

Recherches & Travaux

n° 65

**Poésie et journalisme
au XIX^e siècle en France
et en Italie**

L'exemple napolitain

Cristiana Anna Adesso

Luc Bonenfant

Maria Christina Cafisse

Dominique Combe

Stefania Della Badia

Silvia Disegni

Maria Teresa Giaveria

Alain Guyot

Barbara Manfellotto

Loredana Palma

Massimo Scotti

Alain Vaillant

Michel Viegnes

Nathalie Vincent-Munnia

REVUE DE L'UFR DE LETTRES CLASSIQUES ET MODERNES

DIRECTEURS DE LA PUBLICATION : Claude Coste et Bertrand Vibert

CONSEIL DE RÉDACTION

Claude BURGELIN (Lyon 2 ; XX^e siècle),
Brigitte COMBE (Grenoble 3 ; XX^e siècle, Littérature et peinture),
Christian DOUMET (Paris 8 ; XX^e siècle, Poésie),
Nathalie FOURNIER (Grenoble 3 ; Langue et style),
Pierre GLAUDES (Toulouse-Le Mirail ; XIX^e siècle),
Francis GOYET (Grenoble 3 ; XVI^e siècle),
Joseph JURT (Fribourg ; XX^e siècle),
Marco LOMBARDI (Florence ; XVII^e-XVIII^e siècles),
Jean-François LOUETTE (Grenoble 3 ; XX^e siècle),
Anne-Marie MONLUÇON (Grenoble 3 ; Littérature comparée),
Enzo NEPPI (Grenoble 3 ; Italien),
Jean-François PERRIN (Grenoble 3 ; XVIII^e siècle),
Daniel SANGSUE (Neuchâtel ; XIX^e siècle, Stendhal),
Jean SERROY (Grenoble 3 ; XVII^e siècle),
Didier VAN MOERE (Grenoble 3 ; Littérature et musique),
Laurence VIANES (Grenoble 3 ; Lettres anciennes),
Bertrand VIBERT (Grenoble 3 ; XIX^e siècle),
Philippe WALTER (Grenoble 3 ; Moyen-Âge).

Commandes à adresser :

Ellug / Revues

Université Stendhal – Grenoble 3

BP 25 – 38040 Grenoble cedex 9

Tél. : 04 76 82 43 75 / Fax 04 76 82 68 44

Courriel : Brigitte. Pautasso@u-grenoble3.fr

<http://www.u-grenoble3.fr/stendhal/bibliopub/publications/revues.html>

Chaque numéro : 13 € – Abonnement : 2 numéros par an : 25 € pour la France,

27 € pour l'étranger (frais de port compris)

Cette revue peut être commandée par votre libraire ou par vous-même

au CID, 131 Bst Saint-Michel – 75005 Paris.

Tél 01 43 54 47 15 Fax 01 43 54 80 73

Frais de port pour la vente au numéro :

FRANCE MÉTROPOLITAINE : 2,50 € pour le premier ouvrage, 1 € pour les suivants

Autres destinations : se renseigner

Chèques à libeller à l'ordre de :

M. l'Agent comptable de l'université Stendhal

Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie

L'exemple napolitain

Textes recueillis et présentés par Silvia Disegni

2005

UFR DE LETTRES CLASSIQUES ET MODERNES
Université Stendhal-Grenoble 3

Ce volume est le résultat de deux journées d'études internationales tenues à Naples les 28 et 29 novembre 2003 à la Faculté de Lettres de l'université Federico II (*Dipartimento di filologia moderna*) et de l'Institut français de la même ville, en collaboration avec l'université Stendhal-Grenoble 3. Il s'agit du premier jalon d'une recherche plus étendue que nos deux universités entendent développer en organisant des rencontres régulières sur le sujet. La réflexion porte sur les rapports qu'entretiennent journalisme et poésie au XIX^e siècle, trop longtemps placés aux antipodes l'un de l'autre par l'histoire littéraire, qui ne semblait concevoir leur mise en relation (à sens unique, dans l'utilisation du premier de la part de la seconde) qu'à partir des avant-gardes du XX^e siècle. L'erreur était de prendre pour argent comptant les déclarations des poètes du siècle de Gautier, Baudelaire, ou Mallarmé qui pestaient contre l'écriture sérielle et servile, utilitaire et « prosaïque » au nom de la spécificité et de la pureté de l'art. Ceux qui firent de la poésie le lieu d'un combat titanique contre la matière, donc d'un travail aux multiples contraintes qui n'avaient de sens que parce qu'elles étaient spécifiques et délibérément choisies, n'entendaient pas se soumettre à celles d'une écriture facile, hâtive, éphémère et plurielle répondant à des exigences commerciales, voire politiques, écriture de la quantité nocive à celle de la qualité. La presse en somme semblait être le tombeau de la poésie. On a même vu dans cette démarcation l'une des manifestations de l'autonomie naissante du champ littéraire, dont la logique était de s'affirmer en affichant sa différence par rapport aux autres champs limitrophes et de se définir grâce à une réflexion sur ses propres règles de fonctionnement et son propre langage. Position bien éloignée de celle des avant-gardes du XX^e siècle, qui ne cessèrent de revendiquer l'apport du journalisme et de la publicité dans leur pratique et dans la constitution de leur poétique.

On ne peut concevoir au XIX^e une phrase comme celle que Cocteau écrivit par exemple au siècle suivant : « La poésie est libre de s'exprimer comme elle veut [...] elle est un démon capable de prendre toutes les formes ». Et pourtant c'est ce que tentèrent de faire nombre de ces poètes, souvent grâce

au journalisme, lieu d'expérimentation et de questionnements sur la modernité, réservoir de problématiques, thématiques et techniques nouvelles mais aussi lieu de rencontre avec un public nouveau dont il reste les traces à l'intérieur même de leur texte, quand il ne fut pas celui d'un débat plus théorique. Ces écrivains mirent en scène et en forme, exprimèrent dans leur texte les tensions, la scission qu'ils vivaient quotidiennement et que générait leur double condition de poètes et de journalistes. Car ils furent souvent malgré eux « poètes journalistes ». Ils firent tous paradoxalement de la « poésie de journalisme » pour reprendre le titre provocateur d'un recueil d'« articles poèmes » de Cocteau, arrachés à son journal, pour être publiés bien plus tard chez Belfond en 1973.

Un tel phénomène nous ramène à une réalité déjà présente au siècle précédent. La plupart des œuvres de poètes, celles à travers lesquelles nous les lisons et jugeons aujourd'hui, ne sont que des recueils réunissant une production précédemment parue dans la presse du temps, non pas seulement dans les revues les plus spécialisées où on les attendrait, mais aussi dans les quotidiens à plus grand tirage¹, non pas seulement dans les revues les plus innovatrices mais aussi dans les plus traditionnelles. Sans oublier que les recueils inauguraux en matière de poésie en prose ne parurent qu'à titre posthume (*Gaspard de la Nuit* de Bertrand, *Les Petits Poèmes en prose* de Baudelaire) alors que du vivant de leurs auteurs, le public ne connaissait l'existence de certaines de leurs pièces que par le journal, un support où les catégories génériques étaient alors plus floues et où la réception des poèmes, surtout en prose, n'était pas celle de leur publication en volume. Noyées dans le journal, ces pièces n'ont pas la valeur sacrée que le livre dans sa complétude et son autonomie permet de leur donner. Généralement donc, le poème est inséré dans un « double circuit de biens symboliques » pour reprendre l'expression de Maria Teresa Giaveri.

L'une des manifestations de cette relation est l'émergence du poème en prose, résultat d'une véritable « crise de vers » qui traverse tout le siècle et déplace lentement le lyrisme sur d'autres terrains que celui de la métrique traditionnelle (Nathalie Vincent-Munnia) mais aussi, parfois, refuse l'opposition entre « poétique » et « prosaïque », par exemple à travers l'anoblissement du prosaïque, voire même dans le cadre de rubriques de presse obligées. Ainsi le récit de voyage devient-il pour un chroniqueur d'art et poète comme Gautier un véritable morceau d'*ekphrasis* : il prend la forme d'un poème en

1. On trouve souvent les mêmes poèmes dans les deux types de support dans le cas de Baudelaire par exemple.

prose qui, sans doute, s'ignore encore (Alain Guyot). Ainsi l'autotraduction en français et en prose de ses poèmes allemands publiés dans la *Revue des Deux Mondes* est-elle un moyen pour Heine de créer un produit qui déplace les cadres et les enjeux d'une poésie plus attendue, à la recherche d'un langage capable d'exprimer la crise (Massimo Scotti). Luc Bonenfant nous montre combien la problématique et les traits distinctifs du poème en prose ne sont pas attribuables à des individus isolés mais sont souvent le résultat d'un plus vaste discours programmatique tenu par les organes de presse auxquels ils sont liés. Ces analyses portent à penser que l'émergence de ce futur genre littéraire, qui n'existe encore qu'à l'état de pratique, est à mettre en rapport avec la position périphérique de ses représentants dans le champ littéraire (les petits romantiques), de sa présence sur le territoire (la province), mais aussi de ses supports (la presse) pour ne pas parler du statut de ses « pièces » à l'intérieur du journal ou revue (récits de voyages, conte, chroniques anciennes, anecdotes, voire « bambochades »). Tout se passerait donc comme si l'éloignement des lieux de consécration et de reconnaissance autorisait un renouvellement majeur, revu et corrigé, certes, au moment d'une publication en volume et d'une stratégie d'affirmation qui en change le sens.

Mais on aurait tort de limiter les relations entre le journal et la poésie à l'émergence de ce nouveau genre. D'un bout à l'autre de la chaîne temporelle, Alain Vaillant et Dominique Combe examinent en quoi elles déterminent au contraire une remise en marche, une re-sémantisation, un renouvellement de la poésie en vers qui atteindra son sommet avec Mallarmé puis Valéry dans la réflexion profonde sur ce qu'est le prosaïque, identifié à l'écriture communicative et didactique voire moralisante, narrative ou descriptive, dont le journal est la quintessence. À la croisée des deux instances, un poète incontournable, Baudelaire, qui a pratiqué les deux formes de poésie comme s'il s'agissait de deux versions d'un même texte sous-tendues par une même idée de la modernité : il fut capable d'extraire, de l'écriture de la banalité, l'exceptionnel, en le tirant de ce qui, cette fois, est au cœur de la presse : le fait divers ou le portrait des excentriques et marginaux, l'écriture de la ville. Mais aussi, de tirer l'éternel de l'écriture du fugitif au moyen de « l'allégorie réelle » (Silvia Disegni et Michel Viegnes) et de représenter la scission du moi, l'éclatement du sujet lyrique avec des moyens auxquels son expérience de collaborateur et de lecteur de presse l'avait familiarisé.

Nos deux premières sections porteront sur la France, sur une première phase de tâtonnement et de pratiques croisées, fécondes mais mal définies, plus ou moins jusqu'en 1848, et sur une seconde où le phénomène et le lan-

gage de la presse semblent être exploités et interrogés dans une expérimentation plus consciente, au sein d'une plus vaste réflexion sur la poésie, ses tensions et son statut. La dernière section du volume portera sur l'analyse du phénomène en Italie et en particulier à Naples, qui fut le centre d'un important débat culturel avant et après l'Unité nationale, mais aussi de pratiques et de diffusions littéraires grâce à ses nombreux quotidiens et revues. Or comme dans beaucoup d'autres capitales d'une Italie morcelée en quête d'identité nationale, Naples suit de près le débat en cours en France pour son affirmation et son propre renouvellement littéraire. Souvent le rapport à la poésie que donnent à lire ses périodiques est analogue à celui que l'on peut trouver chez les voisins transalpins, à quelques années près. Le mérite de cette section est surtout d'ordre sociologique. Elle fournit des analyses paradigmatiques à partir d'un dépouillement systématique de plusieurs organes de presse qui ont joué un rôle à Naples à plus d'un titre. On y examine par exemple la diffusion de la poésie étrangère à travers des traductions plus souvent dictées par la fortune de ses auteurs en Italie que par la qualité de leur production (Loredana Palma); la forte présence d'une poésie humoristique et parodique qui rappelle celle des nombreux journaux fantaisistes des années 30-50 en France également soumis à une forte censure, qui savent jouer du contraste entre formes et contenus triviaux et hautement légitimés (Cristiana Adesso); une sorte d'expérimentation de poésie en prose chez des auteurs (à la fois hommes de lettres raffinés et hommes politiques) qui accueillent et adaptent des recherches lyriques étrangères de plus en plus affirmées au contexte d'arrivée (Maria Cristina Cafisse et Barbara Manfellotto); enfin, à travers la revue de presse du quotidien napolitain le plus prestigieux, le *Mattino* auquel collaborèrent des poètes du Panthéon italien, les choix poétiques de la rédaction en matière de comptes rendus, de production poétique, en italien ou en dialecte, une fois de plus au croisement de deux types de culture, « populaire » et légitimée, traditionnelle et expérimentale, régionale et nationale voire européenne (Stefania della Badia). Le *Mattino* travaille également à la promotion d'événements ayant trait au poétique, comme la rencontre annuelle de la chanson napolitaine à Piedigrotta. Car l'un des facteurs les plus intéressants de ces analyses est à voir dans la forte présence de la musique et de la voix dans la pratique poétique napolitaine, dans ses tentatives de rénovation ou de diffusion. Ce qui la distingue en partie de la presse française des mêmes années mais qui souligne également certaines fonctions et potentialités du journalisme, encore à exploiter, lorsqu'on essaie de le penser dans sa relation avec le poétique au XIX^e siècle et dans les deux pays.

Silvia Disegni

Nous remercions pour leur appui les directeurs des deux groupes de recherches de littérature italienne de l'université de Naples Federico II portant l'un sur *La Littérature et le journalisme à Naples au XIX^e et au XX^e siècle : auteurs, œuvres et titres* (Prof. Giglio), l'autre sur des *Moments de culture littéraire dans la presse périodique à Naples du XVIII^e siècle au début du XX^e* (Prof. Antonio Palermo et Pasquale Sabbatino).

Nous remercions le groupe de chercheurs italiens appartenant aux deux groupes de recherches et dont les travaux constituent la troisième section, pour l'organisation des rencontres l'*Institut français de Naples*, et pour la publication des actes, *L'université Stendhal-Grenoble 3*, en particulier Alain Guyot et Michel Vieignes.

Le vers à l'épreuve du journal

TÂTONNEMENTS

Dans l'histoire du lyrisme moderne, deux mutations majeures, survenues au cours du XIX^e siècle, ont permis à la poésie française d'échapper à son apparence d'éloquence versifiée où la cantonnait la tradition classique – ou, pour mieux dire, sa vulgate scolaire et académique – et dont la régularité désespérément cadencée avait fini de détourner, dans l'Ancien Régime finissant, auteurs et lecteurs de vraie littérature.

Le premier événement est à mettre au crédit du romantisme de 1820. Le séisme poétique des *Méditations* de Lamartine, prolongé par les répliques des *Poèmes antiques et modernes* et des *Odes et ballades*, a consisté, toutes considérations techniques mises de côté, à déplacer le principe poétique du texte versifié – considéré jusqu'alors comme l'illustration et la matérialisation d'un type idéal – vers le poète lui-même. Désormais, l'essence du fait poétique ne résiderait plus dans la forme artistique que le texte présente comme accomplie, mais dans la subjectivité d'un homme dont la nature et l'énergie propres sont manifestées au lecteur par l'acte de profération lui-même; quant au vers, il n'est plus tant l'application d'un patron métrique que l'incarnation par le Verbe de cette présence subjective et ineffable selon les ressources de la prose ordinaire. J'ai proposé ailleurs¹ d'appeler «subjectivation» ce double phénomène, qui, d'une part, permet d'établir une relation *sui generis* entre l'énoncé poétique et son énonciateur et, d'autre part, communique au lecteur le sentiment que le sujet auctorial est directement et pleinement impliqué dans cette instance énonciatrice.

1. Voir A. Vaillant, «Le poète romantique, prototype de l'auteur-interprète», communication au colloque *Paroles chantées, paroles dites. Poétique de la parole vive à l'époque moderne*, organisé les 20-22 novembre 2003 à l'université Paul-Valéry (Montpellier 3) par Stéphane Hirschi, Élisabeth Pillet et Alain Vaillant [Actes à paraître au printemps 2005].

La deuxième mutation arrive à son terme à la fin du XIX^e siècle, lorsque la sacralisation symboliste du *poème* ou du « Livre » mallarméen situe à nouveau dans le texte donné à lire – plutôt qu'à entendre, cette fois – le centre de gravité de la poésie, au détriment du lyrisme de l'épanchement sentimental auquel on identifie alors, avec beaucoup de dédain, l'esthétique romantique. Pourtant, ce déplacement du poétique vers l'objet textuel ne marque pas une régression en deçà du romantisme de 1820, mais il en constitue au contraire l'un des accomplissements possibles – en désindividualisant et en dépersonnalisant la sphère de l'intelligence sensible et de l'émotion intime qu'ils mettent plus que jamais au centre de leurs préoccupations d'artistes, les poètes d'après 1870 parachèvent à leur manière cette poétisation de l'indicible et de l'invisible qui, hors de toute perspective biographique ou psychologique, était l'une des principales lignes de force du premier romantisme. Mais ils l'ont fait en reportant sur le travail artistique du vers le crédit que les romantiques faisaient au flux du Verbe poétique.

Entre la Restauration et les années 1880, il a donc fallu que s'opèrent une profonde réorientation du lyrisme vers la forme textuelle et l'élaboration concrète de nouveaux modèles poétiques : si l'on craignait d'ajouter à un vocabulaire critique riche déjà en néologismes inutiles, on risquerait le mot d'*artisme*², pour désigner cette reconversion artistique de l'*ethos* lyrique qui, sans rien abandonner du subjectivisme qui caractérise le romantisme, parvient à le formuler en termes de poétique et de versification. Il faut enfin souligner que cette reconversion, qui a permis au romantisme de dépasser la pure exaltation de la parole sincère et inspirée où il risquait de s'enfermer et qui le menait à une situation proprement aporétique – rejeter une rhétorique pour retomber dans une autre, encore plus envahissante et proliférante –, constitue l'étape décisive pour la constitution de cette *poétique* du poème, dont hérite en droite ligne notre conception moderne de la poésie. Au reste, cette histoire, qu'il fallait rappeler en ouverture, est bien connue ; mon hypothèse, à laquelle je vais désormais consacrer le reste de mon développement, est que seul le rôle primordial assuré par le journalisme de la petite presse dans la publication poétique et dans le processus de reconnaissance littéraire a permis cette mue. Pour simplifier la rapide démonstration qui sera ici ébau-

2. Les termes qui existent pour désigner ce « moment artiste » de la poésie française ne font tous qu'en souligner un aspect partiel : l'« esthétisme » suppose une conception précise et positive du Beau, ce qui est loin d'être le cas pour ces poètes désabusés et ironiques ; l'« Art pour l'Art » et la « poésie parnassienne » renvoient à des notions restrictives et beaucoup trop datées ; le « style artiste », cher aux Goncourt, semble qualifier une pose auctoriale, alors qu'il s'agit d'une évolution bien plus générale, qui relève de la poétique historique.

chée, je commencerai par proposer une analyse plus proprement historique de ce moment de l'évolution de la communication littéraire, avant d'en examiner les conséquences poétiques et formelles, sur le plan du travail du vers : l'un des objectifs de ce travail sera en effet de montrer que, si le journal constitue la matrice probable du poème en prose, il est aussi à l'origine de transformations aussi fondamentales – et peut-être plus déterminantes pour l'évolution du genre –, dans le domaine de la poésie versifiée.

Pour comprendre le bouleversement qui vient de survenir, dès les premières années de la Monarchie de Juillet, dans le monde de l'édition, il faut à nouveau se tourner vers cette somme fictionnelle sur l'écrivain et la littérature que constitue le roman monumental de Balzac, *Illusions perdues*. Jeune poète monté de sa province, Lucien de Rubempré se rend chez deux libraires-commissionnaires du quai des Augustins, Vidal et Porchon, pour leur proposer le recueil de ses compositions poétiques, *Les Marguerites*. L'accueil qu'il y reçoit est loin d'être à la hauteur de ses espérances :

– Monsieur, j'ai un recueil de poésie...

– Monsieur Porchon ! cria-t-on.

– De la poésie, s'écria Porchon en colère. Et pour qui me prenez-vous ? ajouta-t-il en lui riant au nez et disparaissant dans son arrière-boutique³.

Dans cette scène évidemment dramatisée, Balzac donne une image très exacte d'un phénomène brutal et majeur du romantisme d'après 1830, à savoir la disqualification culturelle du recueil poétique. Or, l'événement est très récent. Le romantisme de 1820, au contraire, avait reposé sur la valeur, presque religieuse ou magique, qu'on était prêt à accorder au livre de poèmes, censé être l'émanation, encore vivante et vibrante, du sujet qui en était l'auteur. Un livre de poèmes était alors mieux qu'un livre ; c'était le fantôme d'une présence vivante, et cet être fantomatique était d'autant plus émouvant lorsqu'il gardait l'empreinte d'un poète lui-même disparu. Un autre passage d'*Illusions perdues* évoque ainsi l'émerveillement presque mystique de David Séchard et de Lucien de Rubempré, « les deux poètes », à la lecture du mince recueil d'André Chénier :

« Lucien, sais-tu ce que je viens de recevoir de Paris ? dit l'imprimeur en tirant de sa poche un petit volume in-18. Écoute ! »

David lut, comme savent lire les poètes, l'idylle d'André Chénier intitulée *Nègre*,

3. H. de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » (éd. de P.G. Castex), t. 5, 1977, p. 303.

puis celle du *Jeune malade*, puis l'élégie sur le suicide [...] Lucien lut à son tour l'épique morceau de *L'Aveugle* et plusieurs élégies. Quand il tomba sur le fragment :

S'ils n'ont point de bonheur, en est-il sur la terre?

il baisa le livre, et les deux amis pleurèrent, car tous deux aimaient avec idolâtrie. Les pampres s'étaient colorés, les vieux murs de la maison, fendillés, bossués, inégalement traversés par d'ignobles lézardes, avaient été revêtus de cannelures, de bossages, de bas-reliefs et des innombrables chefs-d'œuvre de je ne sais quelle architecture par les doigts d'une fée⁴.

L'émerveillement a donc cessé, et très vite. Les nouvelles conditions de la vie économique, politique et culturelle ont rejeté la poésie du côté de l'archaïsme. À la France libérale et bourgeoise de Juillet, il faut de puissantes industries culturelles – un monde de l'imprimé qui diffuse de l'information, du récit et du divertissement plutôt que des émotions versifiées. Disons-le d'une formule dans le cadre de ce bref chapitre⁵ : cette mutation se fait au bénéfice du roman et, davantage encore, de la presse, mais au détriment de la poésie. Bien sûr, on continue à imprimer des recueils sous la Monarchie de Juillet. Mais il s'agit alors le plus souvent de volumes publiés à compte d'auteur et qui, surtout, n'apportent à leurs auteurs aucune sorte de reconnaissance ou de légitimité. Quant aux grands noms du premier romantisme (Lamartine, Hugo, Vigny), ils sont progressivement condamnés au silence ou à une reconversion politique ou littéraire, au cours des années 1840.

Cette mutation est, disais-je, brutale. Elle est aussi provisoire. Dès la génération symboliste, un nouveau type de publication redonne à la création poétique l'espace éditorial qui lui est indispensable pour se développer et évoluer de façon cohérente et autonome : la « petite revue » littéraire – par opposition aux « grandes revues » intellectuelles, type *Revue des Deux Mondes*. Il ne s'agit plus d'un ouvrage individuel, mais d'une publication collective dont les auteurs – de jeunes auteurs partageant une même conception de la poésie – sont unis par une connivence assez forte pour à la fois assurer cohésion de l'ensemble et respecter les trajectoires individuelles ; d'autre part, ces périodiques, eux-mêmes achetés et consommés par d'autres cercles littéraires, contribuent à renforcer les liens tissés à l'intérieur du champ littéraire. Cette période de la petite revue constitue, à bien des égards, l'âge d'or de la publication poétique, et la parution de la première série du *Parnasse contemporain*, en 1866, peut être considérée comme l'une des prémices de cette évolution : cette circonstance suffirait à justifier la réputation faite au recueil constitué à l'initiative de Catulle Mendès.

4. *Ibid.*, p. 147-148.

5. Pour une analyse générale, historique et littéraire, de cette crise, voir A. Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernités*, Grenoble, Ellug (à paraître en 2005).

La quarantaine d'années qui coïncide, *grosso modo*, avec la Monarchie de Juillet et le Second Empire représente donc une période culturellement exceptionnelle, où la poésie ne dispose pas d'un espace de publication qui lui soit dédié et apparaisse comme le signe éditorial de sa légitimité sociale et artistique. On connaît bien les conséquences de cette situation sur les conditions matérielles et psychologiques de la vie d'écrivain, ainsi que sur les représentations littéraires : la marginalisation sociale et la précarité économique du poète, le mythe du poète maudit, la déploration romantique sur la solitude poétique, les pratiques déviantes, etc. L'essentiel n'est cependant pas là, mais dans les conséquences formellement déterminantes de cette défaillance de l'édition poétique, qui, sur le plan de l'invention littéraire, amène pendant la même période à une réorientation décisive du travail d'écriture et de ses choix artistiques. En effet, pendant le temps de deux générations, les poètes, pour les meilleurs d'entre eux, sont aussi des journalistes employés au service de la « petite presse » parisienne pour rendre compte de la vie théâtrale, artistique et littéraire, et ils font paraître leurs compositions poétiques à l'intérieur des journaux pour lesquels ils travaillent – ou dans d'autres, grâce aux liens complexes et nombreux que permet de tisser la « camaraderie littéraire ». Ils sont ainsi amenés à faire l'expérience, radicalement nouvelle pour l'activité poétique que le romantisme venait de consacrer à l'exploration vertigineuse de l'univers intérieur ou des mondes invisibles, de la collectivité, de l'altérité et de l'hétéroclite⁶.

De la collectivité, tout d'abord. Un peu à la manière des philosophes et des polygraphes du XVIII^e siècle, les poètes, par leur écriture et leur participation à la presse périodique, participent d'une entreprise par nature collective et plurielle. Bien sûr, un journal est écrit à plusieurs : alors qu'un recueil réunit un ensemble de poèmes écrit par un seul auteur, le modèle est désormais celui du journal où figure, au milieu d'un grand nombre d'articles signés ou anonymes, un poème unique (ou un petit ensemble de poèmes). Davantage encore, il faut rappeler que cette presse culturelle, publiée au cœur du très petit monde du Paris journalistique, est un univers où l'on ne cesse de s'interpeller, de se critiquer, de se répondre, de s'amuser ensemble, souvent aux dépens du public qui ne connaît pas les codes de cette complicité clandestine. Il en va de même des poètes, qui s'imitent, se corrigent, dialoguent ou se critiquent par compositions interposées. Les rapprochements épisodiques que l'érudition peut faire, dans les notes des éditions savantes,

6. Sur les liens, divers et complexes, entre presse et littérature au XIX^e siècle, voir M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), *Presse et plumes. Littérature et journalisme au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004.

sont encore très loin du compte : il reste à faire, à peu près totalement, une histoire collective de l'invention poétique au XIX^e siècle, et cette histoire devrait commencer par un dépouillement systématique de la presse périodique, et non par l'étude des recueils publiés après coup, qui gomme l'origine collective et d'emblée intertextuelle de cette activité poétique et qui, d'autre part, brouille la vraie chronologie des faits – on a ainsi longtemps fait de Baudelaire le poète par excellence du Second Empire à cause de la publication des *Fleurs du mal* en 1857, alors que son œuvre est comme le tombeau versifié de cette *poésie-journalisme* de la Monarchie de Juillet.

De l'altérité, ensuite. Le poème en vers est publié au milieu d'autres articles rédigés en prose, obéissant à de multiples logiques pragmatiques – de la critique d'éreintement à la publicité déguisée, en passant par la chronique théâtrale, par l'article de fond sur une question d'esthétique générale ou par la chronique plaisante de la vie mondaine ou culturelle. Alors que le poème romantique – celui de 1820 – tendait à phagocyter le monde entier en lui imposant les teintes uniformes et idéalisantes de la poésie, le poème-article de 1840 ou de 1860 doit prendre acte de cette altérité fondamentale du journal où il est plongé et dont il doit parvenir à témoigner suivant des modalités qu'il doit inventer lui-même, s'il veut rester lisible – c'est-à-dire publiable. D'ailleurs, c'est en lui-même que le poète fait l'expérience de cette altérité, puisqu'il est tour à tour, selon le moment et le périodique, versificateur, critique, chroniqueur, conteur ou polémiste, si bien que ses vers résultent non seulement de la sédimentation de ses expériences, de ses lectures ou de ses échanges poétiques, mais des voix nombreuses et parfois discordantes qui sont les siennes et dont le poème présente la synthèse énigmatique et elliptique.

De l'hétéroclite enfin. Le journal impose au lecteur de la Monarchie de Juillet – c'est l'innovation la plus spectaculaire induite par cette entrée dans notre moderne ère médiatique – la présence du réel – d'un réel éclaté, fragmenté, anecdotique, banal – : présenté comme un agrégat d'éléments, et non unifié, synthétisé et polarisé par une argumentation censée lui donner sens – comme le fait l'éloquence politique, qui arrête au même moment ses principes et ses méthodes, grâce à l'expérience acquise par les assemblées de la monarchie parlementaire. C'est le journal qui rend familier au public le fait divers, le récit anecdotique, les *realia* de la vie sociale, mais aussi les collections d'art, les Salons, l'éphéméride des spectacles et des divertissements parisiens. Ce transitoire hétéroclite de la vie « moderne », le poète doit aussi l'intégrer dans son œuvre, constituant ainsi un jeu d'échos, convergents ou ironiquement contrastifs, avec le reste du journal.

À partir de ces trois caractéristiques – la collectivité, l'altérité et l'hétéroclite –, il serait d'ores et déjà possible d'esquisser les contours de cette poésie-journalisme et des écrivains qui y contribuent. Car tous les poètes n'y participent pas, et une première ligne de démarcation sépare les versificateurs qui, volontairement ou non, restent à l'extérieur du monde de la presse et les membres de la tribu nombreuse et composite des poètes des journaux qui forment la cheville ouvrière – point trop laborieuse, néanmoins – de la petite presse, voire des rubriques culturelles de la grande. La première catégorie se scinde elle-même en deux groupes. On l'a dit, les noms célèbres du romantisme perdent tous du terrain dans ce nouveau contexte poétique, mais leur dignité de grand poète leur interdit de passer sous les fourches caudines du journal. Le cas de Musset est plus ambigu. Sa reconnaissance poétique, avec les *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829), coïncide avec le déclin du romantisme métaphysique à la Lamartine, contesté par la jeunesse joyeuse qui entoure Hugo et qui fournira à la presse de la Monarchie de Juillet ses bataillons de journalistes : et, en effet, on retrouve sans peine dans son recueil de 1829 cette veine ironique et jubilatoire ; cependant, tout l'oppose – et notamment un faisceau de raisons idéologiques, sociales et littéraires – à la presse issue de Juillet :

[...] le grand fléau qui nous rend tous malades,
Le seigneur Journalisme et ses pantalonnades ;
Ce droit quotidien qu'un sot a de berner
Trois ou quatre milliers de sots, à déjeuner [...].

Musset restera donc un poète isolé, publiant la totalité de ses compositions dans la *Revue des Deux Mondes* de François Buloz avec lequel il est lié par un contrat d'exclusivité et refusant de se commettre avec la presse littéraire et artistique, qui lui rendra au centuple son mépris en lui forgeant pour la postérité sa réputation de poète facile, paresseux et approximatif. Du reste, la très grande majorité des recueils poétiques publiés hors du champ journalistique est constituée des sous-produits du romantisme ; et leurs auteurs sont, le plus souvent, des poètes ou des poétesses de province, publiant à leurs frais des recueils remplis de longs poèmes bavards qui, ressassant les mêmes lieux communs religieux, métaphysiques ou sentimentaux, ont le plus contribué à la rapide disqualification littéraire du romantisme et qui n'avaient d'ailleurs aucune chance d'accéder à quelque notoriété. Tout autre est, bien sûr, la situation de Leconte de Lisle. Issu des milieux fouriéristes, connu et apprécié des poètes-journalistes – notamment de Théodore de Banville –, sa poésie, savante et hiératique, est faite et conçue pour la publication en livre – au même titre que les travaux érudits des savants dont elle se veut, selon la préface des *Poèmes antiques* de 1852, l'équivalent littéraire et

poétique. Précisément, des trente et un poèmes de la première édition des *Poèmes antiques*, dix ont fait l'objet d'une prépublication en revue : mais ils avaient paru épisodiquement, de novembre 1845 à juillet 1847, dans *La Phalange*, organe du mouvement fouriériste dont le poète était l'un des militants. Un des derniers poèmes, « Midi », avait en outre été intégralement cité par Sainte-Beuve dans l'article qu'il avait consacré, dans *Le Constitutionnel* du 9 février 1852, à la situation « de la poésie et des poètes en 1852 ». À partir de l'exemple prototypique de Leconte de Lisle, il serait d'ailleurs tentant de distinguer deux tendances au sein du futur mouvement parnassien. L'une, née dans le prolongement de Leconte de Lisle, serait celle d'une poésie savante et solennelle et afficherait tous les signes d'honorabilité sociale, littéraire et éditoriale ; l'autre, constituée notamment autour de Banville et de Gautier, revendiquerait le même esthétisme, sans rien renier de ses origines journalistiques, donc de son goût pour le jeu et le mode mineur.

En effet, autour de 1850, la part la plus vivante et la plus inventive de la poésie naît dans le monde de la presse. En attendant le dépouillement systématique et l'étude exhaustive qui est encore à mener sur la place de la poésie en vers dans la presse du XIX^e siècle, j'appuierai mes analyses littéraires sur quatre publications qui ont marqué, comme les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, les premières années du Second Empire : *Émaux et camées* de Théophile Gautier (1852), *Petits châteaux de Bohême* de Gérard de Nerval (1853 [en fait 1852]), les *Odes funambulesques* de Banville, suivies quelques mois après du *Sang de la coupe* (1857), *Les Fleurs du mal* de Baudelaire (1857).

Seize des dix-huit poèmes de la première édition d'*Émaux et camées* avaient déjà fait l'objet d'une publication en périodique : six dans la *Revue des Deux Mondes* (les 15 janvier, 15 avril, 15 décembre 1849 et le 1^{er} janvier 1850), cinq dans *La Presse* (6 avril 1847, 7 avril et 4 août 1851), trois dans la *Revue de Paris* (1^{er} janvier et 1^{er} juin 1852), deux dans *L'Artiste* (15 février et 1^{er} août 1852). Le premier des trois *Châteaux* de Nerval comprend une série de onze odelettes : six d'entre elles avaient paru dans des journaux des années 1830-1835 : dans le *Cabinet de lecture*, *L'Almanach dédié aux jeunes filles*, les *Annales romantiques*, le *Journal des gens du monde*, l'*Hommage aux dames*, le *Mercur de France au XIX^e siècle*. Le troisième *Château* comprend un ensemble intitulé « Mysticisme » dont les deux pièces (« Le Christ aux oliviers » et « Vers dorés ») ont été respectivement publiées dans les numéros de *L'Artiste* du 31 mars et du 16 mars 1844 ; une autre section, « Lyrisme », réunit trois poèmes dont le dernier, « La sérénade », a paru lui aussi dans le *Cabinet de lecture*, le 29 décembre 1830.

Quant à Théodore de Banville, s'il a publié dès l'âge de dix-neuf ans à compte d'auteur et en volume son premier recueil, *Les Cariatides* (1842), il

rejoint lui aussi la tribu des écrivains journalistes qui se constitue sous la Monarchie de Juillet : notamment, malgré d'évidentes divergences d'esthétique, il restera toujours un ami intime de Baudelaire, auquel il succédera auprès de Marie Daubrun. En 1856, le livre des *Odelettes* trouve son origine dans une suite de quatorze poèmes dédiés « à mes amis du journal » et publiés dans *Paris*, entre le 17 septembre et le 1^{er} octobre 1853. L'année suivante, seul le recueil des *Stalactites* a été composé loin des préoccupations de la presse : pas plus de cinq pièces ont fait l'objet d'une prépublication, dans *L'Artiste* et dans la *Revue française*. En revanche, le titre même des *Odes funambulesques* reflète l'univers fantaisiste du Paris journalistico-théâtral : plusieurs d'entre elles ont d'ailleurs paru dans *La Gazette de Paris* et dans le *Polichinelle*, durant les mois qui ont précédé la publication en volume (février 1857). Enfin, *Le Sang de la coupe*, publié pour la première fois dans le livre VI des *Poésies complètes* (Poulet-Malassis, 1857), tire le tiers de sa matière (soit douze poèmes d'un total de trente-six) des journaux auxquels a collaboré Banville⁷, qui est bien, selon l'excellente formule d'Edgar Pich, ce « journaliste qui pourtant, dans un incessant mouvement de retour sur lui-même, remet en cause, par une pratique tout aussi professionnelle de la poésie, son rôle social et la nature même de son travail⁸ ». Au demeurant, l'affirmation vaudrait davantage encore pour celui qui a donné à cette poésie-journalisme son chef-d'œuvre, Charles Baudelaire. La genèse des *Fleurs du mal* est trop connue grâce aux travaux de Claude Pichois et de Graham Robb⁹ pour qu'il soit utile d'y revenir : rappelons seulement que quarante-six des cent poèmes du recueil n'ont fait l'objet d'aucune prépublication avant l'édition de Poulet-Malassis ; tous les autres ont paru de 1845 à 1857, dans onze périodiques différents (par ordre chronologique : *L'Artiste*, *Le Corsaire*, *L'Écho des marchands de vin*, *Le Magasin des familles*, *Le Messager de l'assemblée*, la *Semaine théâtrale*, la *Revue de Paris*, le *Journal d'Alençon*, *Jean Raisin*, revue joyeuse et vinicole, la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue française*). Mais, on le voit à partir de ce seul échantillon de quatre poètes majeurs du milieu du XIX^e siècle, le cas de Baudelaire, loin d'être exceptionnel, illustre le processus le plus général d'invention et d'édition de la poésie syllabique, dont il reste maintenant à analyser les caractéristiques formelles.

7. Il s'agit de huit périodiques : *Le Corsaire*, *Le Corsaire-satan*, *Dix-Décembre*, *L'Écho*, *Le Pouvoir*, la *Revue de Paris*, la *Revue française*, *La Sylphide*.

8. E. Pich, « Préface » de Th. De Banville, *Œuvres poétiques complètes*, édition critique sous la direction de Peter J. Edwards, t. I, p. VIII.

9. Pour une présentation claire et suggestive de cette genèse, voir en particulier G. Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, Paris, Aubier, 1993.

Publié dans le journal, le poète ne peut évidemment pas installer son univers d'images, de pensées et d'émotions comme il le fait sur la longue distance du recueil, où le ressassement des mêmes mots et le développement mélodique d'une même voix, reconnaissable jusque dans ses tics, font partie du plaisir de lecture. Au contraire, le versificateur du journal doit se plier à une esthétique de la *brevitas*, selon laquelle le texte vaut moins pour ce qu'il dit que par ce qu'il suggère, grâce à une rigoureuse économie de moyens et au tissage serré des différentes composantes de la signification poétique. Il est vrai que Sainte-Beuve avait indiqué la voie dès son *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVII^e siècle* (1828) et que Victor Hugo, avec son recueil des *Orientales*, précisément applaudi avec enthousiasme par tous ceux qui allaient être les poètes-journalistes des années 1830 et 1840, avait donné dès 1829 aux futurs artistes du vers leur modèle de référence – voire au détriment des futurs recueils d'avant l'exil, qui furent loin de recevoir un pareil accueil –; cependant, le recours à la publication en périodique allait incontestablement généraliser et systématiser une pratique poétique qui n'était, avant 1830, qu'une expérience parmi d'autres. Dès ses textes publiés en 1830-1831, la poésie de Gérard de Nerval se caractérise ainsi par la double recherche de la simplicité et de la brièveté, comme dans « Politique », petit poème de vingt vers qui, publié dans le *Cabinet de lecture* du 4 décembre 1831, évoque en cinq quatrains hétérométriques un bref séjour à la prison de Sainte-Pélagie. En voici les deux premiers quatrains :

Dans Sainte-Pélagie,
Sous ce règne élargie,
Où, rêveur et pensif,
Je vis captif,

Pas une herbe ne pousse
Et pas un brin de mousse
Le long des murs grillés
Et frais taillés !

Le recours à des mètres brefs (ici des hexasyllabes et des tétrasyllabes) et à des formes strophiques très diverses constituent les signes les plus visibles de cette poésie, et le Théophile Gautier d'*Émaux et camées* en fera un usage si systématique et provocateur qu'il en paraît parfois interdire toute sorte de souffle poétique et, pour ainsi dire, asphyxier sa composition par l'espèce de contention métrique qu'il s'impose volontairement, comme pour se distinguer du journaliste réputé éloquent et bavard qu'il est par ailleurs à longueur de colonnes, inventant grâce à la strophe – qui est le plus souvent, dans *Émaux et camées*, un quatrain d'octosyllabes à rimes embrassées – un très paradoxal prosaïsme poétique. Ainsi, rien de plus banal, en apparence, que le quatrain d'ouverture de « Le monde est méchant » (*L'Artiste*, 1^{er} août 1852) :

Le monde est méchant, ma petite :
Avec son sourire moqueur
Il dit qu'à ton côté palpite
Une montre en place de cœur.

Le premier vers (« Le monde est méchant, ma petite ») revient en tête de toutes les strophes impaires, jusqu'à la septième et dernière strophe, qui se présente sous la forme d'une chute joyeuse et narquoise :

C'est que tu m'aimes, ma petite,
Et que tu hais tous ces gens-là.
Quitte-moi ; – comme ils diront vite :
Quel cœur et quel esprit elle a !

C'est que, dans ces compositions brèves et faites pour retenir l'attention du lecteur peut-être inattentif de journal, l'essentiel réside dans la précision de la construction et, tout particulièrement, dans l'effet de surprise qui, amené par la chute, permet de clore le poème sur lui-même et d'en réunir tous les effets. Là encore, Baudelaire ne fait que produire la quintessence du genre de la poésie journalistique, lorsqu'il insiste, à la suite d'Edgar Poe, sur le rôle primordial du « dénoûment » :

Le choix des moyens ! il y revient sans cesse, il insiste avec une éloquence savante sur l'appropriation du moyen à l'effet, sur l'usage de la rime, sur le perfectionnement du refrain, sur l'adaptation du rythme au sentiment. Il affirmait que celui qui ne sait pas saisir l'intangible n'est pas poète ; que celui-là seul est poète, qui est le maître de sa mémoire, le souverain des mots, le registre de ses propres sentiments toujours prêt à se laisser feuilleter. Tout pour le dénoûment ! Répète-t-il souvent. Un sonnet lui-même a besoin d'un plan, et la construction, l'armature pour ainsi dire, est la plus importante garantie de la vie mystérieuse des œuvres de l'esprit¹⁰.

Le vers de Gautier « Le monde est méchant, ma petite » avait tout l'allure d'un refrain. C'est en effet grâce à la presse que la poésie croise, autour de 1830, le chemin de la chanson, formant alors un attelage qui est sans doute à l'origine de la chanson francophone moderne. Au-delà des similitudes formelles (l'alliance d'un discours simple et d'un cadre métrique relativement strict), il existe une véritable connivence culturelle entre deux formes d'expression versifiées qui sont également soumises à une large circulation et aux usages sociaux les plus divers : comme le poème au sein du journal, la chanson, vendue en feuille volante et interprétée au carrefour des rues ou devant l'auditoire des salons bourgeois, est d'emblée conçue pour être appro-

10. Ch. Baudelaire, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », (C. Pichois éd.), t. 2, 1976, p. 331-332.

priée à son public et pour servir de relais aux représentations collectives. La référence à l'univers de la chanson sert d'ailleurs souvent, comme dans le poème de Gautier, à des effets d'ironie. L'œuvre poétique de Nerval démarque systématiquement le mode mineur de la chanson; quant à Banville, il retiendra pour le recueil des *Stalactites* la parodie poétique qu'il a publiée, dans *L'Artiste* du 4 mai 1845, de la chanson populaire « Nous n'irons plus au bois ».

La chanson, par son caractère populaire et conventionnel, interdit aussi le lyrisme solennel et intimiste du romantisme de la Restauration. L'impersonnalité, bien avant l'hermétisme mallarméen, est de fait le deuxième trait de cette poésie journalistique. Le poète, convié à participer à une œuvre collective, ne peut lui opposer un *je* envahissant et exclusif. Lorsque la première personne intervient, elle fait seulement office d'intercesseur, anecdotique ou amusé comme l'auteur de chronique, entre le lecteur et la fiction poétique. Ainsi de ce *je* alanguï des « Papillons » de Nerval, qui, publiés en 1830 dans le *Mercur de France au XIX^e siècle*, servent dès la deuxième strophe de prétexte à une série de dix-sept descriptions de papillons, en sizains de vers tri- et heptasyllabiques :

Quand revient l'été superbe,
Je m'en vais au bois tout seul :
Je m'étends dans la grande herbe,
Perdu dans ce vert linceul.
Sur ma tête renversée,
Là, chacun d'eux à son tour,
Passe comme une pensée
De poésie et d'amour!

Bien sûr, ce retrait du *je* lyrique n'a rien de la solennité ni de la gravité philosophique de l'impersonnalité de la fin de siècle. Mais on ne saurait imaginer le mythe mallarméen du « Livre » et de la « disparition élocutoire du poète » sans le découplage du texte imprimé et de sa source auctoriale qu'impose le protocole journalistique. Même lorsque le *je* prend davantage de consistance énonciative, comme il arrive incontestablement dans *Les Fleurs du mal*, c'est pour adopter cette forme ironique interdisant la communication immédiate entre les esprits que requiert l'idéal romantique : le lecteur apostrophé par le poète de la petite presse est l'« hypocrite lecteur », [s]on semblable, [s]on frère ».

Puisque le *je* poétique, immergé dans les colonnes de la presse, ne s'impose plus par le poids de ses convictions et de ses sentiments ouvertement déclarés, il vaut essentiellement par ce qu'il donne à voir. Exactement

comme le journaliste n'existe que comme médiateur entre son lecteur et le divers du quotidien (crimes, accidents, anecdotes de la rue, mais aussi expositions, événements culturels, etc.), le poète de 1840 est avant tout un artiste qui donne à voir le réel, sous ses deux principales modalités journalistiques, fait-diversière et artistique. De ce point de vue, on commet une profonde erreur historique en opposant, comme on le fait généralement à partir des critères de l'histoire littéraire traditionnelle, le goût pour l'*ekphrasis* et la description antiquisante, qui domine par exemple l'œuvre versifiée d'un Gautier ou d'un Banville, et l'émergence d'une poésie réaliste du quotidien et du trivial : il s'agit ici comme là, de fournir une version poétique du matériau journalistique, même si les rubriques d'emprunt ne sont pas les mêmes. La provocation baudelairienne consiste, précisément, à mêler abruptement les deux registres. Gautier, lui, se contente de les mettre en regard l'un de l'autre, dans l'un des poèmes doubles d'*Émaux et camées*, « Étude de mains », publiée dans *La Presse* le 4 août 1851. La première partie de ce long poème, fait de deux séries de dix quatrains octosyllabiques, n'est qu'une digression fantaisiste et érotique à partir d'une main de plâtre entr'aperçue chez un sculpteur :

Chez un sculpteur, moulée en plâtre,
J'ai vu l'autre jour une main
D'Aspasie ou de Cléopâtre,
Pur fragment d'un chef-d'œuvre humain ;
Sous le baiser neigeux saisie
Comme un lis par l'aube argenté,
Comme une blanche poésie
S'épanouissait sa beauté. (v. 1-8)

La deuxième partie est consacrée, dans un effet d'opposition comiquement choquant, à la main de Lacenaire prétendument conservée grâce aux procédés de la chimie :

Pour contraste, la main coupée
De Lacenaire l'assassin,
Dans des baumes puissants trempée,
Posait auprès, sur un coussin.
Curiosité dépravée !
J'ai touché, malgré mes dégoûts,
Du supplice encor mal lavée
Cette chair froide au duvet roux.

Mais ce réalisme ne vaut, et ne permet au poème de se distinguer de la prose journalistique, que si la forme est maîtrisée. En matière de vers, le réalisme est réalisme de la forme avant que d'être celui de la chose représentée,

comme l'écrit de façon lapidaire Baudelaire dans son projet d'article sur le réalisme de Champfleury, « Puisque réalisme il y a » :

Tout bon poète fut toujours *réaliste*.
Équation entre l'impression et l'expression.
Sincérité.
Prendre Banville pour exemple¹¹.

Puisque le discours explicite du *je* lyrique ne garantit plus l'authenticité poétique, c'est la maîtrise du vers, traité comme un matériau plastique, qui caractérise le poème de presse. En effet, il ne s'agit plus seulement d'opposer à l'effusion métaphysique de 1820 – des *Méditations* de Lamartine, tout particulièrement – un romantisme de la forme, comme ce fut le projet de Victor Hugo pour les *Orientales*, mais, désormais, d'éviter la contamination du poème par le bavardage informel de la prose journalistique en consolidant et en figeant autant qu'il est possible l'armature du poème : d'où la prolifération de métaphores artistiques faisant du poème une statue, un diamant, un bloc de pierre, un monument – toutes images renvoyant au rêve d'une poésie pétrifiée, marmoréenne, concrètement matérialisée en un objet dense et compact. Nous sommes ici aux antipodes du poème en prose, d'une poésie aussi fluide et immatérielle que la prose pédestre du journalisme dont elle emprunterait la libre fantaisie, d'« une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience¹² ». Mon hypothèse est, au contraire, que c'est bien, de façon très paradoxale, l'immersion du poème dans l'espace hétéroclite et polyphonique du journal qui a favorisé, sinon provoqué directement, le parti pris esthétisant et artistique qui continuera à caractériser la poésie française, du romantisme jusqu'aux prémices du surréalisme. Surexploitation de la rime, jeux de sonorité, effets rythmiques et métriques, renforcement de la valeur expressive de l'image, préciosité du lexique et de la syntaxe, tout est bon pour singulariser et isoler au sein de l'imprimé collectif et périodique le poème, solennellement exhibé comme le signe du rêve de Beauté idéale que porterait en lui le versificateur – pareil à cette Aurélie dont Banville, en sizains d'octosyllabes et de tétrasyllabes, fait dans le *Dix-Décembre* du 10 octobre 1849, l'éloge plaisamment érotique et qui n'est rien d'autre, la chute l'apprend au lecteur, que la perfection musicale de la poésie :

11. Ch. Baudelaire, « Puisque réalisme il y a », dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 58.

12. Ch. Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 275.

Et mon âme pleine et sans fond,
D'où parfois à mon œil profond
Monte une larme,
Partout attirée à la fois,
Demeure tremblante et sans voix
Sous tout ce charme !

Tels nous sentons, irrésolus,
De vivants désirs, qui n'ont plus
Rien de physique,
Couler en nous comme des flots
Avec le rythme et les sanglots
De la musique. « Louanges d'Aurélié », *Le Sang de la coupe*, v. 103-114.

Ce poème de Banville, « louanges d'Aurélié », rassemble en ses dix-neuf strophes à peu près tous les traits formels et thématiques que nous venons de voir : élaboration strophique, recours à des mètres brefs mêlant en valeur la rime, description esthétisante, recherche de l'effet et maîtrise de la composition d'ensemble. Mais ces ingrédients sont eux-mêmes aimantés et justifiés par l'intention ironique que révèle la chute du dernier sizain. Telle est bien, en effet, la dernière et principale caractéristique de cette poésie du journal : l'ironie qui, par l'indécision interprétative qu'elle génère, décuple la puissance de l'image et, plus généralement, la force de signification du poème. Cette ironie est elle-même ambiguë. En la pratiquant, le poète ne semble qu'adopter à ses fins artistiques l'*ethos* ironique du journaliste de l'époque, qui converse avec ses confrères tout en s'adressant à son public d'abonnés ; mais le rire permet aussi de faire échapper le poème à la logique de la consommation immédiate du journal, en lui ouvrant l'espace infini de la libre interprétation.

Concrètement, la pratique de l'ironie est donc l'instrument privilégié du dialogisme généralisé qui marque cette pratique poétique. Par le démarquage, la déformation ou la reprise caricaturale de thèmes déjà publiés, les écrivains du journal entretiennent, par compositions ironiquement interposées, une perpétuelle conversation oblique, inventant une sorte, particulière et versifiée, d'écriture collective. À deux reprises, Banville revient ainsi, en leur donnant une apparence comiquement hyperbolique, sur deux motifs de la poésie de Musset – décidément la bête noire de ces poètes-artistes du journal. D'abord, dans « L'invincible » (*Revue de Paris*, octobre 1851), où, reprenant l'idée indéfiniment ressassée par Musset du poète noyant son désespoir amoureux dans l'ivresse, il imagine dans une chute plaisante que, par un étrange mirage alcoolique, la femme aimée – « invincible », donc : le titre ne trouve, ici comme souvent, sa justification que dans la clôture finale – sorte tout entière de la coupe de vin :

Je noierai dans ce flot divin
 Le feu vivant qui me dévore.
 Mais non ! Elle apparaît encore
 Sous les douces pourpres du vin !
 Oui, voilà sa grâce inhumaine !
 Et cette coupe est une mer
 D'où naît, comme du flot amer,
 L'invincible Anadyomène». (v. 41-48)

La reprise parodique est encore plus nette et comique dans « Les souffrances de l'artiste » (*Revue de Paris*, 15 février 1854), où un pauvre poète-Pélican voit ses propres enfants retourner contre lui la plus vorace ingratitude :

Lorsque le pélican ouvre sa chair vivante
 Pour nourrir ses petits, et qu'ils mordent son flanc,
 Avec une douceur dont l'homme s'épouvante
 Il regarde leurs becs tout rouges de son sang.
 [...]

 Quelle angoisse tordrait cette pure victime
 Si, lorsqu'elle agonise et qu'elle expire enfin,
 Tout gonflés et repus de son cœur magnanime,
 Ses petits lui disaient : Nous avons encor faim ! (v. 85-88 et 93-96)

Mais, au-delà du jeu conversationnel, l'ironie est surtout le moyen artistique de cette fantaisie fantastique dont, sous le nom de « surnaturalisme », Baudelaire sera, de son traité *De l'essence du rire* jusqu'aux *Fleurs du mal*, l'inlassable théoricien et praticien, et qui est le legs majeur de cette poésie du journal à notre modernité artistique et littéraire. Tout est déjà pensé et dit, encore, une fois, par le Balzac d'*Illusions perdues*, à qui il reviendra de conclure. Lucien de Rubempré, après avoir soumis sa fiction historique à d'Arthez – son modèle du grand écrivain – choisit de montrer son recueil de poèmes, *Les Marguerites*, non au grand esprit du Cénacle, mais, à rebours de tout le système axiologique qui régit apparemment le roman, à ce poète raté et à ce journaliste corrompu qu'est Lousteau. Or celui-ci, dans une magnifique tirade héroïco-comique qui constitue le principal morceau de bravoure de l'œuvre, ne dit rien des poèmes eux-mêmes mais répond par une magnifique amplification allégorique et caricaturale où Balzac, transplantant le lyrisme romantique dans l'univers ricanant du journal, ne fait rien moins que tout à la fois dévoiler la morale et inventer la matrice de cette poésie journalistique, aussi puissamment symbolique qu'absolument comique, dans un texte en prose que Balzac transmet par avance à tous les versificateurs, et qui esquisse déjà, en quelques images improbables et faussement (?) graves, tout le drame à venir de Baudelaire :

Cette réputation tant désirée est presque toujours une prostituée couronnée [...] ah ! ceux pour qui elle est, pour moi jadis, pour vous aujourd'hui, un ange aux ailes diaprées, revêtu de sa tunique blanche, montrant une palme verte dans sa main, une flamboyante épée dans l'autre, tenant à la fois de l'abstraction mythologique qui vit au fond d'un puits et de la pauvre fille vertueuse exilée dans un faubourg, ne s'enrichissant qu'aux clartés de la vertu par les efforts d'un noble courage, et revolant aux cieux avec un caractère immaculé, quand elle ne décède pas souillée, fouillée, violée, oubliée dans le char des pauvres ; ces hommes à cervelle cerclée de bronze, aux cœurs encore chauds sous les tombées de neige de l'expérience, il sont rares dans le pays que vous voyez à nos pieds », dit-il en montrant la grande ville qui fumait au déclin du jour¹³.

