le relègue au second plan : les revues conçoivent la critique comme une « revue » des dernières publications, et l'enferment, en fin de numéro, dans une sorte d'éphéméride événementiel ; elles ne constituent donc pas

11. La *Revue réaliste* dura du 5 avril au 21 juin 1879, la *Revue moderne et naturaliste*, du 14 décembre 1878 au mois d'octobre 1880 (voir *Corr.*, t. III, p. 277, n° 6, et p. 514).

12. Dont l'initiateur fut Huysmans.

une panacée. L'espace de liberté absolue n'existe pas. Comment serait-ce possible, d'ailleurs ? Si l'on voulait reprendre une formule célèbre, on pourrait dire que le discours critique, comme l'art, de façon générale, vit de contraintes — de ces contraintes qui composent son illocutoire — et meurt de liberté.

La place idéologique

D'un point de vue formel, un nom propre est un mot qui se rapporte à une réalité unique, dont la fonction est d'offrir une relation ou une correspondance entre un signe et une réalité, et qui épuise, dans cette relation même, toute sa signification : autrement dit, un nom propre ne possède pas de signifié ; il se contente de montrer, de désigner ; il n'a qu'un référent.

Les noms propres dont nous allons nous occuper ici auront bien pour fonction de désigner — c'est pourquoi ils sont *illocutoires* ; mais en plus, ils s'efforceront de produire une signification qui appartient à l'ordre des valeurs ou des croyances : ils sont donc aussi *idéologiques*. Comment un nom propre peut-il entraîner avec lui une signification ? Pas en lui-même, bien sûr, mais dans l'usage qu'on fait de lui. Le signe « Voltaire » ne signifie rien : il désigne une personne historique. Mais l'utilisation, au XIX^e siècle, de la référence à Voltaire dans un article — voire de la signature imaginaire (pseudonymique) « Voltaire » au bas du même article — n'a rien d'innocent : c'est un acte critique par lequel on affirme l'importance de la philosophie du XVIII^e siècle pour la pensée que l'on défend ; c'est, éventuellement, un effort mimétique pour s'identifier à un mouvement intellectuel du passé et s'appropriier une partie de son prestige historique.

Nous venons de le suggérer, il y aurait pour le nom propre deux lieux d'insertion possibles : soit dans le corps de l'article critique — il s'agit alors de la référence ; soit à l'extérieur : c'est la signature... Commençons par cette situation périphérique. Nous remonterons ensuite des marges au cœur du texte.

La signature est une marque distinctive. Elle signale, elle rappelle, elle annonce un contenu idéologique probable. Le propre de la signature journalistique est de se répéter : pour des lecteurs qui constituent un public fidèle, attachés à un microcosme dans lequel ils se retrouvent chaque jour, elle témoigne toujours d'une certaine notoriété, grande ou petite. Ceux qui signent un article sont des gens connus, que l'on connaît. Un journal n'accueille pas des inconnus. Même si d'aventure il le faisait (et il faut bien qu'il le fasse de temps à autre pour donner sa chance à un nouveau rédacteur, ou tout simplement remplacer quelqu'un qui disparaît...), cette signature ne serait pas entièrement mystérieuse ; le débutant, tout débutant qu'il soit, ne tombe pas de la lune ; il entre, précédé d'une certaine renommée, acquise ailleurs.

Etablissons une distinction claire entre l'illocutoire idéologique de la signature et la signification matérielle qui s'attache au titre. Malgré leurs positions symétriques, ces deux inscriptions qui servent à encadrer l'article, à l'ouvrir et à le clore, n'ont pas une fonction identique. Comme nous l'avons noté précédemment, le titre, étant donné son contenu générique, annonce un type de discours, éventuellement une position dans l'espace de la feuille ; mais il ne dit rien (ou presque rien) du contenu précis : on sait, en le lisant, que ce qui suit est une chronique, ou le compte rendu d'une première théâtrale, mais on ignore le ton et la manière choisis, l'interprétation donnée à l'événement. Il faut parcourir du regard les colonnes et atteindre la signature pour avoir un indice intellectuel : celle-ci rap-

pelle une continuité (contient la mémoire d'un discours passé) et promet une cohérence (contient le programme d'un discours futur). Le titre est transidéologique ; c'est un rappel topographique. La signature est idéologique ; c'est un résumé affectif. L'un et l'autre servent au repérage du texte. Ils énoncent des situations illocutoires, mais à des niveaux différents.

On imagine évidemment l'émotion du débutant que nous évoquions à l'instant quand il risque son nom dans un tel système linguistique, et déplie avec des mains tremblantes le quotidien dans lequel son premier article vient de paraître... Cette scène, comme on sait, se trouve dans le *Contre Sainte-Beuve*, au chapitre intitulé « L'article dans *Le Figaro* ». Elle offre un témoignage qu'il serait dommage de ne pas mentionner ici. Suivons donc, avec toute l'attention possible, le jeune Marcel Proust occupé à se relire...

« Je voudrais penser que ces idées merveilleuses pénètrent à ce même moment dans tous les cerveaux, mais aussitôt je pense à tous les gens qui ne lisent pas *Le Figaro*, qui peut-être ne le liront pas aujourd'hui, qui vont partir pour la chasse, ou ne l'ont pas ouvert. Et puis, ceux qui le lisent liront-ils mon article ? Hélas ! ceux qui me connaissent le liront s'ils voient ma signature. Mais la verront-ils ? Je me réjouissais d'être en première page, mais je crois au fond qu'il y a des gens qui ne lisent que la deuxième. Il est vrai que pour lire la seconde, il faut déplier le journal, et ma signature est juste au milieu de la première page. Pourtant, il me semble que, quand on va tourner la deuxième page, on n'aperçoit de la première page que les colonnes de droite. J'essaye, je suis le monsieur pressé de voir qu'il y avait chez Mme de Fitz-James, je prends *Le Figaro* avec intention de ne rien voir de la première page. Ça y est, je vois bien les deux dernières colonnes, mais pas plus de Marcel Proust que s'il n'y en avait pas ! Tout de même, même si on ne s'intéresse qu'à la seconde page, on doit regarder qui fait le premier article. Alors

je me demande qui l'avait fait hier, avant-hier, et je me rends compte que bien souvent moi-même, je ne vois pas la signature du premier article. Je me promets dorénavant de toujours le regarder, comme un amant jaloux, pour se persuader que sa maîtresse ne le trompe pas, ne le trompe plus. Mais hélas ! je sais bien que mon attention n'entraînera pas les autres, que ce n'est pas parce que cela arrivera désormais pour moi, que je regarderai la première page, que cela me permettra de conclure que les autres font de même. [...]

Je me suis fait racheter quelques exemplaires du *Figaro* par le valet de chambre, j'ai dit que c'était pour en donner à quelques amis et c'est vrai. Mais c'est surtout pour toucher du doigt l'incarnation de ma pensée en ces milliers de feuilles humides, pour avoir un autre journal qu'un nouveau monsieur aurait eu s'il était venu au même moment que mon valet de chambre le prendre dans le kiosque, et pour m'imaginer, devant un exemplaire autre, être un nouveau lecteur. Aussi, lecteur nouveau, je prends mon article comme si je ne l'avais pas lu, j'ai une bonne volonté toute fraîche, mais en réalité les impressions du second lecteur ne sont pas très différentes et sont tout aussi personnelles que celles du premier. Je sais bien au fond que beaucoup ne comprendront rien à l'article, et des gens que je connais le mieux. Mais, même pour ceux-là, cela me donne l'agréable impression d'occuper aujourd'hui leurs pensées, sinon de mes pensées qu'ils ne voient point apparaître, du moins de mon nom, de ma personnalité, du mérite qu'ils supposent à quelqu'un qui a pu écrire tant de choses qu'ils ne comprennent point. Il y a une personne à qui cela donnera de moi l'idée que je désire tant qu'elle ait ; cet article qu'elle ne comprendra pas est de son fait même une louange explicite qu'elle entendra de moi. Hélas, la louange de quelqu'un qu'elle n'aime pas n'enchantera pas plus son cœur que des mots pleins d'idées qui ne sont pas en elle n'enchaîneront son esprit¹³ ».

13. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, coll. Idées, Gallimard, 1954, pp. 111-114 (chap. V : « L'article dans *Le Figaro* »). Cf. aussi *La Fugitive*.

Comme on le constate, la question de la signature est centrale dans la perception que l'article offre de son apparence et de son contenu. C'est d'abord à un effet d'illocutoire matériel que s'attache Marcel Proust : la place de son article en première page qui détermine la lisibilité de la signature. Cette place est la meilleure qui soit, mais le pessimisme inquiet de l'auteur met en doute cet avantage topographique, et souhaiterait une disposition moins favorable, en page deux ! Angoisses, tâtonnements, hésitations, ces sentiments additionnés nous donnent à voir avec une acuité étonnante le déploiement de la feuille et les contraintes qu'elle exerce. Puis vient le moment de la seconde lecture ou de la relecture. L'auteur renouvelle l'expérience avec un autre exemplaire dont son valet vient de faire l'acquisition. Il tente — effort un peu vain — de mimer ses lecteurs successifs (ou plutôt : simultanés), d'imaginer la diffusion de sa pensée, son engendrement ou sa multiplication infinie... A quoi bon ? Beaucoup ne comprendront pas, y compris l'être aimé. Ce qui compte finalement, c'est moins l'article en lui-même que l'inscription d'un *nom*, que certains connaissent déjà un peu, et que d'autres apprendront à connaître bientôt. Tout se résume donc dans une signature, quintessence d'une personnalité, symbole idéologique brandi par l'auteur débutant en quête d'une reconnaissance intellectuelle. Cette signature, c'est bien peu de choses sans doute, une matière typographique dérisoire. Mais ces quelques lettres vont faire d'un être maladif et inquiet un écrivain unique, changer un inconnu en Marcel Proust, vaincre l'anonymat, en un mot, et donner un signifié à un signe qui en était dépourvu.

Que le nom soit un signe vide qui attire à lui des significations idéologiques flottantes, rien ne le montre mieux que l'usage étonnant fait du pseudonyme à cette époque. Le pseudonyme est un « faux nom » qui, plus libre que le véritable

(lequel conserve toujours, malgré tout, une part d'arbitraire, et donc d'opacité), peut ainsi accueillir aisément des valeurs imaginaires. Il désigne clairement la place que l'auteur souhaite occuper. C'est une sorte de programme discursif en condensé, dont le déchiffrement repose sur la connaissance que possède le lecteur du code littéraire et social.

Donnons un exemple. Le 25 décembre 1879, à l'occasion de la fin d'année, *Le Voltaire* présente à ses abonnés l'équipe des rédacteurs. On peut lire ainsi une série de notices biographiques sur Jules Laffitte, le directeur, et sur Zola, Alphonse Daudet, Goncourt, Camille Saint-Saëns, Coquelin aîné (le comédien), Camille Flammarion, Alfred Naquet (le futur auteur de la loi sur le divorce), etc. : tous sont, à des titres divers, connus, célèbres, et le journal s'enorgueillit de les avoir comme collaborateurs. Ce sont des *noms*, possédant une signification politique ou littéraire — la presse française, d'ailleurs, tient à se distinguer à cette époque du journalisme anglais, qui propose à ses lecteurs des articles anonymes, non signés¹⁴. Mais parmi les rédacteurs, beaucoup écrivent sous un pseudonyme. Les dévoilera-t-on ? Nullement. Les laissera-t-on de côté, puisqu'ils veulent se cacher ? Surtout pas. On parlera d'eux, mais le mystère sera conservé. L'éditorialiste qui rédige les notices de présentation y tient, et le répète avec insistance :

« *ALCESTE*. — En l'honneur de la nouvelle année, j'aurais pu lever le masque impénétrable sous lequel se cache un écrivain politique d'une si haute influence. Beaucoup de personnes aimaient* son nom ; aujourd'hui s'il conserve son pseudonyme,

14. La question de l'anonymat dans la presse anglaise constitue le sujet du discours que Zola prononça en septembre 1893, au congrès de la presse à Londres (*Mélanges critiques*, O.C., t. XII, pp. 687-694).

* Il faut lire probablement : « aimeraient connaître ».

c'est qu'il marque une phase importante du mouvement de ses idées. Les Parisiens, fils d'Ève, se perdirent longtemps en conjectures sur la véritable personnalité du hardi publiciste qui se posait comme l'héritier direct des Camille Desmoulins, des Armand Carrel et des Paul-Louis Courier. Jamais secret ne fut mieux gardé et le directeur de la *Vérité*, M. Portalis, ignorait lui-même le nom de son brillant collaborateur. Rappelez-vous la première apparition de ses lettres, en 1868, dans l'*Universel*. Du premier coup Alceste se plaçait au premier rang des publicistes républicains. Et dans ce temps là, nos journalistes s'appelaient Peyrat, Rochefort, J. Vallès, Delescluze, etc. ! Ce style, où l'abondance de Rabelais se parait des grâces modernes, nous réveilla, dans la nuit sépulcrale du Bas-Empire.

[...]

L'Homme masqué. — Et bien masqué ! Plus d'une fois les curieux ont regardé sous la dentelle du loup de velours. On prétendait apercevoir tantôt Henri Rochefort, tantôt Ranc, tantôt Alphonse Daudet. Qu'il vous suffise de savoir, mais vous le savez à merveille, que le beau masque joue allègrement de la plume.

[...]

Julien L'HOSTE. — Voici un pseudonyme important, comme nous en avons beaucoup au *Voltaire*. Vous voudriez bien que je commisse à votre profit quelque grosse indiscrétion ? Je n'en ferai rien. Sachez seulement que nul ne connaît mieux que celui-là le difficile métier de journaliste.

[...]

PICTOR. — Complètement masqué, celui-là ! Qu'il se rassure. Nous respecterons scrupuleusement son incognito.

[...]

Léon BIENVENU. — Sous ce pseudonyme se cache l'incomparable Touchatout, l'enfant terrible qui touche à toutes les idoles de la bêtise, les brise en mille miettes et piétine dessus victorieusement. Qui de nous oserait attendre l'omnibus ou partir en voyage sans se munir de l'*Histoire de France tintamarresque*, de la *Mythologie tintamarresque*. Et surtout remarquez ceci : sa

marotte a salué toutes les gloires. Jamais l'infatigable rieur n'a raillé une chose respectable. Cet irrévérencieux personnage n'en veut qu'aux méchants et aux sots¹⁵ ».

Chose extrêmement étonnante, le dernier cité (et le seul qui soit dévoilé) est désigné sous son véritable nom, Léon Bienvenu : Touchatout étant en fait un pseudonyme, mais un pseudonyme tellement célèbre que la part de mystère est inversée ! Sous l'appellation de Touchatout en effet, Léon Bienvenu assurait alors les fonctions de rédacteur en chef du *Tintamarre*, un journal satirique très connu, et avait fait paraître plusieurs recueils humoristiques appréciés du public... Mais ces pseudonymes tant protégés ne sont-ils pas des secrets de Polichinelle ? Le lecteur un peu averti sait plus ou moins à quoi s'en tenir : l'éditorialiste du *Voltaire* se contente d'exciter sa curiosité en lui livrant des énigmes biographiques, rédigées de telle sorte qu'elles puissent le mettre sur la piste d'un personnage célèbre, et confirmer des soupçons qu'il conçoit immanquablement. A un siècle de distance, il n'est pas trop difficile de découvrir que « L'Homme masqué » est Emile Bergerat (qui réunira, en 1882, ses articles en un volume intitulé *Les Chroniques de l'homme masqué*), et qu'« Alceste » est effectivement un journaliste célèbre sous le Second Empire, Hippolyte Castille (auteur, en 1869, de *Lettres de Paris* qui reprenaient des textes donnés précédemment à *L'Universel*). En revanche, l'identité de « Julien l'Hoste » et celle de « Pictor » demeurent plus problématiques.

Du reste, à quoi bon faire tomber les masques ? Le nom propre en dit moins que le pseudonyme, puisqu'il est par essence arbitraire. Autant laisser en circulation ces signes plus ou moins motivés que sont les pseudonymes, et qui, loin d'intro-

15. « La phalange du *Voltaire* », *Le Voltaire* du 25 décembre 1879, p. 6 : l'article, évidemment, est signé d'un pseudonyme: « Un Voltairien »...

duire une quelconque obscurité, fonctionnent, au contraire, comme des clefs de compréhension. Le pseudonyme dissimule l'*homme* — un auteur réel, contingent —, mais il éclaire l'*écrivain* — l'auteur tel qu'il veut être et se construire face à ses lecteurs. C'est un faux nom quant à l'identité individuelle, mais c'est un nom véritable (ou du moins, essayant de l'être) du point de vue de la vérité littéraire recherchée.

Essayons d'approfondir la nature sémantique du pseudonyme en partant d'un corpus plus étendu que les quelques exemples que nous venons de citer. Voici une liste de cent occurrences que nous avons extraites de différentes sources¹⁶ ; elle est suffisamment importante pour illustrer tout le champ des possibilités formelles rencontrées dans la presse de la fin du XIX^e siècle (le classement suit l'ordre alphabétique continu).

PSEUDONYMES	NOMS
1. Alfred Mousse	Arsène Houssaye.
2. Alphonse Defère	Alphonse Duchemin (<i>Le Soir</i>).
3. Alter	Lorédan Larchey.
4. Amateur (l') de Spectacles	Mme Altermer.
5. André Léo	Mme Champsein.
6. Ange Bénigne	Mme de Molènes (<i>La Vie parisienne</i>).
7. Argus	Charles Diguët (<i>Le Figaro</i>).
8. Armand Yvel	Armand Lévy.
9. Asmodée	Gustave Claudin.
10. Bénédicte	Jean-Baptiste Jouvin (<i>Le Figaro</i>).
11. Biniou	Louis Macou.

16. Sources utilisées : les *Annales du théâtre et de la musique* d'E. Noël et E. Stoullig, années 1879, 1882, 1884 ; l'*Annuaire de la presse française* de 1885 ; et le *Dictionnaire universel des contemporains* de G. Vapereau (6^e éd., 1893).

- | | |
|--------------------------------|---|
| 12. Camée | Mme d'Aincourt. |
| 13. César Valentino | Emile Faure (<i>Le Figaro</i>). |
| 14. Champfleury | Jules Fleury-Husson. |
| 15. Chrysale | A. Blanquet. |
| 16. Chur | Comtesse de Mirabeau (<i>La Vie parisienne</i>) : voir Zut. |
| 17. Comtesse Jeanne | Comtesse de Blignières. |
| 18. Dancourt | Adolphe Racot. |
| 19. Daniel Darc | Mme Régnier (<i>Le Voltaire</i>). |
| 20. Daniel Lesueur | Mlle Jeanne Loiseau. |
| 21. Darcours | Henri de Pène et Louis Teste (<i>Le Gaulois</i>). |
| 22. Dick | Charles Réty (<i>Le Journal illustré</i>). |
| 23. Dig-Din-Don | Dick de Lonlay (<i>Le Monde illustré</i>). |
| 24. Docteur Fiat | Léon Hustin. |
| 25. Docteur Grégoire | Docteur Decaisne. |
| 26. Dorante | Adrien de Courcelle (<i>Le Figaro</i>). |
| 27. Dupuis et Cotonet | G. Grisier (<i>La Patrie</i>). |
| 28. Ego | Capus et Grosclaude (<i>Le Gaulois</i>). |
| 29. Eliacin | Norbert-Billiard. |
| 30. Elmiré | Paul Hervieu. |
| 31. Escopette | Henri de Pène (<i>Le Gaulois</i>). |
| 32. Estoile (P. de l') | Raoul Toché (<i>Le Gaulois</i>). |
| 33. Etincelle | Arsène Houssaye. |
| 34. Eugène Chavette | Comtesse de Péronny (<i>Le Figaro</i>). |
| 35. Fauchery | Eugène Vachette (<i>Le Voltaire</i>). |
| 36. Fracasse | Henri de Gramont (<i>L'Intransigeant</i>). |
| 37. Frantz Villers | Edmond Stoullig (<i>Le National</i>). |
| 38. Frédéric-Thomas Graindorge | Armand de Pontmartin. |
| 39. Frères Jean (les) | Hippolyte Taine (<i>La Vie parisienne</i>). |
| 40. Frimousse | Edmond Dumont, Gaston Fillon (<i>La Liberté</i>). |
| 41. Gloomy | Raoul Toché (<i>Le Gaulois</i>). |
| 42. Grimm (baron) | Francis Maratuech. |
| 43. Gyp | Albert Millaud (<i>Le Figaro</i>). |
| 44. Harcourt (Ch. d') | Marie-Antoinette de Mirabeau, comtesse de Martel. |
| 45. Harry Alis | Charles Réty. |
| 46. Homme masqué (l') | Hippolyte Percher. |
| 47. Ignotus | Emile Bergerat (<i>Le Voltaire</i>). |
| 48. Inauthentique | Baron Platel (<i>Le Figaro</i>). |
| 49. Incognito | Eugène Courtois. |
| 50. Inconnu (l') | Henri Morel (<i>Le Gaulois</i>). |
| | Théodore de Banville. |

- (50. L'inconnu)
 ..
 51. Iratus
 52. Jacques Rollin
 53. Jacques Vingtras
 54. Jean d'Arme
 55. Jean de Paris
 ..
 ..
 56. Jeanne
 57. Jennius
 58. Jules Fleurichamp
 59. Juliette Lamber
 60. Karl Steen
 61. Lord Gnon
 62. Lord One
 63. Major Koff
 64. Marcel Didier
 65. Maréchal (le)
 66. Masque de fer
 67. Maufrigneuse
 68. Monsieur Cupidon
 69. Monsieur de l'Orchestre (un)
 ..
 70. Monsieur du Parterre (un)
 71. Monsieur Punch
 ..
 72. Montjoyeux
 73. Nadar
 74. Nemo
 75. Nestor
 76. Octave Sully
 77. Passant (un)
 78. Patte de Velours
 79. Peccadille
 80. Pif-Paf
 81. Pirouette
 82. Punch
 83. Quidam
 84. Saint-Genest
 85. Satané Binet
- Eugène Pelleran.
 Louis Ulbach.
 Arthur Loth (*L'Univers*).
 Carulle Mendès.
 Jules Vallès.
 Alfred Edwards (*Le Clairon*).
 Georges Grison (*Le Figaro*).
 Adrien Marx (*Le Figaro*).
 Pierre Véron.
 Mme Stevens.
 Victorin Joncières (*La Liberté*).
 Jules Paton (*Le XIX^e siècle*).
 Juliette Adam [Mme Edmond Adam].
 Juliette Allard-Daudet [Mme Alphonse Daudet].
 Louis Boinet.
 Prince de Valory.
 Albéric Second.
 Alfred Delilia (*Le Voltaire*).
 Niel (*Le Soleil*).
 Philippe Gille (*Le Figaro*).
 Guy de Maupassant.
 Charles Monselet.
 Arnold Mortier [Mortjé] (*Le Figaro*).
 Emile Blavet, Georges Boyer (*Le Figaro*).
 Edgar Pourcelle (*La Lanterne*).
 Perrodeau (*La Liberté*).
 Gaston Vassy (*La Liberté*).
 Jules Poignant (*Le Gaulois*).
 Félix Tournachon.
 Henri de Pène (*Le Gaulois*).
 Henry Fouquier (*Gil Blas*).
 Marc de Rossiény (*Gil Blas*).
 D'Hervilly. G. Rivet.
 L. de Meurville (*Le Clairon*).
 Aubert. De Benevant. De Saint-Albin. Simon
 Boubée.
 Appellation collective pour Barn, Bob, Grévin,
 Henriot, A. Lepetit, Mars dans *Le Charivari*.
 Coquelin Cadet.
 voir « Monsieur Punch ».
 Anatole Claveau (*Le Figaro*).
 Arthur-Marie Bucheron (*Le Figaro*).
 Francisque Sarcey.

86. Scapin	Alfred Delilia (<i>Le Voltaire</i>).
”	Edgard Pourcelle (<i>La Lanterne</i>).
87. Simplicie	Emile Zola.
88. Strapontin	Paul Burani (<i>L'Estafette</i>).
89. Strapontin de l'Orchestre (un)	Maxime Boucheron (<i>Le Figaro</i>).
90. Suttières (S. de)	Francisque Sarcey.
91. Thomas Grimm	Appellation collective pour Henri Escoffier et ses collaborateurs du <i>Petit Journal</i> .
92. Trois Etoiles	Baronne d'Uxkull (<i>Revue des Deux Mondes et Nouvelle Revue</i>).
93. Vert-Galant	Edmont Stoullig (<i>Henri IV</i>).
94. Vert-Vert	Edmond Stoullig (<i>Le Télégraphe</i>).
95. Vieux Parisien (un)	Jules Claretie.
96. Vieux petit employé (un)	Yves Guyot.
97. Vir	Jean Richepin.
98. Yefud	Gaston Dufey.
99. Zadig	Magen.
100. Zut	Marie de Gonneville, comtesse de Mirabeau.

On le constate, les possibilités de pseudonymes sont plus variées que ne le laissait entrevoir l'échantillon que nous avons extrait du *Voltaire*. Efforçons-nous d'établir une typologie pour décrire cet ensemble. Quand on consulte différents dictionnaires¹⁷, on s'aperçoit que le terme de « pseudonyme » comporte plusieurs synonymes ou paronymes, mais sans qu'une distinction claire soit établie entre les mots proposés. On trouve par exemple, chez Littré, les termes d'« hétéronyme » et de « cryptonyme » :

« Les ouvrages pseudonymes proprement dits paraissent sous

17. Dictionnaires consultés : outre Littré, le *Dictionnaire national* de L.N. Bescherelle (1843), le *Nouveau dictionnaire critique de la langue française* de B. Leogarant (1858 — que Littré cite comme source à l'article « pseudonyme »), et, pour la période moderne, le *Grand Larousse de la langue française* (1971) et le *Grand Robert* (2^e éd. de 1985). Cf. aussi l'article « pseudonyme » du *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984.

un nom fait à plaisir. Les cryptonymes offrent le nom de l'auteur véritable sous la forme d'une anagramme. Les hétéronymes portent le nom véritable d'une autre personne¹⁸ ».

A ces trois termes s'en ajoute un quatrième, celui d'« allonyme » :

« Se dit d'un ouvrage publié sous le nom d'un autre » (*Littre*).

Ces propositions terminologiques ne manquent pas d'intérêt, mais il est dommage qu'elles restent imprécises. Ni les prédécesseurs ni les successeurs de Littré ne sont plus explicites : on ne voit pas bien, en particulier, ce qui différencie la notion d'« hétéronyme » de celle d'« allonyme », ni même celles de « pseudonyme » et de « cryptonyme » (que signifie au juste l'explication : « fait à plaisir » ?). Qu'on nous permette donc de reprendre ces mots dont l'usage est mal délimité, en leur accordant des définitions qui soient cohérentes entre elles. Nous réserverons le terme de « pseudonyme » pour tous les cas possibles de fausses nominations (nous lui laisserons ainsi sa signification générique, communément acceptée), et utiliserons les trois autres termes pour distinguer des sous-catégories de pseudonymes. Posons donc :

— qu'un *hétéronyme* est un pseudonyme fondé sur un emprunt, par lequel un écrivain endosse une personnalité qu'il déclare assumer : soit un rôle littéraire ou mythologique (Argus, Chrysale, Eliacin, Elmire, Fracasse, etc.), soit un rôle historique (Dancourt, baron Grimm), soit encore une figure indéfinie désignée par un syntagme descriptif (L'Amateur d'autographes, Docteur Fiat, L'Homme masqué, Un Monsieur de

18. Extrait de l'article « pseudonyme ». La citation qui suit est extraite de l'article « allonyme ».

l'Orchestre, Quidam, etc.) ou évoquée par une interjection, une onomatopée appartenant au langage oral (Chut, Dig-Din-Don, Pif-Paf, Zut) ; le choix de l'appellation est guidé par une motivation métonymique plus ou moins explicite : il évoque un type de rubrique, ou renvoie de façon globale au périodique (on s'appellera « Jean d'Arme » si on écrit dans *Le Clairon*, ou « Vert-Galant » si c'est dans le *Henri IV...*) ;

— qu'un *cryptonyme* est un pseudonyme dont la forme est issue du nom véritable à l'aide d'une procédure de transformation (en particulier celle de l'anagramme) : ainsi Armand Yvel pour Armand Lévy, ou l'abréviation S. de Suttières, issue du patronyme François (Francisque) Sarcey de Suttières (voir l'exemple historique de Voltaire / Arouet) ;

— et enfin qu'un *allonyme* est un pseudonyme forgé, sans référence à l'appellation d'origine ou à la tradition littéraire : invention qui peut paraître plaisante (Alfred Mousse, Graindorge), surprenante (Gyp, Nadar), ou simplement conforme au code social (Jeanne, Frantz Villers, Saint-Genest...).

Le cryptonyme dissimule tout en laissant un espoir de retrouver la vérité ; c'est une devinette sur l'origine, marquant l'attachement ambigu que l'on a vis-à-vis d'un patronyme conservé indirectement ou partiellement. Au contraire, l'hétéronyme et l'allonyme introduisent une rupture franche ; mais alors que l'hétéronyme se rattache à un support préexistant et manifeste le rêve du double, d'un père ou d'un frère mythiques (un autre soi-même : c'est le sens d'*hétéros* en grec, ou d'*alter* en latin), l'allonyme (cf. le thème antithétique d'*allos* / *alius*) imagine une différence radicale et préfère s'engager dans le risque d'une création. Jamais l'hétéronyme ne remplacera définitivement le nom véritable : on ne s'appelle « Chrysale » ou « Quidam » que temporairement et par jeu. En revanche, le cryptonyme peut s'imposer, tout comme l'allonyme, qui a l'avantage de donner à l'individu un nom unique, sans concurrence familiale : est significa-

tive à cet égard l'anecdote de Félix Tournachon / Nadar obligé, en avril 1856, d'intenter un procès à son frère pour avoir le droit de disposer seul d'un pseudonyme dont il avait eu l'imprudence de lui permettre un moment l'usage !

L'allonymie et la cryptonymie, finalement, obéissent à des intentions similaires : découvrir un nouveau signifiant, forger un nom qui soit neuf. L'hétéronymie, au contraire, consiste dans une reprise de formes déjà en usage. On se trouve donc devant un système double où s'opposent les hétéronymes, d'une part, les allonymes et les cryponymes, d'autre part. Essayons de voir les problèmes posés par cette dichotomie.

Les hétéronymes constituent environ 60 % des occurrences que nous avons citées. Leur poids est donc considérable, et d'autant plus remarquable que le journalisme moderne a pratiquement aboli cet usage, sauf dans le domaine de la presse satirique. Effectivement, ils possèdent une tonalité souvent comique qui provient de l'innocence naïve avec laquelle ils affichent leur masque (alors que les allonymes peuvent chercher à tromper et donner l'illusion d'un nom véritable) ; qui provient aussi de la conformité quelque peu caricaturale avec laquelle ils remplissent leur fonction. Le plus souvent en effet, ils désignent un genre de rubrique bien précis : le théâtre (Un Monsieur de l'Orchestre, Strapontin, Scapin...), ou les échos mondains (Le Masque de fer, L'Homme masqué, Ignotus, Incognito...), pour prendre les deux exemples les plus nets. Dans la panoplie de leurs traits descriptifs, le titre social constitue un élément essentiel : Docteur Fiat, Docteur Grégoire, Major Koff... Ainsi la fonction finit-elle par l'emporter sur la personne qu'ils servent à dissimuler. D'où la possibilité d'homonymies nombreuses : voyez les identités multiples que recouvrent L'Inconnu, Jean de Paris, Peccadille, Scapin... Coexistences synchroniques, mais aussi successions diachroniques : rappelons l'exemple bien connu d'Arnold Mortier, le Monsieur de l'Orchestre du *Figaro*, que ses confrères Emile Blavet et Georges Boyer remplacèrent tout natu-

rellement après sa mort, en janvier 1885, en reprenant le pseudonyme laissé disponible !

Les allonymes sont beaucoup plus rarement comiques puisqu'ils échappent à l'évidence du masque. Ils jouent même en sens inverse. Ainsi peuvent-ils anoblir (Charles Réty : Charles d'Harcourt) ou du moins rehausser un patronyme terne (A.M. Bucheron : Saint-Genest). Ils corrigent de la sorte les maladroites de l'histoire qui a composé les appellations de personne à partir d'origines bien communes, noms de baptême, de lieux, de professions, voire sobriquets ! C'est à une telle correction que sert la cryptonymie — un peu honteusement malgré tout, puisqu'on conserve des éléments de la forme initiale : ainsi le malheureux Eugène Vachette deviendra-t-il pour la postérité Eugène Chavette, et la judéité s'abolit-elle avec la transformation de Lévy en Yvel... Quelquefois une pointe d'humour s'y ajoute : Husson-Fleury (qui évoque « buisson Fleuri » ?) donne Champfleury, qui est sans doute plus supportable, mais appartient sans conteste à la même veine ! Inversement, on constate chez ceux qui portent un nom aristocratique la volonté de se dissimuler sous un allonyme moins voyant, comme s'ils devaient céder à la pression égalitaire de la République démocratique : le baron Platel, Henri de Pène s'effacent presque entièrement sous les pseudonymes d'Ignotus et de Nemo. Quant à Sibylle Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau, comtesse de Martel de Joinville, qui la reconnaît derrière les trois lettres quelque peu énigmatiques de « Gyp » ? Et pourtant, cette syllabe unique où disparaissent des siècles d'ascendance illustre, recouvre une œuvre abondante, composée de plus d'une centaine de romans ! Mieux vaut être le fils de son œuvre : c'est ce que proclame le choix de l'allonymie qui engage, espère-t-on, dans le chemin de la gloire littéraire. Du reste, même les hommes de lettres que l'on connaît sous leur nom véritable traînent derrière eux quelques pseudonymes qui leur fut utile aux premières heures de leur carrière — personnalité essayée avant que ne s'affirment les choix décisifs :

ainsi Pontmartin, alias Frantz Villers ; Sarcey, alias Satané Binet ou S. de Suttières ; Taine lui-même, qui endossa l'habit de Frédéric-Thomas Graindorge (pseudonyme conservé dans le sous-titre des *Notes sur Paris* parues en 1867) ; ou encore Zola, qui signa « Simplicite » (titre du premier des *Contes à Ninon*) les quatre premiers articles qu'il donna à *L'Événement* en 1866. Quel meilleur exemple, dans ce cas précis, d'allonyme utilisé pour permettre un début et abandonné ensuite, dès que l'écrivain naît à lui-même, c'est-à-dire à son propre nom ? Pratique littéraire dont Balzac est le paragon : nul besoin d'insister davantage.

La distinction entre l'hétéronyme et l'allonyme se révèle quelquefois fragile. Tout dépend de ce qu'on veut bien lire derrière tel ou tel signifiant. Par exemple, faut-il considérer Alfred Mousse, Graindorge ou Biniou comme des allonymes (ce serait plutôt notre position), ou comme des hétéronymes dont la connotation doit faire sourire ? Que signifie pour Catulle Mendès le choix du pseudonyme « Jacques Rollin » ? Est-ce une référence implicite à Charles Rollin (le rhéteur du XVII^e siècle), et donc un hétéronyme plutôt qu'un allonyme ? Le problème se complique du fait du phénomène circulaire de la paronymie qui conduit au rapprochement des mots et à leur confusion. Telle appellation est créée par imitation d'une autre, qui est célèbre : par exemple, « Un Monsieur du Parterre », à partir d'« Un Monsieur de l'Orchestre ». De même les hétéronymes comme « Dancourt », « baron Grimm » (le premier fait référence au dramaturge du XVIII^e siècle, le second à l'auteur de la célèbre *Correspondance*) suscitent des créations proches, *Darcours* ou *Thomas Grimm...* Ces dernières sont-elles des allonymes ou des hétéronymes déguisés — sortes de « para-hétéronymes » ? L'hésitation est possible. Autre sujet de doute : la frontière entre allonymes et cryptonymes est, elle aussi, imprécise. Qui jugera qu'un allonyme donné n'a pas quelque origine cryptonymique plus ou moins lointaine ? Il est certain par exemple que « Jacques Vingtras » reprend au moins les initiales de « Jules Vallès », ou que

« Nadar » est issu d'une certaine façon de « Tournachon »... Cela dit, ces quelques difficultés ne remettent pas en cause la typologie que nous avons construite : elles indiquent, tout au plus, l'unité du système de la nomination et les échanges constants, de forme comme de sens, que les signes entretiennent entre eux.

Ces appellations donnent une image assez complète, d'un point de vue sociologique, des acteurs de la *communication critique*, du pôle de la réception comme du pôle de la production. Voyons le côté de la réception, d'abord. Ce sont les hétéronymes qui fournissent les indications les plus intéressantes. Ils dessinent comme un paysage des rôles intellectuels reconnus par le lecteur, des valeurs littéraires admises et recherchées. La figure du lecteur s'aperçoit par un effet de miroir, reflétée dans les personnages mis en scène par la critique. Pour schématiser, on pourrait dire que les qualités requises par une bonne lecture sont celles que possèdent les sages du monde de Molière ou de Voltaire : le bon sens (Chrysale), l'acuité intellectuelle (Dorante), la finesse intuitive (Elmire), l'ingéniosité (Scapin, Zadig), etc. Tels sont les critères du jugement. Mais à côté de ces aptitudes, il existe le sentiment que la perception d'une œuvre se réalise au prix d'une sorte de renoncement aux dissertations les plus subtiles : on est *un* parmi *tous*, Quidam, Monsieur de l'Orchestre ou du Parterre, emporté par la sensibilité collective qui anime la foule... Ainsi la connaissance littéraire apparaît-elle comme le résultat d'une dialectique entre l'examen individuel et l'adhésion à des valeurs collectives. Originalité et conformisme mêlés. Mais il n'y a pas véritablement de contradiction : il faut comprendre que l'expérience de la littérature doit s'accomplir à l'intérieur d'une conscience sociale, et qu'elle ne peut s'étendre dans des directions nouvelles qu'à la condition de ne pas dépasser des limites fixées par tous. C'est peut-être ce qui explique, en cette fin du XIX^e siècle, le succès du naturalisme, malgré une critique généralement hostile dans ses commentaires explicites : *Les*

Rougon-Macquart choquent sans doute Dorante ou Chrysale, mais ils finissent par séduire le lecteur de l'Orchestre ou du Parterre. Or le système de réception n'est pas figé, comme à l'époque classique (puisque la critique a repris à son compte la leçon de Molière : il faut donner la parole au parterre) ; il s'accorde des marges par où peut s'engouffrer l'innovation.

Du côté de la production littéraire, c'est-à-dire des écrivains, on fera au moins la remarque suivante : le journalisme est l'école de la littérature. Il n'y a pas de solution de continuité entre l'écriture dans un périodique et la réalisation d'une œuvre plus importante. Le corpus que nous avons cité livre les noms des écrivains les plus célèbres du moment ; inversement, si l'on consulte les notices biographiques de ceux qui sont moins connus, on s'aperçoit que tous ont, peu ou prou, commis des romans, des pièces de théâtre, des mémoires, des essais érudits ou des ouvrages de vulgarisation, selon leur spécialité. Le système du pseudonyme, en permettant à un individu d'avoir plusieurs rôles simultanés sans trop se compromettre, favorise l'insertion dans la carrière des lettres : l'hétéronyme donne au débutant la possibilité de s'exercer dans des rubriques spécialisées ; l'allonyme lui sert de ballon d'essai pour la conquête de la célébrité. Il n'existe pas encore de corporation bien définie de « journalistes », possédant une fonction technique précise. La presse vit sur un « agrégat inconstitué d'auteurs et de rédacteurs »¹⁹. Les publicistes sont des écrivains polyvalents, aptes à tous les styles et à tous les genres. Il leur suffit pour cela de changer de nom. Les métamorphoses de l'identité autorisent les mutations de l'écriture.

D'où la possibilité pour les écrivains femmes de s'exprimer dans un système qui leur est, finalement, assez favorable. Certes, elles le font au prix d'une double dissimulation, de leur nom et de leur

19. Selon la formule de M. Martin, « Journalistes parisiens et notoriétés (1830-1870 », *Revue historique*, n° 539, 1981, p. 102.

sexe, mais elles peuvent ainsi occuper une place qui n'est pas négligeable. Voyez, dans le corpus donné précédemment : L'Amateur de spectacles, André Léo, Daniel Darc, Etincelle, Karl Steen, Etincelle, Chut, etc. Quelques appellations féminines, malgré tout, mais elles sont rares (Comtesse Jeanne, Jeanne, Ange Bénigne ?, Camée ?), et de toute façon ambiguës (Elmire, par exemple, renvoie à Henri de Pène). La seule qui pourrait faire figure d'« écrivain », comme le souhaiterait notre époque moderne, est Juliette Adam, qui signe de son nom de jeune fille, Juliette Lamber (lequel est cependant considéré comme un pseudonyme, d'après la liste fournie par l'*Annuaire de la Presse*, que nous avons utilisée !) — ; mais la position de la directrice de *La Nouvelle Revue* est sans doute exceptionnelle dans le monde des Lettres des années 1880... Elle ne peut guère se comparer qu'à celle qu'occupait, dans la première moitié du siècle, Delphine de Girardin, la femme du fondateur de *La Presse*, qui écrivait ses élégantes « Lettres parisiennes » sous le pseudonyme de « Vicomte de Launay »...

