

JOSEPH JURT

Le siècle de la presse et la littérature en France

Le siècle de la presse et de la littérature en France

Le XIX^e siècle a été considéré comme le «siècle de la presse»¹. Si au cours des deux siècles antérieurs la presse ressemblait encore fortement au support livre par le format, par le fait qu'on reliait les numéros en des volumes annuels qu'on dotait parfois de tables, on peut constater depuis 1789 une rupture avec le grand format que nous connaissons aujourd'hui et la parution quotidienne des périodiques. La presse a alors acquis sa spécificité en s'autonomisant par rapport au support livre. Mais en même temps ses rapports avec la littérature s'intensifient. Lorsque, en 2011, une équipe de chercheurs publie un ouvrage collectif important sous le titre *La civilisation du journal*, consacré à la presse du XIX^e siècle, on désigne cette entreprise dans le sous-titre avec raison comme *Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*.² L'histoire de la presse, notamment en France et notamment au XIX^e siècle, fait en effet de plein droit partie de l'histoire littéraire. Les historiens de la littérature se sont fixé d'une manière trop exclusive sur le support livre; mais depuis une décennie, des chercheurs ont commencé à intégrer la presse comme objet de l'histoire littéraire.³

Au cours du XIX^e siècle, de nombreux écrivains ont trouvé des ressources matérielles grâce à leur collaboration avec la presse. La presse leur a servi comme une sorte de laboratoire où ils pouvaient expérimenter différents types d'écriture. A partir des années 1830 est apparu avec le roman-feuilleton un genre littéraire spécifique lié au support de la presse; mais d'autres genres littéraires sont nés au sein de la presse. Les traits caractéristiques de la presse ont en plus marqué la production littéraire. Le critique littéraire journalistique est devenu en plus une instance de consécration importante au sein du champ littéraire qui s'autonomise au cours de XIX^e siècle. Ce processus s'élabore suc-

¹ Christophe Charle, *Le siècle de la presse (1830–1939)*. Paris, Seuil, 2004.

² Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérénty, Alain Vaillant (éd.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris, Nouveau Monde, 2011.

³ Voir Marie-Ève Thérénty, «Presse et littérature au XIX^e siècle. Dix ans de recherche. Bibliographie», *COntEXTES* [En ligne], 11|2012, mis en ligne le 18 mai 2012, consulté le 08 décembre 2012. URL: <http://contextes.revues.org/5414>; DOI: 10.4000/contextes.5414.

cessivement au cours du siècle et il importe d'en retracer d'une manière précise les étapes.

1. La césure de 1789

La presse périodique est apparue en France dès le XVII^e siècle.⁴ Il y a eu ensuite au cours du siècle des Lumières une extension de la presse à travers les gazettes diffusant prioritairement des informations politiques, ensuite les journaux savants ou littéraires et enfin les journaux d'écrivain tels les *Spectateurs*.⁵ Mais ce que nous entendons aujourd'hui par le terme de journal, un quotidien au format in-folio, voit le jour en France avec un grand retard par rapport à la Grande-Bretagne, en effet seulement avec la Révolution française. Mais les nouveaux journaux, les périodiques in-folio, ne forment que 10% des périodiques en 1789; la majorité des journaux ressemblent plutôt à des revues.⁶ C'est en 1794 que le petit format in-8° disparaît pour les périodiques au profit de l'in-4°. Le grand format in-folio de la presse quotidienne anglaise, prôné par Charles-Joseph Panckoucke, exigeait une grande imprimerie et se vendait en plus trop cher.

Les gazettes in-4° à deux colonnes connaissent déjà la séparation en rubriques et exercent une fonction d'information à côté de leur stratégie de propagande, ce qui implique une différenciation entre nouvelles et commentaires. Les nouvelles étrangères devinrent alors une catégorie plus importante qu'au début de la Révolution, période dominée par la politique intérieure. Il faut noter l'absence d'annonces de commerce, coutumière dans la presse anglaise, ce qui montre bien la position privilégiée de la politique en France qu'on avait par ailleurs déjà trouvée dans les journaux de l'Ancien Régime.

Le régime napoléonien soumettra les journaux à la censure et limitera leur nombre de sorte qu'après 1810 ne survécurent que quatre quotidiens à Paris. C'est le *Journal des débats* (fondé en 1789) qui dominait d'une manière inconnue la presse française avec 10.000 d'abonnés en 1800 alors que les trois autres journaux, la *Gazette de France*, *Le Publiciste* et *Le Moniteur* ne dépassaient pas les 3.800 exemplaires chacun.⁷

Avec les journaux des années 1800, la rupture avec la typographie du livre était consommée. Le choix d'un format plus grand réclamait cependant un travail d'équipe afin de bien remplir la grande surface disponible. Et pourtant la presse française, en s'attachant aux pratiques typographiques classiques «es-

⁴ Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 123–150.

⁵ Voir Joseph Jurt, „La littérature et la presse au XVII^e et au XVIII^e siècle“ (sous presse).

⁶ Claude Labrosse et Pierre Rétat. „La forme du journal en 1789“, *Cahiers de textologie*, n° 3, 1990, p. 51–82.

⁷ Judith Lyon-Caen, „Lecteurs et lectures: les usages de la presse au XIX^e siècle“, in: Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty, Alain Vaillant (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 23.

sayait de garder quelque chose du prestige qui s'attachait à l'aristocratie des objets imprimés, c'est-à-dire du livre.»⁸

2. L'essor de la presse et la présence de la littérature au XIX^e siècle

La presse connaîtra cependant en France un essor inouï. En 1803, les onze titres des quotidiens parisiens autorisés par le pouvoir ne représentaient qu'un tirage journalier de 36.000 exemplaires; à la fin du siècle, les tirages des principaux quotidiens parisiens dépasseront le million d'exemplaires et à la veille de la Première Guerre Mondiale, ils frôlent les 5 millions d'exemplaires, dépassant même les tirages britanniques; le quotidien arrive «au premier rang des produits de grande consommation»⁹. Le XIX^e siècle sera le siècle de la presse écrite, jouissant d'un monopole qui ne sera contesté qu'après la Première Guerre Mondiale par l'essor d'autres moyens de communication de masse, tels la radio ou les actualités cinématographiques.¹⁰ Le journal colle à la peau de cette époque, remarquera Antoine de Baecque, «comme l'ont fait auparavant la scène théâtrale ou le dictionnaire encyclopédique, comme le feront ensuite l'écran du cinéma puis celui de la télévision».¹¹

On connaît une extension formidable de la presse en France au XIX^e siècle, mais ce sont aussi les rapports entre la presse et la littérature qui s'intensifient. La littérature était déjà présente dans la presse du XVII^e et encore plus dans celle du XVIII^e siècle, par des contenus littéraires, des périodiques consacrés exclusivement à la littérature, mais aussi par une poésie textuelle sensible, à travers des procédés narratifs ou descriptifs et par les éléments discursifs dans les textes renvoyant à un sujet d'énonciation. Au XIX^e siècle, ces rapports sont encore plus denses à travers la création de la rubrique du feuilleton, par l'introduction du roman-feuilleton dans une presse qui baisse le coût et attire un public plus large, ensuite par la participation de presque tous les grands écrivains du XIX^e siècle aux périodiques, enfin à travers des procédés littéraires qui s'introduisent dans la presse et des procédés journalistiques qui ont un impact sur la production littéraire. Le «journalisme très littéraire»¹² semble être, selon Marie-Eve Thérénty, spécifique à la France qui ne suit pas le modèle anglo-saxon beaucoup plus marqué par le concept de l'information.

⁸ Jeremy Popkin, „Une reprise en main et un nouveau départ: la présentation du texte dans les journaux entre 1794 et 1807“, *Cahiers de textologie* n° 3, 1990, p. 98.

⁹ Judith Lyon-Caen, „Lecteurs et lectures“, p. 23–29. Le nombre de titres de quotidiens parisiens s'élevait en 1844 à 25, en 1870 à 36, en 1880 à 60, en 1914 à 80; le tirage global des journaux quotidiens à Paris atteint en 1846 145.000 exemplaires, à comparer aux 5.500.000 exemplaires en 1914 (Marie-Eve Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris, Seuil, 2007, p. 46).

¹⁰ Voir le titre de l'ouvrage de Christophe Charle, *Le siècle de la presse (1830–1839)*. Paris, Seuil, 2004.

¹¹ *Le Monde*, 3 février 2012.

¹² Marie-Eve Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 27.

L'histoire de la presse en France subit malgré cette continuité d'importantes métamorphoses marquées par des dates clé: 1836 avec la création de *La Presse* de Girardin et l'introduction du roman-feuilleton et des annonces, créant un journal polyphonique, qui fait cohabiter l'écriture sérieuse et fantaisiste¹³; s'il y a en 1848 l'éclosion d'une presse politique, le régime coercitif du Second Empire favorise une lecture populaire apolitique. 1863 est une autre date clé; en 1863 est lancé le *Petit Journal* par Moïse Millaud, le journal à un sou accessible à tout le monde, journal généraliste devenu *mass-media* (avec un tirage de 250.000 exemplaires), favorisant des petits faits authentiques, les romans-feuilletons triviaux et des chroniques de bon sens.¹⁴ Les journaux, dans lesquels les réclames jouent un rôle majeur, seront vendus prioritairement au numéro. En 1884, Alfred Edwards lance *Le Matin*, «le grand quotidien d'information qui se destine au plus grand nombre et dont l'orientation politique s'avère considérablement édulcoré par rapport aux quotidiens d'opinion»¹⁵; en faisant entendre plusieurs voix politiques, le périodique entend incarner l'opinion publique; le reportage appuyé sur l'observation prend le relais sur la chronique.¹⁶

Au cours du dernier quart du siècle, le métier du journaliste se professionnalise et la littérature semble diminuer dans les journaux; parmi les nouveaux journalistes, un sur trois n'a plus rien de commun avec l'homme de lettres¹⁷; les écrivains-publicistes cèdent la place aux journalistes proprement dits; Pascal Durand parle d'«une progressive formation d'un champ journalistique à visée d'autonomie»¹⁸. On constate par ailleurs un processus de professionnalisation analogue dans le domaine de la critique d'art; si celle-ci a été surtout pratiquée au cours du XIX^e siècle par des littéraires, une critique d'art se réclame maintenant de sa spécificité qui se manifeste aussi par la fondation en 1889 du «syndicat de la presse artistique française».¹⁹

¹³ *Ibidem*, p. 29.

¹⁴ *Ibidem*, p. 32–33. La caractéristique essentielle d'un média de masse est, selon Christophe Charle, qu'il «prétend s'adresser, en principe, à tous les types de lecteurs, d'auditeurs ou de spectateurs. Globalement, son public peut être à l'image d'une coupe sociologique de la population dans son ensemble.» L'ensemble des informations de ces média forme «une sorte de lien social coextensif à la population d'une nation» (Christophe Charle, *Le siècle de la presse*, p. 12).

¹⁵ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶ *Ibidem*, p. 40–41.

¹⁷ *Ibidem*, p. 42.

¹⁸ Pascal Durand, «Presse ou médias, littérature ou culture médiatique? Question de concepts», *COnTextes* [en ligne] 11, 2012, <http://contextes.revues.org/5392> (consulté le 15 juin 2012).