13. H. de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » (éd. de P.-G. Castex) t. 5, 1977, p. 345.

La naissance du poème en prose français et la presse

La période d'émergence du poème en prose moderne, dans les années 1820-1840, est aussi celle du glissement de la presse vers son ère industrielle et capitaliste, moderne là aussi : dans le cadre de progrès techniques et socio-culturels qui vont concourir à son plein essor, avec des innovations journalistico-commerciales (comme le roman-feuilleton, la presse à sensation, l'usage de la vente au numéro, celui de la publicité...) qui font baisser les coûts et augmenter le lectorat, à travers l'apparition de grands hommes (voire femmes) et organes de presse... Pour ce qui concerne la littérature, le développement sans précédent de la critique littéraire ouvre largement, à la même époque, les périodiques aux écrivains. Cette apparition de la « littérature industrielle » stigmatisée par Sainte-Beuve peut-elle être mise en rapport avec la pratique naissante, et encore balbutiante, du poème en prose par Aloysius Bertrand, Alphonse Rabbe, Xavier Forneret, Maurice de Guérin ou Jules Lefèvre-Deumier, parmi d'autres et avant que Baudelaire ne le vulgarise et que la seconde moitié du siècle ne consacre sa véritable vogue ? La naissance du poème en prose français est-elle en partie redevable à la presse ? Dans quelle mesure et sur quels plans : celui des conceptions et conditions de la création des premiers poètes en prose ? Des poétiques comparées du poème en prose et de l'écriture journalistique ? De la réception et de la théorisation de ce nouveau genre poétique ?

Les premiers poètes en prose sont tous, à divers degrés, journalistes, que ce soit par nécessité économique ou par vocation intellectuelle, voire du fait de choix idéologiques. Si Guérin ne publie que quelques articles, notamment dans *La France catholique*, il s'intéresse néanmoins suffisamment au journa-

lisme pour écrire sur les « procès de la presse¹ ». Bertrand, Forneret et Lefèvre-Deumier sont tous fondateurs ou directeurs et rédacteurs de journaux : provinciaux et éphémères pour les deux premiers (respectivement *Le Patriote de la Côte d'or* à Dijon² et *Le Vrai Patriote* à Beaune³), parisiens et plus importants pour le troisième⁴. Celui des premiers poètes en prose le plus réellement impliqué dans la carrière journalistique – qui prend même le pas sur celle d'auteur – est sans doute Rabbe : fondateur du *Phocéen* à Marseille en 1820, il est inquiété par la justice et le journal arrêté ; à Paris où il s'implante alors, Rabbe collabore à divers journaux libéraux comme *L'Album*, *Les Tablettes universelles*, *Le Courrier français*... et se fait une certaine réputation comme polémiste de l'opposition républicaine.

Cette activité journalistique n'est pas qu'une obligation alimentaire. Elle paraît répondre aux engouements idéologiques, souvent mouvants et excessifs, de « petits romantiques » dont l'engagement politique instable renvoie davantage à une révolte existentielle qu'à de l'opportunisme (Bertrand, Forneret) ou dont les évolutions politiques témoignent moins d'un carriérisme rentable que d'une marginalité mal vécue (Lefèvre-Deumier). Les publications en périodiques des premiers poètes en prose relèvent ainsi en premier lieu du journalisme politique, de l'article polémique, d'actualité : défense de la liberté de la presse par Rabbe⁶, polémiques idéologiques chez Bertrand⁷ ou Forneret⁸, « Hymne à la Pologne » par Guérin⁹, ou, de manière

1. *L'Avenir*, 12 avril 1831.

2. Journal d'opposition à Louis-Philippe dont la devise est « Un trône populaire, entouré d'institutions républicaines », que Bertrand co-fonde et dirige du 15 février 1831 à novembre 1832. Bertrand a en outre été auparavant gérant et rédacteur du *Provincial* (en 1828), puis collaborateur éphémère du journal de son ami Charles Brugnot, *Le Spectateur*, avec lequel il aura ensuite des démêlés (polémiques, procès et même duel!) dus à des divergences politiques.

3. Journal républicain « juste milieu », que Forneret fonde en 1848 (avec un premier numéro le 4 juin), qui est suspendu le 31 décembre et reprend du 13 mai au 26 août de l'année suivante.

4. Lefèvre-Deumier est directeur (et mécène) de *L'Artiste* de juillet 1845 à juillet 1847. Il publie en outre des articles dans *Le Pays* et divers autres journaux parisiens.

5. Journal lui aussi provincial et éphémère (5 janvier – 22 mars 1820), témoignant de l'engagement libéral de Rabbe et de son opposition agressive à la Restauration (dont il a d'abord été un serviteur, mais déçu car mal récompensé). Dès 1819, Rabbe est en outre l'auteur d'une *Lettre sur l'utilité des journaux politiques publiés dans les départements* (Paris, Brissot-Thivars et Marseille, Camoin frères, s.d.) dénonçant la concentration de pouvoir de la presse parisienne.

6. Qui co-signa une lettre collective à propos de la « loi vandale » de 1827.

7. Entre *Le Patriote de la Côte d'or* et *Le Spectateur*.

8. Voir par exemple son article intitulé « Notre couleur » (*Le Vrai Patriote*, 21 juin 1849).

9. *L'Avenir*, 29 septembre 1831 et *L'Écho de la Seine inférieure*, 1^{er} octobre 1831.

plus anecdotique, article sur les procès d'animaux de Bertrand¹⁰... Ils pratiquent aussi assez largement la critique littéraire (Bertrand, Lefèvre-Deumier) ou philosophique (Rabbe dans *Les Tablettes universelles*), voire artistique (Rabbe au *Courrier français*).

Néanmoins, si un journalisme refusant les compromissions leur semble acceptable, voire défendable, et représente même une part importante de leur activité sociale, à un niveau plus symbolique, le matérialisme de la presse contemporaine paraît heurter leurs conceptions de l'absolu littéraire et les réalités journalistiques être antagonistes des valeurs poétiques. En témoigne par exemple l'échange (intitulé *Quelque chose*) de Forneret avec *Le Spectateur* à propos de son texte *Rien* : ayant envoyé au journal une publicité, à publier, sur *Rien*, dans un registre qu'il avait voulu spirituel, Forneret s'irrite de l'absence de réponse et de publication du journal, et imagine alors une saynète ironique (qui constitue la suite de *Quelque chose*), stigmatisant la bêtise d'un ou des journalistes, ainsi, sans doute, que leur tendance à tout ramener à des intérêts financiers, leur vénalité donc.

Sur un autre plan, la figure bertrandienne du poète refuse ce qu'elle juge comme un asservissement avilissant à la presse :

Non, la gloire, noblesse dont les armoiries ne se vendirent jamais, n'est pas la savonnette à vilain qui s'achète, au prix du tarif, dans la boutique du journaliste¹¹!

La dévalorisation de la culture journalistique porte donc spécifiquement sur le pouvoir que lui confère la société moderne sur le poète : celui de fabriquer la renommée poétique, le recours à cette fonction-là de la presse étant stigmatisé comme une forme de prostitution. Baudelaire reprendra du reste ce motif, l'allégorisant même en presse prostituée dans « Les Tentations ou Éros, Plutus et la gloire » :

Quant à la diablesse, je mentirais si je n'avouais pas qu'à première vue je lui trouvais un bizarre charme. [...]

« Veux-tu connaître ma puissance ? » dit la fausse déesse avec sa voix charmante et paradoxale. « Écoute. »

Et elle emboucha alors une gigantesque trompette, enrubannée, comme un mirilton, des titres de tous les journaux de l'univers, et à travers cette trompette elle cria mon nom, qui roula ainsi à travers l'espace avec le bruit de cent mille tonnerres, et me revint répercuté par l'écho de la plus lointaine planète.

« Diable ! » fis-je, à moitié subjugué, « voilà qui est précieux ! » Mais en examinant plus attentivement la séduisante virago, il me sembla vaguement que je la recon-

10. « Des procès intentés aux animaux, en Bourgogne », *Le Provincial*, 3 septembre 1828.

11. « À M. David, statuaire », *Gaspard de la nuit* ([éd. or. Angers, Victor Pavie et Paris, Labitte, 1842] Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, p. 245).

naissais pour l'avoir vue trinquant avec quelques drôles de ma connaissance; et le son rauque du cuivre apporta à mes oreilles je ne sais quel souvenir d'une trompette prostituée¹².

La presse, qui fait désormais les réputations poétiques, est donc bien stigmatisée comme impure, source et lieu d'une prostitution symbolique de l'artiste – acceptée soit par nécessité de survie, soit par besoin de célébrité, de reconnaissance à tout le moins. Mais l'ironie baudelairienne de la fin du texte¹³ tend peut-être à dire autre chose encore: que la gloire apportée par les journaux n'est qu'éphémère et n'existe qu'en rêve? Que la vraie « gloire » poétique est d'un autre ordre, davantage liée à une postérité qualitative qu'à une célébrité quantitative?

Pourtant, les premiers poètes en prose, par delà ce dédain sur le plan symbolique et malgré, dans la réalité, des conflits parfois violents avec certains journaux¹⁴, utilisent bien la presse comme vecteur de diffusion de leurs textes. Ainsi, une vingtaine des futurs textes de *Gaspard de la nuit* sont-ils publiés en périodiques, dont une bonne partie dans le dijonnais *Provincial* dont Bertrand est alors gérant! Et ce dès la fin des années 1820, tandis que l'édition en volume attendra plus de dix ans, pour n'être que posthume (1842). De même, *L'Album*, *Les Tablettes universelles* ou les *Annales romantiques* permettent à Rabbe de voir des extraits du futur *Album d'un pessimiste* publiés de son vivant, là aussi dès les années 1820 (alors que la publication posthume en volume ne date que de 1835). De même encore, treize pièces des *Œuvres d'un désœuvré*¹⁵ de Lefèvre-Deumier sont reprises dans *L'Artiste* qu'il dirige et soutient financièrement...

La presse apparaît en outre comme un moyen de participation à la vie littéraire contemporaine, en particulier aux débats de la « nouvelle école ». Par exemple, le compte rendu par Bertrand de *Pélage ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*, publié dans *Le Provincial* du 17 septembre 1828¹⁶, est un véritable manifeste romantique à la manière hugolienne. Le maître

12. *Le Spleen de Paris* [Petits poèmes en prose], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 309-310 (éd. or. *Revue nationale et étrangère*, 10 juin 1863, puis *Œuvres complètes – T. IV*, Paris, Michel Lévy frères, 1869).

13. Le poète se réveille et tente de rappeler à lui les trois personnages tentateurs qu'il avait, en rêve, repoussés avec dédain: « Ah! s'ils pouvaient revenir pendant que je suis éveillé, je ne ferais pas tant le délicat! »

14. Forneret connaît non seulement des démêlés avec *Le Spectateur*, mais également un procès avec la *Revue de la Côte d'or et de l'ancienne Bourgogne* (en janvier 1845). Rabbe comme Bertrand vont jusqu'au duel.

15. Paris, H.L. Delloye, 1842, 2 tomes.

16. Reproduit dans les *Œuvres complètes* (Paris, Champion et Genève, Slatkine, 2000, p. 603-609).

avait du reste reconnu la valeur poétique aussi bien que la place journalistique dans le débat romantique de son disciple provincial:

Je ne sais comment vous remercier, Monsieur, de tout ce que j'ai lu de vous dans *Le Provincial*. [...] Je lis maintenant vos vers et ceux de M. Brugnot au cercle d'amis comme je lis André Chénier, Lamartine ou Alfred de Vigny. [...] Votre « Pèlerin » est un petit chef-d'œuvre du genre, et notre Émile Deschamps lui-même s'avouerait égalé.

Recevez donc, je vous prie, mes remerciements et mes félicitations et m'envoyez encore souvent de la province de ces vers comme on en fait si peu à Paris.

Je vois que *Le Provincial* va devenir politique. C'est un excellent journal, qui dans son genre vaut *Le Globe*, avec moins de pédanterie, ce que je disais hier à deux rédacteurs du *Globe*. *Le Provincial* suivra à coup sûr bonne ligne. *La liberté dans l'ordre, la liberté dans l'art*, tel doit être à mon sens le mot de ralliement politique et littéraire du XIX^e siècle¹⁷.

Rabbe, de même, s'il dit refuser les écoles (dans un article intitulé « Notre premier et dernier mot sur le classique et le romantique¹⁸ »), participe néanmoins au débat, par le biais même de l'article (et de son titre), d'autant qu'il défend, dans *Les Tablettes universelles*, la littérature moderne contre la classique, dans une jonction très précoce entre esthétique et socio-politique. Lefèvre-Deumier, lui aussi, voit dans la presse un outil de théorisation esthétique puisqu'il est l'un des collaborateurs, aux côtés d'autres premiers romantiques, de *La Muse française* (dont il est, alors, l'un des rares libéraux).

Mais cet usage de la presse comme lieu d'intégration aux enjeux esthétiques du temps et, surtout, comme vecteur de diffusion de textes en cours de création engendre-t-il une influence des cadres et codes journalistiques sur un type de poésie en pleine mutation? Ou bien est-ce l'intrusion de la prose en poésie qui rapproche le poème (en prose) de l'article de journal? Chez Bertrand, le poème en prose semble pour une part issu de la chronique. Du reste, ses toutes premières publications en périodiques relèvent bien de ce genre: « Jacques-les-Andelys, chronique de l'an 1364¹⁹ », « La Citadelle de Molgast²⁰ », « L'Étable de Saint-Jean, chronique de l'an 1359²¹ »... La prose, même cadrée en brefs tableaux, a plus d'affinités que le vers avec le reportage, la chose vue. Et inversement, l'article de presse du XIX^e siècle, ainsi que le

17. Cité par Claude Aveline, « Moi, Louis Bertrand... – Pour le 150^e anniversaire de la naissance d'Aloysius Bertrand », *Mercure de France*, n° 1129, septembre 1957, tome 331, p. 34-35.

18. *L'Album national*, 25 mars 1829.

19. *Le Provincial*, 1^{er} mai 1828. Première ébauche des « Grandes compagnies », pièce du quatrième livre (« Les Chroniques ») de *Gaspard de la nuit* (*op. cit.*, p. 170-173).

20. *Le Provincial*, 8 mai 1828. Qui deviendra dans *Gaspard de la nuit* « La Citadelle de Wolgast » (*op. cit.*, p. 237-238).

21. *Le Provincial*, 15 juin 1828.

montre Silvia Disegni²², est moins purement informatif que le nôtre, plus facilement proche de la narration, de la fiction. L'anecdote peut être commune à l'écriture journalistique et à la prose se faisant poème.

Pourtant, il y a chez Bertrand un travail de modification de la chronique journalistique en poème en prose. Comparant deux versions d'« Octobre », Suzanne Bernard a montré le passage de l'une²³ à l'autre²⁴ : « remani[ement] d'un article d'actualité », d'« un sujet offert par la réalité » pour le « transforme[r] en poème », par élimination des « allusions purement dijonnaises destinées aux lecteurs du *Spectateur* [et de] tout le pittoresque un peu trop local », par métamorphose des « détails fastidieux » en « images frappantes », afin de passer d'un texte « descriptif et anecdotique » à un poème « plus évocateur », adoptant la forme et le rythme des couplets²⁵. C'est aussi tout le développement chronologique qui est brisé : la progression de l'énumération est remplacée par des répétitions, les transitions disparaissent, la linéarité temporelle (d'octobre à Pâques, du retour au nouveau départ des « petits savoyards ») fait place à un mouvement circulaire (du retour au départ, puis, sans transition, de nouveau au retour). L'intrusion du blanc vient renforcer, sur le plan visuel et rythmique, la discontinuité et la condensation créées aux niveaux temporel et sémantique. Si des poèmes de *Gaspard de la nuit* sont donc nés de la chronique journalistique, ils s'en sont détachés pour se transformer en une prose brisée, où l'anecdote et la narration sont rompues, où le descriptif est désamorcé, une prose qui revient sans cesse sur elle-même et se boucle dans de courts tableaux, scènes ou récits elliptiques, qui s'organise dans une nouvelle forme-sens, celle du poème.

De manière plus générale, le poème en prose peut apparaître à bien des égards comme un genre qui fait coïncider des registres ou univers jusque-là exclusifs voire antithétiques : non seulement, comme dans les chroniques-poèmes bertrandiens, narration et suggestion, récit et évocation symbolique, description d'observateur et déclinaison de poète, mais aussi, plus largement, des imaginaires par delà des effets de réalité, un réalisme souvent prosaïque amalgamé à un poétique radicalement redéfini par ces côtoiements. Rabbe, par exemple, travaille sur le lyrisme dans les parties de son *Album d'un pessimiste* intitulées « Tristes loisirs » ou « L'Enfer d'un maudit » (très lyriquement

22. S. Disegni, « Vallès et le poème en prose » (*Les Amis de Jules Vallès*, n° 24, juillet 1997, p. 84 et *passim*) et « Vallès : journalisme et poésie, du vers à la prose » (*Autour de Vallès*, n° 31, décembre 2001, p. 101 et suiv.).

23. La chronique, parue dans *Le Spectateur* du 5 octobre 1830.

24. La pièce de *Gaspard de la nuit* (*op. cit.*, p. 207-208).

25. S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959 [rééd. 1994], p. 60-68.

sous-titré « Deuil, souffrances, gémissements, cris de douleur!! ») : la première personne y prédomine pour exprimer les peines existentielles du sujet lyrique et ses sentiments torturés. Pourtant, le lyrisme est fréquemment perturbé par des brouillages ou une absence de fluidité énonciatifs et syntaxiques (dans « De la vie », « L'Invincible destinée », « Le Spectacle de la nature », « La Souffrance », « La Mort... »), ou doublé d'une dimension narrative (dans « La Pipe » ou « Le Naufrage »), ou encore brisé par des décalages étonnants : par exemple, le climat instauré dans la première strophe de « De la vie » par les procédés lyrico-rhétoriques²⁶ éclate avec la notation agressivement prosaïque de la deuxième strophe²⁷, et la suite du texte fait alterner des éléments triviaux (corporels, réalistes) et leur métaphorisation, mêlant par conséquent lyrisme décalé, prosaïsme et transfiguration poétique de ces éléments antithétiques. La prose fait bien se rejoindre des registres traditionnellement poétiques et d'autres relevant plus fréquemment de l'écriture journalistique.

C'est également le cas à travers le traitement réservé au détail : *a priori* réaliste, l'accumulation de détails apporte pour une part la masse d'informations attendue d'une narration ou d'une description de type journalistique. Toutefois, leur surabondance peut au contraire nuire au réalisme descriptif, provoquer un véritable morcellement du réel qui le rend finalement difforme, déformé par l'imagination. Ce faux réalisme est fréquent chez Forneret, dont les descriptions²⁸ et narrations²⁹ ont souvent du mal à advenir, différées par une pléthore de précisions qui retardent et finissent par pulvériser le processus descriptif ou narratif, au profit d'un affolement poétique des signifiants.

S'il existe donc des proximités entre la prose que Bertrand, Forneret, Rabbe, ou même Lefèvre-Deumier ou Guérin, construisent en poèmes et celle des articles de journaux qu'ils peuvent par ailleurs écrire, des divergences sont aussi sensibles : lorsqu'ils font œuvre de poètes, ils travaillent

26. « Hélas ! nous ne savons rien : la pensée humaine se tourmente à ouvrir des portes à la consolation ; mais cette douce immortelle ne veut pas habiter notre âme. » (*Album d'un pessimiste*, [éd. or. Paris, Librairie de Dumont, 1835-1836, 2 tomes] Paris, Corti, 1991, p. 251).

27. « Le nerf de bœuf s'agitant dans les mains d'un implacable chef de chiourme » (*ibid.*, p. 95-96). De même, dans « Le Spectacle de la nature », le poncif poétique du lever du soleil est mis en éclat par l'irruption d'effets de réalité (avec les italiques du « sinistre mandat d'arrêt »), de termes réalistes, familiers ou spécialisés : « gendarme », « m'avoir », « enquis... » (*ibid.*, p. 114).

28. Dans « Un crétin et sa harpe » par exemple (*Pièce de pièces temps perdu* [éd. or. Paris, Duverger, 1840], *Contes et récits*, Paris, Corti, 1994, p. 198-199 notamment). « Le Maçon » de Bertrand présente des processus analogues.

29. Tout particulièrement dans « Un désespoir » (*ibid.*, p. 267-268).

cette prose de manière différente, produisant, à partir de matériaux parfois similaires, des écritures de forme et de portée finalement dissemblables. En outre, le cadre de publication modifie sans aucun doute les modalités de réception des textes : noyés, dans les périodiques, au milieu de reportages, chroniques, annonces ou réflexions générales, les premiers poèmes en prose ont peu de chance d'être identifiés comme tels, en particulier pour le lectorat du début du XIX^e siècle, dont l'horizon d'attente ne prévoit pas leur possibilité générique. Leur poéticité, conditionnelle puisqu'en prose, et alors seulement latente, aura plus de chance d'être perçue au sein de la cohérence d'un volume (présentant d'autres signes de poéticité) – donc d'être actualisée, notamment dans le contexte d'horizons d'attente ultérieurs, plus favorables puisque ayant été modifiés par les évolutions poétiques que la naissance du poème en prose, entre autres, aura provoquées.

Pourtant, au-delà de ces divergences, le fait de publier des textes en périodiques pose leur inscription publique dans les débats du temps – littéraires, esthétiques, mais autres aussi –, de manière sans doute différente d'une édition en volume. Les premiers poèmes en prose, d'abord publiés en périodiques avant de l'être en volumes, restent donc néanmoins bien liés à la presse : si ce n'est toujours à ses procédés et formes d'écriture, du moins aux enjeux et cadres qu'elle confère à ce qu'elle véhicule ? En particulier parce que ce sont des textes appartenant à un genre en train d'émerger, leur diffusion au sein de l'univers journalistique les situe dans les évolutions socio-esthétiques contemporaines. La presse représente donc un lieu d'expérimentation pour ces textes et auteurs (voire genre) atypiques, mais aussi le cadre de questionnements esthétiques nouveaux – sur les rapports entre poésie et prose, poétique et prosaïque, lyrisme et réalisme, littérature et réel...

Toutefois, la presse contemporaine des premiers poèmes en prose, si elle contribue à leur naissance en les diffusant en partie, ne participe paradoxalement pas de leur reconnaissance sur le plan générique. Les périodiques de la première moitié du XIX^e siècle ne sont en effet pas un lieu de théorisation, ni même de conceptualisation ou de perception, du poème en prose comme nouveau genre poétique. Ainsi, les textes aujourd'hui considérés comme les premiers poèmes en prose qui sont alors publiés en périodiques ne le sont pas sous une rubrique « Poèmes en prose », encore inexistante, ni même sous celle de « Poésie », alors versifiée : ils le sont soit sans précision d'ordre générique (si l'on prend l'exemple de Rabbe, c'est le cas pour ses textes publiés dans *l'Album*), soit dans les rubriques ou avec les sur-titres vagues de « variétés » ou autres « mélanges » (pour ses textes des *Tablettes universelles*) ; soit enfin ils se

voient attribuer des qualifications génériques décalées (comme la pseudo-traduction³⁰).

D'autre part, lorsque des articles sont consacrés aux premiers poètes en prose et à leurs productions, ce n'est pas non plus sous l'angle de la naissance d'un genre, pas même, souvent, sous celui d'une création poétique. Tout d'abord, ce sont des articles monographiques, présentant, qui plus est, souvent des points de vue assez limités. Forneret, par exemple, connaît certes une certaine consécration au milieu de sa carrière grâce à la parution d'un article de Charles Monselet dans *Le Figaro*³¹. Mais celui-ci, développant le mythe de l'excentrique, de l'« homme noir », attire l'attention sur le personnage plus que sur son œuvre, et moins encore sur ses approches de poèmes en prose ! Rabbe, quant à lui, ne suscitera guère que des articles nécrologiques.

En second lieu, si la presse se fait, pour certains et malgré bien des difficultés, quelque peu l'écho de leur création, c'est rarement dans le champ poétique : les annonces ou comptes rendus concernant Forneret (rares et succincts, plus fréquents dans des journaux bourguignons que parisiens et souvent polémiques, voire moqueurs) concernent souvent, de nouveau, le personnage plutôt que ses textes ; et si c'est malgré tout le cas, ils évoquent essentiellement sa production dramatique ou versifiée, sa production en prose se trouvant comme esquivée. De manière analogue, Rabbe est lu et reconnu comme historien et journaliste politique libéral. Les seuls échos journalistiques sur son activité de poète (en prose) sont quelques mots du *Globe* qui précise, à propos de la sortie (posthume) de ses *Méditations sur la mort de Napoléon*³², que « M. Alphonse Rabbe, outre ses travaux dans *L'Album* et *Le Courrier*, s'est fait connaître par des morceaux de poésie et plusieurs résumés d'histoire que le public a toujours accueillis favorablement » ; mais rien n'est dit de la spécificité de ces « morceaux de poésie » (en prose ?). Luc Bonenfant³³ note aussi très justement que la notice de Sainte-Beuve sur *Gaspard de la nuit* (qui servira de préface à l'édition originale posthume) n'est pas parue dans la rubrique « Poésie » que l'éminent critique tient à la *Revue des Deux Mondes* (mais à la *Revue de Paris*).

Ou bien encore, ceux des premiers poèmes en prose qui parviennent, avant la mort de leurs auteurs, à sortir un peu de l'obscurité et à faire admettre quelque peu leur caractère novateur, bénéficient souvent d'une

30. Son « Centaure » se veut, dans *L'Album* du 25 septembre 1822, « traduit d'un manuscrit grec récemment découvert dans les archives du Vatican par l'abbé Angelo Maïo ».

31. « Le Roman d'un provincial », 26 juillet 1859 (Repris dans *Œuvres* de Xavier Forneret, Paris-Genève, Slatkine, 1980, coll. « Ressources », p. 237-242).

32. Rubrique « Publications » du *Globe*, VII^e année, n° 157, lundi 6 juin 1831.

reconnaissance générique autre que celle de poèmes en prose. *Le Livre du promeneur* de Lefèvre-Deumier³⁴, par exemple, s'il suscite l'intérêt du non négligeable *Constitutionnel*³⁵, est lu comme un volume de « méditations en prose », non comme un recueil de poèmes. Quant à l'article laudateur (mais posthume encore) de George Sand qui présente *Le Centaure* de Guérin³⁶, il est le seul qui paraît témoigner d'une reconnaissance générique contemporaine de sa première réception : Guérin y est considéré comme poète et son *Centaure* comme poétique ; Sand emploie même l'expression de « poème en prose ». Mais le contexte de la revue³⁷ tout comme la sensibilité de Sand (et même les caractéristiques de la prose guérinienne) montrent que la formule est employée dans son acception classique (au sens de « prose poétique ») plutôt que comme qualification générique, au sens moderne de « petit poème en prose » que vulgarisera Baudelaire. L'apparente dénomination générique n'est donc que partiellement appropriée à une bonne reconnaissance du genre en train de naître.

Enfin, à tous ces signes d'une reconnaissance générique inexistante ou extrêmement précaire, il faut ajouter une nuance – restrictive ou peut-être encore complémentaire. C'est *Gaspard de la nuit* qui suscite sans doute, à sa sortie, les échos les plus prestigieux (mais toujours quantitativement très limités) : cinq comptes rendus seulement connus à ce jour, mais dus à des plumes ou périodiques renommés (la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue indépendante*, Émile Deschamps...). Ce qui n'empêche pas le recueil de demeurer inconnu du grand public, ainsi qu'en témoignent les « Souvenirs » de Victor Pavie, son éditeur : « Inutile d'ajouter que l'œuvre de Bertrand n'a rien perdu de son mystère en passant par la presse³⁸ ». Cependant, L. Cassandra Hamrick³⁹ montre que ces cinq articles sont non seulement tous inspirés par la notice de Sainte-Beuve, mais que cela est dû à un véritable « réseau de relations » tissé par le critique de manière à faire pénétrer le recueil dans les milieux littéraires. Méconnu du grand public, Bertrand apparaîtra ainsi, pour une réception spécialisée, comme l'inventeur du genre du poème en

33. *Les Avatars romantiques du genre – Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, éd. Nota bene, p. 222.

34. Paris, Amyot, 1854.

35. Paulin Limayrac, Feuilleton du 15 décembre 1857.

36. Dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1840.

37. Le classement « Poésie » de la *Revue des Deux Mondes* de l'époque repose uniquement sur le critère de la versification.

38. *Revue d'Anjou et du Maine*, année 1857, p. 44-47 (Reproduits dans *Le Keepsake fantastique*, Paris, Plasma, 1980, p. 13-14).

39. Dans « *Gaspard de la nuit* en 1843 », *La Toison d'or*, n° 3, mai 2003, p. 21-37.

prose. Selon un processus analogue, l'éclat de Guérin⁴⁰ et les retombées de l'article sandien ne sortent pas des milieux lettrés parisiens. Lefèvre-Deumier, lui aussi moins obscur, n'est néanmoins « connu que parmi ses émules et ses amis littéraires⁴¹ » ; et si⁴² « la plupart des journaux de Paris donn[èrent] à l'envi des extraits du [*Livre du promeneur*], en les accompagnant des éloges les plus flatteurs et les mieux mérités », Lefèvre-Deumier ne connaît pas non plus le succès public : dans son article nécrologique, Henry de Pène dira que « son nom, digne de briller au premier rang parmi les plus hautement littéraires du siècle, est resté presque ignoré de la foule, où ses œuvres n'ont pas pénétré⁴³ ».

La reconnaissance du poème en prose en tant que genre ne s'effectuera qu'à partir du milieu du XIX^e siècle. Le genre n'est en effet réellement qualifié comme tel qu'avec Baudelaire : dans le titre ou le sous-titre de certains regroupements de poèmes parus dans des périodiques (dans la *Revue fantaisiste*, *La Presse*, la *Revue nationale et étrangère*, *Le Boulevard*, *Le Figaro*, *L'Artiste*, la *Revue de Paris* : entre 1861 et 1864), mais aussi dans le titre de la première publication en volume⁴⁴ et dans sa correspondance (où Baudelaire utilise la formule *poème en prose* comme titre, mais aussi – sans majuscule et parfois sans italiques – comme expression générale désignant bien, alors, un genre poétique). Un autre facteur d'amorce de reconnaissance générique est la publication de séries de poèmes : celle, notamment, des vingt premiers du *Spleen de Paris* dans *La Presse* en 1862⁴⁵.

À partir de là, le poème en prose connaîtra le début de sa vogue, avec la publication en périodiques de tentatives encore isolées et éphémères⁴⁶, mais

40. Qui suscite une littérature critique plus abondante que les autres premiers poètes en prose et qui connaît son heure de gloire : selon Sainte-Beuve (dans « *Œuvres* de Maurice de Guérin publiées par M. Trebutien », *Le Moniteur universel*, 24 septembre 1860 et 1^{er} octobre 1860 ; repris dans les *Reliquie*, Caen, Imprimerie de Hardel et Paris, Didier, 1861, p. VII-VIII), il y eut dans la jeunesse des années 1840 « toute une école choisie, une génération éparse d'admirateurs qui se répétaient le nom de Guérin, qui se ralliaient à cette jeune mémoire, l'honoraient en secret avec ferveur et aspiraient qu'un moment où l'œuvre pleine leur serait livrée, où l'âme entière leur serait découverte ».

41. Selon la *Biographie universelle ancienne et moderne* (M. Michaud dir., article « Lefèvre-Deumier » [nouvelle éd.], Paris, Desplaces, 1843).

42. Selon la même *Biographie*.

43. « Causerie », *La Mode nouvelle*, vol. 8, 21 décembre 1857, p. 453.

44. Ch. Baudelaire *Petits poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes – Tome IV*, Paris, Michel Lévy frères, 1869. Titre qui se trouvait en outre en haut du plan du recueil élaboré par Baudelaire.

45. Avec, qui plus est, ce texte important (pour une amorce de théorisation du poème en prose) qu'est la dédicace à Arsène Houssaye (parue dans *La Presse* du 26 août 1862).

46. De Louis Bres (dans la *Revue de Paris*), Fortuné Calmels (dans *Le Boulevard*), Léon

qui témoignent déjà du développement de la forme, avant le véritable engouement symboliste. L'intérêt pour les premiers poètes en prose s'en trouve réveillé : les articles sur Guérin se multiplient⁴⁷ dans les années 1860 (à l'occasion de la première édition de ses *Reliquia*, en 1861). Et des extraits de *Gaspard de la nuit* sont publiés dans la *Revue des lettres et des arts* (dans les années 1867-1868) : sous le titre de « Fantaisies », mais, dans les tables de matières de fins de volumes, sous la rubrique générique de « poèmes en prose » ; assortis, donc, d'un début de reconnaissance générique en adéquation avec la place que commence à leur faire l'histoire littéraire.

À l'extrême fin du siècle, apparaissent enfin les premiers articles critiques sur le genre même, marquant le début de sa réelle théorisation (parallèlement aux grandes productions symbolistes) : dans la *Revue indépendante* (1891) et la *Revue blanche* (1897) notamment, emblématiques du rôle des périodiques et des « petites revues » fin de siècle pour cette reconnaissance générique. L'établissement de l'identité générique du poème en prose⁴⁸ sera consacré par la grande enquête de 1919 du *Don Quichotte* sur le genre⁴⁹, avec un compte rendu dans *Le Mercure de France*⁵⁰.

La naissance du poème en prose français finit donc par advenir, en partie, dans un contexte journalistique, mais non sans hésitations, délais et errements. D'une part parce que, malgré leur pratique de journalistes, les premiers poètes en prose expriment, sur le plan de la création, une méfiance face aux statuts respectifs de la poésie et de la presse dans une société et une culture en pleine mutation... tout en utilisant cette presse, de manière plus pragmatique, sur le plan de la production de leurs œuvres, pour leur diffusion. D'autre part puisque ces positions créent entre la prose du poème et celle du journal des proximités, mais aussi des divergences... et néanmoins des liens. Liens d'autant plus paradoxaux que la presse n'apparaît pas,

Cladel (dans la *Revue nouvelle*), Jules Claretie (dans *L'École du peuple*), Emmanuel Des Essarts (dans la *Revue française*), Albert Glatigny (dans *Le Figaro*), Louis de Lyvron (dans la *Revue française* ou la *Revue des lettres et des arts*)...

47. Plusieurs en 1861 et plus d'une vingtaine de 1862 à 1900.

48. Avant d'autres évolutions au XX^e siècle.

49. Reposant sur le questionnaire suivant : « 1) Quelles seraient les origines du poème en prose ? 2) Quels seraient ses attributs, ses dimensions, ses perspectives ? 3) Quels sont les écrivains qui l'ont porté à son degré d'excellence ? » La recherche de critères historiques, formalistes et illustratifs témoigne bien de l'accès au statut de genre.

50. R. de Bury, « Revue de la quinzaine. (Enquête sur les origines et le développement du poème en prose) », *Mercure de France*, t. CXLV, 15 janvier 1921, p. 492-495.

contrairement à ce que l'on pourrait attendre, comme un médium de théorisation générique, produisant, au contraire, des effets de retardement sur la reconnaissance du genre, ou de limitation de sa réception.

Ce manquement doit toutefois être largement nuancé : tout d'abord parce que les premiers poèmes en prose ne pouvaient représenter, pour la presse de la période romantique, un genre, étant donné que le faisceau de textes plus tard reçus comme tel n'était alors qu'en cours de constitution – erratique, informelle – et que les périodiques des années 1820-1840 ne pouvaient donc anticiper les évolutions et requalifications ultérieures de l'histoire littéraire. Ensuite, car cette « défaillance » de la presse à assurer aux premiers poètes en prose un large public est en quelque sorte compensée par son rôle dans la réception de ces auteurs au sein d'un lectorat spécialisé, assurant les prémices d'une reconnaissance générique dans les milieux littéraires, qui éclatera sous la forme d'une postérité non seulement prestigieuse (Baudelaire, Huysmans, les parnassiens et symbolistes, les surréalistes...), mais surtout réellement imprégnée : une postérité dont les poétiques auront en finalité été profondément marquées par les innovations majeures, bien qu'un temps inaperçues, de ces poètes réputés mineurs.

Se placer aux marges de Paris La littérature au *Provincial*

Si je voulais tout dire, j'ennuyerais.
Aloysius BERTRAND, *Un souvenir*.

Il ne fait aucun doute que la vie littéraire française de l'époque romantique a connu nombre de foyers hors de Paris. Parmi ceux-ci, Dijon fit preuve d'une grande vitalité en regard de la cause romantique : dès 1821, Théophile Foisset attaque le mouvement naissant lors d'une séance de l'Académie de Dijon¹ et, sept ans plus tard, le même Foisset participera à la fondation, à Dijon toujours, d'un périodique d'allégeance romantique : *Le Provincial, recueil périodique dédié à 85 départemens*², montrant bien que la bataille qui occupe le plus clair de la décennie ne mobilise pas que les Parisiens.

Aujourd'hui, on associe principalement le périodique dijonnais à deux poètes romantiques : Louis Bertrand, dit Aloysius, qui en fut le « gérant responsable » jusqu'au numéro 12, puis un collaborateur régulier ; mais aussi Charles Brugnot, grand ami de Bertrand, qui en fut le directeur. La critique contemporaine s'intéresse le plus souvent au *Provincial* pour des raisons documentaires : c'est là, par exemple, que Bertrand a publié ses tout premiers textes narratifs et poétiques. Mais plutôt que d'envisager ce périodique dans son rapport à Bertrand, j'aimerais aujourd'hui examiner dans un premier

1. Sur le romantisme dijonnais, voir C. Sprietsma, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand*, Paris, Champion, 1926, p. 62 et suiv..

2. Toutes les citations tirées du *Provincial* seront suivies du numéro et du folio insérés entre parenthèses dans le corps du texte.

temps sa posture romantique, posture complexe qui ne cesse d'afficher sa filiation à Paris tout en revendiquant son autonomie. Je m'arrêterai ensuite aux textes littéraires du périodique afin de comprendre le lien qu'ils entretiennent avec le discours de celui-ci : les textes littéraires du *Provincial* accomplissent pleinement le programme de la revue, impossible à assumer au plan discursif. D'où la qualité littéraire de ce périodique, qui a su ne faire aucune concession aux modes littéraires du temps.

Une posture discursive habile

Le long article que Charles Brugnot consacre à la réédition de l'œuvre de Ronsard par Sainte-Beuve témoigne fort bien de la posture romantique du *Provincial*. En effet, l'examen de l'ouvrage a pour but de réfléchir sur la « réforme de notre versification au XIX^e siècle » (n° 46, p. 208), écrit Brugnot, qui voit chez Ronsard « l'horreur des circonlocutions, le courage de l'expression nue, l'audace du mot propre, quel qu'il soit » (p. 208) mais aussi un renouvellement du vers alexandrin tout autant qu'un goût certain pour l'enjambement. « Ses réformes [...] nous l'espérons, seront une leçon exhumée pour le perfectionnement poétique de notre siècle » (p. 208), ajoute-t-il aussitôt. Le retour à Ronsard forme ainsi une lecture romantique qui privilégie les effets de détournement des codes classiques de la littérature. Dans cet esprit, les articles critiques du journal insistent sur la nécessité d'un renouvellement romantique de la littérature. Louis Bertrand écrit dans un autre compte rendu que *Pélage*, un roman récemment publié, « est la borne qui partage le passé éteint des classiques de l'avenir rayonnant des romantiques » (n° 49, p. 220), alors que l'article « Aux classiques qui lisent le *Provincial* », signé par Foisset, consiste en la confession d'un classique repent : « L'auteur du présent article [...], imprimait, il y a sept ans, que tout ce qui est beau est classique. Il lui semble aujourd'hui qu'une cathédrale gothique est une belle chose ; mais il n'oserait dire que ce soit la même chose qu'un temple grec. » (n° 50, p. 223)

Par-delà ces positions explicites, d'autres références romantiques constellent tout *Le Provincial*. Ces dernières ont ceci de particulier que, tout en confirmant sa posture romantique, elles indiquent simultanément l'ambition des collaborateurs de s'affranchir de la tutelle parisienne. En fait foi l'article liminaire du périodique, qui tient lieu aussi de manifeste :

La France s'ignore elle-même. De Paris, on nous dit tout. Mais l'état des connaissances et des arts dans les Départemens, les travaux des sociétés savantes, les efforts de l'industrie, qui en tient compte jour par jour ? Les critiques sur le

jeu d'une actrice, et, dans les grands jours, la peinture d'un ridicule parisien, voilà ce qui remplit les feuilletons de la capitale. Et la Province de s'extasier sur toutes ces belles choses, et les bonnes gens de se cotiser pour admirer, comme pour médire à cœur joie de ceux de leurs compatriotes qui croiraient avoir autant d'esprit que M. de J...y, par exemple, ou, si l'on veut, que ses secrétaires » Ce n'est pas nous qui disons cela. C'est *le Globe*. [...] Le temps peut-être est venu de faire mieux, de se montrer moins superstitieux pour Paris, moins prompt surtout à faire les honneurs de ses proches. C'est ce que tentera ce recueil. D'après quel plan ? Avec quelles ressources ? Il nous reste à le confier au public. (n° 1, p. 1)

À l'évidence, tout périodique doit nécessairement se positionner dans l'espace intellectuel s'il veut assurer sa posture, et la parution d'un périodique provincial, en 1828, ne peut manquer de passer par une comparaison avec Paris. *Le Provincial* rappelle ainsi *Le Globe*, auquel il se compare d'ailleurs aux plans éditorial et typographique³. Et plutôt que d'ignorer la similitude entre les deux journaux, Charles Brugnot – auteur de cet article liminaire – montre qu'il n'est pas dupe lorsqu'il convoque le journal parisien à son avantage. C'est l'existence même du *Globe* qui justifie celle du *Provincial*, sauf que celui-ci se distingue du premier par une indépendance d'esprit que la proximité parisienne ne permet pas, autrement. *Le Provincial* ne sera donc pas un simple épigone du journal parisien ; « nous ne reculerons devant aucune discussion », poursuit Brugnot qui indique que son journal se distinguera des périodiques de la capitale par le fait qu'il offrira un accueil privilégié aux contributions provinciales :

Des magistrats, des avocats, des professeurs, dont plusieurs sont étrangers à la Bourgogne, aucun à la Province, ont bien voulu s'associer à nos travaux. Grâce leur en soient rendues ! À Toulouse, à Rouen, à Grenoble, à Troyes, à Besançon, à Strasbourg, nous trouverons des cœurs pour nous comprendre, des voix pour répondre à la nôtre. (n° 1, p. 2)

La cartographie dessinée par les toponymes indique franchement l'ambition du directeur de rassembler dans son journal la pensée des hommes de province dont on devine aisément qu'elle reste mal représentée dans les périodiques parisiens.

La question de l'indépendance intellectuelle revient souvent dans les pages du *Provincial*, où collaborateurs et lecteurs la reprennent inlassable-

3. « Il suffit, enfin, de voir les deux journaux côte à côte pour sentir ce rapport entre eux. *Le Provincial* pourrait être relié dans le même volume que le *Globe* de 1828 puisqu'ils sont tous deux du même format in-40 ; et les caractères de la composition offrent si peu de différence qu'on pourrait prendre le *Provincial* pour une édition départementale de son aîné. Ce rapprochement ne se dément pas lorsque l'on compare les articles de critique et de politique des deux journaux. » (C. Sprietsma, *op. cit.*, p. 89-90)

ment. La direction prend par exemple le soin de publier la lettre d'un abonné dans le numéro du 13 juillet dont voici un extrait :

Paris et ses journaux ont servi à instruire les provinces ; le jour est venu où elles doivent s'affranchir d'une trop longue tutèle [...]. Nous, qui ne sommes pas aveuglés par le tourbillon [parisien], nous jugeons mieux des coups. Et parmi les savans de la province, il en est aujourd'hui que de longs voyages, la connaissance des langues et des institutions étrangères, mettent à portée de comparer et d'étendre leurs vues au-delà du cercle si amplifié par la vanité de quelques coteries parisiennes. [...] La partialité des journaux de la capitale, dans les articles qu'ils consacrent à annoncer des ouvrages nouveaux, est connue partout. (n° 23, p. 112-113)

S'affranchir de la tutelle et comparer les « vues », demeurer impartial : c'est presque complaisamment que cette lettre répond à la devise du périodique, soigneusement annoncée dans l'article liminaire : « foi, justice, indépendance, telle est la devise commune des collaborateurs du *Provincial*. » (n° 1, p. 2) Sur ce plan, le journal fut nettement romantique : en privilégiant l'indépendance d'esprit, le refus de la tutelle intellectuelle, ses collaborateurs ont assumé la posture singulière et toute individuelle qui est celle de l'écrivain romantique⁴.

Néanmoins, la répétition constante du vœu d'affranchissement à l'égard de Paris semble cacher un malaise. En effet, l'insistance ne produit-elle, au plan rhétorique, un effet contraire, fonctionnant presque comme une anti-phrase ? À trop vouloir souligner son indépendance, le journal ne laisse-t-il pas justement supposer qu'une certaine domination intellectuelle parisienne y subsiste ? Sur ce point, il faut voir cependant que l'indépendance revendiquée au *Provincial* ne constitue jamais une *rupture* avec la capitale. La publication de la toute première ballade d'Alfred de Musset, alors un inconnu, est par exemple accompagnée de la notice suivante : « Voici des vers que nous n'osons risquer sans préface : c'est une étude rythmique, d'après l'auteur de *Cromwell*. [...] On ne saurait nier du moins que cette manière de concevoir le rythme ne rende l'art plus difficile qu'au bon temps de l'abbé Delille et de quelques années en deçà. » (n° 42, p. 193) C'est donc ici par le filtre hugolien que l'on peut appréhender le romantisme de la pièce, pourtant visible :

[...]
– Vois-tu, vois-tu, mon ange,
Ce nain qui sur mon pied
S'assied !
Sa bouche (oh ! c'est étrange !)

4. Sur cette question, je renvoie aux analyses éclairantes de Michel Condé : *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989.

À chaque mot qu'il dit
Grandit

Vois-tu ces scarabées
Qui tournent en croissant,
Froissant
Leurs ailes recourbées
Aux ailes d'or des longs
Frélons !

Les images convoquées, les enjambements audacieux, le décompte syllabique impertinent et l'arrangement typographique du poème sont autant de signes palpables de son romantisme qui laissent immédiatement entendre sa filiation sans pour autant la nommer explicitement.

La revendication du caractère *provincial* du journal ne signifie pas ignorance des enjeux qui marquent la vie littéraire et politique *parisienne*. En cherchant à fonder sa liberté et à asseoir sa crédibilité, le journal publiera par exemple les lettres de Victor Hugo et de Chateaubriand, qui offrent tour à tour leur appui au *Provincial*.

Je ne saurais trop applaudir pour ma faible part à tout ce qui pourrait ranimer l'esprit des départements, écrit Hugo ; il serait temps en effet que la province cessât de recevoir de Paris des opinions toutes faites ; il serait temps qu'elle eût ses livres et ses journaux, qu'elle se sentit vivre par elle-même. C'est une chose malheureuse pour le pays que la concentration de toute publicité, de tout mouvement, de toute vie intellectuelle et matérielle à Paris. Paris lui-même en souffre. La centralisation produit à la fois deux effets opposés, deux maladies contraires pour la province et la capitale. La France est un pays défailant et appauvri ; Paris est une ville pléthorique. (n° 25, p. 122)

La lettre de Hugo défend d'abord la nécessité d'une vie intellectuelle provinciale sans toutefois s'engager plus avant. Vraisemblablement et par-delà cette rhétorique – somme toute inoffensive puisqu'elle en appelle à une liberté de parole à laquelle personne ne s'opposera en 1828 –, Hugo ne portera plus son regard sur la feuille dijonnaise. S'il promet, dans sa lettre, d'y « contribu [er] certainement pour le peu qu'il [lui] sera possible » (p. 122), aucun texte de lui ne paraîtra jamais dans *Le Provincial* (et l'on peut supposer que les rédacteurs du journal auraient publié un tel texte s'il leur avait été soumis). Tout théorique qu'il est, donc, l'appui de Hugo n'en est pas moins revendiqué par Brugnot qui le considère comme quelque chose d'essentiel et qui « porte bonheur au *Provincial* » (p. 122).

La lettre de Chateaubriand confirme que les rédacteurs du périodique ne sont pas dupes quant à la nécessité de tels appuis pour leur entreprise :

Vous me faites beaucoup trop d'honneur, Monsieur, d'attacher à mon suffrage une importance qu'il ne peut avoir, écrit Chateaubriand, mais puisque vous vou-

lez bien me demander ce que je pense de votre journal, je vous dirai, Monsieur, qu'il me semble établir et défendre les doctrines les plus utiles aux hommes. (n° 35, p. 163)

Brugnot, à qui la lettre est adressée, a donc volontairement sollicité l'opinion du maître, qui semble à son tour comprendre le devoir qui lui incombe en soulignant la tâche dudit périodique :

un pareil journal, Monsieur, écrit avec indépendance, fermeté, talent et mesure, ne peut être qu'infiniment utile. Il serait à désirer que les départemens exploitassent ainsi leur propre sol : la France est féconde, et toutes nos richesses ne sont pas renfermées dans la capitale. (p. 163)

Le jeu habile de ces convocations permet en fait à Brugnot d'asseoir l'autorité de son périodique, soutenu de la sorte par les plus grands et confirmé dans son rôle de défense d'une voix provinciale forte et indépendante. En tissant son réseau d'amitiés parisiennes, *Le Provincial* semble désireux d'assurer sa survie à plus ou moins long terme. Il peut même à l'occasion faire sienne la pensée d'un maître. C'est le cas de la proposition de Hugo sur les trois temps de l'histoire littéraire dans la préface de *Cromwell*, que Bertrand reprend à son compte, en valorisant du même coup la prose aux dépens du vers :

Venons au but : l'épopée de la barbarie doit être lyrique, parce qu'elle célèbre des combats. L'épopée de la civilisation doit être dramatique, parce qu'elle peint des sociétés. Et, ajouterons-nous, si l'épopée lyrique doit être en vers, l'épopée dramatique doit être en prose. À tout cela on jettera les hauts cris ; mais l'auteur n'en démordra pas, et tient d'autant plus à ces idées qu'elles lui appartiennent. (n° 49, p. 219)

Le Provincial ne semble donc pas pouvoir faire l'économie de la référence parisienne, dont la médiation agit à titre de mètre servant à mesurer sa valeur littéraire et intellectuelle. Certains reprocheront néanmoins au périodique sa stratégie éditoriale, qui à leurs dires, prendrait des allures de mécénat intellectuel. Tel est le cas d'une lettre, vraisemblablement signée par Lacordaire, qui commence ainsi :

En vérité, je vous trouve bien timide. J'espérais toujours que vous seriez de votre pays, chrétien par amour de la vérité, royaliste par zèle pour le bon droit, provincial surtout, et qu'à ce compte assurément vous feriez bonne guerre aux feuilles parisiennes. Mais point. Vous lisez *Le Courrier*, *Les Débats*, *La Gazette*, *Le Globe*, et *tutti quanti* défilent devant vous sans plus vous émouvoir que si vous étiez à la revue des chiffonniers, dans je ne sais plus quelle pièce des boulevards. Est-ce indifférence ? Je ne puis le croire. Si c'était prudence, vous auriez tort. La circonspection n'est pas une vertu française, et pour un journal surtout, *bataille*, Monsieur !, *bataille* ! C'est là sa devise et sa fortune. Le siècle est comme M^{me} de

Sévigné : *Les grands coups d'épée* ne lui déplaisent pas. (n° 23, p. 109 ; les italiques sont de l'auteur) ⁵

Aussi franche et directe soit-elle, une opposition aussi nette reste isolée dans les pages du *Provincial*, dont les assises reposent principalement sur la reconnaissance que lui accordent les Parisiens, en tant que ceux-ci présument – au moins théoriquement – de l'indépendance éditoriale du journal. L'appel liminaire au *Globe*, et la parution de lettres signées par les maîtres de Paris confèrent ainsi au journal sa crédibilité intellectuelle. De même, la convocation des codes littéraires parisiens (la présentation du poème de Musset, le détournement des temps hugoliens... en assurerait la crédibilité artistique. Or c'est justement sur le plan littéraire que le journal s'affranchit le plus nettement.

Une littérature brève

Le Provincial fait une place de choix à la littérature en publiant de nombreux textes qui appartiennent à différents genres. Or, ces textes ont en commun leur brièveté typographique : par exemple, la saynète intitulée « Le portier d'une académie de province » (n° 9, p. 40), laquelle s'apparente au genre du proverbe que Musset remettra bientôt en vogue, n'occupe qu'une colonne alors que la nouvelle intitulée « Le coin du feu. Scène allemande » en remplit tout juste deux dans le numéro 21. Gérard Dessons a cependant montré que la brièveté matérielle d'un texte n'est pas significative : toujours mesurable (et donc, relative), la brièveté matérielle reste non-opératoire. Elle semble se limiter à servir d'indice – ou de symptôme – à un autre type de brièveté : la brièveté énonciative. « Dire brièvement [...] c'est d'abord dire autrement ⁶ » écrit Dessons, et avant que « d'être du formel, la brièveté est un mode de signification ⁷ ». La brièveté d'un texte dévoile un rapport singulier de l'écrivain au monde qu'il s'agit de dépister pour en comprendre la portée. C'est dans cette relation particulière de la signification du texte à sa réalité typographique qu'il vaut mieux envisager la question de la brièveté au *Provincial*. Car bien que toujours typographiquement *courts*, les textes littéraires du périodique sont aussi toujours *brefs*.

5. Sur l'attribution de cette lettre à Lacordaire, voir C. Sprietsma, *op. cit.*, p. 91.

6. G. Dessons, « La notion de brièveté », *La licorne*, 21, 1991, p. 8.

7. *Ibid.*, p. 3.