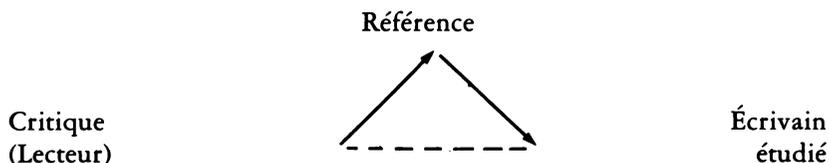
Ainsi le nom propre, par sa fonction de désignation et d'identification, joue-t-il un rôle essentiel dans la distribution des places intellectuelles : il annonce une rhétorique discursive et contribue à la composition d'une société littéraire. Mais comme élément de l'illocutoire idéologique, il a sa place également à l'intérieur de l'article : quand il devient *référence* culturelle. Il n'y produit pas alors un effet unique, mais des échos multiples, qui agissent dans le contenu du texte critique comme autant de signatures dispersées.

Pourquoi un texte critique a-t-il besoin de mettre en avant des références ? Parce que celles-ci assurent sa cohérence et sa lisibilité, de même que la signature apporte la garantie d'une origine reconnaissable. Grâce à elles, le lecteur se raccroche à un savoir antérieur. « Lire, remarque Philippe Hamon, c'est pouvoir fixer son attention sur des points stables du texte, les noms

propres²⁰. » Pour le critique, les références sont des outils intellectuels qui donnent à l'analyse sa continuité et son unité. « Le premier — et parfois le dernier — instrument du critique, note Michel Charles, c'est la bibliothèque, un ensemble de livres rangés dans un certain ordre. On considèrera cette bibliothèque comme la mémoire du critique²¹. »

Mémoires du temps culturel, les références sont, par essence, tournées vers le passé. Elles ramènent la littérature présente à un état antérieur ; elles procèdent par comparaisons rétrospectives. Claude Abastado écrit que la critique du XIX^e siècle se caractérise par le fait qu'elle est « en quête d'auteurs²² »... On pourrait prolonger cette formule en ajoutant : en quête d'auteurs *derrière les auteurs déjà connus*, la recherche des plus récents se faisant grâce à la connaissance que l'on a des plus anciens.

Le principe de la référence possède quelque analogie avec le système du désir triangulaire décrit par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*²³. Le critique pose en face de lui un objet qu'il ne peut percevoir que par le biais d'une référence médiatrice, comme le personnage de roman soumis à un modèle extérieur dans sa recherche de l'être aimé :



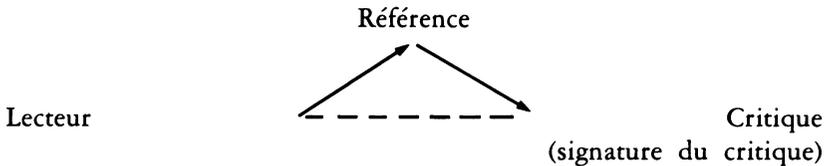
20. Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, Droz, 1983, p. 107.

21. M. Charles, *L'Arbre et la Source*, Seuil, 1985, p. 102.

22. C. Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Ed. Complexe, 1979.

23. Voir R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961, notamment le chap. I, « Le désir triangulaire ».

Le triangle référentiel peut même être représenté d'une autre manière. Le but de la critique n'est-il pas aussi d'offrir au lecteur un désir de soi : non de l'œuvre contingente que l'on analyse aujourd'hui, mais du type d'analyse que l'on propose ? C'est ce que réalise, par exemple, le feuilleton de Sarcey, attendu chaque semaine par des lecteurs fidèles. Dans ce cas, on aurait le schéma suivant :



dont l'intérêt est de mettre en évidence le rapprochement qui existe entre la référence et la signature. Celle-ci annonce celle-là. Soit de façon naïve, comme le fait l'usage de l'hétéronyme : qui signe Dorante une chronique théâtrale laisse attendre un éloge de Molière ou de la tradition classique. Soit de façon plus subtile, en encadrant le discours proposé d'une double autorité, fondée sur les noms mis en référence et le nom mis en signature : alors le prestige des auteurs cités et la compétence du critique citant se répondent et se nourrissent de leur influence réciproque.

Toute la difficulté va être de savoir quels auteurs pourront constituer le corpus des références. Ce qui conduit la critique à s'interroger sur l'idée qu'elle se fait du classicisme et sur l'extension éventuelle qu'elle doit donner à la période qui lui servira de modèle — c'est-à-dire à se poser la question suivante : doit-elle accepter le XVIII^e siècle dans l'espace classique, ou le rejeter pour ne garder que le seul XVII^e siècle ? On sait que le débat idéologique sur le « bon usage » du XVIII^e siècle a été particulièrement vif, de Nisard à Lanson ou à Mornet...

Cependant, la nécessité des programmes scolaires aidant, on a su trouver un compromis que Brunetière, entre autres, exprime bien quand il se demande, dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1890, quels écrivains français réserver aux écoliers :

« Il n'y en a guère plus d'une douzaine : Corneille et Racine, Molière et La Fontaine, Boileau, Mme Sévigné, Pascal et Bossuet, Bourdaloue et La Bruyère, Fénelon aussi, Voltaire et Buffon enfin, qui sont bien des hommes du XVIII^e siècle mais qui d'ailleurs, à tant d'égards, ont retenu quelque chose de ceux du siècle précédent. Six ans durant c'est donc sur eux qu'il faudra que l'on vive, pour ainsi parler [...] Leurs textes contracteront ainsi quelque chose de l'autorité qui a été si longtemps celle des textes latins²⁴ ».

L'important est donc avant tout de fonder la réflexion critique sur une liste de références qui puissent donner l'image d'un ordre littéraire stable. En définissant ce qui doit être l'usage scolaire ou universitaire, Brunetière ne fait que reprendre et systématiser l'attitude qui fut celle de tous ses confrères du XIX^e siècle, pour qui il s'agissait d'abord d'établir des filiations et d'inclure la nouveauté dans un paysage historique connu. L'un des initiateurs d'une telle méthode se trouve être Sainte-Beuve, et il nous semble intéressant de citer, à ce propos, l'analyse que fait Roger Fayolle dans la conclusion de sa thèse consacrée aux *Lundis de 1849-1852*. Ce dernier montre que le procédé du rapprochement entre deux écrivains est constant dans l'écriture beuvienne, et il ajoute :

« C'est ainsi que Lesage est comparé successivement à La Fontaine, à La Bruyère (« c'est un La Bruyère en scène et en action »), à Térence, à Molière (« un Molière adouci »), et qu'il est opposé

24. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1890.

à Voltaire. Dans l'article sur Vauvenargues, Sainte-Beuve multiplie ce genre de rapprochements : il oppose Vauvenargues à La Bruyère (il est moins peintre et plus philosophe que l'auteur des *Caractères*), à Rousseau (il n'a pas de parti pris ni de revendications), à Pascal (il ne découvre pas de contradictions fondamentales dans la nature humaine) ; il le situe entre Leibniz et Fénelon ; il le juge comme écrivain supérieur à Voltaire, plus clair et plus juste de ton ; il le place au-dessus de Locke ; il voit en lui le contraire de Condorcet ; il l'assimile enfin à André Chénier (« un autre lui-même ») et, pour conclure, le rapproche de Pascal : c'est « un Pascal adouci et non affaibli, qui s'est véritablement tenu dans le milieu humain et qui ne s'est pas creusé d'abîme » [...] L'étude sur Montesquieu repose de même sur l'emploi répété de ce procédé. Montesquieu est tour à tour comparé ou opposé à Montaigne, Fontenelle, Buffon, Goethe, Bossuet, Salluste, Tacite, Machiavel, Chateaubriand. [...]

Si on relève le nom des écrivains auxquels Sainte-Beuve compare le plus volontiers l'auteur qui fait le sujet de son article, il est possible de dresser une liste d'une douzaine de noms en qui le critique résume les traits principaux de la littérature ou de la culture française, ses qualités et ses défauts. Pour la période que nous avons étudiée (1849-1852), cette liste serait la suivante : Rousseau, Chateaubriand (le plus souvent cités comme représentant les aspects les plus importants de la littérature moderne), Pascal, Voltaire, Molière, Bossuet, Montaigne, Montesquieu, La Bruyère, La Fontaine, puis (déjà bien moins souvent évoqués) La Rochefoucauld et André Chénier. Telles sont les étoiles de première grandeur autour desquelles Sainte-Beuve organise les constellations et dessine la carte du ciel littéraire²⁵ ».

Comme on le voit, une *douzaine de noms* suffit, à Sainte-Beuve comme à Brunetière, pour composer le Panthéon litté-

25. R. Fayolle, *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle*, A. Colin, 1972, pp. 378-379.

raire. Une telle attitude pose plusieurs problèmes. Le premier concerne l'usage exclusif qui est fait de la référence classique. Aux yeux d'une critique trop aisément dogmatique, la littérature moderne finit par n'avoir aucune valeur, car à chaque fois, la comparaison avec le passé lui est défavorable. Cette tendance, on le sait, fut largement répandue : l'attitude d'un homme comme Nisard, dans les années 1830-1850, en est une parfaite illustration. C'est contre un tel excès que Sarcey réagit, avec beaucoup de lucidité :

« Il est bon de rappeler les grands noms, mais sans jeter leur ombre sur les œuvres modernes. Je ne trouverai même pas mauvais que M. Théophile Gautier, qui avait dit que Rembrandt était un admirable coloriste, se serve encore de la même épithète pour caractériser le talent de M. Riesener. Il est évident que, ni dans son esprit ni dans le nôtre, l'épithète n'aura la même signification ni la même force. L'échelle de proportion a changé.

Il faut que la critique de théâtre ait, lui aussi, son échelle de proportion dont il convienne avec le public. Mais quelle sera-t-elle ? Grave question, et plus difficile à résoudre qu'on n'imagine. Abîmer M. d'Ennery sous le nom de Corneille, mesurer MM. Marc-Michel et Labiche à Beaumarchais, c'est absurde folie, c'est injustice même²⁶ ».

La question est essentielle, mais ne saurait être tranchée rapidement. Tout discours critique, quel qu'il soit, a du mal à accueillir la littérature contemporaine : les contraintes idéologiques que nous avons notées dans le chapitre précédent, lors de l'étude des catégories, se retrouvent ici à propos des références.

Il faut souligner un deuxième problème, lié lui aussi à la rencontre entre le passé et le présent : l'usage de la référence

26. *Quarante ans de théâtre, op. cit.*, p. 48.

moderne (ou non-classique). Sur les références classiques, il y a accord, ou peu s'en faut, comme on vient de l'indiquer : Zola par exemple, quand il parle du théâtre, se rapporte, de la même façon que ses adversaires, à l'autorité de Molière... Mais s'agissant de références proches dans le temps, il en va différemment. Celles-ci sont l'objet d'un enjeu plus important. Elles circulent difficilement, et s'attachent à ceux qui les utilisent. Ainsi le fait pour Brunetière de citer l'écrivain anglais George Eliot, rentre dans une stratégie discursive bien précise : dévaloriser le naturalisme français au profit du naturalisme anglais qui représenterait une antithèse idéale. Une telle référence est marquée : elle possède une histoire (on notera par exemple qu'elle surgit dans la *Revue des Deux Mondes*, vers 1860, sous la plume de Montégut²⁷, et qu'on en suit le cheminement jusqu'aux *Réflexions sur le roman* de Thibaudet...); elle a une fonction idéologique particulière, propre à un groupe d'utilisateurs. A la référence classique, bien collectif, s'oppose donc la référence moderne, dont la valeur d'usage est restreinte. On peut faire de cette dernière une utilisation prudente, conjoncturelle — c'est en gros l'attitude de Brunetière —, ou au contraire, prendre plaisir à son développement et à son accumulation : ainsi agit celle qu'on appelle, dès 1885, la « critique d'avant-garde²⁸ ». Voyez Huysmans qui, dans *L'Art moderne* et dans *Certains*, dresse le Panthéon de la modernité, bravant les opinions admises, allant à contre-courant de tous les académismes ! De ce bouleversement des valeurs *A Rebours* constitue la réalisation achevée : les références non-classiques, centrées sur la littérature moderne ou sur la littérature latine déca-

27. Voir sur ce point les analyses de T.-E. Du Val, *The subject of realism in the Revue des Deux Mondes*, Philadelphie, 1936.

28. L'expression fait le titre de l'ouvrage de Th. Duret, *Critique d'avant-garde*, publié en 1885.

dente, y sont entassées pour le plaisir du scandale, dans une sorte de logorrhée démonstrative... Le roman de Huysmans pratique l'anticlassicisme dans deux directions : non seulement du côté du présent, mais aussi du côté d'un passé imaginaire, construit autour des périodes de décadence. Ainsi des *Esseintes* parcourt-il la chaîne du temps « à rebours », en inversant les signes : refaisant l'histoire, avec pour ambition ultime, totalisante, de recomposer la critique sur de nouvelles bases.

Faut-il rattacher à ces attitudes critiques l'usage accusateur de la référence : quand le rapprochement d'un texte donné avec un auteur connu ne signifie pas l'éloge mais le blâme, c'est-à-dire quand il s'agit du reproche de *plagiat* ? Le mécanisme est à peu près identique, avec cette seule différence que dans la dénonciation du plagiat, on fonde la comparaison sur des détails textuels, alors que dans le processus de la référence, on opère un rapprochement plus global. Mais, comme dans le cas de la référence moderne, on se trouve dans un système polémique : la mise en relation d'un écrivain avec l'un de ses contemporains n'est pas génératrice d'une adhésion ; elle entraîne un conflit ou une querelle. S'agissant de la réception des *Rougon-Macquart*, les exemples ne manquent pas. Le reproche d'incompétence que l'on a fait à Zola²⁹, s'est souvent appuyé sur l'accusation de plagiat : ainsi *L'Assommoir*, rapproché du *Sublime* de Denis Poulot³⁰, *Germinal* du *Grisou* de Maurice Talmeyr³¹, ou encore les remarques incessantes que l'on trouve dans le *Journal* d'Edmond de Goncourt, où l'on voit le vieux romancier aigri traiter son jeune confrère de « resse-

29. Sur ce thème critique, voir plus haut notre introduction.

30. Sur cet épisode, voir *Corr.*, t. II, pp. 548-551.

31. Voir *infra*, chap. V.

meleur en littérature », et considérer à tout propos que son œuvre lui est volée, arrachée, par plus habile que lui...

L'originalité propre au discours critique du XIX^e siècle apparaît au fil de ces remarques. Ce qui est caractéristique, ce n'est pas, bien sûr, le recours à la référence (le procédé en lui-même n'a rien de spécifique), mais le mode de jugement qui se met en place par ce moyen.

L'éloge ou le blâme sont distribués selon trois modalités différentes. La référence classique inclut l'écrivain envisagé dans un Panthéon unanimement célébré, et offre une consécration indiscutable. La référence moderne, en se situant dans le domaine d'une culture encore récente, propose une reconnaissance qui reste aléatoire. Quant à la référence contemporaine, elle se fait le plus souvent accusatrice en soulevant l'opprobre du plagiat. Sauf exception, en effet, on plagie un contemporain qui est là, bien vivant, prêt à se porter partie civile dans le procès littéraire qui s'engage ; en revanche, dès qu'il y a quelques dizaines d'années de distance, on devient un imitateur, et l'action de reprise devient tout à fait honorable, recommandable même !

Une telle précision de fonctionnement est nécessaire dans un discours qui se prive, en général, d'une facilité explicative dont la critique moderne (et notamment universitaire) use abondamment : la *citation*. A vrai dire, l'acte de la citation n'est qu'une poursuite, plus élaborée, du geste de la référence : la citation répète un énoncé et une énonciation, tandis que la référence se contente d'indiquer une énonciation. L'avantage de la citation est de pouvoir justifier l'énonciation invoquée par l'énoncé reproduit ; la référence, pour être comprise du lecteur, doit faire appel à une mémoire culturelle d'énoncés, qui, de

toute façon, restera imprécise. Cette imprécision dans le « dit » est donc compensée par une fermeté plus grande du « dire ».

A la citation qui souligne l'énoncé et sous-entend l'autorité de l'énonciation, s'oppose la référence qui met en valeur l'énonciation en dissimulant le détail de l'énoncé.

CHAPITRE III

L'échange critique

L'idée ne me vint pas qu'on pût écrire pour être lu.

On écrit pour ses voisins ou pour Dieu. Je pris le parti d'écrire pour Dieu en vue de sauver mes voisins. Je voulais des obligés et non pas des lecteurs.

J.-P. Sartre, *Les mots* (Gallimard, 1964, p. 150).

Le texte critique s'écrit sous le regard de son destinataire. Il ne ressemble guère à cette « bouteille jetée en pleine mer » qu'évoque le poète, attendant vainement un improbable lecteur... Son action est immédiate, sinon immédiatement efficace. Si le lecteur de l'œuvre littéraire se situe dans un horizon d'attente, le critique, lui, se place face à son destinataire dans un « horizon d'atteinte ». Cette perspective est nécessaire, indispensable même à son activité. On peut imaginer un écrivain sans public,

satisfait de son œuvre solitaire et y prenant plaisir ; il est impossible de concevoir un critique que personne n'écoute. Le message littéraire possède sa propre fin en lui-même. Le texte critique est un moyen, non une fin. S'il transgresse cette règle, il tombe dans la littérature (par exemple, par le biais de l'essai philosophique ou du journal intime), — qui est pour lui à la fois un but et une frontière, et comme le désir d'un voyage qui ne doit jamais s'accomplir, à moins d'une perte d'identité.

Le jugement esthétique, écrit H.R. Jauss, « est éminemment communication : d'abord parce qu'il est jugement désintéressé, que ne force nul besoin ; ensuite, parce qu'il exige de chacun la formulation accessible à autrui ; enfin, parce qu'il ne peut être mesuré à quelque vérité objective que ce soit, et ne peut attendre de confirmation que de l'assentiment d'autrui¹. » Ainsi la communication, le rapport à autrui fondent la raison d'être de la pensée critique. Mieux, celle-ci a besoin de « l'assentiment d'autrui ». Sa réception peut poser des problèmes, mais elle n'est pas en elle-même problématique, comme l'est la réception de l'œuvre littéraire.

Comment analyser cette présence d'autrui ? S'agit-il, comme au théâtre, d'un *dialogue* où les partenaires sont à égalité et peuvent s'exprimer alternativement ? Naturellement, non. Le texte critique est le produit d'une voix unique. Mais il accueille, il intègre dans son propre discours d'autres voix. Dans l'Antiquité, on tenait à représenter de façon fictive le « dialogue » critique en mettant en scène — comme au théâtre, précisément — des personnages en train de discuter. Voyez les joutes dialectiques imaginées par Platon ou Cicéron, avec ces raffinements logiques que les syntaxes grecque et latine savaient si bien rendre : la conjonction, l'insistance, la disjonction, l'explication,

1. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 20.

l'alternative, la réticence, la transition... L'époque moderne et la langue française — moins souple que ses aînées, plus cassante et fragmentée — ont aboli cette forme d'écriture. Mais elles n'ont pas supprimé l'essence dialogique qui est au fond de la pensée critique².

On se trouve donc devant un discours unique, mais dans lequel s'affrontent deux (ou plusieurs) voix, celle de l'émetteur et celle qui provient du contradicteur. Ce contradicteur revêt des apparences diverses. Plus ou moins actif³, il peut se présenter sous la forme d'un être collectif, exprimant les réactions de la société ou d'un groupe institutionnel, ou comme un être individuel, livrant ses objections particulières.

Le « dialogue » critique emprunte alors deux démarches différentes. Quand il se situe en face d'une voix abstraite, de nature sociale, il est diffus et, en quelque sorte, *généralisé* : telle est par exemple la position du critique rendant compte d'une œuvre littéraire face à un lecteur anonyme. Quand en revanche il répond, à une voix particulière qui est celle d'un adversaire, il se concentre, se fait plus précis, devient *individualisé* : c'est la situation de la polémique où le critique s'oppose soit à l'auteur de l'œuvre qu'il étudie, soit à un confrère dont l'opinion est antagoniste.

*

* *

2. On aura reconnu dans cette proposition l'influence des analyses avancées par M. Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevsky* (Seuil, 1970). Ce dernier étudie les diverses formes que prend le « mot d'autrui » (ou discours d'autrui) quand il est repris et s'insère dans une énonciation : c'est ainsi qu'il est amené à s'interroger sur l'initiation stylistique, le détournement parodique, et — ce qui nous intéresse ici tout particulièrement — sur les nuances qu'emprunte la polémique, qu'elle soit « cachée » ou « ouverte ».

3. Voir sur ce point le commentaire que donne T. Todorov des écrits de Bakhtine (*Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, 1981).

Le dialogue généralisé : les formes de l'article critique

Nous avons analysé plus haut, dans le chapitre premier, la nature des liens qui unissent le critique et son lecteur, et nous avons parlé alors de la complicité, de la « connivence » que l'écriture du feuilleton cherchait à mettre en place. Il nous faut ici reprendre cette idée et tenter de comprendre plus précisément ce qu'il en est du côté du lecteur : en voyant non plus l'image que le critique entend donner de sa personne, mais la manière dont la communication se conforme aux exigences de la réception. Nous voudrions percevoir, au-delà des thèmes qui permettent au critique d'imposer son autorité, ce que le lecteur *impose* par sa présence diffuse. Celle-ci n'est jamais clairement définie, mais elle se fait sentir constamment. Et il n'est sans doute pas facile de l'analyser, sinon indirectement, par le biais d'un certain nombre de formes ou de contraintes d'écriture.

Soulignons un premier aspect de ces contraintes. Le critique, cet homme qui explique et juge, est forcé de s'expliquer régulièrement devant ses lecteurs, car il sait qu'il est jugé par eux. Il doit annoncer quels sont ses principes. Le journal peut avoir, de son côté, une ligne politique bien déterminée, il n'absout pas pour autant celui qui s'exprime dans ses colonnes. Ce dernier est tenu à une « profession de foi » par laquelle il expose un contrat de lecture. Voici par exemple Vallès, en février 1864, au moment où il commence sa collaboration au *Progrès de Lyon* :

« J'ai souvent entendu les écrivains se plaindre de l'impossibilité singulière où ils se trouvaient de ne savoir jamais quelle était l'impression immédiate produite par leurs livres, et j'ai vu sur-

tout les romanciers, ceux qui écrivent des histoires d'amour et des études de sentiment, courir après le jugement des simples, et chercher, en dehors des feuilletons de la critique, ce qu'avait dit leur œuvre à l'âme du lecteur.

Une idée m'est venue de lire, avec la bonhomie de Laforest, les romans que chaque quinzaine voit éclore, et d'écrire, après la lecture, son impression, naïvement, honnêtement, sans parti pris. Si le livre m'a ému, je le déclarerai : s'il m'a ennuyé, je l'avouerai ; s'il m'a fait rêver ou rire, bâiller ou pleurer, je le dirai, sans crainte de pécher par excès d'enthousiasme ou d'indifférence, protégé que je suis contre l'enthousiasme par le mal de mon temps, de l'indifférence par mon amour de l'émotion. Je suis fait comme tout le monde, j'ai lu un peu plus que quelques autres, regardé sinon vu beaucoup : voilà toute ma profession de foi et mon programme. Je n'ai point grand mérite d'émotion mais j'ai chance de plaire au lecteur qui me saura gré de ma sincérité⁴.»

Tel est, défini en quelques lignes, l'idéal d'une critique qui s'ouvre au dialogue généralisé : parler « à l'âme du lecteur », parce que l'on est soi-même un lecteur comme les autres, « fait comme tout le monde ». Au reste, l'important n'est pas seulement ce qui est déclaré ; c'est aussi le fait même que la déclaration apparaisse nécessaire, et on voit ici que Vallès en souligne explicitement la nature : « voilà toute ma profession de foi et mon programme ». Prenons un autre exemple, la situation de Zola en septembre 1880, quand il se prépare à inaugurer sa campagne dans *Le Figaro*. Le cas est différent du précédent : là on avait affaire à un débutant ; ici on se trouve en présence d'un écrivain confirmé, qui parle avec toute son auto-

4. Vallès, *Œuvres complètes*, Livre Club Diderot, 1970, t. IV, pp. 535-536 (*Le Progrès de Lyon*, 14 février 1864).

rité. Et pourtant, Zola, comme Vallès, tient à définir son « programme » et à témoigner de la révérence qu'il doit à son nouveau public :

« Cher monsieur Magnard,

[...] C'est un républicain qui entre au *Figaro* et qui vous y demandera beaucoup d'indépendance personnelle, pour y défendre ce qu'il croit être la vérité, aussi bien dans la politique que dans les lettres. Mais, en retour, il s'engage à user de cette indépendance avec tous les ménagements nécessaires, et en tenant compte des scrupules légitimes de votre grand public⁵. »

Déclaration qui prend la forme d'une lettre au directeur du journal, écrite bien évidemment pour être publiée et constituer une sorte de prologue aux articles qui vont suivre...

Ainsi le chroniqueur commence-t-il à écrire en prêtant attention aux sentiments et aux humeurs de son auditoire. Ce dernier ne lui sera fidèle que dans la mesure où lui-même, il saura lui être fidèle. La réussite et le succès sont à ce prix. C'est la leçon qu'avait parfaitement comprise Albert Wolff, un des maîtres de la chronique s'il en fut. Maupassant, qui le jauge avec le regard du professionnel, le décrit ainsi :

« [Il] procède avec un flair et une sûreté de limier pour découvrir le fait du jour, le fait parisien, le fait enfin qui doit intéresser, émouvoir, passionner le plus le public, son public. Non seulement il le découvre, mais il le fouille, le commente et le développe, juste de la façon dont il doit être fouillé, commenté et développé, ce jour-là même, pour répondre à l'attente de tous les esprits. [...] M. Albert Wolff subit l'atmosphère du moment d'une telle façon qu'il semble écrire souvent ce que pensent et ce qu'ont pensé tous ses lecteurs, tant il leur donne le résumé

5. *Corr.*, t. IV, p. 107.

de leur opinion, formulé avec sa verve souvent pointue et caustique, toujours amusante, fine et bien littéraire. Et ses fidèles, en le lisant, éprouvent à peu près le sentiment d'un homme à qui on servirait, quand il entre dans un restaurant, le plat unique qu'il désirait manger ce jour-là, et auquel il n'avait peut-être pas songé⁶. »

Selon Gustave Toudouze, Albert Wolff s'était donné pour tâche d'appliquer, dans son activité de chroniqueur, les préceptes qu'avait formulés un de ses prédécesseurs au *Figaro*, Auguste Villemot :

« Dans ce métier, ce qui est plus essentiel que l'initiative d'esprit, c'est son aptitude à saisir les travers et les ridicules de son temps, une certaine intuition de ce qui est plaisant de sa nature, une probité de caractère qui permet d'effleurer les choses sans blesser les hommes (*ludere, non laedere*), et par-dessus tout l'art de dépouiller le mouvement contemporain de ses *détritus* pour en donner l'expression en un mot⁷. »

Ludere, non laedere... Retenons cette expression qui résume bien l'essence de ce dialogue que nous nous efforçons de caractériser : jouer avec l'esprit du temps, jouer avec le lecteur, mais sans agressivité. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous aurons l'occasion de modifier quelque peu cette formule en voyant comment on peut aussi jouer et blesser : *ludere et laedere*. Mais pour l'heure, restons-en à l'idée de cette parole diffuse qui court, et que le critique s'efforce d'attraper au vol.

« La vraie critique de Paris se fait en causant, écrit Sainte-Beuve. C'est en allant au scrutin de toutes les opinions, et en

6. *Chroniques*, UGE, 1980, t. III, pp. 45-46 (« Messieurs de la chronique », *Gil Blas*, 11 novembre 1884).

7. G. Toudouze, *Albert Wolff. Histoire d'un chroniqueur parisien*, Victor-Havard, 1883, p. 159.

dépouillant ce scrutin avec intelligence, que la critique composerait son résultat le plus complet et le plus juste⁸. »

Malgré toute sa bonne volonté, malgré ses déclarations d'intention, le critique peut cependant faillir à sa tâche et ne pas écrire tout ce qui se dit. Il peut évidemment dissimuler une partie de ce qu'il sait — cela, c'est une question de choix individuel, de morale personnelle. Mais il peut aussi se trouver devant une résistance de l'opinion publique, devant une parole impénétrable qu'il n'arrivera pas à intégrer dans son propre discours. En effet, il subsiste toujours un reste ; en quelque sorte, entre l'œuvre et les jugements explicites, une *rumeur* diffuse, qui échappe au texte mis en forme, mais à laquelle cependant les acteurs du débat critique font allusion, les uns pour renforcer leurs arguments, les autres pour répondre aux accusations dont ils sont l'objet. Personne ne reprend précisément cette parole collective, mais elle pèse de son influence dans la discussion. Vivante, bruyante, au moment où les chroniqueurs font leurs comptes rendus, un siècle après, elle a disparu, à jamais envolée. Seuls subsistent les écrits. Elle, elle flotte entre les lignes, évoquant, fantomatique, la masse des lecteurs anonymes...

Nous avons parlé jusqu'ici de la présence du lecteur en termes généraux. Essayons maintenant d'aborder ce problème de façon plus détaillée en considérant les différentes formes de « chroniques » qui se présentent dans le journal du XIX^e siècle : la question d'une typologie possible nous permettra de réfléchir aux *points de vue* qui guident le critique, c'est-à-dire à la façon dont il considère son lecteur éventuel.

On peut classer les articles de critique en examinant le rapport qu'ils entretiennent avec leur objet. Si cet objet est d'abord

8. Cité in Thibaudet, *Physiologie de la critique*, op. cit., p. 23.

l'analyse d'une production littéraire au moment où celle-ci se manifeste (publication d'un roman, première d'une pièce de théâtre), le point de vue adopté par le critique sera plus ou moins large, selon que l'événement en question est perçu en tant que tel, ou de façon fragmentaire, ou encore est inclus dans un ensemble plus vaste (par exemple, dans l'œuvre entière de l'auteur ou à l'intérieur d'un mouvement esthétique). De plus, l'article lui-même peut être composé selon une structure simple (il ne traite que d'un seul sujet) ou complexe (c'est un mélange de plusieurs sujets reliés par une thématique commune ou rassemblés par le hasard des circonstances). La combinaison de ces deux séries de critères donne le découpage formel suivant. La terminologie adoptée reprend le vocabulaire en usage au XIX^e siècle.

	Structure simple	Structure complexe
Point de vue partiel	« écho »	« courrier »
Point de vue particulier	« compte rendu »	« revue »
Point de vue global	« étude »	« chronique » « causerie »

Le « compte rendu » d'un roman ou d'une pièce de théâtre constitue la forme la plus répandue de l'article critique. Il se rencontre en général dans la troisième page du journal, celle qui est réservée à la littérature. Plus morcelée, la « revue » bibliographique énumère différentes parutions, en ajoutant, selon les cas, un commentaire plus ou moins développé. Elle caractérise le périodique hebdomadaire ou mensuel (les *revues*, préci-

sément), mais on la trouve également dans certains quotidiens.

La « chronique » (dont la « causerie » est une variante, de forme plus ancienne) règne de façon absolue dans l'espace du quotidien. C'est le morceau de choix attendu par les lecteurs qui y cherchent ce mélange de faits et de jugements dont ils émailleront leur conversation ; elle occupe la première page quand elle porte sur des sujets généraux, ou peut se trouver enfermée dans le cadre particulier du feuilleton (le « rez-de-chaussée ») quand elle est de nature littéraire. Plus austère et plus ambitieuse, l'« étude » (réflexion de synthèse sur un écrivain ou un mouvement littéraire) tend à désertter les quotidiens pour se réfugier dans les périodiques de parution mensuelle ou bi-mensuelle.

L'« écho » ou le « courrier » véhiculent les informations brutes, que l'on glisse dans un entrefilet de quelques lignes, ou qui composent une rubrique plus importante quand elles portent sur le même sujet (ainsi le « courrier des théâtres », qui occupe traditionnellement la quatrième page des quotidiens). Anecdotes mondaines et parisiennes dont chacun se délecte, car elles sont faites pour être colportées : ce sont, pour reprendre une expression de cette époque, des « nouvelles à la main », c'est-à-dire de petites nouvelles transmises manuscrites, et glissées en confidence sur des bouts de papiers furtifs... Il se trouve des périodiques, comme *Le Voleur* ou la *Gazette anecdotique*, qui se sont spécialisés dans cette tâche. Mais tous, quel que soit leur contenu politique ou littéraire, y attachent une grande importance. Les échos sont « la moëlle du journal », écrit Mau-passant dans *Bel-Ami* :

« C'est par eux qu'on lance les nouvelles, qu'on fait courir les bruits, qu'on agit sur le public et sur la rente. Entre deux soirées mondaines il faut savoir glisser, sans avoir l'air de rien, la chose importante, plutôt insinuée que dite. Il faut, par des sous-

entendus, laisser deviner ce qu'on veut, démentir de telle sorte que la rumeur s'affirme, ou affirmer de telle manière que personne ne croie au fait annoncé. Il faut que, dans les échos, chacun trouve, chaque jour, une ligne au moins qui l'intéresse, afin que tout le monde les lise. Il faut penser à tout et à tous, à tous les mondes, à toutes les professions, à Paris et à la Province, à l'Armée et aux Peintres, au Clergé et à l'Université, aux Magistrats et aux Courtisanes⁹. »

Cela dit, dans la hiérarchie des genres journalistiques, l'échotier reste bien inférieur au chroniqueur. Sa fonction est de rapporter les nouvelles, non d'écrire : « nouvelliste », « courriériste » ou « reporter »¹⁰, il n'est pas un « rédacteur » au sens plein du terme. Ce sont les rédacteurs qui composent les textes les plus importants, apportent leur personnalité intellectuelle et morale au journal, décident de sa « ligne ». L'échotier, pour sa part, doit savoir accepter avec modestie sa fonction subalterne. C'est ce que note Paul Alexis dans l'un de ses articles du *Cri du Peuple* où il tient, sous le pseudonyme de « Trublot », la rubrique des « petites nouvelles du théâtre et de la littérature » ; il écrit, à propos de *Germinal* :

« Ce livre, je n'ai pas à le juger ici. Trublot n'est pas, à proprement parler, un critique. [...] Trublot n'oublie pas [...] qu'il doit se borner au rôle plus modeste de nouvelliste¹¹. »

Cette hiérarchie a sa traduction dans les rémunérations qui

9. *Bel-Ami*, 1^{re} partie, chapitre VI (éd. L. Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 289).

10. Le terme anglais commence à se répandre à cette époque : *Littre* en signale une première apparition en 1874. Mais le journal du XIX^e siècle ignore encore ces écrivains reporters que seront, entre les deux guerres, un Albert Londres, un Edouard Helsey ou un Joseph Kessel. — Pour plus de détails (notamment sur la période moderne), on pourra se reporter au *Lexique de la presse écrite* de Pierre Albert (Daloz, 1989).

11. *Le Cri du Peuple*, 17 février 1884.

sont offertes aux différents journalistes. Dans un grand quotidien, un échetier gagne tout au plus deux cents francs par mois, tandis qu'un rédacteur débutant atteint environ mille francs et qu'un chroniqueur célèbre peut exiger entre deux et trois mille francs. Si l'on considère les tarifs qui sont pratiqués en fonction du nombre de lignes écrites, on retrouve le même écart : les échos sont payés deux sous la ligne (dix centimes), l'article de critique dix sous (cinquante centimes) quand l'auteur est débutant, un franc s'il possède une certaine renommée¹²...

L'information, littéraire ou politique, est donc offerte à des niveaux différents, pour des usages variés. Le but recherché est de répondre aux attentes du lecteur qui trouvera, en fonction du type d'article parcouru, la matière dont il a besoin. Ce qu'une telle diversité de présentation souhaite éviter, c'est le discours érudit, enfermé dans son objet, et visant la seule connaissance. Elle s'efforce au contraire de ramener sans cesse dans le texte écrit le ton de la conversation, par bribes (c'est ce que proposent les échos) ou de façon plus continue (c'est ce que réalisent la chronique ou la causerie).

Texte intellectuel, moins éphémère qu'aujourd'hui, l'article de critique littéraire est souvent recueilli en volume. C'est une pratique courante au XIX^e siècle. Mais le changement de support — le passage du périodique au volume — le transforme. La présence du lecteur s'efface. Comment s'opère cette disparition ?

12. Ces chiffres reprennent des informations que l'on peut trouver en particulier dans les *Correspondances* de Maupassant et de Zola. — Les prix pratiqués pour la littérature de fiction restent dans le même ordre de grandeur. A cette époque, Zola vend ses feuilletons romanesques pour une somme forfaitaire comprise entre 20 000 et 30 000 F — ce qui fait à peu près 1 F la ligne. Mais un conte (ce sera le cas pour Maupassant dans *Le Gaulois*) peut être payé plus cher, jusqu'à 1,50 F la ligne.

Quand il recueille ses articles, la critique construit avec des éléments anciens un ensemble neuf. Même s'il reprend l'intégralité de ce qu'il a écrit (ce qui, du reste, est extrêmement rare), il cherche à réorganiser la matière dont il dispose. Deux présentations sont possibles : un ordre *chronologique*, qui implique une recomposition réduite : le critique propose des séries sous un titre qui se répète, ainsi les quatre volumes de *La Vie littéraire* d'Anatole France (1888-1892), les sept volumes des *Contemporains* de Jules Lemaitre (1886-1899), ou encore les dix volumes des *Souvenirs* d'Armand de Pontmartin (1881-1899) ; et un ordre *thématique*, qui suppose une recomposition importante : c'est la solution adoptée par Zola avec ses cinq recueils critiques parus en 1880-1881 (du *Roman expérimental* aux *Documents littéraires*), ou encore par Barbey d'Aureville, qui déploya une énergie considérable dans la reprise et la reconstitution de son œuvre critique, se relisant avec passion, triant, classant, regroupant ses articles, pour laisser derrière lui les vingt-six volumes des *Oeuvres et les Hommes* dont la parution s'est échelonnée de 1860 à 1909, chez cinq éditeurs différents !

L'ordre thématique impose, c'est évident, une signification plus forte que l'ordre chronologique. Il souligne les intentions, les choix idéologiques, les volontés polémiques : et c'est bien ce que souhaitent Zola, Barbey ou Brunetière dans *Le roman naturaliste...* Mais dans l'un ou l'autre cas, il faut insister sur cet acte du choix qui regroupe des textes, en écarte d'autres, avance des titres, donne un ordre de succession, crée enfin des chapitres là où il n'y avait que des feuillets dispersés. Le critique abandonne son public habituel ; il en cherche un autre, plus large, plus durable (pour l'éternité ?). Il se place en position d'être jugé après avoir jugé. Ses écrits échappent à la contingence des événements ; ils se figent, s'immobilisent. L'acte

du recueil possède quelque chose de théâtral. Ainsi Zola, qui publie ses volumes de critique au moment où il quitte la presse, en 1881, ne manque-t-il pas d'insister sur la solennité de son geste :

« En quittant la critique, j'ai voulu mettre sous les yeux du public les faits, c'est-à-dire les études de toutes sortes que j'ai écrites depuis 1865, un peu au hasard des journaux. Ce sont là les seuls documents sur lesquels on devra juger un jour le polémiste en moi, l'homme de croyance et de combat. J'ai donc recueilli ces études, je les ai groupées en volumes. [...] Tout est là, je n'ai pas retranché une page, même parmi celles qui ont soulevé le plus de clameurs. Si des esprits impartiaux se décident à instruire mon procès, la besogne devient donc pour eux très facile. Qu'ils lisent et qu'ils prononcent. Les terribles pièces sont entre leurs mains : ils ont mes crimes, dont les bâcleurs de copie s'indignent ou se moquent depuis seize ans¹³. »

« Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai, ce livre à la main... » On pense, en effet, aux paroles célèbres de Rousseau inscrites en tête des *Confessions*. L'intérêt se déplace du message à l'origine du message : les articles réunis en volume perdent une part de leur contenu propre pour renvoyer à celui qui les a écrits. La constitution du recueil augmente donc la force illocutoire de la communication critique, mais elle en affaiblit les effets perlocutoires. Le dialogue fondateur se brouille. Reste un monologue, magnifique ou dérisoire selon les individus.

Incontestablement, la mécanique de la reprise aboutit à une perte. J'ai choisi ce qui me semblait le plus intéressant, dira le critique pour sa défense, j'ai disposé la matière pour susciter votre intérêt et votre réflexion... Devant ces bonnes paroles,

13. Préface à *Une Campagne*, O.C., t. XIV, p. 431.

qui s'écrivent généralement dans une préface, le lecteur risque fort de demeurer sceptique. Et il répondra peut-être ce que Ludovic Halévy disait à Paul Alexis au cours d'une conversation dans laquelle ils évoquaient les chroniques dramatiques de Zola au *Bien Public* :

« Nous avons très longuement causé du théâtre, de vous, de vos articles du *Bien Public* qu'il trouve étonnants, admirables, et qu'il collectionne du premier au dernier, sûr que s'ils paraissent jamais en volume, vous les écourterez, et désireux de les avoir tous dans leur virginité¹⁴. »

[Lettre d'Alexis à Zola, 1^{er} juillet 1877]

Il se passe pour le feuilleton critique l'inverse de ce qui arrive à l'œuvre littéraire. Quand elle est publiée dans un périodique (et on sait combien une telle pratique était courante au XIX^e siècle), celle-ci est souvent déformée ; les chapitres disparaissent dans le nouveau découpage qui est imposé ; la censure du directeur du journal peut s'exercer sur tel ou tel passage (au nom du droit sacré des abonnés !) ; les lecteurs, enfin, ne sont pas libres de leur lecture et doivent se soumettre au rythme d'une publication étalée dans le temps. L'œuvre se dégrade, en quelque sorte. Elle subit (dans l'espérance d'une diffusion plus étendue et pour des raisons commerciales) des transformations dans la forme et dans le contenu qui vont à l'encontre du mouvement même de la création. On pourrait parler ici d'un processus de « genèse négative » contraire à l'effort positif (et créateur) de la genèse. Qu'on nous permette, pour le désigner, de risquer un néologisme, celui de « lysogenèse » (qui signifierait étymologiquement : « genèse de la dissolution »). Ainsi les

14. P. Alexis, *Lettres inédites...*, éd. B. Bakker, University of Toronto, 1971, pp. 105-106.

métamorphoses qu'une œuvre littéraire doit accepter pour se transmettre relèveront de la « lysogenèse » : par exemple, les différentes formes d'adaptation (théâtrale, cinématographique, télévisuelle) ou de traduction (dans une langue étrangère, ou, à l'intérieur de la même langue, dans un niveau de langue simplifié, dans un dialecte différent...); pour un conte ou une épopée de tradition orale, le passage à la transcription écrite, etc. Tous problèmes liés à la réception de l'œuvre et à son insertion dans l'appareil de diffusion des productions intellectuelles qui caractérise une société donnée.