¹⁹ Voir Dario Gamboni, «Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIX^e siècle», *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 15. Sur la professionnalisation des métiers intellectuels en général voir Gisèle Sapiro, «Les professions intellectuelles entre l'Etat, l'entrepreneuriat et l'industrie», *Le Mouvement social*, n° 214, janvier-mars 2006, p. 3–18. La professionnalisation de la critique littéraire s'est instaurée en 1902 avec la création de l'Association syndicale professionnelle de la critique littéraire (ASPCL). Voir à ce sujet Marie Carbonnel, «Profession critique? Les défis de l'Association syndicale profes-

3. La création du feuilleton

La présence accrue de la littérature dans la presse du XIX^e siècle s'est d'abord manifestée par la création du feuilleton en 1800, justement dans le périodique le plus important du début du siècle, le *Journal des débats*: «en bas de la page d'un journal in-quarto, on ajoutait une demi-page additionnelle, séparée du reste du contenu par un filet et réservé à des articles sur le théâtre et les belles-lettres.»²⁰ Le feuilleton est donc d'abord une rubrique, un espace à remplir. Si dans les périodiques de l'Ancien Régime on pouvait déjà relever la coexistence de nouvelles politiques et d'articles culturels, le *Journal des débats* a pourtant innové: pour la première fois, un journal français rompt avec la tradition typographique qui faisait du périodique l'imitation du livre, et pour la première fois, un imprimeur français montrait qu'il comprenait ce que l'historien anglais de la typographie Stanley Morison a défini comme «le problème fondamental du dessin journalistique, ordonner le matériau afin d'être lu rapidement».²¹ Le journal s'affirme dans sa spécificité en suscitant par la mise en page un type de lecture qui diffère de la lecture consécutive du livre. D'autres quotidiens adoptent plus ou moins rapidement la nouvelle rubrique du feuilleton, la *Gazette de France* peu après, le *Journal de Paris* en octobre 1811, *Le Constitutionnel* en 1832.²²

Le premier feuilleton publié par Geoffroy dans le *Journal des débats* fut consacré au théâtre ce qui est révélateur, selon Lise Dumasy-Queffelec, des attentes du public de l'époque.²³ La pratique du feuilleton, adoptée par une grande partie des périodiques, ne se réduisait pas à la critique littéraire; la critique musicale, artistique, y avait également sa place, rendant ainsi compte des différentes facettes de la vie culturelle. Il n'y a pourtant pas une séparation totale entre le feuilleton et le reste du journal; il y a également des articles culturels dans d'autres rubriques, par exemple celle des 'Variétés'.

Le feuilleton a développé sous l'Empire une écriture ironique qui permettait dans cette rubrique de manifester sous le couvert de comptes rendus de livres ou de représentations théâtrales une certaine opposition au régime politique; un texte panégyrique sur Henri IV ou Louis XIV pouvait être lu sous le régime de la censure comme une critique de l'Empereur. «Le feuilleton se lit donc bien en miroir avec le haut-de-page censuré sont il constitue l'envers déconcertant, instaurant une forme de polyphonie caractéristique de la littérature.»²⁴ L'importance du feuilleton dépend ainsi également des conditions de la censure plus ou moins strictes des régimes respectifs. «Vivace sous l'Empire, le feuilleton est moins présent et aussi moins inventif au début de la Restauration dans

sionnelle de la critique littéraire de la Belle Époque à la fin des années trente», *Le Mouvement social*, n° 214, janvier-mars 2006, p. 93–111.

²⁰ Jeremy Popkin, „Une reprise en main“, p. 94.

²¹ *Ibidem*, p. 95–96.

²² Marie-Eve Thérenty, „Avant-propos“, *Orages*, n° 7, mai 2008, p. 18.

²³ Lise Dumasy-Queffelec, „Le feuilleton“, in: Dominique Kalifa *et alii* (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 926.

²⁴ Marie-Eve Thérenty, „Avant-propos“, p. 19.

un climat politique moins restrictif. Il retrouve une certaine tonicité à la fin de la Restauration, puis de nouveau sa présence s'atténue aux immédiats lendemains de la révolution de juillet.»²⁵

Selon Lise Dumasy-Queffélec, le rôle d'information culturelle du feuilleton se situe en même temps dans une tradition héritée des anciennes gazettes. La critique du théâtre ou les comptes rendus de livres continuent à se caractériser par une dimension plus narrative qu'analytique, adoptant le style de la conversation; il y a aussi des comptes rendus de livres d'histoire, d'études historiques, de mémoires, de récits de voyages; les anecdotes apparaissent déjà dans cette rubrique comme des textes semi-fictifs.

Marie-Eve Thérénty définira le feuilleton par quatre aspects: comme espace de connivence, espace de la polémique, espace de la série et espace de la création générique; à travers ces quatre aspects le feuilleton constitue, selon elle, «le premier espace véritablement médiatique du journal.»²⁶ Le feuilleton est d'abord un espace de connivence et d'interlocution avec le public qui y trouve non seulement la critique dramatique et littéraire, mais de plus toute une mosaïque de nouvelles, de lettres, de jeux, d'annonces. Le feuilleton est ensuite un espace de vifs échanges entre journalistes autour de questions littéraires, ce qui assure aux journaux un maximum de publicité. La rubrique s'organise autour d'initiales, de pseudonymes ou de signatures récurrents ce qui provoque un effet de sérialité: «Le feuilleton se fonde sur une habitude [...] que très tôt le feuilletoniste organise, soit en ordonnant une pensée théorique répétée, soit en endossant une identité fictive réapparaisante, soit en assumant une forme répétitive.»²⁷ Des critiques tels que Geoffroy, Sacy ou Féletz reprennent leurs articles pour les publier sous forme de recueils suivant l'ordre chronologique de leur parution, revendiquant ainsi leur origine sérielle dans un périodique. Dès l'Empire, le feuilleton, loin d'être seulement un lieu où s'exprime un méta-discours sur la littérature, devient un laboratoire générique où s'expérimente une écriture du social ou même une écriture de la fiction qui annonce le futur roman-feuilleton.²⁸

4. La naissance de la critique littéraire journalistique

Frédéric Soulié avait désigné dès le premier numéro de *La Presse* en 1836 le feuilleton comme «une puissance», comme «descendant direct du *Mercur* français de 1611 dont il a recueilli tous les droits à la critique littéraire».²⁹ Si le feuilleton a été une mosaïque, il a été quand même le lieu de naissance de la cri-

²⁵ Marie-Eve Thérénty, „De la rubrique au genre: le feuilleton dans le quotidien (1800–1835)“, in: Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Claire Parfait (éds.), *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (Etats-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e–XX^e siècles)*. Paris, Créaphis, 2007, p. 67–80; ici p. 68.

²⁶ Marie-Eve Thérénty, „De la rubrique au genre“, p. 69.

²⁷ *Ibidem*, p. 76.

²⁸ *Ibidem*, p. 77.

²⁹ Cité par Lise Dumasy-Queffélec, „Le feuilleton“, p. 926.

tique littéraire journalistique. Albert Thibaudet avait rappelé à juste titre que la critique littéraire, en tant qu'institution, est née au début du XIX^e siècle. Si l'on rencontrait auparavant des critiques, il n'y avait pas encore, selon lui, la critique.³⁰ Dès sa véritable naissance au début du XIX^e siècle comme genre spécifique, la critique littéraire est étroitement liée à l'essor de deux institutions qui s'occupent de la littérature sans être exclusivement littéraires: l'université moderne (créée par Napoléon) et la presse. Thibaudet distinguait pour cette raison, à côté de la critique des artistes, deux types de critiques, la critique spontanée et la critique professionnelle, ce qui équivaut chez lui à la critique universitaire et à la critique journalistique. Même si la fonction de sélection de la critique universitaire ressemblait à celle de la critique journalistique, avec même une sorte de séparation des territoires (ici, on expliquait les œuvres du passé, là les livres actuels aux lecteurs du journal), il existait entre les deux critiques un rapport conflictuel et d'opposition.³¹

Si dans le feuilleton du *Journal des débats*, on rendait au début surtout compte des représentations théâtrales, parurent sous la Restauration davantage de compte rendus de livres nouveaux qu'on devait à Geoffroy qui avait déjà collaboré avant la Révolution à l'*Année littéraire*.³²

Après l'Empire, la critique littéraire est, comme l'a si bien remarqué Roger Fayolle, de plus en plus liée au journalisme politique: dans le débat entre classiques et romantiques interfère la lutte entre royalistes ultras et libéraux. Déjà autour de Geoffroy se regroupe toute une école critique, l'école des *Débats*.³³ Sous la plume de Saint-Marc Girardin s'y manifeste une critique dogmatique et moralisatrice. Le grand critique du *Journal des débats* sera cependant Jules Janin qui tient pendant quarante ans le feuilleton dramatique³⁴; considéré comme prince des critiques, il n'hésite pas à célébrer la toute-puissance du journal et le rôle éminent de la critique journalistique: «Le journal est le souverain maître de ce monde; c'est le despote inflexible des temps modernes; c'est la seule souveraineté inviolable [...]. La critique remplace toute la poésie quand toute poésie est éteinte [...]. Voilà comment, à certaines époques, vous voyez le métier de critique, métier secondaire en apparence, s'élever au plus haut point, de gloire, de puissance, d'estime et d'utilité»³⁵

L'école des *Débats* sera relayée en 1824 par le groupe du *Globe* qui jouera un rôle important dans l'histoire de la critique littéraire. L'ambition des collaborateurs du *Globe* était de «retirer la critique du commerce et des ambitions politiques, ramener la justice avec l'indépendance, et satisfaire à cette sérieuse

³⁰ Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*. Paris, Nizet, 1962, p. 2.

³¹ Voir Joseph Jurt, „Le journalisme littéraire. Introduction“, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 59, mai 2007, p. 254–255.

³² Voir Ruth Jakoby, *Das Feuilleton des ‚Journal des débats‘ von 1814 bis 1830*. Tübingen, Gunter Narr, 1988.

³³ Voir Olivier Bara, „Julien Louis Geoffroy (1743–1814)“, in: Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty, Alain Vaillant (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 1097–1100.

³⁴ Voir Olivier Bara, „Jules Janin (1804–1874)“, in: *ibidem*, p. 1139–1142.

³⁵ Royer Fayolle, *La critique littéraire*. Paris, Armand Colin, 1964, p. 91–92.

curiosité de l'utile qui travaille dans tous les esprits.»³⁶ Avec le *Globe*, le feuilleton devient un secteur important d'un échange littéraire transnational. Les jeunes rédacteurs de ce périodique au titre ambitieux entrent par exemple en contact avec Goethe qui traduit des articles du journal français dans sa revue *Über Kunst und Altertum* alors que le *Globe* rend compte d'ouvrages de Goethe ou d'autres auteurs allemands. C'est dans le contexte de cet échange que Goethe forgera le concept d'une «littérature mondiale» [*Weltliteratur*] à créer.³⁷

Selon Alain Vaillant, il est juste d'affirmer que le XIX^e siècle a inventé la critique littéraire moderne, non seulement comme spécialisation journalistique reconnue, mais dans la mesure où on a attribué à cette critique la fonction éminente de produire la «philosophie de la littérature». Si Mme de Staël a attribué à la littérature la fonction d'être la médiatrice entre l'auteur et le public, «celle du journal, elle, est d'assurer la médiation entre la littérature et son public: tout se passe donc comme si, entrant dans le journal, la littérature devenait logiquement critique, et la place de la presse périodique dans la vie intellectuelle de la Restauration suffirait à elle seule à expliquer l'importance que prend la critique par rapport aux autres genres littéraires.»³⁸

La critique littéraire qui accompagne la littérature par son écriture sur la littérature a toujours joué un rôle important au sein de l'institution littéraire; elle n'est cependant enregistrée dans les histoires littéraires qu'au moment où elle peut être associée à des critiques devenus des 'autorités', et par là des auteurs. Qu'on pense à des noms déjà cités tels Geoffroy, Jules Janin, et notamment Sainte-Beuve. C'est ce dernier qui jouera un rôle central, exerçant son magistère non seulement à travers la presse dans des feuilles comme le *Constitutionnel* ou *Le Moniteur*, mais aussi, entre 1830 et 1844, par le biais d'une revue importante, *La Revue des deux mondes*³⁹, fondée en 1829, reprise en 1831 par Buloz qui en fit la première revue littéraire sous la monarchie de Juillet. Cette revue publie des articles de critique littéraire, de critique d'histoire, de philosophie, des chroniques politiques, mais aussi des nouvelles. Elle se situe comme étant proche du pôle de l'université et de l'Académie en s'assignant comme mission d'informer le public français sur les littératures étrangères. Sainte-Beuve devint ainsi le principal critique de la revue. Selon Judith Lyon-Caen et Dinah Richard, Sainte-Beuve produit de la littérature à plusieurs niveaux, d'abord en désignant un certain nombre d'écrits dans les colonnes de la revue comme littéraires, ensuite en définissant le type de travail dont relève la littérature à travers un jugement sur la composition et sur l'écriture tout en

³⁶ *Ibidem*, p. 91–92.