Ils appartiennent en effet à des genres qui fonctionnent sur le mode de l'économie textuelle. C'est le cas de « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'an 1364 » (n° 1, p. 3-4) : un tel titre nominal sert d'embrayeur au récit qui suit et dont il guide en quelque sorte l'interprétation en mettant l'accent sur un personnage précis. Néanmoins, un titre nominal reste plus ouvert, moins limitatif au plan sémantique, qu'un titre descriptif. Seul le texte qu'il inaugure pourra en restreindre la portée sémantique, en offrant ainsi au lecteur une réponse à l'interrogation posée par la multiplicité de sens du nom initial. Le texte balise la voie qui mène à une signification plus précise, plus juste de son titre. « Parmi ces chefs de rebelles, on remarquait *Jacques-les-Andelys*, né du sang de ces Barbares du nord, longue terreur de toute une race de nos rois, peuplades belliqueuses qui s'éclipsèrent enfin » : cette description définie, tout en répondant directement à l'interrogation du titre, renseigne rapidement le lecteur sur la nature du personnage éponyme. Barbare et belliqueux, Jacques-les-Andelys est du côté des traîtres et des rebelles ; il s'oppose à Charles V, qui « employa tout à tour la douceur persuasive et la menace des châtimens ». L'*incipit* du texte est ici construit selon un principe d'économie narrative auquel les noms propres participent amplement, puisque les descriptions définies qui les accompagnent augmentent la lisibilité séquentielle du texte, tout en évitant d'inutiles digressions : Charles le Doux *versus* Jacques le Rebelle serait-on tenté de dire, en reprenant ainsi la qualité descriptive des noms propres dans le but de construire la situation antagoniste de la chronique. « Le portier d'une académie de province » reprend le même type d'économie narrative tout en mettant en scène de tels personnages stéréotypés : « Le théâtre représente la salle des séances d'un Athénée ; Gribourg, (le portier), ceint d'un tablier blanc, allume le lustre et les bougies. L'Académicien Dorval se promène de long en large, les mains dans ses poches. » (n° 9, p. 40) Ces deux exemples suffisent à indiquer que les textes narratifs et théâtraux du *Provincial* misent sur des situations rapidement reconnaissables. Ils utilisent à cet effet des parangons dont seule compte la valeur d'exemplification narrative. N'existant que dans le *hic et nunc* de la situation instaurée par l'*incipit*, le personnage devient en somme elliptique. Ce qui permet d'éviter les parenthèses explicatives au sein de la narration. Au choix de l'économie narrative s'ajoute, dans les textes poétiques du périodique, un goût tout romantique pour le vers court : contre l'amplitude de la rhétorique alexandrine, les poèmes en vers sont écrits le plus souvent selon un décompte impair (trisyllabes, pentasyllabes, heptasyllabes). Il ne s'agit pas ici de suggérer que le *Provincial* ait eu l'exclusivité de pareilles pratiques textuelles. Le genre narratif bref (conte, nouvelle, récit...) et le vers impair ont à l'évidence connu une fortune sans précédent à l'époque romantique.

Signalons simplement que le genre narratif long reste totalement absent des pages du périodique alors que l'alexandrin, bien que présent, y semble toujours à la remorque d'un vers plus concis.

Une telle brièveté textuelle va de paire avec l'intention délibérée d'afficher une autre particularité chère aux collaborateurs du *Provincial*. Les premières pièces en prose jamais publiées par Bertrand sont présentées de la manière suivante : « Ces trois pièces font partie d'un recueil de compositions du même genre que l'auteur se propose de publier très prochainement, sous le titre de *Bambochades romantiques*. » (n° 47, p. 212)⁸ Forcée à partir du surnom du peintre Pieter van Laer, « Il Bamboccio », la bambochade représente une scène quotidienne, souvent burlesque pour les détails qui s'y agencent. Elle a essentiellement une valeur elliptique de résumé pour sa façon de contenir le plus souvent une situation plus large. Rappelant le coup de crayon furtif de la caricature, la bambochade présente des parangons, ce qui la rend « narrativement économique ». Elliptiques, les bambochades du *Provincial* fonctionnent ainsi comme des litotes englobant un sens qui dépasse la stricte dénotation textuelle. « La gourde et le flageolet » se termine par exemple sur une proposition finale, « mais au diable si je bois jamais à la gourde d'un vilain ! », qui confère à la pièce une valeur d'*exemplum*, alors que « Le clair de lune » prend allure finale de moralité, en rappelant que le texte court aime « se donne[r] un air ontologique d'absolu⁹ ». Le recours final à la force totalisante de la parémie permet à la bambochade d'acquérir force elliptique de litote et d'englober plus large qu'elle, au plan sémantique.

Les collaborateurs du *Provincial* pousseront cette exigence de la brièveté jusqu'à publier un texte qu'ils intitulent « Fragment d'une nouvelle » (n° 7, p. 30). S'ouvrant sur un « Cependant... » qui laisse supposer un rapport de causalité antérieur, le texte reste pourtant entièrement lisible : sa fin est aussi une clause qui fournit la clef narrative du texte dont la compréhension n'est jamais problématique. En ce sens, le « fragment » est bien une nouvelle complète malgré le stratagème narratif de son *incipit*. Et c'est principalement d'un point de vue pragmatique, c'est-à-dire à partir d'une intention éditoriale, qu'il faut, à mon avis, comprendre ce titre. Car publier un « fragment » de nouvelle, n'est-ce pas afficher délibérément une disposition pour l'instantané, le furtif, la brièveté ?

8. Les titres des trois bambochades sont : « Le clair de lune », « Les lavandières », « La gourde et le flageolet ».

9. J. Demers, « Forme brève et conception du monde ou De la forme brève à la brièveté littéraire », *La licorne*, 21, 1991, p. 264.

Une stratégie délibérée

La brièveté, qui se donne à lire dans les textes et dans l'intention éditoriale du journal pourrait surprendre le lecteur contemporain du *Provincial*. Car, comme chacun sait, on assiste en période romantique à un engouement certain pour le roman historique et le roman-feuilleton ; de la part des lecteurs mais aussi de la critique qui consacre au premier la majorité des articles portant sur les genres de la prose. Les contemporains de Bertrand ont même attendu de lui, à un moment donné, un « roman historique bourguignon¹⁰ ». Le poète, par ailleurs, était vivement intéressé par l'histoire de sa ville. N'aurait-il pas pu entreprendre la rédaction d'un tel roman dans les pages du journal dont il fut le gérant, roman qu'il aurait pu vraisemblablement faire paraître en tranches successives ? Il y publiera toutefois des nouvelles et des chroniques historiques. Simple fantaisie de sa part ? Une lecture attentive du premier numéro du journal laisse supposer qu'il n'en est rien.

Le numéro contient trois textes seulement : le texte liminaire mentionné plus haut, un article d'« histoire contemporaine », qui traite de la position d'ouvrages récemment parus, et le récit bref dont il a déjà été question : « Jacques-les-Andelys. Chronique de l'an 1364 ». Or l'article historique, qui remplit à peine deux colonnes, se termine par « la suite à un prochain n° », alors que le récit du même numéro est publié intégralement. On trouve d'ailleurs dans les pages du journal de nombreux articles historiques ou critiques qui débordent le numéro pour paraître en deux, parfois trois tranches : c'est le cas de l'article de Brugnot sur la réédition de l'œuvre de Ronsard, qui s'étend sur trois numéros, pour un total de huit pages (n^{os} 42, 46 et 52 ; respectivement p. 191-192, 207-209 et 231-233).

C'est dire que la direction du journal ne privilégiait pas nécessairement l'autonomie complète des numéros dont la pagination continuait d'ailleurs d'un journal à l'autre, comme c'est souvent le cas pour les périodiques. Reporter la suite de l'article historique du premier numéro à un autre peut être lu comme une proclamation de principe indicative de la posture littéraire choisie par le journal : par le recours au paratexte, la direction du journal signale d'emblée au lectorat concerné que la réflexion historique ou critique pourra se faire dans la durée alors que le texte littéraire se présentera

10. F. Rude, *Aloysius Bertrand*, Paris, Seghers, 1971, p. 20. Charles Brugnot revient sur cette question dans une lettre à Bertrand : « [...] sans compter les *Bambochades* je m'attends à voir paraître dans quelques mois un roman historique qui remuera notre Bourgogne ». – « De Charles Brugnot à Bertrand. Dijon, 2 mai 1829 », dans Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2000, p. 862.

comme un tout et dans l'immédiat. La critique s'y déploiera ; la littérature y sera en quelque sorte circonscrite. Les textes littéraires du *Provincial* entretiennent toujours un rapport formel à l'exiguïté qui les oppose au déploiement des textes critiques. Si on la met en rapport avec les textes critiques du *Provincial* et avec l'engouement romantique pour le roman long (roman-feuilleton, roman historique), la brièveté des textes littéraires du périodique apparaît plus clairement comme une contrainte éditoriale, ce qui soulignerait mieux la part inventive du journal.

Car l'écrivain ne choisit pas en vain de dire brièvement. Une telle pratique textuelle renvoie le plus souvent à un « mode historique du sujet, un mode d'être¹¹ ». Le poème bref apparaît *grosso modo* à l'époque romantique dans la littérature occidentale en général, et française en particulier. Au moment où Poe s'insurge contre le poème long – une « contradiction dans les termes » selon lui –, les écrivains romantiques français prennent acte de la force polémique de la brièveté, qui leur permet notamment de se positionner contre la grandiloquence épique de la poésie classique. L'idée de « cristallisation romantique », née avec le Fragment, instaure un mode d'expressivité littéraire inédit qu'on peut lier à l'émergence récente du concept de subjectivité. En disant brièvement, l'écrivain romantique cherche à affirmer sa position singulière. En parlant de ce qu'il advint plus tard dans le siècle, Jean-Marie Gleize écrit : « la brièveté moderne s'inaugure de la réaction contre l'informalité romantique (dans sa double version lyrique-expressive, ou épique-narrative [...])¹² ». Pour lui, « le culte [parnassien] de la Forme (c'est-à-dire le culte de la beauté) c'est [aussi] le culte de la brièveté, l'exaltation simultanée (par Gautier, par Banville) de la contrainte et de la brièveté¹³ ». La brièveté sert alors d'arme rhétorique à l'écrivain qui vise à instaurer un mode précis de discursivité littéraire.

Certes, les écrivains du *Provincial* n'ont pas eu l'exclusivité de la brièveté, alors pratiquée un peu partout en France et à Paris, comme en fait foi l'engouement des lecteurs et des écrivains pour le genre narratif bref sous toutes ses formes (conte fantastique, nouvelle historique, etc.). Néanmoins, en forçant la note de la brièveté, les collaborateurs du *Provincial* se sont approprié un mode littéraire qu'ils ont pu ensuite investir pleinement. Car il faut bien voir qu'une telle pratique mène directement à un type inédit de création dans la littérature française : la bambochade, qui, à son tour, don-

11. G. Dessons, art. cit., p. 8.

12. J.-M. Gleize, « Brièvetés », dans A. Delteil (dir.), *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Publications de l'université de Provence, 1991, p. 33.

13. *Ibid.*, p. 34.

nera naissance aux poèmes en prose de *Gaspard de la nuit*. S'ils n'ont pas pu s'affranchir entièrement de la tutelle intellectuelle parisienne, les collaborateurs du *Provincial* ont cependant trouvé dans la modalité brève le lieu de leur véritable autonomie. Ils en ont fait un enjeu formel et thématique. Lieu d'une pensée cohérente sur la littérature, la brièveté a pu agir pour eux comme mode de distinction littéraire.

Une telle stratégie aura été peu rentable au plan de la longévité : le périodique cessera de paraître le 30 septembre 1828, après cinq mois d'existence seulement. On peut expliquer cette disparition précipitée de différentes manières. À la suite de Cargill Sprietsma, pour qui « le journal fut trop littéraire, et dans la littérature, trop avancé pour réussir¹⁴ », on pourrait avancer que l'état alors embryonnaire du champ littéraire ne permettait pas la survie de positions trop distinctes : la nécessité de constituer un champ romantique cohérent, unanime dans son opposition aux forces classiques, exigeait une telle convergence d'efforts qu'elle ne garantissait pas la survie de positions plus libres. Ce n'est là que spéculation, puisque nous ne disposons à ce jour d'aucun document capable d'expliquer la brusque fin du *Provincial*¹⁵. Néanmoins, cette stratégie aura permis de remplir les objectifs théoriques du texte liminaire, montrant, en définitive, la cohérence et la qualité du projet mené par Brugnot et Bertrand.

14. C. Sprietsma, *op. cit.*, p. 103.

15. Charles Brugnot écrit seulement, dans le dernier numéro : « Des motifs graves nécessitant la suspension indéfinie du *Provincial*, le Directeur a l'honneur de prévenir Messieurs les abonnés qu'il leur fera passer le montant de leur abonnement à dater du 1^{er} octobre » (n° 54, p. 242).

Les Vacances du lundi, tableaux de montagnes
de Théophile Gautier
ou comment le journal fit tomber
le récit de voyage dans la poésie

En quoi et pourquoi un récit de voyage peut-il donner lieu à une pratique poétique ? Le caractère journalistique de sa rédaction ou de sa publication peut-il avoir une influence sur cette orientation *a priori* paradoxale ? La contradiction paraît flagrante au premier abord entre l'« état poétique », pour reprendre l'expression de Valéry, et le prosaïsme absolu des conditions matérielles d'un voyage, et, plus encore, de celles qui président à la production et à la diffusion d'un feuilleton, fût-il littéraire, dans les journaux. Il est vrai, pour répondre à la première interrogation, que le récit de voyage n'a pas attendu l'essor de la presse pour s'adonner à la poésie, du moins au vers : on ne reviendra pas ici sur la tradition du prosimètre, qui fit les beaux jours du « voyage littéraire » ou « amusant », de Chapelle et Bachaumont au XVII^e siècle jusqu'à Albert-Montémont dans les années 1820¹. On se contentera de rappeler que Gautier s'y abandonne sporadiquement dans son premier récit de voyage (*Un tour en Belgique*, 1836) sous la forme de quelques alexandrins

1. Voir M. Bideaux, « Le voyage littéraire : genèse d'un genre » dans *Littérales 7* (Cahiers du Département de français) – « Les modèles du récit de voyage » (M.-Chr. Gomez-Géraud éd.), Univ. Paris 10-Nanterre, 1990, p. 179-192 ; J.-M. Racault, « Pour une poétique du prosaïque : le genre du « voyage amusant » ou « voyage littéraire » aux XVII^e et XVIII^e siècles » dans S. Linon-Chipon, V. Magri-Mourgues et S. Moussa éd., *Poésie et voyage. De l'énoncé viatique à l'énoncé poétique*, Mandelieu-La Napoule, La Mancha, 2002, p. 61-81 ; AAVV., *La Poésie en prose des Lumières au romantisme (1760-1820)*, Paris, PUPS, 1993, p. 95-101.

volontiers pasticheurs, puis de manière plus systématique dans la première version du *Voyage en Espagne* (1840), qui fut précisément publié sous forme de feuilletons destinés aux journaux et où il mêle à son récit un certain nombre de poèmes qui figureront par la suite dans le recueil *España*.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : Gautier ne se targue d'aucune prétention poétique dans le récit de deux excursions dans les Alpes effectuées en 1868, récit publié sous le titre *Les Vacances du lundi, tableaux de montagnes* dans *Le Moniteur universel*, alors pour quelques semaines encore, journal officiel du Second Empire. Il s'y présente comme un « feuilletoniste en vacances² » et s'il s'y déclare poète à l'occasion, ce n'est apparemment que pour stigmatiser la manière dont les contraintes de son emploi de journaliste stipendié l'obligent à renier son métier. Ainsi, devant l'aurore naissante aux alentours du Cervin, il se prend à regretter l'absence,

comme au temps des Incas, [d']une prêtresse du soleil [...] récitant un hymne au dieu visible de notre univers ; mais il n'y avait qu'un poète écrivant en prose ses impressions pour un journal. (p. 161)

Le mot n'est pas anodin sous la plume de Gautier, et il faut bien le comprendre : il est en effet difficile de l'imaginer se laissant aller à écrire de la poésie en prose dans ses récits de voyage, puisqu'à ses yeux il ne peut y avoir de poésie sans vers. Rappelons pour mémoire ces lignes extraites du long article posthume qu'il consacre à Baudelaire :

Rien de plus commun maintenant que de prendre *le poétique pour la poésie*. Ce sont des choses qui n'ont aucun rapport. Fénelon, Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, George Sand, sont poétiques, mais ne sont pas poètes, c'est-à-dire qu'ils sont incapables d'écrire en vers, même en vers médiocres, faculté spéciale que possèdent des gens d'un mérite bien inférieur à celui de ces maîtres illustres. Vouloir séparer le vers de la poésie, c'est une folie moderne qui ne tend à rien de moins que l'anéantissement de l'art lui-même³.

De fait, si Gautier manifeste un intérêt ému et un peu interloqué pour les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, son incompréhension reste notoire pour cette forme, qu'il ose à peine appeler par son nom, lui préférant les noms de « pièces » ou de « morceaux⁴ ».

2. Théophile Gautier, *Les Vacances du lundi, tableaux de montagnes* (S. Jouty éd.), Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 57, 150. Cette édition constituera notre référence.

3. « Charles Baudelaire », article daté du 20 février 1868, publié dans *L'Univers illustré* les 7, 14, 21, 28 mars, 4, 11 et 18 avril 1868, placé en tête de l'édition des *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire par Michel Lévy en 1868, et repris dans *Portraits et souvenirs littéraires*, puis dans *Souvenirs romantiques* – ici dans *Baudelaire par Gautier*, Cl.-M. Senninger éd., Paris, Klincksieck, 1986, p. 142.

4. *Ibid.*, p. 165-167.

On pourrait donc considérer la question du rapport entre *Les Vacances du lundi* et la poésie comme un dossier à classer si le lecteur familier de Gautier ne restait effectivement troublé par plus d'un passage de ce curieux récit de voyage que son sous-titre lui-même – *Tableaux de montagnes* – autorise à considérer comme autre chose que le banal compte rendu d'une excursion alpine.

Cette impression se trouve confirmée par celles des autres lecteurs de cet étrange ouvrage, qu'ils aient nom Eugène Gautier, Sainte-Beuve, Charles Vallot, Claire-Eliane Engel ou Sylvain Jouty : ils y voient tour à tour de « merveilleuses peintures », des « études » ou des « descriptions artistiques » de « peintre » ou de « poète », une « prose poétique et attentive⁵ » – autant de commentaires que l'on ne s'attend pas *a priori* à rencontrer à propos d'un récit, fût-il de voyage.

Cette impression serait-elle paradoxalement confirmée par Gautier lui-même ? Il considère en tout cas son ouvrage comme « un chef-d'œuvre » : passées les boutades sur la nécessité de gagner sa vie en écrivant des « feuilletons chic et bien sentis destinés à l'ornement du Moniteur universel », il manifeste clairement son intention de « rendre éternel en quelques belles pages » cet inoubliable voyage accompli en compagnie de Carlotta Grisi, au cours du printemps et de l'été 1868, pour aller admirer le mont Blanc et le Cervin⁶. Toujours est-il que cette double excursion alpine donne lieu à la publication, entre la fin août et la mi-novembre 1868, d'une série d'articles qui ne furent jamais recueillis en volume du vivant de Gautier : considérant l'ensemble inachevé, il manifeste, dans sa correspondance, l'intention jamais aboutie de les compléter avant de les livrer à son éditeur...⁷

Il s'agit donc de mener l'enquête au sujet d'une série de textes laissés sous une forme exclusivement journalistique par leur auteur, afin de savoir s'ils relèvent effectivement d'un fonctionnement de type poétique – même si, dans ce cas, les critères discriminants seront moins « constitutifs » que « conditionnels », au sens où l'entend Genette⁸. Si tel est effectivement le cas, il faudra alors se demander si et en quoi leur nature journalistique participe de leur caractère poétique.

5. Voir respectivement les lettres d'E. Gautier et de Sainte-Beuve à Théophile (septembre 1868, dans T. Gautier, *Correspondance générale*, Paris, Droz, t. X, p. 192 et 201), *Ces Monts sublimes* de Ch. Vallot (Paris, Delagrave, 1936, p. 134), *La Littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles* de Cl.-E. Engel (Chambéry, Dardel, 1930, p. 244-245) et la préface de S. Jouty à son édition du récit de voyage en question (*op. cit.*, p. 37).

6. Lettres à P. Dalloz, à Carlotta Grisi et à ses sœurs (mai-août 1868, *op. cit.*, p. 148, 159 et 178).

7. Voir la lettre à Carlotta Grisi du 1^{er} juillet 1869 (*ibid.*, p. 356).

8. G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 7.

Mais il convient dans un premier temps de rappeler en quoi consiste le type bien particulier de narration représenté par le récit de voyage, qui s'ouvre par sa nature même à d'autres formes littéraires. Il s'agit en effet d'un récit où la consécution n'implique nullement la conséquence, où le *post hoc* n'entraîne que bien rarement un *propter hoc*, puisque les étapes se suivent selon la logique d'un itinéraire géographique qu'il est souvent bien difficile d'assimiler au destin du voyageur... Selon le mot de Raymonde Debray-Genette, dans le récit de voyage, « le récit ne transforme rien, il juxtapose. L'espace lui tient lieu de temporalité⁹ ». Inconvénient ou avantage que, tour à tour, les écrivains-voyageurs du XIX^e siècle ont cherché à pallier ou dont ils se sont plu à tirer parti... Pour ce qui est des *Vacances du lundi*, en tout cas, le récit est bien souvent réduit à sa plus simple expression. Fort éloigné en cela de son confrère Dumas, qui se complaît souvent dans la narration de ses « aventures » alpines et de ses rencontres avec les héros des lieux visités – comme le vieux Balmat, premier vainqueur du Mont-Blanc, à Chamonix¹⁰ –, Gautier, comme à son habitude, s'efface presque entièrement en tant que personnage, se contentant d'apparaître à l'occasion sous la figure d'un *nous* un peu essoufflé par l'altitude, et ne présente ici ou là que quelques figures secondaires, tel le voiturier Hélène Bartholomé ou le révérend Elliott, vainqueur du Cervin¹¹. Le récit, sous sa plume, ne semble représenter qu'une sorte de lien entre deux descriptions ou « tableaux » – pour reprendre ses propres termes. Il n'est pas jusqu'aux modestes incidents du parcours qui ne soient appelés à motiver ou introduire une description. Ainsi la disparition momentanée d'une fillette qui accompagne les voyageurs et qu'ils ont pensé un instant tombée au fond d'un ravin, est traitée avec une désinvolture désarmante :

Ce petit incident, qui pouvait devenir un accident grave, nous servira de transition pour dire que le défilé d'Argentières [...] est tout à fait dangereux en voiture à deux chevaux. (p. 76-77)

Point n'est donc besoin ici, pour laisser le champ libre à la poésie, d'exclure le narratif ou de le subvertir : il s'est sabordé de lui-même, au bénéfice entier de la description, qui, de servante, devient alors la véritable maîtresse du récit – à condition toutefois de souligner qu'elle ne se cantonne que bien rarement à un rôle de vecteur informatif ou didactique. Peu nombreux sont en effet les passages où Gautier assume, comme il le fait habituellement,

9. R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 238.

10. Voir A. Dumas, *Impressions de voyage en Suisse* (1833).

11. P. 165-166 et 179.

le discours du guide, et où il rend manifeste les abondantes lectures effectuées avant son périple. Les inscriptions latines donnent plutôt lieu à un déchiffrement ludique digne du *Scarabée d'or*¹², la toponymie reste le plus souvent approximative¹³, quand elle n'entraîne pas le voyageur vers une rêverie onomastique et poétique, comme celle que déclenche la cascade de Barberine :

Ce nom nous fit penser à la charmante pièce d'Alfred de Musset, la *Quenouille de Barberine*, et nous oubliâmes un instant la merveille de la nature pour la création du poète. Pendant un instant, la douce figure de Barberine se dessina au fond de notre mémoire, demandant à travers la porte au chevalier emprisonné s'il avait filé la quenouille qui devait lui mériter sa pitance. (p. 106)

Il semble qu'à travers cette mise à distance à la fois linguistique et littéraire, le référent extratextuel, si familier au lecteur de récits de voyages, s'éloigne étrangement...

Bien d'autres descriptions semblent en revanche se concentrer sur le paysage évoqué, mais c'est pour se transformer presque aussitôt en de véritables morceaux d'*ekphrasis* – le mot étant ici entendu au sens de « description d'œuvre d'art », sur le modèle de la *Galerie de tableaux* de Philostrate de Lemnos. On n'en voudra qu'un seul exemple, emprunté au récit de l'ascension au Montanvers :

Le pied des hautes montagnes qui forment la chaîne du mont Blanc, revêtu de forêts et de pâturages, avait des tons d'une intensité et d'une vigueur admirables. Figurez-vous une immense *pièce de velours vert chiffonnée à grands plis* comme un rideau de théâtre, avec les *noirs profonds* de ses cassures et les *miroitements dorés* de ses lumières ; c'est une image bien petite pour la grandeur de l'objet, mais nous n'en trouvons pas qui puisse mieux exprimer cet effet. Le *vert de Scheele*, le *vert minéral*, tous ceux qui peuvent résulter des *combinaisons du bleu de Prusse avec le jaune d'ocre, de chrome de Naples, du mélange de l'indigo et du jaune indien, le vert Véronèse aux matités glauques, le vert prasin*, ne pourraient rendre cette *qualité de vert*, que nous appellerions volontiers *vert de montagne* et qui passe du *noir velouté* aux *nuances vertes les plus tendres*. Dans ce *jeu de nuances*, les sapins font les *ombres* ; les arbres à feuilles caduques ou les plaques de prairies ou de mousse, les *clairs*. Les ondulations et les coupures ravinées de la montagne *accidentent* ces grandes *masses de vert, premier plan vigoureux, repoussoir énergique* qui rend plus *vaporeux* et *fait fuir* les *tons légers* des zones dépouillées de verdure et couronnées par les *rehauts à la gouache* de la neige. À de certains endroits plus découverts, l'herbe verdoie au soleil, et des arbres semblables à des *mouchetures* semées sur ce *fond clair* lui donnent l'apparence d'une *étoffe épinglée*. Mais lorsque nous parlons d'arbres et de sapins, de bois et de forêts, ne vous représentez autre chose que de vastes *taches* de mousse sombre sur les pentes de la montagne : les plus

12. P. 138-139.

13. Voir les corrections apportées par l'éditeur du texte p. 69, 73, 96.

hauts troncs y prennent la proportion d'un brin d'herbe. (p. 91-92; nous soulignons)

On a souhaité mettre en évidence, dans cette page, les très nombreux emprunts au lexique de l'atelier, qui se présentent le plus souvent sous une forme analogique. À travers eux, tout se passe comme si le paysage montagnard se voyait réduit – ou transformé, c'est selon – en un tableau, que Gautier décrirait de la même façon que ceux d'un Diday ou d'un Calame, ses peintres de montagnes favoris¹⁴, à l'occasion d'une exposition. « Réduit » ou « transformé » car il est permis de s'interroger : ce recours au procédé ekphrastique est-il un moyen de décrire l'indescriptible, de représenter l'irreprésentable, en le réduisant effectivement à du connu¹⁵ – et le jeu des prétéritifs comme des références picturales, qui fourmillent ici comme dans tant d'autres récits de voyage de Gautier, nous inviterait à le penser¹⁶? Ou bien assistons-nous, sur le mode de la « transposition d'art » chère à l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*, à une sorte de métamorphose de l'objet, qui se verrait non plus « re-présenté », mais *présenté* sous une forme différente, par la magie de l'écriture? C'est peut-être tout le sens du sous-titre de l'ouvrage : poussant jusque dans ses ultimes retranchements le thème si romantique de la nature artiste qu'avait lancé en son temps Bernardin de Saint-Pierre, c'est en critique d'art que Gautier contemple et surtout offre à la contemplation de ses lecteurs « les admirables tableaux de la nature », exactement comme il le fait pour « les pauvres tableaux des hommes », ainsi qu'il se plaît à le souligner lui-même¹⁷. En définitive, le sous-titre des *Vacances du lundi* nous invite à considérer l'ouvrage moins comme le récit d'un voyage que comme le compte rendu d'un salon...

La question de la métamorphose esthétique subie par le paysage montagnard sous la plume de Gautier nous paraît d'autant plus légitime lorsque l'on se réfère à un autre passage saisissant, reposant lui aussi sur un fonctionnement analogique complexe. Les voyageurs viennent de passer la cascade d'Arpennaz :

Un effet d'une beauté fantastique nous attendait à quelque distance de la cascade. Une forteresse gothique, aux remparts flanqués de hautes tours dont le

14. Outre les articles qu'il leur a consacrés, Gautier y fait allusion p. 85.

15. « Si l'art a son vocabulaire, la nature, au point de vue pittoresque, n'a pas encore le sien. » (p. 149) Il s'agit là d'une pratique courante dans le récit de voyage romantique (voir Chr. Montalberti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p. 176 et suiv.).

16. Voir à ce sujet M. Crouzet, « Gautier et le problème de créer », *Revue d'histoire littéraire de la France* LXXII-4, 1972, p. 659-687.

17. Lettre à Carlotta Grisi, juin 1868 (*op. cit.*, p. 159).

pied s'engageait dans le roc, se dressait comme un burg colossal. On voit dans les montagnes comme dans les nuages à peu près ce qu'on veut, et sans être un plat courtisan comme Polonius, on peut répondre au prince de Danemark : « Monseigneur, c'est une baleine » ; ou bien : « Monseigneur, c'est un chameau. » Mais ici l'imagination et la complaisance n'avaient que faire. Le soleil éclairait en plein la rondeur des tours, les escarpements des murailles, les dentelures des moucharabys [*sic.*], les baies des barbacanes. Tout cela était net comme un dessin de Viollet-le-Duc lorsqu'il représente quelque château fortifié du moyen âge. La dimension seule de cette bastille gigantesque pouvait nous avertir qu'on n'avait pas devant les yeux un ouvrage de main humaine. Les plus fiers donjons n'eussent pas atteint la première assise. Une belle couleur d'un blanc doré revêtait l'immense édifice dont le couronnement se découpait sur un grand losange de bleu pur. Bientôt quelques nuages arrivant par le revers de la montagne en débordèrent la crête et s'arrondirent en boules blanches sur la ligne des remparts et au front des tours comme des fumées de canon. Il semblait que la forteresse se défendît contre les attaques d'une armée invisible, et nous songions, en regardant ce spectacle étonnant, à ces fourmillières de chevaliers que Gustave Doré, dans ses vignettes, lance à l'assaut de quelque burg inaccessible, et dont les blessés roulent au fond de l'abîme, pêle-mêle avec leurs chevaux.

Un détour de la route, en changeant la perspective, fit évanouir cette vision féérique, et la montagne reprit son aspect de sauvage irrégularité. (p. 63-64)

Dans cet extrait, la véritable analogie – la montagne représentée comme une « forteresse gothique » – s'avance masquée derrière sa présentation en métaphore *in absentia*, associée à des comparaisons – le « burg colossal », le « dessin de Viollet-le-Duc » : autant de leurres destinés à mimer aux yeux du lecteur perplexe l'hallucination visuelle de l'auteur-narrateur-personnage au moment du voyage. L'extrait s'articule donc autour d'un véritable « effet fantastique » – au sens todorovien du terme! –, annoncé programmatiquement par Gautier au début de la description, et qui amène le lecteur à hésiter un instant sur la réalité du phénomène évoqué. La référence finale aux visions hallucinées des gravures de Gustave Doré, loin de lui faire retrouver le chemin du réel, conforte un peu plus encore cet effilochement de la représentation traditionnelle. Rien d'étonnant à ce que, quelques lignes plus loin, alors que les voyageurs se retrouvent face au mont Blanc, la description s'ouvre explicitement à un univers dont l'onirisme ne relève pas seulement de la métaphore :

[I] nous sembla qu'on ouvrait devant nous à deux battants les portes du rêve. (p. 64)¹⁸

18. Expression que l'on retrouve sous d'autres formes tout au long de l'ouvrage (p. 65, 86, 93, 171, 183, 188, 190). Précisons d'ailleurs que la saisissante « présentation » de la montagne en forteresse est en quelque sorte préparée par une série d'analogies architecturales (« murailles de montagnes », « rempart continu, crénelé de quelques brèches », p. 60 : « le chambranle, les

Il faudrait également analyser en détail le jeu des analogies dans la description du col de la Furka, qui conclut le récit de l'excursion au Cervin : les comparaisons annexes y donnent corps à une allégorie de la brume envahissant la vallée en contrebas, vue comme « une mer aérienne poussée par une brise silencieuse » ou « un océan de brume, pareil à la mer d'Amrita des théogonies indiennes » qui donne au voyageur la sensation de

suivre au flanc d'un pic sortant du fond de l'abîme et se prolongeant jusqu'au ciel une étroite corniche suspendue sur l'infini, au-dessus des ténèbres blanches et du vaporeux non-être [...]. (p. 190)

Il faudrait aussi se pencher attentivement sur le jeu des hypallages associant sujets inanimés et verbes d'action ou caractérisants humains, qui, en corrélation avec des oxymores, cernent au plus près l'impression du voyageur face à une nature aussi vivante qu'inédite¹⁹. Il faudrait enfin prêter attention aux jeux du signifiant, graphique et sonore, qui dépassent de loin la présence ici ou là de quelques vers blancs...²⁰ Autant de traits et de procédés identifiés par les analystes de la prose poétique et du poème en prose comme indices d'une écriture dont la priorité n'est pas la narration, ni même peut-être la description au sens où on l'entend habituellement.

Comme le soulignait Gautier dans la formule citée au début de cette étude, il y a quelque chose de paradoxal, voire d'incongru à ce que des effets qui semblent relever, sinon de la poésie, du moins du poétique, percent dans le récit de voyage, alors que celui-ci se voit publié sous la forme la plus triviale qui soit : celle du feuilleton et, qui plus est, du feuilleton d'un journal dont la diffusion était rien moins que confidentiel – au contraire des revues dans lesquelles parurent les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire.

Mais le paradoxe n'est pas de nature à effrayer Gautier : le feuilleton semble lui offrir au contraire l'occasion d'exploiter les ressources d'une forme spécifique, susceptible de lui permettre du même coup d'échapper aux conventions d'un genre rebattu.

pieds-droits, et les vantaux d'une porte qui s'ouvriraient sur l'abîme », « château aérien », p. 61 ; « restes d'un gigantesque escalier démoli », p. 63). Elles fonctionnent comme autant de relais et sont autant de manières de montrer la nature sous un jour rien moins que réaliste, mais aussi de relire le chapitre sur un mode tabulaire plus que linéaire.

19. « Du sommet des montagnes tombent des torrents immobiles de pierres, de blocs, de roches dans un désordre chaotique [...] » (p. 103) ; « D'immenses rochers [...] encadrent le torrent furieux qui se précipite, bouillonne, fait des remous et se tourmente entre les murs de sa prison avec des bonds et des mugissements léonins. » (p. 119). Voir aussi p. 75, 77, 95, etc.

20. Voir, à titre d'exemple, le jeu des allitérations et des assonances dans ce bref passage : « Le soleil émaillait, d'un rayon pareil à l'or vert des buprestes, l'herbe veloutée de ces prairies que moiraient les ombres allongées des arbres. » (p. 62)

Ainsi la forme brève représentée par le feuilleton permet au poète de mobiliser les ressources d'une esthétique de la concision et du fragment pour créer des effets inattendus de resserrement et de distorsion : on a vu tout à l'heure la manière dont Gautier jouait de la récurrence analogique pour créer un trouble de nature interprétative chez son lecteur. Il faudrait ajouter à cela l'esthétique de la clausule particulière à certains de ses « feuilletons de voyage » : il retrouve ainsi dans quelques-uns des chapitres des *Vacances du lundi* la verve conclusive qui marquait son *Tour en Belgique* de 1836. Le feuilleton, forme brève qui ne dépasse jamais ici la dizaine de pages, séparé de son successeur par un ou plusieurs jours, peut et doit soigner sa conclusion, véritable enjeu de stratégie textuelle, puisqu'elle en est à la fois la clôture, le couronnement et l'ouverture, qui vient d'un même mouvement combler le lecteur tout en suscitant chez lui un effet d'attente indispensable à la vocation commerciale de l'entreprise. Gautier y cultive son art de la pointe, le plus souvent en forme de bouclage textuel :

Les montagnes, comme les poètes, ont leur jour d'inspiration, et, ce soir-là, le mont Blanc était en verve. (p. 65)

Avant de redescendre de ce plateau d'où nous [...] disions adieu [au mont Blanc], nous lui demandâmes pardon d'avoir si faiblement parlé de sa beauté et de sa grandeur ; mais les montagnes sont plus indulgentes que les hommes et elles savent que leur langage de granit n'est pas facile à traduire. (p. 131)

Nous escaladions [l]a cime ardue [du Cervin] avec la facilité du rêve, et, ne trouvant pas de carte dans notre poche, pour souvenir de notre visite nous écrivions sur la roche, comme au bas d'un feuilleton, notre signature. (p. 171)

Il faut aussi évoquer la conclusion tout à trac du dernier feuilleton de l'excursion au Cervin, qui abandonne le lecteur à l'audace d'un *conchetto* laissant en plan la fin du voyage :

[...] nous arrivâmes à Hospital [...] très satisfaits, mais un peu las, de notre journée. Nous avons une courbature d'admiration ! (p. 190)

Mais Gautier suggère aussi de temps à autre un *finale* qui, dégagant d'une anecdote une morale aussi imagée que mystérieuse, rappelle ceux de certains *Petits Poèmes en prose*, quand il ne s'essaye pas à combiner ces deux modes d'écriture :

[...] le reste de la soirée fut occupé par le dîner et une de ces bonnes causeries où les étincelantes fusées de rire de la jeunesse partent au milieu des réflexions philosophiques et les interrompent à propos, car la vraie sagesse est le rire sans cause de l'innocence. (p. 90)

Au bord du précipice graduellement envahi par une fumée blanche, s'épanouissait, sans avoir peur de ces horreurs grandioses de la nature, une mignonne fleur

d'églantier, fraîche et rose à plaisir, dont le vent faisait trembler un peu les feuilles, et qui de la pluie n'avait gardé qu'une larme dans son cœur. (p. 112)

En tout cas, ces clausules, qui donnent l'impression que le texte se referme sur lui, à la manière d'un tout autonome, représentent un lieu où le travail de l'écriture est susceptible de porter la prose du récit de voyage aux confins de la poésie pure.

La clausule, enjeu strictement générique de la forme feuilletonesque sous laquelle ont paru la plupart des récits de voyage de Gautier, pourrait bien constituer pour lui un moyen privilégié de marquer son originalité de poète au sein d'un genre où il n'en est pas à son coup d'essai, et dans un sous-genre – le compte rendu d'excursion en montagne – devenu, bien avant *Les Vacances du lundi*, une sorte de pont-aux-ânes de la librairie et de la presse. De Beer en recense huit cents entre 1750 et 1900, Claudine Lacoste déjà près de trois cents, rien que dans les Alpes, dans la première moitié du XIX^e siècle... La vallée de Chamonix, plus que toute autre peut-être, a ses stations obligées et ses lieux communs, qu'un voyageur digne de ce nom ne peut manquer de décrire ou de dessiner, en suivant les canons imposés par les grands anciens. On comprend qu'à ce point Aglaé de Corday, excursionniste alpine de la fin des années 1830, écrive en tête de son ouvrage intitulé *Dix Mois en Suisse* (1839) :

Il est bien téméraire d'oser publier un livre aussi peu romantique que celui-là : un voyage en Suisse ! c'est si rococo ! si usé ! Pour faire un peu d'effet, il faudrait arriver au moins de Tombouctou !²¹

Comment, dans ces conditions, un pur homme de lettres pourrait-il faire preuve de la moindre originalité sur un terrain que ses rares confrères à s'y être risqués – Hugo, Nodier, Dumas – ont abandonné depuis belle lurette aux géographes, géologues, minéralogistes, glaciologues et alpinistes de tout poil ? Seuls des scientifiques sont désormais en mesure de transmettre des informations nouvelles sur la montagne, seuls des sportifs peuvent en rapporter des récits d'aventures dignes d'intérêt. Le temps des Saussure et même des Bourrit est révolu : qui s'intéresserait aux excursions à dos de mulet d'un feuilletoniste fatigué ? et ici, point de monument ou de musée, point de paysage exotique auquel se raccrocher pour donner le change...

C'est pourtant ce même Théophile que Sainte-Beuve remercie pour la série de « merveilleuses peintures » qu'il vient de donner : « Il a fallu cent ans de touristes et d'admiration pour trouver cela²² ». Preuve que le sujet n'avait

21. Voir la préface de S. Jouty, *op. cit.*, p. 7-8.

22. Lettre du 24 septembre 1868 (*op. cit.*, p. 201).

jamais été traité auparavant ? Quoi qu'il en soit, Gautier a bien conscience que le compte rendu de ses impressions montagnardes ne peut séduire le lectorat du *Moniteur universel* qu'à la condition de ne point marcher sur les brisées des touristes littéraires qui l'ont précédé. Toute représentation de type informatif est vouée à la répétition, qu'il affirme abhorrer dans le récit de voyage²³, toute représentation de type réaliste en matière paysagère est vouée à l'échec, comme l'avait déjà constaté son ami Baudelaire quelques années auparavant en marquant sa préférence pour les dioramas et les décors de théâtre :

Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai, tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir²⁴.

De cette impasse de la représentation réaliste, Gautier est particulièrement conscient, qui vient d'entériner dans un article éblouissant la déconfiture des peintres et des écrivains « descriptifs » face à la photographie de montagne telle que l'ont conçue et rapportée de leurs expéditions les célèbres frères Bisson²⁵. La reproduction littéraire ou picturale d'un tel paysage étant devenu impossible, que reste-t-il d'autre à l'écrivain en voyage dans les Alpes que le choix d'une expression centrée, non plus sur la transmission d'une information, didactique, sensorielle ou même émotive, mais sur elle-même – et l'on retrouve là la fonction du langage que Jakobson appelle précisément *poétique* ? De fait, tous les traits d'écriture précédemment repérés concourent à faire de ces « tableaux de montagnes » un événement esthétique qui passerait moins par la représentation du réel que par sa *présentation*, au sens où l'entend Todorov, et où font corps l'objet, l'impression qu'il suscite et son expression. Lorsqu'à la fin de l'ouvrage, Gautier entreprend le tableau du lever de soleil sur le Cervin :

Alors toutes les cimes s'allumèrent comme des trépieds à l'entour d'un candélabre colossal et, selon les rites mystérieux de la nature, célébrèrent en chœur le lever de l'astre (p. 161),

la représentation paysagère semble s'absenter au profit d'une vision aussi fugitive que fulgurante, inédite et jamais reprise, où quelque chose d'irréductible à une simple image s'impose au lecteur.

23. Voir A. Guyot, « Récréation, devoir et chant du monde. Pour une poétique du voyage et de son récit chez Théophile Gautier », *Revue des sciences humaines* (à paraître).

24. Salon de 1859 dans *Œuvres complètes* (éd. de Cl. Pichois), Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, t. 2, p. 668.

25. Article repris dans l'édition citée des *Vacances du lundi*, p. 45-52.

Là résident sans doute le sens et la force du défi relevé par *Les Vacances du lundi* : l'apparition de la photographie, si elle amorce effectivement le déclin du tourisme littéraire en montagne, agit sur Gautier à la manière d'un aiguillon, et la poésie unique de ce bien mal nommé « récit de voyage », sorte de baroud d'honneur du genre, jaillit précisément des conditions particulièrement prosaïques de sa production comme de la forme qu'il adopte... Et les nombreuses prétéritons qui jalonnent le texte, la dévalorisation systématique de son énonciateur par lui-même peuvent n'être après tout qu'une stratégie orgueilleuse destinée à exalter l'art du poète en feignant de le rabaisser : il n'est pas étonnant que l'autoportrait goguenard du « poète écrivant en prose ses impressions pour un journal » se voit précisément placé en conclusion du plus poétique de ces « tableaux de montagnes »...

Les Dieux en revue
Heinrich Heine à Paris
et la genèse du poème en prose

Si l'ami et le maître de Gautier, Heinrich Heine, occupe une place fondamentale dans la tradition de la littérature de voyage, grâce à ses *Reisebilder*, il est surtout l'un des pionniers d'une époque nouvelle marquée par la contamination des genres littéraires qui se mêlent de manière de plus en plus hardie, sophistiquée et imprévisible en rendant de plus en plus difficile une distinction entre poésie, prose, récit et reportage. Heine ne pouvait pas encore être le protagoniste d'une véritable révolution car il agissait encore dans une période de transition cruciale. Il fut néanmoins conscient du phénomène. Ce que je voudrais ici démontrer.

Dans son *Histoire du Lied*, Schuré résume l'itinéraire artistique et humain de Heine dans une petite fable étincelante et émaillée de couleurs naïves qui rappellent les vignettes d'antan. Heine y aurait sans doute souscrit, comme l'observe Carducci. Cette page prouve que les tons, les atmosphères, les images chéris du poète allemand avaient si bien rendu les goûts du temps qu'ils furent vite repris dans des pastiches amusés et chaleureux :

L'histoire de Heine et de la poésie romantique est elle-même un des plus étranges contes de fée. Cette poésie [...] avait transporté ses pénates dans l'antique château du moyen âge et l'avait restauré somptueusement. Entre ses murs chancelants, elle avait reconstruit, en bois, il est vrai, une salle splendide. Des colonnes torsées soutenaient fièrement la voûte mauresque, et les statues colossales des vieux empereurs, rangées au fond de la salle, près du trône de la sainte et mystique Poésie, semblaient prêtes à tirer l'épée pour la défendre. [...] C'est là qu'on vit arriver les costumes les plus resplendissants, des chevaliers allemands, francs, maures et sarrasins ; de blondes châtelaines aux robes d'azur parsemées d'étoiles d'argent, de sombres reines aux manteaux de pourpre où rayonnaient des soleils d'or, des troubadours aux longues chevelures flottantes. [...] Puis le bal commença [...] A ce moment entra un mystérieux chevalier espagnol.

Dans son pourpoint de velours, il marchait aussi fièrement que le plus superbe hidalgo; sur son manteau brodé d'or on voyait quelques chiffres arabes et hindous; une grande plume de corbeau flottait sur sa tête. Il ne portait pas de masque [...] Les armes étaient brodées en argent sur sa barrette. C'étaient deux têtes de sphinx dont l'une semblait pleurer et l'autre éclater de rire. On cessa de danser pour le regarder. Il saisit négligemment la première guitare venue et chanta quelques romances castillanes d'un ton si fier, d'un accent si nouveau, qu'un tonnerre d'applaudissements l'accueillit. Le bal reprit avec furie et le nouveau venu en fut le roi¹.

Le nouveau venu, c'est Heine, bien sûr, qui démasque les hypocrisies, la corruption, l'esprit philistin et bigot des invités.

La vieille bicoque romantique trembla dans ses fondements. Il y en eut quelques-uns qui lui demandèrent raison de ses insultes. Il croisa le fer avec eux et les étendit sur le plancher de façon à leur ôter l'envie de recommencer la lutte. – On étouffe dans votre salle, dit le vainqueur, il me faut de l'air et le souffle des grands bois. – Ce disant, il enfonça la grande porte, un coup de vent entra, tous les lustres s'éteignirent et chevaliers et belles dames se virent comme des spectres à la lueur de quelques pâles flambeaux. Mais à travers la porte brisée apparut un paysage féerique de forêts, de montagnes et de lacs dormants sous le clair de la lune. Alors, le poète magicien, saisissant une vieille harpe oubliée, en tira des accords si merveilleux que les forêts lointaines en frémissaient de délices. À leurs mélodies caressantes, s'éveillèrent les génies des bois et les déesses des eaux, pour renouer leurs rondes gracieuses et renouveler leurs chants tentateurs. [...] Elles arrivèrent du fond de leurs dômes de verdure, les elfes sauvages couronnés de fleurs fantastiques et ceints de guirlandes de bouleaux pour recommencer leur ronde fugace au clair de lune. Elles arrivèrent, du fond de leurs palais de cristal et de leurs cascades écumeuses, les nixes, les folâtres rieuses, et s'enlacèrent dans une ronde furieuse.

Après avoir accompli ce premier sortilège, le magicien capricieux interrompt la musique pour mettre en scène une pantomime où l'on reconnaît les notables de l'époque: banquiers berlinois, philosophes kantien et le vieux Schlegel lui-même, avec ses trente perruques de réserve. Le magicien s'acharne contre eux, les insulte franchement et dévoile enfin la vacuité des institutions, de l'histoire, de l'orgueil humain. La « canaille romantique » se rue sur lui et il saisit une torche en chantant la Marseillaise. La salle en bois prend feu.

Le poète poussa un cri de triomphe. Tout à coup, il se retrouva, dans le morne donjon, vieilli, triste, seul. Comme dans les contes de fée, quand le château plein de flambeaux, de valets et de damoiselles s'est évanoui, il n'entendit plus que les cris de la chouette et de l'orfraie. Alors, le poète s'écria tristement: – Et pourtant

1. E. Schuré, *Histoire du Lied ou La Chanson populaire en Allemagne* (1868). Je cite ici l'édition Perrin, Paris, 1903, p. 359 et suiv.

j'ai aimé! Et pourtant j'ai cru à l'Idéal – Peut-être n'avait-il jamais été plus sincère; mais il avait trop ri, on ne le crut point.

Le conte montre bien le choc culturel que provoqua la production de Heine sur ses contemporains qui virent en lui un poète – et un poète d'une extrême pureté lyrique – se transformer tout à coup en polémiste têtue, en théoricien politique révolutionnaire, en pamphlétaire effronté, prêt à bouleverser l'attitude bon chic bon genre des intellectuels de l'époque. Paolo Chiarini, qui a souvent analysé la complexité du personnage Heine, remarque:

La scoperta che egli compie del « giornale » come arma flessibile nella battaglia delle idee, nello scontro culturale non meno che in quello politico, e il grado di straordinario affinamento a cui egli la porta, costituiscono un elemento nuovo, sottolineando la crisi radicale in cui è ormai entrata la figura del poeta « puro » e la nascita di una diversa funzione di letterato².

Dégoûté par le conservatisme allemand asphyxiant, Heine abandonne son pays « de chênes et de stupidité » pour s'établir en France. Il y vivra jusqu'à la fin de sa vie. Le passage du Rhin eut lieu le premier mai 1831, à en croire les *Aveux d'un poète*: « Je n'aperçus que de loin la cathédrale de Strasbourg; elle hochait la tête comme le vieux et fidèle Eckart quand il voit un jeune freluquet se diriger vers la montagne de Vénus³ ». Vingt ans après, Heine se décrit donc comme un Tannhäuser impatient d'atteindre les mystères et les plaisirs du Venusberg, sous les yeux d'Eckart, gardien du seuil, qui tente en vain de détourner les jeunes hommes téméraires de tous les pièges de la séduction païenne; c'est une image récurrente de l'univers heinien, fréquente en particulier dans les *Dieux en exil*.

Quand il arrive à Paris, Heine est déjà un écrivain célèbre et apprécié: le *Buch der Lieder* a paru en 1827 et les premiers *Reisebilder* ont inauguré un type de journalisme *sui generis* qui dédaigne les codes du compte rendu de voyage pour n'utiliser celui-ci que comme simple prétexte à des divagations encyclopédiques d'inspiration très variée. C'est en tant que *publiciste*⁴, plus encore que comme poète qu'il peut espérer gagner de quoi vivre dans sa patrie d'élection. Il s'attribue le rôle de médiateur entre les deux cultures, tout en se proposant de raconter la France aux Allemands et l'Allemagne aux Français mieux que ne l'avait fait auparavant M^{me} de Staël dans son *De l'Allemagne*.

2. P. Chiarini, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 5.

3. *La Revue des Deux Mondes*, XXIV^e année, 1854, p. 1174.

4. Nous utilisons ce terme dans le sens vieilli de « journaliste » qu'Heine lui donnait à son époque.

Il décide alors de publier des textes en langue maternelle mais aussi dans sa langue d'adoption et ce, pour plusieurs raisons : la seconde lui permettait d'avoir plus de lecteurs que l'allemand, tout en favorisant une diffusion plus rapide de ses écrits ; en outre, la censure avait déjà interdit la circulation de ses œuvres dans les pays germaniques (les *Reisebilder* par exemple avaient été interdits en Prusse en 1831). Un premier thème de réflexion concerne la dimension journalistique de la production de Heine, fruit d'une schizophrénie féconde. On assiste au dédoublement d'un poète qui travaille en publiciste et qui pense en allemand tout en écrivant en français : d'où la singularité de son œuvre pour les revues françaises. Si nous ajoutons à cela que de ses articles il tira ses textes les plus célèbres, l'analyse de tels procédés gagne en intérêt :

Henri Heine était si richement doué au point de vue des ressources du style, qu'il pouvait écrire un même livre en allemand d'abord, et ensuite en français ou bien en français d'abord, en allemand ensuite. Notez que l'un et l'autre étaient toujours du meilleur métal littéraire. C'était donc ce qu'il faisait, contentant le même jour à trois cents lieues de distance, deux éditeurs, Campe à Hambourg et Eugène Renduel à Paris⁵.

Ce discours élogieux de Philibert Audebrand est un exemple typique de la mythification de Heine qui, en fait, entretint toujours des rapports difficiles avec sa seconde langue. Il s'entoura, pour écrire, d'une escouade de traducteurs, dont il changea à plusieurs reprises. La genèse de son écriture est complexe : il compose rarement en français mais il prend des notes et conçoit ses textes en allemand pour les confier ensuite à un groupe de collaborateurs qui varie pendant les années du séjour parisien. À part Nerval qui est une exception, ce sont généralement des rédacteurs peu connus, de simples exécutants. Il y eut toutefois parmi eux des hommes de lettres et quelque futur académicien⁶. Heine les appelle en plaisantant ses « teinturiers ». Ils ne sont pas toujours très adroits et altèrent parfois sa pensée. S'ils sont habiles, ils rendent cependant trop librement les idées et le style de l'auteur qui doit souvent contrôler la version de ses textes et relever la lettre de son discours, en retrouver l'authenticité et rétablir la précision de son étrange logique. Car une écriture comme la sienne, qui rappelle les jeux de prestige, obéit à des lois

5. Cité par Joseph Dresch dans *Heine à Paris (1831-1856) d'après sa correspondance et les témoignages de ses contemporains*, Paris, Didier, 1956, p.44.

6. Claude Porcell examine la question des traducteurs de Heine dans *Heine écrivain français? Les œuvres d'Henri Heine vues à travers les manuscrits. Genèse, publication et réception*, thèse de Doctorat de troisième cycle soutenue à la Sorbonne sous la direction de Claude David, 1976.

internes très rigoureuses. Si l'on change les tours de parole, on risque de décomposer une séquence entière, les images choisies ayant la même importance que leur signifié, métaphorique ou littéral, et le rythme une puissance identique à celle de l'argumentation.

De plus, l'écriture subit les contraintes de la censure. Le problème que Heine espérait résoudre en s'expatriant se présente en France où il trouve également, dans certaines rédactions, des méthodes de censure encore plus raffinées et insidieuses que celles du pays d'origine dont il dit : « Celle qu'exerçait la rédaction de la « Gazette d'Augsbourg » était encore plus gênante que la censure officielle des autorités bavaroises⁷ ».

Selon une habitude encore très fréquente, les rédacteurs de magazine ne corrigent pas seulement les textes mais ils tâchent aussi de les « silhouetter » de manière à faire dire au journaliste non pas ce qu'il a voulu dire mais ce que la revue ou son directeur exigent de lui. Et d'ajouter : « J'étais souvent forcé de pavoiser l'esquif de ma pensée de banderoles dont les emblèmes n'étaient guère la véritable expression de mes opinions politiques ou sociales⁸ ». Ainsi s'exprime Heine qui corrigeait souvent ses articles pour les publier en volume en réécrivant presque toujours leur texte dans sa langue maternelle pour les proposer au public allemand. La situation d'un auteur forcément bilingue qui corrige personnellement ses doubles versions dans un travail continu d'écriture et de réécriture fait du corpus heinien une sorte de *monstrum* philologique mais aussi un exemple surprenant d'auto-reproduction littéraire, de genèse et de palinogénésie répétées⁹.

Heine fait ses débuts à Paris comme critique d'art : ses premiers articles sont consacrés à l'exposition de 1831. La même année, en automne, on les publie dans le *Morgenblatt* de Stuttgart. De janvier en septembre 1832, plusieurs articles paraissent, anonymes, sur la *Gazette d'Augsbourg*. Ils constitueront les *Französische Zustände* (Campe, Hambourg, 1833) traduits ensuite

7. Préface à *Lutèce*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. IX. Voir aussi H. Heine, *Sämtliche Werke*, Band 13/1, *Lutezia* I, Text, Düsseldorf Ausgabe (Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke), Hamburg, Hoffmann und Campe, 1988, p. 165.