Du point de vue de la « lysogenèse », l'article critique et l'œuvre littéraire connaissent donc des destinées opposées. La publication dans un périodique, nécessaire dans un cas, peut s'avérer désastreuse dans l'autre cas. Là où l'un prend forme et consistance, l'autre se dégrade et s'épuise :

	Texte critique (discours)	Texte littéraire (fiction)
Mouvement de la genèse	∅ → feuilleton	∅ → volume
Mouvement de la « lysogenèse »	feuilleton → volume	volume → feuilleton

Lieu naturel pour la critique, le périodique — qu'il s'agisse du journal et même de la revue — n'est qu'un lieu d'accueil, fragile et provisoire, pour l'œuvre littéraire. Pour l'un comme pour l'autre, la « lysogenèse » apparaît comme un déplacement, une sortie hors du lieu originel. Pour l'article critique, cette sortie s'accompagne de deux incertitudes particulièrement menaçantes, une incertitude matérielle d'abord : l'improbable contraction de feuillets dispersés et leur rassemblement dans un

livre ; et une incertitude idéologique : la rupture avec un public connu et familier.

En fait, dans son évolution « lysogénétique », l'article critique risque soit de se perdre, soit de trouver un accomplissement, mais en changeant de statut, c'est-à-dire en acquérant l'autonomie littéraire. On peut concevoir en effet qu'un recueil de chroniques devienne effectivement de la littérature : franchissant le cap incertain de la fiction ou de l'imaginaire, et se comprenant désormais sans référence aucune avec le débat intellectuel qui l'a suscité. N'est-ce pas de la sorte qu'on a pu lire, en 1902 (l'année de la mort de Zola), *Le roman contemporain* de Barbey, où se trouvaient rassemblées des chroniques données au *Constitutionnel* un quart de siècle plus tôt, sur *Le Ventre de Paris*, les *Lettres de mon moulin* ou *L'Éducation sentimentale* ? Le message critique en lui-même avait disparu. Il restait au lecteur — et c'était bien là l'essentiel — une langue, somptueuse dans sa violence, et la psychologie inquiète de l'auteur des *Diaboliques*...

*

* *

Le dialogue individualisé : la polémique

En cette fin du XIX^e siècle, la critique s'épuise dans une étrange volonté de classement. Elle aime nommer, désigner, étiqueter, mais les étiquettes ne lui sont utiles que parce qu'elle peut les brouiller et les redistribuer, jouer avec elles comme avec des chiffres ou les lettres de l'alphabet. *L'Enquête sur l'évolution littéraire* que fait Jules Huret en 1891, constitue comme le triomphe de cet esprit de classement. Le journaliste de *L'Écho*

de Paris va voir les écrivains les plus célèbres de son temps et leur demande ce qu'ils pensent de l'état présent de la littérature. Une question notamment revient sans cesse dans ses interviews : le naturalisme est-il mort ? Et il classe soigneusement les réponses qu'il obtient de ses sujets : les « Psychologues », les « Mages », les « Symbolistes et les Décadents », les « Naturalistes », les « Néo-réalistes », les « Parnassiens », les « Indépendants », les « Théoriciens et les Philosophes ¹⁵ »... Huret procède avec beaucoup d'habileté : il ne demande pas à ses interlocuteurs de parler d'eux-mêmes, mais de parler des autres, interrogeant par exemple les Symbolistes sur le naturalisme et les Naturalistes sur le symbolisme... Ainsi chacun se définit-il en s'opposant à ce qui l'entourent. Ceux qui ont le vent en poupe clament leur victoire future. Ceux que l'on condamne déjà se défendent avec la plus belle énergie, en relevant chez leurs adversaires les signes encore cachés d'une faiblesse imminente ! Tous luttent avec acharnement pour leur survie. Et le journaliste de glisser sournoisement d'un domicile à l'autre pour poser d'un même ton absent les mêmes questions perfides, et de faire durer un spectacle auquel le public applaudit de bon cœur. Ce spectacle qui est mis en scène, c'est celui de la *polémique*. La presse du XIX^e siècle l'a développé dans ses colonnes avec une ferveur jusque-là inégalée.

Avant toute réflexion sur ce sujet, voici, livrés de façon brute, quatre récits d'« affaires » polémiques, prises dans les années 1879-1881, — celles où Zola participe encore directement du journalisme de son temps, et se trouve mêlé, beau-

15. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. Thot (rééd.), 1982. — L'interview est une forme tardive dans l'histoire du journalisme français : on en date en général l'apparition de la fondation du *Matin*, en 1884 ; l'initiative en serait due à Edouard Ducret qui réalisa, entre autres, l'interview sur *Germinal* du 7 mars 1885 (voir *infra*, chap. V).

coup plus qu'il ne le sera par la suite, aux affrontements individuels qui agitent le monde de la presse. Ces affaires sont classées du point de vue des échanges réalisés, dans un ordre de complexité croissante ; elles sont précédées d'une présentation bibliographique des articles qui ont constitué les étapes du dialogue polémique.

1. « Monsieur le Comte »

- Zola, « Monsieur le Comte », *Le Figaro*, 27 décembre 1880¹⁶.
- A de Pontmartin, « À Monsieur Emile Zola », *Gazette de France*, 9 janvier 1881 (article écrit le 29 décembre 1880).

1880-1881, année de la campagne de Zola dans *Le Figaro*. Fort de la tribune que lui offre le célèbre quotidien, Zola, qui souhaite régler quelques comptes, s'adresse à un ennemi qu'il ne connaît guère, mais qui provoque son étonnement et sa perplexité depuis quelques années :

« J'avoue, en commençant, que ma position est assez délicate, en face de M. le comte Armand de Pontmartin. Il s'est montré, en maintes pages, si agressif, et si — comment dirai-je pour ne pas blesser les convenances du monde dont il se flatte d'être ? — si violent contre mes œuvres et même contre ma personne, qu'il m'est désormais très difficile de le juger librement, sans paraître vouloir lui rendre injure pour injure¹⁷. »

De fait, la polémique restera courtoise. Zola attaque le style affété du vieux chroniqueur royaliste et souligne ses erreurs constantes, depuis dix-huit années Pontmartin répond point par point. Il s'étonne

16. A l'exception du *Figaro*, tous les périodiques cités ici sont postdatés d'une journée, conformément aux usages de la presse du XIX^e siècle.

17. *Une Campagne*, O.C., t. XIV, p. 501. Nous avons déjà eu l'occasion de faire allusion à cette polémique : voir plus haut, chap. I, p.37-38.

non sans habileté, de la place qu'occupe Zola dans un journal conservateur, reconnaît de bonne grâce ses défauts, et revendique son droit à l'erreur, comme chacun. Il sait qu'il est un « vaincu » et l'accepte ; Zola, en revanche, est un « vainqueur », porté par « le vent démocratique », et il aurait bien tort de s'élever contre cette République qui favorise sa littérature :

« [Dans votre article, j'ai cru] démêler une déclaration d'amour exclusif et absolu pour la littérature. Et moi aussi, je l'aime, cette reine terrible et charmante, et il faut que ma passion soit bien tenace pour avoir résisté à cette longue série de déboires que vous retracez si finement. Nous l'aimons tous deux, mais dans des conditions et avec des fortunes bien différentes ; je suis un disgrâcié ; vous êtes un favori. Seulement, prenez garde ! songez à Christine, à Elisabeth, à Catherine... Avec les souveraines ombrageuses et tyranniques, mobiles et fantasques, la faveur est souvent plus dangereuse que la disgrâce¹⁸. »

Curieux adversaires, si différents et si éloignés l'un de l'autre, et qu'une polémique, loin de porter à l'animosité, rapprocherait presque !

2. « Emile et Sarah »

- Zola, « Revue dramatique et littéraire », *Le Voltaire*, 8 juillet 1879 [paraissant le 7 juillet].
- A. Wolff, « Emile et Sarah » *Le Figaro*, 8 juillet.

Juin 1879. La presse française ne parle que des représentations que la Comédie française donne alors à Londres. D'abord réservé, le public anglais a fait un triomphe aux acteurs du Français. Sarah Bernhardt, tout particulièrement, jouit d'une

18. A. de Pontmartin, *Souvenirs d'un vieux critique*, t. I, op. cit., pp. 380-381.

faveur grandissante : applaudie dans *L'Étrangère* de Dumas, elle fait parler d'elle, par son comportement, sa façon de s'habiller, son goût pour les animaux exotiques, les tableaux et les sculptures qu'elle a exposés et vendus... De Paris, on s'en émeut. Sarcey, Wolff écrivent que l'honneur de la Comédie française est en jeu. Wolff, surtout, se montre virulent dans son « Courrier de Paris », le 27 juin, rapportant divers bruits fâcheux, ce qui lui vaut une réponse indignée de la comédienne¹⁹.

Zola, qui observe toute cette agitation, prend la parole pour dire son irritation : il ne prétend pas défendre Sarah Bernhardt, mais souligne que les journalistes montrent bien de l'hypocrisie en reprochant à l'actrice son goût de la « réclame », eux qui répètent complaisamment, depuis des années, les pires histoires sur son compte. Il condamne Albert Wolff pour son attitude, et conclut :

« Je n'attaque pas la presse à informations, qui m'amuse et qui me donne des documents. Je crois qu'elle est une conséquence fatale de notre époque d'enquête universelle. Elle travaille, plus brutalement que nous, et en se trompant souvent, à l'évolution naturaliste. Il faut espérer qu'un jour elle aura l'observation plus juste et l'analyse plus nette, ce qui ferait d'elle une arme d'une puissance irrésistible. En attendant, je lui demande simplement de ne pas prêter le fracas de son allure aux gens qu'elle emporte dans sa course, quitte à leur casser les reins, s'ils viennent à tomber²⁰. »

Wolff réplique aussitôt, se défendant contre les intentions malignes qu'on lui prête : la vie, dit-il, ne ressemble pas à ce

19. Qui lui écrivit une lettre publique le même jour, le 27 juin : le texte est cité dans le tome II des *Mémoires* de S. Bernhardt (*Ma double vie*, éd. des Femmes, 1980, t. II, pp. 145-146).

20. *Le naturalisme au théâtre*, O.C., t. XI, p. 374.

que raconte *L'Assommoir* ; les agissements d'une grande artiste sont importants pour le public...

« La chronique est la menue monnaie de l'histoire de l'humanité ; c'est avec quelques feuilles volantes, que le vent semble emporter, que la postérité reconstruit souvent une civilisation éteinte, mieux que par le roman, œuvre de fiction, quel que soit son effort à se rapprocher de la réalité. Le vrai naturaliste de notre temps et le vrai document humain sont chez nous, et non chez ceux qui comptent en avoir le monopole. »

Querelle du romancier et du journaliste... La polémique, on le voit, n'empêche pas une discussion sur les fins de l'écriture.

L'affaire en reste là. Sarah Bernhardt, quant à elle, continuera à susciter les passions. Un peu moins d'un an plus tard, le 18 avril 1880, elle démissionnera finalement de la Comédie française, et entamera une nouvelle carrière en se lançant dans une tournée fabuleuse aux États-Unis...

3. « Littérature expérimentale »

- L. Chapron, « Chronique de Paris. — L'expérimentalisme », *L'Événement*, 20 octobre 1879.
- A. Scholl, « Littérature expérimentale », *L'Événement*, 24 octobre.
- Zola, « Revue dramatique et littéraire », *Le Voltaire*, 28 octobre.
- L. Chapron, « Chronique de Paris », *L'Événement*, 30 octobre.
- A. Scholl, « Courrier de Paris », *L'Événement*, 31 octobre.
- L. Chapron, « Chronique de Paris. — M. Zola », *L'Événement*, 3 novembre.
- L. Chapron, « Chronique de Paris » — Ça et là », *L'Événement*, 24 novembre.

Automne 1879. *Le Voltaire* publie simultanément, à partir

de la mi-octobre, « Le Roman expérimental » et les premiers feuillets de *Nana*. A. Wolff a donné dans le *Figaro* du 12 octobre un résumé de l'intrigue qui présente le roman sous un jour favorable... Et voici que se déclenche une polémique dont la forme sera assez étonnante. Elle naît dans *L'Événement*, qui, de tous les journaux républicains, est, à l'époque, le plus résolument anti-naturaliste, et elle est suscitée par deux chroniqueurs rompus à toutes les batailles de la presse parisienne, Léon Chapron et Aurélien Scholl. Ceux-ci vont agir en duettistes parfaitement organisés, se relayant à quelques jours de distance.

Première phase, celle de l'attaque, sur le thème de la « littérature expérimentale » : les deux critiques montrent que Zola ne sait pas de quoi il parle, et le prouvent aisément en invoquant la « cacophonie » d'une théorie à laquelle ils ne comprennent rien, et l'intrigue invraisemblable d'un roman dont ils ne connaissent que le résumé (rapporté par Wolff) ! Leur argumentation se nourrit de rumeurs et d'anecdotes (par exemple : le romancier visitant l'appartement de Blanche d'Antigny en l'absence de celle-ci, ou passant une heure dans les coulisses des Variétés, en compagnie de Ludovic Halévy...). Peu importe la précision du propos. Ce qu'il faut, c'est créer un type de commentaire (un *topos* du jugement) qui ira se répétant et grossissant peu à peu. Aussi Zola, quand il réagit, le 28 octobre, a-t-il l'impression de devoir affronter une véritable cabale :

« Le roman n'a pas été publié, personne ne l'a lu. N'importe, ils sont là une quarantaine qui le jugent haut la main. Le fait me paraît extraordinaire ; c'est à coup sûr la première fois qu'on prouve à un écrivain qu'il a écrit un mauvais livre, lorsque ce livre n'est point connu, pas même de l'écrivain qui le termine en ce moment²¹. »

21. *Mélanges critiques*, O.C., t. XII, p. 597.

Le chiffre d'une « quarantaine » n'est donné que par amplification rhétorique. Quand on consulte la presse de cette période, on s'aperçoit que ni *Le Gaulois*, ni *Le Petit Journal*, ni *Le Temps*, ni même *La République française* de Gambetta ne menaient campagne contre *Nana*. Zola répond donc en réalité à Scholl et à Chapron, qu'il ne nomme pas dans son article, mais dont il reprend précisément les arguments. Ces derniers symbolisent pour lui cette hostilité diffuse, plus ou moins collective, qu'il sent autour de son roman. En luttant contre eux, il combat au-delà, contre un adversaire insaisissable. Il se bat contre l'opinion qui traîne dans les cafés des boulevards, et se répand dans toutes les conversations mondaines. En un mot, il affronte la *rumeur*.

Mais cette rumeur a bien une origine précise. A juste titre, nos duettistes se sentent visés par l'article du 28 octobre, et ils répliquent immédiatement. Léon Chapron, le premier, ajoute, à la fin de sa chronique du 30 octobre, un *post-scriptum* dans lequel il manifeste sa réaction « à chaud » ; le texte mérite d'être cité, car il marque bien le mouvement du dialogue polémique, la capacité qu'il possède de saisir au vol un fait pour rebondir dessus :

« On me communique à l'instant même le numéro du *Voltaire* d'hier. M. Zola se rebiffe plus rudement que de raison contre les critiques de mon confrère Aurélien Scholl et contre les miennes ; si rudement même que certaines expressions, en ce qui me touche personnellement, me semblent au moins fâcheuses. Le personnage, irrité sans doute de l'insuccès de la bizarre compilation qu'il a fait annoncer à son de trompe, se sert de termes qui ne sont point du domaine de la discussion courtoise. La vanité est un alcoolisme aussi. M. Zola perd la notion de la mesure. Je lui répondrai dans ma prochaine chronique. »

Aurélien Scholl fait chorus le lendemain, en répétant les arguments déjà énoncés précédemment.

A son tour, Chapron donne la réponse qu'il avait annoncée à ses lecteurs :

« Il me paraît que M. Zola s'est trop longtemps frotté à Mes-Bottes et à Bibi-la-Grillade. Il convient donc de répondre aussi courtoisement que possible. » (*L'Événement* du 3 novembre)

Ces modalités énonciatives étant posées, il se justifie longuement et prédit l'échec imminent de Zola, désormais « sur la pente fatale ». Quelques jours plus tard, dans une chronique aux sujets mêlés, il confirme son argumentation en citant le témoignage d'une actrice qui prouve les erreurs contenues dans *Nana*. Dernier coup, en guise de conclusion, pour une polémique qui s'éteint comme elle a surgi, balayée par le mouvement toujours renouvelé de la presse quotidienne...

4. « Nos chroniqueurs »

- Alexis, « Chronique naturaliste. — Nos chroniqueurs », *Henri IV*, 30 juin 1881.
- A. Scholl, « Le nouveau jeu », *L'Événement*, 6 juillet.
- Alexis, « Chronique naturaliste. — Nos chroniqueurs » *Henri IV*, 8 juillet.
- L. Chapron, « Chronique de Paris », *L'Événement*, 11 juillet.
- A. Wolff, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 12 juillet.
- L. Chapron, « Chronique de Paris », *L'Événement*, 14 juillet.
- A. Delpit, « Notes sur Paris », *Paris*, 17 juillet.
- [Duel Alexis-Delpit, 18 juillet].
- L. Chapron, « A Monsieur Emile Zola, homme de lettres » [lettre ouverte], *L'Événement*, 18 juillet.
- Zola, « Pro domo mea », *Le Figaro*, 18 juillet.
- Zola, « A Monsieur Léon Chapron, rédacteur de L'Événement » [lettre ouverte], *L'Événement*, 19 juillet.

- L. Chapron, « Chronique de Paris », *L'Événement*, 21 juillet.

Juillet 1881 : l'« affaire *Henri IV* »²²... Alexis, collaborateur du *Henri IV* depuis le début du mois de mai (il y donne régulièrement une « chronique naturaliste »), décide de s'en prendre aux chroniqueurs parisiens les plus célèbres, et après avoir demandé conseil à Zola, qui lui suggère seulement (en lui répondant sur une carte de visite, le 18 juin) d'être « *poliment méchant* », il commence en dressant un portrait féroce d'A. Wolff et d'A. Scholl. Wolff, confrère de Zola dans *Le Figaro*, se tait, mais Scholl réplique violemment, cherchant même une réparation par les armes :

« Et maintenant que j'ai publié cette poignée de vérités, je reste chez moi, pour savoir si ma franchise aura les conséquences qu'elle comporte. C'est le vieux jeu. — Mais vous verrez qu'il ne se présentera personne. C'est le nouveau jeu. »

Le duel, en effet, fait partie du « jeu » de la polémique. Mais Alexis le refuse, et préfère reprendre la plume : il éreinte cette fois Léon Chapron, compère, on le sait, d'Aurélien Scholl. Chapron feint d'abord l'indifférence, puis utilise, pour lancer sa riposte, une imprudence commise par Alexis qui avait fait état, lors d'une conversation, du mot d'encouragement que lui avait écrit Zola le 18 juin : aussitôt, le texte du billet avait circulé, plus ou moins déformé, et Scholl l'avait d'ailleurs cité dans son article de *L'Événement*. Chapron soulève le problème, et insiste, dans une lettre ouverte adressée à Zola :

22. La chronologie de cette polémique ainsi que les documents les plus importants qui la concernent sont présentés par B. Bakker dans son édition de la *Correspondance* d'Alexis, *op. cit.*, pp. 534-542. Voir aussi *Corr.*, t. IV, pp. 33-35, 206-213.

« Je prends la liberté de venir vous demander aujourd'hui, et publiquement, une explication que vous n'avez pas le droit de refuser aux hommes qui, tout comme vous, ont l'honneur de tenir une plume. [...] En vous mettant en demeure de vous expliquer, sous peine de réelle forfaiture, je m'efforcerai de ne pas m'éloigner une minute des plus strictes règles de la courtoisie. N'estimez-vous pas, monsieur, que le débat vaut d'être vidé ? » (*L'Événement* du 18 juillet.)

Zola répond sur le même ton :

« Vous êtes courtois, et j'en suis ravi, car je vais pouvoir vous répondre. C'est donc une histoire de ma vie privée qu'il vous faut. Je vous la conterai. Il est des heures amères, lorsque la haine dénature les faits, où le plus honnête homme du monde en est réduit à s'expliquer devant le public²³. »

Et il s'emploie à dédramatiser le contenu de la carte écrite à Alexis. La lettre de Zola met fin à la polémique, malgré une dernière protestation de Chapron, quelques jours plus tard. Cela d'autant plus que le pauvre Alexis a payé chèrement sa maladresse : la direction du *Henri IV*, qui aurait souhaité profiter du scandale d'un duel, l'a renvoyé, irritée par son attitude ; et il a dû finalement — comble d'ironie — se battre en duel avec un autre chroniqueur, Albert Delpit, qui s'était mêlé de lui reprocher sa lâcheté : l'affaire s'est soldée, pour lui par une blessure au bras...

Ainsi cette polémique s'achève-t-elle sur ces clôtures multiples. Événement parallèle et contigu, l'affrontement qui oppose au même moment Zola et Wolff doit être signalé. Wolff, chroniqueur en titre du *Figaro*, ne peut se permettre d'attaquer ouvertement Zola qui écrit dans le même journal que lui (le directeur du *Figaro*, F. Magnard, s'y oppose, et d'ailleurs il

23. *Corr.*, t. IV, p. 206.

y a entre les deux hommes des relations d'amitié ou d'estime qui subsistent plus ou moins, en dépit des circonstances). Pourtant, il est choqué par l'article d'Alexis qui était dirigé contre lui, et surtout par l'éloge littéraire que Zola a fait de son ami dans *Le Figaro* du 11 juillet²⁴. Aussi exprime-t-il son irritation avec énergie.

A quoi Zola répond par un très beau « Pro domo mea » :

« Au fond, je devine bien la cause de la grande colère de M. Albert Wolff. Il me reproche amèrement de ne pas aimer la chronique ; il me laisse entendre qu'en voyant mépriser les chroniqueurs, dans un journal où ils ont régné et où ils règnent encore, il n'a pu résister au besoin de les défendre. C'est là, sans doute, une excuse. Si je ne me fâche pas de mon côté, si je veux bien discuter le cas, c'est que je sens la parfaite bonne foi de mon collaborateur et que je lui accorde toutes sortes de circonstances atténuantes²⁵. »

Cela dit, il annonce aussi la fin prochaine de sa campagne d'une année dans *Le Figaro*. L'affaire *Henri IV* l'a convaincu de la stérilité des batailles du boulevard. Elle le décide (avec d'autres raisons) à quitter le journalisme et à se plonger dans son exil d'écrivain.

On le voit, les naturalistes, et Zola principalement, savent se défendre, mais ils savent tout aussi bien attaquer, comme le montrent les deux premiers récits cités. Le discours de la réception ne se construit pas sur une scène intellectuelle dont le décor serait immuable et les rôles figés, avec, d'un côté, des critiques dans une position d'accusateurs, et, de l'autre, des écrivains en situation de défense. Les rôles peuvent s'inverser : le journal, ce lieu éminemment plastique qui accueille les adver-

24. « Alexis et Maupassant », *Une Campagne*, O.C., t. XIV, pp. 621-626.

25. « Pro domo mea », *Une Campagne*, O.C., t. XIV, p. 629.

saires, leur permet d'échanger leurs positions respectives. Ce qui caractérise la réception du naturalisme, c'est la participation singulièrement active de son chef de file à la constitution du discours dont il a été l'objet.

A l'examen de ces récits de « polémiques », plusieurs problèmes se posent. Le premier est celui des limites chronologiques. Quand commence, quand finit le débat ? Lorsque l'affrontement est circonscrit à la publication d'un article et à sa réponse, les choses sont simples. Prenons le premier et le deuxième exemples. La polémique surgit autour d'un problème bien particulier, et se borne à régler ce problème : Zola étudie le style critique de Pontmartin, qui lui répond sur le même ton ; Zola reproche à Wolff son attitude vis-à-vis de Sarah Bernhardt, et celui-ci s'explique. Un point, c'est tout. Ces épisodes possèdent en eux-mêmes une autonomie historique ; ils peuvent être découpés aisément dans le continuum chronologique. Remarquons cependant qu'ils ne se comprennent véritablement que replacés à l'intérieur d'un ensemble plus vaste : en l'occurrence, l'histoire (qui s'étend sur une dizaine d'années) des relations entre Zola et Pontmartin ou Wolff. En revanche, la situation qu'évoquent les troisième et quatrième exemples est plus complexe. Les acteurs sont plus nombreux, et dès qu'on s'intéresse à un point du débat, on voit qu'il en entraîne d'autres : l'affrontement avec Scholl et Chapron en 1879 est lié à l'ensemble de la réception de *Nana* en feuilleton, avec tous les articles qui concernent cette question ; l'affaire *Henri IV*, c'est en fait tout le problème de la campagne de Zola dans *Le Figaro*, en 1880-1881, et de ses relations conflictuelles avec les journalistes du boulevard... Où s'arrêter dans l'énumération des faits pertinents ? Comment circonscire le nœud de la polémique ? En présentant l'affaire *Henri IV*, nous n'avons cité que

quelques noms et à peine une dizaine d'articles, alors que B.H. Bakker, sur le même sujet²⁶, évoque un plus grand nombre de textes et multiplie le nombre des acteurs : il s'intéresse à l'ensemble du tissu anecdotique qui concerne l'affaire, et tient à remonter aux causes et à développer les conséquences. Sans aucun doute, il y a plusieurs façons de voir et de comprendre une telle polémique. Notre perspective a été de serrer au plus près le déroulement de l'échange critique, et de chercher un cadre, des limites. Nous nous sommes aperçu alors que la polémique, au sens strict, ne surgissait pas pour une raison idéologique (les thèmes naturalistes défendus par Zola dans *Le Figaro* et Alexis dans le *Henri IV*) ou même sociologique (la rivalité des chroniqueurs), mais naissait d'un prétexte, d'un événement futile, et que ce prétexte, si dérisoire soit-il, constituait son centre, sa raison d'exister, de se développer et puis de disparaître aussi brutalement qu'elle était née. En 1879, le prétexte, c'est la mauvaise documentation de Zola dans son enquête préparatoire pour *Nana* (ou plus exactement le fait même que Zola ait voulu se livrer à une enquête). En 1881, le prétexte est encore plus extraordinaire : c'est l'histoire de la fameuse carte de visite dévoilée malencontreusement par Alexis et dont on interprète à l'envi le contenu et les intentions... La polémique ne se nourrit pas de grandes idées ou de grandes passions, elle s'alimente à ce qui est mesquin, bas et dérisoire. Elle donne de la signification à ce qui n'en a pas, elle se gonfle de ce qui est vide : des épisodes dramatiques de *Nana* (dont on discute alors que personne n'a pu lire le roman), ou bien de quelques lignes amicales écrites un jour par Zola à Paul Alexis... Ne nous méprenons pas cependant. Ces futilités anecdotiques

26. Voir *supra*, n. 22.

constituent peut-être l'essence de la polémique : semblables à ces détails biographiques en apparence insignifiants²⁷, mais qui font comprendre la vie d'un écrivain et sa personnalité profonde bien mieux qu'un long développement encombré d'explications historiques et sociologiques. L'unité de la polémique n'est donc pas idéologique, mais anecdotique. Dans un horizon intellectuel donné (ici, la réception du naturalisme), c'est un dialogue qui s'actualise tout à coup, pour une raison futile, et engage des acteurs qui se nomment et s'interpellent.

Cette interpellation prend plusieurs formes. Il peut s'agir d'un dialogue *simple*, caractérisé par l'égalité des partenaires, comme on le voit dans les deux premiers exemples cités. La configuration de l'échange interdit dans ce cas toute violence excessive : les adversaires se respectent mutuellement. Quand le dialogue est marqué par une disproportion des forces en présence, il devient *complexe* comme dans le troisième exemple, où l'on voit Zola s'affronter à une coalition diffuse (symbolisée par l'alliance de Scholl et de Chapron), génératrice d'une rumeur qui va au-delà des textes écrits et des paroles explicites. Dernière possibilité enfin, celle du dialogue *diversifié* : les partenaires s'additionnent et se relaient mutuellement, les positions peuvent s'inverser au cours de l'échange. C'est ce que montre le quatrième exemple : Alexis est soutenu par Zola, Scholl par Chapron, puis par Delpit (et même par Wolff, à l'arrière-plan) ; et les naturalistes doivent passer de l'attaque à la défensive, à cause de la faute stratégique commise par Alexis.

Qu'est-ce qui autorise la naissance de ce dialogue aux apparences multiples ?

27. Ce que R. Barthes désigne sous le terme de « biographèmes » dans son *Sade, Fourier, Loyola* (Seuil, 1971, p. 14).

Première remarque. On polémique sur des détails, et non sur l'essentiel. Les désaccords polémiques supposent un accord généralisé sur le fond du débat. Le fonctionnement de la polémique vérifie, si besoin en était, l'hypothèse de l'unité du discours critique que nous avons posée dès le chapitre II. On assiste bien là, comme nous l'avons déjà suggéré, à une mise en scène des divisions qui se joue avec des règles et un code connu de tous. Selon les individus et le tempérament des acteurs, on poussera le spectacle jusqu'à la « corrida » avec, éventuellement, une mise à mort : c'est la fonction que tient le *duel*, qui peut rester plus ou moins fictif, dans les limites de la bienséance physique (ainsi l'affrontement Alexis — Delpit se conclut par quelques égratignures), mais peut tourner aussi au tragique — hasard des circonstances ou perversité humaine, qui saura jamais²⁸ ? Il est possible cependant de goûter avec plus d'intellectualité la polémique, simplement pour la vigueur spirituelle qu'elle confère. Telle est la position de Pontmartin quand il présente son escarmouche avec Zola, de décembre 1880 :

« Ces duels à fleurets mouchetés, ces tournois à armes courtoises, sont excellents. Ils précisent les situations ; ils réveillent de

28. Sur les duels, les anecdotes, tragiques ou comiques, ne manquent pas... Faut-il évoquer le destin malheureux de l'écrivain naturaliste Robert Caze, mort à vingt-huit ans, à la suite d'un duel avec un rédacteur de *La Revue moderniste*, ou citer l'exemple assez étonnant de Séverine, empêchée par son sexe de tenir une arme, et qui n'aurait pu s'engager dans la polémique journalistique où son tempérament fougueux la portait, si son amant, Labruyère, n'avait chaque fois accepté de se battre à sa place (voir E. Le Garrec, *Séverine une rebelle*, Seuil, 1982, pp. 59 sq.) ? Les périodiques dont les échos abondaient en potins scandaleux (le *Gil Blas*, par exemple) comptaient dans leur personnel des spécialistes du duel, les fameux « bretteurs de journaux », chargés d'intimider ceux qui avaient à se plaindre d'un article, et prêts à ferrailer si les circonstances l'exigeaient !

leur somnolence la littérature et la presse, qui fini[ront], si l'on n'y prend garde, par s'absorber dans le commérage, le *reportage*, la puérile émulation du *bien informé*, et la minutieuse description des toilettes de la princesse X... ou de l'actrice à la mode. Pour ma part, vieux, malade, exilé de Paris, découragé, ennuyé d'autrui et de moi-même, prêt à jeter ma plume aux orties de mon jardin, je me suis senti rajeuni de dix ans par l'article de M. Zola²⁹... »

On appréciera que, pour Pontmartin, le combat doit rester « courtois » et « à fleurets mouchetés » ! En tout cas, qu'il soit réel ou métaphorique, le duel n'est qu'un effet de surface. Il ne remet pas en cause la base discursive sous-jacente.

Deuxième remarque. Nous venons de l'indiquer, la polémique fonctionne selon des règles précises. Les règles les plus importantes sont celles qui déterminent son ouverture et sa clôture. On a vu plus haut l'importance que possède l'incident événementiel qui sert de « *casus belli* ». Mais cette guerre, il faut la déclarer, et le choix capital réside dans le geste hostile que l'on fait ou que l'on refuse de faire en direction de l'adversaire potentiel. La polémique est une agression ; c'est aussi une décision, ou un refus, de riposte. Dans l'un ou l'autre cas, l'intention liminaire compte beaucoup, et il faut être attentif à ces « déclarations de guerre » que formulent les combattants. Exemple de décision agressive ? Zola, écrivant à Céard, au début de sa campagne dans *Le Figaro* :

« Je compte sur vous pour me signaler les choses intéressantes de polémique littéraire qui vous tomberaient sous les yeux. Je vous en prie, tâchez surtout de me déterrer, et le plus tôt possi-

29. Pontmartin, *Souvenirs... I*, *op. cit.*, p. 355.

ble, quelque cadavre littéraire de Floquet. Il faut que celui-là y passe³⁰. »

Ou, sur un autre ton, expliquant à Pontmartin que la cause de la littérature est sa seule préoccupation :

« Je suis injuste, j'en conviens ; mais je veux être injuste. C'est ma passion³¹. »

Le voici, en revanche, déconseillant une riposte au bouillant Alexis :

« Méfiez-vous de vos nerfs. Dans ce moment, on nous accable d'ordures. Ne cédez pas à la tentation de répondre. Ainsi, vous devez avoir lu l'article de Bergerat, qui cherche évidemment à nous amener autour de ses chroniques défaillantes. Ne vous occupez jamais de ce goujat, pas plus que des autres d'ailleurs. Vous me contrarieriez, si vous vous laissiez prendre à leurs attaques, maintenant que vous avez un journal³². »

A l'autre extrémité de l'épisode polémique, on trouve des déclarations de conclusion par lesquelles les adversaires affirment vouloir s'arrêter, « clore » l'affaire, faire le geste symbolique qui consiste à « enterrer la hache de guerre »...

Passons à une troisième et dernière remarque. Nous avons déjà noté qu'une des conditions de la polémique réside dans l'accueil que lui fait le périodique. A des raisons sociales et économiques (le scandale fait vendre) s'ajoutent des raisons formelles. D'abord, la polémique appartient naturellement à cette actualité, cette vie des hommes au quotidien, que la presse a

30. Lettre du 12 septembre 1880, *Corr.*, t. IV, p. 105.

31. *Une Campagne*, O.C., t. IV, p. 505.

32. Lettre du 13 mai 1881, *Corr.*, t. IV, p. 179. Nous citons plus loin (p.156) un passage de l'article de Bergerat dont il est question ici.

pour fonction de raconter. Elle est liée au présent. Comme le remarque C. Kerbrat-Orecchioni, c'est « une propriété importante de ce type de discours de ne bien fonctionner qu'à chaud : on ne polémique pas avec les morts³³. »

D'un certain point de vue, la polémique rehausse même le discours journalistique en introduisant en lui l'exigence morale. Quelles que soient leurs intentions réelles, les polémistes se présentent toujours comme des redresseurs de torts, ils ont derrière eux des garants illustres, comme Voltaire au XVIII^e siècle... D'autre part, l'espace scriptural du journal, nous l'avons dit, favorise l'écriture polémique : les échos lui donnent les indices événementiels dont elle a besoin ; la chronique de tête attire l'attention sur elle ; la succession temporelle des numéros, les tours de parole réglés, les citations reprises d'un journal à l'autre permettent son développement et construisent peu à peu son évolution dramatique... Dernier aspect formel : la polémique se nourrit du fragment et de l'incertain : aussi n'est-il pas étonnant que lors de la réception d'une œuvre littéraire, elle se localise principalement au moment du feuilleton, c'est-à-dire dans l'étape de la « lysogenèse ». Le cas du feuilleton de *Nana* a été évoqué plus haut : rappelons aussi l'exemple célèbre du « Manifeste des Cinq » qui a surgi en août 1887, au moment du feuilleton de *La Terre*... La polémique n'est jamais qu'un point de vue partiel et momentané. C'est l'expression ultime du discours journalistique, fondé sur le découpage des faits et des écrits.

Ainsi la polémique apparaît comme un droit, moral et stylistique, de l'écriture périodique. C'est un rituel qui ne subvertit

33. C. Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions », *Le discours polémique*, PUL, 1980, p. 19.

pas les bases du discours critique, mais les renforce. Elle concerne plutôt les modalités de la parole critique, son énonciation. Aussi vise-t-elle moins à développer un contenu qu'à tracer des limites entre les individus. Elle désigne des acteurs et les répartit en camps opposés.

Sa démonstration fondamentale concerne donc les rapports entre les hommes. L'argument polémique par excellence n'est-il pas qualifié d'*ad hominem* ? Il s'agit alors de dévaloriser une œuvre en s'attaquant à son auteur, — en partant de l'idée que si l'origine est mauvaise, le résultat l'est aussi par voie de conséquence. L'attaque *ad hominem* repose sur une impuissance du raisonnement : l'impossibilité de mettre en cause le fond de l'œuvre et de procéder à une démonstration « *ad sententiam* » (contre les idées). En même temps, c'est une perversion, ou une récupération maligne, de la méthode historique qui s'intéresse à l'auteur pour connaître l'œuvre. On peut imaginer diverses applications de ce type d'argumentation. La plus simple, et sans doute la plus courante, est le pamphlet satirique qui part de la réalité pour la détourner. En voici un exemple sous la plume d'Emile Bergerat, qui imagine, après celle de Sedan, « la bataille de Médan » :

« Ce combat, auquel la postérité conservera le nom de Bataille de Médan, que je lui donne, — j'ose du moins l'espérer, — s'exerce depuis cinq ou six années contre le beau style, le bon goût, la politesse d'esprit, l'imagination, le talent, contre tout enfin ce qui fait que la France est la France et qu'il y a honneur et plaisir à parler sa langue, à vivre sa vie, à être ses enfants. A certaines dates de colique le cheik se lance, lui et les siens, sur l'un des hommes qui représentent le mieux ces dons nationaux et il l'encambronne. [...] Debout parmi ses munitions, le cheik ruisselle, et il passe la langue dans sa barbe, belle de moutarde

et fumante. Autour de lui, les petits hachichins, les yeux hors de la tête, font : bran ! bran ! sur des tambours, bombardent et pétaradent. C'est le sublime carré de Waterloo-closet³⁴. »

On se trouve ici devant une caricature racontée, où l'écriture et le verve du pamphlétaire suppléent au talent du dessinateur — on sait en effet combien le thème du naturalisme et le personnage de Zola lui-même ont fourni une matière abondante à des caricaturistes comme Robida ou Gill, à partir de l'époque de *L'Assommoir*... Il existe un autre usage, incisif, de la même argumentation : le reproche d'incompétence ou de duplicité, comme nous l'avons vu dans les exemples présentés plus haut, ou, mieux encore, l'attaque d'honorabilité. Les cas sont nombreux de ces sortes de délations que la presse du XIX^e siècle pratiquait avec une certaine jouissance. Ainsi, à l'époque de l'Affaire Dreyfus, le journaliste Judet mettant en cause l'honnêteté de François Zola et cherchant à salir la mémoire du père pour atteindre l'auteur de *J'accuse* (ce qui est une façon de disqualifier un texte en visant une origine lointaine, familiale ou morale)³⁵. Ainsi encore, pour en revenir à nos années 1880, Daudet accusé de n'être pas l'unique auteur de romans auxquels sa femme aurait pris une grande part, ou même des fameuses *Lettres de mon moulin*, écrites vers 1865 en collaboration, disait-on, avec Paul Arène...

Mais ce sont là procédés bien grossiers, on en conviendra. La polémique qui se lance dans les insultes ou les accusations

34. « La bataille de Médan », *Le Voltaire* du 13 mai 1881 — texte cité par B. Bakker dans son édition des *Lettres d'Alexis*, *op. cit.*, p. 534 : Zola est imaginé, avec ses disciples, sous les traits d'un « cheik » entouré de ses « hachichins ».

35. Les articles de Judet, dans *Le Petit Journal*, datent des 23 et 25 mai 1898. Zola répondit dans *L'Aurore* du 28 mai (« Mon père », *La Vérité en marche*, O.C., t. XIV, pp. 1001-1010).

les plus graves, abandonne vite le terrain du discours critique : elle aboutit au duel ou au procès en diffamation. De toute façon, elle se termine, abolissant tout « suspense » dramatique. Or il est plus habile d'entretenir les discordes, sans les mener jusqu'à un point d'extrême rupture, par exemple en suscitant des divisions ou des querelles dans le camp opposé. Au lieu de l'attaque *ad hominem*, qui est brutale, on peut imaginer une insinuation perfide qui feindrait de valoriser pour mieux détruire. Ainsi on ne dira pas à l'adversaire : « Vous êtes celui que vous ne dites pas (cet homme honteux que vous cachez) », mais : « vous n'êtes pas celui que vous dites (vous ignorez l'homme que vous êtes) », transformant la logique *ad hominem* en un raisonnement en quelque sorte « pro homine ». Prenons un exemple. Dans *Le roman naturaliste*, Brunetière emploie alternativement les deux types d'argumentation. Tantôt il s'adresse aux naturalistes français, à Zola et à Goncourt, en leur disant (*ad hominem*) : « vous n'êtes pas de véritables naturalistes (le naturalisme véritable est bien supérieur) ; vous êtes grossiers, méprisables, etc. ». Tantôt il se tourne vers les naturalistes anglais en proclamant (*pro homine*), d'ailleurs à l'attention des naturalistes français : « vous êtes autre chose que le naturalisme (sous-entendu : français) ; vous êtes capables de comprendre l'âme humaine, l'idéal, etc. ». Une telle argumentation aboutit à une *dissociation* : elle vise à séparer le bon grain de l'ivraie.