³⁷ Voir Heinz Hamm, *Goethe und die französische Zeitschrift 'Le Globe'. Eine Lektüre im Zeichen der Weltliteratur*. Weimar, Böhlau, 1998; Joseph Jurt, „Le champ littéraire entre le national et le transnational“, in: Gisèle Sapiro (éd.), *L'espace intellectuel en Europe: De la formation des Etats-nations à la mondialisation XIX^e–XXI^e siècle*. Paris, La Découverte, 2009, p. 201–232.

³⁸ Alain Vaillant, „La genèse de la littérature moderne (1800–1836): autonomisation ou médiatisation?“, *Orages*, no 7, mai 2008, p. 124–125.

³⁹ „Sainte-Beuve ou l'invention de la critique“, *Romantisme*, n° 109, 2000.

contextualisant les textes. Sainte-Beuve montre enfin «que le travail d'écriture du critique sait de quoi il est question. Il peut alors reverser les qualités dégagées dans les œuvres: une écriture qui, par ses qualités de composition et d'expressivité (d'une âme, d'une époque littéraire) devient de la littérature.»⁴⁰

5. La mutation de 1836: la naissance du roman-feuilleton

Si le début de la Monarchie de Juillet a été caractérisé d'abord par un régime libéral qui tolérait une presse politique, le passage à un gouvernement conservateur a contribué ensuite à réduire l'espace de liberté de la presse. Les attentats contre Louis-Philippe ont été attribués aux attaques des journaux, ce qui sert de prétexte à des mesures restrictives contre la presse («lois Fieschi») en 1835. Une caution de 100.000 francs est exigée pour les journaux paraissant à Paris, une censure préalable pour les dessins et les caricatures est rétablie et de nouveaux délits de presse sont formulés. Dans ce contexte répressif, certains journaux disparaissent.⁴¹

Au moment, où un régime autoritaire réduit l'espace de liberté d'une presse d'opinion, s'opère en France un tournant qui est spécifique de son histoire de la presse: «une brutale littérisation de la presse quotidienne», selon les termes de Marie-Ève Thérénty⁴², une application «au journalisme» [d]es règles du capitalisme entreprenant» d'après Christophe Charle.⁴³ Le motif premier a été certainement économique. Cette mutation a été opérée le 1^{er} juillet 1836 avec la double création de *La Presse* par Emile de Girardin et du *Siècle* par Armand Dutacq. Selon les deux entrepreneurs rivaux, les conditions politiques et techniques (diffusion) ne permettaient pas d'envisager une extension du nombre des lecteurs. Seulement une baisse du prix des journaux offrait la possibilité de gagner de nouveaux lecteurs. Emile de Girardin entendait combler le manque de recettes en augmentant le volume de la publicité,⁴⁴ comme on le faisait déjà en Angleterre; il réduisit de moitié le prix de l'abonnement (40 francs au lieu des 80 francs habituels). Pour attirer les annonces, il fallait avoir un nombre important d'abonnés qu'il entendait gagner en publiant dans le journal quotidien des romans, genre à la mode. Louis Desnoyers, le rédacteur en chef du journal *Le Siècle* lança à la même date la même idée et revendiquera

⁴⁰ Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, „Historiographies. L'activité et l'écriture critique entre presse et littérature, XVIII^e et XIX^e siècles“, COntEXTES (en ligne), 11, 2012, <http://contextes.revues.org/5303> (consulté le 16 juin 2012).

⁴¹ Christophe Charle, *Le siècle de la presse*, p. 43; Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 27–28.

⁴² Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 27.

⁴³ Christophe Charle, *Le siècle de la presse*, p. 44.

⁴⁴ Sur la publicité voir le numéro spécial „La Réclame“ de *Romantisme*, n° 155, 2012; voir particulièrement Marie-Eve Thérénty, „La réclame de librairie dans le journal quotidien au XIX^e siècle: autopsie d'un objet textuel non identifié“, *ibidem*, p. 91–103.

plus tard la paternité du procédé.⁴⁵ Mais la postérité a retenu le nom d'Emile de Girardin comme un «des premiers entrepreneurs de presse moderne».⁴⁶ Dès 1836, Emile de Girardin publie dans la rubrique 'Variétés', de manière fractionnée, le roman *La Vieille Fille* de Balzac, ensuite un récit sicilien d'Alexandre Dumas, *Pascal Bruno*, et une nouvelle de Scribe.⁴⁷

Les romans ou nouvelles publiés dans la presse se répartissent pendant quelque temps entre les rubriques des 'Variétés' et du 'Feuilleton'. Le premier roman-feuilleton sera *Règnes de Philippe VI de France et d'Edouard III d'Angleterre* de Dumas. Jusqu'en 1839, les nouvelles ou romans paraissent surtout dans les 'Variétés' alors que le feuilleton accueille de courtes nouvelles. A partir de 1839, la publication des romans dans le feuilleton est de règle.⁴⁸ Le roman occupe ainsi progressivement la sphère du feuilleton qui au moins jusqu'en 1850 continue, partiellement, sa fonction de critique littéraire, artistique, scientifique et théâtral. Sous le Second Empire, le feuilleton sera consacré presque exclusivement au roman. Avec l'apparition du roman-feuilleton dans le journal à partir des années 1830, une forme de concurrence apparaît entre «une écriture critique et une écriture de fiction, puisque la fiction, plus vendeuse, vient tenir matériellement la place des articles de critique, menaçant les journalistes critiques dans leur subsistance ou les contraignant à se convertir à d'autres formes d'écriture. L'affirmation très agressive de l'importance du 'magistère critique' sur la littérature, comme seul rempart contre la 'mercantilisation' de celle-ci doit se comprendre sur cette toile de fond: la lutte pour l'occupation du papier journal dans un monde où le journal rétribue mieux ses auteurs que la librairie.»⁴⁹

Les deux périodiques qui, les premiers, avaient lancé le roman-feuilleton dans leurs colonnes, *La Presse* et *Le Siècle*, connurent le succès escompté. Ils atteignirent un nombre exorbitant d'abonnés pour l'époque: entre 25.000 et 30.000 d'abonnés.⁵⁰ Entre 1836 et 1849, la vingtaine de quotidiens parisiens a

⁴⁵ Louis Desnoyers, „Un peu d'histoire à propos du roman“, *Le Siècle*, 5 septembre 1847, reproduit in: Lise Dumasy (éd.), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848)*. Grenoble, ELLUG, 1999, p. 121–133.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁷ Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (éd.), 1836: *L'An I de l'ère médiatique. Etude littéraire et historique du journal, La Presse d'Emile de Girardin*. Paris, Nouveau Monde Editions, 2001, p. 44sq.

⁴⁸ Lise Dumasy-Queffélec, „Le feuilleton“, p. 935–936.

⁴⁹ Judith Lyon-Caen et Dinal Ribard, „Historiographies“. L'activité et l'écriture critique entre presse et littérature, XVIII^e et XIX^e siècles“, *CONTEXTES* (en ligne), 11, 2012, <http://contextes.revues.org/5303> (consulté le 16 juin 2012).

⁵⁰ Il faut cependant différencier entre les tirages du *Siècle* et ceux de *La Presse*. *Le Siècle* passe de 11.000 exemplaires en 1837 à 37.500 en 1841; *La Presse*, en revanche, n'atteint en 1845–1846 que les deux tiers du tirage du *Siècle*. Christophe Charle explique cette différence par l'orientation politique: *La Presse* apparaît trop proche du pouvoir alors que *Le Siècle* cultivait un anticléricalisme cher à la petite bourgeoisie des villes (Christophe Charle, *Le siècle de la presse*, p. 46).

doublé son tirage global de 73.000 à 148.000 exemplaires. Il s'agira toujours d'un lectorat de la petite ou moyenne bourgeoisie.⁵¹ Les autres grands journaux de la monarchie de Juillet tenteront également de s'assurer la collaboration des romanciers pour leurs périodiques. Avec Balzac, ce seront Alexandre Dumas (*Les trois mousquetaires* [1844], *Le Comte de Monte-Cristo* [1844/45]), Eugène Sue, Paul Féval (*Les Mystères de Londres* [1844]) et Frédéric Soulié qui publient des romans en feuilleton. Le roman-feuilleton se développera dans la décennie 1840 avec les grands succès des *Mystères de Paris* (1842/43) et du *Juif errant* (1844) d'Eugène Sue.⁵² La parution de ces romans dans les grands quotidiens engendra des phénomènes considérables. Avec l'annonce de la publication du *Juif errant* dans le *Constitutionnel*, le tirage de ce périodique monte en effet de 3.600 exemplaires à 25.000, de juin 1844 à juillet 1845.⁵³

Judith Lyon-Caen souligne que le roman-feuilleton n'a pas été seulement lu comme fiction; les lecteurs y découvrent leurs problèmes sociaux, comme dans les autres rubriques référentielles du journal, et ils s'adressent au romancier par lettres. «En donnant une lisibilité plus grande aux débats sur la question sociale dans le cadre du roman-feuilleton, Eugène Sue a ainsi réalisé ce qu'ambitionnait Girardin avec le journal de 40 francs. La destination non politique de la rubrique donnait sans doute au feuilletoniste une liberté plus grande; le cadre romanesque permettait à l'écrivain de donner une voix à des segments de la population exclus de l'espace public, familles pauvres et laborieuses, militants ouvriers.»⁵⁴

A travers cette présence considérable de la littérature dans la presse, sous la forme du roman-feuilleton, mais également à travers la critique littéraires «le destin des hommes de lettres et celui des hommes du journal seront pour quelques décennies inéluctablement liés.»⁵⁵ Et Marie-Ève Thérénty relève que la plupart des écrivains célèbres du XIX^e siècle – à l'exception de Flaubert – auront des rapports avec la presse; on pensera entre autres à Balzac, Nerval,

⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

⁵² Au sujet du roman-feuilleton voir aussi Hans-Jörg Neuschäfer/Dorothee Fritz-ElAhmad/Klaus-Peter Walter, *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur in der Tageszeitung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986; Norbert Bachleitner, *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012; Walburga Hülk, *Als die Helden Opfer wurden. Grundlagen und Funktion gesellschaftlicher Ordnungsmodelle in den Feuilletonromanen 'Les Mystères de Paris' und 'Le Juif errant' von Eugène Sue*. Heidelberg, Winter, 1985.

⁵³ Dominique Kalifa, Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant, „Le quotidien“, in: Dominique Kalifa *et alii* (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 281; sur la grande popularité du roman-feuilleton à la Belle Époque voir aussi Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Paris, Seuil, 2000.

⁵⁴ Judith Lyon-Caen, „Lecteurs et lectures: les usages de la presse au XIX^e siècle“, in: *ibidem*, p. 42; voir aussi Anne-Marie Thiesse, „L'éducation sociale d'un romancier. Le cas d'Eugène Sue“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 32–33, avril–juin 1980, p. 51–64.

⁵⁵ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 29.

Stendhal, Lamartine, Victor Hugo, Jules Vallès, Georges Sand, Dumas, Théophile Gautier, Zola ou bien Mallarmé.⁵⁶

6. L'entrée dans l'ère médiatique

A travers le discours journalistique, composé de romans-feuilletons, de faits divers et de chroniques, la France «entre dans l'ère médiatique»⁵⁷. Avant cette date, les quotidiens français sont conçus bien plus comme des agents d'opinion, se situant clairement sur l'échiquier politique, que comme plate-formes d'information. Emile de Girardin se proposait dès 1836 d'«étendre le domaine de la publicité, [de] restreindre celui de la polémique, [de] partager entre l'industrie et la littérature l'espace trop exclusivement consacré dans les journaux à la politique.»⁵⁸ Girardin entend en même temps contribuer par la nouvelle presse à l'instruction des masses; selon Alain Vaillant, ce processus s'insère dans le passage important d'une communication (littéraire) rhétorique vers une communication «médiatisée»; auparavant même les romans se concevaient comme des formes discursives; lire un livre, c'était toujours, même fictivement, écouter «la parole de l'autre»⁵⁹. Depuis le romantisme, la communication littéraire ne se fonde plus sur le modèle de la communication interpersonnelle telle qu'elle était pratiquée dans les salons, mais se développe comme dialogue entre un écrivain et un public anonyme et impersonnel. L'écrivain qui croyait désormais parler à tous, devient «un producteur d'objets médiatisés par le monde complexe de l'imprimé périodique ou non, mais organisés et standardisés par le système médiatique qui se met alors en place.»⁶⁰ Le journal ne sert plus à transférer une parole de la sphère privée à l'espace public, mais fonctionne comme un instrument de médiation; parce qu'il est médiation, il a aussi la fonction de «s'interposer entre les lecteurs et le réel»⁶¹ Les éditeurs du volume *Civilisation du journal* formulent l'hypothèse que «cette hégémonie de la médiation journalistique s'accompagne d'un changement paradigmatique littéraire. L'écrit était traditionnellement d'abord et avant tout argumentatif: il avait pour mission de convaincre et d'interpeller l'autre. Il devient au XIX^e siècle

⁵⁶ Voir *ibidem*, p. 13–18; voir la longue liste dans le recueil *La Civilisation du journal* sous la rubrique „Figures“, p. 1097–1308; voir aussi M.-F. Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain journaliste au XIX^e siècle: un mutant des lettres*. Saint-Etienne, Editions des cahiers intempestifs, 2003; Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*. Paris, Seuil, 2008.