8. Sur la question de la censure et de l'autocensure, voir G. Schlocker, « Heine journaliste : notes sur le langage d'un contebandier », *Romantisme*, 101, 1998-3, p.85-88.

9. Fabrizio Cambi écrit, dans sa *Nota alla traduzione* de H. Heine, *Idee. Il libro Le grand. Memorie* (Firenze, Giunti, 1996, p.117) : « La pubblicazione delle sue opere in francese costituisce per molti aspetti un capitolo assai rilevante, in primo luogo perché si tratta di edizioni parallele, ma mai del tutto congruenti con quelle tedesche. Heine preferiva, per così dire, tradurre dietro le quinte, collaborando in molti casi anche intensamente con i traduttori ufficiali della sua opera, proponendo varianti, soppressioni e aggiunte dettate da ragioni linguistiche, ma anche culturali e politiche. È quindi inevitabile dover leggere la medesima opera in due lingue che si rivelano complementari per l'integrazione del testo stesso ».

sous le titre de *De la France* (Renduel, Paris, 1833). Il écrit pour la *Revue de Paris*, la *Nouvelle revue germanique*, l'*Europe littéraire* et surtout la *Revue des Deux Mondes*. Ce sont ces deux dernières revues qui accueillent les groupes d'articles les plus importants. Ces textes seront réunis et transformés en 1835. Ils composent le volume *De l'Allemagne*, publié par Renduel, l'un des éditeurs porte-drapeau du romantisme qui aurait dû publier un autre chef-d'œuvre rarissime, *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand. L'allusion à ce dernier auteur n'est pas fortuite car Bertrand est un nom essentiel dans l'histoire du poème en prose. Et, par opposition, son exemple peut mettre en évidence les qualités du style de Heine. *Gaspard de la nuit* est constitué d'enluminures lyriques en prose. Il est, selon Max Milner, le premier modèle du genre littéraire en France. S'ils ont l'allure du poème en prose, les textes de Heine n'en ont pas la substance. Une telle considération n'a pas valeur qualitative. Elle permet simplement de distinguer les premiers des seconds.

L'écriture de *Reisebilder*, comme celle des articles parisiens, est de nature historique, politique, polémique. Cependant, Heine les compose selon une logique lyrique : son développement est surtout intuitif, il procède par images et par associations d'idées, non pas poussé par la cohérence du propos argumentatif, mais plutôt grâce à un système d'élaboration fluide. L'énergie de l'invective, l'éclat de la lame ironique, l'opiniâtreté du démythificateur, voire la rancune de l'exilé concourent à forger un instrument ductile et vibrant ; bien que conditionné par le regard supposé de la censure, ils donnent à lire à la fois une grande liberté et une attention aux goûts du public. Ils restent subjectifs sans jamais s'asservir aux contraintes de la communication. Le parcours textuel de Heine se fonde essentiellement sur l'image. Il procède par analogies figuratives ou par écarts lyriques. Toutefois, jusqu'à ses dix dernières années, il tient à séparer les coupes de ses vers de celles de sa prose. Il y verse différemment le feu liquide de sa pensée car la matière de son activité journalistique est toujours liée à la réalité et aux idées. Elle n'a pas la forme pure élaborée séparément dans le domaine lyrique dans *Buch der Lieder* ou dans certains recueils plus tardifs. Les articles écrits pour les revues sont de véritables articles, le fruit d'un journalisme de haut niveau. On ne peut néanmoins les confondre avec des poèmes en prose. On peut parler plutôt à leur propos de « prosa rimata », comme le fait Elena Croce.

Dans la deuxième édition du *Buch der Lieder* (1837), Heine souligne toutefois l'inspiration commune de ses écrits en vers et en prose. Ses textes politiques, théologiques et philosophiques, qui naîtraient d'une même pensée, seraient une sorte d'*ersatz* qui combleraient la faiblesse de ses poèmes. Cette affirmation apparemment évidente et superflue révèle pourtant une conscience tourmentée : Heine éprouve le besoin de s'excuser d'avoir com-

posé des textes exclusivement lyriques alors même qu'il avait accusé la poésie de Goethe de stérilité, de n'avoir aucune prise sur le réel, de dédaigner le grand débat socio-politique né avec la Révolution française auquel elle serait restée indifférente. Au cours d'une visite au Louvre, raconte-t-il dans *De l'Allemagne*, les statues des divinités classiques lui avaient rappelé les œuvres de Goethe, également superbes et détachées. Aussi, dans son nouveau rôle d'écrivain engagé, éprouva-t-il de la honte pour la nature primitive de son état de poète lyrique, épris de beauté en soi, pareil en cela au maître de Weimar. Si la dimension du poète *vates* était toujours représentée par Victor Hugo et si l'exigence d'un engagement politique allait également marquer les générations successives, quelques-uns de ses amis et disciples allaient en France proposer une solution radicale aux scrupules de Heine. Dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* (1834), Gautier avait déjà bafoué le préjugé d'une quelconque utilité du roman. Baudelaire, après lui, indiqua un chemin plus détourné de la révolte totale de l'artiste. Comme l'explique Agamben dans *Stanze* :

Baudelaire scisse nell'opera d'arte il valore d'uso dal valore di scambio, la sua autorità tradizionale dalla sua autenticità. Di qui la sua implacabile polemica contro ogni interpretazione utilitaristica dell'opera d'arte e l'accanimento con cui egli proclama che la poesia non ha altro fine che se stessa¹⁰.

En fait, il ne s'agissait pas seulement de faire de la prose futile et précieuse comme un joyau ou de la poésie intangible et absolue mais plutôt quelque chose d'autre qui eût été capable d'anéantir la nette séparation entre poésie et prose. C'est ce que Baudelaire allait apprendre à faire grâce à Aloysius Bertrand, qui avait remis à Renduel le manuscrit de *Gaspard de la nuit* en 1836 (qui ne put néanmoins le publier). Il existait donc déjà, dès les années trente de ce siècle, un auteur qui expérimentait une sorte d'alchimie littéraire destinée à produire des effets subtils, restés longtemps imperceptibles mais, à long terme, révolutionnaires et surprenants. Ils visaient à transférer dans la prose non seulement les rythmes et les images mais aussi les qualités les plus abstraites de la poésie pour transformer la prose : non plus véhicule privilégié des idées mais espace inventif capable de produire des sortilèges éphémères en la libérant de ses objectifs conventionnels.

Heine compose pourtant un type particulier de poème en prose quand il s'auto-traduit pour la *Revue des Deux Mondes* : les poèmes de *Neuer Frühling* paraissent sous le titre de *Nouveau printemps*. Ils sont traduits avec la colla-

10. G. Agamben, *Stanze. La parole e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977², p. 50.

boration de l'auteur lui-même dans ce qui n'est cependant qu'un peu plus qu'une timide version en prose. Les rédacteurs de la *Revue* écrivent :

Nous n'aurions osé confier à une traduction ces fragiles trésors de rythme et de langage, si M. Heine, avec un sentiment très vif des finesses de notre idiome, n'avait composé lui-même une version qu'il a bien voulu combiner avec la nôtre. Ce n'est pas seulement une traduction : en reproduisant son œuvre sous une forme nouvelle, l'auteur l'a souvent refaite et corrigée, et l'Allemagne y trouvera des traits inattendus¹¹.

Quoiqu'en réalité peu dissemblable de l'original allemand, *Nouveau printemps* n'en est pas moins un texte à part qu'il faut considérer sous ses multiples aspects (traduction, autotraduction, mise en prose d'un recueil en vers, réécriture). Sans en faire une analyse détaillée, nous pouvons toutefois y trouver l'occasion d'une réflexion. Considérons par exemple un passage tiré du cinquième poème présenté dans la revue :

Les rossignols chantent du haut de la feuillée, les blancs agneaux bondissent au milieu des vertes et tendres tiges de trèfle¹².

Les trois premiers segments peuvent aisément devenir des vers et être reconnus comme tels mais nous voyons que déjà le quatrième est irrémédiablement un hypermètre :

Les rossignols chantent
du haut de la feuillée,
les blancs agneaux bondissent
au milieu des vertes et tendres tiges de trèfle.

Ainsi, on peut constater des correspondances phoniques entre *chantent* et *bondissent* ainsi que dans la sourdine de la rime batelée *haut/agneaux*, mais l'assonance *feuillée/trèfle* est difficile à établir et l'allitération *vertes/tendrestiges/trèfles* est alourdie par la cheville *au milieu des*. Donc, la construction de la phrase, quoique raffinée, ne permet pas de reproduire les rythmes poétiques ni « l'essence », que Walter Benjamin considérait comme la marque d'une traduction digne de ce nom. Certes, la tâche de la traduction et du poème en prose n'est pas de reproduire exactement et servilement certaines des caractéristiques propres à la poésie. Mais la lecture entière du recueil révèle la difficulté de l'auteur d'élaborer un texte autonome, empêchement dû sans doute à une faible maîtrise de la langue d'adoption. Quoi

11. La *Revue des Deux Mondes*, XXV^e année, 1855, tome II, p. 1296.

12. *Ibid.*, p. 1298. La totalité du texte de *Nouveau Printemps* se trouve p. 1296-1306. Voir, avec *Neuer Frühling*, in H. Heine, *Sämtliche Werke*, Band 2, *Neue Gedichte*, Düsseldorf, Ausgabe, éd. cit., 1983, p. 11-30.

qu'il en soit, on peut lire dans de telles expérimentations les premiers vagissements d'un nouveau langage.

C'est dans le refus des traductions « belles et infidèles », refus de plus en plus net dans la période romantique, et par conséquent dans le choix de traduire le vers en prose (on se souvient de la distinction que Goethe opère entre simple transposition et paraphrase et qu'il précise dans son *Westöstlicher Divan*), qu'on peut trouver les traces du premier poème en prose en langue française :

La polémique qui naît au début du siècle à propos des traductions poétiques, qui porte sur la valeur respective du vers ou de la prose dans les traductions des vers grecs ou latins, favorise l'acceptation de la prose dans la conscience poétique. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, parallèlement aux traductions d'auteurs antiques, ce sont aussi celles d'auteurs modernes qui se multiplient¹³.

L'auteur cite les exemples des *Idyllen* de Salomon Gessner, traduites par Huber et par Turgot (1762) ainsi que les poèmes de MacPherson, les prétendues traductions en prose du cycle d'Ossian que Turgot (1760) et Le Tourneur (1777) introduisent en France¹⁴. Il est intéressant de constater qu'un nouveau genre, si hybride, trouve ses origines les plus lointaines dans le métissage de langues différentes, de styles littéraires voire de cultures différents. Aloysius Bertrand lui-même se rattacherait plus tard à l'école flamande et donnera à son œuvre le sous-titre de *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* tout en introduisant un autre élément de comparaison : le rapport entre les arts et en particulier entre la littérature et la peinture.

Malgré ses tours de prestidigitation avec les codes littéraires, Heine n'arriva jamais à franchir véritablement les barrières qui le séparaient de ce genre, encore à l'état naissant à son époque, dont toutefois il pressentit l'arrivée.

Aux environs des années quarante, il écrit deux poèmes satiriques où il allie l'habileté du publiciste à celle du poète. Il s'agit de textes journalistiques écrits dans un style dix-huitième siècle, un peu à la Parini, un peu à la Pope : *Deutschland. Ein Wintermarchen* (1844) et *Atta Troll* (1847). Peu de temps après il publie un formidable récit, sans doute le plus beau et le plus énigmatique de ceux qu'il publia en revue : *Les Dieux en exil* (1853), un « essai poé-

13. N. Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996, p. 62.

14. « C'est aussi vers l'ossianisme que s'évade l'imagination ; c'est en lui que se retrempe la prose poétique ; on pastiche la traduction du pseudo-Ossian de Macpherson. L'orientalisme, la mode des contes d'Orient, des contes de fée, invitent à un style fleuri, à des jeux d'images, qui éloignent de la simple prose. » (Pierre Moreau, « La tradition française du poème en prose avant Baudelaire », *Archives des Lettres modernes*, janvier-février, 19-20, 1959, p. 15-16).

tique» authentique, bi-front et d'une extrême importance, dont la perfection suscite bien des questionnements. Le texte a la compacité auto-référentielle de la fable et l'âme du pamphlet fantaisiste, pareil en cela au traité mythologique de Norman Douglas, *Siren Land*. Le crépusculaire bannissement des Dieux peut avoir plusieurs sens : il fait allusion aux monarchies détruites, aux utopies révolutionnaires déçues en même temps qu'à la condition douloureuse de l'auteur lui-même, infirme et désespéré qui se représente, dans ses dernières lettres, non plus comme un païen plein de joie mais comme « un pauvre juif malade à mort ». Mais on peut aussi interpréter cette œuvre mythographique comme une allégorie méta-poïétique. Dans un célèbre passage de *Französische Maler*, Heine parle de la « fin de la période artistique » inaugurée par Goethe. Il prédit l'avènement d'un art nouveau et d'une technique nouvelle qui n'auront plus besoin pour se dire des symboles du passé. Il évoque les figures des statues classiques et de l'exil qui sont liées de manière persistante dans son imaginaire à l'*altes Lieblingsthema*, vieux thème privilégié qui indique le drame des dieux détrônés¹⁵.

Les statues des Dieux avaient rappelé à Heine les poèmes de Goethe. On reconnaît dans son texte les divinités embourgeoisées et dolentes qui ont perdu leur souveraineté sur le monde, on reconnaît les emblèmes de la *Kunstperiode* à son déclin. Le passage des *Französische Maler* concerne la peinture et le discours sur la technique, bientôt renversée, peut s'étendre à l'art en général. La littérature subira elle aussi, en quelques années, un processus irréversible, radicalement anti-classique et rénovateur.

Dans les *Dieux en exil* il stigmatise les Nazaréens fanatiques qui détruisent les temples des idolâtres. Ainsi s'exprime un personnage du récit, Henri Kitzler, l'auteur d'une apologie du christianisme qui à la fin de l'œuvre se laisse séduire par les nostalgies païennes :

L'avouerais-je ? J'ai fini par éprouver, moi aussi, je ne sais quelle sympathie profane pour ces restes de paganisme, pour ces beaux temples et ces belles statues qui bien avant la naissance du Christ n'appartinrent plus à une religion morte, mais à l'art qui vit éternellement. Un jour que je furetais à la bibliothèque, les larmes me vinrent aux yeux en lisant la défense des temples grecs par Libanius. Le vieil Hellène conjurait les dévots barbares, dans les termes les plus touchants, d'épargner ces chefs-d'œuvre précieux dont l'esprit plastique des Grecs avaient orné le monde. – Inutile prière ! – Les fleurs du printemps de l'humanité, ces monuments d'une période qui ne refleurira plus, périrent à jamais sous les efforts d'un zèle destructeur...¹⁶

15. Voir par exemple la lettre à Gustave Kolb de mars 1853.

16. La *Revue des Deux Mondes*, XXIII^e année, avril 1853, p. 8.

Dans l'avant-propos de *Lutèce*, publié l'année d'après (1854), Heine utilise une répétition rhapsodique de mots analogues (bien plus révélatrice que mécanique) pour parler des communistes de l'avenir. Il les représente comme des iconoclastes, ascétiques, des bigots prêts à détruire ses *Lieder*, considérés inutiles, un peu comme les anciens chrétiens qui menaçaient les vestiges de l'Antiquité.

Cet aveu, que l'avenir appartient aux communistes, je le fis d'un ton d'appréhension et d'angoisse extrêmes, et hélas ! ce n'était nullement un masque ! En effet, ce n'est qu'avec horreur et effroi que je pense à l'époque où ces sombres iconoclastes parviendront à la domination : de leurs mains calleuses ils briseront sans merci toutes les statues de marbre de la beauté, si chères à mon cœur ; ils fracasseront toutes ces babioles et fanfreluches fantastiques de l'art qu'aimait tant le poète ; ils détruiront mes bois de lauriers et y planteront des pommes de terre ; [...] les rossignols, ces chanteurs inutiles, seront chassés, et, hélas, mon Livre des chants servira à l'épicier pour en faire des cornets où il versera du café ou du tabac à priser pour les vieilles femmes de l'avenir. Hélas ! Je prévois tout cela, et je suis saisi d'une indicible tristesse en pensant à la ruine dont le prolétariat vainqueur menace mes vers, qui périront avec tout l'ancien monde romantique. Et pourtant, je l'avoue avec franchise, ce même communisme, si hostile à tous mes intérêts et mes penchants, exerce sur mon âme un charme dont je ne puis me défendre¹⁷.

Heine sentait qu'il appartenait à un monde touchant à sa fin. Il entonne un double adieu à deux conceptions différentes de l'art qui appartiennent au passé (la *Kunstperiode* et le Romantisme). Dans un autre article, à l'origine un compte rendu des expositions parisiennes, il écrit encore :

Sons et paroles, couleurs et formes, le visible surtout, ne sont que des symboles de l'idée, symboles qui naissent dans l'âme de l'artiste quand il est agité par le saint-esprit du monde ; ses œuvres ne sont que des symboles à l'aide desquels il communique aux autres âmes ses propres idées [...] Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme comme la symbolique innée d'idées innées et au même instant¹⁸.

Ce sont toujours les idées qui intéressent Heine ; il n'a pas encore franchi le pas qui porte à attribuer au symbole son propre signifié et à devenir lui-même idée. Un tel pas ne sera franchi que par la génération suivante. Alors

17. Préface à *Lutèce*, éd. cit., p. XII. In H. Heine, *Sämtliche Werke*, Band 13/1, éd. cit., p. 167.

18. *De la France* (Salon de 1831, peintre Decamps), Michel Lévy Frères, Paris, 1857, p. 346-349. In H. Heine, *Sämtliche Werke*, Band 12/1, *Französische Maler...*, Düsseldorf Ausgabe (Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke), Hamburg, Hoffmann und Campe, 1980, p. 432-433.

que ce qui intéresse Bertrand, c'est la précision abstraite et surréelle du miniaturiste. L'étape définitive de ce cheminement qui porte de Heine à Bertrand puis à Baudelaire¹⁹ et Rimbaud, c'est la prose extrême de Mallarmé qui n'est plus simple prose mais genre en soi.

Dans l'article consacré au peintre Decamps cité plus haut, Heine raconte une anecdote aux couleurs orientales qui lui sert à illustrer ses idées sur l'art :

J'attache surtout le plus grand prix à ce que le symbole, abstraction faite de sa signification secrète, charme en outre par lui-même les sens, comme le feraient les fleurs d'un sélam qui, indépendamment de leur langage mystérieux, plaisent déjà par le seul attrait d'un beau, frais et éclatant bouquet.

L'artiste est comparé à une princesse somnambule qui compose un précieux bouquet de fleurs, cueillies la nuit dans son jardin de Bagdad. Le matin, elle ne comprend plus les raisons de son choix ni la disposition du bouquet. Mais elle envoie tout de même les fleurs à son aimé, le calife. L'eunuque qui les lui apporte ne comprend pas le sens du cadeau,

Mais Harouïn-al Radschid, chef des Croyants, successeur du prophète, possesseur de l'anneau de Salomon, comprenait tout de suite le langage du bouquet ; son cœur bondissait de joie ; il baisait chaque fleur et il riait en sentant ses larmes tomber sur sa longue barbe.

L'image de la fleur, quintessence romantique, revient dans un célèbre passage qui recèle le sens du Symbolisme :

Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets²⁰.

La fleur, le bouquet, l'idée : Mallarmé a choisi les mêmes éléments pour illustrer le passage successif à celui de Heine, le passage dans lequel le mot poétique fait naître par enchantement la fleur « absente de tous bouquets », soit une idée qui n'a pas d'équivalent reconnaissable dans le propos logique de la prose.

19. Relevons l'analogie de ces phrases de Heine, écrites à propos du peintre Léopold Robert, avec celles de Baudelaire, dans *Le Peintre de la vie moderne* : « Notre frac moderne a réellement quelque chose de si prosaïque au fond, qu'on semble ne pouvoir le placer dans un tableau que par manière de parodie. Les peintres ont donc cherché de tous côtés des costumes pittoresques. Cette cause a principalement contribué à la prédilection pour les sujets de l'histoire plus ancienne, et nous trouvons en Allemagne toute une école qui ne manque certainement pas de talents, laquelle s'occupe sans relâche d'affubler de la garde-robe catholique et féodale du moyen âge les hommes et les passions d'aujourd'hui et les couvre du froc du moine ou de l'armure du chevalier. » (*ibid.*, éd. cit., p. 437)

20. S. Mallarmé, *Variations sur un sujet* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 368.

Ainsi, les *Dieux en Exil* peut être pensé comme la complainte funèbre à la fois douce et amère d'une époque où les correspondances harmonieuses entre les images et les idées sont sculptées dans le marbre ; ce temps doit passer pour que puisse jaillir des textes nouveaux dont on ne peut alors que *sentir* le sens, comme on le fait pour le parfum d'une fleur.

INCERTITUDES
ET
QUESTIONNEMENTS
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU SIÈCLE

Les poètes journalistes au temps de Baudelaire

L'expression « poète-journaliste », calquée sur celle d'« écrivain-journaliste », est de plus en plus fréquente dans la critique littéraire du XIX^e siècle en France. Elle dénote un changement d'orientation :

- d'abord, elle fait entrer le journalisme dans le monde des lettres. En cela, elle ne fait que récupérer une définition de l'homme de lettres qui, au XIX^e siècle, n'excluait nullement la figure du journaliste, comme le prouve la définition du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse;
- elle permet ensuite d'envisager la possibilité d'un rapport entre deux domaines, deux codes et deux types de texte longtemps considérés comme antithétiques chez les dix-neuviémistes : le journalisme et la poésie. L'un n'ayant jusqu'ici de valeur qu'« industrielle » pour reprendre un terme de Sainte-Beuve, l'autre étant considéré comme l'un des genres à plus fort « capital symbolique », pour reprendre un terme de Bourdieu. L'un considéré comme le lieu d'une contamination dangereuse pour la littérature – en particulier pour son caractère éphémère vouant l'écriture à la rapidité, au manque d'élaboration conceptuelle et formelle –, l'autre visant l'éternité, la rigueur du travail sur la forme, une purification de plus en plus grande qui porte à la pointe de diamant de l'Art pour l'Art et du Symbolisme – la métaphore de « la coupe de cristal », qui traverse tout le siècle, est souvent utilisée pour qualifier la poésie –; l'un s'adressant à vaste public, l'autre à un public restreint. Et ainsi de suite;
- cette nouvelle expression tient compte également du statut social du poète : il vit souvent de sa plume dans un journal ou une revue, et pensant parfois fonder les siens, comme le fit Baudelaire avec le *Hibou philosophe*, par ailleurs jamais réalisé, ou Catulle Mendès qui, lui, dirigea la *Revue*

fantaisiste. Christophe Charle, Rémy Ponton, Pierre Bourdieu¹, dans leurs analyses pertinentes sur le champ littéraire au XIX^e siècle, ont bien montré que le marché de la poésie est en baisse à partir des années quarante, malgré un bref intervalle autour de 1848. Il s'agit alors pour beaucoup de poètes de se reconverter, ou de faire avec la presse. Combien de romans de formation nous montrent la manière dont des aspirants poètes de province renoncent à leurs ambitions une fois montés à Paris, pour prendre le chemin du journalisme qui leur assure leur subsistance! Le modèle du genre en est évidemment les *Illusions perdues* où l'on voit un Lucien de Rubempré devenir journaliste par dépit. *Le Bachelier* de Vallès, *Le Petit Chose* de Daudet, plus ouvertement autobiographiques, sont les figures de ce même *topos*, à quelques variantes près. Dans les années 60, d'autres que Daudet et Vallès sont passés de la poésie au journalisme, pour ensuite arriver au roman: Champfleury², Zola, Huysmans, Maupassant parcoururent ainsi jusqu'au bout la route qui mène du vers à la prose ou au roman, la plupart en passant par le poème en prose, sans doute dans le désir de concilier journalisme et poésie. Quant à ceux que leurs pairs ou l'histoire littéraire plus tardive ont considérés comme des poètes à part entière, on a trop tendance à ne les identifier qu'à des auteurs d'ouvrages, même si certains d'entre eux ont paru à titre posthume, comme *Le Spleen de Paris* de Baudelaire par exemple, sans tenir compte du premier et unique support véritable où ces poèmes ont été publiés de leur vivant. On se demande rarement si ce support a pu conditionner leur texte, si ses contraintes ont pu développer des pratiques poétiques nouvelles, si elles ont favorisé une interrogation différente sur l'esthétique de chacun et sur le statut de poète, ce qu'on fait généralement avec les romanciers. Or le journalisme n'a-t-il pas mis ces auteurs en contact avec des thématiques nouvelles en les disposant à une autre perception de l'écriture et du réel qui les a sans doute profondément

1. Ch. Charle, *La crise littéraire à l'époque naturaliste*, Paris, PENS, 1979; R. Ponton, « Romanciers, poètes et auteurs de théâtre: la carrière d'écrivain, 1865-1905 », *Sociologie de l'art* (dir. R. Moulin), Paris, La Documentation française, 1986; P. Bourdieu, *Les Règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

2. Nous avons analysé ailleurs ce passage dans la production de ces trois auteurs: S. Disegni, « Vallès et le poème en prose », *Les Amis de Jules Vallès*, 24, juillet 1997; « Journalisme et poésie – Du vers à la prose », *Autour de Vallès*, 31, décembre 2001; « Vers et prose, poète et poésie dans les *Lettres de mon moulin* », *Permanence d'Alphonse Daudet* (dir. C. Becker), Paris, Pub. Université Paris 10, 1997; « Le poète et la poésie dans *Le Petit Chose* », *Bulletin de l'Association des amis d'Alphonse Daudet*, 83, 1^{er} semestre 2000; « Champfleury: la poésie en prose dans les contes, *Les Excentriques* et *Les Grands Hommes du ruisseau* », à paraître dans la revue de l'université de Bordeaux, *Modernités*.

marqués, malgré leurs déclarations de principe? À l'inverse, on peut se demander si ces contraintes n'ont pas contribué à susciter chez certains le désir de bien démarquer une écriture alimentaire et sérielle d'une écriture à forte valeur symbolique et autoréférentielle, comme ce fut le cas de Baudelaire mais aussi de Banville qui, journaliste chevronné, a pourtant été considéré comme l'un des chefs de file du Parnasse, et enfin de Mallarmé, qui publie des textes intitulés à l'origine « poèmes en prose » dans la presse avant de porter sur celle-ci des jugements dépréciatifs (dans sa *Crise de vers* où il oppose « l'éternel reportage » à la Littérature). On pourrait aussi penser aux frères Goncourt qui, on l'oublie trop souvent, commencèrent leur carrière par des poèmes en prose publiés dans *L'Artiste* et *Le Figaro*, pour ensuite décrier la presse dans leur *Journal*. Le paradoxe mérite qu'on s'y arrête. D'une manière plus générale, cette autonomisation du champ littéraire dont parle Bourdieu n'est-elle pas à mettre en rapport avec cet énorme développement de la presse dont beaucoup d'écrivains sentirent la menace dans cette seconde moitié du siècle en regrettant de devoir en vivre? Et sommes-nous autorisés à nous arrêter à leurs proclamations de guerre contre le journalisme sans nous demander s'il n'a pas été pour certains l'occasion d'un renouvellement en même temps que d'une remise en question de leur art?

Encore faut-il, pour s'en rendre compte, que le journalisme devienne l'objet d'une étude un peu plus approfondie de la part de la critique littéraire. Le centre de recherche de l'université de Montpellier dirigé par Alain Vaillant, *Journalisme et littérature*, contribue à ouvrir la voie à une nouvelle approche de la presse³. On conçoit que, dans une telle optique, le dépouillement systématique d'un quotidien ou d'une revue soit préférable à une recherche se limitant à retrouver dans la presse une simple unité textuelle, le poème, dont il s'agirait d'étudier les variations jusqu'à sa publication en texte définitif, donc dans sa dimension diachronique, voire génétique. Même si ces chercheurs ne se sont pas penchés sur l'objet poétique, la piste indiquée par leurs travaux aide à mieux analyser le rapport entre journalisme et poésie. Elle permet par exemple de mieux percevoir des phénomènes qui ont joué un rôle dans le développement de la poésie au lendemain du romantisme et dont s'inspireront de nombreux poètes de la deuxième moitié du siècle et du début du XX^e: *la fantaisie*, par exemple, qui a fait l'objet d'un excellent col-

3. Cf. par exemple la publication M.-E. Thérenty et A. Vaillant, *1836 – L'an I de l'ère médiatique, analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau monde éditions, 2001.

loque organisé par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saidah à l'université de Bordeaux⁴.

La fantaisie est une sorte d'esprit transgressif et antibourgeois, difficile à définir, travaillant sur la distance entre le sujet et l'objet et, par là, héritière de l'ironie romantique allemande, parfois plus légère, faisant jouer entre eux les codes légitimés et non légitimés, travaillant à l'hybridation des genres, des styles et des registres, sans exclure pour le faire aucune des ressources que la presse fournit, y compris la publicité, mêlant le réel et le merveilleux perçu par ce que Balzac appelle la « seconde vue », donnant droit d'asile au trivial pour créer, dans son contraste avec des codes ou des sujets nobles, un effet de surprise, de dissonance, de bizarrerie auprès du lecteur. Or elle habite plusieurs des journaux et revues où s'essaient les jeunes écrivains et poètes des années 40-60 en lutte contre les épigones du romantisme et surtout contre l'école du bon sens, chérie du bourgeois et des institutions (Ponsard est leur cible préférée). C'est un produit de ce que l'on nomme généralement la petite presse, littéraire, et qui est à l'œuvre dans certains quotidiens comme le *Corsaire*, le *Satan*, devenus « *Le Corsaire-Satan* » auquel Baudelaire a collaboré et auquel on pourrait rattacher, entre autres choses, son goût pour l'anecdote cruelle et grinçante, à laquelle il a évidemment donné une tonalité métaphysique, ainsi que son profond intérêt pour une esthétique de la dissonance⁵. Si l'un des thèmes de la fantaisie du temps est l'actualité contingente, et c'est une nouveauté de ce mouvement, elle n'en fait pas seulement un objet de satire mais aussi un objet poétique au même titre que le Moyen-Âge plus traditionnellement considéré comme tel à partir du romantisme et encore présent dans les premiers poèmes en prose de Champfleury et Daudet. Ces auteurs se placent ainsi dans la lignée des ballades allemandes traduites (Heine en particulier) mais aussi, évidemment, d'Aloysius Bertrand, dont le recueil *Gaspard de la nuit* ne fut publié à titre posthume qu'en 1842. Le malaise du poète face au réel, que l'on retrouvera dans la poésie baudelairienne, trouve dans la fantaisie des solutions moins problématiques et plus ludiques : la pirouette finale du clown des *Odes funambulesques* de Banville, recueil qui en est l'une des meilleures expressions,

4. *La Fantaisie post-romantique* (dir., J.-L. Cabanès et J.-P. Saidah), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

5. Voir l'introduction de G. Robb à A. Vitu, *Le Corsaire-Satan en silhouette* (texte établi par G. Robb), Publication du Centre W.T. Brandy d'Études baudelairiennes, 3, Vanderbilt University, Nashville, 1985. L'introduction nous fournit des indications intéressantes sur la période de formation de Baudelaire au *Corsaire-Satan*; voir aussi G. Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993.

pourrait la représenter tout entière⁶. En outre, elle présente déjà les éléments d'une dualité très prononcée car elle se fonde sur le principe du renversement thématique et structurel, sur la figure de la pointe, voire sur l'éclat de rire de la blague, qui dégonfle le trop plein, ou encore sur la scission entre deux éléments qui ne se marient pas mais coexistent, de manière oxymorique, ou enfin sur le principe de réflexivité prenant souvent pour objet son propre discours, généralement sur le mode de l'ironie ou de l'humour, du jeu de mots. Or on sait combien cette dualité est érigée en principe constitutif du poème en prose par Todorov⁷. Donc, si la fantaisie met en scène et énonce plus qu'elle n'interroge la scission nouvelle du sujet de l'écriture, voire du sujet lyrique, si son ton léger empêche de rendre ces effets aussi inquiétants que ceux des poèmes en prose de Baudelaire aux implications plus métaphysiques, et à l'accent « comique absolu », elle n'en préfigure pas moins des éléments et des techniques qui, poussés à l'extrême et re-sémantisés chez Baudelaire, sont également à l'origine d'un courant qui arrive jusqu'à Laforgue, Cros, Corbière, *Le Chat noir* et, pourquoi pas, les avant-gardes et le surréalisme du siècle suivant.

C'est dans les quotidiens tels que le *Corsaire-Satan*, nés en période de censure, où la signature est collective et donc moins compromettante, que s'exercèrent Champfleury, Banville, Baudelaire. Robb écrit à propos de ce dernier :

Le journalisme lui était doublement utile : il payait quelques dettes pressantes et permettrait au poète circonspect qui allait publier son premier recueil de poésie à l'âge de trente-six ans de s'essayer dans divers genres, et devant le public, mais sans trop engager sa réputation⁸.

Ces mêmes poètes, on les retrouve aussi dans *La Presse*, *Le Présent* et surtout *Le Figaro* (trois quotidiens à fort tirage, où furent publiés les poèmes en prose de Baudelaire), mais aussi *L'Événement* dont Villemessant est le directeur, comme il le fut du *Figaro*. A lire ces deux derniers quotidiens, on comprend qu'il ait été particulièrement sensible à la poésie, particulièrement accueillant à l'égard de ce que Badesco nomme « la génération poétique des années 60 ». On trouve dans ces deux journaux des « poètes » tels que Daudet ou des chroniqueurs-conteurs tels que Zola ou Vallès. Tous ont en commun de s'être essayés à une prose poétique voire au poème en prose qui, dans la

6. Philippe Andres, *La fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000. Nous renvoyons aussi à ce propos au texte célèbre de Starobinsky, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*.

7. T. Todorov, « La poésie sans le vers », *La Notion de littérature*, Paris, Seuil 1987.

8. G. Robb, *op. cit.*, p. 10.

presse de l'époque, est plus présent au niveau de la pratique expérimentale que comme genre théoriquement défini, ce qu'il ne deviendra véritablement qu'après la lettre-préface de Baudelaire à Houssaye.

À côté des journaux, il faut également citer des revues où l'on retrouve beaucoup de ces poètes, revues comme *L'Artiste* qui accueillit Gautier, Nerval, Champfleury, Banville, les Goncourt encore poètes et Baudelaire. La lettre-préface du recueil des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, considérée généralement comme le texte fondateur de la nouvelle poésie en prose, est adressée à Houssaye, ancien directeur de cette même revue, qui aima à se définir poète, ayant pratiqué la poésie en vers et en prose (rappelons sa *Chanson du vitrier* contre laquelle Baudelaire écrit son *Mauvais Vitrier*). À signaler également parmi tant d'autres la *Revue fantaisiste*, dirigée par Catulle Mendès, où figurent les mêmes noms. Or dans ces revues plus spécialisées qui s'adressent à des pairs, revues reconnues pour l'expérimentation poétique qu'elles accueillent mais aussi pour la réflexion du poète sur son propre travail, on trouve parfois les mêmes poèmes, à quelques variantes près, que ceux que les auteurs proposent, dans les quotidiens, au plus vaste public, auquel ils se mesurent désormais. Autre paradoxe. Même si les poètes y font l'expérience d'un double public, leur production semble convenir aux deux. Il serait bon alors de comprendre en quoi leur nouvelle poésie arrive à satisfaire ces deux expressions d'un même phénomène : la presse.

En outre, le dépouillement de ces journaux ou revues nous permet de mieux percevoir la manière dont les poèmes s'insèrent dans un style ou un climat de quotidien ou revue (par greffe, citations, *topoi* pour ne pas dire clichés), la manière dont ils jouent avec leurs modèles (grâce à la parodie, au pastiche des formes en vers les plus légitimées), ou dont ils s'en démarquent (l'écart de la poésie en prose). Leur portée pragmatique est mieux perceptible dans le lieu de l'interlocution, quoique différée, qu'est le journal, qui devient alors le lieu de l'intertextualité et de l'allusion immédiate à des éléments, événements ou codes connus aussi bien de l'auteur que du public. Car au public, on demande une participation active de décodification qui fait partie de la règle du jeu et de la connivence recherchée dans le journal. Ainsi, on peut mieux percevoir l'ironie des *Odes funambulesques* de Banville voire des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire dont Steve Murphy a récemment analysé les brouillages de voix dans l'énonciation⁹, ou d'autres poèmes encore, lorsqu'on les re-contextualise par exemple dans *L'Artiste*, *Le Figaro*, *La Revue fantaisiste*.

9. Steve Murphy, *Logique du dernier Baudelaire*, Paris, Champion, 2003.

Le journal est aussi un réservoir de thèmes, de scènes et personnages urbains, par ailleurs déjà médiatisés par le regard d'un flâneur-journaliste à l'affût des spectacles étranges de la rue et prêt à saisir ce qui change, en retenant ce qui disparaît, autrement dit à saisir l'éphémère. Circulent alors, dans les différentes rubriques d'un même journal et à côté des chroniques mondaines, excentriques, saltimbanques, misérables et marginaux, tous victimes de la société industrielle mais aussi des transformations de la ville qui tendent à les exclure. Or les titres de ces articles ou rubriques sont souvent repris par les poètes pour intituler leurs propres poèmes en prose. On y trouve aussi une langue plus simple exhibant son prosaïsme et jouant du contraste avec des registres plus élevés dans le but de surprendre, d'accrocher le public. On y voit à l'œuvre des modalités d'écriture où dominent le récit, l'anecdote, dans des textes généralement courts (« chroniques » ou « variétés »), ou encore des portraits, à forte valence narrative, mais aussi du dialogue, dans une nouvelle présentation rythmique et typographique (le tiret) donc dans sa nouvelle version non narrativisée. Une quintessence de ces « figures » est repérable dans le *Spleen de Paris* de Baudelaire. Plusieurs critiques ont montré que la transposition en prose de certains poèmes en vers des *Fleurs du mal* va dans le sens de l'accentuation de ces figures (la narration mais aussi le dialogue).

On peut se demander par conséquent si le passage du poème en prose plus descriptif du début du siècle, fondé sur la transposition d'art et sur la rêverie, à celui des années 50-60, n'a pas partie liée avec des pratiques de presse généralement plus narratives ou dialogiques qui semblent dominer dans cette moitié du siècle. On les décèle en effet dans toutes les typologies d'articles, qu'il s'agisse de ceux que l'on pourrait définir comme informatifs, relevant du fait et du constat, ou de textes plus imaginatifs : contes ou textes de fiction à sujets contemporains qui alimentent les colonnes de ces journaux où ils côtoient les premiers et qu'on aurait tort de ne considérer que comme une « halte reposante » dans la lecture du journal. Or le conte, fondé sur le récit, avec la dose de merveilleux qu'il révèle derrière les apparences et qui part souvent d'un détail réel accrochant le regard, est considéré par les contemporains comme un lieu d'exploration poétique. Suzanne Bernard l'a relevé à juste titre. Ses propos sont confirmés par ceux de Théophile Gautier et de Catulle Mendès. À propos de Banville, par exemple, ce dernier affirme : « En des contes pareils à des poèmes, il a sublimisé la vie¹⁰ ». Aussi étrange

10. C. Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie nationale, 1903 (Repr. Slatkine, 1993), p. 96.

que cela paraisse, Zola, Daudet, Champfleury en firent autant dans les leurs, dans *Le Figaro* ou *L'Événement*. Or le jugement de Catulle Mendès porte sur la production journalistique du poète. Au-delà de l'opposition entre information et poésie qui caractérise ses propos, il souligne la contiguïté des deux types de textes à l'intérieur même du journal qui vit de l'un et de l'autre. Alain Vaillant, à propos du nouveau journalisme lancé par *La Presse*, parle à juste titre de « cocktail d'information et de divertissement¹¹ », le quotidien devant avant tout séduire son public pour faire passer un enseignement quelconque. Mendès écrit :

Dans le journal, à la place même où auraient pu triompher l'information et le renseignement, vous avez, avec une formidable et paisible audace, publié des vers, publié des proses aussi belles que des vers, vers ou prose, où il ne s'agissait pas de l'événement d'hier ou de l'événement d'aujourd'hui : vous n'y parliez que des actualités éternelles [...] ; et le public qui croyait au fait divers, cessa d'y croire, et grâce au vers, grâce à votre exemple suivi par d'autres poètes, des journaux existèrent, lus, relus, acclamés¹².

Or cette contiguïté favorise une lecture synchronique de la page où le merveilleux contamine le fait, d'autant que ces deux types de textes partent souvent d'une même réalité et qu'y sont multipliés dans chacun d'eux des effets de dissonance, surtout au niveau des comparaisons ou, d'une phrase à l'autre, grâce à une juxtaposition paraphrastique. Mais aussi, contes ou anecdotes contribuent, grâce à ce qu'on appelle leur « moralité », qui relève de l'abstraction, à élever un fait singulier au rang de paradigme en favorisant des pratiques de lecture fondées sur le déchiffrement et l'interprétation du réel. Le journal alors n'est plus simplement le lieu textuel de l'éphémère, à retenir avant qu'il ne disparaisse. Il est aussi le lieu où est élaboré le désir de conjurer cette fuite du temps et la disparition d'images passagères grâce à des genres à fonction universalisante, comme le conte ou l'anecdote qui leur donne un sens, mais aussi grâce à une recherche formelle qui élève l'information fugace au rang de littérature, l'actualité au rang de ce que Mendès appelle une « actualité éternelle ». Alors, la recherche d'un nouveau langage s'impose.

Or ce sont là des questions qui investissent la modernité telle que Baudelaire la définit dans *Le Peintre de la vie moderne* : « tirer l'éternel du transitoire ». Une phrase telle que : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable¹³ » ne pourrait-elle pas être lue au premier degré comme le pro-

11. 1836..., *op. cit.*, p. 13.

12. C. Mendès, *op. cit.*, p. 97-98.

13. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, paru dans *Le Figaro* les 26, 29 novembre et

gramme de ceux qui, contraints par les règles du journal, frustrés et pressés par cette course à l'événement, au détail et à leur rendu textuel, n'ont pas voulu contribuer à une déperdition de l'art ni renoncer à une veine poétique, tout en restant au plus proche de l'actualité ? Et encore est-ce un hasard si ce texte central a été publié dans *Le Figaro*, dont nous avons vu l'attention que son directeur Villemessant porte à la poésie en accueillant dans son journal nombre d'expérimentations poétiques ? On y trouve en particulier des « poèmes en prose » ainsi définis par leurs auteurs – comme c'est le cas des *Esquisses parisiennes* des Goncourt en 1855¹⁴ –, poèmes de Baudelaire dont certains sont publiés sous le titre de *Spleen de Paris* les 7 et 14 février 1864, ou encore de chroniques ensuite réunies dans les *Réfractaires* de Vallès, textes hybrides où, je l'ai montré ailleurs, se lit une recherche thématique et rythmique intéressante qui donnera ses meilleurs résultats dans des chroniques-poèmes publiées dans le propre journal de Vallès, *La Rue*. Ainsi dans la chronique *Il neige au Creusot* (*La Rue*, 29 mars 1870), l'information que la chronique aurait dû fournir explicitement, la nouvelle d'une grève, n'est que suggérée au profit d'une recherche formelle qui élève l'événement au rang de paradigme : la lutte entre les forts et les faibles, entre l'ombre et la lumière. Mais l'on pourrait aussi évoquer les ballades en prose de Daudet réunies ensuite sous ce titre dans les *Lettres de mon moulin* et publiées dans *L'Événement*, l'autre journal de Villemessant auquel elles sont dédiées, le 13 octobre 1866. Ces pratiques sont sans doute favorisées par les contraintes de la censure qui interdit un discours politique explicite sur l'événement et empêche de s'exprimer. D'où le recours à tous les détours possibles et en particulier à la généralisation au risque parfois de dés-historiciser l'actualité. Mais elles participent également d'un désir d'universel et d'éternel diffus dans beaucoup d'articles de la presse du temps.

Ainsi, et ce n'est pas ce qui surprend le moins dans le dépouillement de ces journaux, le recours au mythe classique et à l'allégorie y est très fréquent. Il est à l'œuvre dans le texte écrit mais aussi dans les caricatures qui animent de plus en plus les pages de certains journaux, de « Grande » ou « Petite » presse, aussi bien dans les rubriques d'actualité que dans les formes poétiques en prose. Ces éléments sont utilisés de manière parfois plus évidente dans de simples personnifications, comme c'est le cas pour « Anastasie » dont les ciseaux hantent toute la presse des années 40-70 car elle personnifie la

3 décembre 1863. Ici dans *Curiosités esthétiques – L'art romantique et autres œuvres critiques* (éd. H. Lemaître), Paris, Garnier, 1962, p. 466-467.

14. B. Vouilloux, « Éléments pour l'archéologie d'une notion », *La fantaisie post-romantique*, *op. cit.*, note 889, p. 56.

Censure, ou pour « Bonhomme Misère » auquel Champfleury consacre l'une de ses études¹⁵ – l'allégorie est également à l'œuvre dans ses « fantaisies » en prose comme *La Tête de mort*¹⁶. Un autre exemple pourrait être constitué par la « Poésie », mise en scène dans les pièces rimées et fantaisistes de Daudet¹⁷ ou encore dans les articles-poèmes de Banville. Certes, l'allégorie n'y a pas la valeur que Baudelaire lui attribue lorsqu'il en exploite les potentialités pour exprimer la crise du sujet lyrique, un profond malaise métaphysique, l'aliénation du poète, en l'intériorisant et en l'intégrant dans une recherche poétique originale. Elle n'en est pas moins présente, d'une manière plus sérielle (et sans *aura*), dans toute la presse où elle se donne à lire comme l'une des représentations du monde social et politique et donc en désignant des objets extérieurs au sujet de l'énonciation. Un historien de l'art, Léon Rosenthal, a raison de se demander si l'allégorie n'accompagne pas « systématiquement ce que l'on désigne alors comme "Idéal", ou encore s'il "existe [...] au milieu du siècle des pratiques modernes de l'allégorie" ». Une lecture de la presse justifie une telle interrogation. Et sans doute, grâce au texte de Walter Benjamin, cette figure de l'analogie suscite-t-elle de plus en plus d'intérêt en art comme en littérature chez les spécialistes du XIX^e. Limitons-nous à signaler l'ouvrage de Jean Luc Mayaud : *Courbet, l'enterrement à Ornans : un tombeau pour la république*¹⁸. L'auteur y propose de lire le célèbre tableau-manifeste du réalisme comme une allégorie à partir du sous-titre énigmatique d'un autre tableau de Courbet : *L'atelier du peintre* où il est question d'« allégorie réelle ».

Je n'ai pas le temps ici de développer un aspect de la question qui me paraissait crucial au moment où nous avons pensé à réaliser ce colloque : l'importance du journalisme dans l'émergence du poème en prose de cette période. Je renvoie à mes travaux antérieurs sur Vallès, Daudet, Champfleury où j'examine la crise du vers qui n'est plus considéré comme garant de poéticité car il repose sur une idée d'harmonie et d'unité poétiques alors contestée et justifie les tentatives de poésie en prose pour dire le nou-

15. Recueillies dans *De la littérature populaire en France, Recherches sur les origines et les variations de la Légende du Bonhomme Misère*, Paris, Poulet Malassis et de Broise, 1861.

16. Le texte parut dans *L'Artiste* le 15 mars 1849.

17. S. Disegni, « Alphonse Daudet : du vers à la prose. Poète et poésie dans les *Lettres de mon moulin* et *Le Petit Chose* », *Confronto letterario*, 29 maggio 1998.

18. Paris, la boutique de l'Histoire, 1999. Cf. compte rendu de Frédérique Desbuissons dans *Les Annales, Histoire, Sciences sociales*, 58-4, juillet-août 2003, p. 919-920. L'auteur renvoie de manière très appropriée aux questionnements sur l'allégorie de Léon Rosenthal : *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987.

veau. Le phénomène a été mentionné plus d'une fois par les historiens du genre, tout d'abord par Suzanne Bernard puis par Decaunes, Nathalie Vincent-Munnia, Vadé, Cendras et Roumette¹⁹ qui insistent parfois sur l'importance de la traduction des ballades étrangères surtout, dans la première phase du poème en prose, et sur celle du journalisme, surtout dans la seconde (les années de Baudelaire). En fait, le phénomène n'a pas véritablement fait l'objet d'une étude systématique. Retenons simplement qu'on ne peut concevoir cette émergence sans analyser la manière dont le vers continue d'exister dans les quotidiens ou revues du temps. Dans les premiers, le plus souvent, il existe dans des compositions parodiques car il est identifié à la poésie reconnue par les institutions qui récompensent une habileté technique et l'imitation des modèles anciens (Académie, Universités, Écoles, Gouvernement, etc.). Le vers est par ailleurs objet de satire. Tel est le cas du *Sous-Préfet au champ* de Daudet, l'une des ballades en prose des *Lettres de mon moulin*, où l'on voit un cadre de l'administration faire des vers comme M. Jourdain faisait de la prose. Mais on y accueille aussi, comme dans les revues susmentionnées, des vers de plus en plus recherchés. La publication des *Fleurs du mal* dans la presse l'atteste. C'est l'époque où coexistent le « Parnasse contemporain » et le « Parnassiculet contemporain », fruit de la fantaisie et de la parodie. Baudelaire lui-même commence par se défier du poème en prose : car le poète y est trop libre et risque, sans la contrainte du vers, de tomber dans la facilité. À propos de la fantaisie, il écrit en effet :

La fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, dangereuse comme toute liberté absolue²⁰.

Traiter ces questions demanderait trop de temps. Arrêtons-nous sur d'autres aspects de la question, qui méritent, à notre avis, une attention particulière.

19. S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959 ; L. Decaunes, *Le poème en prose. Anthologie 1842-1945*, Paris, Seghers, 1984 ; M. Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1996 ; N. Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre, dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Champion, 1996 ; Y. Vadé, *Le poème en prose*, Paris, Belin, 1996 ; J. Roumette, *Les poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001. Voir aussi A.V. : *La poésie en prose des Lumières au romantisme (1760-1820)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1993.

20. *Salon de 1859*. Voir S. Spandonis, « Puisque fantaisie il y a... Théorie de la fantaisie et écriture fantaisiste dans l'œuvre critique de Baudelaire », *La fantaisie post-romantique*, op. cit., p. 98.

L'une des caractéristiques de la modernité est à voir dans le nouveau regard que l'écrivain, voire le poète, pose sur le monde contemporain, dans sa vision fragmentée des choses (« fragments du monde au lieu d'unité du monde », dit Hugo Friedrich, à propos de la poésie de la modernité²¹), mais aussi dans la perception douloureuse de sa scission par rapport à celui-ci ; le sentiment d'une perte d'identité (et d'auréole), d'une dilatation du moi et de son aliénation. De tels éléments sont à l'origine de la transformation du sujet lyrique romantique, au statut plus autobiographique, en un sujet « polyphonique²² ». C'est ce qu'exprime Baudelaire lorsqu'il parle de « vaporisation du moi » ou lorsqu'il écrit le poème en prose *Les foules* dont le sujet énonciateur dit qu'il est « lui-même et autrui » tout en évoquant cette « universelle communion » du « promeneur solitaire » dans la foule, la « sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe ». Enfin, les critiques ont souligné le besoin, chez les poètes, de trouver un langage autre susceptible de dire l'expérience du choc vécu dans le contact traumatisant avec la ville, les instruments dont ils disposent n'étant pas aptes à dire leur malaise. Ne peut-on alors penser que l'émergence de la presse et la profonde connaissance du phénomène et de ses mécanismes de la part des journalistes poètes du temps ont joué un rôle décisif dans la mise en forme de ce questionnement et dans les nouvelles pratiques poétiques ? Les trois éléments dont nous avons parlé, le regard posé sur le réel, la crise du sujet lyrique et le nouveau langage expérimental ne peuvent-ils pas être conditionnés non seulement par un rapport direct du poète au monde mais aussi par la médiation d'un hypotexte en « prise directe » sur ce monde, soit par du déjà-là textuel : le journal ? Celui-ci serait alors un *medium* à travers lequel le poète perçoit, conçoit l'objet du contemporain ; mais aussi à partir duquel le sujet lyrique fait l'expérience de sa démultiplication ; et enfin dans lequel l'auteur puise des instruments lui permettant d'élaborer une poétique et une pratique originales. Ainsi, il ne subirait plus la presse, sérielle, mais l'interrogerait, jouerait avec ses codes au prix du détournement de ses principes ou de l'exploitation de son potentiel. La presse n'est-elle pas en ce siècle l'écriture moderne par excellence ? L'expérience d'une *collaboration* à un journal ne peut plus être alors dissociée d'une expérience de *lecture* du journal de la part du poète.

21. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983, p. 28 (traduction italienne de *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hambourg, 1956).

22. Hugo Friedrich, trad. cit., p. 15. « Moi insatiable du non moi, kaléidoscope doué de conscience », écrit Baudelaire, « amoureux de la vie universelle [qui] entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité » (*Le peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 464).

Le nouveau regard sur le réel en serait donc conditionné. Le choc de la perception fragmentée du monde est également celui du lecteur de journal qui, devant la page d'un ensemble textuel censé lui parler de son univers et de son temps, doit se mesurer avec la dispersion du texte, le monde étant représenté par une série de fragments à composer s'il veut atteindre une totalité. Mais généralement ce qu'il perçoit est avant tout de l'ordre du chaos, voire de la dissonance. Sur la page et dans son ensemble, le journal « éparille l'information », juxtapose les points de vue et les textes de nature différente en conditionnant le regard du lecteur sur l'actualité, sur la ville, perçus l'un et l'autre à travers une série de détails contigus. L'expérience de lecture est basée en effet sur les ruptures typographiques, sur la présence du blanc (celui-ci fonctionne comme ligne de démarcation entre les articles). Elle est également fondée sur la prolifération d'objets parfois discordants car la coexistence d'une tribune parlementaire, d'une chronique centrée sur le portrait d'un excentrique, d'une réclame de crème bénéfique, d'un article de souvenirs personnels... crée un effet de fragmentation et d'hétéroclite ; la variété des sujets et des tons, la contiguïté du mythique et du quotidien déstabilisent, d'autant plus que les rubriques, loin de faciliter le classement et l'ordre des objets, sont encore des « fourre-tout hétéroclites » malgré les tentatives de rationalisation de la presse au cours du siècle. On peut parler alors d'un effet « mosaïque », pour reprendre un terme de Dällenbach, ou encore d'un effet « kaléidoscope », pour reprendre l'image de Baudelaire.

Or cette fragmentation, cette dissonance, phénomènes d'abord subis dans la lecture, sont assumées à l'intérieur du texte poétique où elles deviennent un principe stylistique, une manière de traduire et d'exprimer le choc éprouvé. La mouvance fantaisiste dont Champfleury, Banville, Daudet font partie en a exploité certaines potentialités. Et la fantaisie, est-ce un hasard, est un véritable produit de la petite presse.

L'expérience de la lecture de journal est d'autant plus traumatisante qu'elle devient de plus en plus une expérience solitaire. De moins en moins oralisée et collective, elle favorise une plus grande sensibilité à la réalité typographique du journal. Le lecteur de journal se trouve donc seul, devant un texte brisé, une image du monde en morceaux, image constamment renouvelée de jour en jour et dont le sens lui échappe. De ce point de vue, la réalité du journal est beaucoup plus féconde pour le poète moderne que celle de la photographie, qui conserve un sens de l'harmonie et de la totalité étranger au journal. Ici, malgré un désir de recomposition du monde chez le lecteur, lecteur actif, les articles restent des pièces distinctes, aussi détachables de l'ensemble que le sont les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire dont il souligne l'autonomie dans sa lettre à Houssaye, en utilisant, comme le remarque Steve

Murphy, un langage susceptible de toucher un directeur de presse. Or l'auteur du *Spleen de Paris*, dans sa lettre, n'érige-t-il pas en principe poétique et structurel une réalité du journal dont il se sert pour fixer l'une des règles du nouveau genre? Il en fait l'une des contraintes qui remplaceraient celle de la prosodie traditionnelle évincée dans la nouvelle forme poétique proposée (et l'on sait le rôle de la contrainte dans son processus de création). Bref, l'image fragmentée du monde de la poésie de Baudelaire est, d'une certaine manière, analogue à celle que perçoit le lecteur d'un journal en face de son objet.