Dans la réception du naturalisme, l'exemple de dissociation polémique le plus intéressant concerne Daudet. L'auteur des *Rois en exil* a très vite bénéficié d'une faveur ambiguë de la part d'une critique qui l'attaquait tout en le flattant, utilisant à son propos une argumentation *pro homine* du type : « vous n'êtes pas naturaliste (vous n'êtes pas un Zola) ; vous êtes mieux

que cela : fin, sensible, impressionniste, etc. ». C'est ainsi que procède Brunetière à son égard, ou encore A. de Pontmartin, dans ce passage tout à fait caractéristique :

« Depuis ses premiers ouvrages, Alphonse Daudet a accepté une influence néfaste ; d'autant plus néfaste qu'elle est en contradiction directe avec sa vraie vocation et ses véritables aptitudes. Son talent, plus fin que robuste, semblait naturellement appelé à nous charmer par des délicatesses d'analyse dans le pur domaine de la psychologie. Il a mieux aimé être disciple que maître, déployer la trousse de l'anatomiste, et se laisser gagner par ces deux fléaux, qui, en réalité, n'en font qu'un : matérialisme et pessimisme : car tout écrivain qui capitule avec la matière et supprime l'idéal, arrivera fatalement à peindre l'humanité sous son aspect le plus brutal, le plus grossier, le plus bestial, c'est-à-dire le plus cruel et le plus implacable. [...]

Ce qui m'impatiente, c'est que, lorsque Alphonse Daudet redevient lui-même, il est plus charmant que jamais. Rien de plus exquis que ses retours en Provence, dans notre Comtat, aux vignobles de Castelet, fief des Gaussin d'Armandy. Rien de plus frais, de plus vrai que les paysages de la terre natale, que tous ces détails d'un ton et d'une localité si juste, qui gardent en français quelque chose de leur couleur, de leur saveur et de leur originalité provençales³⁶. »

On voit combien l'argument est habile : le critique prétend délivrer Daudet de sa vassalité, et l'aider à se retrouver tel qu'en lui-même. L'entreprise idéologique se dissimule sous l'apparence du conseil et du souci amical.

Cela étant dit, il ne faut pas confondre l'argumentation polémique et l'acte polémique en lui-même. La polémique comme acte implique une certaine argumentation, mais l'inverse n'est

36. *Souvenirs...*, t. VI, *op. cit.*, pp. 312-313 et 314.

pas vrai. Une argumentation hostile, surtout quand elle prend la forme détournée de l'attaque *pro homine*, n'engage pas automatiquement dans un affrontement avec l'adversaire : ainsi Zola n'a-t-il jamais répondu directement aux articles de Brunetière. On distinguera donc deux catégories de polémiques : celles dans lesquelles la structure dialogique est *explicite* et aboutit à la réalisation concrète d'un affrontement ; et celles dans lesquelles le dialogisme reste *implicite*, ne se marque pas dans des incidents historiques perceptibles, tout en possédant une grande vigueur intellectuel.

Essayons de préciser les choses en réfléchissant à une typologie des articles (ou des textes, de façon générale) qui entrent dans la dynamique de ce dialogisme, quelle que soit sa configuration, explicite ou implicite. Ces articles peuvent inaugurer l'échange, ils engagent la communication : ce sont des questions, des *demandes*. Ou ils peuvent se situer dans la deuxième phase de la communication : il s'agit alors de réponses, de *réactions*. Le croisement de ces deux séries de critères donne les possibilités formelles suivantes :

	Dynamique de la communication	
	Demande	Réaction
Polémique explicite	« adresse »	« justification »
Polémique implicite	« injonction »	« clarification »

Les épisodes que nous avons analysés précédemment illustrent bien le mécanisme de l'*adresse* et de la *justification*. L'*adresse* ouvre la polémique et scande ses différentes étapes ;

c'est le moment où le critique prend l'initiative d'interpeller son adversaire et de relancer la querelle. La justification comporte toujours un certain aveu de faiblesse, puisqu'elle consiste à donner des explications sur un sujet choisi et défini par autrui ; elle réussit pleinement quand elle retourne la situation en sa faveur, et arrive à se changer en adresse. La série des adresses forme ce qui compose l'agression polémique ; la série des justifications constitue la riposte.

On devine ce que signifie parallèlement l'*injonction*. Quand il somme Zola de se conformer à l'esthétique de l'idéalisme, ou quand il suggère à Daudet d'abandonner le camp naturaliste, Brunetière agit dans ce cadre. L'injonction n'attend pas de réponse immédiate ; elle se contente d'une demande générale, esthétique et morale. Si elle comportait une accusation précise (*ad hominem*), elle se transformerait en adresse. Face à une injonction, celui qui est visé n'a pas à répondre par une justification : il commettrait alors une erreur de tactique importante. Mais il peut éventuellement choisir de polémiquer : dans ce cas, il le fera en lançant une adresse qui engagera directement le débat polémique.

La *clarification*, c'est l'explication que le critique donne de ses propres positions dans le contexte littéraire de son époque. Il le fait sans pression directe, sans y être acculé par une adresse précise. Mais il ressent la nécessité de s'exprimer, car il n'ignore pas les injonctions dont il est l'objet. On peut dire que Zola, quand il fait campagne en 1876-1880 dans *Le Bien Public* et *Le Voltaire*, se situe dans le cadre de la clarification (et éventuellement de l'injonction) : il utilise la tribune qui lui est donnée pour exposer les principes de l'esthétique naturaliste ; et il le fait, dit-il, parce qu'il y est forcé et qu'il est le seul à pouvoir réagir devant l'hostilité de la critique ambiante. *Le*

Roman expérimental, dans lequel il expose les principes de l'esthétique naturaliste et sa vision de l'avenir du roman, est l'exemple même d'un texte de clarification.

La typologie qui vient d'être élaborée entend décrire le mouvement général de la communication. Elle ne concerne pas le détail de la forme rhétorique et sa complexité éventuelle. L'analyse précise d'une série discursive montrerait que les textes existants sont le plus souvent composés et associent plusieurs des traits que nous avons distingués. Ainsi la justification peut-elle se combiner avec une adresse (quand l'offensive polémique s'inverse et se retourne contre l'émetteur), ou la clarification avec l'injonction (quand le critique propose son esthétique comme un modèle).

Mais quelle que soit la complexité du message en question, les formes élémentaires de la communication polémique se retrouvent toujours. Elles constituent des noyaux logiques sur lesquels s'articule la signification.

CHAPITRE IV

La fin des maîtres

Pour moi, la question des jeunes n'existe pas.
E. Zola, *Le Roman expérimental*, 1880 (O.C., t. X,
p. 1283).

Se nourrissant de la différence des idéologies et des morales, cherchant sans cesse la nouveauté et le renouvellement, le monde littéraire est loin d'être un espace de calme et de sérénité. Sa nature est de susciter les oppositions et de les traiter sur le mode du conflit. On a pu voir dans les chapitres qui précèdent, combien la presse périodique de la fin du XIX^e siècle sait organiser ces conflits, les développer et les mettre en scène.

Il semble que les années 1884-1885 voient s'exacerber encore les contradictions qui séparent les différentes fractions du champ littéraire. Aux affrontements idéologiques traditionnels s'ajoutent des affrontements entre les générations, opposant les auteurs déjà installés et les « jeunes » écrivains de la

génération montante. Il n'est sans doute pas facile, à cette époque, d'être un débutant en littérature. La « question des jeunes », pour reprendre l'expression qui était alors employée, se pose avec acuité.

L'âge et la carrière ont distribué des places et fixé des attitudes. Les positions acquises paraissent figées. Plus que jamais, la bataille littéraire occupe les esprits et aiguise les ambitions.

*
* *

La question des jeunes

Quelle est la situation littéraire des débutants ? Nés autour de 1860, ils ont environ vingt-cinq ans. Ils trouvent face à eux deux groupes qui les précèdent immédiatement : la génération des années 1870-1875 (du début de la Troisième République), à laquelle appartiennent les écrivains des *Soirées de Médan* (Alexis, Maupassant, Céard, Huysmans, Hennique) et des critiques comme Brunetière, Lemaitre ou Bourget ; et la génération des années 1860-1865 (du début du Second Empire), qui comprend, entre autres, Zola, Daudet, Mallarmé, Verlaine... Si l'on remonte encore dans le temps, on trouve les représentants de la génération romantique : Barbey d'Aurevilly (né en 1808), Pontmartin (né en 1811), Sarcey (né en 1827), ou encore Edmond de Goncourt (né en 1822). Ce sont des survivants. En ce qui les concerne, la mort de Hugo, en mai 1885, marque symboliquement la fin d'une époque.

Quatre groupes apparaissent donc¹. S'agissant des roman-

1. Pour un tableau d'ensemble, voir les ouvrages de C. Charle (*La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, PENS, 1979) et de R.P. Colin (*Zola, renégats et*

ciers et des poètes, on pourrait distinguer les *patriarches* (Hugo ou, à un moindre degré, Goncourt), les *maîtres* (Zola, Daudet, et bientôt, Verlaine et Mallarmé) et les *disciples* (le groupe de Médan). A côté d'eux, les *débutants* forment un ensemble encore mal défini. On les retrouvera dans l'*Enquête* de Jules Huret en 1891, plus ou moins regroupés sous l'étiquette de « néo-réalistes » : ils se nomment Paul Bonnetain, Lucien Descaves ou Paul Margueritte...

Qu'est-ce qui caractérise ces différents groupes ?

En ce qui concerne la littérature naturaliste, les patriarches sont, en 1885, quasiment absents ou ont disparu. Flaubert, Duranty (le fondateur, en 1856, de la revue *Réalisme*) sont morts. Reste Edmond de Goncourt, « veuf » de son frère tôt disparu, et qui occupe à cette époque une position ambiguë. Son prestige est bien inférieur à celui de Zola, mais il revendique régulièrement, dans les préfaces des romans qu'il publie, la place de grand ancêtre que lui confère son âge : d'où, entre Zola et lui, une lutte sourde pour la conquête du pouvoir symbolique, ce qui a pour conséquence, aux yeux du public averti, de priver l'école naturaliste d'un chef incontesté.

Les maîtres occupent le devant de la scène littéraire. Ils s'imposent moins par leur réflexion théorique (Daudet reste en la matière un dilettante, et, depuis 1881, Zola s'est mis en position de retrait, las des longues batailles qu'il a conduites) que par l'évidence de leurs succès commerciaux — qu'il s'agisse de *Sapho* en 1884, ou de *Germinal* en 1885. On les recherche, on sollicite constamment leur avis sur toutes sortes de questions. Zola est en passe de devenir l'homme le plus interviewé de son temps.

alliés, P.U. de Lyon, 1988), ainsi que notre étude parue dans la collection « Que sais-je ? » (*Le naturalisme*, PUF, 1989).

La catégorie des disciples s'organise autour du groupe historique des Médanistes. Né dans les années 1879-1880, le groupe possède d'ailleurs des limites relativement imprécises : Mirbeau, rapporte-t-on, aurait pu compter parmi les collaborateurs des *Soirées de Médan*, et il arrive que des écrivains de second ordre comme Vast et Ricouard (fondateurs, en 1879, d'une éphémère *Revue réaliste*) soient cités au nombre des proches de Zola². L'événement historique qui a marqué cette génération, c'est la guerre de 1870 et la Commune. La guerre de 1870 a touché ces jeunes écrivains plus encore que leurs aînés, car ils l'ont faite, étant alors exactement à l'âge du service militaire, et ils en ont souffert directement. Ce sont « les petits de la défaite », comme les appelle Daudet³ : d'où le choix du thème qui constitue l'unité des *Soirées de Médan*. On peut discuter la limite chronologique qui les sépare des « débutants », et il est vrai qu'apparemment on ne perçoit guère de solution de continuité. Mais puisque le passé militaire de ces écrivains vient d'être évoqué (ce n'est certes pas un détail négligeable dans le contexte idéologique de l'époque), remarquons qu'il y a, de ce point de vue, une différence notable entre les faits et les événements qui ont pu marquer un Octave Mirbeau (lieutenant dans la garde mobile en 1871, accusé de désertion puis finalement innocenté...) ou un Robert Caze (qui fut, à dix-huit ans, secrétaire de Grousset, le délégué aux relations extérieures de la Commune, et dut ensuite s'exiler en Suisse, avant de pouvoir revenir en France au moment de l'amnistie...) et,

2. Effectivement, même l'événement littéraire des *Soirées de Médan*, en avril 1880, n'a pas réussi à fixer de façon claire les limites du groupe naturaliste : les critiques ont toujours divergé sur ce point pourtant essentiel (voir notre article, « Le mythe de Médan », paru dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 55, 1981).

3. Noté par A. Lanoux, *Bonjour Monsieur Zola*, Le Livre de poche, 1972, p. 271.

d'autre part, l'expérience d'un Paul Bonnetain (qui s'engage en 1876 dans l'Infanterie de marine et participe aux premières heures de la conquête coloniale) ou d'un Paul Margueritte (d'une constitution trop faible pour songer à une quelconque carrière militaire, et élevé dans le culte de son père, le général Margueritte, qui s'était illustré à la bataille de Sedan). Le drame de 1870-1871 trace donc entre les deux générations une ligne de partage assez nette.

Les traits qui caractérisent les débutants apparaissent par contraste. Ces derniers n'ont rien : ni l'autorité des patriarches, ni la gloire des maîtres, ni la légitimité des disciples. Or ils rêvent de tout acquérir. Mais ils auront du mal à obtenir quoi que ce soit, et l'enthousiasme des premiers moments cèdera bientôt la place au désespoir...

Quelle situation historique trouvent-ils devant eux ? Ils n'ont connu politiquement ni le Second Empire, ni la Commune. La République est pour eux un régime désormais bien installé, malgré la fronde royaliste et les rivalités qui déchirent les factions au pouvoir. Comme le note Madeleine Rebérioux⁴, les années 1884-1886 marquent « la fin de l'ère des fondateurs » (Gambetta étant mort et Ferry disparaissant de la scène politique) et le début de la « fracture républicaine », avec la montée en puissance de Clemenceau. Rien de bien exaltant, donc, pour un esprit avide d'idéal, d'autant plus qu'une crise économique et sociale s'installe pour plusieurs années. Aux incertitudes que connaissent les institutions financières s'ajoute la multiplication des grèves. « Ce sont les arrêts du travail, écrit Madeleine Rebérioux, qui, plus que tout, ont frappé, parfois ému, l'opinion. Or la houle gréviste la plus puissante — par le nombre, la

4. Dans l'Introduction historique au tome V de la *Correspondance* de Zola (pp. 44-45).

diversité des branches professionnelles et la vigueur des revendications — s'est déployée de 1878 à 1882. Dès 1883 la décrue a commencé ; 1884-1885 : c'est l'étiage. Mais un étiage qui témoigne de l'acclimatation à la grève du monde ouvrier : en 1884, grèves et grévistes sont plus nombreux qu'en 1867-1869, lors de la vague du Second Empire finissant. Le public s'est-il lui aussi habitué ? Il ne semble pas. A la différence des grèves offensives du bon Kondratieff, les grèves de récession en effet s'engagent le plus souvent pour défendre un salaire, très bas, une journée de travail, très longue, contre des patrons qui, non sans remords parfois, tentent de maintenir le profit⁵. Voilà qui explique (au moins en partie) ce sentiment de peur sociale, cette angoisse de la catastrophe que l'on perçoit dans *Germinal*. Mentionnons parallèlement un fait qui est loin de relever de l'anecdote : la France subit, au cours des étés 1884 et 1885, deux épidémies, fort sérieuses, de choléra, qui font plusieurs milliers de victimes. A feuilleter les journaux de l'époque qui consacrent à ce problème de fréquentes chroniques, on mesure l'importance du phénomène et l'impression de malaise ou d'insécurité qui s'empare des esprits. L'heure est donc à l'inquiétude. De ces sentiments diffus à l'idée littéraire de la « décadence », il n'y a qu'un pas qui sera aisément franchi.

Le naturalisme peut-il attirer le débutant dans les lettres ? S'il ne séduit pas, immanquablement, il attire, par sa présence massive. Il constitue un horizon artistique qui paraît difficilement contournable. On se rappelle le célèbre dessin d'Albert Robida, publié en février 1880 dans *La Caricature* et proclamant « le triomphe du naturalisme » : il représentait une statue équestre de Zola juchée fièrement au sommet de la colonne Vendôme... Ce qui était vrai à l'époque de *Nana* pour la

5. *Ibid.*, p. 51.

France, l'est à l'époque d'À *Rebours* et de *Germinal*, pour l'Europe entière⁶. On peut véritablement parler pour les années 1884-1885 d'un « triomphe du naturalisme » dans sa dimension européenne. Comme le souligne Y. Chevrel, aucun pays n'a échappé alors au « raz-de-marée » de la nouvelle littérature⁷. Karl Bleibtreu et Theodor Fontane en Allemagne, George Moore en Angleterre, Emilia Pardo Bazan et Pérez Galdós en Espagne, Verga en Italie, Hans Jaeger et Christian Krogh en Norvège, Eça de Queiroz au Portugal, sans parler de Tolstoï en Russie ou de Strindberg en Suède, tous sont réunis par des aspirations comparables : la volonté de représenter la réalité selon des principes rigoureux et scientifiques. La *Correspondance* de Zola pendant cette période témoigne de ce rayonnement international. Zola n'est plus l'homme qui essaie, comme à l'époque de *L'Assommoir*, de se faire connaître et de proposer ses œuvres aux journaux étrangers. Il est celui que l'on sollicite de tous côtés, et qui doit refuser les collaborations multiples qui se présentent. Pour prendre un exemple parmi d'autres possibles, le représentant parisien du *Peuple*, le plus célèbre des journaux du dimanche de la presse britannique, fait le voyage de Médan pour acheter les droits de *Germinal* et mène l'affaire rondement, en acceptant les conditions du romancier⁸. Zola est une valeur sûre. Son œuvre se vend et touche tous les publics.

Dans ce contexte, l'entretien qui a lieu le 3 mai 1885 entre l'auteur des *Rougon-Macquart* et le représentant du naturalisme portugais, José Maria Eça de Queiroz, prend figure de symbole : Zola ne recueille pas seulement l'hommage admiratif de son

6. Nous reprenons ici quelques remarques que nous avons faites dans l'Introduction biographique du t. V de la *Correspondance* de Zola.

7. Y. Chevrel, *Le naturalisme*, PUF, 1982, pp. 44-45.

8. *Corr.*, t. V, pp. 180-181, 185-186.

confrère ; il parle aussi en « maître » de la littérature moderne, quand il envisage de lancer une collection littéraire qui publierait les œuvres du naturalisme européen⁹. Le précurseur s'est changé en promoteur. Pour lui, le temps des succès d'avant-garde est révolu : celui de la diffusion de masse a commencé.

En somme, ce qui paraissait encore incertain en 1877-1879, quelques années plus tard est désormais confortablement établi : la République d'un côté, le naturalisme de l'autre. Cette solidité est-elle de nature à inspirer confiance à la jeune génération ? Il ne semble pas. La crise sociale se fait entendre à l'arrière-plan, bruit sourd et persistant. Bien peu nombreux sont ceux qui s'y montrent véritablement attentifs. Mais pour les plus lucides il y a peut-être là comme un signe : que les situations les plus solidement installées ne sont jamais acquises définitivement...

*
* *

L'image du père

Devant tant de doutes et d'incertitudes, il n'est pas surprenant que, pour qui s'intéresse à l'état de la littérature en 1884-1885, la question la plus pressante soit celle du *leadership* intellectuel. Quel est le maître, le guide de la littérature actuelle ? La critique s'interroge et ne trouve pas. Dans un article paru dans *Le Figaro* en juin 1884, Albert Wolff examine la situation de l'école dominante, le naturalisme, et aboutit à l'idée d'une direction multiple : Goncourt, Daudet et Zola, depuis la mort de Flaubert et de Tourguéniev, se partagent le pouvoir, et veillent à ne pas se déchirer mutuellement, se sentant solidaires dans leur commune puissance littéraire :

9. *Corr.*, t. V, pp. 163-164, n° 3.

« La guerre civile et fratricide est inconnue dans le cercle d'écrivains dits naturalistes ; depuis la première heure où Alphonse Daudet et Emile Zola, les plus jeunes, se sont enrôlés sous le drapeau de Flaubert, cette fraternité littéraire ne s'est pas démentie un seul instant. [...]

Maintenant, ils ne sont plus que trois dans cette petite église naturaliste, dont Goncourt est le souverain pontife et Guy de Maupassant le jeune abbé, appelé à devenir un personnage important dans l'avenir. Comme dans le roman de Dumas, les trois Mousquetaires sont donc en réalité quatre. Guy de Maupassant, c'est Aramis. Inutile de parler du menu fretin qui voltige autour de ces chefs de file, mouchérons agaçants qui bourdonnent autour des renommées assises et se nourrissent des miettes du naturalisme en littérature. Quelques-uns ont du talent et avec le sentiment de disciple qui est la particularité de ces écrivains, ils vont maintenant à Zola et à Daudet, avec la même subordination qui a conduit ceux-ci vers Flaubert, au temps de leurs débuts¹⁰. »

Un an plus tard, Félicien Champsaur dressant le panorama de la littérature contemporaine au cours d'un reportage qui annonce l'*Enquête* de Jules Huret, reprend la même problématique :

« Ceux qui pensent, ceux qui rêvent, ou, pour synthétiser en une image, le cerveau de Paris, quel sujet redoutable, surtout en ce moment, époque de confusion et de renouveau, où rien n'est précis dans les idées, où les écoles, pressées les unes contre les autres, n'ont pas de but fixe et de chefs incontestés ! Qu'est-ce qui va sortir de cette ébullition ? La mort de Victor Hugo a montré dans ce cerveau de Paris, qui est un peu celui du monde, un effondrement, un énorme trou. Déjà le maître des maîtres survivait au romantisme ; Hugo est au Panthéon ; c'est fini¹¹. »

10. A. Wolff, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 20 juin 1884 (article qui commente le succès de *Sapho* de Daudet).

11. F. Champsaur, *Le Cerveau de Paris. Esquisses de la vie littéraire et artisti-*

Quelle influence faut-il considérer, continue Champsaur ? Le naturalisme est en pleine décroissance en tant qu'école :

« Zola, seul, défend le naturalisme à coups de chefs-d'œuvre ; M. Paul Alexis est le bouffon trublottant de ce roi littéraire que sa suite néglige.

Alors, qu'avons-nous ? La pension Goncourt, celle d'Alphonse Daudet, ne fournissent que des pasticheurs. A Bruxelles, où le mouvement littéraire est assez intense, une bande de jeunes élèves, dont les produits sont souvent examinés en cours d'assises, tombe, sous prétexte de style, dans l'obscénité pittoresque, mais insupportable, dans le galimatias prétentieux. Edmond de Goncourt a seul, jusqu'à présent, le secret de sa merveilleuse forme impressionniste ; et Daudet n'a point passé aux conscrits, qui, en copiant mal sa manière délicate, lui rendent hommage, sa gentillesse méridionale, ses tournures primesautières, sa grâce toute personnelle. Ce sont d'éminents artistes ; mais ils ne donnent point un mot d'ordre presque général comme Victor Hugo durant soixante années de gloire¹². »

La conclusion de Champsaur est nette : il n'existe aucun *leader* qui s'impose véritablement :

« Oui, pas de règle, pas de chef acclamé, autoritaire de par la puissance de son génie ; des courants intellectuels très divers. Le cerveau de Paris est découronné, nous sommes en démocratie, en art comme en politique¹³. »

Et le critique d'ajouter, un peu plus loin :

L'heure est intéressante

Nous sommes dans une période de transition. Un des jeunes

que. Deuxième série, E. Dentu, 1886. — L'étude de Champsaur fut publiée dans *Le Figaro* du 22 août 1885 ; elle fut suivie d'une série d'autres chroniques sur le même thème qui s'échelonnèrent jusqu'en février 1886.

12. *Ibid.*, pp. 3-4.

13. *Ibid.*, p. 4.

[Maurice Barrès], dernièrement, exprimait cette opinion : « Nous croyons entrevoir une forme d'art, qui ne sera pas le roman, ni la nouvelle, ni la méditation de Lamartine, de Hugo et des autres ; nous goûtons, à l'égal des plus hauts poètes, les grands métaphysiciens ; nous préférons MM. Taine et Renan à M. Zola. » Ils aiment aussi la littérature russe, Tolstoï, Dostoïevsky. De quoi est-ce l'indice, cette soudaine attirance vers les livres slaves, simples et sincères, sans rhétorique apparente, où se reflète l'âme tourmentée d'une fin de siècle ? ^{14.} »

« Période de transition », « fin de siècle »... Certains, comme Péladan, parlent aussi de « décadence ». Ces formules traduisent toutes la même idée : la conscience qu'une certaine stabilité esthétique a désormais disparu et qu'aucune solution de remplacement ne se profile. D'où le conseil que donne Henry James au romancier débutant : n'imité personne, ne suis aucune des tendances intellectuelles de l'heure :

« Ne fais pas trop grand cas de l'optimisme ni du pessimisme ; tâche de saisir la couleur même de la vie. En France, on voit de nos jours un effort prodigieux (celui d'Émile Zola et de son œuvre solide et sérieuse, que nul explorateur des possibilités du roman ne peut évoquer sans respect), et cet extraordinaire effort, on le voit vicié par un pessimisme fondé sur l'étroitesse d'esprit. M. Zola est magnifique, mais un lecteur anglais le taxe d'ignorance : il a l'air de travailler dans le noir ; si chez lui la clarté égalait l'énergie, les résultats seraient du niveau le plus haut... Quant aux aberrations de l'optimisme superficiel, le sol (surtout celui de la fiction anglaise) est jonché de leurs miettes fragiles, tel un verre brisé. S'il te faut t'attarder sur des conclusions, fais-en l'écho d'un vaste savoir. Rappelle-toi que ton premier devoir est d'être aussi complet que possible, — pour faire une œuvre par-

14. *Ibid.*, p. 9.

faite à proportion. Soit tout ensemble abondant et délicat quand tu poursuis cette récompense ¹⁵. »

Cette citation de *L'Art de la fiction* pose le problème du débutant en littérature. Si les maîtres disparaissent, ou se font plus discrets, forcément les jeunes doivent *apparaître*. Or leur place ne semble pas prévue. On répète de tous côtés qu'un art se termine, qu'un art nouveau doit lui succéder ; on regarde en direction de la jeune génération. Mais celle-ci n'est véritablement ni accueillie, ni acceptée d'un point de vue social.

Incontestablement, il y a dans cette période une certaine difficulté de relation entre les générations. Entre les jeunes et leurs aînés, le courant ne passe pas : sentiments de frustration et d'isolement d'un côté, d'exaspération et d'agacement de l'autre. Prenons le cas du naturalisme, et examinons quelle est la situation de Zola face aux deux générations qui le suivent, celles des disciples et des débutants.

Les disciples d'abord. En 1884, l'effervescence des années passées est bien retombée. Dans ses lettres, Zola se plaint du manque d'enthousiasme de ses amis, de leurs projets médiocres ou avortés ¹⁶. Les rivalités internes au groupe n'arrangent pas les choses. Alexis se lance seul, en décembre 1884, dans la création d'un hebdomadaire, *Le Trublot* : les autres refusent de le suivre ¹⁷. A son tour, il manifeste son hostilité à *La Revue contemporaine*, à laquelle Édouard Rod entend donner une orientation naturaliste, jugeant qu'il s'agit d'une revue

15. H. James, *L'art de la fiction*, Klincksieck, 1978, pp. 35-36.

16. Ainsi à Céard, le 11 novembre 1884, alors que ce dernier se plaint des « enfantillages » de la littérature moderne : « N'est-ce pas la faute un peu à vous autres qui pouvez et qui ne faites pas, ou du moins qui ne faites pas assez ? Pardonnez-moi de vous dire cela, mon bon ami, je l'ai sur le cœur. » (*Corr.*, t. V, p. 179).

17. Voir *Corr.*, t. V, pp. 203-204 (lettre du 18 décembre 1884).

« d'avance condamnée à mourir ¹⁸ ». Chez les uns et les autres, l'amertume est générale. Les « petits naturalistes », comme les appelle Brunetière en août 1884, dans une étude de la *Revue des Deux Mondes*, bien que de moins en moins jeunes, n'arrivent pas à rompre avec l'image littéraire qui leur a été attribuée et à prendre leur essor : ils restent des élèves, et cette condition leur pèse. Huysmans en a conscience quand il écrit à son ami Léon Bloy, le 22 juin 1884 :

« Vous êtes un sous-Veuillot et moi un sous-Zola. L'étiquette est collée : nous la porterons notre vie durant, car nous n'avons plus assez d'illusions pour croire à une justice littéraire future ou présente ¹⁹. »

Quant aux débutants, qui font leurs premières armes dans la carrière romanesque et tentent, en envoyant leurs œuvres au « maître », d'obtenir de sa part un acquiescement et une caution symbolique, ils reçoivent bien quelques encouragements, mais sans plus... Zola les traite avec une sorte de rudesse bienveillante, et leur tient le langage du vieillard de la fable de La Fontaine : travaillez, leur dit-il, prenez de la peine, le succès viendra tout naturellement ! Ainsi à J.H. Rosny :

« Travaillez et ne comptez que sur vous. Si vous m'aviez envoyé un manuscrit, je l'aurais lu peut-être, mais en courant, et ce que je vous aurais dit, en bien ou en mal, ne vous aurait servi absolument à rien. Une première œuvre peut être exécutable, c'est même souvent le cas des gaillards de talent.

Ne cherchez pas à hâter le succès. Publiez, on arrive toujours

18. P. Alexis, *Lettres inédites*, op. cit., p. 287, n. 1.

19. Bloy, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, *Lettres. Correspondance à trois*, Ed. Thot, 1980, p. 24.

à publier quand on travaille. Si vous devez me connaître, vous me connaîtrez quand l'heure sera venue. Et surtout ne croyez pas aux recommandations. » (25 août 1885)

Eh ! mon cher confrère, que vous écrirais-je, si je vous lisais ? La vérité ne peut se dire ; puis, à quoi sert-elle ? Pourquoi perdre votre temps et me faire perdre le mien ? Le mieux, croyez-moi, est d'aller droit son chemin, d'attendre tout des faits. Travaillez, publiez et remettez-vous au travail : c'est encore le seul moyen de combattre ses doutes, d'une façon expérimentale. Moi, je ne puis rien vous dire, c'est le temps qui vous renseignera²⁰. » (4 novembre 1886)

Ce qui lui vaut de la part du jeune romancier une réponse amère et quelque peu agressive :

« J'ai trente ans, quatre romans et plusieurs douzaines de nouvelles derrière moi. [...] Je sais donc toute la valeur du travail et ne suis pas un impertinent gamin qui arrive bêtement réformer le monde. Je ne vous demande naturellement plus de me lire, et surtout de me donner un mot d'encouragement. [...] J'espère cependant que vous ne vous désintéresserez pas complètement de la jeune littérature : ce serait un gros défaut de conscience²¹. »

Le fossé se creuse imperceptiblement, les rancœurs s'accu-

20. *Corr.*, t. V, pp. 299 et 444-445. — Dans *Le Roman expérimental*, paru quelques années plus tôt, en 1880, Zola avait fait preuve d'une position intransigeante sur la « question des jeunes » : « Il faut le déclarer avec netteté : les faibles, en littérature, ne méritent aucun intérêt. Pourquoi, étant faibles, ont-ils l'ambition de vouloir être forts ? Jamais le cri : « Malheur aux vaincus ! » n'a été mieux placé. Personne n'oblige un honnête garçon à écrire ; dès qu'il prend une plume, il accepte les conséquences de la bataille, et tant pis s'il est renversé au premier choc et si toute une génération lui passe sur le corps. Les lamentations, en pareils cas, sont puériles, et du reste ne remédient à rien. Les faibles succombent, malgré les protections ; les forts arrivent au milieu des obstacles ; et toute la morale de l'aventure est là » (*O.C.*, t. X, p. 1282).

21. Lettre du 6 novembre 1886, *Corr.*, t. V, p. 445, n° 2.

mulent, grosses de malentendus. Le parrainage du « maître » étant refusé, les nouveaux disciples en mal de reconnaissance peuvent se tourner vers les disciples de la première heure, les Médanistes. C'est au moins une consolation, et la possibilité d'une certaine garantie symbolique, bien que de second ordre ! Ainsi Maizeroy demande-t-il à Maupassant de préfacier ses romans, Bonnetain obtient-il de Céard une préface, mi-figue, mi-raisin, pour *Charlot s'amuse*, et de même Paul Adam, de la part d'Alexis, pour *Chair molle*...

Mais il y a plus grave. Ces jeunes, isolés, sans soutien moral, sont amenés à payer de leur personne quand leur trop grande fougue ou leur audace provocatrice les conduisent à la barre du tribunal. La Troisième République des années 1880, encore imprégnée des rigueurs de l'Ordre moral, reste fort puritaine : la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse comprend un article qui évoque l'« outrage aux bonnes mœurs » et permet de condamner des œuvres littéraires qui seraient jugées trop libres²². Plusieurs représentants de la jeune génération sont ainsi inculpés : en 1884, Desprez pour *Autour d'un clocher*, Bonnetain pour *Charlot s'amuse* ; en 1885, René Maizeroy pour *Deux Amies*, Paul Adam pour *Chair molle*. Si Bonnetain est acquitté en raison de son passé militaire, Maizeroy et Adam condamnés à des peines légères, en revanche Desprez doit passer un mois à la prison de Sainte-Pélagie, où il est mêlé aux délinquants de droit commun : malade, affaibli par l'épreuve, il en mourra un an plus tard... Dans toutes ces affaires, il faut bien reconnaître que les chefs de file du naturalisme ne s'engagent pas avec la détermination qu'on pouvait attendre d'eux. Lors du procès Desprez, Zola ne fait pas l'effort

22. Sur ces procès, voir l'ouvrage d'A. Zévaès, *Les procès littéraires au XIX^e siècle*, Perrin, 1924. Sur le procès de Desprez, voir *Corr.*, t. V, pp. 204-205, 233-234.

de quitter Médan pour venir apporter au tribunal son témoignage de soutien ; il laisse entrer Desprez en prison sans réagir outre mesure, et intervient seulement au bout de plusieurs jours, avec Daudet, pour améliorer la condition du détenu²³. Pour le procès Bonnetain, il restera volontairement indifférent. Certes, au moment de la mort de Desprez, en décembre 1885, le libelle qu'il publie dans *Le Figaro* contre la justice imbécile et criminelle, annonce les accents futurs de *J'accuse*²⁴, — mais n'est-il pas alors un peu tard ?

La jeune génération a donc toutes les raisons de se sentir incomprise et mal aimée. En ces années 1884-1885, le naturalisme est peut-être en train de céder la place à ce qui sera le symbolisme. Mais le plus étonnant, c'est ce refus de paternité que l'on constate à cette époque chez un Zola ou même un Daudet. Sans doute ne trouvent-ils en face d'eux que des épi-gones qui dégradent des thèmes et des procédés, et qu'ils peuvent juger médiocres. Mais Bonnetain, Maizeroy ou Desprez se réclamaient explicitement du naturalisme ; ils se pensaient, se voulaient des continuateurs. Fallait-il aussi vite les repousser ? Le symbolisme n'a pas triomphé institutionnellement et socialement du naturalisme. Il s'est installé dans une sorte de vide intellectuel et moral, créé par la défaillance de ceux qui auraient dû être des guides et l'impuissance de ceux qui auraient pu être des successeurs.

On ne s'étonnera donc pas que de telles frustrations aient pu entraîner chez les jeunes des réactions violentes. Il faut évoquer de ce point de vue, deux pamphlets qui caractérisent bien l'état d'esprit de la génération montante : le roman de Léon Bloy, qui s'intitule significativement *Le Désespéré* ; et le célè-

23. Voir *Corr.*, t. V, p. 234, n. 1.

24. « Louis Desprez », *Le Figaro*, 9 décembre 1885, *O.C.*, t. XII, pp. 641-642.

bre *Manifeste des Cinq*. Ces deux textes datent de 1887 : ce sont des réponses aux tensions qui se sont nouées précédemment.

Né en 1846, Léon Bloy n'est pas à proprement parler un jeune, par son âge. Mais il l'est, par sa carrière littéraire. *Le Désespéré* est son premier roman : dans ce récit à caractère autobiographique, il fait le bilan de ses années d'apprentissage et de sa découverte du monde intellectuel parisien. Ainsi met-il en scène une série de personnages dont les noms sont transparents pour un lecteur averti, et qui fournissent la matière de portraits composés d'une plume vengeresse. Ceux qui sont visés sont ceux qui sont arrivés, installés dans leur magistère littéraire, imbus de leur personne et de leurs idées. Voici, par exemple, Properce Beauvivier, c'est-à-dire Catulle Mendès :

« Properce Beauvivier est juif de naissance et se nomme Abraham. [...] »

Aussi dénué de génie que pourrait l'être, par exemple, un expéditionnaire de l'Assistance publique, mais étonnamment rempli de toutes les facultés d'assimilation et d'imitation, il s'enleva, d'un bond, dans le cerveau déjà crevé du romantisme, avec une vigueur de reins qui lui valut, il y a vingt ans, l'adoption littéraire du vieil Hugo. [...]

Il est ainsi devenu glorieux par la poésie, par le roman, par le conte, par le théâtre et même par la politique profonde, ayant été sagement impétueux contre les communards, quand on fusillait, et les dépassant ensuite, quand on ne fusilla plus. Il est surtout devenu le lyrique du proxénétisme et de la trahison, et c'est par là qu'il est entré dans l'hermétique originalité dont les crochets et les monseigneurs de ses autres lyrismes n'auraient pu forcer la serrure etc.²⁵ »

25. *Le Désespéré*, UGE, 1983, coll. 10/18, pp. 305-306.

Pour faire pendant, le portrait du critique Mérovée Beauclerc — on reconnaîtra sans peine Francisque Sarcey :

« Mérovée Beauclerc est un normalien comme Tinville, comme Prévost-Paradol, comme Taine, comme About, dont il fut l'intime. Il appartient à l'illustre fournée de ces pédants universitaires à qui la France est redevable de la seule turpitude que les doctrines et les républicains lui eussent laissée à désirer : l'optimisme suprême du pion de fortune. Seulement, Mérovée Beauclerc les surpasse tous. Il est le pion sérénissime, inaltérable, absolu.

On ne voit à lui comparer qu'Ernest Renan. [...] Mérovée Beauclerc est à peine un peu moins léché que cette idole. Immédiatement au-dessous d'elle, il est le plus démesuré parmi nos pontifes. Ce serait le méconnaître, néanmoins, de s'informer d'une œuvre quelconque sortie de lui. Beauclerc n'est ni poète, ni romancier, ni même critique. Il n'est pas davantage historien ou philosophe, et n'a jamais fait un livre ou quoi que ce fût qui y ressemblât. Il est le Pion sans épithète, le Pion du Siècle, le moniteur et le répétiteur de la conquérante médiocrité. [...]

Son hideux mufler, qu'on pourrait croire façonné pour inspirer le dégoût, ajoute probablement au vertige de sa fascinante crapule. On l'a souvent comparé à un sanglier, par un imparadmissible oubli de la grandeur sculpturale de ce sauvage pourchassé des Dieux. C'est une charcuterie et non pas une venaison. La bucolique dénomination de goret est déjà presque honorable pour ce locataire de l'Ignominie²⁶. etc. »

Ajoutons encore ces lignes sur Guy de Vaudoré, *alias* Guy de Maupassant, que sa gloire récente a hissé au rang des parvenus de la littérature :

« Pour ce qui est de Vaudoré, c'est le plus heureux des hommes. Tout ce que la médiocrité de l'esprit, la parfaite absence

26. *Ibid.*, pp. 349-350, 353.

du cœur et l'absolu scepticisme peuvent donner de félicité à un mortel lui fut octroyé.

On l'appelle, volontiers, l'un des maîtres du roman contemporain, par opposition à Ohnet, toujours envisagé comme point extrême des plus dégradantes comparaisons. Toutefois, il serait assez difficile de préciser la différence de leurs niveaux. Leur public est autre, sans doute. Mais ils disent les mêmes choses, dans la même langue, et sont équitablement payés d'un succès égal. [...]

Ce n'est pas lui qui s'exténuera jamais pour tenter de faire un beau livre, ou pour écrire seulement une bonne page ! — Je ne tiens qu'à l'argent, dit-il, sans se gêner, parce que l'argent me permet de m'amuser. Les artistes consciencieux sont des imbéciles²⁷. etc. »

On nous pardonnera ces longues citations. Malgré certaines facilités, ces textes possèdent une force qu'on ne saurait nier ; l'outrance du propos ne détruit pas la lucidité d'une analyse sociologique qui porte sur les mécanismes de la conquête du pouvoir au sein de l'institution littéraire.