⁵⁷ Dominique Kalifa, Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant, „Le quotidien“, p. 279.

⁵⁸ *La Presse*, 9 octobre 1836; cité *ibidem*, p. 277.

⁵⁹ Alain Vaillant, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*. Grenoble, ELLUG, 2005, p. 17.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁶¹ „Introduction“, in: Dominique Kalifa et alii (éd.), *La Civilisation du journal*, p.17. Alain Vaillant avait auparavant défini ce phénomène comme passage d'une „littérature-discours“ vers une „littérature-texte“ (Alain Vaillant, „Du bon usage du concept de légitimité: notes en marge de l'histoire littéraire du XIX^e siècle“, *Lieux littéraires/ La Revue*, no 5, juin 2002, p. 89–92).

cle prioritairement narratif: son rôle est désormais de représenter et de raconter – qu'il s'agisse ou non de fiction [...] De ce point de vue, la progression du roman est très probablement à corrélérer avec cette montée en force du mode narratif journalistique.»⁶²

Le rêve du poète romantique de prendre la place de l'orateur de 1793 ne s'était pas réalisé et le nouveau public des années 1830 entend surtout être informé et distrait; il se désintéresse du lyrisme romantique et du drame hugolien pour se tourner vers le mélodrame ou le roman et surtout vers le journal, «fait pour s'instruire ou s'amuser – l'idéal étant, bien sûr, que le roman se fonde dans le journal, avec l'invention, en 1836, du roman-feuilleton»⁶³

A côté du théâtre, la profession de l'écrivain-journaliste devient le seul débouché économique du métier littéraire. Le roman cesse d'être le genre discursif du XVIII^e siècle qui mime des discours comme par exemple le roman épistolaire pour devenir roman-récit écrit à la troisième personne,⁶⁴ encore que des procédés de subjectivation⁶⁵ (telle l'ironie) tentent de subvertir ce courant dominant.

Déjà à la fin de la Restauration, la presse semble l'emporter socialement et économiquement sur le monde des libraires; la presse, nouvelle instance de légitimation, va réorienter «de façon décisive le romantisme: de la métaphysique vers les réalités concrètes, de l'éloquence vers le récit et la fiction.»⁶⁶ Le plaisir de la narration s'installe dans le feuilleton et passe aussi dans le corps du texte central des quotidiens. Le récit journalistique du monde «touche le discours sur la littérature, qui devient elle-même l'objet de cette culture de plus en plus envahissante de la *représentation* médiatique».⁶⁷

7. L'entrée des écrivains dans la presse: une audience accrue ou une perte d'autonomie?

La littérature de la République de Juillet ne sera plus légitimée par la tradition académique, mais par les journaux «autour desquels gravite, alors, la vie intellectuelle et littéraire.»⁶⁸ Les écrivains de la génération romantique n'entendaient pas laisser aux hommes politiques le privilège d'être les guides du peuple et les interprètes du monde; ils comptaient s'adresser à la masse des lecteurs. Tant que la parole des écrivains s'exprime à travers de petits volumes que seules peuvent se procurer les classes les plus privilégiées, le phénomène ne suscite pas de réactions passionnées.⁶⁹ Dès que cette littérature envahit le journal et empiète sur le domaine réservé à la parole politique, l'affaire devient plus

⁶² Alain Vaillant, *La crise de la littérature*, p. 17–18.

⁶³ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 21

⁶⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁶ Alain Vaillant, „La genèse de la littérature moderne“, p. 134.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 136.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 137.

⁶⁹ D'après Lise Dumasy, *La querelle du roman-feuilleton*, p. 10.

grave. «A la fois en tant que mode de diffusion nouveau de littérature (dans le journal quotidien) et par le contenu même de ce qui est diffusé (du roman, de la fiction, de la fiction romantique)»⁷⁰, le roman-feuilleton devient le catalyseur de toute une controverse.⁷¹ En entrant dans la presse comme critiques ou comme romanciers, les écrivains se disputent une place réservée auparavant aux politiques et obtiennent en plus des ressources financières supplémentaires.⁷²

Cette place accordée à l'écrivain lui permet-elle de se libérer des contraintes extérieures et d'acquérir plus d'autonomie? En confiant ses romans aux entreprises de la presse, l'écrivain risque de subir les lois de l'économie. R. Messac a souligné que les mécènes de l'époque classique partageaient les goûts des écrivains, ceux-ci se sentaient plus libres que les écrivains modernes dépendant d'un public indifférencié dont les goûts différaient de ceux des écrivains.⁷³ Introduit pour attirer des lecteurs et intéresser les annonceurs, le roman-feuilleton est «tributaire des goûts du (grand) public: s'il déplaît, le public boude, en refusant de s'abonner, voire en se désabonnant; s'il plaît, les tirages augmentent [...] et les 'fermiers d'annonces' signent de fabuleux contrats avec la direction du journal. Les directeurs de journaux surveillent donc de près le succès des feuilletons qu'ils publient, et n'hésitent pas à censurer les écrivains qui heurtent l'opinion du public; inversement ils incitent les autres à poursuivre dans la voie qui leur a valu des succès.»⁷⁴

Un public de masse semi-instruit cherchera dans les ouvrages surtout des contenus sans être sensible aux qualités formelles. Gobineau relève ainsi «le succès incontestable du roman-feuilleton» contre lequel on ne saurait plus s'acharner; ces «livres sortis des journaux, ou faits pour la publication périodique» ne sauraient être jugés à l'aune des «saines doctrines de l'art» du passé, mais par rapport aux attentes d'un public nouveau: «Aujourd'hui, le nombre de lecteurs s'est démesurément augmenté. Tout le monde lit et veut lire beaucoup [...] Cette soif de lecture n'a pas pour seul mobile une inerte curiosité; bien certainement c'est le désir d'apprendre qui se cache là-dessous [...] Voici donc une multitude altérée qui demande à savoir, qui veut connaître. Mais on ne saurait s'attendre à lui trouver la patience nécessaire pour accepter les dégoûts des premiers pas. Ce monde illettré n'a pas de discipline; il ne saurait consentir à planter le gland d'un arbre de science, à l'arroser, à le voir devenir

⁷⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁷¹ Sur les éléments de cette controverse qui avait lieu également à la Chambre des députés en 1843 et 1847 voir *ibidem*, p. 65–120.

⁷² Le journal *Le Constitutionnel* avait payé à Eugène Sue pour la publication de son roman *Le Juif errant*, à partir de juin 1844, la somme de 100.000 francs, „une somme astronomique à l'époque“ (Lise Dumasy, *La querelle du roman-feuilleton*, p. 44). Le *Journal des débats* avait versé à Sue pour les *Mystères de Paris* et à Dumas pour *Le Comte de Monte-Cristo* à chaque auteur 30.000 francs (D'après Norbert Bachleitner, *Fiktive Nachrichten*, p. 23).

⁷³ R. Messac, *Le détective-novel*, cité par Anne-Marie Thiesse, „L'éducation sociale“, p. 53.

⁷⁴ Anne-Marie Thiesse, *ibidem*, p. 53.

plante [...] Ainsi l'on peut dire que les romanciers de nos jours sont les *Berquin* [poète élégiaque du XVIII^e siècle] de la majorité des Français et que la manière dont ils apprêtent l'histoire, la politique, la théologie, la littérature est presque la seule propre au goût de leurs élèves.»⁷⁵ Selon cette vue un peu condescendante, le roman-feuilleton convient à un «peuple-enfant», le genre étant ainsi «le véhicule de l'acculturation du peuple»⁷⁶.

8. La réaction des revues: «De la littérature industrielle»

Si le roman-feuilleton a sans aucun doute favorisé l'essor du journal-quotidien, cet essor fera une forte concurrence aux revues, plus proches d'une culture d'élite; celles-ci entendaient y réagir, notamment la célèbre *Revue des deux mondes* qui fit publier par son critique le plus célèbre, Sainte-Beuve, dans son numéro du 1^{er} septembre 1839, un article intitulé «De la littérature industrielle». Sainte-Beuve part du constat d'une «crise de la chose littéraire»⁷⁷, à savoir du mode de l'édition marqué par de nombreuses faillites; il attribue au régime de la monarchie de Juillet des symptômes de «désorganisation profonde».⁷⁸ La nouvelle production littéraire, «la littérature industrielle», ne répondrait plus à une vocation (désintéressée) des auteurs, mais à «une émulation effrénée des amours-propres, et un besoin pressant de vivre»⁷⁹. Les écrivains inspirés par «le démon de la propriété littéraire»⁸⁰, défendraient leurs œuvres comme des biens matériels et non plus comme des produits de l'esprit («vivre en écrivant» vs. «vivre pour écrire»⁸¹). Sainte-Beuve constate alors une scission du champ littéraire; il y aurait encore une littérature «qu'on peut appeler d'Université [...] et qui par des enseignements, par des thèses qui deviennent des ouvrages, est dès longtemps sortie de la routine sans perdre la tradition»⁸². Mais le «grand champ du dehors» serait dominé par une littérature à consommation facile. Sainte-Beuve attribue ce changement à la liaison de la littérature à la presse, «ce poudreux boulevard de la littérature du jour»⁸³: «un ensemble d'abus et une organisation purement mercantile qui fomentent la plaie littéraire d'alentour et qui en dépend.»⁸⁴.

Si Gobineau avait expliqué le phénomène du roman-feuilleton par la demande d'un lectorat élargi, Sainte-Beuve situe le phénomène du côté de l'offre,

⁷⁵ Arthur de Gobineau, *Le Commerce*, 25 octobre 1844, cité d'après Lise Dumasy (éd.), *La querelle du roman-feuilleton*, p. 88–89.

⁷⁶ Lise Dumasy, *ibidem*, p. 19.

⁷⁷ Sainte-Beuve, „De la littérature industrielle“, in: Lise Dumasy (éd.), *La querelle du roman-feuilleton*, p. 26.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁸¹ *Ibidem*, p. 29.

⁸² *Ibidem*, p. 29.