D'où sans doute le besoin, pour ce lecteur, de demander au détail paradigmatique, au fragment, à certaines parties de ce tout, de signifier l'ensemble, la totalité perdue, dans une démarche métonymique. Tel pourrait être le rôle joué par les contes, récits « anecdotiques » qui, pour leurs clôtures, leurs « moralités », atteignent le général; voire par les chroniques parisiennes pour leur objet, les misérables et les excentriques, les « monstres », si fréquents dans les quotidiens et les revues du temps et qui atteignent une valeur universelle. Il existerait alors une analogie entre la recherche du lecteur dans les méandres du journal et celle du flâneur présent dans tous ces textes, qui est lui aussi à la recherche du fragment significatif et fugitif de la métropole. Ils sont tous deux à l'affût d'un sens, d'une identité à trouver dans l'autre que soi au plus proche de soi, à l'affût d'une curiosité, d'un objet et plus encore d'un être qui accroche le regard par la bizarrerie de son comportement et dans lequel on reconnaît la « désharmonie » (le mot est de Champfleury) entre aspirations idéales et quotidien. Ces textes, une fois décomposés, déconstruits par le poète, sont traduits en écriture de la dissonance, transformés dans le sens du grossissement grotesque qui en développe l'étrangeté grâce au travail de l'imagination (créatrice). Ainsi, dans l'espace typographique du journal, aussi labyrinthique que les méandres d'une ville à déchiffrer, le lecteur-poète cherche les thèmes et le langage de sa propre scission. Il le fait donc dans du déjà-là textuel.

Il y trouve aussi sa propre démultiplication. Le journal est ce qui a donné l'occasion aux aspirants-poètes d'écrire des *Paris* où on leur demande d'assumer une posture de flâneur en quête d'originaux. Ces textes ont servi à développer une nouvelle idée de la beauté, à trouver dans le banal, le quotidien, le prosaïque, le bizarre. S'il arrive souvent que dans ces textes les personnages décrits soient clairement distincts du sujet de l'énonciation, il arrive aussi que le sujet lyrique les assume pleinement. On trouve des exemples de ce phénomène dans *Le Spleen de Paris* mais aussi dans d'autres chroniques-poèmes comme *Les Excentriques* de Champfleury où l'on peut lire :

Il m'est arrivé plus d'une fois d'entrer trop avant dans les idées des excentriques et d'en enrichir mon moi.

J'ai découvert la quadrature du cercle. J'ai trouvé le mouvement perpétuel. J'ai fait de l'or. Je me suis promené dans Paris avec un petit cercueil sous le bras. Chaque être bizarre que je rencontre dérange ma vie pour quelques jours; j'entre dans sa peau, je souffre de ses douleurs, je me réjouis de ses joies, j'invente ses inventions²³.

Tel est bien un exemple de ce qui fait de l'énonciation du sujet lyrique une énonciation polyphonique, une amplification de sa propre voix, dont on a vu combien elle a déterminé la poésie de la modernité. Or il nous semble qu'une fois de plus, on lit dans le poème en prose la transformation de phénomènes objectifs propres au journal, en l'occurrence son écriture collective, en principe poétique. Assumé par un sujet unique à l'intérieur d'un seul texte, ils deviennent facteurs de polyphonie lyrique. Du même coup, l'intériorisation et la condensation d'un phénomène collectif, présentes dans bon nombre de ces portraits-poèmes en prose, permettent de considérer ces pièces comme des parties paradigmatiques du tout où elles sont insérées, à savoir le journal. Grâce à la stylisation du phénomène, elles mettent en scène dans la partie, le fragment (le poème) un processus inscrit dans la nature même du journal.

Car c'est bien l'objet-journal qui pose des problèmes de voix. Il accueille l'hétérogénéité des objets, nous l'avons vu, mais aussi des sujets puisqu'il est œuvre collective et parfois discordante. Son sujet d'énonciation est multiple. On comprend qu'il ait été perçu par le poète, contraint d'y travailler, comme une menace à son originalité, comme une déperdition du moi. L'expérience du journal est particulièrement menaçante lorsque le poète-journaliste collabore à des entreprises de presse (*Le Corsaire*, par exemple) où personne ne signe les articles pris en charge par le sujet collectif. Et ils sont nombreux. Nombreux sont aussi les poètes qui signent d'un pseudonyme comme c'est quelquefois le cas dans *Le Figaro*, autre occasion d'éprouver l'expérience de la perte de sa propre voix, confondue dans celle des autres et habitée par elle. Un tel phénomène n'a-t-il pas pu conditionner le questionnement sur le sujet lyrique habité par la voix des autres, sur son aliénation, sa scission? Et donner la parole à des sujets qui en sont également privés dans la société (les marginaux) dans son propre texte poétique, dans une double ou multiple énonciation, n'est-ce pas une manière d'assumer un phénomène subi? Ainsi chez Champfleury ou Banville, mais surtout chez Baudelaire, on assiste à la transposition poétique, cathartique, d'une situation d'aliénation présente dans le travail collectif du journal auquel ces écrivains ont collaboré. Ils

23. Champfleury, « Pupille », *Les Excentriques*, Paris, M. Levy, 1855, p. 199.

transforment une fois de plus une contrainte de presse en principe créateur. Ils contribuent ainsi à remettre en mouvement la notion même de sujet lyrique.

Pour conclure, *Le Spleen de Paris*, *Les Excentriques* et les fantaisies de Champfleury ou Daudet, voire les *Réfractaires* de Vallès seraient bien des produits du journalisme. Mais d'un journalisme vécu d'abord comme expérience du choc et dans ses implications les plus profondes, ensuite ré-élaboré dans l'intimité du poète. Ces textes donnent à lire une mise en scène des tensions que la pratique du journalisme génère en lui. Dans le cas de Baudelaire, celui-ci contribue à donner une forme à son interrogation sur le sujet et à favoriser l'expression du choc et de la scission qui est au cœur de sa poésie. À un niveau temporel, l'éphémère du journal devient le point de départ d'une interrogation métaphysique sur la fuite du temps, qui se traduit par un besoin d'allégorisation. Au niveau de la voix, le travail collectif du journal, une fois assumé, se transforme en amplification du sujet lyrique.

Donc la presse n'a pas simplement joué le rôle de repoussoir pour les poètes du milieu du siècle. Il est certain, comme l'affirment les historiens du poème en prose, qu'elle a contribué à la naissance de ce nouveau genre dont les signes extérieurs de poéticité ont été souvent empruntés à des contraintes de presse (la brièveté, le besoin de cadre, la condensation, etc.). Mais c'est au moment où le journalisme est intégré à leur expérience intime que ses effets sont les plus intéressants, au moment où la prose prosaïque devient poésie de la modernité.

Faits divers et choses vues
dans
Le Spleen de Paris

Les rapports entre l'écriture poétique et l'écriture journalistique, notamment au milieu du dix-neuvième siècle, sont paradoxaux à plus d'un titre. Comme l'a fort bien dit Graham Robb, alors que « l'antagonisme entre la poésie et le journalisme est un des clichés de l'époque », il n'en est pas moins vrai que « l'innovation en poésie se rattache étroitement au langage journalistique¹ ». Il y a plusieurs raisons à cela, dont la plus évidente relève de la sociologie de la littérature. Sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire, de très nombreux poètes collaborent à des journaux et des revues, moins par intérêt personnel que parce qu'il faut bien vivre. Loin de s'accommoder de l'impérieuse nécessité financière, ils vivent souvent ce travail alimentaire comme une sorte de prostitution. Baudelaire traduit bien ce sentiment dans « La Muse vénale », l'un des tout premiers textes des *Fleurs du mal*. Son mentor Gautier, dans un poème intitulé « La Mansarde », ironisait déjà sur la déchéance du poète à l'ère industrielle, devenu « reporter de gazette / Quittant le ciel pour l'entresol² ». De même, Banville, dans la préface des *Cariatides*, en 1844, se lance dans une violente diatribe contre les « folliculaires », et Mallarmé, une génération plus tard, définit la poésie à rebours de « l'universel reportage » tout en déplorant que « nul n'échappe décidément au journalisme³ ». En effet, Banville, comme Baudelaire, collabore au *Corsaire-Satan*, et Mallarmé lui-même tentera l'expérience hybride et curieuse de *La Dernière Mode*.

1. G. Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993, p. 313.

2. Cité par Robb, *ibid.*

3. Cité par André Lebois, *Prestiges et actualité des Petits Poèmes en prose de Baudelaire*, Archives des Lettres modernes, n° 18, décembre 1958, p. 29.

Voilà donc des poètes de la seconde génération romantique, pour Gautier, ou post-romantiques, comme Baudelaire, qui vivent douloureusement la fin du « sacre de l'écrivain », selon la formule de Bénichou. La nécessité pousse ces nouveaux Chatterton – qui choisissent tout de même de vivre – à une sorte de compromis historique avec une bourgeoisie mercantile et parvenue qui les a transformés en mercenaires de la plume. D'où l'autodérision à la fois masochiste et perfide qui travaille l'écriture de l'intérieur pour s'excuser d'avoir ainsi « vendu sa pensée », comme dira Baudelaire, aux philistins de ce siècle. Mais cette nouvelle sous-classe sociale des intermittents de la poésie est complexe et contradictoire dans son positionnement politique, car s'ils sont aristocrates en art, ils se veulent pour la plupart démocrates et modernes pour les choses de la Cité. Or l'écriture journalistique, d'une manière fort inattendue, semble les aider à concrétiser cette double aspiration inscrite au cœur même de la pensée romantique : en effet, le feuilleton oblige l'« écrivain » à quitter son piédestal, à se mettre à la portée d'un public qui ne cesse de croître avec les progrès de l'alphabétisation, et à devenir, bon gré mal gré ces « peintres de la vie moderne » que l'auteur du *Spleen de Paris* exaltera en la personne de Courbet, Manet et Constantin Guys. Ce n'est qu'à un degré superficiel que l'on peut dire que les tics et contraintes de l'écriture journalistique ont aidé un poète comme Baudelaire à dépasser et enterrer le romantisme. En fait, le romantisme que le poète des *Fleurs du mal*, et après lui Lautréamont et Rimbaud, exécuteront avec passion, c'est une collection de *topoi* et de stylèmes mièvres, d'un idéalisme facile, déconnectés de la vie contemporaine ; en somme, un romantisme déchu dans l'académisme, ou mieux, ironie suprême, un romantisme devenu classique. Lorsque Banville fait l'éloge de la « langue de feuilleton » inventée par Jules Janin, et qu'il décrit comme étant « variée, diverse, ailée, tantôt bouffonne et [tantôt] lyrique », ne reprend-il pas certaines idées de la Préface de *Cromwell* ? Baudelaire, en s'inspirant du journalisme pour inventer une nouvelle langue, va lui aussi pousser jusqu'à leurs conséquences finales certaines ambitions des pères romantiques. Dans les poèmes en prose que Banville réunira après sa mort sous le titre *Le Spleen de Paris*, il opère un dépassement dialectique de l'antagonisme entre poésie et journalisme, l'idéal et le trivial, pour prouver qu'il peut toujours faire de l'« or », un or alchimique et non basement matériel, avec la « boue » du Paris contemporain.

Baudelaire, on le sait, avait envisagé divers titres possibles pour le recueil de poèmes en prose qu'il n'a pas eu le temps de publier de son vivant : *Le Flâneur parisien* en est un. L'une des veines qui parcourt cette « tortueuse fantaisie », où « tout est à la fois tête et queue », est bien celle que Walter Benjamin mettra en lumière dans « Baudelaire ou les rues de Paris ». Paris,

« capitale du dix-neuvième siècle », est en effet l'objet principal de ces textes, en tant qu'*imago mundi*, synecdoque d'une humanité aliénée par la modernité. En tant que « flâneur », Baudelaire ou son *alter ego*, sa *persona* poétique, se positionne de manière ambiguë et féconde. La flânerie est véritablement une *démarche* épistémologique, un point d'équilibre instable entre le regard détaché du philosophe ou du savant, péripatéticien moderne qui demeure extérieur à son objet, et celui du témoin engagé dans son temps, qui vit en symbiose avec l'organisme social. On pourrait y voir une parfaite définition du journaliste, toujours pris entre deux exigences, celle de « coller » à l'instant vivant, pour être l'écho amplifié des tensions et des tendances, et celle de « prendre du champ », afin d'offrir à ses lecteurs-consommateurs la satisfaction, souvent illusoire et quelque peu vaniteuse, d'un recul critique. On retrouve là, en parallèle, les autres antithèses à réconcilier dans le métier journalistique : être à la fois un « homme de terrain » et un homme de rédaction, un collecteur et un décodeur de données brutes, un infographe et un intellectuel qui sait que la réalité contemporaine n'est déchiffrable que par une connaissance plus vaste, notamment du passé, même s'« il n'est d'histoire que du présent », pour reprendre les termes de Benedetto Croce. Mais chez l'écrivain qui fait, de manière ponctuelle ou permanente, profession de reporter, la tentation est toujours plus forte de traiter l'événement, la « chose vue », le « sujet », en *exemplum*. Son obsession reste le temps ; hanté par un sentiment d'inconsistance et de fugacité, il vise généralement à « exprimer », au sens propre, la substance des choses. Le grand reporter et l'écrivain engagé, deux figures qui apparaissent à la fin du dix-neuvième siècle, se rejoignent parfois dans leur poétique du témoignage, leur manière d'interpeller un lectorat très vaste sur une facette tragique du contemporain. Mais l'engagement du témoignage n'a pas la même portée : l'enquête célèbre d'Albert Londres sur le bain de Cayenne conduira finalement à ce qu'elle visait, la fermeture de celui-ci ; le reportage de Camus sur « La Misère en Kabylie » est certes une prise de position sur une situation qu'il était concevable de changer, mais il porte déjà, en creux, un regard sur une condition humaine foncière, et qui ne relève pas de l'histoire.

A fortiori, le flâneur de Baudelaire est d'autant plus porté à détecter, dans les rues de Paris, l'essentiel sous le quotidien, qu'il n'a pas renoncé à l'ambition poétique. Contrairement à ce qu'ont pu avancer des critiques comme Barbara Johnson, la « deuxième révolution baudelairienne » ne consiste pas à abandonner l'idéalisme, mais plutôt à annexer à la poésie un vaste champ de réalité sociale qui jusque-là avait été abandonné au journalisme et au roman⁴. On peut établir un parallèle entre le projet baudelairien et celui de Courbet dans « L'Enterrement à Ornans » : la réaction indignée qu'avait sus-

citée la grande toile tenait seulement à ce que le peintre avait osé représenter une banale « scène de la vie de province » dans des dimensions jusque-là réservées aux sujets nobles, tels que l'histoire biblique, antique ou nationale. Dans ce genre pictural, on le sait, l'allégorie est omniprésente; la transgression de Courbet était double, puisqu'il proposait, selon ses termes, des « allégories réelles ». « Allégorie réelle de sept années de ma vie d'artiste » : tel sera le sous-titre, en 1855, de « L'Atelier de l'artiste », où l'on retrouve, parmi la petite foule des curieux, le même Baudelaire pensif dont il avait fait le portrait, quelques années plus tôt. Comme le chef de file du réalisme pictural, mais en un sens plus novateur, le poète des « Tableaux parisiens » va se servir des codes de la *mimesis* pour démontrer qu'il n'y a pas d'extraterritorialité poétique, notamment « dans les plis sinueux des vieilles capitales / Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements⁴ ».

Dans sa lettre-dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire, on s'en souvient, prend comme référence Aloysius Bertrand, et se propose d'

appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il [l'auteur de *Gaspard de la nuit*] avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque (p. 146).

Cette phrase nous livre deux clés intéressantes : d'une part, la peinture est clairement présentée comme le paradigme de l'écriture poétique; d'autre part, il ne s'agit plus de peindre des « types », fussent-ils modernes et nouveaux, mais des singularités, saisies dans leur incidence unique (« plutôt une vie moderne »). C'est seulement après la saisie de la contingence que le flâneur-reporter-poète pourra déceler dans le fait ou la chose, comme par transparence, son « abstraction ». Tel est le dessein et l'idéal du « peintre de la vie moderne », même s'il nous apparaît, à travers ses textes, obsédé par un sentiment d'échec; à l'instar du mauvais vitrier, ou du bouffon héroïque, son moi d'artiste est bafoué, condamné avec une obstination presque masochiste. Mais qu'importe : en ces années du Second Empire où la photographie n'est pas encore une technique assez commode pour saisir la vie extérieure sur le vif, c'est au croquis rapide de Constantin Guys que Baudelaire se réfère pour

4. Un texte comme « Les Veuves », qui est analysé un peu plus loin, suffirait à démontrer qu'il est pour le moins exagéré d'affirmer que « systématiquement le poème en prose remplace les correspondances par des différences, les substitutions par des juxtapositions, les fusions par des séparations » (B. Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 50).

5. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes* (éd. par A. Ruff), Paris, Seuil, 1968, p. 98. Toutes les références seront tirées de cette édition, avec le numéro de page entre parenthèses dans le cours du texte.

saisir le présent urbain, dans sa vérité éphémère et futile, c'est-à-dire moderne, selon sa propre définition. On en trouve un premier exemple dans « Le Désespoir de la vieille », le deuxième texte du recueil dans l'édition Banville. Le thème des « petites vieilles » hante également *Les Fleurs du mal*, notamment dans « Les Tableaux parisiens »; c'est le poème éponyme, dédié à Hugo, qui avait fait dire à celui-ci que Baudelaire faisait passer dans la poésie un « frisson nouveau ». Le texte en prose, publié dans *La Presse* en 1862, prolonge le poème de la seconde édition des *Fleurs du mal*, paru l'année précédente. Un soupçon, pourtant, pèse sur le statut de « chose vue » qu'arbore « Le Désespoir de la vieille » : aucun patronyme, aucune notation spatiale ni temporelle, si ce n'est « la maison » que l'enfant effrayé par la malheureuse « remplit de ses glapissements » (p. 148). En outre, l'article définit inaugural : « La petite vieille ratatinée » fait d'emblée penser à un type, mais Baudelaire a l'habileté d'introduire, dans la suite de la phrase, un déictique : « [la petite vieille ratatinée] se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire » (*ibid.*). La généralité de l'article définit se mue en une valeur différente, celle de la notoriété contextuelle. Le poème se présente comme une plongée *in medias res* au cœur d'une réunion de famille, où l'on présente un nouveau-né à un nombre important de personnes (« tout le monde »). Le contexte circonstanciel est rejeté pour ainsi dire dans les coulisses du texte, dans un implicite de convention, comme pour signifier que ce genre d'information serait trop banal, trop anecdotique, et que l'auteur a en isolé le moment le plus intéressant. On a donc, dans ce texte, une double réduction : premièrement, l'événement ordinaire est « réduit » à sa crise, et cette crise elle-même, à la fin du texte, est réduite en un *lamento* sur la triste condition des vieillards, condamnée à « faire horreur » à ceux qu'ils aiment. Dans sa prosopopée finale, la « petite vieille » rejoint à la fois la figure des pleureuses dans un chœur de tragédie antique, et la catégorie générale des déclassés, des parias, des exclus qui hantent *Le Spleen de Paris*, du « vieux saltimbanque » à la famille misérable des « Yeux des pauvres ». Le caractère de « chose vue » est donc très superficiel dans ce poème en prose, dont le statut d'*exemplum* est d'emblée mis en avant.

C'est beaucoup moins vrai des « Veuves », même si le texte commence par une référence littéraire. Les « jardins publics » dont parle Vauvenargues sont immédiatement identifiés, ici, à des jardins parisiens, et « l'œil expérimenté » (p. 155) du flâneur nous donne à voir deux exemples contemporains de veuves, l'une appartenant aux classes populaires et l'autre, en revanche, très distinguée, sinon riche. C'est une caractéristique, en effet, du *Spleen de Paris*

que de révéler, chez Baudelaire, une conscience aiguë des différences sociales, même s'il serait erroné de voir là les indices d'un naturalisme ou d'un vérisme quelconques. La haine du bourgeois se dissout en passion philosophique, et ne débouche sur aucune perspective d'action sur l'histoire. Le temps des barricades est passé; est venu celui des fenêtres, d'où l'on observe sans être vu. Le flâneur est un œil. Dans la première partie des « Veuves », il suit l'une d'elles, de condition modeste mais non misérable, dans un « cabinet de lecture » où il

l'épi[a] longtemps, pendant qu'elle cherchait dans les gazettes, avec des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel (p. 156).

Le locuteur se donne ici un regard ambigu, entre omniscience et focalisation externe: il ne nous dit pas quelles peuvent être ces « nouvelles », et semblent déduire l'intérêt « puissant et personnel » qu'elles inspirent à la vieille veuve à la simple intensité des « yeux actifs » avec lesquels celle-ci les parcourt. On peut soupçonner qu'il s'agit de la rubrique nécrologique; ou peut-être d'une chronique mondaine. Dans les deux cas, la gazette avec ses nouvelles est pour cette « vieille affligée » un moyen de se raccorder à un monde et une société qui la marginalisent. La seconde veuve de ce poème est à première vue une figure plus conventionnellement romantique: beauté sombre et distinguée, qui porte son deuil au milieu d'une « foule de parias » (p. 149), attroupée pour écouter, comme elle, un concert public. On se croirait pratiquement dans « La Musique aux Tuileries » de Manet. André Lebois y voit d'ailleurs une source directe de ce passage⁶. Mais Baudelaire transforme ce qui pourrait n'être, comme le tableau de Manet, qu'une scène typique de la vie parisienne diurne, en une « singulière vision ». Là encore, Le locuteur opère une double distanciation par rapport à son « sujet », si l'on veut garder cet emprunt au lexique journalistique: d'une part il décentre son regard, préférant se concentrer à la marge, sur la foule des pauvres qui regarde, à distance respectueuse, le public élégant du concert (« C'est toujours chose intéressante que ce reflet de la joie du riche au fond de l'œil du pauvre », *ibid.*). D'autre part, il décale les pauvres eux-mêmes, pour faire place à ce personnage « dont la noblesse faisait un éclatant contraste avec toute la trivialité environnante ». Cette veuve « grande et majestueuse » aurait naturellement sa place au premier rang du public bourgeois, qu'elle écraserait même de son aristocratie naturelle. Baudelaire joue ici sur ce que Barthes appellerait un code herméneutique, qui titille le lecteur par une énigme dont on lui fait

6. *Op. cit.*, p. 59.

espérer la solution. Il s'agit là, on l'aura reconnu, du code narratif le plus éculé du feuilleton: autre allusion possible à l'univers des gazettes. Mais en nous donnant la solution, ou plutôt *une* solution vraisemblable de l'énigme, Baudelaire prépare une démonstration de la fonction transfigurative du langage poétique, à laquelle il est loin d'avoir renoncé. Cette veuve traîne avec elle un enfant braillard, qui eût probablement dérangé le public bourgeois, et à qui elle consacre sans doute ses moindres dépenses. Le flâneur ne s'autorise pas, contrairement à ce qu'il avait fait pour la première, à la suivre, mais se contente de l'imaginer rentrant chez elle, après le concert:

Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule; car l'enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience; et il ne peut même pas, comme le pur animal, comme le chien et le chat, servir de confident aux douleurs solitaires (*ibid.*)

Le poème en prose, non seulement se termine sur un alexandrin blanc très perceptible, mais aussi sur une allusion autotextuelle aux « Chats » des *Fleurs du mal*. L'allégorie réelle s'entrevoit: sous les voiles de cette belle et noble veuve, se reconnaît peut-être, comme superposée, une image de la Poésie, à l'instar du modèle féminin nu, dans « L'Atelier de l'artiste », qui peut aussi figurer une muse inspiratrice. Il est vrai que la poésie nouvelle que Baudelaire met en place depuis le procès des *Fleurs du mal* est une veuve majestueuse, veuve de l'Idéal trahi par *l'hénaurme siècle*. Ne pouvant se mêler à la bourgeoise triomphante qui voudrait s'approprier l'art, elle reste à distance du foyer musical, au milieu des pauvres, dont elle aime le regard « pur », la naïve fascination, sans pour autant pouvoir dissoudre, dans la misère ambiante, sa distinction naturelle et inaliénable. Elle est condamnée à rester « seule, toujours seule » comme les figures de génie à la manière de Vigny, mais flanquée, toutefois, du sale mioche qui incarne, quant à lui, les servitudes ordinaires de la vie dite « réelle ». Contrairement au « vieux saltimbanque » du texte suivant, que le locuteur compare explicitement « au vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur », Baudelaire ne nous donne pas, ici, la clé d'une métaphore qui gagne beaucoup à rester *in absentia*. L'allégorie réelle non explicitée permet au lecteur d'acquérir à son tour des compétences herméneutiques: elle le fait participer au creusement poétique du réel, et à la transfiguration de la chose vue en figure de sens.

De fait, Baudelaire ne sait pas toujours résister à l'héritage de la rhétorique classique. Comme l'ont relevé maints commentateurs, l'ancien lauréat en vers latins du Concours général ne s'est jamais départi d'un bagage qui l'amène à juxtaposer, dans son œuvre poétique, un goût moderne, nerveux et maladif, avec une tendance classicisante. Ses constructions allégoriques, de fait, sont parfois lourdement binaires, comme c'était déjà le cas dans « L'alba-

tros». « Le poète est semblable au prince des nuées... » Comparaison et périphrase réduisent la scène, déjà typifiée, au rang de simple *analogon*. S'il faut déceler à tout prix une différence d'approche dans la poésie en prose, elle réside dans le fait que le « flâneur » restitue au monde référentiel une épaisseur et une présence. Mais cette relative référentialité, cette « poétique de la présence » n'induisent pas pour autant une opacité du phénomène : celui-ci demeure transparent, transposable, et transfigurable parce que tout, en dernière analyse, est *figure*. La réalité urbaine, même à l'ère des grands magasins, est une forêt de symboles.

L'analogie est omniprésente, même dans les textes les plus identifiables aux petits genres journalistiques. « Un plaisant », par exemple, est un cas très exemplaire de « chose vue », puisque la scène est précisément située, à la fois dans l'espace – les rues de Paris, enneigées et boueuses, pour ne pas dire crotées – et dans le temps – le moment du Nouvel An, avec son effervescence joyeuse réservée surtout aux nantis. Le typique et l'habituel servent de cadre au singulier de l'anecdote du « beau monsieur ganté » qui souhaite ironiquement la bonne année à un âne misérable qui trotte sous le fouet de son maître. L'intention morale est assez claire, et l'on comprend mal, au premier abord, que le locuteur se sente obligé de faire du « magnifique imbécile » le digne représentant, par sa conduite, de « tout l'esprit de la France » (p. 149). En fait, cette clause permet à Baudelaire de préserver l'intention satirique de son texte, et d'éviter qu'elle ne se dissolve dans une moralité à caractère général. Ce texte est également publié en 1862, année qui a mal commencé pour Baudelaire, frappé d'une première alerte cérébrale et contraint, pour éviter une humiliation qu'il pressent, de retirer sa candidature à l'Académie française. Il ressent déjà le désir de quitter la France, qu'il exprimera l'année suivante, dans une lettre à sa mère, et mettra à exécution en 1864. Il est vrai que si la France était devenue pour lui le pays du persiflage odieux et de la trahison des clercs, la malheureuse Belgique ne trouvera pas davantage grâce à ses yeux. Mais peu importe : la mention de la France situe l'*exemplum* du « Plaisant » à un niveau intermédiaire entre l'anecdote et l'abstraction.

L'anecdote, dans « La Corde », prend les allures d'un sordide fait divers, d'autant que l'histoire en a été inspirée à Baudelaire par une donnée réelle, à savoir le suicide d'un jeune garçon qui servait de modèle à Edouard Manet. La source est du reste attestée par la dédicace du texte au peintre de « La Musique aux Tuileries » et du « Déjeuner sur l'herbe ». À partir du suicide du jeune Alexandre dans le studio de Manet, en 1859, Baudelaire construit ici une sorte d'apologue sur la perversité et la cupidité : les habitants de l'immeuble, des femmes en majorité, écrivent au narrateur pour qu'il leur cède un morceau de la corde, ou plutôt de la ficelle sanguinolente que le

malheureux a utilisée pour se pendre, et qu'il a fallu lui retirer du cou à l'aide de fins ciseaux, car elle avait pénétré dans les chairs. Comme si cette obscure perversité n'était pas suffisante, le narrateur ajoute que si la mère de l'enfant lui avait réclamé instamment cette corde fatidique, c'était probablement en prévision de cet intérêt macabre, et dans le but de la vendre au plus offrant.

N'était la narration à la première personne, qui suggère une confiance intime, une aventure personnelle que l'on ne raconte qu'à un cercle d'amis très restreint, le contenu et le ton de cette histoire l'apparentent en tous points à ces affaires criminelles ou sordides que la presse s'est toujours complue à présenter à l'attention du grand public. C'est le genre journalistique du fait divers, très pratiqué encore de nos jours, tant dans la presse écrite que dans les media, et qui possède ses codes et son esthétique propres, si l'on peut dire. Les faits, en premier lieu, doivent être avérés par des témoins dignes de foi et dûment constatés par les autorités policières et judiciaires, ce qui est le cas dans ce texte. Il doit y avoir une ou plusieurs victimes, de préférence des femmes, des vieillards ou des enfants, et l'affaire doit révéler, à travers le destin funeste de la victime, l'abjection de tout un milieu particulier, familial, local ou professionnel. L'*ethos* du narrateur doit relever de la stupeur et de l'indignation devant de tels outrages à la morale publique ou privée. D'un point de vue sociologique, la rédaction et la lecture de la rubrique « faits divers » obéissent à des codes idéologiques assez apparents : tout groupe, quelle que soit sa dimension, ne peut assurer sa cohésion qu'à l'aide d'une altérité radicale, qui illustre *ex negativo* les règles et conventions qui le régissent. L'*autre* abject et odieux que révèle le fait divers n'est pas extérieur à la société, mais il en constitue plutôt la partie malade, viciée, que l'opprobre public va extraire comme le bistouri du chirurgien extrait un organe nécrosé ou une tumeur. L'opération cathartique en est d'autant plus efficace : la déviance qui était parmi nous est identifiée, exhibée dans son *étrangeté*, et « nous » ressortons plus unis, plus confortés dans nos valeurs après ce pénible mais nécessaire rituel. On peut également voir dans la poétique du fait divers une catharsis semblable à celle qu'opère le roman policier : une manière, pour l'« hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère » d'épuiser dans l'imaginaire et le symbolique les pulsions les plus ténébreuses qu'il porte en lui. Pourquoi une telle et si constante fascination pour des affaires de pédophilie, de maltraitance, ou de corruption, fascination dont la presse se fait la pourvoyeuse d'autant plus empressée [*sic*] qu'elle y puise sa survie économique ?

Dans l'histoire de « La Corde », le jeune garçon se suicide après que le narrateur, c'est-à-dire le peintre qui l'a quasiment adopté, menace de le renvoyer chez ses parents, à la suite d'une série de larcins dont l'enfant s'est rendu coupable. Or, la menace du peintre constitue pour lui une perspective insupportable.

table: «la vie qu'il menait chez moi lui semblait un paradis, comparative-ment à celle qu'il aurait subie dans le taudis paternel» (p. 170). Cette phrase, relue à la lumière de l'acte désespéré, laisse entrevoir, plus efficacement que ne l'aurait fait Zola lui-même, un «enfer social» de maltraitance. Le geste de l'enfant obéit à une logique implacable: il préfère se tuer parce qu'il sait instinctivement qu'il ne pourra renoncer à voler, et que cela amènera le peintre à le renvoyer chez ses parents, ce qui à ses yeux est simplement pire que la mort. Le père, en apprenant le suicide de son fils, est d'ailleurs d'avis que c'est mieux ainsi, car «il aurait mal tourné» (p. 171). Comme chez les Rougon-Macquart, nous sommes ici dans un tragique moderne, un *ananké* social et biologique, qui détermine inexorablement le comportement, d'une génération à l'autre, et entraîne vers leur perte ces «damnés de la terre». Un siècle et demi plus tard, ces tristes faits divers n'ont guère changé de grilles de lecture: l'articulation entre la délinquance juvénile, l'exclusion, le chômage et le dysfonctionnement familial ont remplacé le principe de l'hérédité, mais nous pensons toujours en termes de déterminisme implacable⁷. Il y aurait peut-être là une autre facette à la poétique du fait divers: celui-ci serait destiné à démontrer ou à tester les théories dominantes sur les grands problèmes de société, qui n'ont du reste pas fondamentalement changé depuis le dix-neuvième siècle. Au mieux, le fait divers est une incitation à remettre en cause des idées reçues, au pire – et sans doute le plus souvent – il conforte un lectorat ciblé dans ses certitudes établies.

Mais ce texte, l'un des plus intéressants du *Spleen de Paris*, est un récit spéculaire dans lequel Baudelaire, avec une virtuosité consommée, exhibe en permanence les codes divers dont il est constitué. On y retrouve le modèle décrit par Iouri Lotman dans *La Structure du texte artistique*: ce «poème en prose», s'il est permis de le définir ainsi, est bien un emboîtement de codes, une hiérarchie de langages corrélés, comme dans les poupées russes. Le genre journalistique du fait divers s'inscrit dans un autre genre de la presse de l'époque, le roman feuilleton, dont la narration imite à plaisir les poncifs et les tics d'écriture:

Quels ne furent pas mon horreur et mon étonnement quand, rentrant à la maison, le premier objet qui frappa mes regards fut mon petit bonhomme, l'espiègle compagnon de ma vie, pendu au panneau de cette armoire! (p. 171).

7. «L'ambition systémique de repenser la globalité plutôt que ses parties, les interactions dynamiques plutôt que les causalités, la complexité plutôt que le simple sera reprise... pour élargir la réflexion au niveau du système social. Sera ainsi retrouvée une méthode de penser formulée au XIX^e siècle (de Bonald, Saint-Simon, Marx) et renouvelée en 1945 (Bertanffy, Barel, Edgar Morin)» (P. Ansart, *Les Sociologies contemporaines*, Paris, Seuil, 1990, p. 66).

Plus loin:

Le commissaire, à qui, *naturellement*, je dus déclarer l'accident, me regarda de travers, et me dit: «Voilà qui est louche!» (*ibid.*)

Et l'on pourrait continuer: pathos, prolepses discrètes, appels à la *doxa*, tous les ingrédients du feuilleton sont là. Mais ce genre populaire, lié à la presse, est lui-même inséré à l'intérieur d'un genre plus noble, et que Baudelaire connaissait bien, celui de l'histoire extraordinaire, à la manière d'Edgar Poe. L'effet d'ensemble d'un récit tel que «La Corde» correspond parfaitement à celui des contes que Baudelaire avait traduits, et dont il imite ici une structure majeure, celle du préambule philosophique. La plupart des récits de Poe, en effet, s'ouvrent par une réflexion générale sur un aspect troublant de la réalité, dont l'histoire qui suit va offrir une illustration. La «substantifique moelle» de l'histoire est ainsi présentée au début, et non à la fin, qui est généralement brusque et dramatique, ce que les critiques anglo-saxons désignent par l'expression de *whip-crack ending*. Autre élément très poésique dans «La Corde»: cette plongée dans des abîmes qui, quoique naturels, donnent une sorte de frisson fantastique. Dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire situe justement le génie de l'auteur américain dans la description de ce «fantastique réel de la vie» auquel nous confrontent, en particulier, certaines formes de folie ou de perversion. Rien de surnaturel non plus dans ce texte, rien que le «bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le *fait réel*» (p. 346).

L'auteur du *Spleen de Paris* ne pratique pas, à proprement parler, cette sorte de «journalisme poétique» qu'il s'était proposé à lui-même. Si la chose est possible, on en trouvera sans doute de meilleures tentatives au vingtième siècle, avec des œuvres telles que les *Poésies d'A.O. Barnabooth* de Larbaud. Mais Baudelaire vise tout de même à renouveler et à élargir le champ poétique en y intégrant, du moins dans certains textes, une écriture propre à la gazette et au feuilleton. Pas seulement, comme le veut Benjamin, pour exhiber le scandale de la marchandisation généralisée, à la quelle la littérature elle-même ne saurait échapper: cette lecture marxiste n'est pas fautive, mais sans doute réductrice. Baudelaire pastiche le journalisme et son écriture de l'éphémère pour mieux conjurer l'angoisse d'un effritement et d'une accélération du temps. Il sait, comme dira plus tard Ernst Jünger, que «rien n'est plus vieux qu'un journal vieux d'un jour⁸», et il cherche, dans la chose vue et le fait divers, cette lueur intemporelle qui les sauve du néant.

8. *Abeilles de verre*, trad. Henri Plard, Paris, C. Bourgeois, 1971, p. 159.

Pour un double circuit des biens symboliques

Voici une foule confuse dont les besoins intellectuels sont à satisfaire. [...] Ils demandent des beautés faciles qui se livrent d'elles-mêmes et dont on puisse jouir sur l'heure; il leur faut surtout de l'inattendu et du nouveau.

Alexis de Tocqueville,
De la Démocratie en Amérique

Le 22 juillet 1836, Émile de Girardin et Armand Carrel s'affrontent dans un duel au pistolet. Le premier, directeur de *La Presse*, a décidé de consacrer toute la quatrième page de son journal aux annonces publicitaires; le second, journaliste républicain raffiné, blâme le cynisme spéculatif de son adversaire. Carrel, qui l'avait provoqué en duel, meurt sur le terrain. C'est ainsi qu'on synthétise, dans plusieurs histoires du journalisme, l'épisode qui, alors, suscita un grand scandale à Paris. On parla même de scandale publicitaire utile aux affaires de *La Presse*. En fait, la réalité est plus complexe même si l'épisode se prête bien à une simplification et à sa traduction en symbole, à savoir le contraste entre une vision brutalement commerciale de la presse et une revendication de sa valeur éthique et politique. La première se voulant plus « moderne », la seconde croyant en sa fonction quasi « sacerdotale¹ ». La résolution du duel préfigure clairement le sort plus général de la presse et le triomphe d'un journalisme qui mêle information et publicité, tout en

1. Les adjectifs sont tirés de la presse du temps à propos de la polémique entre Émile de Girardin et de nombreux autres journaux et journalistes dont les porte-parole furent Capo de Feuillide puis Armand Carrel.

s'alliant au pouvoir, à l'affût du scandale, prêt à utiliser sans scrupule le faux « vraisemblable ».

La même année, Alexandre Dumas signe avec *La Presse*, toujours, un contrat qui comprend, entre autres choses, un *feuilleton* du dimanche : « Vers 1835, je crois – écrit Dumas en se trompant de date – “la Presse” était fondé, et j’y avais inventé le *roman-feuilleton* ».

Selon lui, la formule n’était pas encore au point :

En feuilleton quotidien, le roman eût pu se soutenir.

En feuilleton hebdomadaire, il ne fit aucun effet.

Mais les autres journaux n’en adoptèrent pas moins ce nouveau mode de publication².

Le succès de cette nouvelle scansion du roman et de ce nouveau mode de publication peuvent être interprétés naturellement de plusieurs manières : d’abord comme le signe ultérieur d’un processus de marchandisation sans scrupule qui fait de l’œuvre littéraire un produit susceptible d’être coupé en tranches comme ceux d’une épicerie, et qui la construit de manière à susciter le mécanisme émotif du suspens dont il faut tirer profit ; ensuite, comme le facteur d’un processus d’extension du public, public qui arrive au roman – et à la poésie – non pas à travers l’achat onéreux de livres ou la fréquentation des cabinets de lecture mais grâce à un *medium* (simple, immédiat, économique) offert par le journal.

Deux facteurs contribuent ainsi à former ce qui sera la génération des lecteurs des années 50 : d’abord la loi Guizot de 1833, qui permet d’agir considérablement sur l’analphabétisme du peuple en créant ce nouveau public que certains historiens ont défini comme l’ensemble des « lecteurs de la presse et des almanachs³ » ; ensuite le développement et la diffusion de la presse qui transforment la masse des lecteurs « debout » (la formule est de Barbey d’Aurevilly) en lecteurs « assis ».

Dans ces années cruciales de la moitié du siècle, se précisent ainsi les nouveaux rapports entre littérature et société qui joueront un si grand rôle tout au long du XIX^e et jusqu’à nos jours. La crise du principe universel de la culture bourgeoise, le nouveau statut de « l’homme de lettres » et des rapports

2. A. Dumas, Préface à *Le Capitaine Paul*, C. Schopp, *Alexandre Dumas*, Paris, Mazarine 1985, p. 292.

3. Quoique la loi Guizot (28 juin 1833) ne proposât la gratuité de l’enseignement primaire que pour les indigents, l’ouverture de celui-ci aux seuls garçons, et qu’elle acceptât toute sorte de compromis entre l’éducation laïque et l’éducation religieuse, son efficacité fut indéniable. En 25 ans, elle permit l’alphabétisation de plus de trois millions et demi d’enfants au moment même où l’on formait cette classe d’instituteurs qui eut une si grande importance dans la culture française du XIX^e siècle (mais aussi ailleurs).

entre « champ intellectuel » et « champ du pouvoir », l’invention du style comme valeur autonome – qui contraste avec les principes de productivité reconnus par l’idéologie bourgeoise (ou les complète selon les cas) – ont été largement analysés par une série de critiques exemplaires, de Sartre à Barthes, de Walter Benjamin à Francesco Orlando, de Bourdieu à Duchet.

Sans perdre de vue un tel panorama et de telles problématiques (elles constitueront la toile de fond de notre étude), nous nous proposons d’analyser quelques aspects spécifiques de la question, en particulier l’émergence d’un double circuit de production et de consommation des produits littéraires à partir de la réflexion d’un auteur central comme Baudelaire et dans son évolution, dans la seconde moitié du siècle.

L’« Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!⁴ » que Baudelaire invoquait dans le premier poème des *Fleurs du mal* pouvait apparaître comme un « autre », secrètement semblable au poète. C’est là que résidait l’aspect provocateur du texte « Au lecteur » où l’identité du moi écrivant et du toi lisant se répondent symétriquement, en deçà et au-delà du miroir magique constitué par la page. Mais bien vite, cette tentative de réflexivité semble définir un jeu d’identités violemment opposées. Alors que le recueil poétique est frappé par les interdits de la censure, condamné, mutilé, des doutes naissent en marge de la nouvelle édition : « S’il y a quelque gloire à n’être pas compris, ou à ne l’être que très peu, je peux dire, sans vanterie, que, par ce petit livre, je l’ai acquise et méritée d’un seul coup⁵ ».

Dans la formule, prudente et fière, conforme à son projet défensif, le dialogue avec le lecteur est à la fois proposé et nié : il est proposé par le statut textuel (une « Préface » que Baudelaire esquisse pour la nouvelle édition des *Fleurs du mal*), mais nié par le processus génétique qui transforme la *captatio benevolentiae*, envisagée au début, en revendication orgueilleuse d’une solitude aristocratique.

« Ce n’est pas pour mes femmes, mes filles ou mes sœurs que ce livre a été écrit⁶ » : tel était l’incipit du premier « Projet de préface », qui soulignait une fois de plus l’identité de sexe et de condition culturelle entre l’auteur et son lecteur. Mais, d’un état à l’autre, le ton de la « Préface » se durcit.

4. Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 6.

5. Ch. Baudelaire, « Projet de préface pour *Les Fleurs du mal* », *ibid.*, p. 184.

6. *Ibid.*, p. 181.

Si publier signifie, en effet « affronter le soleil de la sottise », si la tentative d'« insuffler au peuple l'intelligence d'un objet d'art » s'avère vaine et ridicule, si tout commentaire et toute explication apparaissent comme une besogne superflue « puisque les uns savent ou devinent, et que les autres ne comprendront jamais », alors le « Projet » lui-même ne peut que s'évanouir : « Je n'ai désir ni de démontrer ni d'étonner, ni d'amuser, ni de persuader ».

Ce dialogue maintes fois ruminé⁷, cette tentative de confrontation avec un « tu » de plus en plus lointain et dissemblable seront voués au silence.

Pourtant, ces fragments d'un discours au lecteur restent un témoignage précieux de l'esthétique baudelairienne. Non seulement ils esquissent, sous le masque d'une métaphore théâtrale, une poétique analogue à celle de la *Philosophy of Composition* d'Edgar Poe, mais ils en empruntent également les mots, tout en bouleversant le sens du texte. Si Poe soulignait l'habitude des poètes à une certaine réserve, il le faisait pour enfreindre celle-ci et détailler de manière exemplaire la « genèse d'un poème⁸ ». Baudelaire reprend bien ses images mais, cette fois, pour justifier son propre choix, le silence.

Beaucoup d'écrivains auraient positivement un frisson s'il leur fallait *autoriser le public à jeter un coup d'œil derrière la scène*, et à contempler les laborieux et indélicats embryons de pensée, la vraie décision prise au dernier moment, l'idée si souvent entrevue comme un éclair et refusant si longtemps de se laisser voir en plein d'une nature intraitable, le choix prudent et les rebuts, les douloureuses ratures et les interpolations, – *en un mot, les rouages et les chaînes, les trucs pour les changements du décor, les échelles et les trappes, – les plumes de coq, le rouge, les mouches et tout le maquillage qui, dans quatre-vingt-dix-neuf cas sur cent, constituent l'apanage et le naturel de l'histriion littéraire.* [...] Pour ma part, je ne partage pas la répugnance dont je parlais tout à l'heure...⁹

Il note, dans son quatrième « Projet de Préface » :

Mon éditeur prétend qu'il y aurait quelque utilité [...] à expliquer pourquoi et comment j'ai fait ce livre – Un tel travail [...] aurait sans doute quelques chances d'amuser les esprits amoureux de la rhétorique profonde. Pour ceux-là, peut-être l'écrirai-je plus tard et le ferai-je tirer à une dizaine d'exemplaires. Mais [...] *mène-t-on la foule dans les ateliers de l'habilleuse et du décorateur, dans la loge de la comédienne ? Montre-t-on au public affolé aujourd'hui, indifférent demain, le mécanisme des trucs ? Lui explique-t-on les retouches et les variantes improvisées aux répétitions, et jusqu'à quelle dose l'instinct et la sincérité sont mêlés aux rubriques et au charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'œuvre ? Lui révèle-t-on toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves*

7. Voir la célèbre définition de Baudelaire (« Grüberl ») proposée par Walter Benjamin.

8. Tel est le titre que Baudelaire propose pour sa traduction du texte de Poe.

9. Ed. A. Poe, « Genèse d'un poème », dans *Œuvres en prose*, traduites par Ch. Baudelaire, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 985-986 (c'est moi qui souligne).

*barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art ? D'ailleurs telle n'est pas, aujourd'hui, mon humeur*¹⁰.

D'une variante à l'autre, le dialogue envisagé par Baudelaire se transforme en défi, et le défi en monologue désespéré : « Ne rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir... »

« S'il y a quelque gloire à n'être pas compris », si la valeur ne peut pas coïncider avec une reconnaissance publique (immédiate ou différée, réelle ou rêvée), si, au contraire, c'est la méconnaissance des lecteurs qui atteste la « fatale supériorité de l'homme doué », cela signifie qu'un circuit de communication s'est interrompu, et qu'un changement profond s'est accompli dans ce marché des biens symboliques auquel appartient l'œuvre littéraire : le pacte social qui liait l'auteur et le lecteur à travers l'œuvre a été rompu. Désormais, l'obscurité qui est imposée à l'auteur pourra également imprégner l'œuvre ; il n'y aura plus un lieu commun – une Rhétorique – où rencontrer son public, mais la construction laborieuse d'une écriture « autre », non transitive.

Cependant, le propos de Baudelaire est encore empreint de l'ironie incrédule de la phrase hypothétique : le désir de contact et de confirmation se donne à lire également dans sa tendance à l'invective, dans le pathos de la provocation.

La conception baudelairienne des rapports qu'entretiennent artiste et public est ambiguë, et par là justement, tragique. Tragique, non pas parce qu'elle se fonde sur un refus du compromis et de la médiation, mais parce qu'elle est critique, témoigne d'un conflit dont les termes se précisent dans un sens politique, économique et social.

Comme dans les fragments dubitatifs des « Projets de Préface », on voit se dessiner dans l'ensemble de ses textes publics et privés un parcours paradoxal où le besoin de reconnaissance se heurte à la constatation progressive d'une profonde incompatibilité entre finalité et moyens, entre l'art moderne et la société bourgeoise, son commanditaire éventuel.

Ainsi, dans ses pages de jeunesse, Baudelaire réfutait-il l'alibi de la malchance invoqué par les artistes débutants, en proposant un modèle de production assez proche de l'éthique capitaliste : « Si vous avez du guignon, c'est qu'il vous manque quelque chose...¹¹ » « Bon ou mauvais, tout se vend : il ne s'agit que d'assiduité¹² ».

10. Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 185 (c'est moi qui souligne).

11. Ch. Baudelaire, « Conseils aux jeunes littérateurs », *op. cit.*, t. II, 1976, p. 14.

12. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 249.

Mais quelques années plus tard, naissent, sous sa plume, les strophes « transfigurées » du *Guignon* et les pages d'introduction à Poe, dont l'exorde, sinistre, est resté célèbre :

Il y a des destinées fatales ; il existe dans la littérature de chaque pays des hommes qui portent le mot *guignon* écrit [...] dans les plis sinueux de leurs fronts¹³.

L'inconnu, tout autre que fraternel, semble préfigurer un destin, une malédiction dangereusement proche, pas seulement lié aux États-Unis, pays de l'« odieux proverbe paternel, *make money, my son, honestly, if you can, but make money* [...] le talent s'escompte plus facilement que le génie ». Lorsqu'il remarque, dans la biographie de Poe, que l'« on était obligé de le payer moins que d'autres, parce qu'il écrivait dans un style trop au-dessus du vulgaire », Baudelaire annonce déjà la constatation suscitée, quelques années plus tard, par l'aventure des *Fleurs du mal* : « La preuve de sa valeur positive est dans tout le mal qu'on en dit¹⁴ ».

L'« hypocrite lecteur », auquel l'écrivain du milieu du XIX^e siècle propose un recueil de poèmes, n'est pas une abstraction.

Dès la correspondance entre Baudelaire et son éditeur, où il est question du tirage, du prix de l'œuvre, du moment choisi pour le lancement, se précise l'image d'un public aisé, habitué à consommer de la poésie (Hugo, Lamartine) et à partir en vacances. Autour de celui-ci se développe peu à peu la nébuleuse d'un nouveau public : le journal parcouru à la hâte – à part le feuilleton abandonné à la curiosité des femmes de la maison – cède la place au roman populaire vendu à un prix populaire. On l'achète tranquillement au kiosque de la gare (comme les volumes de la « Bibliothèque des chemins de fer », lancée par Hachette en 1852, ou ceux de la « Bibliothèque des voyageurs » proposée par Michel Lévy l'année suivante). Il peut coûter un seul franc, comme ceux de la « Collection Michel Lévy » qui inaugure en France, en 1855, l'ère du livre de poche. C'est justement dans cette collection révolutionnaire que paraissent, en 1856, les *Histoires extraordinaires* de Poe traduites par Baudelaire, à côté de titres de Nerval, Gautier, Lamartine..., tous tirés à 6000 exemplaires.

Il existe donc réellement, comme l'a affirmé plus d'une fois l'auteur des *Fleurs du mal*, un marché avide de nouveautés éditoriales, qui pourrait absor-

13. Ch. Baudelaire, « E. A. Poe, sa vie et ses ouvrages », *Œuvres complètes*, cit., t. II, 1976, p. 249.

14. Ch. Baudelaire, *Correspondance* cit., t. I, 1973, p. 411.

ber sans grandes difficultés les 1100 exemplaires proposés à trois francs¹⁵. Mais, façonné par l'éducation confessionnelle favorisée par la loi Falloux, moraliste par convention et par conviction, rassuré par les rituels de respectabilité qui dissimulent les brutalités de l'ascension sociale, ce public ne pourra certes approuver un livre qui se veut amoral et qui apparaît dans toute son insolente immoralité. Par delà la polémique concernant les dangers d'un livre à ne pas mettre entre les mains des « femmes... filles... ou sœurs », les censeurs de la Chambre correctionnelle dénonceront, à juste titre, la revendication, par la littérature, d'une « morale de la forme » voulant remplacer un credo qui constitue un puissant facteur de stabilité sociale.

Dans la position complexe de Baudelaire, depuis ses essais de jeunesse jusqu'à ses interventions après le procès, l'autonomie de l'art ne se fonde pas sur une revendication de l'« art pour l'art », mais sur l'autonomie du jugement du lecteur¹⁶.

Le problème éthique se déplace donc de la production à la réception de l'œuvre. Il anticipe le retournement proposé par l'esthétique symboliste. C'est au lecteur de tirer « la philosophie d'un poème » en fonction des pré-supposés culturels, moraux et religieux qui président à l'acte même de déchiffrement du texte (et qui ne dérivent pas de celui-ci) : tout ce que l'on peut demander à une œuvre littéraire, c'est d'être bien faite et fidèle à la réalité, même dans ses aspects les moins captivants. Si le lecteur n'est pas à la hauteur, « tant pis pour lui » ; ce n'est pas à l'auteur de lui proposer des itinéraires herméneutiques.

Ce principe est fécond : de la même manière, mais avec le scepticisme tranquille qui découle d'un détachement désormais atteint, Mallarmé, et après lui Valéry, affronteront les critiques suscitées, non par l'immoralité, mais par l'obscurité du texte littéraire : le public n'est pas un élément passif, mais récepteur, agent responsable de l'échange continu sur lequel se fonde la République des Lettres. Le lecteur se reconnaît à ses choix, se définit par sa capacité de lecture : le succès d'une œuvre ne prouve pas sa valeur, mais sa conformité par rapport aux attentes de la majorité. Bref, le succès n'est que le miroir du public qui l'a décrété.

Baudelaire tire lucidement les conséquences des principes révolutionnaires qu'il énonce. Mais sur le plan affectif, il ne peut s'y résigner. L'éloge de la productivité se transforme en dogme de la fatalité, le clin d'œil aux bourgeois en polémique anti-bourgeoise, le salutaire « bain de multitude »

15. Ou les 1500 exemplaires de la deuxième édition.

16. Ch. Baudelaire, « L'École païenne », in *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 44-49.

conseillé à l'artiste, en source de fantasmes, de démons et d'hallucinations. L'itinéraire qui mène à la solitude, à cette « perte d'auréole » qui guette le poète moderne, est inéluctable. Et pourtant le mépris, le détachement, l'« abîme » qui séparent de plus en plus l'auteur de son lecteur n'en empêchent pas l'interdépendance. Au poète sans auréole, qui n'est plus prophète, héros, mais saltimbanque tragique, correspond un public qui ne s'identifie plus au le « peuple » mais à la « foule » ; néanmoins, de ce lecteur sans visage, il aimerait obtenir une reconnaissance concrète, celle que peut offrir à l'écrivain « la caisse de son libraire ».

Ainsi, dans ses rapports ambivalents avec un public à la fois aimé et haï, tout comme ceux qu'il entretient avec son témoin privilégié, la mère bourgeoise, peu compréhensive mais ardemment désirée, Baudelaire utilisera une même stratégie, contradictoire et cyclique : provocation, posture de victime, espoir insensé de reconnaissance et de sécurité. Et dans les deux cas, pour sauvegarder son honneur et son amour blessé, il ne lui restera qu'à arborer le masque douloureux du « damné », revendiquant, à travers le blâme d'autrui, le blason satanique qui atteste son existence.