Dans la galerie de portraits que dresse *Le Désespéré*, Zola est épargné. En revanche, il est au centre du *Manifeste des Cinq*, paru quelques mois plus tard²⁸. Prenant prétexte de la publication de *La Terre* (alors en feuilleton dans le *Gil Blas*), cinq jeunes, et parmi eux deux noms que nous avons déjà rencontrés, Paul Bonnetain et J.-H. Rosny, dénoncent avec violence le naturalisme de Zola, « descendu au fond de l'immondice », et affirment se désolidariser d'une évolution littéraire dans laquelle ils avaient jusqu'alors placé tous leurs espoirs. On a longuement glosé sur les dessous de l'affaire, en particulier sur le rôle occulte joué en la circonstance par Daudet et Goncourt.

27. *Ibid.*, pp. 329-332.

28. Dans *Le Figaro* du 18 août 1887 (*Le Désespéré* date de janvier).

Jalousie de confrères, dont Bonnetain et les autres ont été les premières victimes (car le scandale ne les a pas grandis, bien au contraire) ? C'est fort probable. Mais ce qui nous intéressera ici, ce sont les motifs avoués par le texte du Manifeste. L'amertume de la jeune génération devant ce maître espéré qui lui échappe, la recherche vaine d'un père idéal en constituent la thématique longuement développée. L'argumentation se sépare en deux mouvements. *Autrefois*, explique le Manifeste, l'espoir était encore permis :

« Naguère encore, Emile Zola pouvait écrire sans soulever de récriminations sérieuses qu'il avait avec lui la jeunesse littéraire. Trop peu d'années s'étaient écoulées depuis l'apparition de *L'Assommoir*, depuis les fortes polémiques qui avaient consolidé les assises du naturalisme, pour que la génération montante songât à la révolte. [...]

Lui, cependant, allait creusant son sillon ; il allait, sans lassitude et la jeunesse le suivait, l'accompagnait de ses bravos, de sa sympathie, si douce aux plus stoïques, il allait, et les plus vieux ou les plus sagaces fermaient dès lors les yeux, voulaient s'illusionner, ne pas voir la charrue du maître s'embourber dans l'ordure.

Certes, la surprise fut pénible de voir Zola désertier, émigrer à Médan, consacrant les efforts — légers à cette époque — qu'eût demandés un organe de lutte et d'affermissement, à des satisfactions d'un ordre infiniment moins esthétique. N'importe, la jeunesse voulait pardonner la désertion physique de l'homme²⁹. »

Maintenant, avec la parution de *La Terre*, aucun espoir ne subsiste plus désormais ; la rupture doit être consommée :

« Eh bien ! Cela termine l'aventure. Nous répudions énergique-

29. Texte cité d'après M. Le Blond, *La publication de la Terre*, E. Malfère, 1937, pp. 63-64.

ment cette imposture de la littérature véridique, cet effort vers la gauloiserie mixte d'un cerveau en mal de succès. Nous répudions ces bonshommes de rhétorique zoliste, ces silhouettes énormes, surhumaines et biscornues, dénuées de complication, jetées brutalement, en masses lourdes, dans des milieux aperçus au hasard des portières d'express. De cette dernière œuvre du grand cerveau que lança *L'Assommoir* sur le monde, de cette *Terre bâtarde*, nous nous éloignons résolument, mais non sans tristesse. Il nous poigne de repousser l'homme que nous avons trop fermement aimé.

Notre protestation est le cri de probité, le dictamen de conscience de jeunes hommes soucieux de défendre leurs œuvres — bonnes ou mauvaises — contre une assimilation aux aberrations du Maître³⁰. »

Finalement, le *Manifeste des Cinq* répète la question que posaient déjà Wolff et Champsaur dans les articles que nous avons cités plus haut, et que reprendra *l'Enquête* de Jules Huret : comment penser l'évolution littéraire si les figures symboliques qui servent de cadre à l'histoire se dérobent ? Les écoles se dispersent en chapelles. Il n'y a plus de maîtres, et donc plus de disciples. Le renouvellement devient impossible, la mort s'installe. En d'autres termes, c'est la *crise*. Une crise littéraire redoublant la crise économique que connaît l'ensemble de la société.

30. *Ibid.*, pp. 65-66.

CHAPITRE V

L'exercice de la critique : *Germinal* (1884-1885)

*Ce qui se passe autour de ce livre me trouble
et m'inquiète.*

E. Zola (*lettre à Céard du 22 mars 1885,
Corr.*, t. V, p. 250).

Qui aujourd'hui mettrait en doute le premier rang atteint par *Germinal* dans l'œuvre de Zola ? De tous les *Rougon-Macquart*, c'est le roman le plus lu, loin devant *L'Assommoir* et *La Bête humaine*¹. Remontons cent ans en arrière. Les choses se présentent différemment : *Germinal* se situe seulement à la cinquième place, derrière *La Débâcle*, *Nana*, *L'Assommoir* et *La Terre*. Faut-il s'étonner d'une telle distorsion ? L'examen rapide des réceptions qui caractérisent les quatre romans que

1. Voir C. Becker, « L'audience d'Emile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 47, 1974, et A. Dezalay, *Lectures de Zola*, A. Colin, 1973.

l'on vient de citer, montre qu'à chaque fois un effet de scandale a secoué l'opinion et suscité sa curiosité. *La Débâcle*, en 1892, a fait resurgir le traumatisme de la défaite de 1870 et la discussion sur les causes de celle-ci. En 1876-1877, *L'Assommoir* — le premier grand succès de Zola — a introduit en littérature le langage jusque-là inconnu de l'argot des faubourgs. *Nana*, en 1879-1880, ce sont les impudeurs de la fille publique brusquement dévoilées au grand jour ; *La Terre*, en 1887, le déchaînement des bestialités paysannes, et à l'arrière-plan, avec le Manifeste des Cinq, la scène du reniement des disciples... Autant d'événements qui ont créé pour ces romans une réception *dramatique* — dont l'écho a été prolongé par l'adaptation théâtrale, qui a constitué un relais extrêmement efficace, pour *L'Assommoir*, en 1879, ou pour *Nana*, en 1881. En ce qui concerne *Germinal*, en revanche, rien de tel. Ce fut en 1885 un grand succès littéraire, mais un succès qu'aucun événement n'a amplifié : ni le parfum du scandale, ni la transposition théâtrale, dont le projet a échoué, à l'automne 1885.

Telle quelle, la réception de *Germinal* est cependant passionnante : plus pure que d'autres, sans doute, moins brouillée d'événements parasites. Le discours critique s'y exerce avec une acuité étonnante, à un moment où l'image qu'ont *Les Rougon-Macquart* se modifie de façon notable.

Cette réception couvre pratiquement deux années, de février 1884 à juillet 1885. La discussion critique commence au moment où Zola se met à écrire son roman, au début de l'année 1884 — car on se met très tôt à parler de ce livre encore inconnu, dont on pressent l'importance. Elle prend de l'ampleur avec la publication en feuilleton dans le *Gil Blas*, qui dure du 25 novembre 1884 au 24 février 1885. Et elle atteint son apogée quand le roman sort en librairie le 2 mars 1885.

Bien qu'il soit censé traiter de grèves ouvrières du Second

Empire, le roman rencontre l'actualité la plus brûlante. Zola écrit en effet *Germinal* au moment même où les mineurs du Valenciennois mènent une des grèves les plus dures de leur histoire. Par une coïncidence extraordinaire, il visite les mines d'Anzin, en février 1884, alors que le conflit vient tout juste de se déclencher — celui-ci durera deux long mois, du 21 février au 17 avril. Aussi les critiques s'intéressent-ils très vite au travail que mène le romancier sur un sujet qui les inquiète ; ils en attendent la réalisation avec impatience, et ne manquent pas de commenter ce qu'ils lisent dès que les premiers feuillets leur donnent une idée de l'œuvre qui est en train de surgir.

Les articles qui composent la réception de *Germinal* tiennent compte de toutes ces circonstances, et sont très divers, par leur forme et par leur contenu. Nous avons réuni un corpus de 94 textes, dont le recensement bibliographique est présenté à la fin de cet ouvrage².

Comment explorer cet ensemble et rendre compte de la masse d'informations qu'il contient ? Une démarche strictement chronologique finirait par lasser : elle conduirait à l'écueil de résumés successifs, peu intéressants. On considèrera donc avant tout cette réception comme un événement global. Celle-ci est articulée en différents épisodes, mais elle possède une unité et un enjeu intellectuel, qu'il s'agit de retrouver et de comprendre. C'est le lieu d'un affrontement idéologique qui se joue sur la scène de la communication journalistique.

*

* *

2. On trouvera une présentation générale de la genèse et de la réception de *Germinal* dans E.M. Grant, *Zola's Germinal. A critical and historical study*, Leicester, 1962, pp. 120-133, et dans l'édition de la Pléiade procurée par H. Mitterrand (*R.M.*, t. III, pp. 1858-1879).

Les étapes de la réception

Le feuilleton du *Gil Blas* et la publication en librairie déterminent trois étapes dans l'« apparition » progressive du roman, qui se situent avant, pendant et après le feuilleton, — quand le volume définitif est imprimé. Les articles que l'on peut repérer dans la presse au cours de ces trois périodes envisagent le roman sous des angles différents, en fonction du moment où il ont été écrits.

La première réception de *Germinal* (qui est une sorte de « pré-réception ») s'étend de février à octobre 1884. C'est la période des « indiscretions ». Paul Alexis, le disciple fidèle des *Soirées de Médan*, en inaugure la série en dévoilant le titre du futur roman dans *Le Cri du Peuple* du 17 février, mais il reste mystérieux sur le contenu, et ne veut pas en dire plus : il s'agit de ménager le suspense, en créant une attente qui sera satisfaite progressivement... Quelques jours plus tard, Zola se rend à Anzin, dans le Valenciennois, en profitant d'une invitation que lui a faite le député du Nord, Alfred Giard³. La presse locale (*Le Courrier du Nord* de Valenciennes) apprend le voyage, qui est aussitôt signalé dans les journaux parisiens, d'autant plus que la grève des mineurs qui commence alors attire dans la région un grand nombre de reporters. Tout le monde ignore quel sera le roman à venir, sauf Alexis ; mais ce dernier reste très prudent dans ses confidences, et se borne à accompagner le mouvement de la nouvelle journalistique, en laissant échapper quelques confirmations laconiques. Soulignons, de ce point de vue, l'intérêt de son courrier littéraire qui paraît

3. Sur les circonstances de ce voyage, voir la *Correspondance de Zola*, t. V, pp. 77-78, ainsi qu'H. Marel, « A propos d'une lettre d'Alfred Giard à Emile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 60, 1986.

quotidiennement dans le journal de Vallès : les articles d'Alexis sont comparables à une chambre d'échos, enregistrant les événements et les commentant, mais se refusant à prendre une initiative déterminée, par exemple à développer un thème original ou à lancer une polémique. Alexis/Trublot joue le rôle d'un bavard exubérant qui remâche ce que les autres ont dit ou ont fait et le ressort à sa façon, dans son langage particulier. Pour qui veut suivre, en 1884-1885, le déroulement chronologique de la réception de *Germinal*, ses commentaires présentent l'avantage de signaler les moments importants : ils jalonnent la durée, offrent des repérages, fonctionnent comme un index des contenus⁴.

La rareté des informations données engendre le faux parodique qui est un moyen de combler l'attente déçue : ainsi dans *Le Gaulois*, Paul Ferrier offre à ses lecteurs un fac-similé imaginaire de deux pages du roman, lesquelles ressemblent plus à *L'Assommoir* — comment s'en étonner ? — qu'à ce que sera véritablement *Germinal*⁵... Trois mois plus tard, Zola semble vouloir répondre indirectement à la facétie du *Gaulois* en publiant deux feuillets — véritables, ceux-là ! — extraits, dit-il, de ses notes de travail ; il le fait à l'occasion de la fête de la presse parisienne qui a lieu en juin 1884, dans un numéro spécial de journal publié pour la circonstance et intitulé *Les Victimes du devoir* : son texte dresse le portrait d'un vieux mineur rencontré à Anzin, ayant accumulé sur son corps les traces de « quarante années de fond »⁶. Le ton hésite entre le témoignage et la fiction : ce n'est plus le langage, précis et éco-

4. Voir dans la bibliographie donnée à la fin de cet ouvrage, les références n° 1, 6, 12, 23, 25, 36, 44, 69.

5. Paul Ferrier dans *Le Gaulois* du 1^{er} mars 1884 : « Le Ventre d'Anzin ».

6. Nous avons publié ce texte en note dans la *Corr.*, t. V., pp. 155-156, lettre 88, n. 2.

nome, des *Notes sur Anzin*, tel qu'on peut le découvrir aujourd'hui dans le dossier préparatoire du roman ; ce n'est pas encore l'univers de *Germinal* qui produira le personnage de Bonnemort. L'attente se poursuit donc pour le public. Un chroniqueur du *Figaro*, Charles Chincholle, y répondra partiellement, en septembre, en apportant quelques révélations supplémentaires⁷ : elles sont exactes, reconnaît Zola dans une lettre au directeur du *Gil Blas*, en ajoutant qu'il ne sait pas d'où proviennent ces « indiscretions »⁸.

Avec le début du feuilleton dans le *Gil Blas* (novembre 1884) une deuxième phase commence qui ira jusqu'en janvier 1885. Au temps des indiscretions succède celui de la curiosité excitée. Le feuilleton, en paraissant jour après jour, introduit un dévoilement progressif. Le désir des lecteurs est satisfait, mais partiellement et imparfaitement. C'est le moment des lectures tronquées, des interprétations incertaines. Ainsi *La Bataille* (de tendance socialiste) dénonce dans *Germinal* un mépris scandaleux pour le peuple, puis se ravise quelques semaines après et fait presque machine arrière⁹. La fameuse scène représentant la foule des mineurs en marche, dans la cinquième partie du roman (elle paraît dans le *Gil Blas* du 23 janvier), retient l'attention : on admire sa puissance suggestive (comme le fait le deuxième article de *La Bataille* évoqué à l'instant), ou on relève, pour s'en moquer, l'apparition finale du « derrière » de la Mouquette (ainsi la *Gazette anecdotique*)¹⁰ ! Les niveaux de lecture varient, et tous les degrés sont possibles. Au fond, peu importe, puisque l'œuvre n'est pas achevée. A ce stade, le regard anec-

7. *Le Figaro* du 18 septembre 1884.

8. *Corr.*, t. V, pp. 157-158 (lettre à A. Dumont du 18 septembre 1884).

9. *La Bataille* du 19 décembre 1884 et du 25 janvier 1885.

10. *Gazette anecdotique* du 31 janvier 1885 : « Une figure farouche ».

dotique convient mieux que l'interprétation totalisante. C'est ainsi que Maurice Talmeyr peut, en toute bonne foi, crier au plagiat en lisant le premier feuilleton, du 25 novembre : il est l'auteur du *Grisou*, paru en 1880, et il lui semble que les premières scènes de *Germinal* ressemblent étrangement à celles de son propre roman. D'où sa protestation, où il précise, cependant, ironique :

« Je ne voudrais, si jamais mon éditeur publiait une nouvelle édition du *Grisou*, être accusé d'avoir démarqué Emile Zola. Il possède, en effet, cet avantage énorme, que tout le monde pourra toujours être accusé de l'avoir imité, tandis qu'il ne pourra jamais être accusé d'avoir imité personne¹¹. »

Zola ne répond pas à ce qui n'est qu'un effet de lecture partielle : la suite du roman prouvera suffisamment les différences entre les deux romans, et d'ailleurs Talmeyr n'insistera pas. Remarquons, pour finir, le petit nombre d'articles qui caractérise cette deuxième phase de la réception. Il est vrai que le feuilleton de *Germinal* n'a pas suscité de grandes polémiques, comme, par exemple, en 1879 le feuilleton de *Nana*. Il n'empêche. On s'attendrait à ce que les critiques, mis enfin en présence de l'œuvre, donnent leur avis tout de suite. Eh bien ! ils attendent, réservent leur jugement pour la fin du feuilleton, surpris peut-être par ce qu'ils découvrent.

Vient enfin la troisième étape, la plus dense, qui commence en février et s'achève en juillet 1885. Son début coïncide avec la sortie du volume en librairie. Les premiers comptes rendus paraissent même peu avant, dès le 28 février. Toute la presse parisienne, pratiquement, parle de *Germinal* : d'abord les quotidiens, puis avec quelques semaines de retard, et de façon iné-

11. *Le Figaro* du 26 novembre 1884.

gale, les revues. La liste des articles que nous avons rassemblés donne à elle seule une idée de la multiplicité des textes qui ont été écrits, des plus insignifiants aux plus subtils, des plus obscurs aux plus célèbres. Le texte minimum, c'est la « réclame » de la librairie Charpentier (on dirait aujourd'hui le « prière d'insérer ») que reproduisent plusieurs rubriques bibliographiques de la quatrième page :

« *Germinal*, le nouveau roman que Emile Zola publie à la Bibliothèque Charpentier, est la suite de cette vigoureuse analyse sociale que l'auteur a entreprise sous le titre général des *Rougon-Macquart*. Le maître des romanciers naturalistes a consacré son nouveau volume à une étude énergique et approfondie de la vie et des mœurs des mineurs. Zola a vécu avec les personnages qu'il fait mouvoir, aussi ce sont des peintures et des scènes d'une scrupuleuse exactitude qui servent de cadre au hardi naturalisme du grand écrivain ¹². »

Texte intéressant en ce qu'il rassemble en quelques lignes tous les traits de l'imagerie mythique qui s'attache au naturalisme zolien : un réalisme achevé, accomplissant jusqu'au bout son programme, cumulant la vigueur, la profondeur et l'exactitude...

Pour schématiser, disons que les articles qui traitent de *Germinal* proviennent *grosso modo* de trois origines. Il y a d'abord les voix, pour ainsi dire institutionnelles, des titulaires des chroniques régulières (Philippe Gille dans *Le Figaro*, Paul Ginisty dans le *Gil Blas*, Louis Bouquier dans *Le National*, etc.) : cette catégorie est la plus importante. On trouve ensuite les voix isolées de critiques, souvent jeunes, qui s'expriment occasionnellement dans tel ou tel périodique (ainsi O. Mirbeau, E. Henne-

12. Voir, dans la bibliographie, les références n° 27, 29, 43, 50.

quin, ou le plus célèbre d'entre eux, à cette époque, gloire déjà largement confirmée : Jules Lemaitre). Enfin, il faut mettre à part le groupe de ceux qui sont liés, pour une raison ou pour une autre, au naturalisme de Zola : G. Geffroy, G. Toudouze, E. Rod, L. Desprez, F. Jourdain¹³, pour ne pas citer le plus fidèle d'entre tous : Paul Alexis... Ainsi composé, le corpus que nous avons réuni n'est certes pas exhaustif. En ce domaine, une telle ambition serait déraisonnable¹⁴. Mais l'ensemble que nous avons constitué permet de suivre, probablement de façon assez précise, les variations du discours critique, ses redondances et ses enchaînements logiques.

Quelle limite chronologique peut-on lui assigner ? Une coupure naturelle semblait s'imposer, celle de l'été 1885, et nous avons clos le corpus à la fin du mois de juillet. Deux événements sont venus interrompre le mouvement de la réception né au début du mois de mars. Zola, d'une part, s'est mis à écrire *L'Œuvre*, dès le printemps 1885, et son activité a désormais intéressé la presse qui, avide de nouveautés, s'est tournée vers le roman à venir, délaissant le roman déjà paru¹⁵. D'autre part, le projet de l'adaptation dramatique de *Germinal*, engagé au même moment, a déplacé la curiosité du public vers la pièce de théâtre. On sait que les démêlés de Zola et de Busnach avec la censure ont finalement abouti à l'interdiction de la pièce projetée¹⁶ : voilà qui a fourni aux chroniqueurs un sujet suffi-

13. Sur les relations entre Zola et G. Geffroy, G. Toudouze ou F. Jourdain (qui signe du pseudonyme de « Spiridion »), voir les indications apportées par les tomes III, IV et V de la *Correspondance* de Zola.

14. Sur les 94 articles que nous avons recensés, 41 seulement sont cités dans la *Bibliographie de la critique sur Emile Zola* établie par D. Baguley (University of Toronto Press, 2 tomes, 1976 et 1982).

15. Sur cette période, voir les informations apportées par la *Correspondance* de Zola (*Corr.*, t. V, pp. 278-289).

16. *Ibid.*, notamment pp. 32-34.

sant. Un événement chassant l'autre, *Germinal* roman disparaît de la scène littéraire au profit de *L'Œuvre* et de *Germinal* drame théâtral. La trajectoire temporelle de la réception s'achève ainsi. Dans sa dernière phase, la plus intense, elle aura duré un peu plus de six mois.

Dans la chronologie des événements, un fait attire l'attention de l'observateur et mérite qu'on s'y arrête. Il s'agit du voyage à Anzin. Les échos fragmentaires qu'on lit dans la presse parisienne du moment (dans *Le Matin* et dans *Le Cri du Peuple*)¹⁷ renseignent de façon très incomplète et donnent comme date du départ pour Anzin le 28 ou le 29 février. Or cette date est fautive. La correspondance de Zola, en effet, permet de fixer avec certitude le début du séjour à Anzin, huit jours plus tôt, le samedi 23 février : deux billets envoyés à Céard et à Hennique, le 26 février, lèvent toute ambiguïté sur ce point¹⁸. Ces textes sont connus depuis peu ; leur ignorance a longtemps maintenu dans l'indécision les historiens du naturalisme : certains des premiers biographes de Zola, comme R.H. Sherard et A. Zévaès, et plus récemment des spécialistes avertis de l'histoire de *Germinal* comme E.M. Grant et R. Zakarian, ont discuté vainement des dates du voyage à Anzin sans arriver à une solution satisfaisante¹⁹. Dans toute cette affaire, ce qui est étonnant, c'est la chose suivante : ceux qui pouvaient apporter des précisions, en 1884, s'en sont bien gardés. En effet, dans *Le Cri du Peuple* du 2 mars, Alexis reprend l'information donnée par *Le Matin* du 29 février, selon laquelle Zola vient tout juste de partir

17. Voir, dans la bibliographie, les références n° 3, 5 et 6.

18. « A Valenciennes depuis samedi au milieu des grévistes, qui sont fort calmes d'ailleurs. [...] » (*Corr.*, t. V, pp. 77-78).

19. Voir le commentaire que nous faisons dans la *Correspondance*, t. V, p. 78, lettre 19 ; et, par exemple, la discussion critique que propose R. Zakarian, *Zola's Germinal. A critical study of its Primary Sources*, Droz, 1972, pp. 25-28.

pour Anzin — et ne la rectifie pas : or il est peu vraisemblable qu'il ait été tenu dans l'ignorance de la date exacte puisqu'au même moment Céard et Hennique savent ce qu'il en est (et on peut même supposer qu'il a reçu, lui aussi, le billet qu'ont eu ses deux amis). Pourquoi agit-il ainsi ? Apparemment — et c'est bien là sa manière caractéristique dans le courrier qu'il donne au *Cri du Peuple* — il tient à laisser l'information telle qu'elle est, et à ne pas lui ajouter des éléments supplémentaires. Sans doute juge-t-il que la nouvelle essentielle est le fait même du voyage à Anzin, plutôt que la date, qui n'est qu'un détail accessoire. Peut-être ressent-il aussi quelque plaisir secret à laisser l'erreur subsister, garante du mystère logé au sein de la genèse romanesque... Un an plus tard, dans *Le Matin* du 7 mars 1885, Zola est encore moins précis quand il déclare :

« J'ai passé trois semaines à Anzin, me mêlant aux mineurs, les écoutant parler, les étudiant avec tout le soin dont j'étais capable. »

« Trois semaines » : cela laisse dans l'ombre les dates exactes du voyage. De plus, c'est faux, puisque le voyage n'a duré qu'une semaine, du 23 février au 2 (ou 3) mars.

Pourquoi tant de mystère ou tant de désinvolture ? On devine la raison. Le point faible de la méthode de Zola est le temps qu'il passe à se documenter. Huit jours, c'est bien court, n'est-ce pas ? Et la critique met tellement d'acharnement à trouver ici et là erreurs ou invraisemblances ! Alors la tentation est grande d'effacer les dates, de dissoudre la durée anecdotique au profit d'une mémoire génétique plus vaste et plus extensive. A propos de *La Terre*, Zola aura la même attitude ; il passera six jours en Beauce, et un an après, écrira à Van Santen Kolff avoir fait un voyage de quinze jours :

« En général, une quinzaine me suffit, je préfère une impression courte et vive²⁰. »

Si quinze jours doivent donner « une impression courte et vive », que dire alors de huit jours ? Eh bien justement, on n'en dira rien : le discours exclura une telle précision du champ de son application.

On voit que le détail chronologique constitue ici un enjeu idéologique : ce qui est en cause, c'est la méthode de travail employée par le romancier et, au-delà, la valeur de sa démarche réaliste.

Quel aspect traite-t-on quand on analyse un problème comme celui du voyage à Anzin ? La réception du roman, ou sa genèse ? N'est-on pas en train de mêler ici deux perspectives d'étude qui sont différentes, celle de la *genèse*, où il s'agit, *grosso modo*, du discours que l'écrivain tient sur son propre travail, et celle de la *réception*, où il s'agit au contraire du discours que les autres tiennent sur le travail de l'écrivain ? Certes, les deux aspects sont distincts, et doivent le rester. Mais en même temps, on sent bien que tout n'est pas si simple, et que ce qui se passe au moment de la genèse — surtout quand certains éléments sont versés dans le débat public — aura des répercussions au moment de la réception. Les notes que Zola a prises à Anzin (et qui vont permettre le travail souterrain de l'écriture romanesque) appartiennent au domaine de la genèse. En revanche, certaines de ces notes, remaniées et publiées dans *Les Victimes du devoir*, en juin 1884 (cinq mois avant le début du feuilleton dans le *Gil Blas*), ou telle remarque d'Alexis sur l'activité de Zola au moment où il prépare son roman, constituent des informations qui entrent dans le cercle de la réception. L'exemple de *Germinal* (et ce que nous

20. Lettre à Van Santen Kolff du 7 juillet 1887, *Corr.*, t. VI, pp. 156-157.

avançons ici pourra être généralisé à toute œuvre littéraire paraissant dans des conditions semblables) nous amène donc à distinguer deux sortes de réception : après la publication du roman en librairie (quand celui-ci est tombé dans le « domaine public »), une réception que nous appellerons « usuelle », puisque chacun peut disposer de l'œuvre — comme d'un « usuel » dans une bibliothèque — et la juger à son gré ; et avant la publication en librairie, une réception qui accompagne le processus de la genèse et que nous dirons « génétique », ayant pour effet d'anticiper sur la réception usuelle.

La réception génétique et la réception usuelle se succèdent chronologiquement. Dans la première, le discours de l'écrivain proposant une image particulière de l'œuvre à venir, ou telle de ses actions (comme un voyage) prennent une importance considérable et constituent l'objet même de la discussion critique ; dans la seconde, c'est l'œuvre existante qui concentre l'attention.

Les commentaires que l'écrivain donne de son travail ne doivent pas être négligés. A condition de les examiner non pas du point de vue interne de la genèse, mais du point de vue externe de la réception. En effet, on trouve en eux toute une part de méditation sur ce que les autres (la critique et même le public en général) diront ou ressentiront. Une telle réflexion est — pour reprendre l'idée de Bakhtine — *dialogique* : elle se construit en posant en face d'elle un allocutaire auquel elle répond. Cet allocutaire fictif, inscrit dans la rhétorique du discours, n'est certes pas le récepteur réel de l'œuvre à venir. Mais il y a fort à parier qu'il n'en est pas très éloigné. A ce titre, il mérite toute notre attention. Essayons d'en débusquer l'image dans quelques textes de Zola écrits au moment où *Germinal* est conçu

« Les ouvriers lâchés vont jusqu'au crime : il faut que le lec-

teur bourgeois ait un frisson de terreur²¹ » (Ebauche de *Germinal*, février 1884)

« Mon prochain roman traitera la question sociale dont souffre toute l'Europe, et aura pour cadre dramatique une grève dans une usine de houille. Je compte sur un gros succès de curiosité. » (lettre à Ernst Ziegler, 16 avril 1884)

« Le travail va son petit train, un travail de chien comme je n'en ai encore eu pour un roman ; et cela sans grand espoir d'être récompensé. C'est un de ces livres qu'on fait pour soi, par conscience. » (à Céard, 14 juin 1884)

« Je suis bien heureux que les premiers chapitres de *Germinal* ne vous déplaisent pas trop. Je me suis donné bien du mal, dans ce sujet des mines et du socialisme, plus ingrat qu'on ne pense. Enfin, espérons que tout ira bien. » (à E. Ziegler, 18 octobre 1884)

« Je ne sais encore comment le public parisien accueillera ce livre sévère, qui tombe dans de bien graves préoccupations. » (à E. Ziegler, 25 novembre 1884)

« Je suis ici dans une solitude complète et dans le doute de ce sacré bouquin qui me donne tant de peine. » (à Goncourt, 1^{er} décembre 1884)

« Ce roman m'a en effet donné beaucoup de mal, et je crains qu'il ne soit guère compris. Le succès s'en annonce pourtant très vif. » (à Van Santen Kolff, 8 décembre 1884)

Ajoutons encore ces deux documents, postérieurs à l'étape de la réception génétique :

« Merci de votre grande admiration. Cela me réconforte, au sortir de ce grand et lourd travail de *Germinal*. Je me repose un peu en ce moment, très las de cervelle et de corps. Enfin,

21. Dossier préparatoire de *Germinal*, Ebauche, f° 421 (Zola, *La Fabrique de Germinal*, SEDES, 1986, p. 261).

je serai heureux si je trouve seulement quelques lecteurs comme vous. » (à Van Santen Kolff, 23 février 1885)

« Je ne crois pas, comme vous, au gros succès de *Germinal*. Ce qui se passe autour de ce livre me trouble et m'inquiète. Il fatiguera le public. Ma seule joie est de sentir que, malgré leurs restrictions fatales, mes amis rendent justice au grand effort qu'il m'a coûté. A ce point de vue, votre étude m'a causé un vif plaisir, et je vous en remercie du fond du cœur. A mon âge, au milieu d'un labeur incessant, la consolation qui reste, ce n'est pas d'amener à soi la bêtise de la foule, c'est de ne pas déchoir aux yeux de ceux qui vous aiment. » (à Céard, 22 mars 1885)²²

Le jugement que Zola porte sur son public futur est marqué par une grande incertitude. On voit que ce qui fait problème, ce n'est pas l'ami (ou le critique amical) auquel il répond — et avec qui il peut espérer s'entendre, au moins partiellement —, mais le public vaste et diffus, le public parisien en particulier, qui constitue le premier milieu social atteint par l'œuvre. Ce public est essentiellement « bourgeois » : comme pour *L'Assommoir*, il est étranger au monde ouvrier qui forme le sujet du récit... Certes, le succès est possible, pense Zola, qui compte sur la « curiosité » de son lecteur devant un sujet inédit ; mais il se peut que ce succès soit limité dans le temps et qu'il repose sur un malentendu. Quoi qu'il en soit, *Germinal* ne répond pas à une véritable attente du public, qui reste enfermé dans sa propre vision sociale du monde, ou qui est pris par d'autres préoccupations : l'auteur n'a aucune chance d'être « récompensé » de tout le mal qu'il s'est donné.

Ces réserves, ou ces craintes trouvent un écho dans la pusillanimité dont fait preuve la direction du *Gil Blas* quand elle publie le feuilleton du roman. Dès le début, celle-ci retire du texte de l'annonce publicitaire toute référence à une révolution

22. On trouvera ces textes dans la *Correspondance*, t. V, respectivement pp. 94,

sociale possible, et se contente d'insister sur les effets dramatiques de l'intrigue²³. Puis, alors que le feuilleton est sur le point de s'achever, en janvier 1885, elle prend peur tout à coup devant un passage qui lui paraît trop scabreux : il s'agit de l'épisode décrivant la mutilation de Maigrat, à la fin de la cinquième partie. Et elle demande sa suppression au romancier, qui finit par accepter²⁴...

Toutes ces hésitations marquent clairement que *Germinal* ne peut être proposé aux lecteurs du *Gil Blas* que comme une œuvre de *distraction*, dont le contenu redouble sans doute l'actualité du moment encore présente dans les mémoires (la grève d'Anzin de février-avril 1884), mais dans l'intention seulement de l'exorciser. La « question sociale » devient un « tableau », un spectacle imaginaire : placée sous les feux de la rampe, elle est tenue à distance ; auréolée des éclats de la fiction, elle paraît moins présente et surtout moins effrayante. Ainsi se dessine, sous-jacente, l'image d'un public partagé entre le désir de l'émotion et la crainte de la connaissance, intéressé par la nouveauté du thème social, mais peu soucieux d'en méditer les implications.

*

* *

Les manifestations du discours critique

Deux problèmes majeurs retiendront notre attention : la

23. L'annonce parue, pour la première fois, dans le *Gil Blas* du 20 septembre 1884, se terminait par cette phrase, qui ne fut pas reprise dans les numéros ultérieurs : « On sait que l'auteur ne prend jamais parti : il se contente d'exposer les résultats de son enquête, il croit seulement que notre société finira par craquer un jour sous la poussée ouvrière, si la bourgeoisie s'aveugle comme la noblesse en 89. » (*Corr.*, t. V, lettre 93, p. 160, n. 3).

24. Voir *Corr.*, t. V, pp. 223-24 (lettre à G. Lecharpentier du 20 janvier 1885), ainsi que l'article paru dans *Le Cri* du 3 mars (bibliographie, référence n° 24).

forme que prennent les articles qui ont parlé du roman ; et les différentes modalités de l'acte critique telles qu'on les perçoit en observant l'ensemble des réactions suscitées par *Germinal*.

Voyons d'abord la nature du support qui véhicule le discours critique. Quand on considère la série des articles qui portent sur *Germinal*, en mars 1885, on ne peut qu'être frappé par leur nombre et leur densité. Les réactions ne se succèdent pas en se répondant les unes les autres, comme des échos qui s'échelonnent dans le temps ; elles sont concomitantes, et de façon massive. C'est que *Germinal* est un événement auquel on peut échapper. Au départ, il y a le nom de Zola, le capital de célébrité déjà acquis, et surtout la présence commerciale imposée par la librairie Charpentier qui, dès le premier jour, le 2 mars, lance sur le marché plus de 40 000 exemplaires. C'est du moins le chiffre que donne Paul Alexis²⁵ : il est vraisemblable quand on le compare avec celui du lancement de *Nana*, qui était de 55 000 exemplaires²⁶. A. Dubrujeaud, dans *L'Echo de Paris*, donne un chiffre inférieur de moitié, mais peut-être ne considère-t-il que le tirage qui concerne les librairies parisiennes :

« A l'heure où paraîtront ces lignes fugitives, le dernier roman de M. Zola — *Germinal* — aura vu le jour aux devantures des librairies. Le *vingtième mille* aura été offert dès le matin même au public, — car il est à remarquer que c'est par le vingtième mille que l'éditeur Charpentier, né malin, inaugure depuis quelques années la mise en vente des œuvres du plus puissant de nos romanciers. Quant au *premier mille* — ne cherchez pas :

25. Dans *Le Cri du Peuple* du 3 mars 1885.

26. Le chiffre est donné par Alexis dans un article paru dans *Le Figaro* en 1880 (*Lettres inédites...*, éd. B. Bakker, *op. cit.*, pp. 462-466).

il est introuvable et n'apparaît, en thèse générale, que deux mois plus tard, alors que la cinquantième édition est épuisée²⁷. »

Ainsi Charpentier, sûr de vendre, utilise-t-il le tirage initial comme un argument publicitaire : en bousculant l'ordre normal des éditions, il donne l'impression d'une vente encore plus rapide, et accroît par là-même le succès du livre !

Puisque cette réception possède à l'évidence un tel caractère de masse, il n'est peut-être pas inutile de se demander d'abord qui n'a pas parlé du roman. Alors qu'ils n'auraient eu aucune signification pour un auteur peu connu, ces silences de la presse prennent ici un relief particulier.

La question n'est pas facile à examiner d'ailleurs. Quelle signification donner à un silence ? Comment l'expliquer ? Par le refus des individus, ou par le jeu formel des contraintes d'écriture ? Avançons de façon progressive, et voyons quels ensembles discursifs se présentent à l'observation. Il est possible d'en distinguer trois : celui des quotidiens parisiens et celui des revues, et aussi, un peu à part, l'ensemble de la presse provinciale.

La presse de province apparaît comme un continent immense dans lequel il est difficile de s'aventurer : nous n'y ferons que quelques incursions. Le nombre des journaux locaux est sans commune mesure avec ce que l'on connaît à l'heure actuelle : il faut compter en effet au moins trois feuilles par canton, et souvent beaucoup plus dans les grandes villes de province — en tout, près de cinq mille titres. Devant une telle quantité, nous avons seulement procédé à des sondages, en prenant quelques exemples répartis géographiquement : *L'Echo du Nord* et *Le Courrier du Nord* pour la région de Lille et de Va-

27. *L'Echo de Paris* du 3 mars 1885.

lenciennes ; *Le Petit Rouennais* pour l'Ouest ; le *Phare de la Loire* (Nantes), le *Courrier de l'Allier* (Moulins) et le *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (Saint-Etienne), pour le Centre ; *Le Progrès* et *L'Express de Lyon*, pour le Rhône ; *Le Sémaphore de Marseille*, *Le Mémorial d'Aix* et *l'Écho des Bouches du Rhône*, pour la région d'Aix-Marseille ; *La Dépêche* (Toulouse) et le *Journal de Bordeaux* pour le Sud-Ouest ; *L'Indépendant rémois* (Reims) enfin, pour le nord du bassin parisien.

Dans la plupart de ces journaux nous n'avons rien trouvé sur *Germinal*. Pourquoi ? A feuilleter cette presse, ce qui frappe, c'est la part extrêmement réduite qu'y occupe la littérature, à la différence de ce que l'on peut observer dans les feuilles parisiennes. Les nouvelles locales occupent l'espace traditionnellement réservé à la vie intellectuelle, celui de la troisième page ; et les deux premières pages s'efforcent de rapporter, à côté des grands événements régionaux, ce qui se passe dans la capitale et dans le monde. Aussi, prise par ces deux exigences — parler du proche et du familier, et évoquer le lointain parisien —, la presse provinciale exclut-elle naturellement la littérature de son champ discursif. On retrouve ici cette situation de conflit d'espace (à l'intérieur de l'ensemble typographique des quatre pages) — que l'on a déjà signalée, plus haut, dans le chapitre II —, à propos de l'opposition générale entre littérature et politique. L'information « bibliographique », quand elle existe, possède un aspect pratique : elle concerne des ouvrages de vulgarisation, directement utiles à la vie quotidienne.

Dans ce contexte, l'analyse dans une œuvre littéraire récente apparaît donc exceptionnelle. Lorsqu'elle se produit, elle intervient comme une nouvelle venue d'ailleurs, — de Paris qui est le foyer culturel d'où rayonnent quelques lueurs, affaiblies et tamisées : c'est une « Lettre de Paris », comme dans *Le Petit*

*Rouennais*²⁸, une lettre adressée à « M. le Rédacteur », comme dans le *Phare de la Loire*²⁹... La littérature est un phénomène parisien. Bien évidemment, les lecteurs les plus curieux savent qu'ils n'ont qu'à se procurer les grands quotidiens de la capitale. Quelquefois, la presse locale va au-devant de leurs désirs en reproduisant des articles publiés à Paris, comme on le voit dans le cas de *L'Indépendant rémois* qui reprend l'interview donnée par Zola au *Matin*³⁰. Le silence du *Sémaphore de Marseille*, de *La Dépêche* de Toulouse, du *Mémorial de la Loire* ou du *Journal de Bordeaux*, au moment de la parution de *Germinal*, ne doit nous surprendre qu'à moitié. Faut-il regretter que la ville d'Aix-en-Provence ne se soucie guère de l'auteur des *Rougon-Macquart* (du moins si on consulte *Le Mémorial d'Aix* ou *l'Écho des Bouches du Rhône*), ou que les journaux de Lille et de Valenciennes portent si peu d'intérêt au sujet de *Germinal*? *L'Écho du Nord* l'expédie en quelques lignes, et *Le Courrier du Nord (Journal Politique, Littéraire, Industriel et d'Annonces de l'arrondissement de Valenciennes)* n'en dit mot, alors qu'il avait pourtant signalé, l'année précédente, le voyage de Zola à Anzin... S'étonner d'une telle situation, ce serait faire preuve d'anachronisme et projeter sur l'année 1885 la connaissance *a posteriori* qu'un esprit moderne possède de l'importance de *Germinal*. Au demeurant, on ne voit pas pourquoi la presse de Valenciennes, qui rend compte régulièrement de grèves minières (par exemple, en mars 1885, d'un conflit qui se déroule dans le Borinage belge), se passionnerait tout à coup pour la fiction zolienne : le réel est à sa porte, beaucoup trop présent ; nul besoin d'intermédiaire.