⁸³ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 31.

du fait de la démocratisation du métier littéraire qui sera «de moins en moins un trait distinctif»⁸⁵: «Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son *toast*, sera *auteur*. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi? se dit chacun.»⁸⁶ Sainte-Beuve constate dans l'introduction simultanée de la publicité et du roman-feuilleton une sorte de contamination. La limite du *filet* entre «ce qui restait consciencieux et libre» et «ce qui devenait public et vénal» fut, selon lui, vite franchie: «L'attraction des majuscules croissantes de l'annonce l'emportera: ce fut une montagne d'aimant qui fit mentir la boussole.»⁸⁷

9. Balzac: sa collaboration journalistique et le droit à la propriété littéraire

La plupart des écrivains de la période de la monarchie de Juillet se conforme à la légitimation médiatique, à l'exception du «génial Balzac, dont toute l'œuvre est une sorte de synthèse impossible entre l'ambition intellectuelle héritée de la Révolution puis de la Restauration et cette modernité de la culture journalistique.»⁸⁸ Balzac n'a pourtant pas cessé de collaborer à la presse. Dès 1830, il était convaincu de l'incapacité des maisons d'édition à dispenser aux écrivains des revenus convenables et il fait publier des nouvelles dans des revues et des journaux littéraires⁸⁹; il commence aussi à publier dans la presse des micro-physiologies et de longs articles intitulés «Lettres sur Paris». Il revient à plusieurs reprises sur la situation précaire de l'artiste, des textes qui manifestent «une prise de conscience aiguë des problèmes posés par l'entrée de la littérature dans un univers capitaliste et notamment la reconnaissance nécessaire d'une propriété intellectuelle comparable à la propriété matérielle.»⁹⁰ Il publiera ses romans et nouvelles non plus dans les petits journaux, mais dans de grandes revues telle *L'Artiste* ou la *Revue des deux mondes*. Vu l'essor de la presse au cours de la décennie 1830, Balzac rêve de devenir directeur d'un journal et en 1835 il achète *La Chronique de Paris*, hebdomadaire politique et littéraire, expérience qui se soldera en 1836 par un échec. Mais dès 1836, il publiera, nous l'avons vu, dans *La Presse* de Girardin son premier roman-feuilleton, *La Vieille Fille*. Au cours des treize années suivantes, Balzac publiera 36 romans-feuilletons; mais il ne saura rivaliser avec les grands succès, tels *Les Mystères de Paris* de Sue. Balzac «assimile les règles du roman-feuilleton et accepte de céder aux injonctions de redondances et de répétition, aux phénomènes de suspense. Il modifie également son schéma narratif [...] dans des romans épis où la crise unique devient péripéties multiples, où le dénouement a plusieurs

⁸⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁸ Alain Vaillant, „La genèse de la littérature moderne“, p. 137.

⁸⁹ Nous suivons la présentation de Marie-Ève Thérénty, „Honoré de Balzac (1799–1850)“, in: Dominique Kalifa *et alii* (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 1117–1123.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 1120.

étapes.»⁹¹ La différence par rapport aux autres romans-feuilletons réside dans l'ironie que Balzac réussit à introduire dans ses œuvres. L'influence de la production journalistique est pourtant notable dans l'œuvre de Balzac Marie-Ève Thérénty pense ainsi que le classement des sujets dans les études de mœurs de Balzac correspond aux rubriques courantes des journaux.⁹²

Au moment où la littérature entre dans la presse sous forme du roman-feuilleton, les œuvres deviennent aussi un enjeu économique. Des journaux mais aussi des libraires reproduisent des romans sans payer des droits aux auteurs. Balzac en fit l'expérience. *L'Europe littéraire* avait repris sous un autre nom des passages importants de son roman *Médecin de campagne*: «Voici les spéculateurs qui depuis huit jours me volent, l'impriment sans ma permission, et voici mille exemplaires de ce fragment vendus. Ils ne disent ni mon nom, ni celui de mon œuvre. Ils m'assomment et se taisent, ils me volent ma gloire et mon pécule, à moi, pauvre!» – ainsi ses propos dans une lettre à Mme Hanska datée du 1^{er} août 1833.⁹³ Peu après, Balzac revient sur ce problème dans sa «Lettre aux écrivains français du XIX^e siècle», publiée dans la *Revue de Paris*, et il y propose la création d'une société pour défendre la propriété littéraire, morale et matérielle, des auteurs; il consacrera justement à la «Propriété littéraire», le 30 octobre 1836, un texte paru dans la *Chronique de Paris*. Mais ce fut un représentant de la presse, Louis Desnoyers, directeur du quotidien *Le Siècle*, ayant publié, avec *La Presse*, les premiers romans-feuilletons, qui prit l'initiative de réunir en décembre 1837 des confrères préoccupés par l'exploitation illégale de leurs œuvres; c'est peu après que se constitua la Société des Gens de Lettres de France. Ce n'est pas un hasard si de nombreux rédacteurs littéraires des journaux parisiens participent aux premières réunions de la Société; ils avaient intérêt à se protéger mutuellement contre une concurrence déloyale. Parmi le premier comité provisoire figurent des auteurs reconnus du roman-feuilleton comme Alexandre Dumas et Frédéric Soulié, mais aussi Lamennais. Admis dans la Société en 1838, Balzac entrera au comité en mars 1839 avec George Sand; et le 16 août de la même année, il fut élu à la présidence de la Société. Balzac se défendra dans le recueil collectif intitulé *Babel* contre le reproche formulé à l'égard de la Société d'avoir réduit les œuvres de l'esprit à des questions de salaire: «Le reproche serait juste, et les gens de lettres ne seraient pas exposés à l'encourir dans une société autrement organisée que ne l'est la nôtre, dans une société qui se fonderait sur le désintéressement. Mais, au milieu d'un monde où il n'y a de grâce pour personne, où tout se base sur le calcul, où tout se meut dans le cercle d'un droit étroit et rigoureux, trancher du grand seigneur, se donner des airs de libéralité, de dévouement, de dé-

⁹¹ *Ibidem*, p. 1123.

⁹² *Ibidem*, p. 1123.

⁹³ Cité dans Georges-Olivier Châteaureynaud, *Une petite histoire de la Société des Gens de Lettres*. Paris, Sgdl, 1992, p. 17–18; nous nous fondons dans la suite sur les résultats de ce petit ouvrage.

tachement, d'abnégation héroïque, ce ne serait pas seulement une folie, mais encore un ridicule.»⁹⁴

Charles de Rémusat à son tour remarquera que les écrivains se sont simplement conformés à l'esprit industrialiste ambiant dont on ne saurait les blâmer: «L'industrie, grâce à la grandeur de ses opérations, à l'habileté de ses calculs, peut-être aussi à un certain art de se faire valoir elle-même aussi bien que sa marchandise, joue un premier rôle dans les sociétés modernes. Elle conduit maintenant à l'honneur. On a pu se demander pourquoi le talent ne mènerait pas à la fortune. Réellement la société est plaisante quand elle reproche à la littérature de se faire industrielle. Qu'est-elle donc elle-même? Et la politique n'a-t-elle pas fait exactement comme la littérature?»⁹⁵

Pour Balzac, il s'agit en premier lieu de défendre les droits légitimes des auteurs qui risquent d'être piétinés dans une société capitaliste. Ceci n'équivaut pas, pour lui, à réduire les œuvres littéraires à un simple statut de marchandise.

11. *Illusions perdues*: la presse – un monde ambigu

Balzac qui avait collaboré à la presse et publié dès 1836 son premier roman-feuilleton, publia avec les *Illusions perdues* un roman extrêmement critique à l'égard de la presse et des journalistes. Dès 1837, il entend élargir l'histoire de son protagoniste Lucien, située d'abord à Angoulême, vers la scène parisienne et il publie en 1839 cette version sous le titre *Un grand homme de province à Paris*; il y ajoutera une troisième partie pour publier en 1843 l'ensemble sous le titre *Illusions perdues*. Il essayait de donner une vision d'ensemble: «une description complète de la société», comme il l'affirme dans la préface à la première partie.⁹⁶ Si l'auteur est d'abord parti d'une comparaison entre les «mœurs de province et les mœurs de la vie parisienne»⁹⁷, démontrant les illusions qu'on se faisait en province sur la grandeur de tel ou tel individu à partir d'une perspective restreinte (les illusions d'Ève et de David et de Mme de Bargeton au sujet du génie poétique (latent) de Lucien), les illusions (généreuses) paraissent également être des rêves, démentis par la dure réalité parisienne. C'est l'ambition de la gloire littéraire et d'un art pur qui anime Lucien quand il part pour Paris et il est encouragé dans cette voie par son ami le poète Daniel d'Arthez et son groupe du Cénacle. Si Rastignac réussit dans la capitale, Lucien, beau et faible, succombe parce qu'il ne reste pas fidèle à l'idéal austère de la poésie pure et se laisse tenter par le journalisme que Balzac peint comme totalement corrompu. L'auteur a pensé, comme il le précise dans la première préface «à la grande plaie de ce siècle, au journalisme, qui dévore tant d'existen-

⁹⁴ Cité *ibidem*, p. 20.

⁹⁵ Charles de Rémusat, «De l'esprit littéraire sous la Restauration et depuis 1830», *Revue des Deux Mondes*, 30 avril 1847. Cité d'après Lise Dumasy (éd.), *La querelle du roman-feuilleton*, p. 252.

⁹⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*. Paris, Garnier, 1963, p. 755.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 757.

ces, tant de belles pensées, et qui produit d'épouvantables réactions [...].»⁹⁸. Même son de cloche dans la deuxième Préface: «Non seulement le journal tue beaucoup de jeunesse et de talents, mais il sait enterrer ses morts dans le plus profond secret [...]»⁹⁹

Dans le roman, ce sont les amis du Cénacle qui avertissent Lucien des dangers du journalisme: «Le journalisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut sortir pur que protégé comme Dante par le divin laurier de Virgile.»¹⁰⁰ Entraîné par le cynique journaliste Lousteau dans lequel on crut percevoir le profil du 'prince des critiques' Jules Janin, contre-modèle du poète David d'Arthez, Lucien se perd dans le journalisme, écrit un article brillant pour vanter la performance de l'actrice Coralie qui devient sa maîtresse. Lucien voit comment les critiques se font payer par les théâtres et les maisons d'édition des articles élogieux. Lousteau lui apprend à écrire le contraire de ce qu'il pense: «Le livre, fût-il un chef-d'œuvre, doit devenir sous la plume une stupide niaiserie, une œuvre dangereuse et malsaine.»¹⁰¹ La presse apparaît ainsi comme un monde perverti par la domination de l'argent qui devient un acteur important à l'intérieur de l'économie du roman. «[...] tout se résolvait par l'argent. Au Théâtre comme en Librairie, en Librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question.»¹⁰²

Ce qui fonde la cohérence du roman c'est cette correspondance entre l'idéal austère de l'art pur et la perversion du monde de la presse d'une part, et entre l'amour pur, exalté, qu'il «avait ressenti pendant un an pour Mme de Bargeton»¹⁰³, et l'amour vénal et sensuel de sa maîtresse Coralie, d'autre part.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 757.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 762–763.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 250.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 402.

¹⁰² *Ibidem*, p. 322.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 332. On retrouvera une homologie similaire dans l'*Éducation sentimentale* de Flaubert. Selon l'analyse de Pierre Bourdieu, Flaubert représenterait dans son roman sans le vouloir la structure du champ littéraire organisé «autour de l'opposition entre art pur, associé à l'amour pur [s.c. de Mme Arnoux] et l'art bourgeois sous ses deux formes, l'art mercenaire que l'on peut dire majeur, représenté par le théâtre bourgeois, et associé à la figure de Mme Dambreuse, et l'art mercenaire mineur, représenté par le vaudeville, le cabaret ou le feuilleton, évoqué par Rosanette.» (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*. Paris, Seuil, 1992, p.49.) Il n'y a aucun doute que Flaubert entendait ré-écrire à travers *L'Éducation sentimentale*, les *Illusions perdues*. Les réunions d'amis, que Frédéric organise chez lui, s'appelaient d'abord le Cénacle. Un passage au sujet de la première promenade de Frédéric à Paris se lisait d'abord: «Aucune illusion ne s'était perdue de toutes celles qu'il s'était faites au collège» et il corrigea «illusion ... perdue» en «aucune illusion n'était tombée» pour éviter l'allusion trop directe au roman de Balzac. Deslauriers suggère à Frédéric dès le début de devenir l'amant de Mme Dambreuse en se référant à Balzac «Rappelle-toi Rastignac dans la *Comédie humaine*», mais au fond pour critiquer la conception balzacienne de l'ambition (de la 'règle droite'). En face du personnage qui devait évoquer Rastignac Flaubert avait écrit pour lui-même: «Vautrin et Lucien de Rubempré. La tenancière de la maison de joie de l'*Éducation sentimentale* s'appelait sur le manuscrit d'abord