« Il n'y a que les poètes pour bien comprendre les poètes ». Pour Baudelaire, c'est une formule aimable par laquelle il remercie Swinburne de sa collaboration à la bataille en faveur des *Fleurs du mal*.

Mais pour Mallarmé, c'est un impératif : tu n'auras d'autres lecteurs en dehors des artistes.

Les progrès de l'Éducation nationale le laissent sceptique :

Vous penserez à Corneille, à Molière, à Racine, qui sont populaires et glorieux ? – Non, ils ne sont pas populaires : leur nom, peut-être, leurs vers, cela est faux. La foule les a lus une fois, je le confesse, sans les comprendre. Mais qui les relit ? les artistes seuls¹⁷.

La démocratisation de la culture et, surtout, la diffusion des éditions à bon marché, l'inquiètent :

Un homme, [...] un citoyen [...] enjambe nos musées avec une liberté indifférente et une froideur distraite, [...] et de temps à autre lance à Rubens, à Delacroix, un de ces regards qui sentent la rue. [...]

On multiplie les éditions à bon marché des poètes et cela au consentement et au contentement des poètes. Croyez-vous que vous y gagnerez de la gloire, ô rêveurs, ô lyriques ? Quand l'artiste seul avait votre livre, coûte que coûte, eût-il

17. S. Mallarmé, « Hérésies artistiques, L'Art pour tous », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 260.

dû payer de son dernier liard la dernière de vos étoiles, vous aviez de vrais admirateurs. Et maintenant cette foule qui vous *achète* pour votre bon marché vous comprend-elle ? Déjà profanés par l'enseignement, une dernière barrière vous tenait au-dessus de ses désirs, – celle des sept francs à tirer de la bourse, – et vous culbutez cette barrière, imprudents !¹⁸

Cet article de jeunesse n'est pas le pamphlet provocant et caduc d'un artiste débutant. Le ton véhément et l'intransigeance juvénile s'accordent mal avec l'ironie légère du maître que nous connaissons : mais sa position à l'égard du rapport poète-lecteur, restera immuable.

L'incompréhension de la foule ne l'étonne pas, les railleries de ses adversaires le blessent mais ne le changent qu'« en lui-même », l'absence de renommée le laisse tout simplement seul devant sa page : cette page qui ne reflète aucun visage, sinon l'image du ciel étoilé, et dont la syntaxe imite les constellations.

« [...] qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même¹⁹ », a noté Valéry.

À qui parle donc le poème, si l'auteur n'est que celui à travers lequel le texte se forme ?²⁰ L'origine se voulant impersonnelle, la forme sera autonome et le public inessentiel. Une très grande ambition sous-tend le travail obscur de Mallarmé ; comme il l'écrit lui-même dans les pages autobiographiques adressées à Verlaine,

J'ai toujours rêvé et tenté autre chose [...] un livre [...] J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies.

[...] cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble [...] mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse [...] ²¹.

Ce fragment de l'Œuvre et les quelques poèmes faits pour « s'entretenir la main » sont difficiles à lire : publiés dans des revues éphémères ou dans de rares éditions de luxe, ils défient la compréhension et les habitudes littéraires et proposent un parcours de lecture qui ressemble à une initiation.

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. – avait écrit Mallarmé à vingt ans. – [Mais] depuis qu'il y a des poètes, il n'a pas

18. *Ibid.*, p. 258-260.

19. P. Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 293.

20. « ... je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'à l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » Ce sont les mots célèbres de la lettre à Cazalis du 14 mai 1867 (S. Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Paris Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 242.)

21. Stéphane Mallarmé, « Autobiographie », in *Œuvres complètes*, cit., p. 662-663.

été inventé, pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée, – des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal...²²

Retranché, à l'abri d'une langue « arcane », le texte de Mallarmé choisit son lecteur : c'est celui qui ose approcher ce miroir obscur dont l'ambition est de réfléchir l'Univers. La liturgie des réunions de la rue de Rome (ces « mardis » qui ont fait l'objet de tant de railleries) a un sens profond : Mallarmé célèbre moins son œuvre que l'absolu de son projet, le partageant avec la jeune génération à laquelle il transmet le flambeau.

Si Baudelaire avait bien prévu la naissance d'un double système de valeurs, Mallarmé le met en pratique, effectuant, d'un « geste humble et large²³ », une révolution silencieuse et puissante.

Dans les pages des maîtres du milieu du XIX^e siècle (Baudelaire, Flaubert, Hugo), revenait, entre espoirs et rejets, la conscience d'une transformation de la condition de l'écrivain :

... il y a cent ans [...] il était impossible de gagner de l'argent avec sa plume [...] ce n'était pas un métier²⁴.

Serviteur, courtisan ou maître chanteur, au service d'une famille ou manœuvrant habilement entre les princes rivaux, l'homme de lettres s'était servi autrefois de sa plume comme d'une aide dans sa lutte pour l'existence : les plus heureux ou les plus orgueilleux avaient consacré à la littérature l'*otium* qu'autorisait la fortune familiale ou le dur *negotium* d'un autre métier.

Mais désormais – comme l'a justement remarqué Flaubert²⁵ – on peut vivre de son écriture : en la produisant, en la faisant découvrir à des cohortes

22. *Ibid.*, p. 275.

23. *Ibid.*, p. 55.

24. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 492.

25. Parmi ceux qui appartiennent à la même génération que Baudelaire, c'est à Flaubert qu'on doit les analyses les plus lucides du rapport entre auteur et public. À une époque où l'œuvre d'art devient une marchandise, il revendique nettement l'impossibilité d'évaluer l'écart entre valeur et prix de l'œuvre, entre le durable et l'éphémère. Entre une pièce de cinq francs et une idée – affirme Flaubert – il n'y a aucun rapport : « Comment mesurer le travail, comment estimer l'effort ? Reste donc la valeur commerciale de l'œuvre. [...] J'écris (je parle d'un auteur qui se respecte) non pour le lecteur d'aujourd'hui, mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter, tant que la langue vivra. Ma marchandise ne peut donc être consommée maintenant, car elle n'est pas faite exclusivement pour mes contemporains. Mon service reste donc indéfini et, par conséquent, impayable. » (dans *Ceuvres complètes illustrées*, Paris,

de disciples et de nouveaux lecteurs. Pendant que des cohortes de clercs sont absorbées par le système scolaire, des émules de Bel-Ami se déversent sur le monde de la presse. Le libraire-imprimeur devient éditeur et l'écrivain surveille les tirages. Il sait que son niveau de vie dépend d'une gloire « statistique » qu'atteste le nombre de ses lecteurs, et des lois nouvelles sur les droits d'auteur.

Pour la première fois, donc, l'écriture se définit comme la production de biens soumis aux lois du marché, médiatisés et diffusés à travers un processus industriel. Au lieu d'un commanditaire, nous avons désormais un récepteur anonyme et multiple qui devient le protagoniste des temps nouveaux : la foule.

Une ère de liberté s'ouvre à l'homme de lettres qui est aussi une ère d'esclavage.

L'affranchissement du prince ou du mécène, la possibilité de vivre du fruit de sa pensée sont à l'origine des calculs enivrants tenus par Baudelaire sur la rémunération de ses textes en revues et nourrissent ses rêves ; l'esclavage d'une inévitable perspective de bêtise, où l'habitude et le mauvais goût récompensent la facilité, est l'épouvantail face auquel Flaubert dresse la tour d'ivoire de son esthétique. Mais déjà, à travers les figures choisies par les poètes comme emblèmes de leur écriture (le guignon, le pitre, l'histriion, le saltimbanque)²⁶ s'affirme une marginalité triomphante. Le « mysticisme esthétique », que Flaubert avait pressenti, se fondera justement sur la négation des valeurs mercantiles. Il aboutira à la constitution d'un système formel intact, réfléchissant un système de valeurs intangibles.

Les rôles seront inversés : méprisant le grand public, fiers de ne pas solliciter l'aval pharisien de la critique officielle, les héritiers de Baudelaire, de Poe et de Flaubert opposeront, au marché de l'édition, une circulation élitiste de feuilles raffinées, au tirage limité.

... sans appuis dans la presse, sans éditeurs, sans issue vers une carrière littéraire normale, avec son avancement et ses droits d'ancienneté, ils s'accrochent à cette vie hors cadre ; ils se font leurs revues, leurs éditions, leur critique intérieure et ils se forment peu à peu [un] petit public de leur choix²⁷.

Club de l'Honnête homme, t. XV, 1975, p. 191.). Flaubert annonce également la mystique de l'art qui sera la caractéristique du mouvement symboliste : « Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique et je voudrais qu'il fût plus fort. [...] si la société continue comme elle va, nous reverrons, je crois, des mystiques, comme il y en a eu à toutes les époques sombres. [...] nous sommes, nus autres, venus un peu trop tôt » (dans *Correspondance* cit., t. II., p. 151).

26. Voir J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Lausanne, Skira 1970.

27. P. Valéry, « Existence du Symbolisme » dans *Ceuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 691.

À la loi des grands nombres, ils substitueront l'intimité religieuse de la création accomplie devant les adeptes, l'obscurité voulue du langage initiatique. Ce sera l'aventure de la recherche formelle, l'univers du symbole, la foi dans le pouvoir démiurgique de la parole : ce sera le règne inoubliable de l'*Aristie*.

Ségrégation. Non omnibus, Happy few, 3 lecteurs de M[allarmé] ou de R[imbaud] sur 60 000 habitants. Une « sphère de garde » de mépris. – Ce sens rendait inférieurs tous ces professeurs, magistrats, généraux, ricos hommes y otros qui marchaient, se croisaient et se saluaient à grands coups de chapeau dans les rues et jardins de la ville.

Et puis.. (en relation avec ces modes de sentir ou plutôt de *dis-sentir*) la séduction d'*Aristie* – Époque des chevaliers du Graal – des collègues d'initiés, mystes, etc. avec ce *complexum* d'émotions esthétiques, de renoncements et raffinements combinés, de mysticisme artistique et surtout antipathies communes – Tout ceci produit de l'état des choses – c'est-à-dire de la vulgarité croissante²⁸.

Dans plusieurs notes des *Cahiers* et dans les très belles pages de son essai « Existence du Symbolisme », Paul Valéry analyse cette révolution littéraire à laquelle il a donné l'étiquette suggestive d'*Aristie* et qui passera à l'histoire sous le nom de Symbolisme :

Nous savons qu'entre 1860 et 1900, il y eut certainement, dans l'univers littéraire, quelque chose [...] un événement de l'histoire esthétique qui ne peut se définir par des considérations esthétiques²⁹.

Mêlant poétiques, expérimentations linguistiques et ambitions théoriques variées, cet « événement » semble plutôt d'ordre éthique qu'esthétique, et plus mystique qu'éthique. En transformant, de manière provocatrice, le rapport entre production et réception littéraire, il empêchera cet asservissement que les conditions historiques, sociales et idéologiques commençaient à peine à créer.

... nos symbolistes si divers [...] s'accordaient dans une résolution commune de renoncement au suffrage du nombre : ils dédaignaient la conquête du grand public³⁰.

Mallarmé avait taxé d'« hérésie » la divulgation des textes poétiques, Rimbaud l'avait ignorée. Un rêve désespérant de perfection stellaire, ou une tentative désespérée de transformation chthonienne, avaient suscité des textes hermétiques qui refusaient la commercialisation et l'approbation du vulgaire : des textes qui créaient leur public, en marquant un dédain pas-

28. P. Valéry, *Cahiers* cit., t. I, p. 227-8.

29. P. Valéry, « Existence du Symbolisme » dans *Œuvres* cit., p. 689-690.

30. *Ibid.*, p. 690-691.

sionné. La jeune génération va suivre les maîtres et rester à l'écart des artistes à succès :

Loin d'écrire pour satisfaire un désir ou un besoin préexistant [les jeunes littérateurs] écrivent avec l'espoir de créer ce désir et ce besoin : et ils ne se refusent rien qui puisse rebuter ou choquer cent lecteurs, s'ils estiment par là conquérir un seul de qualité supérieure³¹.

Un double circuit des biens symbolique est désormais mis en place : la presse populaire y célébrera ses triomphes, la recherche littéraire y trouvera son salut.

31. *Ibid.*, p. 691-692.

« L'universel reportage » [...]
« Nul n'échappe décidément, au journalisme »

La critique de la presse et du journalisme est un lieu commun au XIX^e siècle, né avec la presse à grand tirage elle-même¹ : « Ne pouvoir s'en passer – mais tonner contre », comme l'écrit Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues*, à l'entrée « Journaux ». Ce paradoxe rend assez bien compte des relations passionnelles entre la poésie et le journalisme. S'étant développé et imposé très rapidement avec un immense succès, le journalisme fascine les poètes en même temps qu'ils les exaspère. Pour les romanciers, il est un formidable instrument de diffusion et de consécration, à la faveur du feuilleton, qui a largement contribué à imposer le roman comme genre majeur au XIX^e siècle. Pour les poètes, partagés entre le désir de la Gloire (pour prendre un terme baudelairien et mallarméen) et un élitisme aristocratique, en revanche, le journalisme, source de succès et de perte tout à la fois, est l'objet d'une véritable « double postulation ».

D'un côté, accusé d'être vendu à la foule et aux intérêts mercantiles, « prostitution » comme dirait Baudelaire, le journalisme sert de repoussoir à la poésie, qui se définit de façon élitiste en s'opposant au feuilleton racoleur, à la critique (qui inclut aussi à cette époque des articles de fond sur la société, la politique, etc.), l'ennemi par excellence, mais aussi au fait divers morbide. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire s'indigne que « tout journal, de la première ligne à la dernière, ne soit qu'un tissu d'horreurs. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes des princes, crimes des nations, crimes des par-

1. Émile de Girardin fonde *La Presse*, et Dutacq *Le Siècle* en 1836.

ticuliers, une ivresse d'atrocité universelle». «Je ne comprends pas qu'une main pure puisse toucher un journal sans une répulsion de dégoût, conclut-il².

D'un autre côté, le journalisme qui répond à une nécessité à la fois économique et sociale, attire et fascine, comme les «foules» auxquelles il s'adresse. La plupart des poètes sont également journalistes (ce qui n'est plus guère le cas aujourd'hui, si l'on exclut les revues littéraires spécialisées). Au XIX^e siècle, la presse fait encore couramment appel aux poètes, et pas seulement aux romanciers, pour tenir les chroniques littéraires ou artistiques, souvent sous la forme de feuilletons, le lundi, comme les célèbres «causeries» de Sainte-Beuve, qui était poète avant d'être critique. Lamartine, Hugo, Musset, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Laforgue, etc. consacrent une part importante de leur activité au journalisme. Et au-delà des gains, les poètes escomptent une reconnaissance, voire une notoriété, que seul un quotidien distribué à quarante mille abonnés, comme *Le Siècle*, peut offrir.

De là cette position contradictoire du poète qui, pour trouver consécration auprès du grand public ou, tout simplement, subvenir à ses besoins, doit sacrifier aux «colonnes» du feuilleton, à son corps défendant. Ainsi, de Gautier dans «Après le feuilleton», repris dans *Émaux et Camées*:

Mes colonnes sont alignées
Au portique du feuilleton ;
Elles supposent, résignées,
Du journal le pesant fronton.

Jusqu'à lundi, je suis mon maître.
Au diable chefs-d'œuvre morts-nés !
Pour huit jours, je peux me permettre
De vous fermer la porte au nez.

Les ficelles du mélodrame
N'ont plus le droit de se glisser
Parmi les fils soyeux des trames
Que mon caprice aime à tisser.

Voix de l'âme et de la nature,
J'écouterai vos purs sanglots,
Sans que les couplets de facture
M'étourdissent de leurs grelots,

Et portant, dans mon verre à côtes,
La santé du temps disparu,
Avec mes vieux rêves pour hôtes
Je boirai le vin de mon cru :

2. Ch. Baudelaire, dans *Œuvres Complètes*, t. I, C. Pichois, éd., Paris, Gallimard, 1975, p. 705-706.

Le vin de ma propre pensée,
Vierge de toute autre liqueur,
Et que, par la vie écrasée,
Répand la grappe de mon cœur !

« Le numéraire facile »

Le principal argument contre le journalisme concerne donc sa nature mercantile, liée à la large diffusion de la presse : « nul doute, comme le remarque Mallarmé, que l'éclatant et vulgaire avantage soit, au vu de tous, la multiplication de l'exemplaire et gise dans le tirage³ ». Balzac, qui a pourtant bénéficié du public offert par la presse à grand tirage en publiant le premier roman-feuilleton⁴, est aussi l'un des premiers à avoir dénoncé l'esprit mercantile de ce que Sainte-Beuve appelle la « littérature industrielle » dans *La Revue des Deux Mondes*, dès 1839. Dans « Un grand homme de province à Paris » (1839), qui deviendra la deuxième partie des *Illusions perdues*, il montre comment Lucien, poète raté ayant échoué à publier ses sonnets, devient un brillant journaliste, prêt à toutes les compromissions pour réussir. Sous la Monarchie de Juillet, le succès ne peut plus guère venir de la publication d'un recueil de poésie, comme c'était encore le cas en 1820 (pour Lamartine par exemple), mais (outre le théâtre), du roman-feuilleton et de la critique, c'est à dire dans tous les cas du « journalisme » au sens large. À ceux qui se sont déjà fait un nom, *La Presse* ou *Le Siècle* ouvrent leurs colonnes, et pas seulement pour le roman-feuilleton – à Hugo pour des articles sur la société, à Gautier pour la critique d'art, à Chateaubriand pour les *Mémoires d'Outre-tombe* (parues dans *La Presse* en 1848). Baudelaire montre dans « Comment on paie ses dettes quand on a du génie » que Balzac lui-même, « négrier », sait « dénouer une lettre de change aussi facilement que le roman le plus mystérieux et le plus intrigué » en faisant travailler les plumitifs⁵. Ceux qui n'ont pas encore de nom doivent se résoudre à devenir journalistes, à rendre compte des publications des autres, avant de se faire reconnaître.

Mallarmé structure entièrement sa réflexion sur des catégories et des images empruntées à l'économie et au commerce, qu'il applique en tout premier lieu à la presse. Ainsi, devant le déferlement de la production littéraire, il assimile le marché du livre à de « modernes épicerie », à des « bazars » où

3. « Quant au livre », *Œuvres complètes*, H. Mondor et G. Jean-Aubry éd. Paris, Gallimard « Pléiade », 1945, p. 380. Toutes les références seront irées de cette édition (OC).

4. Avec *La Vieille fille*, qui paraît dans *La Presse* en 1836.

5. Ch. Baudelaire, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade » 1976, p. 8.

l'on construit des « piles » ou des « colonnades avec leur marchandise⁶ ». C'est bien là le premier sens, commercial, du titre « Étalages » donné à une section de « Quant au livre » dans *Divagations*, qui concerne d'abord la Presse, vouée au commerce et au culte de l'Or :

Un commerce, résumé d'intérêts énormes et élémentaires, ceux du nombre, emploie l'imprimerie, pour la propagande d'opinions, le narré du fait divers et cela devient plausible, dans la Presse, limitée à la publicité, il semble, omettant un art⁷.

La « réclame » constitue la raison d'être du journal, destiné à être vendu et à vendre. Le feuilleton littéraire n'est, au mieux, qu'une incitation à acheter.

Le lien entre le journalisme et le commerce est si étroit que tout naturellement, Mallarmé associe par métonymie « l'universel reportage » à l'échange économique, dans *Crise de vers* (1886-1895). Le « reportage » dont le mot même, vers 1880, est spontanément associé à la langue anglaise et aux États-Unis, est l'un des moyens d'attirer les lecteurs – et donc les clients, non seulement du journal mais des marchands ou des industriels qui « placardent » leur « réclame », au même titre que le feuilleton. Le reportage se vend bien, tout comme la publicité. De là, ce jeu subtil des images qui présentent l'état « brut ou immédiat » de la parole, son « emploi élémentaire » – dont le journalisme est l'exemple privilégié – comme consistant à « prendre ou mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie⁸ ». L'échange économique doit être pris au sens métaphorique, pour qualifier la prose utilitaire, du « numéraire facile ». Le journaliste, qui est souvent un poète raté selon le modèle des *Illusions perdues*, symbolise à lui seul l'esprit « utilitaire » et corrompu de son temps. Si le reportage est « universel », c'est qu'il affecte tous les discours, « à l'exception de la littérature », telle que Mallarmé la comprend, c'est à dire la Poésie. Le journaliste est l'image déchue du Poète, n'ayant de comparable que le boutiquier ou l'épicier, sacrifiant au culte de Plutus et de la Gloire, les deux dernières « tentations » du poème en prose de Baudelaire⁹. C'est donc bien d'abord au journalisme que s'applique l'autre formule célèbre de *Crise de vers* : « parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement¹⁰ ».

Cette situation tient largement au fait que la poésie, sans être totalement exclue de la presse, y joue un rôle de moins en moins important, au fil du

6. OC, p. 375.

7. OC, p. 375-376.

8. OC, p. 368.

9. *Le Spleen de Paris*, XXI, dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 307-310.

10. Dans op. cit., p. 366.

siècle. La plupart des poètes qui comptent ont certes publié dans les journaux (sans parler ici des revues, qui jouent un rôle décisif à la fin du siècle), mais ils sont bientôt supplantés par les prosateurs. À la mort de Hugo en 1885, c'est Zola qui reprend le magistère intellectuel auprès du grand public grâce à la presse, tandis que les poètes sont réduits à la tribune élitiste des revues (*Revue indépendante*, *Revue blanche*, *Mercure de France*, etc.). La presse est dominée au « rez-de-chaussée » par la rubrique « feuilleton » (de sorte que « feuilletoniste » devient une véritable insulte pour un poète¹¹), plutôt tenue par des romanciers ou par des critiques. Les « causeries du lundi » (Sainte-Beuve) éclipsent largement les quelques poèmes, généralement relégués en troisième ou quatrième page. La plupart des poèmes encore publiés dans *Le Pays*, *Le Figaro*, *Le Temps*, etc. ont du reste surtout une portée didactique, politique ou satirique qui les écarte de l'Art ; ces poèmes sont le plus souvent assez courts, de façon à libérer le plus d'espace possible pour la prose, qui est l'essentiel.

À la fin du siècle, Mallarmé peut ainsi constater la disparition de la poésie des pages du journal. Tissant un réseau d'oppositions et de comparaisons entre le livre de Poésie et la presse, passant en revue les différents « étages » du journal : feuilleton, article de fond ou d'actualité, « vulgaire placard », il conclut que tous écartent la poésie :

ce qui, seul, est précieux et haut, immensurablement et connu du nom de Poésie : elle toujours restera exclue et son frémissement de vols autre part qu'aux pages est parodié, pas plus, par l'envergure, en nos mains, de la feuille hâtive ou vaste du journal¹².

On pourrait certes tenter d'expliquer, dans une perspective sociocritique d'inspiration plus ou moins « bourdieusienne » (et marxisante), le mépris voué par les poètes à la presse, par leur marginalisation d'un système où ils n'occupent plus la première place. Les revenus des romanciers- feuilletonistes sont évidemment incommensurables avec ceux touchés par Baudelaire, par exemple, pour ne pas parler de Mallarmé, et a fortiori de Rimbaud, qui n'a publié qu'*Une saison en enfer*, et encore à compte d'auteur. Mais ce n'est pas tout : le déni du journalisme est alimenté par une esthétique élitiste et idéaliste héritée du romantisme d'Iena, qui culmine avec Mallarmé, plaçant le lieu commun sur le terrain philosophique.

11. Voir G. Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Paris Aubier, 1993, p. 313.

12. OC, p. 376, texte repris dans l'hommage à Maupassant, *ibidem*, s p. 524-525.

Le journalisme et « l'Art pur »

À bien des égards, la question du journalisme se confond donc avec celle de « l'Art pour l'Art », et bientôt de « l'Art pur » – c'est-à-dire en définitive de l'Art tout court, et en particulier de la Poésie. Il s'agit de défendre l'intégrité de la poésie contre toutes les compromissions, d'en préserver la « pureté ». Le partage rhétorique qui découle de l'affrontement du Poète et du Journaliste, pour reprendre des types balzaciens, repose alors entièrement sur le « principe d'utilité¹³ », par quoi s'effectue le partage entre l'Art et les autres activités, et singulièrement le journalisme. L'« utilité » dont Balzac fait la satire se confond avec le cynisme qui permet l'irrésistible ascension de Lucien de Rubempré.

Admirateur de Gautier, Baudelaire reprend l'argument de l'autonomie de la poésie, qu'il combine avec les thèses du *Principe poétique* de Poe : « la Poésie n'a pas d'autre but qu'Elle-même », sans toutefois mentionner le journalisme, dénonçant surtout chez les peintres-philosophes la tyrannie de l'utilité et le dévoilement de l'art. Portant à son comble le lieu commun transmis par Gautier et Baudelaire, Mallarmé élève la critique du journalisme à la dimension philosophique. Là où Balzac et Gautier attaquaient le journalisme sous l'angle de la société, Mallarmé, après Baudelaire, place la critique sous le signe d'une véritable métaphysique de la poésie, qui s'oppose à l'utilitarisme du temps. Dans *Crise de vers* (1886), il s'attache à définir ce qu'il appelle l'état « essentiel de la parole », la « Poésie pure et subjective », « l'œuvre pure », par opposition à l'état « brut » dont le discours journalistique est pour lui le modèle, à travers l'image de « l'universel reportage ». De là un véritable système des genres dans lesquels poésie et journalisme s'opposent non seulement comme la poésie à la prose, entendue dans son sens péjoratif, mais comme « l'essentiel » à l'accessoire, comme le « pur » à l'« impur ». La question de la presse et du journalisme, qui revient de manière obsessionnelle, permet une définition *a contrario* de l'essence de la poésie : chaque fois qu'il s'agit de définir la poésie dans sa « pureté », on l'oppose au journalisme, qui devient en somme le paradigme de la prose la plus « prosaïque », de l'état « brut » de la parole :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains¹⁴.

13. En 1852, le philosophe anglais Herbert Spencer public son *Essai sur l'utile et le Beau*.

14. OC, p. 368.

Ce paragraphe célèbre de *Crise de vers* décrit les actes de langage, les genres du discours à l'œuvre dans le discours journalistique : narration, didactisme, description, tous placés sous le signe de la *mimésis*, de la représentation – avec laquelle le langage « essentiel » de la Poésie doit rompre. Le journalisme participe ainsi de « l'emploi *élémentaire* du discours », de l'état « brut » de la parole, expressions utilisées par Mallarmé à plusieurs reprises pour qualifier la presse :

Tout ce que trouva l'imprimerie se résume, sous le nom de la Presse, jusqu'ici, *élémentairement*, dans le journal : la feuille à même, comme elle a reçu empreinte, montrant, *au premier degré, brut*, la coulée d'un texte. Cet emploi, *immédiat* ou antérieur à la production close [...] ¹⁵

« Narrer, enseigner, même décrire... »

Mais, au-delà des intérêts financiers, la presse est souvent perçue comme le moyen d'éduquer le peuple et d'œuvrer ainsi au progrès de l'humanité. D'où la portée moralisatrice du journal, dont l'utilité sociale est reconnue aussi bien par les saint-simoniens et Proudhon que par les « bourgeois » orléanistes. C'est contre cette fonction sociale de la presse que s'élève Gautier, au nom de l'Art. Dans la célèbre préface à *Mademoiselle de Maupin*, dès 1834, il stigmatise les « journalistes » hypocritement vertueux, mais dont le discours moralisateur est inspiré par l'envie et la jalousie, « l'antipathie naturelle du critique contre le poète », ou encore les critiques « utilitaires », qui subordonnent l'œuvre à une fin extérieure. La dénonciation de l'empire des critiques est pour Gautier l'occasion de proclamer une conception idéaliste, anti-utilitariste de l'art, « finalité sans fin » (Kant) par delà non seulement les intérêts pratiques mais la morale. L'Art n'a d'autre finalité que le Beau : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid [...] »

De ces débats, on trouve encore un écho chez le jeune Baudelaire, défenseur de Pierre Dupont et récusant « la puérile utopie de l'art pour l'art ». Mais c'est le même Baudelaire qui, quelques années plus tard, après l'échec de 1848, proclame : « Etre un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux. » Un consensus s'établit, chez les poètes et les écrivains hostiles à l'Empire, contre l'idée d'une utilité de l'art, au regard de la morale aussi bien que de l'économie. Flaubert, Leconte de Lisle, Baudelaire et leurs héri-

15. OC, p. 379. Nous citerons désormais les pages de cet ouvrage de référence dans le corps du texte, entre parenthèses.

tiers partagent le même idéal de la gratuité et du désintéressement, qui fait l'autonomie de la littérature, placée sous le signe de « l'Art pur », opposé à « L'Art utile » défendu par Maxime Du Camp. C'est en ce sens la fin de la tradition horatienne de l'*utile dulci*, qui jusqu'à Hugo a continué à sous-tendre la définition du lyrisme. La poésie s'oppose alors au journalisme, comme l'Art à la morale.

C'est ainsi qu'il faut comprendre, dans *Crise de vers*, le verbe « enseigner » qui indique le refus d'une poésie didactique, non seulement d'une poésie philosophique ou scientifique (à la manière de Sully Prudhomme, par exemple), mais surtout d'une poésie moralisante, représentée par exemple par François Coppée, défenseur des « Humbles ».

Le mot « reportage » vient résumer les trois termes de l'exclusion « narrer, enseigner, même décrire ». *Reportage*, attesté dès 1830, est tiré directement de l'anglais ; si l'on se réfère à l'étymologie, il faut également y entendre l'idée de « rapporter », c'est-à-dire de raconter. De sorte que, dans la série des trois verbes « narrer, enseigner, même décrire », c'est « narrer » qui paraît le plus important, désignant par synecdoque le discours journalistique tout entier et englobant à la fois le fait divers et le feuilleton. Et au-delà du journalisme, c'est toute prose utilitaire qui se trouve disqualifiée, comme « brute ». Le journal est ainsi identifié par Mallarmé au « narré du fait divers » (p. 375). Le reportage et la narration sont l'essence même du journalisme pour Mallarmé – alors que, pour Gautier par exemple, c'est plutôt la critique qui focalise l'attention. Sous ce thème de la narration, il faut placer d'autres termes voisins dans le champ du récit, également utilisés par Mallarmé – comme « anecdote », qui relève sans doute aussi du registre journalistique.

Le journaliste ou le feuilletoniste est encore accusé de « tirer à la ligne », de « s'étaler ». Tributaire des circonstances, passivement soumis à la chronologie des événements, et par conséquent au hasard, le reportage est par définition sans fin. Dans « l'art pour tous », un article de jeunesse aux positions extrêmes, Mallarmé dénonçait déjà avec véhémence « les plate-bandes d'une tirade utilitaire » (p. 257), où l'auteur « se répand » (p. 373). C'est du reste le deuxième sens du titre, déjà commenté d'« Etalages » ; Mallarmé constate que la pensée s'y « décharge » (p. 376) ; un peu plus loin, dans « Le livre, instrument spirituel », il emploie à nouveau ce mot « déversoir » pour développer la même idée : « Un journal reste le point de départ ; la littérature s'y *décharge* à souhait. » (p. 379). Dans « Quant au livre », il oppose le projet du Livre aux « *déversoirs* à portée maintenant dans une prévoyance, journaux et leurs tourbillons » (p. 369). Le vocabulaire dysphorique, extrêmement péjoratif, dénonce la littérature « au kilomètre » du copiste, ou le « fameux *style coulant*, cher au bourgeois » de George Sand, raillé par Baudelaire¹⁶. Au reportage,

linéaire et chronologique, répond une lecture facile. Au lecteur passif du journal, Mallarmé oppose l'exigence du livre : « Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire – *Sinon dans le journal* ; il dispense, certes, l'avantage de n'interrompre le chœur de préoccupations » (p. 386). Dans tous les cas, le discours du journaliste tourne à vide, « entretien infini », contrairement au langage « essentiel » de la poésie, resserré et concentré sur lui-même. C'est ainsi qu'on peut comprendre, sans trop forcer le texte, la formule « cela va », qui n'est pas seulement une concession faite à des formes à peine tolérées, mais un constat : « narrer » (comme « enseigner » et « décrire ») va (ou avance) en somme « tout seul ». Le récit est une tendance naturelle, une fatalité – tout comme la description.

À la fonction descriptive remplie par le journal, « le vulgaire placard crié » (p. 376), s'oppose ce que Mallarmé dans l'état « essentiel » de la parole, nomme l'« allusion », ou encore la « suggestion ». Si « parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement », « en littérature, cela se contente d'y faire allusion » (p. 366). La « réclame », le discours publicitaire est à cet égard la forme par excellence du journalisme, puisqu'il fait voir, « montre » et « nomme » l'objet, quand il s'agit de « suggérer » en poésie afin de préserver le « mystère », selon les formules là encore célèbres de la réponse à l'*Enquête* de Jules Huret, en 1891, elle-même parue dans la presse (p. 869). Dans « Le Mystère dans les lettres », il dénonce encore le « scandale » qu'il compare à la « réclame » : « d'exhiber les choses à un imperturbable premier plan, en camélots, activés par la pression de l'instant, d'accord – écrire, dans le cas, pour-quoi, indûment, sauf pour étaler la banalité ; plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat » (p. 384).

« Nul n'échappe décidément, au journalisme... »

Mais le journalisme n'est pas seulement une tâche alimentaire, à laquelle est sacrifiée la poésie, ou une prostitution ; Baudelaire et Mallarmé publient une part importante de leur œuvre dans des quotidiens et des périodiques. Outre qu'elle favorise le développement du genre de la critique d'art, la symbiose remarquable des milieux de la presse et dans la poésie influe de manière décisive sur l'écriture – et dans les deux sens. Les relations entre poètes et journalistes ne résultent pas seulement d'une nécessité économique (ou sociale), mais aussi de véritables affinités électives.

16. Ch. Baudelaire, dans *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 686.

La définition baudelairienne du Beau, incluant « quelque chose d'éternel » et quelque chose de « transitoire », le désir de rendre compte de « l'héroïsme de la vie moderne », et de son « prosaïsme » favorisent aussi le rapprochement de la poésie avec la presse, vouée aux circonstances et à l'éphémère. La poésie « moderne » après Baudelaire, est ainsi une poésie « de circonstance », inséparable de l'actualité journalistique, y compris chez les poètes réputés les plus abstraits, comme Mallarmé.

La poésie emprunte alors ses procédés à l'écriture journalistiques pour développer des formes et des genres nouveaux, en prose notamment. Certains poèmes se présentent comme une *ekphrasis* de gravure ou de caricature de presse, comme « l'Éclatante victoire de Sarrebrück » de Rimbaud. « gravure belge brillamment colorée » qui « se vend à Charleroi, 35 centimes », à la fin duquel apparaît Boquillon, sorti du journal satirique *La Lanterne de Boquillon*. La presse est une sorte de « laboratoire » où les « inventions d'inconnu » trouvent leurs « formes nouvelles », selon la formule de la lettre « du Voyant ». Outre les « Tableaux parisiens » de 1861, le poème en prose comme genre doit beaucoup au « fait divers », aux « choses vues », à l'« anecdote » de la presse, jusques et y compris dans une typographie et une mise en page visuelles, proches du « placard » du journal, voire de la « Réclame », parodiée par Rimbaud dans « Solde ». La ponctuation et la typographie (tirets, points de suspension, parenthèses, etc.) d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations* a sans doute quelque chose à voir également, avec une page de journal.

Mallarmé, lui-même journaliste, reconnaît du reste cette parenté inavouable comme une fatalité, dans l'avertissement à *Divagations* (1897) : « Nul n'échappe décidément, au journalisme. » Regrettant de devoir publier un livre « privé d'architecture », il n'hésite pas à caractériser le contenu de ces *Divagations* de « poèmes ou anecdotes », de « riens ». Une section de *Divagations* s'intitule « Grands faits divers ». Incluant dans le volume les articles de critique théâtrale (« Crayonné au théâtre ») qu'il a lui-même publiés dans des journaux et des revues, il les place finalement dans la structure du recueil sur le même plan que d'authentiques « poèmes en prose » comme « Plainte d'automne » ou « Le nénuphar blanc ». À cet égard, la notion de « poème critique » qu'il élabore à l'occasion des *Divagations* doit beaucoup à la pratique du journalisme, poursuivie, comme on sait, dans *La Dernière mode*. Se plaignant de « l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois » (p. 381), il s'inspire tout de même de l'espace visuel de la page blanche et de la mise en page des journaux pour ses poèmes. Peut-être le jeu dans la taille et le gras des caractères, dans le *Coup de dés*, s'inspire-t-il de la une et des titres de la presse.

L'influence décisive du journalisme sur la prose de Mallarmé, et sur les genres à l'œuvre dans *Divagations*, mériterait à elle seule une communication – et même beaucoup plus. Ce n'est pas la problématique retenue ici, mais plutôt celle de la critique de « l'universel reportage » et du « narré du fait divers », à quoi se résume le journalisme pour Mallarmé : « tonner contre », selon l'« idée reçue ». Il est pourtant évident que ces procédés journalistiques jouent un rôle capital dans la constitution des formes et des genres modernes de la poésie, après Mallarmé – chez Apollinaire, Salmon, Soupault, Tzara, etc. Le *Manifeste futuriste* en faveur des « mots en liberté », par exemple, prolonge l'exploration des ressources visuelles de la presse entreprise par Mallarmé, dans les blancs de la typographie. C'est bien là toute l'ambivalence des relations passionnelles entre la poésie et le journalisme. Dénonçant les compromissions de la presse avec le public, au nom de l'art, la poésie emprunte en même temps certains de ses procédés et de ses techniques, qui se trouvent ainsi « canonisés », selon la loi de « l'évolution littéraire » décrite par les formalistes russes. La fatalité de « l'universel reportage » devient alors le principe de création, matrice des genres nouveaux, en vers et en prose.

L'EXEMPLE ITALIEN
FERMENTS NAPOLITAINS

La poésie dans les journaux humoristiques napolitains (1850-1860)*

La poésie occupe une place importante au sein du vaste champ inexploré des journaux humoristiques napolitains, surtout dans la deuxième partie du XIX^e siècle. Elle arrive à se glisser entre les rubriques habituelles : chroniques théâtrales, anecdotes, facéties et caricatures. Parfois même, elle occupe l'espace de celles-ci en leur conférant une importance majeure, grâce à l'emploi du vers et des formes empruntées à une haute tradition, l'usage de rimes alternées ou plus souvent plates associées, il est vrai, à des contenus plutôt moyens et prosaïques, voire populaires, dans une intention parodique et désacralisante.

Si l'on essaie de faire un premier bilan (partiel) de la présence de la poésie dans la presse périodique humoristique napolitaine¹, on constate qu'il est

* Ce travail s'inscrit dans une plus vaste recherche intitulée *Aspects de la culture littéraire dans la presse périodique napolitaine du XVIII^e et au XX^e siècle* (Département de Philologie moderne de l'université de Naples « Federico II »; 2000-2003). Elle est coordonnée par le Prof. P. Sabbatino, sous la direction scientifique du Prof. A. Palermo.

1. Pour la presse napolitaine, voir L. Rocco, *La stampa periodica napoletana delle rivoluzioni*, Napoli, Lubrano, 1921; B. Croce, « La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900 », dans *La letteratura della nuova Italia*, t. IV, Bari, Laterza, 1947, p. 267-355; G. Arfé, « Note sul giornalismo politico napoletano nella crisi del 1860 », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, I, 1951, p. 157-90; *Guida alla mostra della stampa periodica napoletana dal 1799 al 1860*, Napoli, Istituto della Stampa, 1960; G. V. Paolozzi, *Il giornalismo napoletano*, Napoli, Nostro Tempo, 1961; R. Simari, *La stampa periodica a Napoli (1815-1860)*, L'Aquila, Abruzzo Press, 1975; *Periodici napoletani tra il 1860 e il 1870 presenti nelle biblioteche napoletane*, préface de R. Frattarolo, Napoli, Società editrice napoletana, 1979; V. Paliotti, *La satira a Napoli nei giornali dal 1848 al 1951*, Napoli, Langella, 1981; *I giornali di Napoli*, publié par L. Torre, Napoli, Torre, 1982; A. Zazo, *Il giornalismo a Napoli nella prima metà del secolo XIX*, Napoli, Procaccini, 1985; *La satira politica nei giornali napoletani 1860-1899. Catalogo della mostra*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986; *Indice dei periodici napoletani del Risorgimento*, préface de E. Garin, Napoli, Istituto Italiano per gli studi filosofici, 1987; R. Giglio, *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993; P.A. Toma, *Giornali e giornalisti a Napoli: 1799-1999*, Napoli, Grimaldi, 1999.

difficile de quantifier véritablement sa place dans les colonnes de ces journaux : à des revues, où la présence du vers est faible, s'en oppose d'autres dans lesquelles la poésie (en vers) apparaît régulièrement, au rendez-vous fixé avec le lecteur, tantôt pour animer une « rubrique » tantôt dans d'autres cadres. Quoiqu'il en soit, elle y détient un nombre de présences important pour l'économie du journal.

Nos observations se limiteront aux années cinquante du XIX^e siècle, même si nous ne perdrons pas de vue l'ensemble du siècle. Elles porteront sur un certain nombre de journaux humoristiques : *Verità e Bugie. Giornale umoristico*², *Palazzo di Cristallo. Esposizione serale di scienze lettere ed arti*³, *Il Diavolo Zoppo. Giornale umoristico con caricature*⁴, *Il Campanello. Giornale umoristico teatrale. Con illustrazioni e caricature*⁵.

Le choix d'une telle typologie (les périodiques humoristiques) s'explique par le contexte historico-culturel des dix dernières années du règne des Bourbons⁶. Comme rappelle De Cesare dans *La fine di un regno*, au moment où sévit une censure vigilante sur la presse, le journal est devenu

2. *Verità e Bugie* fut fondé le 24 Juin 1854 par Luigi Coppola, directeur et propriétaire, Nicola Petra e Carlo de Ferrariis (dissimulé sous les sigles Y, Z ed X; Coppola utilise ailleurs le pseudonyme de Ticchio). Y collaborent, parmi d'autres, Michelangelo Tancredi (qui signait K), Giuseppe Rosati, Enrico Cossovich. Nous avons dépouillé les années I (1854), II (1855), III (1856), VI (1859), VII (1860) de ce journal.

3. Le *Palazzo di cristallo. Esposizione serale di scienze lettere ed arti* est fondé le 27 novembre 1855 par Antonio Capececelatro et Luigi Zunica avec la collaboration de Giuseppe Orbitano. L'illustration est de Giuseppe Cavarretta. Le journal dura deux ans (le dernier numéro, n° 253, date du 31 octobre 1856).

4. *Il Diavolo Zoppo*, dont le titre s'inspire du roman homonyme de Lesage, *Le diable boiteux*, est né le 4 avril 1858. Il a été censuré par les Bourbons le 11 février 1860, à son 100^e numéro environ, à cause d'une caricature qui faisait allusion à l'Unité italienne. Directeurs : Achille Torelli, fils du célèbre Vincenzo, Giuseppe Orgitano et l'avocat Mazza Dulcini. Parmi les collaborateurs, Achille De Lauzieres, Michelangelo Tancredi, Giovanni Gagliardi, le poète Saltafossi, Ernesto Del Preite, Gaetano Somma, Giacomo Bugni, sans compter les collaborateurs plus énigmatiques : Momo, Pungolo, L'insetto, Melodia, Don Papavero. Les caricatures sont signées par Enrico Colonna et Eduardo Scarpetta. L'auteur des *Mystères de Naples*, Francesco Mastriani, y a publié, en plusieurs épisodes, le roman comique *Quattro figlie da maritare*.

5. Le premier des 37 numéros d'*Il Campanello* date du 8 octobre 1859. Giovanni Gagliardi en était l'administrateur et l'énigmatique Momo le directeur. Y ont également collaboré Ernesto del Preite, Giacomo Bugni, le poète Saltafossi (signatures fréquentes du *Diavolo Zoppo*) et le caricaturiste Enrico Colonna. Mastriani y publia une partie du roman comique *Il mal de' nervi*. L'hebdomadaire sortait le samedi.

6. Pour le contexte, voir A. Scirocco, « Dalla seconda restaurazione alla fine del Regno », dans *Storia del Mezzogiorno*, vol. IV, tomo II (*Il Regno dagli Angioini ai Borboni*), p. 643-782 ; A. Allocati, « Napoli dal 1848 al 1860 », dans *Storia di Napoli*, vol. IX, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1972, p. 133-224 ; R. De Cesare, *La fine di un regno*, [Città di Castello, Lapi, 1909], Milano, Longanesi, 1969 ; G. De Sivo, *Storia delle Due Sicilie dal 1847 al 1861*, voll. 2, Napoli, Berisio, 1964 (rist. dell'edizione 1868) ; A. Spagnoletti, *Storia del Regno delle Due*

quasi esclusivamente letterario [...] abbondavano le sciarade, le epigrafi, *gli epigrammi*, *le poesie* e le necrologie. Di cronaca locale neppur l'ombra, e la politica era confinata tra fatti e cose diverse⁷.

Les journaux humoristiques en particulier, plus encore que ceux qui appartiennent au même moment à d'autres « genres » d'illustrés, ont un caractère littéraire. Ils se servent de la poésie comme d'un instrument parmi d'autres pour dénoncer de manière satirique et caricaturale la société du moment.

Si nous avons porté notre attention sur un certain type de journaux « humoristiques » (peu importe la présence ou l'absence de l'adjectif « humoristique » dans le titre des revues qui font l'objet de nos analyses et qui sont néanmoins toutes unies par une communauté de style et de choix rédactionnel), c'est qu'il manque une analyse du succès, dans la presse, du phénomène « humoristique », « qualifica rappresentata con considerevolissimi margini di vantaggio rispetto a quella, per più versi limitrofa, di *comico* o di *satirico*⁸ ». Il s'agit d'une lacune qui reflète l'absence d'une analyse du plus vaste phénomène de la littérature humoristique en Italie qui attend encore un « adeguato risarcimento critico ed interpretativo ». Après la *Storia e fisiologia dell'arte del ridere* de Tullo Massarani, étude érudite et volumineuse du début du siècle (Milano, Hoepli, 1900, 3 vol.) dont le titre englobe confusément tous les genres (comique, satirique, humoristique, etc.), paraissent, quarante ans plus tard, les deux tomes de Carmelo Previtara, *La poesia giocosa e l'umorismo* (Milano, Vallardi, 1939-1942) qui élèvent la catégorie « humoristique », encore liée à celle du « burlesque », au statut de « genre littéraire » pour répondre au projet de l'éditeur Vallardi. En 1990 encore, seul Mazzacurati s'interroge, dans son *Effetto Sterne*⁹, sur l'absence de réflexion théorique en matière de littérature humoristique.

Revenant, donc, sur la présence de la poésie dans les journaux humoristiques, il faut signaler avant tout son apparition « discrète », à l'œuvre dans des formes closes et brèves :

Le simple distique et l'épigramme :

Sicilie, Bologna, Il Mulino, 1997 ; *Quando crolla lo stato. Studi sull'Italia preunitaria* (dir. P. Macry), Napoli, Liguori, 2003.

7. R. De Cesare, *La fine di un regno*, cit., p. 130.

8. A. Scannapieco, « Lemmi e dilemmi dell'umorismo. Per una morfologia (e storia) della letteratura umoristica in Italia », *Rivista di Letteratura Italiana*, XX, 2002, 2, p. 67-105.

9. G. Mazzacurati, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

Al Palazzo di Cristallo

Per la città si mena un gran rumore
Per un vitreo palazzo or fabbricato,
Nel cui seno nascosto un bell'umore
Pretende scagliar pietre al vicinato!
Par ch'ei si metta in un cattivo ballo
Scaglia altrui pietre, e casa ha di cristallo. (*Verità e Bugie*, II, 24, 1 dicembre 1855)

L'épithaphe « humoristique » :

Epitaffio di un medico per se stesso
Morte m'uccise! eppur, se prima o poi
Alcun servì meglio di me l'ingrata,
Infermi che io curai, ditelo voi. (*Verità e Bugie*, III, 21, 24 maggio 1856)

Le « strambotto » et le « stornello » (refrain) plus ou moins « sentencieux » :

Fior di vitalba.
Non credete alla donna perché gabba.
Coi suoi inganni la inganna la nebbia,
Fanno apparire il giorno e non è l'alba. (*Verità e Bugie*, VII, 24, 16 giugno 1860)

Une fois entrée, la poésie gagne du terrain, déborde les petits espaces qui lui étaient réservés jusque là et va jusqu'à occuper, selon les cas, une ou deux colonnes. Elle apparaît sous la forme de compositions « fleuve », ce qui est d'autant plus important que chaque journal ne dispose que de quatre pages, dont l'une est entièrement (ou presque) consacrée à la caricature.

Ainsi, les compositions constituées de sizains narratifs atteignent des proportions considérables. Elles suivent un schéma traditionnel ABABCC ou jouent sur la rime plate. Il en va de même des hendécasyllabes ou encore des octosyllabes, mètres de la grande tradition, habilement utilisés pour dire des contenus plutôt moyens ou prosaïques et dont les accents fixes ne font que mieux scander les tons humoristiques et satiriques.

L'utilisation de la sixième rime, narrative, permet à l'humoriste de « s'installer » dans les dix strophes (ou plus) dont il dispose pour mieux atteindre sa cible et mieux rire faire du sujet traité en désignant du doigt au lecteur les incohérences et les ridicules de son objet. On y fait de la philosophie facile, on y manifeste une misogynie partagée : l'éloge de l'« immensa, inestrigabile crinolina » qui rend un fier service aux femmes mal faites (« gran sollievo delle donne storte ») ; on y parle des malheurs matrimoniaux de l'homme de lettres que les femmes empêchent d'écrire : « [...] le donne per lo studio/sono un pessimo preludio » (« Per le nozze d'un uomo di lettere », *Il Diavolo zoppo*, I, n.29 du 16 octobre 1858) ; on se rit des inventions technologiques comme par exemple de la photographie, encore à ses débuts, l'« l'io riflesso », qui met à nu les défauts qu'auparavant l'auteur de portraits savait occulter, mais qui permet aussi de garder sur soi les photos des femmes aimées : « Donne, in

tasca io vi tengo a tutte l'ore!» (« La fotografia », *Il Diavolo zoppo*, I, n.25, 18 septembre 1858) ; on y lit aussi de la chronique citadine (les magasins qui donnent sur Via Toledo, le cadran cassé de l'horloge de Mercatello, l'exposition annuelle des Beaux Arts).

Il arrive parfois que grâce à la sextine narrative et à la huitième rime, la poésie s'identifie à la rubrique fixe (du moins pendant une certaine période) : s'y succèdent alors de petits poèmes à épisodes, tels « Giardino d'Inverno » de Saltafossi (paru dans *Il Diavolo Zoppo*, du n° 2 au n° 11, la deuxième année), ou les pièces satiriques sur la situation théâtrale. Pour les accueillir, *Il Diavolo Zoppo* et *Verità e Bugie* (VI année, n. 32-42) ménagent en deuxième page le premier un véritable rez-de-chaussée (*Pianterreno*), le second un *Piano Matto*. Il faut ajouter à cela les compositions extravagantes de Norberto Rosa, en sizains d'hendécasyllabes, *Le Orecchie e Il Porco*, publiées dans *Verità e Bugie* (Première année, n. 22-26 et n. 7-9).

En outre, les quatrains d'hexasyllabes et de pentasyllabes dépassent aisément la dizaine et même très souvent la vingtaine ainsi que ceux d'heptamètres et d'octosyllabes. Le rythme soutenu et facilement chantable est assuré par la brièveté de la strophe et des vers, ce qui donne à ces compositions des airs de chansonnettes ou de vraies comptines, d'hymnes ou d'odes voire de « chants funèbres » humoristiques que l'on adresse par exemple au rite des bains d'été qui se terminent en automne et pour lesquels on va jusqu'à dépoussiérer Catulle (« Piangete o Veneri / Piangete Amori / Ahimè finirono / gli estivi ardori » lit-on dans « Ai Bagni. Canto funebre » de *Verità e Bugie*, III, n. 35, 30 août 1856). Y réapparaît également le thème de l'amour pour la femme à éprouver avec prudence en renvoyant au lendemain la promesse fatidique du mariage (« Il Futuro » dans *Verità e Bugie*, I, n. 46, 5 mai 1855). Y sont traités de menus faits sur le mode de la fantaisie « humoristique » comme la naissance d'un vent nouveau à ajouter à la boussole : « Ahi! Nella bussola / Non sta segnato : / Sciocchi gli astronomi / Che l'hanno obbliato. / Peccato. Ignorasi / Dai naviganti/E pure è l'unico/Che spinge avanti », lit-on dans « Il colpo di vento » du *Diavolo Zoppo*, (II, n. 34, 19 novembre 1859).

D'autres formes traditionnelles y sont également hypertrophiées, comme le sonnet à la métrique étrange et « funambulesque » (voir par exemple le poème « Agli associati morosi. Sonetto improvvisato a rime obbligate » dans *Il Diavolo Zoppo*, I, n.24, 11 septembre 1858). Compte tenu de l'espace réduit qu'il occupe, le sonnet est l'une des formes métriques les plus fréquentes des journaux humoristiques. Ainsi l'humoriste s'en sert pour y déclarer son amour à sa bien aimée (et sa haine pour sa belle-mère), plus fréquemment, il se met à la place de femmes qui, par stratégie, tombent amoureuses d'amants délicieusement muets ou aveugles (vrai miracle leur permettant de cacher

leurs propres défauts) ou d'hommes d'un certain âge dont la seule qualité est d'être riches («pei suoi quattrini fui condiscendente»).

Quant à l'accélération des rythmes, elle est assurée par l'usage d'une forme chère à la poésie romantique, le double hexasyllabe «manzoniano» à rimes plates, aux occurrences fréquentes dans ce type de presse et qui produit un effet de discordance dû au mélange de forme traditionnelle et de contenus peu sérieux, voire populaires.

Aux modèles traditionnels qui renvoient à un ensemble de formes et structures métriques dont les humoristes se servent en les amplifiant, les bouleversant et les pliant à leurs exigences, il faut ajouter ceux des grands auteurs de la littérature, de Dante à Manzoni, dont les œuvres font l'objet d'«emprunts», de «plagiats» divers. Récrire d'une manière sagace les «lieux» célèbres de la *Commedia* est, dans la presse satirique napolitaine du XIX^e siècle, pratique courante. Elle est inaugurée par *Arlecchino*, un journal combattant de 1848, dont le contenu des colonnes de vers dantesques, donnés à lire de manière plus ou moins explicite, se prêtent bien à la satire «politique» du journal féroce à l'égard «de toutes les couleurs». Une telle exploitation politique des modèles disparaît totalement dans les citations présentes dans les journaux que nous prenons en considération.

L'utilisation traditionnelle des tercets enchaînés à la manière dantesque sert à former de longs chapitres ternaires. Elle permet d'en camoufler la nature sous les dehors d'un article normal. Dans les colonnes d'*Il Diavolo Zoppo*, comme dans les articles d'ouverture des différents journaux, on trouve aussi des citations explicites des vers de la *Divina Commedia*.

Les rééditions fréquentes de «5 Maggio» de Manzoni semblent débarrasser la satire de ses implications politiques. Ses strophes les plus célèbres se plient aux exigences de l'humoriste qui parodie, restructure et récrit le texte en aiguisant ses armes pour faire, cette fois, une satire plus banale, dans le cadre de la chronique citadine ou encore pour faire des réflexions sur l'année qui touche à sa fin et porte à faire des bilans. Le 29 décembre 1855, dans l'article inaugural du numéro de *Verità e Bugie*, signé Luigi Coppola, on trouve une formule anaphorique à la fois exclamative et interrogative «Ei fu! Chi?» à laquelle répondent un capiton et un cryptogramme, le Palais de Cristal et le Jardin d'Hiver (les édifices d'avant-garde qui devaient être construits à Naples), le théâtre San Carlo et le Teatro Nuovo, l'«Omnibus» et d'autres encore. Or ces réponses sont toutes accompagnées par la reprise parodique de quelques vers de «5 maggio» :

Ei fu! Chi? San Carlo! Ohibò!... San Carlo sta meglio di me e di voi, e cresce sempre in bellezza, di lui veramente si può dire:
Come sul capo al naufrago,

L'onda s'avvolve e pesa;
Così su quel Proscenio
Salì la nuova Impresa!...
E su le vecchie musiche
cadde la fresca man!