Le discours de la presse provinciale laisse donc de côté l'actualité littéraire. Son silence semble dû moins à des causes

28. - 29. - 30. - 31 : Voir dans la bibliographie, les références n° 47, 55, 39, 24.

idéologiques avouées qu'aux contraintes formelles qui pèsent sur lui. C'est un peu la même situation que l'on rencontre quand on examine les revues parisiennes. Un grand nombre sont spécialisées dans un certain type de discours, et elles visent des publics que n'intéresse pas *a priori* la littérature moderne. Ainsi, pour ne retenir que quelques exemples simples, *La Réforme sociale* (4^e année en 1885) ne traite que de sujets économiques et sociaux ; la *Revue critique d'histoire et de littérature* (19^e année en 1885) — dirigée par ces grands maîtres de la Sorbonne que sont J. Darmesteter, L. Havet, G. Monod et G. Paris ne s'occupe que d'histoire ancienne et de littérature classique, livrant une parole universitaire qui se situe hors du temps présent ; ou encore *La Revue socialiste* (que Benoît Malon relance en janvier 1885, après une interruption de quatre années) exclut de son domaine d'observation tout ce qui relève de la fiction et rend compte uniquement d'ouvrages dont le sujet est social, politique ou économique. Même chose encore pour l'élégante *Chronique parisienne*, dont le rédacteur le plus en vue, Edmond Deschaumes, choisit de parler de *Germinal*, qui est un sujet grave, dans *L'Événement*³¹, plutôt que dans la causerie qu'il donne régulièrement à l'hebdomadaire mondain...

Ces silences sont, pour ainsi dire, institutionnels. Ils tiennent aux partages qui commandent la parole critique à l'intérieur du champ discursif. Trouve-t-on des contraintes similaires dans les périodiques parisiens ? *A priori*, on devrait avoir là un discours ouvert, apte à rendre compte de tous les grands événements culturels. En fait, à regarder les choses de près, on s'aperçoit que dans les choix qui sont faits, une hiérarchie existe qui met en avant l'événement théâtral au détriment du roman ou de la poésie. C'est le théâtre qui fait l'objet d'un commentaire *obligé*, non la littérature écrite. Ainsi quand on feuillette

la presse parisienne de mars 1885, on constate que l'événement culturel du mois n'est pas *Germinal*, mais la reprise à l'Odéon d'*Henriette Maréchal* des Goncourt³² : presque tous les quotidiens parlent de la pièce des Goncourt, et le font immédiatement, dès la première, le 3 mars ; pour *Germinal*, le commentaire, quand il existe, est souvent différé dans le temps (ce qui ne se justifie pas entièrement, puisque le feuilleton du *Gil Blas* a précédé la parution en librairie), et il est donné de façon aléatoire au cours des mois de mars et d'avril. Prenons l'exemple du journal *Le Temps* au cours de cette période. Son contenu peut être examiné de façon exhaustive grâce aux tables qui ont été réalisées sous la direction de Pierre Albert : on découvre, non sans une certaine surprise, que le roman de Zola n'est pas évoqué une seule fois³³ ; en revanche, l'adaptation théâtrale de *Germinal* fera l'objet de plusieurs articles en novembre 1885, à cause, bien évidemment, de l'affaire de la censure, mais aussi parce que le théâtre représente un sujet d'actualité qui ne peut être évité.

Ces contraintes générales étant mises en évidence, il est nécessaire de relever quelques silences qui tiennent à des causes idéologiques. Passons sur le mutisme de quotidiens comme *Paris*, *Le Radical* ou *Le Réveil*, qui se contentent de reproduire dans leur rubrique bibliographique l'annonce de la librairie Charpentier. Passons aussi sur le mutisme, sans doute explicable, du *Temps*, ou du *Rappel* d'Auguste Vacquerie, tout entier attaché à la mémoire de Hugo. Du côté des revues, on notera avec intérêt le silence de *La Jeune France*, qui s'était pourtant penchée

32. Ses premières représentations, en 1865, s'étaient soldées par un échec. La reprise, en 1885, fut un succès.

33. Voir les *Tables du journal Le Temps*, t. V (années 1881-1885), éd. du CNRS, 1972, pp. 1086-1087.

sur À *Rebours*, mais préfère, en 1885, accorder son attention à la poésie de Catulle Mendès ou de Heredia, ou aux romans de Paul Bourget et d'Alphonse Daudet. On remarquera également le silence de *La Nouvelle Revue* de Juliette Adam, qui n'a jamais aimé Zola et ne change donc pas d'avis pour *Germinal*.

En ce qui concerne les individus, il faut relever l'absence, dans le débat intellectuel, de grands ténors de la critique, habitués depuis de longues années à dissenter sur *Les Rougon-Macquart*. Il semble, comme l'écrit F. Jourdain dans le *Phare de la Loire*³⁴, que les adversaires du naturalisme aient choisi en la circonstance de se taire, et qu'ils « ne risquent pour la galerie, que d'insignifiantes réserves ». Citons au moins trois absents de marque dont l'attitude, dans la mesure où il est possible de l'étudier, mérite l'attention : nous voulons parler de Pontmartin, de Sarcey, et surtout de Brunetière. Pontmartin a analysé *La Joie de vivre* en 1884 ; il analysera *L'Œuvre* en 1886 — chaque fois à son corps défendant, précise-t-il³⁵. Mais pour *Germinal*, il s'abstient ; apparemment, rien ne le pousse à prendre la plume (car il lui faut toujours un motif, qu'il explique longuement à ses lecteurs...). Sarcey s'est trouvé vraisemblablement dans la même situation, encore que son cas soit plus étonnant. On le voit en effet annoncer à ses lecteurs du *XIX^e siècle*, le 10 mars, qu'il va comparer *La Joie de vivre* et *Germinal*³⁶ : il réalise bien la première partie de son programme, en parlant longuement de *La Joie de vivre*, mais ne va pas au-delà. La suite annoncée n'est pas donnée. Comment

34. Le *Phare de la Loire* du 18 mars 1885.

35. Voir les articles sur *La Joie de vivre* et *L'Œuvre* dans les *Souvenirs d'un vieux critique*, V et VII, *op. cit.*, pp. 289-304 et 375-391.

36. Le *XIX^e siècle* du 10 mars 1885.

expliquer cette défaillance ? Est-ce simple hasard ? Peut-être la démonstration brillante de Lemaitre, quelques jours plus tard, le 14 mars, a-t-elle rendu vaine la chronique projetée : alors que tant de ses confrères reprennent en chœur le thème du « réalisme épique », Sarcey préfère se taire (un « oracle » peut-il déceimment répéter ce que tout le monde sait déjà ?). Et dans *La Nouvelle Revue* (où il tient, pendant cette période, une chronique régulière sur « les livres »), son bavardage aimable nous apprend qu'il s'est passionné pour les traductions récentes de *Guerre et Paix* et de *Crime et Châtiment*, qu'il a aimé *Le Livre de mon ami* d'Anatole France et *Bel Ami* de Maupassant — mais sur *Germinal*, aucune allusion, nulle part... Quant à Brunetière, sa volonté d'esquiver le débat est tout à fait remarquable. Le 1^{er} mai, il consacre sa « Revue littéraire » de la *Revue des Deux Mondes* à « l'idéalisme dans le roman », c'est-à-dire à l'œuvre d'Octave Feuillet, et réserve à *Germinal* cette seule remarque :

« Nous ne prendrons jamais, nous ne pourrons jamais prendre à Charles Bovary l'intérêt que nous prenons à M. de Camors, et bien moins encore à Catherine Maheu, la hercheuse de *Germinal*, l'intérêt que nous prenons à Julia de Trécœur. [...] Charles Bovary, mais surtout Catherine Maheu, sont de pauvres sujets pour l'observateur ; on en a trop vite et trop aisément touché le fond ; leurs actions sont trop simples, et plus simples encore les mobiles qui les leur dictent³⁷. »

Plus tard, en 1887, au moment de *La Terre* (qui offre meilleure matière à ses talents de polémiste), il expliquera son silence par le commentaire suivant :

« Il y a longtemps que nous n'avons parlé des romans de M. Zola. Ce n'est pas que nous ne les ayons lus, ainsi qu'il

37. 1^{er} mai 1885, *Revue des Deux Mondes*, p. 218.

était de notre devoir ; mais, après les avoir lus, nous n'en avons trouvé rien à dire que nous n'eussions déjà dit. Épiques ou apocalyptiques, — puisque c'étaient les qualités nouvelles qu'il fallait louer dans *Germinal*, par exemple, ou dans l'*Oeuvre*, — nous ne l'eussions pu faire d'ailleurs qu'aux dépens des anciennes, de celles que nous goûtions peu, mais que nous reconnaissons dans l'*Assommoir* ou dans *Le Ventre de Paris*³⁸. »

Ce qui est extrêmement clair : le critique de la *Revue des Deux Mondes* avoue que l'interprétation épique des *Rougon-Macquart* (celle de Lemaitre) exclut la sienne, et qu'il lui est impossible de prendre la parole tant que celle-ci domine...

Ainsi on se trouve face à deux types de *silences* : ceux qui définissent par contraste les limites du corpus, et montrent quelle sorte de discours critique a perçu l'événement littéraire *Germinal* ; et ceux qui témoignent de réticences intellectuelles plus ou moins explicites et indiquent le débat idéologique qui est en cours.

Nous reviendrons plus loin sur le problème idéologique. Dans l'immédiat, il nous faut reprendre l'analyse interne du corpus. Quand on examine sa composition formelle, on est frappé du grand nombre des comptes rendus, surtout dans la phase de la réception usuelle (de février à juillet 1885) ; les échos et les courriers, de même, forment une classe de textes relativement importante ; les chroniques et les études, en revanche, sont en quantité bien plus faible³⁹.

38. *Le Roman naturaliste, op., cit.*, p. 323.

39. Pour l'ensemble du corpus, les chiffres sont les suivants : échos : 12 % ; courriers : 19 % ; comptes rendus : 37 % ; revues : 8,5 % ; études : 11 % ; chroniques : 12,5 %.

Pour les articles de la réception génétique (du 17 février 1884 au 28 février 1885 exclu : 19 textes) : échos : 37 % ; courriers : 21 % ; comptes rendus : 15,5 % ; revues : 0 % ; études : 0 % ; chroniques : 26,5 %.

Ces données s'expliquent aisément. L'importance des comptes rendus témoigne du succès rencontré par le roman. Tous les grands journaux consacrent un article particulier à ce qui apparaît comme un événement littéraire majeur. Additionnés, les échos et les courriers atteignent presque le nombre des comptes rendus. Textes critiques marginaux, ils véhiculent les humeurs, les sentiments qui animent une réception, et, dans leur brièveté, traduisent bien mieux qu'un long compte rendu, l'opinion du grand public. Leurs formes sont multiples : ils donnent une information limitée, sur tel point de détail ; formulent de façon naïve un thème que le discours sérieux traitera plus longuement ; ou bien encore signalent une prise de position importante, et fonctionnent ainsi comme des relais du discours de la réception, commentant une idée, et lui donnant un prolongement⁴⁰.

Le petit nombre des chroniques indique que *Germinal* est un sujet un peu à part, qu'il est difficile de mêler, sur le ton du badinage, à d'autres préoccupations : de fait, les rares chroniques présentes dans notre recensement sont écrites d'un ton sérieux, y compris celle de P. Noutous, parue le 28 février 1885, dans l'élégante et si parisienne *Vie Moderne...* En ce qui concerne les études, leur nombre peu élevé est compréhensible, comme dans tout corpus critique ; mais d'un point de vue thématique, elles offrent les contributions les plus intéressantes : les trois textes signés des noms de Lemaitre, Céard et Henne-

Pour les articles de la réception usuelle (de février à juillet 1885 : 75 textes) : échos : 5,5 % ; courriers : 18,5 % ; comptes rendus : 42,5 % ; revues : 10,5 % ; études : 13,5 % ; chroniques : 9,5 %.

40. C'est le rôle que jouent les courriers d'Alexis dont nous avons parlé plus haut (voir n. 4). Voir aussi, dans le même ordre d'idées, les « memento » très perspicaces de *La Jeune Belgique* (bibliographie, références n° 11, 60, 94).

quin constituent le sommet de l'analyse critique tenue sur *Germinal*⁴¹.

Dans un tel contexte, comment se réalise l'échange critique ? Quelles sont ses diverses modalités ?

Les références culturelles utilisées nous permettront d'avoir une vue d'ensemble du système de l'énonciation. Comme on l'a noté plus haut, dans le chapitre II, elles fixent d'emblée une hiérarchie des valeurs et donnent pour ainsi dire la clé musicale qui détermine la partition discursive. Signes lexicaux les plus redondants et les plus visibles au sein de l'énoncé, elles s'en détachent et s'isolent des énoncés particuliers pour marquer la dimension transtextuelle de l'énonciation.

Dans le cas de *Germinal*, une référence domine, la référence classique. Les autres n'ont pratiquement aucune incidence. Le roman de Zola est rapproché des plus grands noms de la littérature mondiale : Homère, Dante, Shakespeare — on se souvient que l'étude la plus célèbre, celle de Lemaitre, est fondée

41. Nous reviendrons plus loin sur l'article de Lemaitre dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'importance (*Revue politique et littéraire* du 14 mars 1885).

L'étude de Céard (voir la bibliographie, référence n° 74-76) analyse le caractère épique de l'œuvre de Zola ; elle s'intéresse longuement à l'intrigue (au mouvement historique de la grève ainsi qu'aux différentes scènes qui arrêtent l'imagination du lecteur); dans une dernière partie, elle soulève le problème du personnage collectif dans le roman : Céard aurait voulu que Zola, après avoir détruit le personnage central, eût l'audace d'aller encore plus loin et de ne donner à son roman qu'« un seul, unique et énorme personnage, la foule » (p. 58) — rêve sur la disparition du personnage qui annonce les visions modernes des théoriciens du « Nouveau Roman »...

Quant à l'étude de Hennequin (bibliographie, n° 83), elle consiste en une longue réflexion sur la technique romanesque de l'auteur des *Rougon-Macquart* et sur le « cas psychologique » qu'il représente : pour Hennequin, Zola est un idéaliste dont la philosophie est fondée sur une alliance de pessimisme et de sensualisme. — Sur ce critique, l'un des plus brillants de sa génération, voir notamment l'ouvrage d'E. Caramaschi, *Essai sur la critique française de la fin-de-siècle : Emile Hennequin*, Nizet, 1974.

sur une comparaison avec l'épopée homérique. A ce niveau de l'énonciation, citer Homère, Dante ou Shakespeare revient à peu près au même. Pour voir en détail comment le procédé est mis en œuvre textuellement, nous prendrons l'exemple d'une seule de ces références, celle qui concerne Dante, de loin la plus fréquente à cause de la thématique du souterrain commune à *Germinal* et à *L'Enfer*. Voici quelques énoncés prélevés dans l'ensemble du corpus :

« J'ajouterai, fussent d'autres clichés m'être jetés également à la tête, que je ne connais pas dans *L'Enfer* de pages plus effroyablement dramatiques que celles que je viens de citer, et que si Dante les avait écrites elles seraient depuis longtemps classiques dans notre pays. » (Ph. Gille)⁴²

« Dans ces régions ploutoniennes, règne une atmosphère moite, lourde, suffocante, une buée de gouffre, une odeur de catacombe. L'imagination évoque à ce spectacle un des cercles de *L'Enfer* de Dante, et c'est bien un enfer que le monde mystérieux où nous promène *Germinal*⁴³. »

« Il y a dans *Germinal* des pages superbes, qui vous font couler dans l'âme des frissons tragiques, comme ceux dont vous secouent les sombres rêves du Dante. Car c'est dans l'enfer moderne, au fond sinistre des mines, dont les gueules béantes engloutissent chaque jour tant de proies humaines, que l'auteur a placé son drame effrayant. Il nous reste un sentiment de terreur profonde, et aussi une pitié douloureuse, pour ces déshérités des joies terrestres, pour ces condamnés aux ténèbres, qui peinent, halètent, succombent dans ces nuits sépulcrales, et qui jamais ne voient le soleil se coucher aux horizons lointains, ne respirent jamais l'air qui se vivifie aux sources de la vie et de la fécondation universelles. » (O. Mirbeau)⁴⁴

42 - 43 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49. Voir, dans la biographie, les références n° 30, 32, 46, 49, 52, 55, 63, 70.

« Un livre puissant, un livre superbe... Notre collaborateur Philippe Gille lui a déjà rendu pleine et entière justice. Il a même cité un fragment qui a permis de dire que M. Emile Zola, en écrivant ce roman de damnés, où il peint avec un relief terrible les misères et les souffrances des mineurs, avait ajouté un cercle à l'Enfer de Dante ! » (A. Claveau)⁴⁵

« Avec sa vue en grand, grossissante, M. Emile Zola [...] conduit notre curiosité, qui s'épouvante de page en page, jusqu'au bout des étroits boyaux où les travailleurs des fonds, forçats de la vie, à demi nus, sur le flanc ou sur le dos, écrasés entre les noires murailles, sans espace et sans air, enfermés là comme dans la mort, sous le suintement glacé des sources, à grands coups de rivelaine détachent les blocs de la houille. Une vision dantesque de l'enfer du grisou ! » (L. Allard)⁴⁶

« Il faut lire ces pages, après [sic] comme un chant de Dante, ces pages dans lesquelles on voit le mineur les chairs déchirées par le roc, plié en deux, dans le trou où le bras tenant l'outil peut seul se mouvoir, les yeux aveuglés par l'eau qui suinte sur sa figure, étouffant dans l'atmosphère viciée par le grisou, vieux avant l'âge, condamné au scrofule, à l'anémie, à la phtisie, lorsqu'il n'est pas broyé par un éboulement ou mis en loques par une explosion. Le tableau est tellement saisissant qu'on croit porter sur la poitrine ces cinq cents mètres de terre qui nous écrasent et qu'on respire plus à l'aise lorsqu'on remonte, avec l'ouvrier charbonnier, à la surface du sol. » (F. Jourdain)⁴⁷

« Ayons la franchise d'en convenir : thèses et obscénités à part, Zola est réellement un grand peintre. Il nous fait assister au travail effrayant des forçats de la terre, il nous promène dans ces labyrinthes inextricables, qui font songer aux cercles de l'*Enfer*, du Dante ; il nous décrit, avec une puissance de relief extraordinaire, la descente des hâves travailleurs, le charroi de la houille dans les berlines traînées par des chevaux qu'on ne remonte jamais, le gémissement sinistre des roues, l'effondrement des quartiers de roches, l'infil-

tration de l'eau dans les chantiers, le mystérieux, l'invincible, l'épouvantable grisou. » (F. Boissin)⁴⁸

« On sort de la lecture de *Germinal* comme le Dante sortait des cercles les plus pénibles de *L'Enfer*, la sueur au front, la pâleur de l'épouvante aux joues, le cœur étroit d'une débordante pitié, sans oser se retourner en arrière pour jeter un dernier regard à ce que l'on vient de voir. Mais il y a entre l'impression causée par la lecture du livre du splendide et farouche Florentin et celle du roman de Zola, toute la différence qui sépare l'implacable réalité de la fantaisie même géniale. *Germinal* est plus près de nous que *L'Enfer* ; nous sentons mieux les souffrances peintes par l'auteur des *Rougon-Macquart* que les tortures les plus monstrueuses, combinées par Dante. » (G. Toudouze)⁴⁹

On voit tout ce que permet l'utilisation de la référence classique. Celle-ci apporte au discours sa dimension historique et culturelle, en même temps que sa cohérence : l'idée d'un rapprochement possible entre Zola et Dante s'affermi progressivement, et prend de la consistance — de la proposition de Philippe Gille (Zola ajoute un cercle à l'Enfer de Dante) à celle, bien plus audacieuse, de Gustave Toudouze (Zola dépasse Dante, car il est plus proche de nous que le Florentin...). Stylistiquement, la référence introduit un effet d'amplification qui donne du souffle à l'analyse critique et la porte à vouloir concurrencer l'objet de son étude (loi du mimétisme : si Zola imite Dante, pourquoi, en suivant cet exemple, ne pas imiter Zola en imitant Dante ?). Enfin, elle autorise l'éloge même quand on a émis sur le sujet de sérieuses réserves. Voyez comment procède F. Boissin : « l'obscénité » de *Germinal* le révolte, les « thèses » de Zola ne le convainquent pas ; mais il sait en même temps (soit pour une raison d'honnêteté personnelle, soit parce que les jugements de ses contemporains font pression indirectement sur lui) qu'il doit reconnaître la puissance descriptive qui se trouve dans le roman. Aussi parle-t-il de Dante — ce qui lui

est d'une aide considérable : ainsi le Zola qu'il dira aimer, qu'il louera, ne sera pas Zola véritablement, mais Dante en Zola, ou Zola ayant su miraculeusement retrouver Dante...

D'une certaine façon, la référence entraîne l'abolition du sens : l'œuvre présente dérive vers un passé prestigieux ; son message historique tend à s'effacer dans une généralisation intemporelle.

La réception de *Germinal* s'est réalisée dans des conditions idéologiques relativement favorables : ces éloges en font foi. Cependant les polémiques n'ont pas été absentes. Même réduites, elles présentent un grand intérêt.

Zola a eu à faire face à deux sortes de demandes dont l'intention était plus ou moins polémique (en tout cas, on s'adressait à lui pour qu'il réponde). Une demande d'ordre politique, de la forme suivante : quelle signification profonde entendez-vous donner à votre roman ? Et une demande d'ordre technique, s'inscrivant dans le reproche habituel d'incompétence tant de fois lancé contre le naturalisme : tel détail est invraisemblable ; vous ne dites pas la vérité — en voici d'ailleurs la preuve...

La première demande occupe la période de la réception génétique. Elle est illustrée par les articles de C. Chincholle et de H. Fouquier. Ainsi le critique du *Figaro* conclut-il sa présentation de l'œuvre à venir en faisant allusion à la récente grève d'Anzin et aux problèmes sociaux qu'elle a soulevés ; il ajoute :

« On s'en est préoccupé dans les journaux au ministère, à la Chambre même. Les choses n'ont pas changé. C'est peut-être à un simple roman, espérons-le du moins, qu'on devra le résultat rêvé⁵⁰. »

50. *Le Figaro* du 18 septembre 1884.

Quelques semaines plus tard, H. Fouquier se fait plus précis. En page de tête du *Gil Blas* — sur la page même où paraît le premier feuilleton de *Germinal* —, il lance comme un avertissement à l'auteur en lui demandant de peindre des tableaux de paix sociale ; et il termine en brandissant l'épouvantail de la Commune :

« La Commune, qu'expliquaient des causes profondes qui n'existent pas aujourd'hui, a été une farce, dont tout un peuple a été dupe, et qui a fini horriblement dans le sang. La Commune dont nous menacent encore des gens sans idées et sans caractère serait une farce aussi : l'effort n'est pas grand à faire pour qu'elle avorte dans le ridicule⁵¹. »

La deuxième demande caractérise la période de la réception usuelle. Elle est diffuse dans plusieurs comptes rendus. Deux articles en font le centre de leur propos : l'un dans *La Liberté* du 5 mars, et l'autre dans *Le Figaro*, début avril, sous la signature de Henry Duhamel⁵². Les reproches sont nombreux et tout à fait précis : ils concernent les conditions de travail des mineurs, leurs coutumes morales et leurs formes de vie sociale⁵³... L'origine en est nettement marquée : ceux qui parlent ne tiennent pas le rôle de critiques littéraires, mais se posent en *experts*, et mettent en avant une expérience et une connaissance personnelles.

Ces deux types de demandes témoignent d'une même

51. Le *Gil Blas* du 26 novembre 1884.

52. Bibliographie, références n° 32 et 66.

53. Précisons le contenu de ces différents reproches. Le journaliste de *La Liberté* juge invraisemblables le langage des mineurs, la description des conditions de travail et l'idée du sabotage final. H. Duhamel, pour sa part, conteste l'existence des femmes au fond de la mine, les chiffres donnés pour les salaires des mineurs, et enfin, le tableau moral qui est donné.

angoisse devant la réalité, et postulent le souhait d'une permanence de l'univers social sans bouleversement ni révolution. Et elles exigent que le roman réponde à cette attente. Ce sont des questions, et non des jugements esthétiques. Elles espèrent une réponse favorable, à savoir, dans le premier cas, que l'intrigue répondra à leurs vœux, et dans le deuxième cas, que les erreurs, au moins, seront confessées par l'auteur...

A toutes ces demandes Zola répond — et, il faut le noter, très consciencieusement — en prenant personnellement la parole. Soit sous une forme privée : à Fouquier, il dit sa crainte de devoir probablement le décevoir⁵⁴... Soit sous une forme publique : c'est la lettre ouverte à Magnard que publie *Le Figaro* et dans laquelle il traite minutieusement tous les points soulevés par Duhamel⁵⁵ ; c'est encore l'interview qu'il donne au *Matin*, juste après l'article de *La Liberté* :

« Un journal, la *Liberté*, me reprochait hier d'avoir fait se tutoyer mes mineurs, affirmant que c'était une grossière erreur. Il se peut qu'en Belgique les mineurs se disent « vous », mais à Anzin et dans les mines françaises, ils ont absolument les habitudes des autres ouvriers — y compris le tutoiement.

Le même journal a dit aussi que la catastrophe de la fin de mon roman était une monstruosité scientifique. Or, ce n'est que l'adaptation d'un fait célèbre dans l'histoire des mines : la catastrophe du puits de Marie dans le Pas-de-Calais.

Mais j'arrive à un point plus important pour moi. On m'a

54. « Je crains bien que *Germinal* ne vous fâche, car je n'ai malheureusement pas votre optimisme, je crois que le mal est terrible déjà, que nous en sommes tous plus ou moins coupables, et que la menace d'une catastrophe s'aggravera, à mesure que nous nous aveuglerons davantage. » (Lettre à H. Fouquier du 25 novembre 1844, *Corr.*, t. V., p. 188).

55. La réponse de Zola date du 5 avril 1885 (*Corr.*, t. V, pp. 253-255).

accusé de me complaire dans les peintures obscènes, et d'avoir absolument travesti les mœurs des mineurs.

Les brochures que vous avez entre les mains [Zola vient de les communiquer au reporter du *Matin*], et qui ne sont que des extraits du bulletin de l'Académie royale de médecine de Belgique, répondront pour moi, car si les mineurs belges se disent « vous » tandis que les mineurs français se tutoient, les mœurs des uns et des autres sont les mêmes. [...]

Je dois même dire, dût-on m'accuser d'être un socialiste, que, quand j'ai étudié la misère des travailleurs des mines, j'ai été pris d'une immense pitié. Mon livre, c'est une œuvre de pitié, pas autre chose, et si quiconque en le lisant éprouve cette sensation, je serai heureux, j'aurai atteint le but que je m'étais proposé. En effet, quand on veut voir et comprendre, on acquiert la certitude que la Révolution de 89 n'a rien fait pour l'ouvrier : le paysan a gagné la terre, l'ouvrier est plus malheureux que jadis, et les royalistes ont raison quand ils disent que les anciennes corporations protégeaient mieux le travailleur que le régime actuel.

Il y a un grand mouvement social qui se prépare, une aspiration de justice dont il faut tenir compte, sinon la vieille société sera balayée. Cependant, je ne pense pas que le mouvement commencera en France, notre race est trop amollie. C'est même pour cela que, dans mon roman, c'est dans un Russe que j'ai incarné le socialisme violent.

Pour *Germinal*, les deux ouvrages qui m'ont le plus servi sont le *Socialisme contemporain* [d'Emile de Laveleye, 2^e éd., Paris, Germer-Baillière, 1883] et *l'Internationale*, par Oscar Testut [*L'Internationale : son origine, son but, son caractère...*, Paris, Lachaud, 1871].

Aurai-je réussi à faire comprendre, dans mon roman, les aspirations des misérables vers la justice ? Je ne sais. Mais j'ai voulu aussi bien établir que le bourgeois lui-même n'est pas coupable, individuellement. C'est la collectivité qui a toute la responsabi-

lité. D'ailleurs, je le répète, qu'on ne s'y trompe pas, il y a un grave danger auquel le législateur seul peut parer⁵⁶. »

On a compris tout l'intérêt que présente la forme de l'interview : le reporter se fait le porte-parole de ceux qui accusent l'écrivain, et ce dernier, confortablement installé dans son cabinet de travail de la rue de Boulogne, entouré de ses livres et de sa documentation, répond en exhibant les pièces justificatives qu'on exige de lui ; puis il affirme hautement la portée profonde de son œuvre... La scène est étonnante. On l'imagine aisément, on la voit presque. La technique naissante de l'interview que *Le Matin* met au point en cette année 1884, lui donne une tonalité véritablement moderne. Il ne manque plus que la télévision pour la transporter dans la deuxième moitié du XX^e siècle !

Ainsi la polémique se déroule-t-elle selon les modalités que nous avons définies précédemment, dans le chapitre III. Aux demandes explicites de ses adversaires, qui sont des *adresses*, Zola réplique par des *justifications*. Il joue, en calculant plus ou moins ses effets tactiques, sur les délais de réponse, et il choisit soigneusement ses destinataires. Tantôt il répond immédiatement (à Duhamel, au journaliste de *La Liberté*) — car l'accusation d'erreur ne souffre pas le silence ou le faux-fuyant ; tantôt il attend — pour l'interrogation politique, qui est grave et ne saurait être expédiée dans la hâte, mais se situe dans la longue durée. Il sait aussi se détourner habilement du face à face brutal avec l'adversaire qui donnerait trop de crédit à ce dernier : d'où le choix du *Matin* qui lui permet une réponse globale et indifférenciée ; d'où, plus subtilement encore, la lettre ouverte adressée à Francis Magnard, le directeur du *Figaro*,

56. *Le Matin* du 7 mars 1885.

et non à cet inconnu (faux expert, quelque peu méprisable ?) qu'est Henry Duhamel...

La polémique franchit-elle un degré avec l'accusation de plagiat lancée par Talmeyr en novembre 1884, et que nous avons déjà évoquée dans la première partie de ce chapitre ? Non, on l'a vu, car Talmeyr reste modéré dans son propos et se place sur le mode de l'ironie. Là encore, l'interview du *Matin* permet, à plus de trois mois de distance, de régler le différend, avec la plus grande sérénité :

« Quand mon roman a paru en feuilleton, M. Talmeyr a réclamé. Vous savez pourquoi. Il me reprochait d'avoir placé mon action à Marchiennes. Or s'il a dépeint, lui, le Marchiennes belge, moi j'ai pris au hasard une petite localité française nommée également Marchiennes. Mais ce que j'ai étudié, ce que j'ai essayé de rendre, c'est la vie d'Anzin, cette immense machine souterraine. »

La discussion est habilement détournée vers un détail géographique. Tout cela n'est finalement qu'un malentendu... Il faut remarquer la volonté des deux écrivains, chacun de son côté, de ne pas envenimer les choses. Peut-être aussi ont-ils conscience que l'obsession du plagiat, si largement répandue dans les mœurs littéraires de leur époque, tient pour une grande part du fantasme littéraire.

C'est sans doute ce qui explique que l'autre rapprochement tenté à propos de *Germinal* — avec *Happe-Chair* de Camille Lemonnier — n'ait conduit à aucune polémique. L'affaire est intéressante cependant et mérite d'être signalée. Comme Talmeyr, Camille Lemonnier constate qu'on lui vole son sujet, puisqu'il a commencé à rassembler sa documentation vers 1880-1881, ainsi que le signale *La Jeune Belgique*⁵⁷. Mais il

57 - 58 - 59 - 60 - 61. Voir dans la bibliographie, les références n° 11, 60, 15, 91, 94.

a encore moins de chance. Son roman, en effet, n'est même pas écrit en 1884. Il va donc se dépêcher, et terminer en toute hâte à la fin de mars 1885⁵⁸ — alors que *Germinal* est déjà paru ! Le voilà placé dans la même situation que celle qu'évoquait ironiquement Talmeyr⁵⁹, à savoir que les rôles soient renversés et qu'il soit accusé lui-même de plagiat ! Les choses n'iront pas très loin cependant. Quand la *Revue moderniste* publie un chapitre de *Happe-Chair* en juin 1885, *Le Figaro* signale le rapprochement⁶⁰, *La Jeune Belgique* s'indigne des souçons qui pèsent sur le grand romancier national⁶¹ ; mais aucune polémique ne s'engage. En février 1886, au moment de la parution (tardive) en librairie de son roman, C. Lemonnier mettra son point d'honneur à revendiquer son droit moral de priorité, en inscrivant en tête de l'ouvrage une dédicace assassine :

« A Emile Zola.

Nous étions deux à étudier en même temps la souffrance du peuple, vous chez les hommes de la houillère, moi chez les hommes du laminoir. Pendant que vous écriviez *Germinal*, j'achevais *Happe-Chair*.

Acceptez, en souvenir de cette communauté d'observations souvent cruelles, non moins qu'en témoignage de mon amitié littéraire, l'offre que je vous fais ici du présent livre⁶². »

A quoi Zola répond, en feignant de ne rien savoir du drame qui s'est joué :

« Je vous remercie, et du fond du cœur, d'avoir songé à mettre mon nom en tête de votre œuvre, et j'attends cette œuvre pour la lire avec toute ma passion fraternelle⁶³. »

62. Voir *Corr.*, t. V, p. 375 (lettre 316, n. 2).

63. *Ibid.*, pp. 374-375 (lettre à C. Lemonnier du 25 février 1886).

Il reste un dernier épisode polémique à évoquer, lui aussi en demi-teinte. Il s'agit de l'acte de censure dont nous avons déjà parlé, commis par la direction du *Gil Blas* au moment de la publication en feuilleton. En apparence on n'a pas affaire ici à un affrontement polémique, mais plutôt à un conflit privé, qui se déroule à l'écart du public : la rédaction du *Gil Blas* impose sa volonté, et Zola finit par céder, malgré ses réticences. En fait, en cédant, il acquiert une compensation symbolique qui rend manifeste aux yeux de tous l'acte de la censure, et donne à l'événement une tournure polémique : le passage contesté disparaît bien du feuilleton, mais il est remplacé par des lignes de points qui matérialisent de façon évidente la disparition⁶⁴... Ce qui excite la curiosité de plus d'un lecteur et autorisera Alexis, quelques semaines plus tard, à dévoiler triomphalement le passage devenu célèbre⁶⁵ ! Mais là encore, l'émotion retombe vite, et aucun des protagonistes ne renchérit. P. Ginisty, le chroniqueur attitré du *Gil Blas*, fait, le 1^{er} mars, un compte rendu favorable de *Germinal*, en rappelant l'épisode des lignes de points, mais sans insister outre mesure⁶⁶ : l'incident est clos.

Voilà donc quelles sont les caractéristiques des différentes polémiques qui ont agité la réception de *Germinal*. Comme on l'a vu plus haut, les grands adversaires du naturalisme ont préféré ne pas prendre part au débat. Et c'est ce qui explique aussi que le ton ait toujours été modéré. Mais Zola n'a pas pour autant négligé ce qui était en jeu : il s'est attaché chaque fois à se justifier aussi précisément que possible. C'est bien là la chose importante. Cette volonté de réponse, Zola la mani-

64. *Ibid.*, p. 224 (lettre 163, n. 2).

65. *Le Cri du Peuple* du 3 mars 1885.

66. *Gil Blas*, 1^{er} mars 1885.

feste constamment au cours des premiers mois de l'année 1885, non seulement quand il est mis en cause directement par une adresse polémique, mais aussi de façon plus générale quand un article sur *Germinal* parvient à sa connaissance et qu'il y relève quelque objection digne d'intérêt. Faisons le compte : entre le 28 février et le 10 avril 1885, dans les premières semaines de la réception usuelle, sur la vingtaine de lettres que comporte sa correspondance, dix sont des réponses à des articles⁶⁷. Pourquoi une telle constance ? D'abord, sans aucun doute, par un souci de publicité : il sait que ses explications, même adressées à des correspondants privés, peuvent toujours être citées dans un journal, devenir ainsi publiques et alimenter le débat critique. Il conserve de la sorte, au moins partiellement, la fonction de théoricien du naturalisme qu'il s'était donnée entre 1876 et 1881. Et puis, vraisemblablement, il a l'impression que ce qui concerne *Germinal* — cette « question sociale » qui préoccupe tant les esprits — rentre dans le domaine des choses urgentes, qu'il faut réagir le plus vite possible, en parler, ne pas laisser passer une occasion d'alerter l'opinion... L'année suivante, pour *L'Œuvre*, il préférera au contraire se taire, et restera indifférent aux questions qu'on lui pose, trop de souvenirs privés entrant en jeu. Tandis que *Germinal* représente une cause différente. Il pense que le débat mérite d'être versé sur la place publique ; il a le devoir d'y pousser ses contemporains, beaucoup trop réticents... Il écrit par exemple, en décembre 1885, à l'attention des lecteurs du *Petit Rouennais* où va paraître le feuilleton de *Germinal* — renouvelant l'appel qu'il avait lancé dans *Le Matin* :

« *Germinal* est une œuvre de pitié, et non une œuvre de la

67. *Corr.*, t. V, pp. 236-255 (lettres 178-198).

révolution. Ce que j'ai voulu, c'est crier aux heureux de ce monde, à ceux qui sont les maîtres :

« Prenez garde, regardez sous terre, voyez ces misérables qui travaillent et qui souffrent. Il est peut-être temps encore d'éviter les catastrophes finales. Mais hâtez-vous d'être justes, autrement, voilà le péril : la terre s'ouvrira et les nations s'engloutiront dans un des plus effroyables bouleversements de l'Histoire. » [...] Oui, un cri de pitié, un cri de justice, je ne veux pas davantage. Si le sol continue à craquer, si demain les désastres annoncés épouvantent le monde, c'est qu'on ne m'aura pas entendu⁶⁸. »

Objet de la réception et acteur en même temps, le romancier, au centre de la discussion, s'efforce, non sans talent, d'en maîtriser la dynamique et d'en relancer la thématique⁶⁹.

*
* *

Thèmes et jugements

Le discours critique avance ses jugements en fonction des

68. *Corr.*, t. V, pp. 347-348 (lettre à D. Dautresme, directeur du *Petit Rouennais*, mi-décembre 1885).

69. De cette période datent plusieurs réponses célèbres, que l'on trouve souvent citées par les historiens modernes du naturalisme, en particulier les réponses à J. Lemaitre (14 mars 1885), et à Céard (22 mars). A Lemaitre, Zola dit sa joie et sa fierté devant la reconnaissance qui lui est ainsi accordée ; et il accepte, tout en la discutant, la fameuse formule sur l'« épopée pessimiste de l'animalité humaine » (*Corr.*, t. V, pp. 244-246). A Céard, il écrit notamment cette phrase, qui sera souvent relevée par la suite : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte » (*ibid.*, p. 249) — formule intéressante, certes, mais qu'il faut lire en relation avec l'article de Céard auquel elle répond (« Les faits pour lui n'existent que comme des tremplins sur lesquels rebondit jusqu'à l'infini son imagination toujours à la fois reposée et excitée par la solitude »).

catégories logiques qui l'organisent. La catégorie de la *disposition* (qui est à l'origine du résumé de l'intrigue et de la liste des personnages) produit des développements de nature objective sur lesquels il n'y a pas lieu véritablement d'insister. En revanche, les catégories de l'*invention* et de l'*élocution* jouent un rôle fondamental. Ce sont elles en effet qui déterminent les problèmes que se posent les commentateurs.

La catégorie de l'*invention* suppose une réflexion sur la signification générale de l'œuvre. Et en premier lieu, sur son origine : quelle est son inspiration, quels sont ses modèles ? De ce point de vue, *Germinal* ne manque pas de surprendre ses premiers lecteurs. Le titre, d'abord, par son aspect mystérieux, intrigue les uns, agace ou irrite les autres :

« Il a fini par finir, *Germinal*, le nouveau feuilleton de M. Zola. Ce Pigault-Lebrun morose a depuis quelque temps adopté les titres-rébus qui ne signifient rien, tirent l'œil et piquent la curiosité. C'est un système excellent comme réclame⁷⁰. »

« Les titres mêmes des romans de Zola tendent à devenir, eux aussi, de plus en plus énigmatiques pour le *vulgum pecus*. Ils affectent — n'est-il pas vrai ? — des allures véritablement mystiques. *L'Assommoir* était à peu près compréhensible. *Pot-Bouille* a intrigué bien des lecteurs peu familiers avec la symbolique de Michelet.

La *Joie de vivre* a été la torture — je ne parle que du titre — de plusieurs théories de lectrices fort curieuses, mais réfractaires à l'abstraction concrétée. *Germinal* enfin a posé déjà un gros point d'interrogation dans nombre de cervelles. » (A. Dubrujeaud)⁷¹

« Je suis fort étonné qu'un homme de la force de Zola se soit amusé, en intitulant son dernier roman *Germinal*, à proposer au

70 - 71 - 72 - 73 - 74. Voir dans la bibliographie, les références n° 20, 26, 38, 53, 72.

public une devinette. [...] Ce ténébreux tableau de la vie des mineurs avait son titre tout indiqué. Cela devait s'appeler *le Pain*. » (Un parisien)⁷²

« *Germinal*, un titre au sens mystique qu'on dirait imaginé pour un poème. » (A. Mori)⁷³

« Ne cherchez pas le rapport du titre au sujet ; M. Zola ne déteste pas les titres énigmatiques et symboliques, et celui-ci s'explique à peine par les dernières lignes du roman [...]. » (V. Fournel)⁷⁴

Deuxième élément de surprise : on attendait *L'Assommoir* — c'est-à-dire la suite de *L'Assommoir*, le second roman ouvrier qui ferait pendant au premier, comme l'annonçaient les réclames du *Gil Blas* — et on a autre chose, dont le contenu, mais aussi le style, la manière sont inédits. Ce que les lecteurs de 1884-1885 auraient reconnu tout de suite — car *L'Assommoir* le leur avait appris —, c'est un certain langage argotique et populacier, l'utilisation répétée du style indirect libre, un flot continu de paroles provenant de personnages hébétés et abrutis... Ces procédés, on les trouve par exemple dans la parodie anticipatrice de P. Ferrier en mars 1884⁷⁵. La force de Zola en 1884 fut de savoir rompre avec le mythe du naturalisme populaire, avec les procédés et la thématique qui avaient fait le succès de son premier roman ouvrier. Mais en même temps, il prenait le risque de priver ses lecteurs de tout point de repère : risque au demeurant assumé en toute lucidité, comme le montrent les extraits de sa correspondance que nous avons cités plus haut.