On peut s'étonner cependant des propos très durs contre la presse qu'on peut lire dans le roman de Balzac. Antoine Adam pense que Balzac éprouvait du dégoût à l'égard du journalisme et avait, au début de 1833, décidé « de cesser au plus vite sa collaboration avec les journaux. »¹⁰⁴ Or, nous avons vu que Balzac avait continué à publier au moins une partie de ses romans dans la presse. Alain Vaillant suggère qu'il ne faudrait pas partir d'un système bi-polaire des *Illusions perdues* avec la poésie pure comme pôle positif et le journalisme comme pôle négatif. Lucien se trouve, à ses yeux, au milieu de ces deux pôles, entre le poète d'Arthez et le journaliste Lousteau; l'auteur introduirait un troisième terme « qui se charge de tous les péchés du système culturel: ce sera l'Argent, machine romanesque et idéologique qui permet de préserver la possibilité d'un art désillusionné. »¹⁰⁵ La poésie ne saurait constituer un pôle positif incontesté. Les poèmes de Lucien récités dans le salon de Mme de Bargeton et présentés plus tard à un libraire ne rencontrent qu'une résonance mitigée: « C'est des vers comme nous en avons tous plus ou moins fait au sortir du collège » remarque le baron Du Châtelet, certes un rival, après la lecture publique¹⁰⁶; la réaction du libraire Dauriat n'est pas plus tendre: « vous m'apportez l'éternel recueil des premiers vers que font au sortir du collège tous les gens de lettres, auquel ils tiennent tout d'abord, et dont ils se moquent plus tard. »¹⁰⁷ Les poèmes apparaissent comme étant très éthérés et sont loin d'être un instrument de la perception de la réalité. L'idéal du Cénacle paraît très élevé et beau; mais l'argument de Lousteau que « ces gens à gloire posthume les empêche de se remuer à l'âge où le mouvement est possible et profitable »¹⁰⁸ fait hésiter Lucien « entre le système de pauvreté soumise que prêchait le Cénacle, et la doctrine militante que Lousteau lui exposait. »¹⁰⁹

Aux yeux d'Alain Vaillant, le roman *Illusions perdues* « met en scène l'affrontement entre le lyrisme poétique hérité du romantisme de 1820 et la nouvelle rhétorique journalistique qui, à la veille de la révolution de 1830, assure les premiers succès publics d'Honoré de Balzac. »¹¹⁰ Balzac fonderait ainsi

Coralie comme l'amante de Lucien. (Nous suivons Guy Sagnes « Tentation balzacienne dans le manuscrit de l'*Éducation sentimentale* », *L'Année balzacienne*, n.s. n° 2 1981, p. 53–64.). Flaubert écrit les *Illusions perdues* telles qu'elles étaient possibles et non plus possibles après 1840 en évitant non seulement par son laconisme les longues descriptions de Balzac, mais en évitant aussi toute dramatisation: Flaubert, remarque André Vial, « nivelle en morne plaine le sommet que dressait le roman balzacien »; *l'Éducation sentimentale* veut être surtout, selon le même critique, « un échec de *La Comédie humaine*, une sorte d'image en creux du monde balzacien. » (André Vial, « Flaubert, émule et disciple de Balzac: *L'Éducation sentimentale* », *R.H.L.F.* juillet-septembre 1948, p. 262); voir aussi Alain Raitt, « Le Balzac de Flaubert », *L'Année balzacienne*, 1991, p. 335–361).

¹⁰⁴ Antoine Adam, 'Introduction' in: H. de Balzac, *Illusions perdues*, *op.cit.*, p. XIV.

¹⁰⁵ Alain Vaillant, *La crise de la littérature*, p. 286.

¹⁰⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*. Paris, Garnier, 1963, p. 100.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 399–400.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 311.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 311.

¹¹⁰ Alain Vaillant, *La crise de la littérature*, p. 287.

«ensemble les ressources de la poésie [aussi à travers ses descriptions- «apauvrissement de la poésie»] et du journalisme pour inventer un réalisme fantastico-comique.»¹¹¹

11. La matrice journalistique

L'analyse des *Illusions perdues* démontre que les rapports entre littérature et presse sont plus étroits qu'on ne le penserait de prime abord ou en se référant surtout à une histoire littéraire concentrée presque exclusivement sur le support livre. Nous avons vu que devant la crise des libraires, les écrivains se sont tournés «vers le seul support encore possible, le journal.»¹¹² Le journal a provoqué en même temps «une mutation du système d'écriture.»¹¹³ Marie-Ève Thérénty parle donc pour le XIX^e siècle d'une double matrice, d'une «matrice médiatique» qui exerce une influence forte sur la littérature ainsi que d'une «matrice littéraire» qui informe l'écriture de la presse. La matrice journalistique se caractérise selon elle par quatre principes: la périodicité, la collectivité, l'effet-rubrique, l'actualité.¹¹⁴

La presse se distingue en effet par exemple des feuilles volantes, diffusant également des nouvelles au sujet d'un événement extraordinaire, par la parution d'un titre à un rythme temporel plus au moins régulier, au début plutôt mensuel ou tout au plus hebdomadaire. Le quotidien ne s'impose en France – lentement – qu'au moment de la Révolution française pour devenir ensuite le support typique de la presse. Le rythme quotidien impose donc une temporalité étroite et stricte qui présuppose un travail discipliné en équipe. Balzac évoque très bien l'urgence de cette périodicité dans une scène des *Illusions perdues*: «Qu'avons-nous pour le journal de demain?»¹¹⁵

Marie-Ève Thérénty souligne le fait que la parution quotidienne des journaux impose au pays une temporalité au niveau national, à l'instar de l'heure de Paris qui s'est imposée, tout comme les horaires de train, seulement à la fin du XIX^e siècle. Cette nouvelle temporalité se superpose aux anciens rythmes temporels marqués par les rythmes des saisons ou ceux de l'année liturgique.¹¹⁶

¹¹¹ *Ibidem*, p. 290.

¹¹² Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829–1836)*. Paris, Champion, 2003, p. 21.

¹¹³ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 47.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 47; dans notre ouvrage sur la critique journalistique au XX^e siècle nous avons retenu quatre facteurs qui caractérisent celle-ci du fait de sa dépendance au support de la presse: l'actualité liée à la périodicité, le caractère judiciaire, le rapport au public, l'influence de la tendance idéologique. (Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique*. Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 35–3). Sur les rapports entre littérature et journalisme voir aussi Micheline Cambron, Hans-Jürgen Lüsebrink, „Presse, littérature et espace public: de la lecture et de la politique“, *Études littéraires*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 127–145.

¹¹⁵ H. de Balzac, *Illusions perdues*, p. 394.

¹¹⁶ Voir aussi Joseph Jurt, «L'accélération du rythme temporel dans la littérature moderne», in: Martin Bullinger (éd.), *Von der bürokratischen Verwaltung zum Verwaltungsmanagement*. Baden-Baden, Nomos, 1993, p. 149–159.

Le quotidien implique une régularité de lecture et le roman-feuilleton paraissant chaque jour devient un événement social. Le quotidien impose, d'autre part, aux écrivains-journalistes des échéances qui réduisent leur disponibilité temporelle et entraînent de nouvelles formes d'écriture. Les récits de voyage doivent ainsi paraître immédiatement et non plus à posteriori. « Au-delà même de la question bien connue du roman-feuilleton, il existe donc un lien fort entre la création de la forme du roman-cycle ou roman-somme qui se développe au XIX^e siècle et la forme de la publication périodique entraînant un allongement général des compositions, tentées de mimer de plus en plus des formes de la vie quotidienne. »¹¹⁷

La collectivité est définie par Marie-Ève Thérénty comme un deuxième critère médiatique de la presse. S'il y avait encore au XVIII^e siècle des journaux rédigés par un seul auteur, en l'occurrence Marivaux ou Prévost,¹¹⁸ ceci n'est plus du tout le cas au XIX^e siècle, vu la périodicité quotidienne et la taille des périodiques. Chaque numéro est rédigé par une équipe de rédacteurs. « Toute parole journalistique est d'origine et par destination plurielle et collective – ou, du moins, insérée dans un complexe et polyphonique système d'interlocution. »¹¹⁹ Le sens est créé « par fusion de voix plurielles et quelquefois discordantes »¹²⁰ et le journal devient, selon Marie-Ève Thérénty, « un lieu authentique de la polyphonie ». ¹²¹ Le feuilleton peut ainsi ironiser les propos de la partie supérieure du journal. A travers le genre de l'interview, il est possible d'accorder la parole à n'importe qui. Du fait de cette écriture plurielle se conçoivent aussi des œuvres plurielles dans le domaine du roman. Alexandre Dumas et Auguste Maquet rédigent ainsi toute une série de romans ensemble; ils seront suivis par Erckmann et Chatrian, les frères Rosny et les frères Thauraud.¹²²

¹¹⁷ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 61. Marie-Ève Thérénty a développé plus longuement l'effet de la périodicité sur la littérature à travers la thématization du rythme quotidien dans des œuvres littéraires ainsi qu'au sujet de l'évocation de la routine du quotidien (Marie-Ève Thérénty, « Montres molles et journaux fous. Rythmes et imaginaires du temps quotidien au XIX^e siècle », CONTEXTES [en ligne] 11/2012, <http://contextes.revues.org/5407>). L'adjectif 'quotidien' dans le sens de répétitif me semble cependant relever d'une autre dimension, renvoyant moins à une marque temporelle qu'à la monotonie de ce qu'on voit chaque jour (voir Joseph Jurt, « 'Bien écrire le médiocre'. La vie quotidienne comme défi esthétique pour le roman français du XIX^e siècle », in: Cristina Albizu *et alii* (éd.), *Alltag – quotidien – quotidiano – cotidiano*. Aachen, Shaker, 2009, p. 41 – 65).

¹¹⁸ Voir Alexis Lévrier, *Les journaux de Marivaux et le monde des 'spectateurs'*. Paris, Presses Universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 2007 et Klaus- Dieter Ertler, Michaela Fischer, Alexis Lévrier (éd.), *Regards sur les 'Spectateurs': Periodical Essay – Feuilles volantes – Moralische Wochenschriften – Fogli moralisitici- Prensa moral*. Francfort/M., Peter Lang, 2012.

¹¹⁹ „Introduction“, in: Dominique Kalifa *et alii* (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 18–19.

¹²⁰ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 61–62.

¹²¹ *Ibidem*, p. 62.

¹²² *Ibidem*, p. 77.

L'effet-rubrique ou la «rubricité» constitue un troisième aspect de la matrice médiatique. Il faut ordonner la description de la vie quotidienne; l'on ne suit ni un ordre purement chronologique ni un ordre thématique de l'information, la presse privilégie plutôt un choix mixte. Par la conception des rubriques qui sont des mini-genres, «le journal du XIX^e siècle souligne sa sensibilité aux écritures et manifeste que l'information ne se conçoit pas indépendamment d'une poétique.»¹²³

Si les informations se renouvellent chaque jour, les rubriques créent cependant une structure continue qui permet au lecteur de s'orienter à travers la masse d'informations qui lui sont offertes quotidiennement. L'art de combiner les matières à travers la structure des rubriques constitue ce qu'on appellera la 'cuisine' d'un journal. L'obsession du formatage influera aussi sur la littérature et la macrostructure de la *Comédie humaine* correspond à l'effet-rubrique dans les journaux¹²⁴; mais aussi les chapitres à l'intérieur d'un roman comme les *Illusions perdues* font penser par leur relative autonomie de contenu à des articles dans la presse.

L'actualité se révèle être un quatrième élément de la matrice médiatique. Les rythmes de lecture s'accroissent rapidement au cours du XIX^e siècle. Si au début les journaux n'arrivaient en province que le lendemain ou le surlendemain, on crée sous le Second Empire la rubrique «Dernière heure». Ceci conduit à privilégier l'événement du jour comme l'élément le plus important aux dépens de la réflexion sur un laps de temps plus long. La «loi de l'immédiateté et de la référentialité»¹²⁵ devient une obligation absolue pour le journal; s'instaure ainsi «une culture du présent»¹²⁶, une «vision de plus en plus myope du réel»¹²⁷ qui s'introduira aussi dans la littérature avec le nouveau genre du «roman contemporain». Qu'on pense aux *Mystères de Marseille* (1867) de Zola ou aux quatre volumes intitulés *L'Histoire contemporaine* qu'on doit à Anatole France.¹²⁸

12. La matrice littéraire

Si la littérature est au XIX^e siècle de plus en plus contaminée par la matrice médiatique, l'inverse n'est pas moins vrai. La presse s'inspire à son tour d'éléments de «la matrice littéraire». Marie-Ève Thérénty relève toute une série de techniques d'écritures qui deviennent des «automatismes journalistiques» dont l'origine littéraire est évidente: la fiction, l'ironie, la forme de la conversation et l'écriture intime.¹²⁹ Mais on peut en même temps constater une évolu-

¹²³ *Ibidem*, p. 78.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 88–89. Au sujet des différentes rubriques journalistiques voir Dominique Kalifa et alii (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 879–1096.