En outre, il n'est pas rare qu'on évoque les auteurs de la tradition interpellés dans leur ensemble ou séparément pour légitimer, par leur *auctoritas*, les invectives répétées des humoristes contre la machine théâtrale¹⁰ :

Anche i classici han detto male dell'impresa. Dante disse:... *Consumai l'impresa/Che fu nel cominciar cotanto tosta* [*Inferno*, II, 41-42]. Questo passo sembra riferirsi ad un abbonato che ha consumato l'impresa coi fischi. In altro luogo Dante disse ironicamente: *Che non è impresa da pigliare a gabbo* [*Inferno*, XXXII, 7]. Petrarca c'incoraggiò a dir male dell'impresa dicendoci di non lasciarla: *Non lasciar la magnanima tua impresa* [*Rvf*, VII, 14]. Ariosto poi disse:... *l'audace impresa io canto* [*Furioso*, I, 1,2].

(*Il Palazzo di Cristallo*, I, n.70, 23 février 1856)

Il est un dernier exemple de réécriture, une «contrefaçon» de vers appartenant à la grande tradition et réutilisés pour dire des contenus populaires. Le cas est fréquent dans la chronique et la satire théâtrale. On le trouve dans la précieuse «Esposizione de' Poeti» dont *Il Palazzo di Cristallo*, dresse la liste dans ses colonnes. Cette fois, ce sont Arioste et Tasse qui en font les frais. Faisant fi d'une lointaine polémique qui les séparait au XVII^e siècle, les voilà réunis dans une bataille épique menée contre l'entreprise théâtrale. Ils combattent côte à côte, dans les octaves «acérées» et humoristiques :

Le donne, i bassi, Ceci ed i tenori,
Le corifee, l'audace Impresa io canto,
Che fu al tempo, che più stonaro i cori,
E Taglioni con Groa ci seccò tanto,
Seguirò l'ire ed i seral furori
Del maltrattato pubblico, che intanto
Vuol vendicar la terza rata invano
Sovra S. Carlo il barraccon Titano!
Canto Iago, d'Otello il capitano,
Che il gran pasticcio recitar fu visto;

10. «La cronaca teatrale assume [...] nel quadro generale del giornalismo italiano dell'epoca, un'importanza particolare: non solo essa è la parte più genuinamente originale nella composizione, ma è anche l'unica attestazione costante di cronaca cittadina. [...] Il cronista teatrale potrà inoltre esercitare una valida missione, soprattutto se saprà conservare indipendenza ed etica professionale [...]. E guai a coloro invece che si lasciano trasportare da simpatie o «passioni» personali» (S. De Stefanis Ciccone – I. Bonomi – A. Masini, *La stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento. Testi e concordanze*, vol. I, Pisa, Giardini, 1983, p. XXXII).

Molto egli oprò per renderlo inurbano,
Molto soffrì dal pubblico sì tristo.
Ivano il Petra a lui si oppose, e invano
S'armò dei patri autori il popol misto;
Fanny gli diè il favore, e sovra ai tanti
Quattrini addusse altri quattrin sonanti.

(«Esposizione di poeti», *Il Palazzo di Cristallo*, I, n. 28, 2 janvier 1856)

Mais à côté d'une poésie qui occupe une place « explicite » dans les colonnes des journaux humoristiques, il faut également signaler une poésie qui fait « implicitement » l'objet des critiques plus ou moins incisives et impitoyables des journalistes satiriques. En chaque début d'année, ils se déclarent critiques d'étrennes¹¹, de ces publications riches en compositions poétiques auxquelles ils donnent « frustate » (coups de fouet), « scappellotti » (calottes) et « sciabolate » (coups de sabre), comme en témoignent les titres de leurs revues.

Visto che le Strenne sono un flagello della Società, e tendono a far crescere e proliferare all'infinito quella specie di locuste che Buffon si è dimenticato di chiamare poeti; visto che non ancora nessuna crittogama si è divertita a liberare il mondo di quest'uva parassita che dà aceto e fiele invece di vino; visto che le mance in generale sono un castigo del cielo; e le compre delle Strenne in particolare; [...] visto che l'umanità per respirare liberamente a Capodanno ha bisogno di un controveleno all'aria mefitica della poesia; abbiamo deciso di frustare, e frusteremo quante strenne ci capiteranno sotto le mani, se pure il cielo ci darà la forza di leggerle.

(«Frusta Letteraria. Le Strenne», *Verità e Bugie*, III., n.1, 5 janvier 1856)

Quello a cui son chiamato è di dar sciabolate o meglio *Varrate di cecato* [alle strenne], ed eccomi all'opera.

(«Sciabolate alle strenne», *Il Diavolo Zoppo*, I, n.41, 15 janvier 1859)

C'è chi adopera la frusta, chi lo scudiscio, chi il flagello, chi la sciabola onde correggere queste bambinelle impertinenti delle strenne — io no — io son del parere che bisogna correggerle a furia di scappellotti quando ci annoiano troppo, e dar loro delle ciambelle quando si portano bene.

(«Scappellotti alle Strenne», *Verità e Bugie*, VII, n. 1, 7 janvier 1860)

Sur les traces du milanais Carlo Tenca qui, depuis 1845, au nom d'une littérature populaire, stigmatisait le phénomène littéraire du moment en dénonçant l'industrie parasitaire liée à l'édition d'étrennes « al di dentro

11. Voir E. Cione, *Le strenne e i giornali letterari*, in *Napoli romantica. 1830-1848*, Napoli, Morano, 1957 (3^e éd.), p. 26; R. De Cesare, «Le strenne e i loro scrittori», dans *La fine di un regno*, op. cit., p. 147 et suiv.; une liste partielle des étrennes napolitaines de la première partie du siècle se trouve dans A. Zazo, *Il giornalismo a Napoli*, op. cit., p. 81-85.

vuote e leggere come farfalle¹² » (vides à l'intérieur et légères comme des papillons), les journalistes humoristes se proposent de révéler à leur lecteurs les rares qualités et les nombreux défauts des étrennes les plus célèbres que leur offrent en début d'année la presse et l'édition napolitaine (*La Sirena*, *La Ghirlanda*, *Le Rose*, *La Mergellina*, *La Farfalla*, *Li quatto de lu muolo*, etc). Les coups de fouet, les calottes ou les coups de sabre se font rapidement sentir et les armes de la satire n'épargnent personne. Tout y passe : les formes dont on signale les erreurs ; les contenus, trop souvent tristes et pathétiques, peu appropriés aux périodes de fête ; les incohérences des associations choisies dans les figures de l'analogie et dont on rit franchement :

Vaneggiamento – Sonetto di Giacinto de Sivo. In esso l'autore ci fa sapere che egli vede i grandi poeti seduti e spera sedersi loro allato – Non posso dir altro su questo grazioso sonetto se non che il titolo è molto felicemente scelto

(«Scappellotti alle strenne», *Verità e Bugie*, VII, n.2, 14 gennaio 1860)

La poésie est donc considérée par les journalistes des périodiques humoristiques comme un instrument servant à « gagner l'attention du public » et à « mieux traduire en ironie et divertissement la cronaca politica e sociale¹³ ». Mais elle devient elle-même, ainsi que ses auteurs, objet de satire quand elle entre dans le circuit social par l'intermédiaire des « étrennes ». Quoiqu'il en soit, elle occupe dans la presse napolitaine de ce type une place non négligeable, quelquefois irrégulière, toujours incisive.

12. C. Tenca, «Le strenne», *Rivista Europea*, n.1, gennaio 1845, p. 115 et suiv. Voir aussi le recueil de C. Tenca, *Delle strenne e degli almanacchi. Saggi sull'editoria popolare (1845-1859)*, publié par A. Cottignoli, Napoli, Liguori, 1995; F. De Sanctis, «Le Strenne», dans *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, publié par M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, p. 300-301; *Opere di Francesco De Sanctis* (Vol. XI), *La letteratura a Napoli* dans *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, publié par C. Muscetta et G. Candeloro, Torino, Einaudi, 1953, p. 59 et suiv. Pour la place des étrennes dans le panorama littéraire milanais, voir M. Berengo, *Intelletuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 179-192.

13. M.C. Di Martino, «Per una lettura dei luoghi satirici», dans *La satira politica nei giornali napoletani 1860-1899. Catalogo della mostra*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, p. 36.

Une traduction oubliée
des *Fables* de Florian
dans *L'Omnibus pittoresco* (1845-1847)

Le genre de la fable, forgé sur le modèle d'Esopé, connut un grand succès en Europe et particulièrement en France surtout grâce à La Fontaine qui fut le plus admiré et le plus imité de ses représentants. En Italie, l'intérêt porté aux modèles classiques mais aussi aux auteurs contemporains, surtout français, donna lieu à une intense activité de traduction et suscita une production originale qui compte parmi les meilleures de ce type. S'y illustrèrent Ludovico Antonio Muratori, Tommaso Gargallo, Lorenzo Pignotti, Gian Carlo Passeroni, Melchiorre Cesarotti, Gasparo Gozzi, Aurelio de Giorgi Bertola, auteur, entre autres, de l'une des réflexions les plus intéressantes qui aient été menées sur les caractéristiques du genre: *Saggio sopra la favola* (1788).

Au début du XIX^e siècle, l'intérêt pour les fables est attesté essentiellement par des traductions, souvent précieuses (prenons-en pour exemple celles d'Esopé par Niccolò Tommaseo) ou par des recueils anthologiques (comme celui de 1835 du marquis Puoti, désormais oublié). Toutefois, contrairement à ce qui arriva après l'unification de l'Italie, au moment où un bon nombre d'œuvres furent d'abord publiées dans les journaux avant d'être recueillies en volume, dans la première moitié du siècle, la diffusion des fables passa essentiellement par les livres imprimés. À quelques exceptions près (dans le cas de Luigi Carrer qui publia en 1838 une version de quinze fables de Phèdre dans la revue *Il Gondoliere*), on ne trouverait pas de traces significatives de la présence de fables dans la presse de l'époque.

Ceci vaut également pour le journalisme napolitain des années trente et quarante du XIX^e siècle. Les textes narratifs qui étaient publiés ces années-là dans de nombreux périodiques littéraires comme *L'Omnibus*, le *Salvator*

Rosa, *La Toletta*, le *Poliorama pittoresco*, *L'Omnibus pittoresco*, appartenaient plutôt à des genres brefs (l'anecdote, la légende ou bien l'esquisse) ; ils évoluent ensuite jusqu'à atteindre les dimensions d'une nouvelle, publiée par tranches, ou d'un roman feuilleton aux plus grandes dimensions, le genre narratif le plus représentatif de la presse du XIX^e. L'affirmation progressive des textes narratifs dans les journaux ne va pas de pair avec celle des fables qui n'ont pas l'air d'y tenir une place significative, qu'elles soient en vers ou en prose. Du reste, la poésie n'occupa pas beaucoup d'espace dans la presse napolitaine de l'époque malgré son succès dans les salons les plus en vue de la ville. Il s'agissait tout au plus d'une production « autochtone », comme en témoignent les textes lyriques fréquemment publiés dans les « étrennes », encore à leurs débuts. Les nombreuses traductions produites ces années-là, et plus fréquemment encore les années suivantes, concernent essentiellement des articles de presse ou des textes narratifs plus longs.

On comprend alors que dans un tel contexte, les seize fables de Florian traduites par Michele Della Mura et publiées dans *L'Omnibus pittoresco*, de 1845 à 1847, soient dignes d'intérêt. Le périodique fut fondé en 1838 par Vincenzo Torelli, directeur de *L'Omnibus*, l'un des journaux à plus large diffusion et les plus durables du XIX^e siècle. Il se distinguait par ses lithographies précieuses qui lui permettaient d'entrer en compétition avec le plus vieux *Poliorama pittoresco* de Cirelli. Par leur procédé et par la qualité artistique de l'image, ces lithographies faisaient l'orgueil du directeur du journal.

Nous savons très peu de choses de Della Mura, le traducteur des *Fables* de Florian, si ce n'est que Torelli publia dans son journal principal, *L'Omnibus*, l'une de ses nouvelles, *Erminia* (XX, 10, 4 febbraio 1852). Aucune trace cependant d'une publication en volume de ces traductions.

En revanche, nous disposons d'informations plus sûres concernant la diffusion en Italie des œuvres de Florian. À l'époque où parut, dans *L'Omnibus pittoresco*, la traduction des *Fables*, dont l'original avait été publié en France en 1792, Florian était surtout connu en Italie pour *Numa Pompilio* de 1786 (traduit en volume à Turin en 1788). La présence d'une édition florentine plus tardive, en 1792, et d'une autre, vénitienne, en 1793 nous fait penser qu'il fut bien accueilli. *Numa Pompilio* connut au moins trois autres éditions au cours du XIX^e siècle : la première florentine, en 1792 et les deux autres, milanaïses, en 1834. *Giannotto e Colino*, la traduction italienne d'une autre œuvre de Florian, fut publié à Venise en 1801.

La fortune du poète français en Italie est également liée aux mélodrames et aux ballets inspirés de son œuvre. Rappelons au passage, *Consalvo di Cordova* (1791) dont Luigi Romanelli tira le livret d'*Abenamet e Zoraïde*, composé par le musicien napolitain Giuseppe Nicolini et mis en scène à la

Scala le 26 décembre 1805. Le même texte de Florian inspira Gaetano Rossi qui en tira le livret de *Zoraïda*, mis en musique par Giuseppe Farinelli, mais aussi Bartolomeo Merelli pour son livret de *Zoraïda in Granata*, mis en musique par Donizetti et représenté pour la première fois à Rome au théâtre Argentina, le 28 janvier 1822.

On associe généralement le nom de Florian au ballet intitulé *La Belle Zoraïde* dont la chorégraphie est de Giuseppe Domenico De Rossi, ballet inséré dans *Pietra simpatica*, une comédie de Sylvestre Di Palma, mis en scène en 1795, 1796 et 1803 au théâtre Fiorentini de Naples. Enfin, le 30 mai 1826, au théâtre San Carlo eut lieu la représentation du ballet *Sofronimo e Caritea*, inspiré lui aussi de l'œuvre de Florian. Quelques années plus tard, le 26 septembre 1835, dans le même prestigieux théâtre napolitain, Luigi Astolfi mit en scène pour la première fois le ballet *Consalvo di Cordova*. La diffusion de Florian en Italie est également attestée par la traduction d'autres œuvres de lui comme par exemple *Guglielmo Tell ossia la Svizzera liberata* (Pise, 1819), *Claudina in Sciamuni* (Milan, 1819), *Elizero e Nefali*, publiées à Rome en 1829. Florian doit surtout son succès à la circulation de *Plaisir d'amour*, rendu célèbre par l'air de Martini (1760) et vite devenu l'une des mélodies françaises les plus connues. Aujourd'hui encore, après des interprétations nombreuses et aussi célèbres que celle de Beniamino Gigli (1935), il fait partie du répertoire de chanteurs italiens contemporains comme par exemple Andrea Bocelli et Franco Battiato.

La traduction des *Fables* fut plus tardive que celle de sa production théâtrale. Mise à part celle qui fut insérée dans le supplément du recueil *Racconti* de Filippo Stanislao Del Pace en 1814 mais qui ne fut que partielle, la première traduction en italien, intégrale cette fois, remonte à 1847 et se trouve dans le volume *Le Favole e i poemetti di Ruthe Tobia* imprimé à Venise par le typographe Gaspari. Une cinquantaine d'années plus tard, en 1895, les vers de Florian furent réunis dans un volume intitulé *Venticinque favole*, considéré comme la première traduction italienne de l'original (elle est l'œuvre d'Alcibiade Vecoli). En fait, cette édition avait été précédée du volume *Favolette in versi*, également traduit par Vecoli, en 1893. Malheureusement le texte de 1847, enregistré dans le *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento. 1801-1900*, est introuvable. Dès lors, il est difficile d'établir si cette traduction était en prose ou en vers, et par conséquent de savoir si la traduction de Vecoli fut réellement la première en vers ou tout simplement s'il ignorait l'existence du texte de 1847. Reste que la traduction en vers de *L'Omnibus pittoresco* précède les deux autres d'où sa valeur documentaire.

Comment expliquer la présence des *Fables* de Florian dans ce journal, alors qu'à l'époque le genre était apparemment si peu pratiqué dans la

presse? Sans doute par l'intérêt que leur porte le directeur de *L'Omnibus*, Vincenzo Torelli. Ce journaliste très actif était aussi un critique théâtral redouté très lié au monde musical italien et pas seulement napolitain. Il faut rappeler ses bons rapports avec Felice Romani, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, Saverio Mercadante et Gaetano Donizetti qui fut le parrain, par procuration certes, de son fils Achille, le futur metteur en scène. Si nous considérons la fortune de Florian dans le monde du théâtre napolitain dont il fut l'un des inspirateurs, on peut imaginer que Torelli a voulu mieux faire connaître à son vaste public un auteur qui en Italie était surtout connu grâce au mélodrame. La publication des *Fables* dans les pages de *L'Omnibus pittoresco* commença le 13 mars 1845 et continua de façon irrégulière jusqu'au 19 juin 1847. Il s'agit de seize fables, toutes extraites des deux premiers livres français (*Il bue, il cavallo e l'asino; I due viaggiatori; La pecora ed il cane; I canari, ed il cardellino; Il gatto e lo specchio; Il carpo ed i carpioncini; La civetta, e l'ape; Il cane, ed il gatto; Il Gatto, e l'Occhiale; Il Giovinetto, ed il Vecchio; La Talpa, ed i Conigli; I due Giardinieri; Il Cieco ed il Paralitico; Pandora; Il Vaccaro ed il Guardacaccia*). À cela, il faut ajouter une fable indiquée comme la cinquième du deuxième livre qui fut publiée sans titre dans *L'Omnibus pittoresco*.

Dans la version de Michele Della Mura, les schémas rythmiques ne correspondent pas aux originaux. La principale différence réside dans l'adoption de vers de longueur égale alors que le texte français se fonde sur l'alternance de décasyllabes et d'heptasyllabes. Pour la traduction de la plupart des *Fables*, Della Mura choisit des sizains d'hendécasyllabes. Il adopte ainsi un même schéma de rimes. Par contre, pour les quatrains composés de sénaires, septénaires et octosyllabes, Della Mura adopte une rime partielle en choisissant le schéma ABBC alors qu'il utilise la rime alternée dans deux cas seulement. À côté de ces solutions métriques, nous trouvons une composition en huitième de rime (2.3), une autre en rimes embrassées (1.13), une autre, plus complexe (1.5), où à l'*incipit* à rime alternée succèdent des vers à rime enchaînée.

Cependant, l'analyse de ces traductions pourrait donner lieu à d'autres considérations portant sur le lexique employé ou bien encore sur la fidélité du texte d'arrivée par rapport au texte original. Nous les développerons ailleurs. Limitons-nous à dire que *Les Fables* publiées dans *L'Omnibus pittoresco* mériteraient de l'être à nouveau aujourd'hui car elles constituent un témoignage précieux du sort réservé à la poésie dans les journaux du temps.

La présence de ces vers dans *L'Omnibus pittoresco* est en effet l'un des nombreux indices de la vivacité du journalisme napolitain dans cette première moitié du XIX^e siècle. En outre, la traduction de Florian permet d'évaluer la clairvoyance du directeur du périodique, Vincenzo Torelli, qui se ser-

vir d'un instrument comme le journal pour élargir les horizons d'un public placé traditionnellement en marge de la production culturelle. Il contribua ainsi à le faire entrer de plein pied dans un plus vaste débat de portée européenne. Il utilisa le véhicule de la traduction pour permettre à ses lecteurs d'avoir une série d'informations et de connaissances en le faisant accéder à des textes qui autrement n'auraient pas pu être lus en raison de la difficulté de leur publication et de leur transmission en volumes imprimés.

APPENDICE

Le Favole di Florian

Traduzione di Michele Della Mura*

Il bue, il cavallo e l'asino

Un Asino, un Cavallo e un Bue, già quale / Di lor sia prima, disputavan forte / Direte a un Miccio orgoglio tal sta male? / A chi convien. E chi di noi la sorte / Di rifletter non ha, che quei sol vale, / In dottrina maggior, rango e natale? / Con tuon dolce, e modesto il Bove allora / Dei suoi grandi servizii si millanta / Di sua docilità, e sua forza ancora, / Suoi nobili esercizi, e 'l valor vanta, / Poscia il destriero, e l'asinel si sente / L'util vantar, che recano alla gente. / Decidan gli uomini, disse il buon destriero, / Di cui già scorgo tre, nostre ragioni / Loro esponiamole e se d'un pensiero / Due ne saran, fian sciolte le quistioni: / Quei giunti adunque, incaricato il Bue / A fare il relator da tutti fue. / La cosa ei spiega, ed il giudizio chiede. / Un degli arbitri scelti, il sensal fallo, / La ragion dice, assai chiara si vede, / Il destrier vince: ah no, caro fratello, / Rispose l'altro, un rozzo molinaro, / Ingiusto fia se non vince il somaro. / No, disse il terzo, ch'era fittaiuolo / Di sua Pieve, e colono benesante; / Quest'onore appartiensi al Bove solo / Onde il destriero allor d'ira spumante: / Dal proprio util partiste; ed il sensale: / Sol util proprio guida ogni mortale.

I due viaggiatori

Certo compar Tommaso / E il socio suo Lubino / Ad un casal vicino / Givano entrambi a piè. / Sulla sua propria traccia / Pien di luigi, a caso, / Trova un borsel Tommaso, / E intascar presto il sa. / Lubin con viso allegro / Poi dice al suo compagno: / Questo casual guadagno / Per noi tesoro è in

* Nella trascrizione è stata rispettata la grafia in uso nell'ottocento e sono stati corretti i refusi.

ver. / Risponde a lui Tommaso: / *Per noi* non è ben detto / *Per me* fa un altro effetto: / Nè parla più Lubin. / Indi, lasciando il piano, / Nel vicin bosco entrarò, / Ov'essi insiem trovarò / Occulti i ladri star. / Tommaso allor tremante, / Chè ben ragion ne avea: / *Perduti noi!* dicea; / Lubin rispose: ohibò! / *Noi* non è bene adatto, / *Ma te* è ben altra voce; / E detto ciò, veloce / Pel bosco sen fuggì. / Immobil per timore, / Tommaso è circondato, / Tira il borsello e dato / A'ladri da lui vien. / Chi bada a sé soltanto / In prospera ventura, / Avvolto in la sventura / Amico alcun non ha.

La pecora ed il cane

La pecora ed il cane, amici ognora, / Si narravano un dì lor trista vita – / Dicea la prima: oh qual mi sdegnò e accorò / L'avversa sorte che a noi stessi unì. / Schiavo dell'Uom, tuo cor l'ingrato adora, / Fida hai l'alma, sommessata, intenerita, / E il prezzo che il tuo tel ognor riscosse / Fu sovente la morte e le percosse! – / Latte io gli do, concimo i campi, e il vesto, / E sempre il crudo uccide alcun de' miei – / Il lupo, pari suo, poi mangia il resto. / Noi per lui solo lavorare, ed ei / Farci morir, nostro è destin funesto – / È ver, rispose il can, ma tu non dei / Suppor più lieto quel che ci dà guai – / Soffrir che far il male è meglio assai.

I canari ed il cardellino

Un amator d'uccelli, di nascosto / Avea d'una canaria in mezzo all'uova / Quello d'un cardelletto un dì riposto. / La Madre de' Canari, a tutta prova, / Più tenera che astuta, non si avvede, / E come proprio ancor quest'uovo cova, / Che presto viene a frutto – Ora succede / Che il piccol stranier, dal guscio nato, / Le più teneri cure usar si vede / Dagl'ingannati sposi, e ognor trattato / Da lor, nè più, nè men che s'egli sia / Lor figlio – Il dì dorme nel covo a lato / Dei canarini, a cui fra sé sentia / D'esser fratello – Alla sua volta avea / La sua beccata, e la notte dormìa / Sotto l'ala materna – Ognun cresce / Di quei piccini, e divenendo uccello, / Di belle piume ornare si vedea. / Sol giallo non diviene il calderello, / E non pertanto dei Canari stessi / Egli si crede già d'esser più bello. / I suoi fratelli l'han per tal pur essi. / Oh dolce errore, per cui fedelmente / Veder simile a noi chi s'ama dèssi! / Ma un vecchio Calderugio, il qual risente / Invidia del suo bene, viengli a dire: / Saper chi sei è tempo finalmente: / Quelli per cui sai tanto amor nutrire / Tuoi parenti non son, poichè il destino, / Da Cardellin facendoti venire, / Esser non mai ti fece un Canarino, / Guardati, hai fulvo il corpo, ed hai scarlatto / Il capo, ed il becco... – Sì, l'uccellino / Risponde, avrò che vuoi; ma ingrata

affatto / L'alma non tengo, ed amerà il mio core / Sempre color che tanto ben mi han fatto. / Se non ho le lor penne, io n'ho dolore, / Ma che il lor cor somigli al mio mi vanto. / Ch'io lor non appartengo, con calore / Vuoi dimostrar; stanno contrario a tanto / Lor cure – Solo è ver quel che si sente – Per un uccel riconoscente intanto / Sarà il benefattor più che parente.

Allevato un fanciulletto / In meschin villaggio, un dì, / Ritornato al patrio tetto, / Uno specchio lo stupì. / Amò in pria la sua figura / Poscia per bizzarro umor, / Che comparle la natura / A' fanciulli e adulti ancor, / Oltraggiar quel ch'ama intende, / E una sceda in burla ei fa. / Ma lo specchio a lui la rende, / E spiaciuto eccolo già. / Gli alza un pugno minaccioso, / E si vede minacciar; / Quindi fattosi stizzoso / Vien l'imgo a tartassar: / Duolsi, adirasi e furente, / Allo specchio ancor vicin, / Grida, piange e crudelmente / Il cristallo batte alfin. / Vien la madre, il placa e abbraccia, / Lo prosciuga e imprende a dir: / Il fanciul che ti procaccia / Duol, non piacqueti schernir? – Sì, dic'egli – ed ella: Intendi, / Tu sorridi e in riso egli è; Tu le braccia a lui distendi, / Le distende ei pure a te; / Tu calmato, in calma è desso. / Così avviene in società / Ove il male e il bene istesso / Che ricevesi si fa.

Il gatto e lo specchio

Filosofi che pieni di ardimento / Consumate la vita onde spiegare / Quel che spiegar non può l'uman talento, / Degnatevi, vi prego, di ascoltare / Questo ch'io narro sopraffino tratto / Che avvenne a un saggio ed un astuto gatto. / Visto uno specchio su una tavoletta, / Vi salta, guarda e crede aver mirato / Un fratello che al varco già lo aspetta, / E andando per raggiungerlo è fermato. / Sorpreso, stima il vetro trasparente, / Dall'altra parte va, nè trova niente. / Ritorna, e il gatto un'altra volta mira, / Riflette, e per timor che l'animale / Sen fugga mentre intorno al vetro ei gira, / Presto a cavallo sullo specchio sale, / E una zampa di qua, l'altra di là, / Tien per ghermirlo ovunque andar potrà. / Credendo allor d'esserne già in possesso / Dolcemente sul vetro il capo inclina, / Vede un'orecchia e due, e al tempo stesso / La pronta zampa a destra ed a mancina / Va spingendo; ma alfin disquilibrato / Cade per terra e nulla ave afferrato. / Senza più attender dunque, e senz'ancora / Cercar quanto non giunge il suo pensiero, / Lascia lo specchio e torna a' sorci allora / Non curando spiegare un tal mistero. / Necessario non è quel che la mente / Ad intender s'impegna inutilmente.

Il carpo ed i carpioncini

Badate, figli miei, / Costeggiar men la sponda, / E in l'acqua più profonda /
 Del fiume andate a star. / Temete della lenza / L'ufficio crudo e fiero, /
 Temete lo spavero / Più periglioso ancor. / Un Carpo della Senna / Volgeva
 questi detti / A' pesci giovanetti / Che a mala pena udir. / Era d'April - Le
 nevi / E i ghiacci dimoiati / De' zeffiretti a' fiati / Venian da' monti giù. /
 Gonfio per essi il fiume / Solleva grossi flutti / Indi straripa, e tutti / Allaga i
 campi alfin. / Ah! i Carpioncini sciamano, / Che dici Carpo insano? / Degli
 anni il timor vano / Pena per noi ti dà? / Eccoci cittadini / D'un procelloso
 mare, / Guarda, non altro appare / Eccetto l'acqua e il Ciel. / Gli alberi
 stanno ascosi / Sotto i cresciuti umori, / Del mondo siam signori / Quest'è
 diluvio affè. / Ah nol credete, disse, / La vecchia madre amante, / Non vuoi
 che un istante / Quest'acque ad essicar. / Deh non vi allontanate, / E di dis-
 grazia in tema, / Di rimaner vi preme / In fondo al fiume ognor. / E quelli:
 Oh che tu sempre / Tieni il discorso stesso? / Nostro novel possesso / Or noi
 vogliam veder. / Così parlando ai folli / Dal fiume uscire piacque, / E se
 n'andar nell'acque / Che la città coprì. / Che avvenne poi? Quell'onde /
 Tutte si dissecaro, / E i carpi che restaro / Fur presi, e fritti allor. / Perchè las-
 ciare il fiume? / Perchè? Lo veggio bene; / Perchè ciascun si tiene / Saggio di
 madre più. / Perchè di propria sfera / Pensa ciascuno uscire, / Perchè... ma
 più finire / Non si potrà da me.

La civetta e l'ape

Cloe, vezzosa giovinetta, / Soprattutto gran civetta, / Il mattin dopo il levare,
 / Si metteva a travagliare; / Allo specchio io dire intendo, / Ove lezì ognor
 facendo, / E ghignetti al suo servente / Gli diceva della mente / I progetti, e
 del suo core / I piaceri, ed il dolore - Or ronzando con baldanza / Entra
 un'ape nella stanza - / Al soccorso, in viso mesta / Grida Cloe: ah vieni
 presta, / O Martina, o Gisa, alato / Qui v'ha un mostro, e il vo' scacciato. /
 Ma quell'ape baldanzosa / Su dei labbri le si posa - Sviene Cloe, Martina in
 ira / Prende l'ape, ed ha già in mira / Di schiacciarla - Ah no le dice /
 Dolcemente l'infelice - / Perdonate il fallo mio, / Una rosa ho credut'io /
 Fosse il labbro ch'ella tiene, / E credea... - ma già riviene / A un parlar sì
 lusinghiero / Cloe dal suo languor primiero, / Ed a dir così si pone: / A sì
 bella confessione / Facciam grazia; la puntura / Non è poi cotanto dura, / E
 dal tempo che ha parlato / Più tormento non mi ha dato - / Il vantaggio è
 sempre immenso / Che recare sa un po' sd'incenso -

Il cane, ed il gatto

Dal Padrone un can venduto, / La catena alfin spezzò, / E ove nascer fu
 veduto / Nuovamente ritornò - / Se impietrò poi giudicate, / Quando in
 premio a tanto amor, / Ricondotto a bastonate / Fu al novello suo signor - /
 Suo compagno, un vecchio gatto, / Poichè il vide fuor di sè, / In passando
 tutto a un tratto, / Queste voci udir gli fe' - / Ignorante, poveretto, / Dunque
 tu credevi già, / Che l'usarci un po' d'affetto / Sol per noi è che si fa?

Il Gatto e l'Occhiale

Un gatto selvaggio, / E gran cacciatore, / D'un giovin signore, / Nel parco ne
 andò, / Dov'eran pernici, / In copia, e conigli / E a far gozzovigli / Colà si
 fissò - / Quadrupedi, e uccelli / Al nuovo Nembrotte, / Il giorno, e la notte /
 Riusciva immolar, / Chè buono alla posta / E buono al fuggire, y Sapeala
 inseguire, / Sapeasi imboscar - / Le guardie il rapace, / Cotanto insolente /
 Spiavano attente, / E scaltro egli allor, / Nel folto del bosco, / Ascoso in la
 tana, / Rendea ben vana / Quell'opera lor - / Ma avendo timore / Pur
 d'essere preso, / Doleasi che reso / Gli avesse l'età, / Lo sguardo men fino, /
 Men certo e sicuro; / Pensiere assai duro, / Che pena sol dà - Or nero cilin-
 dro, / Ornato di lenti, / Forbite, lucenti, / Rinviene in un dì - / Occhial da
 Teatro / Quest'era, e il padrone / Per combinazione / Perduto aveal lì, / Di
 sera, fra quella / Dimora selvosa, / E a intender la cosa / Il gatto si dà - / Col
 piede un estremo / Pria spesso toccato, / Girare da un lato / Sul suolo lo fa, /
 Poi corregli appresso, / S'arresta, lo muove, / Lo scuote, il rimuove, / E atto-
 nito alfin / Che nulla sortinne, / Dal vetro più stretto / Adatta il tubetto /
 All'occhio vicin - / Allora, al di sotto / Di verde nocciuola, / In quella che
 sola / La vista non val, / Ei vede un coniglio, / E stretto l'occhiale, / Esclama:
 ah che un tale / Tesoro non ha egual, / E va per scagliarsi / A quel che stimava
 / Che passi distava / Sol quattro nel pian - / Ma udito un rumore, / E
 all'occhio riposto / L'occhial per l'opposto, / Ei vede lontan / La guardia che
 contro / Gli muove, ed allora, / Perchè l'addolora / La fame, e 'l timor, /
 Incerto, perplesso, / Rimane un istante, / Poi dubbio, e tremante / Riflette,
 ed ancor / Riguarda mai sempre / Dal largo cristallo, / E vede con fallo / Da
 lungi venir / La guardia, ed ognora / Il vetro minuto / Il piccolo brutto / Gli
 riesce ad offrir - Y Infìn supponendo / Che ha tempo a predare, / Veloce a
 mangiare / La belva sen va; / Ma sol venti passi / La guardia è lontano, / Nè
 presolo invano / Di mira, di già / In testa due palle / Fa entrargli di botto, / E
 fa un manicotto / Del vello che ha su - / Ha ognuno di noi / Lo stesso
 tubetto, / Che volge all'oggetto / Ch'egli ama di più - / Per cui ciocchè piace
 / Lontano rimira, / E cioschè desira / Poi vede vicin.

Il Giovinetto, ed il Vecchio

Come mai della Fortuna / Acquistar si può l'affetto? / Ambizioso un giovinetto, / Domandava al Genitor. / Disse il Vecchio: Andando ognora / Pel sentier che glorie adune, / Alla causa ch'è comune; / Con farsi utile tuttor, / Per la Patria prodigando / Giorni, veglie, ed il talento – / – Questa vita è di gran stento, / Non vo' messi di splendor – / – Via più certa egli è l'intrigo – / – Questo è vil, nol debbo ambire, / Nè arricchirmi è mio desire, / Con vergogna, o con sudor – / Ebben, semplice! imbecille / Sii, chè sorte ama gli stolti, / E veduti io n'ho ben molti / Di godere il suo favor –.

La Talpa, ed i Conigli

Spesso sa ognuno i propri suoi difetti, / E convenirne intanto è un'altra cosa: / S'ama di vero mal provar gli effetti, / Ma d'incolparne quelli alcun non osa – / Fatto in acconcio or tornami a memoria / Incredibil, ma il credi, ecco la storia. / Sulla fiorita erbetta, in un bel prato, / Disparte, presso il bosco, essendo era, / Drappello di conigli radunato / Di divertirsi aveano la maniera, / Chè a mosca cieca stavano a giuocare / I conigli! direte, ah non può stare. / E pure, sopra tutto egli è certissimo. / Per benda agli occhi d'un, foglia flessibile / Metteasi, e al collo si stringea benissimo, / E in un istante questo era eseguibile: / Or chi la vista si vedea sospendere / Veniva in mezzo allor suo posto a prendere. / Saltavano, danzavan agli altri intorno, / E tutto s' eseguiva egregiamente: / Partivano, e a vicenda allor ritorno / Coda, ed orecchi giangli a trar sovente; / Subito il cieco allor si volgèa, / Nè di fallire nel suo cor temèa. / E la zampa spingendo egli all'evento, / Volgevagli la frotta le calcagna, / E quindi non prendev'altro che vento, / E inutilmente ne faceva lagna: / Al certo là saria stato il meschino / Fino al ritorno del nuovo mattino. / Una stupida talpa a tal bordello, / Che sotto terra molto ben sentia, / Si vide tosto uscire dall'ostello, / E ad immischiarsi in giuoco ella venia: / Comprimerete ben che non vedendo / Fu presa appena un sol passo facendo. / Disse un coniglio allor: saria coscienza, / E la giustizia il vuol, che nostra suora / S'esenti, poich'è a nostra conoscenza / Non aver occhi, nè difesa ancora: / Così pens'io: a cui la talpa irata: / Non fia, chè giustamente io fui chiappata; / Mi si ponga la benda – Oh con piacere! / Eccola, cara mia, ma necessario / Esser non credo stringere a dovere / Il nodo. Non è ver? – Anzi al contrario / Mi perdoni... lo stringa..., e sempre in ira, / Lo stringa, e stringa ben chè l'occhio mira –.

I due Giardinieri

Due fratelli ortolan', solo tenendo / Un giardino, ciascun ne coltivava / La metà sua, ed in concordia essendo / Da loro una famiglia si formava: / Bell'ingegno Giovanni e parlatore / Credevasi un grandissimo dottore. / La vita passava ei leggendo ognora / L'Almanacco, e guardando e tempi e venti / E banderuole – Poscia, di buon'ora / Aprendo il varco a' suoi rari talenti, / Come d'un sol pisello amò scuoprire / Miriadi ne potean fuori venire. / Perchè il grano del Tiglio, che produce / Grand'albero, è più picciol della fava / Ch'alta due piedi a morte si riduce: / E poi per qual mistero essa si cava / Dal suol, nel quale a caso sol si getta, / Prende radici e in su lo stelo metta. / Ma mentre ch'ei pensava e si doleva / Di non poter spiegar segreti tali / Più l'orto ad inaffiar non attendeva: / Quindi sbucciaron tutti da' petali / E spinaci e lattughe, e borea offese / I fichi che a coprire ei non attese. / Non frutti in piazza, e non denari in borsa, Cogli almanacchi il dottorel meschino / Non avea che il fratello in sua risorsa, / Il quale per tempissimo il mattino / Lavorava cantando, ed ogni cosa / Coltivava dal pesco all'acetosa – / Nè parlando di ciò ch'ei non sapeva, / Seminava alla buona e a solo oggetto / Di raccorre – La terra producea / Ed egli scudi avea, frutta e diletto; / E Giovanni, rimasto anche a suo peso, / Un dì gli venne a dir tutto sorpreso: / Che fai per ottener sì buoni effetti? / Amico mio, quei disse, ecco il mistero; / Io sudo in lavorar, tu sol rifletti – / Quale di ciò reca vantaggio vero? / Tu ti tormenti, e godo ognor bene io. / Or chi di noi più saggio, o fratel mio?

Il Cieco ed il Paralitico

Soccoriamci a vicenda, e più leggiero / Farà de' mali il peso. Il ben che altrui / Fassi è sollievo al proprio male in vero. / Confucio il proclamò: seguiam di lui / La dottrina, che de' Cinesi in mente / A figger, disse il fattarel seguente. / Esistevano d'Asia in un paese / Due meschinelli un tempo – Uno era attratto, / L'altro orbo e entrambi miseri – Ognun chiese / Al Ciel che fosse a vita tal sottratto; / Ma fu invano il gridare ed il piatire, / Chè niun di lor poté giammai morire. / L'attratto in piazza, sul canil ridotto, / Doleasi, e non compianto, il duol crescea: / Il cieco, a cui si poteva nuocer tutto, / Nè guida, nè sostegno ancor tenea, / E non restava neanche a quel meschino, / Per amarlo e condurlo un cagnolino. / Or tastonni il cieco, un giorno mosso, / Nell'attratto, allo svolger d'un chiassuolo, / S'avvenne – Udì lagnarlo e fu commosso, / E compiangendol con verace duolo / Sì disse: io tengo i miei, e tu i tuoi mali; / Uniamli, e non saran tanto ferali. / Rispose quegli: Ah tu forse non sai / Esser negato a me che un passo mova; / E tu la vista, o fratel mio, non hai: / Unire i nostri mali, or dì a che giova? / E 'l cieco: A che?

M'ascolta : ognun di noi / Può all'altro alleggerire i mali suoi. / Buone gambe m'ho io, e gli occhi tuoi / Egualemente poi son buoni a guardare, / Quindi portare su me ti posso, e puoi / Di guida a me l'ufficio tu prestare; / Così dagli occhi tuoi fora diretto / Il passo mio che sempre incerto io metto. / E le mie gambe poscia e sotto e sopra / Andranno come a te faccia piacere; / Nè chi di noi più vantaggiosa l'opra / Compie, non mai curando di sapere, / Ognor per te potrei io camminare, / E tu per me potresti ognor guardare.

Pandora

Quando Pandora nacque / Ciascun di tutt'i Dei / Co' doni suoi, colei / S'accinse ad adornar. / Venere, ancorchè fosse / Gelosa per natura, / Sciolta la sua cintura / Pur glie la volle dar. / Giove, vedendo quella / Beltà senza l'eguale, / Temeane pel mortale / Il vezzo ammaliator. / Rise la Dea di Gnido / A quel timor suo vano, / E sì gli disse piano: / Ferisca pure ognor; / Capricci stan nel cinto / Le piaghe a indebolire, / E in esso per guarire / Stanno i favori ancor.

Il Vaccaro ed il Guardacaccia

Del genitor le vacche un dì guardava / Colino, e senza pastorella amante, / Standosi tutto solo, s'annojava, / Quando dal bosco un guardacaccia ansante / Uscito disse: Corro dietro invano / Dall'alba a un cavriuol per questo piano: / Mancai due volte il colpo, e ormai son lasso. / Colin rispose: eccolo che passare / Saltellando lo veggio di là basso; / Ma poichè stanco sei, puoi riposare, / E se guardar per me le vacche vuoi / In tua vece n'andrò sui passi tuoi. / Ti rispond'io del caprio – In fede mia / Che il voglio, disse il capocaccia. Questo / È l'archibugio, prendi il can, t'invia / A uccidere il cavriuolo e torna presto. / Colin s'armò, chiamò Sultan, che appresso / Gli andò, sebbene a malincuor, somnesso. / Gira le macchie il can, sta, va, vien, sente, / Ed ecco il cavriuol fuori venire; / Colin gli spara contro impaziente, / Ma nol colpisce, e 'l corpo va a ferire / Il povero Sultan, che guaiolando / Di sangue il prato gli va allor tracciando. / Trovò a russar la guardia il poveretto / Nè le vacche trovò, chè fur rubate: / Strappossi allor le chiome con dispetto, / E urlando andò per monti e vallate. / Nulla ei vide, e la sera al genitore / Senza vacche tornò pien di rossore. / L'accaduto narratogli tremante, / Quello un baston di sorbo andò a pigliare / E del figlio corresse in sull'istante / Le strane idee ed il folle pensare, / Poi gli disse: Ciascun il suo mestiero, / Le vacche or fien guardate daddavero.

**Les récits de l'écrivain journaliste napolitain
Vincenzo Giordano-Zocchi
dans la deuxième moitié du XIX^e siècle**

Affinités avec le poème en prose

Dans la deuxième partie du XIX^e siècle, nombreux furent les écrivains napolitains, d'origine et d'adoption, sensibles à l'expérimentation de nouvelles formes littéraires. À l'époque, les rapports multiples entre littérature et journalisme fournissent l'occasion de créer des textes narratifs tout à fait innovateurs par leur typologie: par exemple, le récit, la nouvelle ou l'esquisse; mais aussi par le choix d'un genre: sentimental, fantastique, vériste. À côté des écrivains célèbres, comme Matilde Serao ou Salvatore Di Giacomo, il y en eut d'autres, qui n'ont pas atteint la même notoriété mais qui participèrent activement au renouvellement des genres littéraires, tant sur le plan des contenus que sur celui du style. Ainsi en va-t-il de deux journalistes et écrivains particulièrement actifs, Rocco de Zerbi et Federigo Verdinois, mais aussi d'un polygraphe original, Vittorio Imbriani, d'un poète à la veine facile, Giuseppe Aurelio Costanzo, et enfin de deux narrateurs, Giuseppe Mezzanotte et Vincenzo Giordano-Zocchi.

Même si l'on ne peut parler à leur propos d'une véritable « scapigliatura napoletana¹ » (expression forgée sur le nom du mouvement littéraire et artis-

1. Voir pour la particularité du mouvement et de certains de ses auteurs: L. Bolzoni, « Le tendenze della scapigliatura e la poesia fra tardo romanticismo e realismo », dans *Letteratura italiana. Storia e testi*, dirigé par C. Muscetta, Bari, Laterza, 1975, vol. VIII, t. II, p. 372-376 et p. 405-406; G. Santangelo, « Giuseppe Aurelio Costanzo dalla « scapigliatura » allo « spiritua-lismo », » dans *Letteratura, Lingua e Società in Sicilia*. Studi offerti a C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1989, p. 161-179; S. Minichini, « Postfazione », dans S. Di Giacomo, *Pipa e Boccale*

tique lombard de la fin du XIX^e), il n'existe pas véritablement d'idéologie commune entre tous ces écrivains. Il n'en demeure pas moins qu'ils subirent, en d'autres temps et à leur manière, l'influence du mouvement plus consolidé des *scapigliati* qui s'était développé dans le Nord de l'Italie et en particulier à Milan. Bien entendu, comme pour ce dernier groupe d'hommes de lettres italiens, plus solide, ces auteurs napolitains trouvèrent leurs modèles parmi les bohèmes désespérés dont Murger avait tracé le profil dans les *Scènes de la vie de Bohème* et qui dans la vie réelle renvoyaient à des écrivains à part entière comme Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Jules Vallès, même si ce fut Baudelaire qui fut leur véritable chef de file. Quoiqu'on ne puisse exclure une lecture directe de la production de ces artistes français, étant donné la bonne diffusion de la langue française dans ces milieux, il semblerait que la réception de la poétique de ces auteurs transalpins leur parvint grâce à la médiation de poètes italiens qui faisaient écho, dans leurs textes, à un style de vie et à des langages exaspérés – nous pensons ici à Emilio Praga ou au sicilien Giuseppe Costanzo, auteurs connus dans le milieu napolitain et dont les œuvres furent souvent publiées et commentées dans les pages des quotidiens parthénopéens tels que *Il Piccolo* ou le *Corriere del Mattino*. Dans le cas de Costanzo, il reste une documentation attestant son amitié avec l'écrivain napolitain Vincenzo Giordano-Zocchi, « unique *scapigliato* authentique de la ville », selon Lina Bolzoni.

Giordano-Zocchi était le chef de file d'un groupe de jeunes rebelles, pauvres mais pleins d'esprit, de marginaux que Costanzo célébra dans un petit poème en quatre chants *Gli eroi della soffitta* (1880)² qui s'inspirait des *Réfractaires* de Vallès et qu'il qualifiait de « héros » pour le courage avec lequel ils surent accepter les conséquences de leur protestation contre le conformisme bourgeois au prix de la misère. Giordano-Zocchi mourut à l'âge de trente-cinq ans. Ce modeste employé de ministère publia en 1877 une œuvre autobiographique aux contenus fortement polémiques à l'égard de la réalité politique et sociale (*Memorie di un Ebeta*) mais aussi d'autres œuvres littéraires, essentiellement des récits, ou encore des drames et des traductions, en partie divulgués dans d'importants quotidiens de l'époque et partiellement

e nouvelle rare (éd. de S. Minichini), Massa Lubrense, Il sorriso di Erasmo, 1990, p. 287-303 ; P. M. Sipala, « Introduzione » à G. A. Costanzo, *Poetica e poesia* (Prose e liriche scelte e introdotte da P. M. Sipala), Catania, Aldo Marino Editore, 1990, p. 5-20 ; M.C. Cafisse, « Introduzione » à V. Giordano-Zocchi, *Memorie di un Ebeta* [1877] (éd. de M.C. Cafisse), Napoli, Federico & Ardia, 1995, p. XI-XL.

2. G.A. Costanzo, *Gli eroi della soffitta*, Roma, Libreria A. Manzoni di A. Tenconi, 1880 ; cfr. G. Rando, « Appendice I. Poesie », dans *L'oboes solitario. Giuseppe Aurelio Costanzo*, Messina, Edizioni dr. A. Sfameni, 1992.

publiés, posthumes, par Costanzo sous le titre de *Saggi d'arte* (1883)³. Certains de ces récits, écrits – pense-t-on – de 1876 à 1877, à savoir durant les dernières années de sa vie, expriment l'évolution de sa recherche thématique et stylistique qui va dans le sens de l'innovation et semble préfigurer motifs et modalités de la décadence. L'écrivain tend à rechercher les correspondances entre l'âme et la nature et vise à déchiffrer cet univers de symboles où se cache le mystère de la vie et du malheur de l'homme, au moyen d'une prose aux fortes connotations poétiques. Les thèmes du malaise existentiel, du dégoût de la vie rongée par l'angoisse du doute et par l'aspiration à l'oubli, le type d'écriture poétique renvoient à l'auteur des *Fleurs du mal* et des *Petits Poèmes en prose*, textes que Giordano-Zocchi a probablement lu, comme nous l'avons dit précédemment, grâce à Costanzo, qui servit également de trait d'union pour sa lecture de Praga. En effet les thèmes de la négativité du réel, de la perception de son propre état d'aliénation à lier à celui de la force destructrice du ver qui ronge la pensée et détermine un état de prostration⁴, sont bien ceux de la poésie de l'auteur sicilien, en particulier du petit poème *Un'anima* ou de ses *Intermezzi*⁵. À ces thèmes, il faut ajouter ceux que chérit Praga : la méfiance à l'égard de l'idéal, la recherche de l'oubli, le refuge dans l'art qui entraînent une attitude de dérision et de sarcasme à l'œuvre dans son dernier recueil poétique, *Trasparenze*⁶, le plus proche de la poétique baudelairienne.

L'extrême souplesse du genre du (petit) poème en prose nous autorise à inclure au moins quatre textes de Giordano-Zocchi dans cette catégorie qui se prête mal à une classification formelle rigide même si, ces derniers temps, les efforts tentés par la critique pour « normaliser » le genre et en définir les particularités structurelles et stylistiques sont nombreux. On a parlé à juste titre d'autonomie de contenu et d'absence de versification, de rythmes différents de ceux, mieux marqués, de la poésie en vers et de la prose poétique⁷.

3. Voir G. A. Costanzo, « Introduzione » à V. Giordano-Zocchi, *Saggi d'arte*, Napoli, L. Pierro, 1883.

4. Cependant, Costanzo trouve un réconfort aux pièges de la réalité dans l'amour et dans l'évocation du passé : voir la poésie *A una madre*, dans *Antologia di poesie e prose scelte*, a cura di M. F. Sciacca con prefazione di N. Vaccalluzzo, vol. I, *Poesie scelte*, Aquila, Vecchioni, 1933, p. 39.

5. Voir G. A. Costanzo, *Un'anima (canto IX) e Intermezzi (canto XXIII)* dans *Nuovi versi*, Napoli, Morano, 1873.

6. Voir E. Praga, *Alla Musa*, dans *Opere* a cura di G. Catalano, Napoli, Casa Editrice F. Rossi, 1969, p. 549 et suiv. ; voir aussi *Versi scritti in un giorno di buio*, p. 661.

7. Voir par exemple M. Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod 1995, principalement les pages 95-140 ; Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996 ; S. Disegni, « Vallès et le poème en prose », *Les amis de Jules Vallès*, n. 24, juillet 1997, surtout p. 83-89 ;

Le premier de ces récits a pour titre *Favola*⁸. Il fut publié pour la première fois par Federigo Verdinois, le 29 juillet 1877, dans la page culturelle du *Corriere del Mattino* pour rendre hommage à l'auteur récemment disparu. Un autre porte un titre significatif, *Oblío*. On y trouve, comme dans le premier cas, le thème de l'aspiration à l'oubli qui permet de fuir la réalité douloureuse des lendemains d'une trahison amoureuse. Nous pouvons également citer certains fragments intitulés, respectivement, *Il mio demonio* et *Per Capodanno*. Ces deux textes, fortement autobiographiques, désignent l'état d'âme indécis de l'écrivain, partagé entre l'attraction pour les belles choses du monde réel et la répulsion pour la méchanceté de ses semblables (c'est de cette condition que s'inspire son dernier ouvrage, *Memorie di un Ebebe*), indécision dont dépendent la paralysie de l'âme et l'impuissance à créer une œuvre d'art capable de refléchir son idéal esthétique tendant à la sublimation du réel.

Si nous examinons brièvement la plus significative de ces proses poétiques, *Favola*, nous pouvons y trouver quelque affinité avec le petit poème en prose, tant dans le contenu que dans la forme. Il est bon de préciser que même si Giordano-Zocchi n'exclut pas de son horizon narratif les thèmes sociaux, il privilégie toutefois, dans ces proses, les thèmes existentiels. C'est pourquoi dans le récit, la problématique métaphysique qui hante la conscience du narrateur est centrale. Elle s'articule autour du contraste entre la petitesse et la mesquinerie de l'homme et la grandeur de ses idéaux. De là le sentiment d'impuissance et de frustration devant toute aspiration humaine, marquée irrémédiablement par la condition de sa caducité.

Au premier plan, il y a le motif de la fugacité du rêve, dû à l'antithèse entre imagination et réalité. C'est elle qui génère la sensation d'un détachement par rapport aux hommes et aux choses, condition recherchée par le personnage (derrière lequel se cache l'auteur) et qui passe par un sentiment d'abandon et d'oubli. Cette situation le pousse à adopter une attitude extérieure pleine de froideur qui se manifeste par un rire sarcastique, masque de

eadem, « Alphonse Daudet: du vers à la prose. Poète et poésie dans les *Lettres de mon moulin* et *Le Petit Chose* », *Il confronto letterario*, 1998, n.29, surtout p. 175-188. Sur le poème en prose en Italie, voir S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce, Pensa MultiMedia, 1999.

8. Ce récit, comme les autres précédemment cités et publiés à titre posthume par Costanzo, a été réédité par nous dans V. Giordano-Zocchi, *Racconti. Dai « Saggi d'arte »*, con introduzione e a cura di M. C. Cafisse, Napoli, Liguori, 1983; nos citations sont empruntées à cette édition. Les pages de référence seront indiquées dans le corps du texte, entre parenthèses. Il existe une autre version de *Favola* dont le titre indiquait le nom de la destinataire, *A Dalia*, nom tiré de la fleur qui symbolise le rêve.

la souffrance intérieure que provoque un sentiment d'inadaptation au réel, perçu dans toute sa négativité. La solution adoptée par le narrateur napolitain dans le récit rappelle le scepticisme de l'auteur des *Petits Poèmes en prose*, même si nous devons en souligner la différence. La dissonance dans l'ordre naturel des événements que Baudelaire crée dans son œuvre a partie liée avec l'« infraction au beau moral » que le poète français tendait à exclure parce qu'il la considère comme une « faute » et qu'elle le porte à pratiquer l'ébriété des sens et le nihilisme⁹. Chez Giordano-Zocchi la fuite loin de la réalité et de soi, bien qu'elle soit recherchée à travers les mêmes solutions baudelairiennes – le refuge dans l'art, d'un côté, les affres de l'amour, l'étourdissement et l'oubli¹⁰, de l'autre, laisse entrevoir le sens d'une limite, imposée par sa conscience morale. Ainsi, on y trouve la condamnation du mal, et la composition poétique donne à lire un sentiment élégiaque qui sauve le sujet de l'angoisse de l'abîme.