Le langage est neuf. Quant au sujet, qui peut véritablement l'admettre et le comprendre en 1885 ? Les commentateurs de la deuxième moitié du XX^e siècle hésitent encore sur l'interpré-

75. Voir *supra*, n. 5.

tation à donner de la conclusion du roman, et discutent sur la complexité de cette métaphore finale de la germination qui signifie la renaissance après la mort, l'espoir inscrit dans le ciel après l'échec des luttes sous la terre et à la surface du sol... Si la discussion est encore ouverte, cent ans après, il est difficile d'attendre des contemporains de *Germinal* une très grande lucidité. Il leur manque de toute façon l'expérience de l'histoire et de la révolution sociale qu'ont connue les lecteurs du XX^e siècle.

Cela dit, la perception politique et sociale dont témoigne le discours critique de 1885 n'est pas si naïve que cela. Mettons à part les condamnations violentes et aveugles. Ainsi H. Fournier considère que *Germinal* est « une œuvre de haine » et que Zola est « un Etienne Lantier littéraire »⁷⁶. Plus énergique encore, le chroniqueur de *La République française* dénonce « une longue diffamation de la société française » et lance ce reproche suprême :

« Ce qui nous blesse, ce qui nous est intolérable, c'est que ce mauvais livre servira de texte, comme ses aînés, à quiconque de l'autre côté de nos frontières diffame de parti-pris la France. Les Tartuffes allemands vont nous jeter ces immondices au visage, enregistrant ces plates rapsodies de M. Zola comme des aveux. L'auteur aura fourni une fois de plus à l'ennemi héréditaire des arguments pour nous calomnier⁷⁷. »

Mais de telles prises de position restent exceptionnelles.

Si l'on veut vraiment comprendre la vision des lecteurs de Zola, il est nécessaire d'en restituer la cohérence logique. Essayons de retrouver le raisonnement sous-jacent qui court dans un grand nombre d'articles, exprimé de façon plus ou moins

76. Dans *La Patrie* du 6 mars 1885.

77. 28 février 1885, *La République française*.

complète... Première idée : la « question sociale » traitée dans *Germinal* est un problème dont il serait vain de nier l'importance, même s'il s'agit de « préoccupations étrangères à l'art », comme le remarque E. Clérisy dans *La Revue moderniste*⁷⁸. C'est un problème *mystérieux* et *angoissant*, disent L. Allard et F. Jourdain :

« Effarant problème, que celui qui est abordé dans *Germinal*, problème social dont l'avenir réserve la solution, et la tient en suspens comme une menace de cataclysme. Historiens et philosophes l'ont traité à leur manière ; le romancier à son tour arrive et le pose, de nouveau, ce problème, non pour l'étudier abstraitement, mais pour le mettre sous nos yeux dans toute la vérité saisissante de la vie. » (L. Allard)⁷⁹

« Comme dans *L'Assommoir*, encore davantage peut-être — c'est la question sociale qui est en scène, et ce sombre point d'interrogation, objet d'obsession pour les derniers moments de notre siècle agonisant, se retrouve à chaque page du livre, menaçant, terrible, muet, comme le sphinx qu'on interroge toujours et qui, toujours, garde son secret. » (F. Jourdain)⁸⁰

A cette idée d'un mystère inscrit dans l'histoire et dont l'avenir délivrera la solution s'ajoute l'observation suivante : *Germinal* plonge le lecteur dans un monde *inconnu* qui ne peut que le déconcerter...

« Que le lecteur qui s'en sent le courage et le mérite, descende avec les noirs fouilleurs dans les fosses, et avec ces bons chevaux qui ne connaissent pas les herbes des champs : qu'il laisse là ses autres livres, et les chevaux fringants et lustrés, et les amazones aventureuses, et les cavaliers galants, et les châteaux où

78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86. Voir, dans la bibliographie, les références n° 64, 52, 55, 21, 47, 55, 47, 31, 46.

pétille le champagne, où chantent les pinsons dans le parc, où s'ébattent les enfants heureux sur les pelouses vertes. Ici c'est avec Bouteloup qu'il faut vivre, et avec la Maheude, et avec la Catherine, et Chaval [...] » (Noutous)⁸¹

« Évidemment, *Germinal* n'aura pas le succès des autres volumes de Zola, car nous n'avons pour habitude de ne nous amuser qu'aux peintures des choses que nous connaissons déjà. [...] Hélas ! Peu d'entre nous connaissent les pays noirs d'où l'on extrait la houille, et nous nous désintéressons des récits qu'on nous en fait. » (*Le Petit Rouennais* ⁸²)

Est-ce vrai ? se demandent les lecteurs. Certains experts des choses de la mine, nous l'avons vu, répondent que non et s'indignent. Mais beaucoup de critiques font confiance au romancier (ils savent d'ailleurs qu'il s'est longuement documenté...), et surtout trouvent le tableau qui leur est rapporté tout à fait *plausible*. Un point notamment retient leur attention : c'est l'*impartialité* que Zola a manifestée, prenant certes parti pour les « humbles », mais en gardant un juste équilibre...

« Sous la redingote ou la blouse, l'homme a un cœur qui saigne et M. Zola a fait preuve d'une haute élévation de jugement en confondant dans la commune misère de la vie le bourgeois et le mineur. » (F. Jourdain)⁸³

« [Zola] a décrit les souffrances des mineurs, mais il a signalé, aussi, leur injustice et la haine envieuse qui les saisit parfois. » (*Le Petit Rouennais*)⁸⁴

« [Zola] n'a pas voulu plaider une thèse ; il s'est efforcé d'être juste, et ce qu'après tout, son livre enseigne le mieux, c'est l'indulgence et la pitié. » (C. Bigot)⁸⁵

Dernière idée, enfin, qui achève le raisonnement que l'on vient de décrire : Zola a bien mis en évidence les données de la « question sociale », mais il a montré aussi qu'il n'existe aucune solution. C'est ce qu'explique Octave Mirbeau :

« D'un côté, la révolte que la misère et la besogne maudite arment et qui finit par les boucheries sanglantes et les tueries effrayantes, d'un autre côté l'indifférence bourgeoise, et son incapacité à déplacer le mécanisme de la vie sociale, si injustement doux aux uns, si injustement cruel aux autres. C'est par là que son roman est magnifique, car on y voit, distinctement, l'inutilité des efforts, des aspirations de ces misérables, dont les poussées périodiques sans une refoulée les font retomber plus bas et plus meurtris et plus enchaînés que jamais⁸⁶. »

Si l'on reprend les éléments contenus dans ces différentes citations, on voit ce qui fait la force et la faiblesse en même temps de la vision politique et sociale des lecteurs de *Germinal* en 1885. Sa force tient dans ce constat que le problème posé par le roman existe, qu'il est important et qu'on ne saurait le caricaturer. Sa faiblesse se situe dans la passivité intellectuelle et morale qui accompagne un tel constat : tout cela est loin de nous, nous ne pouvons rien y faire, sinon témoigner d'un peu de pitié... A moins d'être socialiste ou marxiste — position idéologique exceptionnelle en 1885 —, comment penser autrement ?

Du reste, pourquoi réfléchirait-on à l'avenir des luttes sociales ? Pour le public de l'époque, *Germinal* évoque le souvenir de la longue grève d'Anzin de mars-avril 1884, c'est-à-dire une réalité bien connue (au moins de l'extérieur), dont les journaux ont largement parlé en son temps. Il est convenu que le roman de Zola repose sur des faits qui appartiennent à une actualité récente et douloureuse. Est-ce bien la peine d'y revenir ? L'effort paraît inutile, d'autant plus qu'une autre actualité, tout aussi prenante, occupe les esprits en ces journées de mars 1885 : le corps expéditionnaire du général de Négrier, qui vient de prendre Lang-Son dans le nord de l'Indochine, subit tout à coup l'assaut des troupes chinoises, et il est forcé de reculer, en per-

dant beaucoup d'hommes ; le cabinet du « Tonkinois » Jules Ferry sera renversé le 30 mars, au milieu des injures... Sans aucun doute, les accidents de la conquête coloniale sont plus importants que les descriptions proposées par Zola. Si le sujet de la question sociale n'est pas approfondi à propos de *Germinal*, c'est qu'il traîne diffus dans les consciences, obscurément médité, bien plutôt *rumeur* que réflexion claire et distincte : la rumeur qui couve et gît dans les profondeurs du discours de la réception, sans véritablement surgir à la surface, elle est là, circonscrite autour du thème social, objet mystérieux et angoissant que l'on préfère repousser, sinon refouler.

Disons ici quelques mots de l'attitude de la presse socialiste qui, étant donné le sujet de *Germinal*, mérite un examen particulier. Nous avons déjà noté plus haut le silence de *La Revue socialiste* de Benoît Malon, et signalé le revirement de *La Bataille* de Lissagaray qui passe de l'indignation à l'éloge⁸⁷. Mentionnons également la très belle prise de position de Séverine au moment où *Le Cri du Peuple* s'apprête à donner *Germinal* en feuilleton⁸⁸, ou encore l'analyse de F. Borde dans *La Société nouvelle*⁸⁹. Dans tous ces exemples, on constate une grande attention au sens politique du roman et une adhésion enthousiaste pour le message qu'il véhicule. Ainsi le député d'extrême-gauche Clovis Hugues pourra-t-il, le 6 novembre 1886, faire une conférence sur *Germinal* à la Salle des Capucines en affirmant la valeur socialiste du roman de Zola⁹⁰. Cette interprétation valorisante sera de courte durée, on le sait. Des réserves vont commencer à apparaître du côté des théoriciens marxistes, dès 1886 dans *Le Socialiste* de Jules

87. Voir, dans la bibliographie, les références n° 16, 17, 35.

88 - 89. Voir, dans la bibliographie, les références n° 90 et 79.

90. Sur cet événement, voir *Corr.*, t. V, pp. 364-365 (lettre 308, n. 1).

Guesde et Paul Lafargue, puis chez un critique comme Plekhanov, — annonçant l'attitude future d'un Lukacs⁹¹... Mais ceci est une autre histoire, et nous nous éloignons de l'année 1885.

Pour en revenir au corpus qui fait l'objet de notre analyse, la manière passive dont la question sociale est appréhendée conduit le discours critique à se déplacer vers d'autres centres d'intérêt. Que se passe-t-il ? D'abord, un déplacement vers l'univers des réalités techniques, quantifiables et mesurables : la réflexion politique s'efface devant la parole de l'expert qui proteste contre les invraisemblances du récit, comme nous l'avons vu. Second déplacement possible, — et celui-là fondamental : on glisse de la catégorie de l'invention à celle de l'élocution, ce qui permet d'analyser les qualités lyriques ou poétiques du roman au détriment de son message politique. Nous l'avons déjà dit, c'est ce que réalisent les grandes études de cette époque, celle de Lemaitre, mais aussi celles de Céard ou de Hennequin. Démonstration brillante — et de toute façon utile en 1885 —, dont on doit souligner la finesse et l'intelligence. Ce qui n'empêche pas qu'elle puisse exister sous une forme caricaturale, dans laquelle le processus d'éviction du sens politique apparaît en toute clarté. Voyez l'article d'A. Dubrujeaud dans *L'Echo de Paris* du 3 mars. Après avoir constaté que « la misère est de tous les temps et de toutes les heures », la critique loue le « symbolisme » de *Germinal* qui lui semble être la chose la plus importante, et conclut avec une satisfaction évidente :

« Et maintenant, mes amis, en dépit de toute préoccupation

91. Sur la question des positions de G. Lukacs face au naturalisme, voir notamment J. Pelletier, « Lukacs lecteur de Zola », *Les Cahiers naturalistes* n° 41, 1971 ; M. Euvrard, « Lukacs critique du naturalisme » in *Georg Lukacs et la théorie littéraire contemporaine*, Montréal, Association des Professeurs de français des Universités et Collèges Canadiens, 1983.

sociale ou humanitaire, lisons, en toute tranquillité d'esprit, *Germinal*, œuvre littéraire de M. Zola. »

On ne saurait être plus net. Place à la littérature, en effet, qui permet d'esquiver « toute préoccupation sociale » !

Dans leurs commentaires, les critiques citent souvent tel ou tel passage de l'œuvre pour signaler son importance. Ils communiquent ainsi une partie de leurs découvertes à leurs lecteurs, dressent une sorte d'anthologie. Ici s'exerce cette connivence dont nous avons déjà parlé : elle aboutit à la délimitation d'un « lieu commun », d'un « topos » — lieu du texte où l'on se retrouve... Parmi tous les passages du roman qui sont évoqués, il en est un qui l'est beaucoup plus que d'autres : c'est l'épisode fameux de la cinquième partie, où l'on voit la foule des mineurs affamés affluer vers la demeure du directeur de la mine, Hennebeau, en réclamant « Du pain ! Du pain ! »... Pourquoi un tel choix ? Pourquoi ce texte précisément focalise-t-il tellement l'attention ? Il n'est pas inutile de poser cette question, car aujourd'hui encore cet extrait demeure l'un des plus célèbres de *Germinal* : on le trouve par exemple dans la plupart des manuels scolaires. Et il apparaît essentiel aux commentateurs modernes de l'œuvre de Zola, qui sont sensibles à sa construction et à sa densité symbolique :

« [...] Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant *La Marseillaise*, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le hérissément des barres de fer, une hache passa, portée toute droite ; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande, avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine⁹². »

Le thème de la révolte ou de la révolution, l'image de la hache qui s'étend par métonymie et devient guillotine, l'allu-

92. *R.M.*, t. III, p. 1436.

sion aux journées tragiques de la Révolution française et le problème que pose cette comparaison appliquée à la grève des mineurs de Montsou, tels sont, parmi d'autres, les éléments que l'on relève aujourd'hui. De tout cela le lecteur de 1885 n'est pas vraiment conscient (ou seulement intuitivement conscient). Il ressent comme une proximité cette description que nous analysons à distance. Ces mineurs qui défilent, ces hommes et ces femmes soudainement changés en bêtes, il commence par les *regarder* :

« — Quels visages atroces ! balbutia Mme Hennebeau.

Négréel dit entre ses dents :

— Le diable m'emporte si j'en reconnais un seul ! D'où sortent-ils donc, ces bandits-là ? [...]

— Oh ! superbe ! dirent à demi-voix Lucie et Jeanne, remuées dans leur goût d'artistes par cette belle horreur.

Elles s'effrayaient pourtant, elles reculèrent près de Mme Hennebeau, qui s'était appuyée sur une auge. L'idée qu'il suffisait d'un regard, entre les planches de cette porte disjointe, pour qu'on les massacrât, la glaçait. Négréel se sentait blémir, lui aussi, très brave d'ordinaire, saisi là d'une épouvante supérieure à sa volonté, une de ces épouvantes qui soufflent de l'inconnu. Dans le foin, Cécile ne bougeait plus. Et *les autres, malgré leur désir de détourner les yeux, ne le pouvaient pas, regardaient quand même.* » (*ibid.*, nous soulignons)

La place du lecteur est là en effet : caché, comme les personnages de Zola le sont derrière les planches disjointes de la porte, regardant sans être vu, il est là, en compagnie de Négréel, avec Mme Hennebeau, Cécile, Lucie ou Jeanne. Ces derniers forment comme un microcosme romanesque qui reproduit les différents types psychologiques possibles : hommes ou femmes, jeunes ou vieux, effrayés ou exaltés... Si l'on y réfléchit, rares sont les passages de *Germinal* où se réalise la conjonction des

deux mondes, bourgeois et ouvrier. Cet extrait est le *seul* où cette conjonction atteint une réelle force dramatique. Il met en scène le face à face (sinon la lutte...) des classes sociales. Mieux, il met en scène le plaisir de la lecture dans son ambiguïté et presque sa perversion : le spectacle contemplé par un lecteur qui occupe, dissimulé et à l'abri de tout danger, la position du *voyeur* ! D'où la puissance évocatrice qu'il possède : idéologique et affective. Cet extrait constitue une double mise en abyme : un résumé du message de la littérature réaliste, et une représentation du fondement de la lecture romanesque. On comprend donc son intérêt exceptionnel.

Idéologiquement, les lecteurs de 1885 choisissent dans le message politique de *Germinal* la part restreinte qu'ils peuvent appréhender. Matériellement, ils choisissent dans la continuité textuelle certains lieux où pour eux se résume le sens : le titre ou telle description soudain privilégiée. Ce qui est peut-être le plus étonnant, c'est qu'ils soient capables de léguer à la postérité ces choix qui leur sont propres...

Lié au problème de l'intention, celui de *l'élocution* en est la face inversée : ce qu'on ne veut pas accorder au contenu politique et social du roman, on l'accorde au style, et l'éloge de *Germinal* est rendu possible par le thème d'un Zola poète. Comme l'écrit Hennequin, qui résume très clairement le mouvement d'opinion qui s'est dessiné :

« M. Zola célèbre un nouveau triomphe *Germinal* est, pour des causes diverses, entre les mains de tout le public et de tous les lettrés. L'un ne voit dans ce livre qu'une œuvre de réalisme, la peinture brutalement exacte d'un lieu et d'une classe ; les autres admirent en plus de surprenantes qualités poétiques, le don du grandiose, l'amour passionné de la force et de la masse⁹³. »

93. Bibliographie, référence n° 83 (p. 69).

Le réaliste et le poète : remarquons que les deux aspects sont liés dans l'analyse de Hennequin qui note qu'on peut voir chez Zola un écrivain « brutal » et *en plus* un lyrique. Effectivement, la poésie n'exclut pas la brutalité ou la grossièreté : elle s'y ajoute, elle la transforme.

Ainsi voit-on le reproche d'obscénité — important dans la réception de *Germinal*, comme dans presque toutes les réceptions des *Rougon-Macquart* — prendre une forme assez étonnante. L'obscénité est perçue comme un problème uniquement caractéristique de l'élocution, c'est-à-dire des mots et de l'usage que l'on en fait. A. Brisson, O. Mirbeau ou F. Boissin par exemple, relèvent les qualités poétiques du romancier, et ajoutent en même temps qu'ils ne comprennent pas l'« étalage » des grossièretés, le « parti pris » (terme qui revient fréquemment) ou la volonté de tout dire⁹⁴. C'est encore ce qu'exprime A. Claveau dans les dernières lignes de son article :

« Devant ces tableaux dignes de Balzac, j'oublie que, deux pages plus haut ou plus bas, il [Zola] s'est servi de sa plume comme d'un pilon ou d'un hachoir, pour broyer la langue française et la réduire en chair à pâté ; j'oublie ces bizarreries habituelles, cet escalier de *Pot-Bouille*, ce salon de *Germinal*, qui « tombe à une paix lasse » comme le blé tombe à quinze francs l'hectolitre, j'oublie ce dévergondage de la pensée et du style, ces chairs, ces viandes avachies et débordantes que M. Zola aime à peindre « crevant corsages et culottes », ces formes à la mode de Caen, sans dessin précis, mais d'une expansion exubérante, et « d'un comique troublant », ces grosses choses, ces excroissances énormes où l'auteur se délecte, et qui, à chaque mouvement du corps, l'envahissent en replis tortueux comme envahissent la plage, les vagues d'une marée. J'oublie ce flot montant ou descendant, ce flot inutile, et je dis à M. Zola : “ A quoi bon l'affiche, l'ensei-

94. Voir, dans la bibliographie, les références n° 39, 46, 63.

gne, la réclame, puisque votre pari est gagné ? A quoi bon le pétard, puisqu'il est entendu que vous êtes un maître ? ”⁹⁵. »

L'obscénité est donc un phénomène de surface dans la textualité du roman, quelque chose d'« inutile » qu'on pourrait (et qu'on devrait) supprimer. Elle tient à quelques mots, mis là seulement par souci de « réclame ». A la limite donc, on pardonnera à Zola de tels excès, et si l'on aime vraiment *Germinal*, il est une méthode de lecture que Séverine vous recommande, sans doute efficace : il suffit de « battre des paupières » devant les vocables inconvenants ! Le lecteur populaire, écrit Séverine, admet les situations audacieuses, mais il refuse le mot « cru » ; et elle ajoute, s'adressant à ce dernier :

« Querelle d'adjectifs, querelle de substantifs, querelle bête comme un chou, et qu'un peu de condescendance de la part des *littérateurs* suffirait à faire disparaître. [...] Fais comme moi, pardi ! Bats des paupières aux passages scabreux, afin de moins les lire, et ouvre l'œil, et le bon, aux pages nombreuses qui parlent de misère et de révolte⁹⁶. »

En somme, l'obscénité n'est pas un obstacle infranchissable. Elle n'empêche pas une lecture positive de *Germinal*.

C'est ce qui permet à l'interprétation que met en place J. Lemaitre de s'imposer avec autant de force. Pourquoi faut-il accorder tellement d'importance à la réflexion de Lemaitre qui n'est pas supérieure, par exemple, aux analyses que font au même moment Céard et Hennequin ? Deux raisons y autorisent. D'abord la notoriété acquise par Lemaitre, et que n'ont pas, à un même degré, Céard ou Hennequin. Céard n'écrit pas en France, mais dans un journal argentin : autant dire que son étude ne joue aucun rôle dans la réception de *Germinal* ; Zola

95 - 96. Voir, dans la bibliographie, les références n° 49, 90.

regrette d'ailleurs de le voir se mettre ainsi à l'écart, et lui reproche son manque de combativité⁹⁷. Quant à Hennequin, sa position est fragile, et il n'est pas encore assuré d'une tribune fixe qui donnerait à ses écrits tout le retentissement souhaitable. Et puis, il existe une deuxième raison, qu'il faut bien appeler une raison de priorité : l'étude de Lemaitre est la première à prendre une telle position ; les autres suivront cette perspective. Notons, de ce point de vue, une coïncidence chronologique intéressante : Céard écrit l'article qui paraîtra en avril, dans *El Sud-América*, précisément le 14 mars, le jour où *La Revue politique et littéraire* donne l'analyse de Lemaitre ; et quand il souligne, au début de son texte, la faveur critique que *Germinal* est en train de recueillir, on devine qu'il songe notamment au témoignage que *La Revue politique et littéraire* vient d'apporter. Allons même plus loin. Quand il lui répond pour le remercier, le 22 mars, Zola a cette phrase révélatrice⁹⁸ : « Vous n'êtes pas stupéfait, *comme les autres*, de trouver en moi un poète » (nous soulignons). Autrement dit, ce qui a véritablement changé dans l'accueil critique vient des *autres*, entendons « de Lemaitre » et du courant d'opinion que ce dernier représente. L'étude du critique de *La Revue politique et littéraire* est bien l'événement majeur de la réception.

Cela dit, elle n'a pas surgi du néant. Un contexte discursif la précède, l'entoure, qui développe une thématique voisine. Voici quelques citations empruntées à des textes qui datent d'avant la mi-mars 1885 et qui montrent l'existence d'un motif critique tournant autour de l'idée d'un Zola poète (on pourrait d'ailleurs remonter encore dans le temps, et trouver des

97. Voir la lettre à Céard du 11 novembre 1884 : « Votre correspondance de Buenos Aires est une bonne chose, mais combien je voudrais vous voir vous battre un peu ici. » (*Corr.*, t. V, p. 179).

98. Voir *supra*, n. 69.

citations équivalentes dès l'époque de la réception de *L'Assommoir*) :

26 novembre 1884 : « Il y a là un inconnu, un abîme, si vous voulez, qui doit tenter le poète. » [à propos de *L'Assommoir* et de ce que pourrait être, par comparaison, *Germinal*...] (H. Fouquier)⁹⁹

1^{er} mars 1885 : « C'est une symphonie merveilleuse, où des débordements de sève semblent couler avec des voix chuchotantes, où bruit, en un concert radieux, tout ce qui est la force, tout ce qui est la vie, tout ce qui est l'amour !. » [à propos de la fin du roman] (P. Ginisty)¹⁰⁰

2 mars 1885 : « M. Emile Zola est une « Force », et il a l'amour de toutes les forces. Il se passionne à les étudier, les décrire et même les chanter. Il y a du lyrisme dans ses études, un lyrisme puissant, grossier et sauvage. » (E. Deschaumes)¹⁰¹

3 mars 1885 : « Ce qui me frappe de plus en plus dans les romans de Zola, c'est le symbolisme naturaliste — pardon des grands mots — où l'auteur se complaît décidément. [...] Ces prurits, ces hymens clandestins ou en plein ciel, ces nudités vautrées ou étalées m'ont toujours paru, à moi simple, ressembler bien plus aux antiques coïts de Zeus et de Cybèle chantés par Lucrèce, qu'à la vie amoureuse moderne dont Mendès n'est pas de taille, hélas ! à nous révéler les mystères. » (A. Dubrujeaud)¹⁰²

11 mars 1885 : « [*Germinal* est] un maître livre qui, en dépit des parti-pris du *naturalisme*, révèle plus que jamais le tempérament romantique, lyrique même de son auteur. » (O. Mirbeau)¹⁰³

Le thème de la poésie est perçu intuitivement par le critique ; il surgit dans les amplifications rhétoriques de son discours ; et naît de ce plaisir que le commentateur prend à nommer et à énumérer tout ce qu'évoque pour lui l'écriture du

99 - 100 - 101 - 102 - 103. Voir, dans la bibliographie, les références n° 14, 22, 24, 26, 46.

romancier. Mais désigné par des termes littéraires multiples (*lyrisme, symbolisme, romantisme*), qui tous impliquent un dépassement ou une contestation du « Naturalisme » au sens strict, il reste encore à l'état de remarque flottante, passagère. Aucune thèse d'ensemble n'est déduite. En particulier, la relation n'est pas faite (ou mal faite) avec la référence antique (à Homère ou à Dante) dont le fonctionnement rhétorique est disjoint. Or c'est cette relation que Lemaitre aura l'idée d'établir et d'approfondir...

Ce dernier n'est donc pas le créateur du thème. Mais il a réussi à en rassembler les éléments encore dispersés et conçus intuitivement, et à le constituer en thèse critique, posant l'hypothèse de départ, la démontrant méthodiquement et arrivant à une conclusion nette :

[Hypothèse]

« Je voudrais montrer ingénument que, si les peintures de M. Zola sont outrées et systématiques, c'est par là qu'elles sont imposantes, et que, si elles sont souvent horribles, elles le sont peut-être avec quelque force, quelque grandeur et quelque poésie ¹⁰⁴. »

[Conclusion]

« M. Zola n'est point un critique et n'est point un romancier « naturaliste » au sens où il l'entend. Mais M. Zola est un poète épique et un poète pessimiste. » (*ibid.*)

Jules Lemaitre est habile. Il n'entend pas nier ce que ses prédécesseurs ont dit : au contraire, il partira justement de leurs thèses qu'il rappelle (« si les peintures de M. Zola sont outrées

104. *Revue politique et littéraire*, 14 mars 1885, p. 253.

et systématiques... si elles sont souvent horribles... »). Il n'entend pas non plus se ranger sous la bannière naturaliste et devenir un disciple de l'auteur des *Rougon-Macquart* : il affirme que Zola *n'est pas* un romancier « naturaliste ». Il souhaite donc dépasser le discours précédent (de l'auteur et des adversaires de ce dernier), et proposer une explication qui l'englobe et arrive à une meilleure compréhension de la réalité : tel un physicien donnant d'un phénomène bien connu de la communauté scientifique, mais jusque-là mal compris, une nouvelle interprétation qui va débloquent les recherches et permettre un progrès des connaissances. Démarche d'une grande clarté : la rigueur intellectuelle qui l'accompagne dans l'écriture, jointe à un art indéniable de la formulation, explique le retentissement immédiat qu'a connu cette étude. Ce qui ne signifie pas que n'aient pas été dites à la même époque, sur Zola, des choses au moins aussi intéressantes, et peut-être plus fines : pensons notamment aux ambitieuses recherches psychologiques menées par Hennequin, ou à telle remarque de Céard sur le personnage collectif dans *Les Rougon-Macquart*, qui nous paraît aujourd'hui d'une grande portée¹⁰⁵ ; mais ces analyses (au demeurant mal diffusées) étaient probablement illisibles en 1885.

L'influence de Lemaitre est certaine, dès la mi-mars, sur la plupart des grands articles que l'on peut lire sur *Germinal*. Dans les études de V. Fournel ou de G. Geffroy, par exemple, on sent le souvenir très net de la formule sur « l'animalité humaine » :

« Oui, tout est *animal* dans ce livre, même en ses pages les plus fortes. Les meilleurs de ses personnages sont livrés au pur

105. Voir *supra*, n. 41.

106 - 107 - 108 - 109 - 110 - 111. Voir, dans la bibliographie, les références n° 72, 93, 59, 64, 58, 54.

instinct ; ils n'ont que les joies et les besoins de la bête. »
(V. Fournel)¹⁰⁶

« On ne s'étonnera plus alors de voir apparaître tout ce que l'homme comporte d'animalité. On ne s'étonnera plus des mineurs allant à la fosse comme un « troupeau » [etc.] » (G. Geffroy)¹⁰⁷

Voici encore, chez E. Asse, une reformulation du thème de l'épopée homérique :

« *Germinal* est moins un roman que le poème épique de la grève. Les mineurs ont des proportions de héros d'Homère, ou si l'on aime mieux, des héros des épopées barbares des Edda et des Niebelungen¹⁰⁸. »

Même chose dans *La Revue moderniste*, qui signale l'intérêt de l'étude de Lemaitre et définit, dans la page qui précède immédiatement, *Germinal* comme :

« une belle strophe que le maître ajoute à l'épopée des *Rougon-Macquart*¹⁰⁹. »

M. Fouquier écrit encore, dans *La France* du 23 mars, qualifiant Zola de « poète épique » :

« Le sujet de *Germinal*, c'est le sombre poème de la vie des mines¹¹⁰. »

Dernier exemple enfin, le chroniqueur du *Progrès* de Lyon (qui a composé son article vraisemblablement juste après avoir lu Lemaitre), défendant avec vigueur la thèse de la comparaison antique :

« On trouve admirable, héroïque, épique, sublime les scènes naturalistes d'Homère et de Virgile, on s'extasie devant les festins de L'Iliade et l'épisode ultra-réaliste des Harpies, mais on trouve détestable et de mauvais goût qu'un auteur moderne suive

la trace de ceux qu'il est juste de considérer comme d'immortel[s] créateurs ¹¹¹. »

Un thème critique, un langage même s'imposent. Désormais, la vision de Lemaitre constitue — et cela pour de longues années — l'horizon intellectuel de tout commentaire s'intéressant à Zola.

*
* *

Comment caractériser en quelques mots la réception de *Germinal* en 1884-1885 ? Le succès rencontré demeure ambigu. Bien sûr, ce succès est en lui-même indéniable : le tirage obtenu dès les premières semaines, le nombre des articles (des comptes rendus notamment) publiés dans toute la presse, la reconnaissance, enfin, apportée par Lemaitre donnent l'impression à plusieurs observateurs que l'opinion est unanime et que Zola s'est définitivement acquis la faveur de toute le public, des lettrés comme des autres couches de lecteurs. Cependant des ombres subsistent à ce tableau. Il faut relever d'abord les réserves que Zola, sans aucun doute excellent juge, formule lui-même, tempérant l'enthousiasme de ses amis, de Céard en particulier. Quand on regarde les choses de près, on s'aperçoit que l'approbation est restée intellectuelle et que les signes du large succès ont manqué. Le projet d'adaptation théâtrale a échoué (et peut-être pas uniquement à cause de la censure : quand la pièce sera finalement représentée en avril 1888, au théâtre du Châtelet, elle n'ira pas au-delà de dix-sept représentations...). Les caricatures, les parodies n'ont pas surgi comme pour *L'Assommoir* ou *Nana*. En somme, *Germinal* n'a pas eu sa légende, comme les autres romans populaires de Zola. On a lu *Germinal*, on ne l'a pas vu : au théâtre, sur les dessins des humoristes, comme on avait vu, tant de fois reproduits et

partout, Gervaise et Nana, Virginie et Coupeau. Qu'y avait-il à voir d'ailleurs ? Des images pour une grande part difficilement soutenables. La fessée de Virginie ou la silhouette opulente de Nana étaient autrement plus attrayantes...

Le roman de Zola n'était pas fait pour séduire un public habitué aux visions mélodramatiques des *Misérables* ou aux images faubouriennes de *L'Assommoir*. Délaissant les facilités d'une intrigue sentimentale, il a plongé ses lecteurs dans la mouvance d'une multitude de personnages et au sein d'un univers inconnu, socialement et géographiquement. Il les a mis face au problème, difficilement compréhensible, de la lutte des classes : idée lointaine, propagée par la rumeur confuse des opinions, et laissant entendre la menace encore indistincte d'une catastrophe finale...

L'écart entre le roman et l'horizon d'attente de l'époque a-t-il été comblé ? Au moins partiellement, si l'on considère le seul succès en librairie. Pour le grand public, le renom de l'écrivain, l'effet de mode et de curiosité expliquent pour l'essentiel la faveur obtenue. En ce qui concerne le public des « lettrés », la signification nouvelle ne s'est pas imposée d'elle-même, par la force de son évidence. Elle est restée masquée. Ce qu'apportait *Germinal* ne pouvait être lu directement par les contemporains de l'œuvre. Seul le détour d'une *réinterprétation*, fondée sur le thème du roman épique, a permis une lecture positive, et élogieuse du roman.

Pour le naturalisme, un changement de perception — une mutation dans l'horizon de la réception — est en cours. Les jugements portés sur *Germinal* suggèrent désormais une nouvelle image, et la possibilité d'un autre discours. Preuve qu'entre l'œuvre littéraire et son public, présent et futur, la médiation qu'introduit la critique n'est pas un phénomène accessoire : c'est le lieu même où s'élabore la transformation du sens.

Conclusion

Devant l'œuvre qu'il doit commenter, face à l'écrivain à qui il s'adresse, le publiciste engage le jeu de la lecture critique. Ce jeu possède ses raffinements et ses rites. La parole critique se réalise dans l'espace typographique que lui offre la presse quotidienne ; elle connaît des formes diversifiées, dont les plus importantes sont le compte rendu et la chronique ; elle observe des règles bien précises, celles de la polémique implicite ou explicite. Les participants se nomment, s'interpellent ; ils engagent une partie, qui se déroule éventuellement en plusieurs manches — les phases de la réception —, et ils la terminent — quittant un livre pour un autre livre, passant d'un sujet d'actualité à un autre sujet d'actualité, jouant ainsi sans répit, sans jamais se lasser...

Interprète, le publiciste est en même temps un pédagogue. Lecteur spécialisé, il se tourne vers d'autres lecteurs, moins avertis ou moins disponibles, et prend pour tâche de les conseiller. Il s'identifie à eux, et se fait leur « secrétaire ». Pour le

meilleur et pour le pire — on se souvient du mot de Sarcey : mouton parmi les moutons, il saute avec eux dans le troupeau de Panurge ! Double lecteur finalement, pour lui-même et pour les autres, il recueille en lui les désirs d'autrui et se les approprie. Voit-il avec lucidité ? Peu lui importe en définitive, puisqu'il a raison avec la foule.

Du reste, nous aurions tort de le condamner. Car à y bien réfléchir, aujourd'hui encore, nous ne savons pas quelle est la vérité d'une œuvre littéraire et ne possédons aucune pierre de touche pour en décider. Tout ce que nous pouvons faire, c'est parier, en modernes, pour la multiplicité des significations, et opter pour la solution (un peu facile) de l'« œuvre ouverte ». Mais dans une situation historique précise, quand l'œuvre paraît et que le recul du temps fait défaut — quand on est pressé —, il faut bien se décider et trancher dans une direction. Toute réception est ainsi un choix.

Semblable au juge qui siège dans un tribunal, le critique du XIX^e siècle doit décider du vrai et du faux. Sans doute passera-t-il quelquefois à côté de la vérité. Mais il a le mérite de s'engager intellectuellement dans l'acte de son jugement. C'est peut-être cette forme d'engagement intellectuel et moral qui peut retenir notre attention et plaider en sa faveur. Ce dogmatisme quelquefois aveugle, brutal parfois, ne peut nous laisser indifférents. Il a l'excellence des mouvements passionnels et l'intérêt au moins d'apporter des réponses. Ce qui n'est pas un mince avantage.

*

* *

A les observer à cent ans de distance, les traces écrites de ces jugements offrent aujourd'hui comme un défi. Cette masse

indistincte de textes enfouis dans des quotidiens et des revues procure le vertige. Insondables bibliographies... La seule façon d'arriver à un résultat acceptable est de choisir des exemples limités et de s'en tenir à la description d'une période précise. D'où les choix qui ont été faits dans ce livre quand on a exploré, avec Brunetière, Pontmartin, Sarcey ou Bourget, les figures du dogmatisme, du conservatisme, de la modération éclairée ou de l'impressionnisme juvénile ; ou encore, quand on a analysé les problèmes de l'illocutoire et du dialogisme. C'est également ce qui a été réalisé — de façon plus systématique — pour *Germinal*.

Le travail auquel conduit un roman comme celui de Zola — classement chronologique des articles, délimitation des étapes de la réception — montre ce qui rapproche et distingue en même temps les études de réception de la perspective inverse, traditionnelle dans les recherches littéraires : l'analyse des sources ou de la genèse d'une œuvre. Dans les deux cas, le point de départ est un ensemble de documents : au « dossier préparatoire » de la genèse correspond le « dossier de la réception ». Le premier est déjà en grande partie constitué par ce que l'écrivain, volontairement ou involontairement, a légué à la postérité (manuscrits, brouillons ou ébauches : songeons, dans le cas de Zola, aux dossiers des *Rougon-Macquart* que conserve la Bibliothèque nationale). Le second, en revanche, doit être reconstruit à partir d'une enquête historique et de recherches bibliographiques. La somme documentaire qui en résulte ne livre qu'une signification provisoire. En dépit des apparences, chaque élément du dossier ne signifie rien en lui-même ; il ne prend de valeur que rapproché des autres pièces. Le classement chronologique est essentiel. On se trouve en effet face à un discours continu, dont toutes les parties s'enchaînent et

s'influencent. Rompre ou négliger la rigueur de cet enchaînement (ce que font parfois les contemporains de l'événement quand ils le revivent après coup) conduit inmanquablement à des erreurs d'interprétation ou à des perspectives faussées. A la différence du dossier préparatoire, le dossier de réception n'est jamais clos. Matériellement, l'exhaustivité est impossible. Intellectuellement même, est-elle possible ? Jusqu'où aller dans le recensement des textes ? Pour *Germinal*, un dossier de la réception pourrait fort bien inclure tout ce qui a été écrit en 1884-1885 sur la grève d'Anzin ou, plus largement encore, sur la condition des mineurs... Les perspectives de l'analyse se modifient selon ce qui est pris en considération.

La question des limites est au centre d'une problématique de la réception. Dans une étude de genèse, le dossier constitue une donnée : c'est un enjeu théorique, pour une réflexion sur la réception.

*
* *

Quel tableau historique se dégage de la bataille littéraire que nous avons essayé de reconstituer ? Dans sa forme générale, la réception du naturalisme s'est organisée autour d'un mouvement ternaire : une condamnation morale caractérisée par le thème de l'excès, une condamnation historique fondée sur le thème de l'incompétence, et une valorisation esthétique qui s'appuie sur le thème de l'épopée... Moyen terme entre l'ambition positiviste de Zola et la capacité d'accueil du public dont l'horizon d'attente reste borné, le thème de l'épopée a fonctionné comme une interprétation compensatrice, permettant de faire passer une partie du message naturaliste, mais interdisant

que l'on aille trop loin, jusqu'à une remise en cause des opinions reçues sur le corps ou sur la société.

La réception des *Rougon-Macquart* s'est accompagnée des polémiques les plus variées et les plus virulentes. L'image d'un Zola copieusement injurié par ses contemporains est restée dans les esprits. Une telle idée mérite cependant d'être nuancée. On notera d'abord que le langage polémique est une donnée de base du discours critique et qu'à la limite, ce dernier ne pourrait pas exister sans cette forme de relation à autrui. On notera aussi que le vacarme polémique est préférable au silence : d'une certaine façon, le naturalisme a profité du scandale créé autour de lui, et il a même su en jouer... La dialectique de l'échange critique, le jeu des demandes et des justifications, en nourrissant le processus de la réception, ont enrichi son contenu idéologique.

Pour le mouvement naturaliste, l'affrontement polémique n'est pas seulement un phénomène externe, c'est-à-dire la conséquence de résistances intellectuelles provenant de fractions idéologiques antagonistes. C'est aussi un phénomène interne : rivalités, désaveux ou reniements composent la matière de son histoire anecdotique. La bataille littéraire oppose maîtres et disciples, les anciennes et les nouvelles générations, ceux qui sont déjà installés et ceux qui restent en marge... Questionnant la société et la mettant au défi de résoudre ses contradictions, le naturalisme reçoit en retour le choc de la réaction polémique. Construit sur l'ambition positiviste d'une synthèse du mouvement littéraire, il suscite chez ses partisans des doutes ou des hésitations théoriques. Ces réactions antagonistes ne sont pas un accident, elles sont constitutives de son essence.

Bibliographie

Nous avons distingué deux ensembles : une bibliographie *historique* qui regroupe les textes datant du XIX^e siècle (en particulier le corpus critique constitué autour de *Germinal*), et une bibliographie *moderne* pour les références postérieures à la guerre de 1914-1918. Lorsqu'il n'est pas indiqué, le lieu d'édition est Paris.