¹²⁵ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 103.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 107.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 92.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 115–119.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 121.

tion. Au cours du dernier quart du siècle, le « tout-informatif » s'impose, la fictionnalisation et l'ironie auront une importance moindre.¹³⁰

Si l'on a longtemps considéré la fiction comme un indice important de la littérarité¹³¹, la frontière entre le fictionnel et le factuel devient « poreuse » dans les textes journalistiques. On peut relever des états intermédiaires. Le mode narratif de la chronique invite ainsi à une certaine fictionnalisation. Ceci est encore plus vrai pour le fait divers; « il faut un peu d'imagination » apprend-on à un journaliste-apprenti¹³²; s'introduisent dans le fait divers des clichés sociaux, une focalisation interne, de l'introspection qui renvoient à des procédés littéraires. On peut cependant se demander si les procédés de fictionnalisation ne mettent pas en question la véracité de l'information. Or, la fiction romanesque est devenue au XIX^e siècle « un instrument adéquat pour rendre compte du réel »¹³³. La fiction ne signifie plus l'irréel, elle est plutôt devenue un instrument de la perception du monde: « Fictionnaliser le réel, ce n'est pas le transformer, mais en proposer un mode de représentation immédiatement compréhensible et accepté par tous. »¹³⁴ La conséquence en est que le clivage entre littérature et presse s'ébranle « au même titre que la notion de littérature comme champ autonome au XIX^e siècle. »¹³⁵

L'ironie est aux yeux de Philippe Hamon « un genre littéraire à part entière »¹³⁶. Or, le « pacte journalistique » implique le sérieux et la vérité; pourtant, on peut rencontrer, notamment dans le feuilleton, des parodies qui font peser « une suspicion sur l'acte de lecture et d'écriture du quotidien »¹³⁷. Et l'auteur pense que beaucoup d'écrivains de la seconde moitié du siècle, tels Champfleury, Banville ou Zola, « sont devenus écrivains dans ce laboratoire ironique et fictionnel » qu'est la presse.¹³⁸

Le style de la conversation des salons du XVIII^e siècle s'introduit dans le journal, tout en se démocratisant; la presse devient un « nouveau modèle » de la conversation.¹³⁹ L'écriture intime apparaît également dans la presse qui, théoriquement, vise une certaine « objectivité ». L'écriture quotidienne du quotidien ressemble à l'écriture au jour le jour du journal intime qui offre cependant une vue subjective des événements. Des écrivains relatent ainsi dans la presse des expériences du jour ou des scènes de rue : « cette pratique d'une écriture personnelle apaise le diariste frustré qui sommeille en chaque journaliste. »¹⁴⁰ Le journalisme français se caractérise comme « un journalisme de la subjectivité ». L'approche de la « chose vue » par Victor Hugo, par exemple,

¹³⁰ *Ibidem*, p. 122–123.

¹³¹ Voir la mise au point de Gérard Genette, *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1991.

¹³² Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 137.

¹³³ *Ibidem*, p. 150–151.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 151.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 152.

¹³⁶ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*. Paris, Hachette, 1996, p. 4, cité *ibidem*, p. 154.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 172.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 172.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 183.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 193.

démontre que «le maximum d'objectivité ne s'atteint que par le passage par une subjectivité revendiquée et affichée».¹⁴¹

Du croisement entre la matrice littéraire et la matrice médiatique naîtront les principaux genres journalistiques qui se développeront au cours du XIX^e siècle: le premier-Paris, la chronique, le fait divers, le reportage, l'interview, la nouvelle à la main.¹⁴² L'examen de la double matrice médiatique et littéraire permet, selon Marie-Ève Thérénty, de lire «les textes parus dans les journaux comme des textes littéraires et de suggérer finalement une sorte d'extension de la littérature en refusant absolument qu'au XIX^e siècle le support conditionne la catégorisation des textes.»¹⁴³ Le journal et la littérature du XIX^e siècle partagent l'intention de rendre compte du quotidien.

Dans les œuvres de fiction, les journaux et les journalistes ne cessent d'être thématés parce qu'ils font désormais partie de la réalité de chaque jour. Mais dans des fictions de fin de siècle et durant le premier tiers du XX^e siècle, on dénonce aussi «le journal comme texte mensonger sur le monde aussi bien dans son contenu que par les formes de communication inhumaine»¹⁴⁴ Au cours du XX^e siècle, de plus en plus d'écrivains, tels Proust ou Joyce, «choisissent de travailler sur ce quotidien de la quotidienneté» sans recourir au journal qui paraîtra «obsolète pour refléter des jeux de durée, des temps intérieur, des réflexions sur le présent.»¹⁴⁵

14. La concurrence entre presse et littérature

Le mérite de l'analyse de Marie-Ève Thérénty consiste dans le fait qu'elle repère la présence de la littérature dans la presse au-delà des genres littéraires proprement dits insérés dans les colonnes des journaux, à savoir les romans-feuilletons, les contes, les critiques littéraires, pour percevoir la littérarité dans des procédés d'écriture, tout en relevant l'impact des procédés journalistiques sur la littérature au cours du XIX^e siècle. Mais elle semble parfois présenter la relation entre presse et littérature comme trop harmonieuse, voire polyphonique, relation dont profiterait l'une et l'autre. Il y avait aussi des tensions, des conflits entre les deux domaines, une confrontation entre deux champs qui lutent pour une autonomie au moins relative. La presse a été pour les écrivains à la fois un moyen de libération par rapport aux mécènes et l'expression d'une nouvelle dépendance. Marc Angenot a ainsi démontré qu'on trouvait dès la Monarchie de Juillet, par exemple chez Balzac, une réflexion intense sur cette nouvelle concurrence du poète ainsi que du journaliste et sur les enjeux matériels et esthétiques qu'elle comportait. L'entrée de l'œuvre littéraire dans le circuit de la production et de la consommation de masse a suscité des critiques de la part de Balzac ou de Sainte-Beuve, comme nous l'avons vu. Cette désacrali-

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 204.

¹⁴² *Ibidem*, p. 207.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 353.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 366.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 368.

sation de la littérature a suscité le mouvement inverse qui se dessine «aussi bien chez les romantiques que chez certains de leurs libéraux contempteurs – tendant précisément à ériger l’espace littéraire en espace sacré, domaine autonome de l’esprit échappant aux déterminations et aux contaminations du réel. C’est ce mouvement qui aboutira à l’autonomisation du champ littéraire (étudié par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l’art*).»¹⁴⁶

Alain Vaillant constate à son tour que les écrivains de la monarchie de Juillet qui ont collaboré à la presse ne sont guère entrés dans les histoires littéraires, «à l’exception, aussi, des plus jeunes auteurs qui, comme Baudelaire ou Flaubert, ont pu attendre des temps meilleurs pour la littérature, même s’il s’agit de Second Empire honni.»¹⁴⁷ Marc Angenot ne renvoie pas qu’aux réflexions de Balzac sur une nouvelle concurrence entre écrivain et journaliste. Il en vient presque à dire que «l’esthétique symboliste, le décadentisme, celle des romanciers ‘psychologues’, mais aussi d’autre façon, celle du naturalisme et de ses avatars fin-de-siècle sont à percevoir comme des ‘anti-journalismes’ [...]»¹⁴⁸. Désormais, la littérature va se définir *contre* une autre forme omniprésente de langage public.»¹⁴⁹

C’est Zola qui dressera en 1889 un tableau particulièrement apocalyptique de l’invasion de la presse; il y voit naître «un langage sans probité, sans art, sans respect, sans réflexion»¹⁵⁰. Malgré cette condamnation, affirme le même critique, de nombreuses données des romans de Zola s’intertextualisent par rapport à des énoncés de journaux qu’il entendait transformer esthétiquement, alors que les doctrines et les pratiques des symbolistes tenaient «à établir une *étanchéité* parfaite du livre, coupé du flux intertextuel de la *doxa* journalistique»¹⁵¹.

Pascal Durand est revenu à son tour sur les débuts de Zola en 1865, lorsque celui-ci cherche à s’introduire dans le champ journalistique et thématise dans un article les contraintes mêmes du genre journalistique, annonçant ainsi un

¹⁴⁶ Lise Dumasy, *La querelle du roman-feuilleton*, p. 14.

¹⁴⁷ Alain Vaillant, «La genèse de la littérature moderne», p. 137. Ceci prouve que la thèse de l’autonomisation du champ littéraire opérée notamment par Flaubert et Baudelaire, thèse défendue par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l’art*, n’est pas à revoir. Cette recherche d’une autonomie s’est opposée à une conception marchande de la littérature antérieure qui n’est pas niée par Bourdieu.

¹⁴⁸ Voir Véronique Silva Pereira, «‘Les premières armes du symbolisme’: le rôle du ‘petit journal’ dans la querelle symboliste de 1886», *CONTEXTES* [en ligne], 11/2012 (consulté le 16 juin 2012) <http://contextes.revues.org/5318>; sur le rôle des petites revues dans le système intellectuel français de la fin de siècle voir Blaise Wilfert-Portal, «La critique, la presse et la nation: Remy de Gourmont au *Mercur* de France, 1890–1900», *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 59, mai 2007, p. 280–281.

¹⁴⁹ Marc Angenot, «Ceci tuera cela ou: La chose imprimée contre le livre», *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 85.

¹⁵⁰ Emile Zola, „Préface“ à Chincholle, *Les Mémoires de Paris*. Paris, 1889, p. I–II, citée *ibidem*, p. 97.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 101.

type de réflexivité qui caractérisera plus tard le texte littéraire.¹⁵² Si la «production restreinte» par le biais du livre et la «grande production» par la presse à grand tirage vont se scinder de plus en plus, Zola a été, comme le remarque à juste titre Pascal Durand, un des derniers à parcourir tout l'éventail littéraire. En 1865, il avait célébré la foule des lecteurs suivant au jour le jour l'histoire dans leur quotidien, mais il s'érige en 1889 contre les méfaits du journalisme. Pascal Durand explique cette attitude non seulement à partir de la nouvelle position du romancier établi, mais également à partir de la reconfiguration du système de l'imprimé où la presse semble dangereusement menacer la littérature.¹⁵³ Si Zola s'est plaint en 1889 du fait que la presse accorde de moins en moins de place à la littérature et se concentre uniquement sur l'événement du jour, créant dans la nation un «état de surexcitation nerveuse»¹⁵⁴, il recourra tout de même au moment de l'Affaire Dreyfus à la presse en publiant en novembre et décembre 1897 trois articles dans *Le Figaro* dans lesquels il perçoit lucidement les deux facteurs essentiels de l'Affaire: l'impact fatal de l'antisémitisme et la manipulation des masses par la presse; il analyse à la fois le rôle de «la basse presse en rut» et celui de la «grande presse, dite sérieuse et 'honnête'»: «Nous avons vu la presse en rut, battant monnaie avec les curiosités malsaines, détraquant la foule pour vendre son papier noirci [...]. Nous avons vu plus haut dans l'échelle, les journaux populaires, les journaux à un sou, ceux qui s'adressent au plus grand nombre et qui font l'opinion de la foule, nous les avons vu souffler les passions atroces, mener furieusement une campagne de sectaires [...] nous avons vu, enfin, la grande presse, la presse dite sérieuse et honnête, assister à cela avec une impassibilité, j'allais dire une sérénité que je déclare stupéfiante. Ces journaux honnêtes se sont contentés de tout enregistrer avec un soin scrupuleux, la vérité comme l'erreur [...]»¹⁵⁵

¹⁵² Emile Zola, „Le lecteur du *Petit Journal*“ [1865], recueilli dans Emile Zola, *Contes et nouvelles*. Paris, Gallimard, 1976, p. 267–269

¹⁵³ Pascal Durand, «Écriture et systèmes de prescription. L'exemple du 'Lecteur du *Petit Journal*' (Zola, 1865)» in: Michael Einfalt/Joseph Jurt (éd.), *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^e et XX^e siècle)*. Paris, Éditions MSH, Berlin, Arno Spitz, 2002, p. 25–38. Pascal Durand explique la position de Zola par la professionnalisation du métier de journaliste qui avait conduit à une diminution progressive de la place accordée aux hommes de lettres dans la presse: «Si l'«information» menace la littérature, ce n'est pas seulement parce qu'elle ronge peu à peu l'espace rédactionnel au détriment des rubriques littéraires, c'est aussi et surtout dans la mesure où la classe spéciale formée par les journalistes engage, en émergeant, un mouvement de spécialisation professionnelle susceptible de se communiquer à l'ensemble du champ journalistique et de réduire d'autant la disponibilité des postes que la presse naguère offrait aux écrivains, qui ne se privaient pas de les occuper, y trouvant un métier d'appui et, selon l'avancement de leur carrière, tantôt une tribune, tantôt une rampe de lancement.» (*ibidem*, p. 38)

¹⁵⁴ Cité *ibidem*, p. 36.