Ces indications ne sont pas exhaustives. On les complètera éventuellement en ayant recours, pour le naturalisme, à la *Bibliographie de la critique sur Emile Zola* de D. Baguley (Toronto, University of Toronto Press, 1976 et 1982, 2 tomes) — ainsi qu'aux suppléments publiés régulièrement dans *Les Cahiers naturalistes* — et, pour les problèmes de la réception, aux numéros spéciaux de revues cités *supra* dans la note 3 de l'Introduction.

I. — BIBLIOGRAPHIE HISTORIQUE

A. OUVRAGES GÉNÉRAUX (Bibliographie sélective)

ALEXIS (Paul), *Emile Zola. Notes d'un ami*, G. Charpentier, 1882.

— « *Naturalisme pas mort* ». *Lettres inédites de Paul Alexis*

- à *Emile Zola. 1871-1900*, éd. B. Bakker, University of Toronto Press, Toronto, 1971.
- BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Le Roman contemporain*, A. Lemerre, 1902 (Genève, Slatkine Reprints, 1968).
- BOURGET (Paul), *Essais de psychologie contemporaine*, A. Lemerre, 1883. — *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, A. Lemerre, 1885.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand), *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, 1896 (5^e éd., définitive).
- CÉARD (Henry), *Lettres inédites à Emile Zola*, éd. C.A. Burns, Librairie Nizet, 1958.
- CHAMPSAUR (Félicien), *Le Cerveau de Paris. Esquisses de la vie littéraire et artistique (2^e série)*, E. Dentu, 1886.
- DESPREZ (Louis), *L'Evolution naturaliste*, Tresse, 1884.
- FRANCE (Anatole), *La Vie littéraire* (1^{re}, 2^e, 3^e séries), Calmann Lévy, 1888, 1890, 1891.
- GILLE (Philippe), *La Bataille littéraire* (3^e, 4^e séries), Victor-Havard, 1890, 1891.
- HENNEQUIN (Emile), *La critique scientifique*, Librairie académique Didier-Perrin et Cie, 1888 (New York, Johnson Reprint Corporation, 1970). — *Etudes de critique scientifique. Quelques écrivains français*, Librairie académique Didier-Perrin et Cie, 1890 (New York, Johnson Reprint Corporation, 1970).
- HOUSSAYE (Henry), *Les Hommes et les Idées*, Calmann Lévy, 1886.
- HURET (Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire*, G. Charpentier, 1891 (Les Editions Thot, Vanves, 1982).
- HUYSMANS (Joris Karl), *Lettres inédites à Emile Zola*, éd. P. Lambert, Droz, Genève, 1953. — *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, éd. P. Lambert, Nizet, 1956. — *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, éd. G. Vanwelkenhuyzen, Droz, Genève, 1957. — *Lettres inédites à Jules Destrée*, éd. G. Vanwelkenhuyzen, Droz, Genève, 1967. — *Lettres à Théodore Hannon*, éd. P. Cogy et C. Berg, C. Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1985.

- LANSON (Gustave), *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1894 (18^e éd., 1924). — *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. H. Peyre, Hachette, 1965.
- LEMAITRE (Jules), *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires* (1^{re}, 2^e séries), Société française d'imprimerie et de librairie, 1886.
- MAUPASSANT (Guy de), *Chroniques*, éd. H. Juin, Uge, coll. 10/18, 1980, 3 tomes.
- PONTMARTIN (Armand de), *Souvenirs d'un vieux critique* (1^{re}, 2^e, 3^e, 4^e, 5^e, 6^e, 7^e séries), Calmann Lévy, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886.
- SARCEY (Francisque), *Quarante ans de théâtre (Feuilletons dramatiques). La critique et les lois du théâtre. La Comédie française*, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900.
- ZOLA (Emile), *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand, Cercle du Livre Précieux, 1966-1970, 15 tomes. — *Correspondance*, éd. dirigée par B. Bakker, Presses de l'Université de Montréal et Editions du CNRS, 1978... : en particulier le tome III, 1982 (juin 1877 — mai 1880 ; éd. C. Becker, A. Pagès et A. Salvan) et le tome V, 1985 (1884-1886 ; éd. O. Morgan et A. Pagès). — *La fabrique de Germinal. Dossier préparatoire de l'œuvre*, éd. C. Becker, Sedes / Presses universitaires de Lille, 1986.

B. CORPUS DE GERMINAL (1884-1885)

Le classement est chronologique. L'astérisque signale, par rapport aux sources bibliographiques que nous avons utilisées, une référence inédite ou une correction.

Abréviations utilisées : Chr (Chronique), Co (courrier), Cr (compte rendu), Ec (écho), Et (étude), Re (revue).

* Année 1884

- 1* 17 février, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « A minuit. Petites nouvelles du théâtre et de la littérature. — *La Joie de vivre* », Trublôt (Paul Alexis) (Co).

- 2* 26 février, *Le Courrier du Nord*, p. 3, « Chronique locale. — Un hôte célèbre », Anonyme (Ec).
- 3* 29 février, *Le Matin*, p. 1, « Grèves du Nord. — Au pays des grévistes. — Emile Zola à Anzin », Anonyme (Ec).
- 4* 1^{er} mars, *Le Gaulois*, p. 1, « Le Ventre d'Anzin », Paul Ferrer (Ec).
- 5 1^{er} mars, *Le Matin*, p. 2, « Zola à Anzin », Anonyme (Ec).
- 6* 2 mars, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « A Minuit. Petites nouvelles du théâtre et de la littérature. — M. Zola à Anzin », Trublot (Paul Alexis) (Co).
- 7* 3 mars, *La France*, p. 2, « Les grèves du Nord », Georges Quatremaïn (article daté du 1^{er} mars) (Chr).
- 8* 4 mars, *Le Courrier du Nord*, p. 3, « Chronique locale. — Nos hôtes », Anonyme (Ec).
- 9* 6 mars, *Le Courrier du Nord*, p. 2, « Chronique locale. — Les impressions d'un Parisien à Valenciennes », Georges Quatremaïn (Chr).
- 10* 17 avril, *Le Gaulois*, p. 3, « La Soirée parisienne. — Le drame économique », Frimousse (Raoul Toché) (Chr).
- 11* (fin mai), *La Jeune Belgique*, t. III, p. 328, « Memento », Nemo (Co).
- 12* 9 juin, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « A Minuit. Petites nouvelles du théâtre et de la littérature. — Victimes du devoir », Trublot (Paul Alexis) (Co).
- 13* 18 septembre, *Le Figaro*, p. 2, « *Germinal* », Charles Chincholle (Chr).
- 14* 26 novembre, *Gil Blas*, p. 1, « Le désordre », Nestor (Henry Fouquier) (Chr).
- 15* 26 novembre, *Le Figaro*, pp. 4-5, « Une réclamation. — A Monsieur Francis Magnard », Maurice Talmeyr (Ec : lettre ouverte).

- 16* 19 décembre, *La Bataille*, p. 1, « Un petit Foutriquet », H. Lisagaray (Cr).
- * *Année 1885*
- 17* 25 janvier, *La Bataille*, p. 1, « Du pain ! du pain ! du pain ! », Anonyme (Cr).
- 18* 31 janvier, *Gazette anecdotique*, n° 2, pp. 51-52, « Une figure farouche », Anonyme (Ec.).
- 19* 2 février, *La Liberté*, pp. 1-2, « Causerie. — *Germinal* », Edouard Drumont (Cr).
- 20 28 février, *La République française*, p. 3, « Le *Germinal* de M. Zola », Marcellus (Cr).
- 21* 28 février, *La Vie Moderne*, n° 9, pp. 130-131, « Chronique parisienne », Pierre Noutous (Chr).
- 22 1^{er} mars, *Gil Blas*, p. 3, « *Germinal* par Emile Zola », Paul Ginisty (Cr). — Rp. in *L'Année littéraire*, E. Giraud et Cie, 1886, pp. 47-49.
- 23* 2 mars, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « A Minuit », Trublot (Paul Alexis) (Co).
- 24 2 mars, *L'Événement*, p. 3, « *Germinal* », Edmond Deschaumes (Cr).
- 25* 3 mars, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « A Minuit. — *Germinal* et les "lignes de points" », Trublot (Paul Alexis) (Co).
- 26* 3 mars, *L'Echo de Paris*, p. 1, « Chronique de Paris. — A propos d'un roman », Albert Dubrujeaud (Cr).
- 27* 3 mars, *Paris*, p. 4, « Les livres », Anonyme (Co).
- 28* 3 mars, *Le Petit Journal*, p. 2, « Lettres, sciences et art », Anonyme (henri Escoffier) (Co).
- 29* 4 mars, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « Bibliographie », Anonyme (Ec).
- 30 4 mars, *Le Figaro*, p. 5, « Revue bibliographique. — Littérature, romans », Philippe Gille (Re). — Rp. in *La Bataille littéraire* (3^e série), Victor-Havard, 1890, pp. 71-76.

- 31* 4 mars, *Le Gagne-Petit*, pp. 1-2, « Le mouvement littéraire. — *Germinal*, par M. Emile Zola », Charles Bigot (Cr).
- 32 5 mars, *La Liberté*, pp. 1-2, « Les terres noires », Anonyme (Cr).
- 33* 6 mars, *Le Gagne-Petit*, p. 3 « Emile Zola », Emile Osselin (Chr).
- 34 6 mars, *La Patrie*, p. 3, « Feuilleton de la *Patrie* du 6 mars. Critique littéraire. — *Germinal*, par Emile Zola (1 vol., Charpentier) », Hippolyte Fournier (Cr).
- 35* 7 mars, *La Bataille*, p. 1, « *Germinal* », Jean Valjean (Georges Montorgueil) (Cr).
- 36* 7 mars, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « A Minuit. — La moelle de *Germinal* », Trublot (Paul Alexis) (Co).
- 37* 7 mars, *Le Matin*, pp. 1-2, « Emile Zola. Une conversation avec l'auteur de *Germinal* », Anonyme (Edouard Ducret) (Cr : interview).
- 38* 7 mars, *Le Mot d'Ordre*, p. 1, « Bavardage », un Parisien (Ec).
- 39* 8 mars, *L'Indépendant rémois*, p. 3, « Variétés. — Emile Zola. *Germinal* », Anonyme (Cr).
- 40 8 mars, *Les Annales politiques et littéraires*, pp.156-157, « Livres et revues », Adolphe Brisson (Re).
- 41 8 mars, *Le National*, p. 3 « Causerie littéraire. — *Germinal*, par Emile Zola (Charpentier) », Louis Bougier (Re).
- 42 9 mars, *Le Gaulois*, p. 2, « A travers les livres », Jean Morin (Re).
- 43* 9 mars, *Le Radical*, p. 4, « Bibliographie », Anonyme (Co).
- 44* 10 mars, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « A Minuit. — L'auteur de *Germinal* interviewé », Trublot (Paul Alexis) (Co).
- 45 10 mars, *Le XIX^e siècle*, p. 2, « Causerie littéraire. — Les deux derniers volumes de M. Emile Zola : la *Joie de vivre* — *Germinal* », Francisque Sarcey (Chr).

- 46 11 mars, *La France*, p. 2, « Chroniques parisiennes. — Emile Zola et le naturalisme », Octave Mirbeau (Cr).
- 47* 11 mars, *Le Petit Rouennais*, pp. 1-2, « Lettre de Paris », R. (Cr).
- 48 11 mars, *Le Télégraphe*, p. 3, « Livres nouveaux. — *Germinal*, par E. Zola », Anonyme (Cr).
- 49 14 mars, *Le Figaro*, p. 1, « *Germinal* », Quidam (Anatole Claveau) (Cr). — Rp. in *Contre le flot*, Ollendorf, 1886, pp. 235-244.
- 50* 14 mars, *Le Réveil*, p. 4, « Bibliographie », Anonyme (Co).
- 51 14 mars, *La Revue politique et littéraire (Revue Bleue)*, n° 11, pp. 321-330, « M. Emile Zola. A propos de *Germinal* », Jules Lemaitre (Et). — Rp. in *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires* (1^{re} série), Société française d'imprimerie et de Librairie, 1886, pp. 249-284.
- 52 14 mars, *La Vie moderne*, n° 14, p. 171, « *Germinal* », Léon Allard (Cr).
- 53 17 mars, *Journal des Débats*, p. 3, « Variétés. — *Germinal* par Emile Zola. Un volume chez Charpentier », André Mori (Cr).
- 54* 17 mars, *Le Progrès*, p. 1, « *Germinal* », Anonyme (Cr).
- 55* 17 mars, *Phare de la Loire*, p. 3, « Variétés. — *Germinal* », Spiridion (Frantz Jourdain) (Cr).
- 56* 19 mars, *Le Constitutionnel*, p. 4, « Bibliographie », Anonyme (Co).
- 57* 22 mars, *Le Petit Journal* (supplément du dimanche), p. 1, « Dimanche 22 mars 1885. — « Causerie », Blaise Thiberte (Chr).
- 58 23 mars, *La France*, pp. 2-3, « *Germinal* de M. Emile Zola », Marcel Fouquier (Cr).
- 59* 30 mars, *Le Moniteur universel*, p. 3, « Les livres. — II. Romans », Eugène Assé (Re).

- 60* (fin mars), *La Jeune Belgique*, t. IV, p. 270, « Memento », Anonyme (Co).
- 61 (fin) mars, *La Revue contemporaine*, n° 3, pp. 454-457, « Littérature française. Romans, nouvelles. — *Germinal*, par M. Emile Zola », Edouard Rod (Cr).
- 62 1^{er} avril, *Le Journal des Gens de Lettres belges*, « *Germinal* », Henri Gravez (Cr).
- 63 (début) avril, *Polybiblion* (Partie littéraire), n° 4, pp. 289-292, « Romans, contes et nouvelles », Firmin Boissin (Re).
- 64* (début) avril, *La Revue moderniste*, n° 4, p. 78, « Livres et revues », E.C. (Eugène Clerissy) (Cr).
- 65* (début) avril, *La Revue moderniste*, n° 4, p. 79, « Revue des revues », Anonyme (Ec).
- 66 4 avril, *Le Figaro*, p. 2, « Emile Zola et les mineurs », Henri Duhamel (Cr).
- 67* 5 avril, *Lutèce*, p. 1, « Chronique lutécienne », p. 1, Léo Trezenik (Léon Epinette) (Chr).
- 68 5 avril, *Lutèce*, p. 1 « Zola romantique », p. 1, Léo Trezenik (Léon Epinette) (Cr).
- 69* 8 avril, *Le Cri du Peuple*, p. 3, « A Minuit. — Tartuferie bourgeoise », Trublot (Paul Alexis) (Co).
- 70* 10 avril, *Le Livre*, n° 64, pp. 172-174, « Romans — contes — nouvelles — facéties », G.T. (Gustave Toudouze) (Cr).
- 71* 12 avril, *L'Art moderne*, n° 15, pp. 113-115, « *Germinal* », Anonyme (Edmond Picard ?) (Cr).
- 72 14 avril, *Le Moniteur universel*, p. 3, « Variétés. — *Germinal* par Emile Zola », Victor Fournel (Cr).
- 73 15 avril, *Revue de Belgique*, pp. 437-442, « Chronique littéraire », Ch. Potvin (Chr).
- 74-76 : 16, 17, 18 avril, *El Sud-América*, « Paris en América. — M^r Emilio Zola y *Germinal* » (« Paris en Amérique. —

- M. Emile Zola et *Germinal* »), Henry Céard (Et). — Rp. in *Les Cahiers naturalistes*, n° 35, 1968, pp. 42-60 (paru en langue espagnole, à Buenos-Aires, cet article est resté inconnu en France, jusqu'à sa découverte récente en 1968).
- 77* 18 avril, *Le Siècle*, p. 2, « Livres nouveaux. — *Germinal* par Emile Zola chez Charpentier », A. Z. (Edmond Texier) (Re).
- 78* 20 avril, *L'Echo du Nord*, p. 3, « Revue bibliographique », M. M. (Re).
- 79 20 avril, *La Société nouvelle*, n° 6, pp. 385-389, « *Germinal* et la presse », Frédéric Borde (Cr).
- 80* 27 avril, *Le Figaro*, p. 1, « Le divin marquis », Quidam (Anatole Claveau) (Chr).
- 81* (fin) avril, *La Basoche*, n° 6, pp. 205-210, « *Germinal* », Hector Chainaye (Cr).
- 82* 1^{er} mai, *Revue des Deux Mondes*, pp. 215-225, « Revue littéraire. — L'idéalisme dans le roman », Ferdinand Brunetière (Et).
- 83 1^{er} mai, *La Revue indépendante*, pp. 13-16, « Emile Zola », Emile Hennequin (Et). — Rp. in *Etudes de critique scientifique. Quelques écrivains français*, Perrin et Cie, 1890, pp. 69-97.
- 84 8 mai, *L'Événement*, p. 1, « Grévin littéraire. — M. Emile Zola », Louis Desprez (Et).
- 85 10 mai, *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, n° 33, col. 281-282, « Réponses. — Naturalisme », H.C. (Henry Céard) (Ec).
- 86* 10 mai, *La Petite Tribune républicaine de Saône-et-Loire*, p. 1, « Echos parlementaires », Coq-Hardy (Co).
- 87* 5 juillet, *Revue des Beaux-Arts*, n° 1, p. 7, « Zola spiritualiste », Paul Cosseret (Et).
- 88* 12 juillet, *Revue des Beaux-Arts*, n° 2, p. 23, « Zola spiritualiste », Paul Cosseret (Et).

- 89 14 juillet, *La Justice*, p. 2, « Feuilleton de *La Justice* du 14 juillet. Revue littéraire. — *Germinal* », Gustave Geffroy (Cr). — Rp in *Notes d'un journaliste*, Charpentier, 1887, pp. 185-199.
- 90 14-15 juillet, *Le Cri du Peuple*, p. 4, « Lettre à Jean Labeur », Séverine (Caroline Rémy) (Cr).
- 91* 18 juillet, *Le Figaro (Supplément littéraire du dimanche)*, p. 3, « A travers les revues . — *Happe-Chair* », Auguste Marcade (Co).
- 92* 19 juillet, *Revue des Beaux-Arts*, n° 3, pp. 39-40, « Zola spiritualiste », Paul Cosseret (Et).
- 93* 21 juillet, *La Justice*, p. 2, « Feuilleton de *La Justice* du 21 juillet. Revue littéraire. — *Germinal* », Gustave Geffroy (Cr).
- 94* (fin juillet), *La Jeune Belgique*, t. IV, pp. 422-423, « Memento », anonyme (Co).

II. BIBLIOGRAPHIE MODERNE

(Bibliographie sélective)

- ABASTADO (Claude), *Mythes et rituels de l'écriture*, Editions Complexe, Bruxelles, 1979.
- ALBERT (Pierre), *Histoire de la presse politique nationale au début de la Troisième République (1871-1879)*, H. Champion, 1980, 2 tomes. — (sous la direction de —) *Lexique de la presse écrite*, Dalloz, 1989.
- BAKHTINE (Mikhail), *La poétique de Dostoïevsky*, Seuil, 1970.
- BECKER (Colette), *Les critiques de notre temps et Zola*, Garnier frères, 1972.
- BELLANGER (Claude) et alii, *Histoire générale de la presse française* (tome III : 1871-1940), PUF, 1972.

- BELLET (Roger), *Jules Vallès journaliste*, Les Editeurs français réunis, 1977.
- BOURDIEU (Pierre), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, 1979.
- BRUNEL (Pierre) et alii, *La critique littéraire*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1977.
- BURNS (Colins A.), *Henry Céard et le naturalisme*, John Goodman and Sons, Ltd, Birmingham, 1982.
- CARAMASCHI (Enzo), *Essai sur la critique française de la fin-de-siècle : Emile Hennequin*, Nizet, 1974.
- CARLONI (J.-C.) et FILLOUX (Jean-C.), *La critique littéraire*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1955.
- CHARLE (Christophe), *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1979.
- CHARLES (Michel), *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977. — *L'Arbre et la Source*, Seuil, 1985.
- CHEVREL (Yves), *Le naturalisme*, PUF, 1982. — (Ed.) *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes*, Université de Nantes, 1983. — (Ed.) « Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes », *Œuvres et Critiques*, n° XI, 2, 1986.
- COLIN (René-Pierre), *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- COMPAGNON (Antoine), *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Seuil, 1983.
- DEFFOUX (Léon), *La publication de L'Assommoir*, E. Malfère, 1931.
- DELFAU (Gérard) et ROCHE (Anne), *Histoire / Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Seuil, 1977.
- DEZALAY (Auguste), *Lectures de Zola*, A. Colin, 1973.

- DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, Editions Labor/ F. Nathan, Bruxelles, 1978.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, 1985.
- ETIEMBLE, *Le mythe de Rimbaud. Structure du mythe*, Gallimard, 1961 (3^e éd. revue).
- FAYOLLE (Roger), *La critique littéraire*, A. Colin, 1964 (rééd. 1978). — *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle, ou Comment les révolutions arrivent*, A. Colin, 1972.
- FLAHAUT (François), *La parole intermédiaire*, Seuil, 1978.
- FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1969. — *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969. — *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.
- GRANT (Elliot M.), *Zola's Germinal. A critical and historical study*, Leicester University Press, Leicester 1962.
- HAMON (Philippe), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, Genève, 1983. — *Texte et idéologie*, PUF, 1984.
- ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, P. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1985.
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978. — *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1982.
- JURT (Joseph), *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos, 1926-1936*, J.-M. Place, 1980.
- LATTRE de (Alain), *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, PUF, 1975.
- LE BLOND (Maurice), *La publication de la Terre*, E. Malfère, 1937.
- MITTERAND (Henri), *Zola journaliste*, A. Colin, 1962. — *Le discours du roman*, PUF, 1980. — *Zola et le naturalisme*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1986. — *Le regard et le signe. Poéti-*

- que du roman réaliste et naturaliste, PUF, 1987. — (en collaboration avec Halina SUWALA), *Emile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique, t. I (1859-1881)*, Les Belles lettres, 1968.
- MOREAU (Pierre), *La critique littéraire en France*, A. Colin, 1960.
- PAGES (Alain), *Le naturalisme*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1989.
- PICARD (Michel), *La lecture comme jeu*, Les Editions de Minuit, 1986.
- RIPOLL (Roger), *Réalité et mythe chez Zola*, H. Champion, 1981, 2 tomes.
- SARTRE (Jean-Paul), *Situation II. Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948.
- THIBAUDET (Albert), *Physiologie de la critique*, Nizet, 1971 (1^{re} éd., 1930).
- TODOROV (Tzvetan), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, 1981. — *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Seuil, 1984.
- ZAKARIAN (Richard H.), *Zola's Germinal. A critical Study of its Primary Sources*, Droz, Genève, 1972.

On trouvera dans les notices suivantes une présentation rapide des principaux acteurs de la « Bataille littéraire » qui ont été évoqués au cours de ce livre.

ADAM, Paul (1862-1920). — Romancier proluxe. Son premier roman, *Chair molle* (1885), de facture typiquement naturaliste pour l'époque, lui vaut une condamnation à quinze jours de prison. Tenté un moment par le symbolisme, il s'oriente ensuite vers le réalisme historique et social (tétralogie de *La Force*, 1899-1903)

ALEXIS, Paul (1847-1901). — L'un des auteurs des *Soirées de Médan*. Le plus proche des amis de Zola, à qui il a consacré un essai biographique (*Emile Zola. Notes d'un ami*, 1882)... Auteur de nouvelles (*La fin de Lucie Pellegrin*, 1880 ; *Le Collage*, 1883), romancier (*Madame Meuriot*, 1890 ; *Vallobra*, 1901), il est resté fidèle jusqu'à la fin de son existence aux principes de l'esthétique naturaliste

BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1808-1889). — Critique littéraire intransigeant (il reçut le surnom de « Connétable des lettres » !), il détestait le naturalisme. Ses articles ont été réunis dans les volumes

des *Oeuvres et les Hommes* (1860-1909). Il est célèbre aujourd'hui pour son œuvre de romancier (*Une vieille maîtresse*, 1851 ; *Le Chevalier des Touches*, 1864 ; *Un prêtre marié*, 1865) et de nouvelliste (*Les Diaboliques*, 1874)

BERGERAT, Emile (1845-1923). — Journaliste et critique d'art, collaborateur du *Gaulois*, de *L'Événement*, du *Gil Blas*, du *Figaro* (sous le pseudonyme de « Caliban »), du *Voltaire* (sous le pseudonyme de « L'Homme masqué »), etc.

BLOY, Léon (1846-1917). — Journaliste et romancier, ami de Barbey d'Aurevilly et de Huysmans. Ses romans (*Le Désespéré*, 1887 ; *La Femme pauvre*, 1897) et ses pamphlets (*Le salut par les Juifs*, 1892) ont scandalisé ses contemporains. Il a lancé ses attaques les plus violentes contre Zola et le naturalisme après l'Affaire Dreyfus, dans *Je m'accuse*, en 1900

BONNETAIN, Paul (1858-1899). — L'initiateur du *Manifeste des Cinq* (1887), mort prématurément au Laos en 1899. *Charlot s'amuse* (1883) — étude « physiologique » sur l'onanisme — fit scandale et lui valut un procès en 1884... A côté d'un certain nombre de pièces de théâtre, il laisse une œuvre marquée par son expérience de la vie militaire et par les séjours qu'il fit en Indochine (*L'Opium*, 1886)

BOURGET, Paul (1852-1935). — Ses *Essais de psychologie contemporaine*, influencés par Taine et par Stendhal, le rendent célèbre en 1883 et 1885. Par la suite, son œuvre de romancier (*Le Disciple*, 1889 ; *Un Divorce*, 1904 ; *Le Sens de la mort*, 1915) confirme son orientation spiritualiste et catholique. Il devient membre de l'Académie française en 1894

BRUNETIÈRE, Ferdinand (1849-1906). — Secrétaire de rédaction de la *Revue des Deux Mondes* (il en deviendra le directeur en 1893), il lance, à partir de 1875, une campagne contre le naturalisme qui aboutit aux articles recueillis dans *Le Roman naturaliste* (1^{re} éd. en 1882). Théoricien de la littérature, il essaie d'appliquer aux genres

littéraires les principes évolutionnistes formulés par Darwin (*Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 1880-1892 ; *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1890 ; *Essais sur la littérature contemporaine*, 1892). En 1886, il est nommé maître de conférences à l'École normale supérieure

CAZE, Robert (1853-1886). — Proche de Goncourt et de Zola, ami de Huysmans, il fut tué dans un duel en 1886. Ses romans sont caractérisés par une vision pessimiste de l'existence (*Le martyr d'Annil*, 1883 ; *L'Elève Gendrevin*, 1884)

CÉARD, Henry (1851-1924). — Longtemps proche de Zola dont il s'écarte à partir de 1893, c'est un journaliste et un critique littéraire de grande valeur : on retiendra son « Zola intime » (1887) et ses « essais de biographie littéraire » sur Daudet et Huysmans (1899 et 1907). Il a laissé un certain nombre de nouvelles et deux romans (*Une belle journée*, 1881 ; *Terrains à vendre au bord de la mer*, 1906)

CHAMPSAUR, Félicien (1858-1934). — Romancier et journaliste, chroniqueur attitré du *Voltaire*, de *L'Événement*, de *La Vie Parisienne*, du *Figaro*, etc., c'est un esprit original, qui a laissé une œuvre considérable et variée.

CHAPRON, Léon (1840-1884). — Journaliste, ami d'Aurélien School ; collaborateur du *Gaulois* et du *Gil Blas*, chroniqueur à *L'Événement*

CHINCHOLLE, Charles (1845-1902). — Secrétaire d'Alexandre Dumas au début de sa carrière, il entre au *Figaro* en 1872 où il s'affirme rapidement. Zola a préfacé un recueil de ses reportages sur les personnalités célèbres de l'époque (*Les Mémoires de Paris*, 1889)

DAUDET, Alphonse (1840-1897). — A côté du *Petit Chose* (1868), c'est le conteur et l'humoriste des *Lettres de mon moulin* (1869) et des *Aventures prodigieuses du célèbre Tartarin de Taras-*

con (1872) que l'on retient surtout aujourd'hui. Mais il ne faudrait pas oublier les romans, dont certains eurent beaucoup de succès au XIX^e siècle : *Jack* (1876), *Le Nabab* (1878), *Les Rois en exil* (1879), *Numa Roumestan* (1881), *L'Évangéliste* (1883), *Sapho* (1884), *L'Immortel* (1888)...

DESCAVES, Lucien (1861-1949). — L'un des auteurs du *Manifeste des Cinq*, ami de Huysmans dont il fut l'exécuteur testamentaire. Ses premières œuvres ne lui apportent guère de succès (*Le calvaire d'Héloïse Pajadou*, 1882 ; *Misères du sabre*, 1887), mais il devient célèbre en 1890 à cause du procès intenté à *Sous-Offs* (1889) — que lui avait inspiré son expérience de la vie militaire

DESPREZ, Louis (1861-1885). — L'un des théoriciens les plus lucides du naturalisme (*L'Évolution naturaliste*, 1884). Son roman. *Autour d'un clocher*, écrit en collaboration avec Henry Fèvre, le fit condamner, en décembre 1884, pour outrage aux bonnes mœurs ; il mourut peu après des suites de son emprisonnement

DRUMONT, Edouard (1844-1917). — Journaliste, il collabore à divers quotidiens ou recueils périodiques avant de fonder, en 1892, *La Libre Parole*, qui devint l'organe principal de l'antisémitisme et joua un rôle considérable au cours de l'Affaire Dreyfus. Voir bibliographie

GILLE, Philippe (1831-1901). — Journaliste et auteur dramatique, il tient, à partir des années 1870, une place importante dans l'équipe du *Figaro*, où il signe ses chroniques sous le pseudonyme du « Masque de fer », et rédige des comptes rendus bibliographiques réguliers

GONCOURT, Edmond (1822-1896). — Il a en commun avec son frère une œuvre importante d'historien de la société du XVIII^e siècle et de romancier : *Sœur Philomène*, 1861 ; *Renée Mauperin*, 1864 ; *Germinie Lacerteux*, 1865 ; *Manette Salomon*, 1867 ; *Charles Demailly*, 1868 ; *Madame Gervaisais*, 1869. Son œuvre personnelle comprend *La fille Elisa* (1877), *Les frères Zemganno* (1879), *La Faus-*

tin (1882), *Chérie* (1884) et surtout le *Journal*, dont le texte intégral n'a été livré au public qu'en 1935-1936

GUICHES, Gustave (1860-1935). — Signataire du *Manifeste des Cinq*, romancier abondant, il est resté fidèle jusqu'au bout à l'esthétique naturaliste de ses premières œuvres

HENNEQUIN, Emile (1858-1888). — D'abord traducteur à l'agence Havas, puis rédacteur du bulletin politique au *Temps*, il s'affirme bientôt comme l'un des critiques les plus importants de sa génération. Disciple de Taine, qu'il entend cependant dépasser, il veut étudier l'œuvre d'art comme un signe psychologique et social, et définit une nouvelle méthode critique qu'il baptise du nom d'« esthopsychologie ». Son œuvre (*La critique scientifique*, 1888) ; *Etudes de critique scientifique*, 1890) a malheureusement été interrompue par une mort prématurée

HENNIQUE, Léon (1850-1935). — Médaniste, proche de Zola, puis de Goncourt : nouvelliste, romancier (*La Dévouée*, 1878 ; *L'accident de M. Hébert*, 1883 ; *Pœuf*, 1887 ; *Un Caractère*, 1889 ; *Minnie Brandon*, 1899), et auteur de pièces de théâtre

HOUSSAYE, Henri (1848-1911). — Homme de lettres, historien, il écrit des chroniques dans différents périodiques. Il est élu à l'Académie française en 1895, et devient Président de la Société des Gens de Lettres en 1899

HURET, Jules (1863-1915). — Journaliste à *L'Écho de Paris* puis au *Figaro*, il s'est rendu célèbre par ses enquêtes et ses reportages : *l'Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), *l'Enquête sur la question sociale en Europe* (1897), *Les Grèves* (1902)... Chroniqueur théâtral au *Figaro* de 1896 à 1899, il est l'auteur d'un ouvrage sur Sarah Bernhardt paru en 1901.

HUYSMANS, Joris-Karl (1848-1907). — Avec Maupassant, l'écrivain le plus important de la génération des *Soirées de Médan* ; converti au catholicisme à partir de 1892. Son œuvre romanesque évolue d'un naturalisme noir (*Marthe*, 1876 ; *Les Sœurs Vatard*, 1879)

à des recherches esthétiques marquées par le spiritualisme (*À rebours*, 1884 ; *Là-bas*, 1891 ; *La Cathédrale*, 1898)

JOURDAIN, Frantz (1847-1935). — Architecte, c'est un ami de Zola (il le conseilla, par exemple, au moment de la rédaction du *Bonheur des Dames*). Critique occasionnel, il écrit dans le *Phare de la Loire* sous le pseudonyme de « Spiridion »

LAFFITTE, Jules (1838-1904). — Directeur du *Voltaire* — quotidien de tendance républicaine et radicale — de 1879 à 1889. Zola publia sous son égide *Le Roman expérimental* et *Nana*, mais entra en conflit avec lui en septembre 1880 : il quitta alors *Le Voltaire* pour *Le Figaro* où on lui offrait plus de liberté

LANSON, Gustave (1857-1934). — Il symbolise, au début du XX^e siècle, le renouveau de l'Université française et de la critique littéraire, fondée sur des bases historiques et scientifiques. Il fait paraître la première édition de sa monumentale *Histoire de la littérature* en 1894 ; de 1909 à 1911, il publie son *Manuel bibliographique de la littérature française moderne* (4 vol.), qui réunit plus de 20 000 références et dans lequel il illustre les principes de sa méthode

LEMAITRE, Jules (1853-1914). — Normalien, il représente, avec Anatole France, la tendance de la critique « impressionniste » face au « dogmatisme » qu'incarne Brunetière. Ses études ont été réunies dans les différentes séries des *Contemporains* (1886-1899) et des *Impressions de théâtre* (1888-1898). Au moment de l'affaire Dreyfus, il se rangera dans le camp anti-dreyfusard, en prenant la tête de la Ligue de la Patrie française

LEMONNIER, Camille (1844-1913). — Romancier belge. Il fut dans son pays le représentant le plus célèbre de la littérature naturaliste, avec, en particulier, *Un Mâle* (1881) et *Happe-Chair* (1886)

LISSAGARAY, Prosper Olivier (1839-1901). — Communard, il

vécut en exil, après 1871, jusqu'à l'amnistie de 1880. Il a laissé plusieurs témoignages sur la Commune, dont une *Histoire de la Commune de Paris* (1876)

MAIZEROY René (1856-1918). — Romancier abondant, son œuvre se partage en scènes de la vie militaire et en études de mœurs aux sujets plus ou moins scabreux pour l'époque (*Deux Amis*, 1884 ; *Petites Femmes*, 1885 ; *Petite Reine*, 1888)

MARGUERITTE, Paul (1860-1918). — L'un des signataires du *Manifeste des Cinq*. A partir de 1896, il écrit plusieurs romans en collaboration avec son frère, Victor (1866-1942), notamment le cycle romanesque d'*Une Époque* qui porte sur les événements des années 1870-1871

MAUPASSANT, Guy de (1850-1893). — A ses nouvelles, qui le rendirent célèbre (quinze recueils : parus entre 1881 et 1890) s'ajoute une œuvre importante de chroniqueur et de romancier (*Une Vie*, 1883 ; *Bel-Ami*, 1885 ; *Mont-Oriol*, 1887 ; *Pierre et Jean*, 1888...)

MIRBEAU, Octave (1848-1917). — Journaliste, pamphlétaire, il vient à la littérature sur le tard par des romans à tendance autobiographique (*Le Calvaire*, 1887 ; *L'abbé Jules*, 1888 ; *Sébastien Roch*, 1889). Puis il poursuit une œuvre à la fois réaliste et accusatrice dans le roman (*Le Jardin des supplices*, 1899 ; *Le Journal d'une femme de chambre*, 1900) et au théâtre (*Les mauvais Bergers*, 1897 ; *Les affaires sont les affaires*, 1903). Dreyfusiste convaincu, il se range aux côtés de Zola en 1898.

PONTMARTIN, Armand de (1811-1890). — Issu d'une vieille famille de la noblesse méridionale, c'est un admirateur de Sainte-Beuve. Il succède, en 1847, à Gustave Planche dans la fonction de chroniqueur dramatique de la *Revue des Deux Mondes*, puis collabore à divers journaux avant de devenir le feuilletoniste attitré de la *Gazette de France*, organe royaliste. Ses « causeries littéraires » ont été recueillies régulièrement en volumes

ROSNY, J.-H. [Joseph Henri BOEX, dit Rosny Aîné] (1856-1940).

— L'un des signataires du *Manifeste des Cinq*. Ses premières œuvres sont suivies d'une période de collaboration avec son frère, Rosny jeune (1859-1948), entre 1891 et 1908. Puis il reprend seul la plume. Son abondante production comprend alors des romans sociaux et sentimentaux, ainsi qu'une série de romans préhistoriques (*La guerre du feu*, 1911 ; *Le Félin géant*, 1920 ; *Helgvor du fleuve bleu*, 1930) ou de science-fiction (*La mort de la terre*, 1912 ; *Les navigateurs de l'infini*, 1927), grâce auxquels il est encore célèbre aujourd'hui

SARCEY, Francisque (1827-1899). — Journaliste, il a collaboré à différents périodiques. Sa chronique dramatique du *Temps*, qu'il a tenue de 1867 à la date de sa mort, lui a valu une grande célébrité. Ses principaux articles ont été réunis dans les 4 volumes des *Quarante ans de théâtre* (1900-1902),

SCHOLL, Aurélien (1883-1902). — Journaliste abondant, il a collaboré, au cours de sa carrière, à la plupart des grands journaux parisiens. C'est le type même du chroniqueur de la fin du XIX^e siècle, menant grande vie, célèbre pour son ironie cinglante et ses articles agressifs (qui lui valurent de nombreux duels)

SÉVERINE [Caroline RÉMY] (1855-1929). — Secrétaire de Valès, elle prit, à sa mort, la direction du *Cri du Peuple*, qu'elle conserva jusqu'en 1888. Par la suite, elle anima, avec Marguerite Durand, le journal féministe de *La Fronde*, et s'engagea, d'une façon déterminée, dans le combat de l'Affaire Dreyfus

TALMEYR, Maurice (1850-1931). — Journaliste et romancier (*Le Grisou*, 1880). Il a laissé plusieurs ouvrages historiques et des études sur le monde de la justice et des criminels

ULBACH, Louis (1822-1899). — Collaborateur, entre autres, du *Temps* et du *Figaro*, c'est un des critiques les plus hostiles au naturalisme dans les années de la fin du Second Empire et du début de la Troisième République

VILLEMESANT, Hippolyte de (1810-1879). — L'une des gran-

des figures du journalisme du Second Empire et des débuts de la Troisième République. Il ressuscita *Le Figaro* en 1854, dont il fit le grand journal politique et mondain de son époque

WOLFF, Albert (1833-1891). — Esprit vif et spirituel, l'un des chroniqueurs les plus célèbres du *Figaro*, dans les années 1880. Il a entretenu avec Zola des relations intellectuelles conflictuelles, tantôt soutenant le naturalisme, tantôt au contraire l'attaquant. Il a laissé différents recueils tirés de ses chroniques (*Mémoires du Boulevard*, 1866 ; *Mémoires d'un Parisien*, 5 séries, 1884-1888)

ZOLA, Emile (1840-1902). — Des romans de jeunesse on retiendra surtout *Thérèse Raquin* (1867) et *Madeleine Férat* (1868). Vient ensuite le cycle des *Rougon-Macquart* — vingt romans, parmi lesquels on peut citer : *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880), *Pot-Bouille* (1882), *Germinal* (1885), *L'Œuvre* (1886), *La Terre* (1887), *La Bête humaine* (1890), *L'Argent* (1891), *La Débâcle* (1892) ou *Le Docteur Pascal* (1893). Les cycles postérieurs (*Les Trois Villes*, 1894-1898 ; *Les Quatre Évangiles*, 1899-1902) sont malheureusement moins connus. Mais il ne faut pas oublier l'œuvre critique qui a joué un rôle considérable dans la bataille littéraire de la fin du XIX^e siècle : *Le Roman expérimental* (1880), *Le Naturalisme au théâtre*, *Nos auteurs dramatiques*, *les Romanciers naturalistes*, *Documents littéraires* (1881) ; *Une Campagne* (1882) ; *Nouvelle Campagne* (1897) ; *La Vérité en marche* (1901), qui recueille les textes écrits au cours de l'affaire Dreyfus (1898-1899)

Table des matières

Introduction	7
Chapitre I. — L'univers des lieux communs	21
<i>L'ordre des catégories</i>	24
<i>Les séductions de la confiance</i>	35
<i>Le jeu de la connivence</i>	49
Chapitre II. — Les modes de l'autorité	65
<i>La place matérielle</i>	68
<i>La place idéologique</i>	91
Chapitre III. — L'échange critique	121
<i>Le dialogue généralisé :</i> <i>les formes de l'article critique</i>	124
<i>Le dialogue individualisé : la polémique</i>	137
Chapitre IV. — La fin des maîtres	163
<i>La question des jeunes</i>	164
<i>L'image du père</i>	170
Chapitre V. — L'exercice de la critique : <i>Germinal</i> (1884-1885)	185
<i>Les étapes de la réception</i>	188
<i>Les manifestations du discours critique</i>	200
<i>Thèmes et jugements</i>	224
Conclusion	245
Bibliographie	251
Notices biographiques	265