¹⁵⁵ Émile Zola, «Procès-verbal», *Le Figaro*, 5 décembre 1897 in: Émile Zola, *L'Affaire Dreyfus. La vérité en marche*. Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 84.

14. La presse et l'opinion publique

Lorsque l'acquittement du vrai coupable Esterhazy, le 11 janvier 1898, met fin à tous les espoirs d'une révision du procès Dreyfus, Zola choisit délibérément la provocation en écrivant une Lettre Ouverte au Président de la République accusant toutes les autorités de l'État. Zola avait d'abord pensé publier cette Lettre Ouverte sous forme de brochure, mais il en décida autrement. Bien qu'il se soit éloigné plus ou moins des journaux depuis 1881¹⁵⁶ et bien que *Le Figaro* lui refuse son concours après la publication de l'article précité, il confie sa Lettre Ouverte à un organe de presse, *L'Aurore* de Clemenceau, qui le publie le 13 janvier 1898 sous le titre qui deviendra célèbre: 'J'accuse'. Il se sert de la presse parce que ce sont les journaux qui ont diffusé les mensonges; il le fait «en pleine conscience du rôle nouveau conquis par la presse»: «Puisque c'est la presse qui, pesant sur le gouvernement plus encore que sur l'opinion, étouffe toute chance de révision, c'est par la presse que Zola décide d'accomplir l'acte dont Jules Guesde dira qu'il fut 'le plus grand acte révolutionnaire du siècle'.»¹⁵⁷

Zola a choisi aussi un organe de presse afin de provoquer un procès contre lui, ce qui permettait de rouvrir le procès Dreyfus: «J'ai choisi un journal, écrira-t-il quelques mois plus tard, au lieu d'une brochure, pour me faire faire un procès de presse [...]. Tout a été calculé par moi, je m'étais fait donner le texte de la loi, je savais ce que je risquais. Préméditation [...]. Mon procès n'était qu'une occasion de dérouler toute l'affaire en pleine lumière».¹⁵⁸

Zola entendait surtout par la publication de 'J'accuse' dans la presse en appeler à l'opinion publique qui, à cause justement d'une presse qui rencontre à présent, grâce à l'alphabétisation, une résonance nationale, était devenue un facteur très important.¹⁵⁹ Les écritures propres au périodiques, ces rubriques consacrées aux événements, mais aussi à la vulgarisation scientifique et à la vie mondaine ont contribué à «homogénéiser le corps social, à acculturer la communauté des citoyens, à forger une identité nationale notamment sous la III^{ème} République. Ce qu'on peut nommer une démocratie par voix de presse.»¹⁶⁰

Dans son essai célèbre *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*¹⁶¹, Benedict Anderson souligne le fait que la lecture

¹⁵⁶ Henri Mitterrand, *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*. Paris, Armand Colin, 1962, p. 231.

¹⁵⁷ Jean-Denis Bredin, *L'Affaire*. Paris, Julliard, 1983, p. 232. On tira 300.000 exemplaires de ce numéro de *L'Aurore* dont 200.000 exemplaires furent vendus en quelques heures.

¹⁵⁸ Cité par Henri Mitterrand, *Zola journaliste*, p. 240.

¹⁵⁹ Voir Joseph Jurt, «L'Affaire Dreyfus: le rôle de l'opinion publique, de la presse et des écrivains», *Sens. Bulletin de l'amitié judéo-chrétienne*, n° 4, avril 1981, p. 75–89; *id.*, *Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu*. Göttingen, Wallstein, 2012, p. 31–48.

¹⁶⁰ Antoine de Baecque, «La France née sous presse», *Le Monde*, 3 février 2012.

¹⁶¹ London, Verso, 1983.

quotidienne du journal a contribué à créer une identité nationale; il décrit cette lecture comme un rituel collectif. Hegel avait déjà considéré cette lecture comme le substitut de la prière matinale. Ce qui est paradoxal c'est que ce rituel s'opère d'une manière privée et individuelle, mais en même temps chaque lecteur du journal sait que ce rituel est pratiqué par des millions d'autres citoyens et ceci chaque jour, et pendant des années. «Peut-on envisager,» se demande Anderson, «figure plus vivante de la communauté imaginée, séculière, historiquement chronométrée?»¹⁶² La lecture du journal contribue selon Judith Lyon-Caen, «à décloisonner l'espace et à imposer un même rythme à la vie nationale. Ce n'est pas seulement que, dans une France encore souvent pa-toisante, le journal diffuse chaque jour un peu plus la langue des manuels scolaires. C'est qu'il diffuse partout les mêmes thèmes et qu'il familiarise les foyers ruraux avec la grande ville: les faits divers, avec leurs décors urbains ou subur-bains, popularisent l'imaginaire de la ville et de ses marges nouvelles.»¹⁶³

Sylvain Venaire souligne à son tour, à partir du point de vue de la produc-tion et moins de celui de la réception, que la presse moderne, née en France de la Révolution, a été dès le début préoccupée d'enjeux nationaux qui s'impo-saient avec le transfert de la souveraineté de la personne du roi à la nation.¹⁶⁴ Prenant la relève de la parole politique, les journaux «jouèrent un rôle de pre-mier plan dans l'expression de l'existence de la nation – et, donc dans la cons-truction du sentiment national.»¹⁶⁵ De nombreux périodiques affichaient dans leur titre l'adjectif 'français' ou 'national' affirmant ainsi une continuité allant au-delà des différents régimes politiques. Si les centres de la presse se situaient à Paris, capitale politique, et visaient d'abord le public parisien, on notera au cours du XIX^e siècle une diffusion progressive en province. Cette pénétration accélérée avec l'achèvement du réseau ferroviaire principal vers 1860, «parti-cipa grandement de l'unification de la nation.»¹⁶⁶ Si les rubriques séparaient 'af-faires intérieures' et 'nouvelles de l'étranger', c'est que la nation constituait un objet spécifique par rapport auquel l'étranger pouvait être défini. À travers les présentations des départements dans la presse de vulgarisation scientifique et la création par un périodique, *L'Auto*, du Tour de France cycliste, accompa-gné jusqu'à aujourd'hui par un récit médiatique, on entendait augmenter par la connaissance du territoire national l'amour de la patrie.¹⁶⁷ À travers une presse au retentissement national, des références communes sont diffusées et s'imposent progressivement.¹⁶⁸

¹⁶² Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nation-alisme*. Paris, La Découverte, 1996, p. 46.

¹⁶³ Judith Lyon-Caen, «Lecteurs et lectures: les usages de la presse au XIX^e siècle», in: Dominique Kalifa et alii (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 49.

¹⁶⁴ Sylvain Venaire, «Identité nationales, altérités culturelles», in: Dominique Kalifa et alii (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 1383.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 1383.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 1384.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 1386.

¹⁶⁸ Dominique Kalifa et Philippe Régner, «Homogénéiser le corps national», in: Domi-nique Kalifa et alii (éd.), *La Civilisation du journal*, p. 1411 – 1428.

La presse qui a contribué à créer un sentiment d'appartenance nationale est devenue un facteur important; elle a contribué à créer ce qu'on appelle l'opinion publique dont elle sera le support central.¹⁶⁹ Il est évident que la promulgation de la liberté de presse en 1881 a très nettement assumé et renforcé le poids de l'opinion publique. Et Zola, nous l'avons vu, en appelle à l'opinion publique avec son 'J'accuse' à un moment où les hautes instances de l'État ont failli à leur tâche. S'il a été très critique à l'égard du rôle manipulateur d'une presse nationaliste et antisémite¹⁷⁰, il était cependant convaincu qu'il était possible d'éclairer les masses, et ceci justement par le biais de la presse: «C'est par la plume que la révolution pacifique se fera. Des journaux immondes peuvent empoisonner le peuple, qu'ils nourrissent de mensonge. Des journaux de lumière le guériront en disant simplement la vérité.»¹⁷¹

L'Affaire Dreyfus, c'est historiquement, selon Pierre Miquel, «l'apparition dans le cadre libéral du régime parlementaire républicain enfin instauré, de la presse comme puissance d'opinion, liée, mais devenue égale à celle de l'argent.»¹⁷² Selon le même auteur, «c'est la presse – toute la presse de gauche ou de droite – qui a remporté la victoire dans l'Affaire. Elle a, d'une façon éclatante, manifesté sa puissance [...]. Après l'Affaire, c'en est fini du pouvoir de l'élite républicaine. Il faut désormais compter en toute chose avec la manifestation quotidiennement écrite de l'opinion publique.»¹⁷³ C'est vrai en ce qui concerne le pouvoir accru de la presse. Mais il faut tout de même souligner que la victoire en faveur de la vérité et de la justice dans le cas de Dreyfus a été obtenue «en dépit de l'opinion de la majorité de la presse»¹⁷⁴, «par une certaine élite non conformiste, et ce, à la fois contre l'opinion publique et comme la grande majorité de la presse.»¹⁷⁵

La victoire en faveur de Dreyfus a été obtenue grâce à l'intervention d'une nouvelle figure sociale, incarnée par Zola, celle de l'intellectuel. «Le *J'accuse* est l'aboutissement et l'accomplissement du processus collectif d'émancipation qui s'est progressivement accompli dans le champ de production culturelle: en tant que rupture prophétique avec l'ordre établi, il réaffirme, contre toutes les raisons d'État, l'irréductibilité des valeurs de vérité et de justice, et, du même coup, l'indépendance des gardiens de ces valeurs par rapport aux normes de la politique (celles du patriotisme, par exemple), et aux contraintes de la vie économique.»¹⁷⁶

¹⁶⁹ Voir Pierre Karila-Cohen, «L'opinion (la généalogie de la notion d'opinion, de l'individu libéral à ses avatars fin de siècle)», in: *ibidem*, p. 1356–1366.

¹⁷⁰ La presse dreyfusarde n'atteignait que 11 à 15% des lecteurs français. L'adoucissement de la peine et la grâce de Dreyfus auront donc été obtenus en dépit de la majorité de la presse. (Janine Ponty, «La presse quotidienne et l'Affaire Dreyfus en 1898–1899», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t.XXI, avril–juin 1974, p. 220)

¹⁷¹ Zola, Lettre à P. Billet, 7 janvier 1900, in: Zola, *Correspondance*, t.49, p. 860.

¹⁷² Pierre Miquel, *L'Affaire Dreyfus*. Paris, P.U.F., 1961, p. 8.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 8–9.

¹⁷⁴ Janine Ponty, «La presse quotidienne», p. 220.

¹⁷⁵ Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire 1885–1914*. Paris, Seuil, 1978, p. 242.

Si l'on a pu constater qu'au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, le journalisme très littéraire propre à la France cédait de plus en plus la place à un journalisme marqué par le principe de l'information, et si Zola s'était plaint en 1889 que la presse accorde de moins en moins de place à des textes 'littéraires', s'instaure cependant depuis son 'J'accuse' une nouvelle présence des écrivains (et des savants) dans la presse; avec leurs interventions en tant qu'intellectuels, ils prennent position sur des questions cruciales de la société. Ils en appelleront tout au long du XX^e siècle à l'opinion publique par des manifestes publiés dans des périodiques importants allant de *l'Action française* à *L'Humanité*.¹⁷⁷ Mais ceci est une autre histoire ...

¹⁷⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*. Paris, Seuil, p.186.

¹⁷⁷ Voir Joseph Jurt, *Frankreichs engagierte Intellektuelle*. Göttingen, Wallstein, 2012.