Dans le récit examiné, le besoin de créer un « conte » s'explique par l'horreur d'une situation peu naturelle, mal vécue par le personnage féminin, une jeune fille âgée de vingt ans privée d'amour maternel. À l'origine de ce manque d'affection il y a un amour « maudit », un adjectif qui dit assez combien le narrateur condamne l'abandon, fruit d'un instinct si violent qu'il arrive à détruire l'amour naturel qu'une mère porte à sa fille¹¹. Or cette situation qui lui a durci le cœur empêchera la jeune femme de vivre une « fable » d'amour. Et comme le narrateur et personnage est lui aussi déçu par la vie, aucun des deux n'arrive à croire à la réalité de ce qui leur arrive. Ils ont tous deux la faculté d'en créer une autre, illusoire, fruit de leur imagination, dans l'espoir de se soustraire à toute déception. Mais il s'agit d'un bonheur éphémère, synthétisé par l'acceptation d'une image positive de la femme de la part de l'homme et, pour la femme, par l'étrange perception de la voix de l'homme aimé, entendue comme une « voce in sogno » (une « voix dans le rêve »). D'où cette aspiration à l'oubli car une trop grande méfiance à l'égard de la nature humaine et l'idée de l'inexistence d'un monde d'amour et de justice ne feraient que confirmer leur solitude.

9. Sur le rapport entre « infraction morale » et « contraste », dont traite Baudelaire dans son essai sur Poe, voir G. Montesano, « Introduzione » a Ch. Baudelaire, *Lo spleen de Paris. Piccoli Poemi in prosa*, Milano, Mondadori, 1992, p. XVI-XVIII.

10. Sur les solutions proposées par Baudelaire pour répondre à son inadaptation au monde, voir *ibidem*, p. XVII-XVIII.

11. Un thème en partie analogue (le suicide d'un jeune garçon mal aimé par sa mère) a été traité plus crûment par Baudelaire dans « Une Corde », l'un des *Petits Poèmes en prose*; le poète, cependant, n'émet aucun jugement moral sur la femme, du reste rendue coupable par ses préjugés. En outre, ses réflexions n'émergent que des comportements décrits de façon naturaliste.

À ces contenus de grande intensité dramatique correspondent des choix stylistiques et structurels particulièrement appropriés. Nous considérerons surtout les effets de musicalité que l'écrivain visait à atteindre par le moyen d'une prose poétique.

Giordano-Zocchi est parfaitement conscient des possibilités évocatrices du langage musical. Dans le compte rendu d'une composition de Giacomo Zanella, il écrivait que la musique était un art susceptible de résoudre le problème esthétique par sa capacité à créer une harmonie directe¹². Dans *Favola* nous retrouvons un écho de cette conception. Le personnage perçoit de fortes analogies entre les voix humaines et celles de la nature. Saisi par le bruit de la pluie et du vent qui frappe les vitres de la fenêtre de la jeune fille déçue, il observe :

[...] Son dei suoni anche quelli... e perché non avrebbero un senso anche quei suoni?

Se i venti possedessero un linguaggio, chi sa che storie fra lor si narrerebbero... chi sa che favole si narrerebbero, [...] (p. 114-115).

Le langage de cette prose évocatoire est à mettre en rapport avec une poétique à valeur symbolique. L'auteur ne vise pas tant à représenter des situations réalistes, auxquelles il ne fait que des allusions rapides, qu'à communiquer des impressions renvoyant à de profondes vérités existentielles, perçues grâce à sa grande sensibilité. Même si la langue appartient à un registre moyen-soutenu, le style utilise des moyens d'expression plus communicatifs en les mêlant à d'autres, plus recherchés, avec une grande liberté dans les choix lexicaux. L'auteur adopte donc des mots de la langue commune, comme il arrive dans les syntagmes « idiota verità », « pasciuta di oltraggi », jusqu'à atteindre des pointes de réalisme cru (lexèmes « fauci », « cadaveri ») mais aussi des mots de la langue soutenue (comme dans les syntagmes « leggero palpito », « acre voluttà », « tenebria aduggiata »). L'effet de musicalité est produit par l'emploi d'une syntaxe très simplifiée fondée sur la parataxe plutôt que sur l'hypotaxe, dans le but d'exprimer de manière incisive l'apparition des impressions mais aussi, bien sûr, par la construction de phrases rythmiques.

Parfois une phrase dans un ensemble plus grand facilite l'identification de sa valeur rythmique. Tel est le cas de l'avant-dernier alinéa du premier paragraphe, où l'on peut facilement reconnaître un vers de sept pieds suivi, après une forte césure, d'un vers de cinq pieds :

Sarem tranquilli, così, / senza esser soli (p. 113).

12. Cf., V. Giordano-Zocchi, compte rendu de *Il piccolo calabrese* de G. Zanella, *Rivista critica di scienze, lettere e arti*, I, 1871, fasc. I-III.

Le dernier effet musical de cette prose est le résultat d'une sélection attentive des mots et de leur disposition dans le texte qui permettent de produire répétitions, allitérations et assonances. Nous trouvons dès l'incipit des répétitions anaphoriques de syntagmes entiers, qui jouent le rôle du refrain :

Creiamo una favola, amica mia... [...] (p. 113, lignes 1 et 8).

En outre, l'auteur répète certains mots-clefs : par exemple dans le premier paragraphe, le lemme « conte » revient six fois, « vérité » trois fois, « oubli », « amour » et « illusion » deux fois. Enfin, il recourt à de nombreuses figures de rhétorique, figures de répétition et de correspondance, comme l'épanalepse :

Ridere e dimenticare : dimenticare il mondo [...] (*ibidem*).

D'autre part, les épiphores du passage suivant confèrent à la séquence narrative une grande intensité expressive, soulignée par la disposition en chiasme des membres syntaxiques. Cette solution heureuse permet de souligner les correspondances qui lient les sensations auditives et visuelles dans le monde de l'imagination :

Io sarò per te come una voce in sogno, e tu sarai per me come un'immagine dipinta. Tu crederai quella voce un'illusione, ed io quell'immagine un fantasma... e non sarà bugiardo quel fantasma, e consolatrice sarà quell'illusione... (*ibidem*).

L'utilisation de ces figures est fonctionnelle car elles renforcent le sens du texte en prose et répondent en écho au motif dominant : l'apparition, dans l'âme des personnages, de valeurs susceptibles d'alléger leurs souffrances, comme le rêve et l'imagination. Dans un monde hostile qui empêche la réalisation de tout idéal, ces êtres sont les seuls capables de sublimer la réalité par l'imagination.

De quelques proses poétiques oubliées de Rocco De Zerbi

Revèries¹ in prosa ed in musica date de 1874. C'est un ouvrage inédit et vraisemblablement inachevé de Rocco De Zerbi (1843-1893), homme de lettres, journaliste et homme politique italien. L'intérêt de ce recueil réside moins dans la valeur réelle des résultats atteints que dans le fait qu'il peut être considéré comme l'une des premières tentatives d'expérimentation poétique, proche du genre du poème en prose ou du moins d'une forme de prose poétique italienne. L'influence des romantiques et de l'archétype baudelairien y est évidente, quoique filtrée à travers la lecture qu'en avaient faite les « scapigliati » (ces écrivains appartenant au mouvement littéraire lombard de la fin du XIX^e siècle).

Avant de passer à l'examen des particularités de l'œuvre, peut-être faut-il fournir des données bio-bibliographiques de l'auteur. « Artiste du journalisme² », comme le définit Benedetto Croce, De Zerbi fut le collaborateur, voire le fondateur de journaux prestigieux comme le quotidien napolitain *Il Piccolo* (1868-1888). Homme de lettres réfractaire aux modes et auteur d'une production narrative empreinte d'une nouvelle sensibilité pré-décadente comme *Il mio romanzo* (1883), *L'Avvelenatrice* (1884) ou *Sogni di cloralio* (1879), ce fut aussi un homme politique influent élu plusieurs fois député de la droite. Bien qu'il ait joui d'un grand prestige à Naples et dans tout le pays, il a cependant été oublié par la critique, sans doute à cause de l'attaque de Croce contre sa production littéraire, de son idéologie politique (qui a préfi-

1. C'est ainsi qu'est généralement transcrit le mot « Réverie » dans les journaux napolitains du temps. Nous en conservons donc l'orthographe.

2. Voir B. Croce, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in *La letteratura della nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1947^s, p. 327.

guré, pour certains, les théories national-fascistes), à cause enfin des « affaires » de corruption dans lesquelles il fut impliqué: le scandale de la Banca Romana (1893) à la suite duquel il mourut, peu de temps après, à l'âge de 49 ans.

Quels que soient les résultats artistiques atteints dans sa production, il faut reconnaître qu'elle est originale et présente des aspects relativement modernes et originaux – surtout en ce qui concerne les *Revèries*. Leur bonne compréhension sert à une meilleure reconstruction du panorama littéraire italien des trente dernières années du siècle et donc à mieux définir les dynamiques culturelles fécondes pour les hommes de lettres les plus importants de la période veristico-décadente. Comme cela a été amplement démontré, ces dynamiques ont partie liée avec l'influence qu'exerçait alors la littérature française mais aussi avec l'échange entre la littérature et le journalisme. En Italie comme en France, la contamination des codes littéraires et journalistiques, loin de favoriser une corruption des codes littéraires, constitua un vecteur fondamental de renouvellement linguistico-littéraire. Le projet expérimental qui sous-tend les *Revèries* de Rocco De Zerbi est né dans le journal. Il vit le jour, de surcroît, dans un quotidien politique à grand tirage comme *Il Piccolo*. Ceci est significatif. Cela confirme le fait qu'en Italie la tentative d'instaurer un genre proche du poème en prose est liée à la presse et à une culture moins élitiste.

L'œuvre de De Zerbi dont il est question ici est probablement inachevée. Elle ne fut publiée que dans des journaux. Elle ne figure en effet dans aucun répertoire. Il s'agit de pièces en prose brèves à réciter sur fond musical. Dans un article anonyme paru dans *Il Piccolo* en 1874, il est question d'une lecture publique d'une composition inachevée et inédite de De Zerbi. Il s'agit en l'occurrence des *Revèries*, dont on annonce ainsi l'existence et la structure³.

Si l'on en croit ce témoignage, l'œuvre aurait dû être constituée de sept pièces en prose (*Romanza senza parole*; *Fantasia*; *Eterno dolore*; *Canzone calabrese*; *Sonata in la maggiore*; *Il canto del cavaliere*; *Profondo sonno*), toutes liées à des pièces musicales de compositeurs italiens et étrangers, de Scarlatti, Rossini et Rendano à Schumann et Mozart. Actuellement, nous n'avons retrouvé que quatre de ces *Revèries*. Elles furent publiées dans *Il Piccolo* de mai à juillet 1874. Il s'agit de *Romanza senza parole*; *Profondo sonno*; *Sonata in la maggiore* et *Canzone calabrese*. Par le titre parfois mais aussi par une présentation de De Zerbi lors de la publication de la *rêverie* intitulée *Profondo sonno*, on apprend que ces proses étaient destinées à être accompagnées d'une musique :

3. Voir « Cronaca », *Il Piccolo*, VII, n. 50, 19 febbraio 1874.

Per annuire alla molte premure che ci si fanno, pubblichiamo un'altra pagina delle *Revèries in prosa ed in musica* — album inedito. La prosa si rapporta ad un pezzo di musica del Rossini, inedito anch'esso [...] ⁴.

La déclaration de l'écrivain qui précède la publication de *Canzone Calabrese*, nous fait également comprendre que ces pièces en prose essayaient de traduire par des mots les suggestions musicales :

Molti ricordano la gentile e malinconica gavotta, alla quale Alfonso Rendano ha dato il titolo di *Canzone calabrese* [...] S'è detto che l'egregio Rendano avesse tratto da una mia *revèries* l'ispirazione per scrivere quella dolcissima musica. Ciò non è vero. Al contrario sono io che, dopo averla udita, ho cercato di esprimerne il sentimento con le parole [...] ⁵.

Les titres des textes narratifs ne correspondent à ceux du genre musical auquel ils devaient être associés que dans deux cas seulement: celui de la *Sonata in la maggiore*, qui renvoie à une sonate du même nom, pour clavecin, de Domenico Scarlatti et celui de *Canzone Calabrese*, une gavotte ⁶ d'Alfonso Rendano. Si la *Romanza senza parole* pouvait être jouée avec la deuxième des *Tre Romanze op. 28* de Schumann, il paraît difficile de savoir de quel morceau de Gioacchino Rossini s'inspirait la prose *Profondo Sonno*.

L'absence d'informations sur l'œuvre limite notre compréhension du rapport entre les proses et la musique, rapport qui néanmoins semble renvoyer à une pratique différente de celle que la musique entretient avec un livret d'opéra et qui ferait plutôt penser à une sorte d'arrière-fond musical. Federigo Verdinois, homme de lettres et publiciste napolitain (1844-1927), publia dans *Roma della domenica* un article qui peut nous fournir un indice sur la nature réelle de l'œuvre. Il y fait probablement allusion aux *Revèries* lorsqu'il rapporte une de ses entrevues avec l'écrivain calabrais où il avait été question d'une de ses pièces en prose et en musique dont il souligne l'originalité et qui était sur le point d'être publié par l'éditeur musical Ricordi :

[De Zerbi]: Il Rendano ha organizzato delle serate musicali al palazzo Maddaloni, dove abita. Saremo in tre, lui, voi [Verdinois] ed io. Per tutta illuminazione, nient'altro che una candela. Una cosa originalissima. Sentiremo dello Chopin, del Beethoven, dello Schumann... ed io vi leggerò i miei notturni. [Verdinois]: Non capisco. Fate anche musica voi?

[De Zerbi]: In prosa. Sono idee, ghiribizzi, fantasie malinconiche ispiratemi

4. R. De Zerbi, « Varietà. Un'altra pagina d'album », *Il Piccolo*, VII, n. 121, 2 maggio 1874.

5. *Idem*, « Rendano. Canzone calabrese », *Il Piccolo*, VII, n. 205, 26 luglio 1874.

6. La gavotte est une danse française élégante à deux temps, peut-être originaire du Dauphiné, et introduite en France au XVII^e siècle. Très lente à l'origine, elle eut par la suite une allure modérément vivace.

dalle note, specialmente dello Schumann. Me le stamperà il Ricordi in una splendida edizione⁷.

Les *Reveries* étaient donc présentées comme des pièces performatives. Leur modernité résidait dans la conjugaison de codes expressifs hétérogènes appartenant à deux arts aussi différents que la littérature et la musique. Elles constituaient ainsi un incunable de la sensibilité décadente.

La dimension musicale extérieure à la prose, destinée à la multiplication et à l'amplification du sens véhiculé par la parole, semble vouloir réaliser voire dépasser l'ambition baudelairienne d'une « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie⁸ ». On ne dispose d'aucun texte critique documentant la connaissance directe chez De Zerbi des petits poèmes baudelairiens. Mais étant donné le rôle déterminant de promoteur culturel qu'il a joué par l'intermédiaire de son journal où il publiait un appendice littéraire et une sorte de « page culturelle », il ne pouvait pas ignorer la fortune du genre du poème en prose en France. Certains de ses écrits critiques, sa production narrative elle-même permettent de supposer que De Zerbi avait une certaine familiarité avec les œuvres des précurseurs romantiques du genre (de Louis Bertrand à Gérard de Nerval). On peut supposer que De Zerbi avait compris l'importance du modèle baudelairien et des différentes formes de poèmes en prose d'origine française à travers la médiation des écrivains « scapigliati », de Carlo Dossi à Arrigo Boito, d'Emilio Praga et Iginio Ugo Tarchetti à Salvatore Farina, jusqu'aux écrivains plus modérés de la revue milanaise *Rivista Minima*, plus proche encore de sa sensibilité. L'œuvre de De Zerbi pourrait donc se situer dans le même courant que celui des *Canti del cuore* de Tarchetti (1877) et des *Gocce d'inchiostro* de Dossi (1880), qui, selon une tradition critique bien consolidée et le jugement influent de Dante Isella, aurait inauguré en Italie le chapitre des petits poèmes en prose même s'ils furent, en réalité, publiés plus tard.

Dans le travail de De Zerbi, le renvoi au contexte linguistico-littéraire français et au cadre du poème en prose semble être autorisé par le titre lui-même. Le lexème *Réveries* qualifiait déjà les proses poétiques de Rousseau et Chateaubriand. Les lemmes *fantaisie* et *divagations* qui donnent leurs titres à des recueils de poèmes en prose assez différents comme ceux de Bertrand (*Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*) ou

Mallarmé (*Divagations*), possèdent en outre la même valeur sémantique. Le mot *réveries* qui figure dans le titre, élément fondamental du paratexte, fonctionne donc déjà comme un indice lexical significatif qui s'inscrit volontairement ou non dans le cadre de la poésie en prose.

En examinant de façon plus détaillée les caractères de l'œuvre de De Zerbi, nous pouvons y observer la présence d'un grand nombre d'éléments de nature formelle et stylistique renvoyant au genre du petit poème en prose. Ils sont néanmoins plus aptes à une re-composition qu'à l'explosion des conflits qui se donne à lire dans certains exemples du genre. En effet, l'abstraction l'emporte sur l'expérience du réel, ce qui permet à De Zerbi d'éviter l'excès de négativité qui parcourt les pages baudelairiennes et qui est si peu conforme à l'esthétique et au sens de la mesure de l'écrivain italien.

Les *Reveries* présentent un caractère particulier au poème en prose: la brièveté, servant à la concentration et à l'intensification de l'effet, à laquelle s'associent sa complétude et sa parfaite autonomie. Son univers est alors parfaitement fonctionnel, structuré et autosuffisant. On peut même lire dans ces textes ce que Suzanne Bernard appelle l'« intemporalité »: elle fait allusion à l'absence d'encadrement précis qui ramène les durées les plus longues au « présent éternel de l'art », en coagulant un devenir mobile en formes intemporelles et en satisfaisant de cette manière les exigences de la forme musicale⁹. Contrairement à ce qui se produit chez Rimbaud ou Mallarmé, toutefois, cette forme d'« intemporalité » est à mettre en rapport avec l'absence de temporalité précise propre à la narration des contes ou des légendes.

Du point de vue thématique, les *Reveries* exhibent la présence, déclinée sous diverses formes, d'une « expérience intérieure¹⁰ », qui substitue presque entièrement cette attention au contexte urbain et à la « rue » qui constitue l'un des éléments par lesquels le poème en prose rompt avec les formes traditionnelles. Si dans *Romanza senza parole*, texte autobiographique (le texte s'articule sur le regret de la mort du jeune fils de l'auteur, âgé de deux mois à peine), la dimension de l'intériorité joue un rôle central, dans d'autres, elle est accompagnée d'une plus grande « narrativité ». C'est le cas de la prose *Canzone calabrese*, qui dramatise le motif social d'un mariage forcé, et de *Profondo sonno*, qui souligne, au contraire, l'opposition entre la dimension du rêve et celle de la réalité. L'auteur y met en scène un dialogue entre un père et un fils, en ayant recours, comme il arrive dans certains poèmes en prose, à des moyens propres au récit fantastique de Poe¹¹.

7. Voir F. Verdinois, « Il Piccolo di Rocco De Zerbi e Giovanni Nicotera », *Roma della domenica*, 21 luglio 1927.

8. Ch. Baudelaire « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*.

9. S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 442.

10. Voir Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996, p. 307.

11. Même la « moralité » contenue dans les quelques répliques de *Sonata in la maggiore* peut

Toutefois, c'est pour leur adhésion à une forme de prose lyrique ou d'allure musicale que les poèmes de De Zerbi présente le plus grand intérêt. L'auteur y reprend le *modus operandi* de l'écriture poétique en se servant d'une série d'expédients phono-prosodiques, linguistiques et lexicaux. Le moyen le plus fréquemment utilisé est celui des répétitions ou des itérations phoniques qui peuvent jouer le rôle de *refrain*, comme dans *Profondo sonno*, ou bien fonctionner comme de véritables séquences anaphoriques. Les figures morphologiques et syntaxiques d'une part, les figures de rhétorique comme les chiasmes, paronomases, polyptotes, les assonances enfin (constituées par des rimes et des voyelles à écouter plus qu'à lire, liées plutôt à la voix et à la tradition orale des chansons populaires¹²), concourent toutes au même effet. Ce n'est pas un hasard si c'est la chanson populaire qui donne son titre à une prose de De Zerbi (*Canzone calabrese*), chanson qui est citée partiellement à l'intérieur du texte dans sa double version, en dialecte et en italien. Le texte intitulé *Romanza senza parola* est l'exemple le plus clair de cette tentative de « poétisation » de la prose. Tout en étant caractérisée par une effusion pathético-sentimentale qui ne tient pas de la poésie « maudite », mais aussi par une forte tendance à l'autobiographie (comme on l'a dit De Zerbi perdit un fils, Adriano, âgé de deux mois), elle n'en est pas moins une expression significative de prose poétique.

La *rêverie* proclame son adhésion à une langue littéraire soutenue. Et malgré le mariage entre la littérature et le journalisme, les signes de la première sont plus évidents dans notre cas comme en témoigne l'incipit :

Perché se t'amo tanto tu mi sei lontano e non m'ascolti?
 Tu godi Adriano mio, tu godi in mezzo agli angeli, dei quali neppure uno può vincere in candore l'anima tua.
 Or non può giungere fino a te il mio sospiro, vincendo la sterminata atmosfera del nulla che ci divide?
 E se giunge, non lascerai tu, povero bocciolo incenerito, non lascerai, per venire

être ramenée à un certain type de poème en prose et en particulier à celui de Baudelaire qui clôt souvent les siens de cette manière. Mais celle du texte de De Zerbi s'en distingue aussi. En effet, elle n'opère pas par renversement ou contraste. Elle n'affirme pas son opposition aux modèles bourgeois, mais au contraire, elle est la forme d'une *pruderie* typiquement bourgeoise et se présente comme un avertissement. La prose qui développe le thème de la tentation érotique à travers le recours à une symbolique fortement allusive, constitue une sorte de petit apologue moral qui s'adresse explicitement aux femmes. La narration reproduit parfaitement – grâce aussi à la virtuosité de la composition musicale à laquelle elle est associée – le vol frénétique du papillon, symbole de la tentation érotique, volant autour d'une jeune fille qui porte sur sa poitrine un coquelicot rouge symbolisant la pudeur.

12. Voir S. Disegni, « Vallès et le poème en prose », *Les amis de Jules Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n. 24, juillet 1997, p. 86-87.

fino a me, le splendide regioni sulle quali danza il tuo piccolo piede?
 Passa la vuota eternità, passala! I passi costà non fanno romore; i tuoi compagni di beatitudine non si desteranno¹³.

La structure de l'allocution renvoie à un élément typique de la poésie : le repli du sujet lyrique sur un seul destinataire, interpellé selon ses dispositions intellectuelles, psychologiques ou affectives les plus variées. La fonction « allocutoire/connative » du poème se donne à lire dans « l'isolement du binôme "je-tu" où le "je" accentue aussi l'émotivité expressive d'une invocation sans réponse¹⁴ ». Il en est ainsi dans ce texte en prose à la construction recherchée qui répond à des fonctions linguistiques spécifiques et qui se sert pour le faire de moyens techniques particuliers (dispositions de mots et gestes phono-prosodiques). La prose donne à voir (ou entendre) une parfaite symétrie dont la meilleure expression est le *refrain*, aux variations rares par lequel elle s'ouvre et se referme : « tu non m'ascolti. L'atmosfera che ci divide in eterno è sterminata né si può valicare ». Contrairement à ce qui se produit dans l'incipit, la clôture dit l'impossibilité d'un dialogue entre les vivants et les morts, pourtant supposé au début. Elle transforme en monologue ce qui, tout le long de la *rêverie*, aspirait à être un dialogue.

Le début de la prose est intéressant à d'autres titres. La position des accents dans les phrases initiales semble gouvernée par une intention précise, celle de mimer le rythme poétique de l'hendécasyllabe. La scansion rythmique des accents reproduit en effet l'allure de deux hendécasyllabes. La musicalité de ces deux périodes est en outre accentuée par l'allitération du *t*. Dans la suite de la prose, au contraire, elle est garantie par le recours insistant à l'anaphore doublée, triplée, voire même quadruplée selon les exigences du *climax* croissant. Certaines augmentent leur valeur rythmique grâce à un réseau d'allitérations :

Vieni come murmure; vieni come sussurro sommessso che si insinui nell'arido cespite dell'anima mia; vieni come aura lieve che commova i deboli giunchi ed agiti i melanconici rami del salice.
 Vieni così, figlio mio. Io spiccherò quei giunchi, quei rami che tu in forma di murmure avrai toccati; e, non potendo ribaciare te, mi consolerò baciando quello che tu baciasti.
 O forse l'aria perché bacia troppe cose, non è degna di te?¹⁵

13. R. De Zerbi, « Romanza senza parole », in *Il Piccolo*, VII, n. 102, 13 aprile 1874.

14. Voir A. Marchese, *L'officina della poesia. Principi di poetica*, Milano, Mondadori, 2003¹⁰, p. 181.

15. R. De Zerbi, « Romanza senza parole ».

Même les lemmes (formes adjectivales ou verbales et couples d'adjectifs et de noms) visent une imitation déclarée du langage poétique :

Sii dunque vivida fiammella e scendi; vieni a me, su me; e mi t'apprendi e fa ch'io bruci e mi confonda teco in una stessa fiamma; ch'io sia cenere tua e che tu sappii d'avermi incenerito¹⁶.

Ainsi, malgré ses défauts stylistiques et formels, l'œuvre de De Zerbi fournit l'exemple d'une expérimentation littéraire significative à plus d'un titre. Elle témoigne de la grande vitalité et de la modernité de la culture artistique, littéraire et journalistique napolitaine, dans la deuxième moitié du XIX^e mais aussi de sa réceptivité à l'égard des modèles étrangers. Elle est enfin l'une des manifestations d'un nouveau type de journalisme littéraire particulièrement dynamique dont De Zerbi et peut-être Verdinois furent les défenseurs, avant même Eduardo Scarfoglio et Matilde Serao.

16. *Ibidem*.

La ligne poétique du *Mattino* (1892-1910)

Le 16 mars 1892, à la suite d'une expérience commune menée au sein de la rédaction du *Corriere di Roma* (déc. 1885 – nov. 1887) et du *Corriere di Napoli* (janv. 1888 – fév. 1892), Edoardo Scarfoglio¹, homme de lettres napolitain et journaliste politique, et Matilde Serao², célèbre écrivain veriste, appréciée en Italie et en France³, décidèrent de donner le jour à un nouveau journal.

1. Edoardo Scarfoglio (Paganica, 1860 – Naples, 1917) se forma à Rome, en travaillant pour *Capitan Fracassa*, *Il Fanfulla della domenica*, *Domenica letteraria* et *Cronaca bizantina*. À vingt ans déjà il publiait sous l'influence de Carducci le recueil poétique *Papaveri* (1880), rapidement suivi d'un recueil de nouvelles, *Il processo di Frine* (1884) et du volume critique *Il libro di Don Chisciotte* (1884). Après son mariage avec M. Serao le 28 septembre 1885, il abandonna le domaine strictement littéraire pour se consacrer entièrement au journalisme. Cf. à ce propos R. Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, Napoli, Loffredo, 1994.

2. Matilde Serao (Patras 1856 – Naples 1927), après des débuts précoces à Naples avec son recueil *Dal vero* (1878), eut une importante activité littéraire et journalistique. Parmi sa vaste production de romans et de récits, qui décrivent, avec une finesse psychologique bourgeoise, des scènes de vie napolitaines, on se souvient de : *Cuore inferno* (1881), *Fantasia* (1883), *La Virtù di Checchina* (1884), *Il Ventre di Napoli* (1884), *Il Romanzo della fanciulla* (1886), *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887), *Il Paese di Cuccagna* (1890), *La Ballerina* (1899), *Nel paese di Gesù* (1898), *San Gennaro nella leggenda e nella vita* (1909), *O Giovannino o la morte* (1912). Après avoir abandonné *Il Mattino* suite à sa séparation d'avec Scarfoglio, elle créa en 1904 le quotidien *Il Giorno*, qu'elle dirigea jusqu'à sa mort. Pour la bibliographie critique, nous signalerons : A. Banti, *Matilde Serao*, Torino, Utet, 1965 ; A. Palermo, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1972 ; M. Jeuland-Meynaud, *La Ville de Naples après l'annexion (1860-1915)*, Aix-en-Provence, Édition de l'université de Provence, 1973 ; M.-G. Martin Gistucci, *L'Œuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, 1973 ; W. De Nunzio Schilardi, *Matilde Serao giornalista (con antologia di scritti rari)*, Lecce, Milella, 1986 ; P. Giannantonio, *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, in *Contemporanea*, Napoli, Loffredo, 1993, p. 178-189.

3. Cf. sur ce sujet E. Momigliano, *La Serao in Francia*, « Nuova Antologia », maggio 1956, p. 73-80 ; R. Giglio, *Per la storia di un'amicizia. D'Annunzio, Hérelle, Scarfoglio, Serao. Documenti inediti*, Napoli, Loffredo, 1977.

C'est ainsi que naquit *Il Mattino*.

Par la variété de ses articles et de ses rubriques, ce quotidien sut tout de suite attirer l'attention du public parthénopéen en contribuant ainsi au développement culturel de la ville, fortement compromis par la misère, le chômage et l'analphabétisme mais aussi par l'absence de grandes maisons d'édition capables de rivaliser avec les maisons milanaises, turinoises, romaines et florentines, et d'exporter hors de la ville de Naples les œuvres qui y étaient publiées.

L'homme de lettres Edoardo Scarfoglio, aidé de son épouse Matilde Serao, ouvrit largement les colonnes de son quotidien à la littérature sous toutes ses formes, que ce soit par le biais d'une collaboration avec les écrivains les plus en vogue de l'époque, ou par la publication de poésie ou de feuilletons à épisodes choisis parmi les meilleurs romans de la production européenne⁴.

Avant même la naissance officielle de ce qu'on appelle la « terza pagina⁵ », page consacrée à la littérature et à la culture au sens large, et donc lieu de transmission de la culture artistique, littéraire et critique à l'usage d'un large public, vit le jour à Naples une sorte de journalisme qui en créa les prémices et qui fut salué par Benedetto Croce, l'autorité suprême de la critique napolitaine.

Dès le premier numéro, journalistes, poètes et écrivains informèrent et divertirent leurs lecteurs par des articles et des rubriques variés, tandis que Matilde Serao (Gibus), dans sa rubrique à succès intitulée « Api, Mosconi e Vespe⁶ » (« Mosconi » à partir de 1897), les distrait par des poésies, des nouvelles littéraires, mais également des avis de mariages et de fiançailles et des reportages sur les stations balnéaires et de sports d'hiver les plus célèbres.

4. Dans la seule année 1892 commença la publication en feuilletons de six romans : *Bel Ami* de Guy de Maupassant (64 épisodes, du 16 mars 1892 au 9 juin 1892), *Le due Beatrici* di A. G. Barrili (92 épisodes, du 16 mars 1892 au 21 oct. 1892), *Il Parricidio* di T. Dostoiewsky (94 épisodes, du 29 mai 1892 au 23 sept. 1892), *Terra Promessa* di P. Bourget (72 épisodes, du 25 sept. 1892 au 10-fév. 1893), *Il figlio del fantasma* di F. Musso (30 épisodes, du 27 oct. 1892 au 18 déc. 1892), *L'assassinata* di F. Sangiorgio (174 épisodes, du 25 déc. 1892 au 6 déc. 1893).

5. Sur la naissance de la « troisième page » (institution de la presse italienne dont la paternité revient officiellement à Alberto Bergamini qui eut la trouvaille de consacrer, le 11 décembre 1901, dans le numéro 25 du « Giornale d'Italia », toute la page trois à un événement littéraire d'actualité et mondain à la fois : la première du *Francesca da Rimini* de Gabriele d'Annunzio au théâtre Costanzi de Rome), cf. E. Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969 ; R. Gisotti, *La nascita della terza pagina. Letterati e giornalismo 1860-1914*, Cavallino, Capone, 1986 ; A. Briganti, *Intelletuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della terza pagina*, Padova, Liviana, 1972 ; P. Giannantonio, *La terza pagina*, in *Contemporanea*, op. cit., p. 41-53 ; R. Giglio, *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993.

6. « Abeilles, grosses mouches et guêpes », *NdT*.

Le dépouillement du *Mattino* de la période 1892-1910 et le catalogage de ses articles culturels ont fait apparaître la grande variété de la production culturelle du journal. Et cela, grâce au programme mis à disposition par le Professeur Raffaele Giglio, dans le cadre du projet de recherche qu'il dirige, intitulé *Littérature et journalisme à Naples aux XIX^e et XX^e siècles : auteurs, œuvres et titres*⁷. On y voit comment Scarfoglio était parvenu à rester parfaitement fidèle aux principes exposés à son public dans son premier numéro⁸ en faisant du *Mattino* un journal capable de fournir dans tous les domaines, et en particulier dans le domaine littéraire, une information précise permettant à un public diversifié, par sa culture et son intelligence, de se faire une opinion, fondée, sur les personnages et les événements de son époque, ainsi que sur les nombreux progrès scientifiques et culturels contemporains.

Un grand espace fut réservé à la prose, aux romans-feuilletons et récits divers. Mais la production littéraire la plus variée trouva également un accueil dans les colonnes du journal, puis dans sa « terza pagina » à partir de 1908-1909 environ. Aucun genre ne fut négligé. Dans ce journal qui voulait s'adresser à tous les Napolitains, il y en avait réellement pour tous les goûts : des articles de fond véhéments du directeur (signés du pseudonyme Tartarin) aux mondanités de Gibus, des poésies (italiennes, dialectales et étrangères) à la prose la plus diverse, de la critique d'art à la critique théâtrale, des essais littéraires aux recensions, en passant par les comptes rendus de voyages et la critique musicale.

Ce furent là les atouts du *Mattino* qui se distingua si bien des autres quotidiens que Giosue Carducci le considéra du point de vue stylistique comme le meilleur journal. Le mérite en revient essentiellement à son fondateur qui, en bon lettré, forma les jeunes de la rédaction en les obligeant à user d'une langue grammaticalement parfaite, soumise aux impératifs de fluidité et de clarté d'un quotidien qui entendait viser un large public et susciter l'intérêt d'un lectorat nouveau, dit « en herbe ».

La poésie y occupe alors un large espace, en particulier à l'occasion des concours, prix littéraires et autres festivités (en premier lieu la fête de Piedigrotta). Elle y était présente presque quotidiennement. Il s'agit à la fois de faire connaître aux lecteurs napolitains les auteurs nationaux et internationaux les plus célèbres mais aussi d'encourager la veine poétique méridionale. Ainsi Gibus offrait à des jeunes gens entreprenants, lecteurs anonymes et poètes mineurs, la possibilité d'exprimer leur veine artistique en publiant

7. La recherche est menée au sein du département de philologie moderne « Salvatore Battaglia » de la Faculté de Lettres de l'université Federico II de Naples.

8. Cf. AA. VV., *Il Mattino 1892-1992*, supplément à *Il Mattino*, 16 mars 1992.

leurs premiers vers dans sa rubrique « Mosconi ». Cette ouverture permanente des « Mosconi » à la poésie survécut au 14 novembre 1903, date à laquelle Matilde Serao démissionna et laissa la direction de la rubrique à Ferdinando Russo, qui signait Ape.

Mais avant de parler des caractéristiques et des qualités de ce grand corpus poétique offert à la rubrique par de jeunes poètes débutants mais aussi par des lettrés et des représentants de professions libérales, il convient d'examiner la présence au sein du quotidien des trois plus prestigieux poètes italiens de l'époque: Giosue Carducci, Giovanni Pascoli et Gabriele d'Annunzio. Les poésies de Carducci [*Cadore* (21 sept. 1892), *Colloqui con gli alberi* (08 mai 1894), *Vignetta* (03 juin 1894), *Pianto antico* (17 juin 1894), *Visione* (28 juil. 1894), *La Chiesa di Polenta* (04 oct. 1897, p. 1), *Alle Valchirie* (17 oct. 1898)], comme celles de Pascoli, [*Inno al Principe Giorgio: Navarco Ellenico* (22 fév. 1897), *X Agosto* (10 aout 1896), *Mezzanotte* (20 déc. 1908), *Versi* (30 aout 1910)] furent généralement publiées au sein des « Mosconi », avec l'indication *Dai nostri poeti viventi*, ou encore en première page, dans les occasions spéciales. Elles étaient suivies ou précédées de commentaires ou de gloses introductives.

La volonté de faire connaître au public parthénopéen les auteurs italiens les plus importants était évidente et souvent explicite. On publiait quelques extraits d'œuvres de publication récente ou parues dans les revues littéraires de l'époque, comme le *Marzocco* florentin pour Pascoli et *La Rivista d'Italia* pour Carducci. Gabriele d'Annunzio fut, pour sa part, le chantre suggestif et constant du *Mattino* dès son envol. C'était l'époque où le poète des Abruzzes s'était prudemment éloigné de Rome pour échapper à ses créanciers et vivait à Naples l'une de ses périodes artistiques les plus prolifiques, qu'il définira lui-même comme un temps de « splendide misère ». Il collabora donc à différents périodiques napolitains pour des raisons alimentaires. Et c'est ainsi que, dans les colonnes du *Mattino*, il offrit aux Napolitains les fruits d'une activité prodigieuse, recueillis par la suite dans de nombreux volumes parmi lesquels les inoubliables poésies du *Poema Paradisiaco*, quelques vers des *Elegie Romane*, le roman *Il Trionfo della Morte*, publié en 106 feuillets (du 12 février 1893 au 6 juin 1894), ainsi que d'importants essais sur l'art et l'esthétique et des articles polémiques qui firent scandale.

Généralement publiées au haut de la première page, les poésies de d'Annunzio donnèrent au quotidien un ton précieux, en particulier dans les années 1892-1893. Elles révélèrent la tendance du poète à chercher les analogies cachées entre les choses et à poursuivre des vérités secrètes, comme le fit le mouvement symboliste qui, de France, s'imposait à cette époque sur la scène poétique internationale.

Le 20 mars 1892, paraissent les premières *Elegie Romane: In un mattino di primavera* et *Il meriggio*. La même année suivront, entre autres: *Il buon messaggio* (25 mars), *Aprile* (3 avril), *Aegri Somnia* (11 avril), *La vana promessa* (14 avril), *Elegie Romane: Quid melius Roma?* (24 avril), *Eufonie: Sopra un'Aria antica* (19 juin), *Paesi d'estate: Dal vertice, La collina* et *La fonte* (2 juillet), *La Sera* (10 juillet), *L'ora* (7 août), *Eufonie: In Votis* et *L'ombra* (14 août), *La fine* (19 août), *Climene* (21 août), *Psiche giacente* (25 août), *Crimina Amoris: La duchessa di Bracciano* et *La donna del sarcofago* (7 septembre), *Ode navale* (9 septembre), *Consolazione* (18 septembre), *Autunno* (2 octobre), *Canti d'autunno: Le foreste* (28 octobre), *Canti d'autunno: Nell'estate dei morti* (1^{er} novembre), *Canti d'autunno: O Rus!* (17 novembre) *All'Armata* (29 novembre), *La Corona Velata* (12 décembre), *Pastorale* (22 décembre). 1893 est l'année où le « Mattino » baptisera *I Lauri* (25 janvier), suivis de *A una torpediniera nell'Adriatico* (10 mai), la splendide *Hortus Conclusus* du *Poema paradisiaco* (21 mai), les *Idilli: Elena, Erodiade, La donna di Giudea, Ennia Giulia, Godoleva, Isolda, Lady Macbeth, Mona Castora, La duchessa di Bracciano, Anna Boleyn, Madama Violante, Clori* (27, 28 et 29 octobre), *Antico Preludio* (19 novembre).

La présence poétique de d'Annunzio dans le quotidien sera moins grande quand il s'éloignera de Naples à la fin de l'année 1893. À partir du mois de juin, à des conditions économiques déjà précaires s'ajoutèrent les dettes héritées de son père qui venait de mourir et l'amènèrent à se retirer dans les Abruzzes. C'est pourquoi on ne trouve entre 1894 et 1910 que quatre poésies de lui (les 2 mai 1894, 7 janvier 1897, 25 avril 1899 et le 12 février 1905), toutes publiées dans les « Mosconi ».

Mais pour comprendre la singularité et les caractéristiques de la ligne poétique du *Mattino* au cours des années qui nous intéressent, il convient de s'arrêter sur la production dialectale, abondante et intéressante. Elle est le fruit de l'engagement veriste de cette troupe de jeunes prosateurs et poètes locaux à qui revient le mérite d'avoir donné lieu, à partir des années 1870, à ce que Croce appellera une « littérature artistique »⁹.

9. Dans son essai intitulé *La letteratura a Napoli dal 1860 al 1900*, (*La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1973, vol. IV, p. 251-330), Croce écrivait: « Nasceta qui, circa il 1880, quel che non s'era mai visto nei secoli passati, una letteratura d'arte [...]. I giovani che avevano gusto e disposizioni artistiche leggevano con avidità i romanzieri veristi e i poeti francesi [...]. Ma un altro genere si costituiva in quel tempo e il Di Giacomo ne divenne il sovrano: la lirica dialettale. L'occasione esterna fu la festa popolare di Piedigrotta, la quale dopo un quindicennio e più di letargo, fu ripresa nel 1876, per iniziativa dei rivenditori di giornali che concertarono una cavalcata e promossero la composizione di nuove canzoni [...]. Sotto l'influsso dei canzonieri francesi, il Di Giacomo sollevò la canzone di Piedigrotta a

C'étaient les années où triomphait à Naples, comme dans toute l'Italie, l'école réaliste et naturaliste française. Zola fut accueilli en maître par cette phalange de jeunes lettrés qui se réunissait alors dans la boutique de Don Luigi Pierro, le buraliste-éditeur de Piazza Dante, l'un des principaux cénacles culturels de la ville de Naples.

En utilisant le dialecte comme instrument privilégié de représentation des modes de vie, des sentiments et des attitudes propres au peuple et à la bourgeoisie émergente, ces derniers inaugurèrent à Naples une nouvelle et glorieuse saison poétique qui réussit à toucher un plus vaste public, surtout à travers un genre populaire privilégié : la chanson.

Par sa référence au réel, à l'actualité, cette poésie se présentait comme une série de documents artistiques emblématiques d'une société décadente. Mais elle répondait également à l'exigence de représenter le réel, exigence déjà présente dans la littérature en prose italienne et étrangère. Elle trouvait un terrain fertile dans la profonde restructuration de la ville de Naples qui avait suivi les démolitions imposées par la fameuse épidémie de choléra de 1884, et ce notamment chez des écrivains comme Francesco Mastriani et Matilde Serao.

Comme le souligne A. Consiglio¹⁰, cette production s'est constituée et s'est développée autour de deux thèmes : la misère comme plaie sociale et l'amour comme fuite de la douleur.

La ville populaire qui leur était si chère était donc envisagée selon des modalités lyriques, dans ses aspects tragiques et comiques, tristes et joyeux, dans son art proverbial de la débrouillardise, l'attitude typiquement napolitaine qui fait vivre avec humour les moments les plus tristes et les problèmes les plus graves¹¹.

istituzione letteraria e, per virtù del suo genio, in opera originalissima di poesie [...]». (« Apparaissait ici à Naples, autour de 1880, ce que l'on n'avait jamais vu au cours des siècles passés : une littérature artistique [...]. Les jeunes qui avaient du goût et des dispositions artistiques lisaient avec avidité les romans véristes et les poètes français [...]. Mais un autre genre se constituait à cette époque, et Di Giacomo en était le souverain : la poésie dialectale. L'occasion en fut donnée par la fête populaire de Piedigrotta, laquelle reprit en 1876, après une bonne quinzaine d'années de léthargie, sur initiative des vendeurs de journaux qui se concentrèrent sur cette bataille et promurent la composition de nouvelles chansons [...]. Sous l'influence des chansonniers français, Di Giacomo amena la chanson de Piedigrotta au rang d'institution littéraire et, par son génie, la fit devenir une très originale œuvre poétique [...]»).

10. Voir A. Consiglio, *Antologia di Poeti Napoletani*, Firenze, Parenti, 1955, p. 33.

11. Sur les auteurs et les thèmes de la poésie dialectale napolitaine (fin XIX^e-début XX^e), voir A. Tilgher, *La poesia dialettale napoletana 1880-1930*, Roma, Bardi, 1944; E. Malato, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, Napoli, ESI, 1960; R. Giglio, « Tristitia e laetitia : poesia dialettale a Napoli », dans *La Letteratura del Sole*, Napoli, ESI, 1995; E. Malato, « La

Cette philosophie propre aux Napolitains, le thème de l'amour, le paysage (les éléments d'une nature splendide qui caractérise le territoire parthénopeén, le panorama du Pausillipe, le soleil, le ciel, la mer, l'air limpide et parfumé) et la nostalgie déterminée par l'éloignement de la ville constituèrent la plus grande source d'inspiration des chansons de la fête de la Madonna de Piedigrotta, auquel le journal faisait la part belle de juillet à septembre.

À cet égard, il convient de rappeler le rôle déterminant que joua *Il Mattino* dans cette fête rituelle, particulièrement appréciée du peuple. Le journal donnait non seulement des informations sur le lieu et l'heure des spectacles, des défilés, des concerts ainsi que sur les organisateurs et les artistes, mais il fournissait également à l'édition musicale un support considérable car il organisait des concours et publiait des chansons et des partitions aussi bien dans ses colonnes que dans des albums spécialement publiés (les fascicules intitulés *La Piedigrotta del Mattino* eurent beaucoup de succès).

Il suffit donc de parcourir les tirages des différentes années concernées pour revivre l'histoire de cette célèbre fête et redécouvrir quelques-unes des plus belles poésies et des plus belles chansons napolitaines. On tombe ainsi sur de superbes textes de Roberto Bracco, généralement mis en musique [*A Preghiera* (28 nov. 1892), *C'era la luna* (13 mai 1893), *A bicicletta* (10 aout 1894), *Africanella* ((27 aout 1894 et, dans sa traduction italienne, le 7 sept. 1894), *Durmenno* (30 sept. 1894), *A napoletana* (04 nov. 1894), *O munaciello* (23 avril 1895), *Tarantella 'ntussecosa* (29 aout 1895), *O scrivano* (06 sept. 1895), *Serenata a mmuerte* (20 sept. 1895), *Lu cielo mio* (07 janv. 1896), *Li ddoje voce* (20 avril 1896), *Nu muorto che parla* (07 juin 1896), *Nfra pate e figlio* (19 aout 1896), *Palomme morte* (28 aout 1896), *L'urdemo gulio* (01 nov. 1896), *Mille lire!* (29 aout 1897), *Nu passariello spierzo* (08 sept. 1897)]. On tombe aussi sur un duo composé par Salvatore di Giacomo et le musicien Mario Costa *A signora luna* (25 sept. 1892) et les textes de toute une série de poètes plus ou moins connus : G. Capurro [*'E cataplaseme* (05 sept. 1895)], P. Cinquegrana, [*'Ndringhete ndrà* (05 sept. 1895)], R. Galdieri [*Tu sì n'ata* (23 aout 1910), *Scinne sta gradiatella* (27 aout 1910)], Pellinis [*Repassaturella* (29 aout 1894), *'A canzone'e Miccio* (07 sept. 1895)], A. Califano [*'A frangesa*

letteratura dialettale campana », dans *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Atti del Convegno di Salerno, 5-6 nov. 1993, « P.C.P.R. », I, n. 5, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 255-272; N. De Blasi, « Le Letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo », dans *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1999, vol. VIII *Tra Otto e Novecento*, p. 833-909.

napolitana (29 mars 1901), *Marinariello mio* (07 sept. 1903), *Povero core!* (07 sept. 1908), *'E Repassature* (07 sept. 1909), *Fa chello che dich' i'* (07 sept. 1910)], E. Murolo [*Pusilleco addiruso* (07 sept. 1904), *Ve chiammate* (08 sept. 1904)], A. Turano [*'O patrone' e casa* (14 aout 1897)], L. Criscuolo [*Chi sa?* (28 juil. et 09 sept. 1901)], E. Rovito [*'O peretto* (09 sept. 1901)], qui, suivant l'exemple de di Giacomo, prêtèrent leurs vers à la musique de valeureux compositeurs (S. Gambardella, G.B. De Curtis, A. Mazzucchi, F. Cangiullo, R. D'Atri, ecc.) en contribuant ainsi à la constitution de l'important patrimoine de la chanson napolitaine de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Parmi ces nombreux poètes présents dans *Il Mattino* de 1892 à 1910, on trouve en particulier le nom de Ferdinando Russo, le « poète *scugnizzo*¹² », le « poète des *bassi*¹³ et des ruelles sombres » qui, par son importante production en vers mais aussi en prose, sa production d'articles et de critiques, publiée dans le journal puis rassemblée en plusieurs volumes, peut être considéré comme l'emblème du journaliste homme de lettres de cette époque.

Ce fut le chroniqueur et, si l'on veut, le poète « officiel » du quotidien (plus de 430 poésies sur un total de 1780). Par ses chansons [*'O ppoco 'e Pusilleco* (19 aout 1893), *Quanno passa 'o reggimento* (07 sept. 1895), *'O Sciampagnone* (20 aout 1897), *Chitarra battente* (04 sept. 1902), *Serenatella nera* (21 aout 1903), *Nun me guardate cchiù!* (07 sept. 1905), *Tu sola!* (08 sept. 1906), *Serenata malandrina* (06 sept. 1908), *Lassateme sunnà* (06 sept. 1908), *'E stelle* (11 aout 1909), *Chitarra nera* (15 aout 1909), *Mamma mia ch'ha da sapè!* (25 aout 1909), *'E viole* (31 aout 1909), etc.] ainsi que par sa production poétique en dialecte, abondante, vivante et variée, il influença plus que d'autres la ligne poétique du *Mattino* : il teinta d'ironie la réalité urbaine tragique et crue et contribua largement à éveiller le public au plaisir de la lecture.

Il Cavadenti (20 mars 1892), *'O chiavino* (24 mars 1892), *Truvanno casa* (04 avril 1892), *Don Ferdinando 'a Posta* (10 sept. 1892), *La nuova Stella* (14 avril 1892), *Il venditore di lumini* (14 avril 1892), *'O bbanditore* (18 mai 1892), *'A rrobba p' 'e calle*, *'O Zagrellaro* (14 juin 1892) *Ncopp' 'o marciappiede* (17 juin 1892), *Pei denti*, *'A morta d' 'e zdccole* (20 juin 1892), *Tanella* (7-8-9-13 juil. 1892), *Schiattiglia* (25 aout 1892), *Vecchie rusecature* (29 aout 1892), *'A mancanza (Cammorristi)*, *'O cabbalista* (12 oct. 1892), *Macchiette elettorali*, *'O carcerato* (20 nov. 1892), *L'appuntamento* (27 nov. 1892) : tels sont les titres de quelques unes des nombreuses poésies publiées par F. Russo dans les

colonnes du quotidien. Leur lecture nous permet de passer en revue et de mieux connaître les événements, les caractères, les typologies et les personnages du moment. Il était lui-même porté par instinct vers les couches les plus basses et les plus misérables du peuple napolitain. Il était ancré au mythe d'une poésie populaire et entendait réfléchir le point de vue des classes subalternes. Aussi confia-t-il au *Mattino* une grande partie de sa production poétique en italien et en napolitain : une œuvre aussi vaste que variée, dans laquelle les scènes et les personnages « du milieu », voleurs, prostituées, garçons des rues (personnages ou caricatures) font bon ménage avec les traditions, les sentiments, les passions, les joies, les amours et les us et coutumes du peuple et de la petite bourgeoisie émergente.

Cette poésie exprime la volonté ferme de photographier la vie du peuple napolitain. Elle se distingue par sa langue, bien éloignée du monolinguisme de Di Giacomo, et particulièrement attentive aux nuances du jargon populaire et à l'italianisation progressive de la petite bourgeoisie.

Le rapport au réel et à l'actualité fut donc au centre de l'activité de Ferdinando Russo journaliste et poète : d'un côté, il s'appliqua à mener des enquêtes et à donner des explications, de l'autre il travailla à photographier et à transformer en art cette réalité historique, politique et sociale, tragique et problématique, qui caractérise la ville de Naples, détrônée au moment de l'Unité italienne sans être pour cela résignée.

S'il est vrai qu'une part importante de l'espace destiné à la poésie fut occupée par les vers en dialecte et les chansons de Piedigrotta, ainsi que par les œuvres de Russo inspirées par les faits divers et l'actualité, l'éventail des œuvres publiées dans le quotidien durant la période en question n'en est pas moins varié.

Si l'on se limite aux auteurs les plus importants en laissant de côté les auteurs mineurs qui ne trouvèrent de place qu'à l'intérieur des « Mosconi », il faut signaler, au delà des Russo, Bracco, d'Annunzio, Pascoli et Carducci déjà cités, A. Colautti [*Femine* (24 fév. 1893), *Fratelli d'arte* (11 avril 1893), *Alla Fantasia* (22 mai 1893), *Il Terzo peccato* (11 mars 1895)], Contessa Lara [*Rose, gigli* (10 juin 1892), *Sonetti Marini* (09 juil. 1892), *Sogni* (11 nov. 1892), *Piccole odi invernali* (26 déc. 1892), *Luna rossa* (05 fév. 1893), *Conforti* (05 fév. 1893), *Le neviccate* (05 fév. 1893), *Triste sera* (05 fév. 1893)], A. De Bosis [*Dai «Notturni»* (02 oct. 1898)], A. Fogazzaro [*Quiete meridiana sull'Alpe* (08 mars 1893), *A Leila* (23 mars 1893), *In San Marco* (03 mai 1894), *Le Ballate della Fede: Nel chiostro e Luce d'amore* (05 avril 1897)], R. Forster [*La Fiorita: La Macchina, Capri, La Fiorita e La scala* (28 mars 1905), *Fuori dell'ombra* (31-mars 1897), *Alla Nave* (25 avril 1909)], G. Marradi [*Rapsodia garibaldina* (09-mai 1899)], A. G. Barrili [*Alla Grecia* (13 mars 1897)], D. Milelli [*Prometeo*

12. Le *scugnizzo* est le garçon des rues napolitain, *NdT*.

13. Petites habitations populaires ouvrant à même la rue, *NdT*.

Canto V (28 juil. 1893)], A. Baccelli [*La canzone di Alessandro* (27 mars 1910)], E. Panzacchi [*Passa il treno* (23 mars 1892), *Riccione* (30 août 1892), *Il ritratto rifiutato* (17 juin 1896), etc.].

Il faut également signaler, à l'intérieur des « Mosconi » (de 1892 à 1903 environ et donc pendant les années où la rubrique est tenue par Matilde Serao) les très nombreux poèmes en vers de langue française mais aussi les poésies du Portugais Anthero de Quetal (1842-1891) [*Nella cappella, Mors Amor* (16 nov. 1893), *Mea culpa, Giuramento* (26 nov. 1893), *Solemnia Verba, L'Idea* (09 fév. 1894)], présentées dans la traduction de Zupponi Strani. Ils constituent un témoignage évident des efforts accomplis par le quotidien pour renouveler la culture napolitaine et la faire sortir d'un certain provincialisme ainsi que pour se présenter non seulement comme un modèle culturel régional et municipal, mais aussi et surtout comme le miroir des innombrables ferments culturels européens.

Ainsi les rapports de Matilde Serao avec la société littéraire française, rapports souvent entretenus par de brefs séjours à Paris, sont illustrés par la forte présence de la poésie en langue française et en particulier des vers de Bourget [*Nuit d'été* (5 août 1892)], Coppée [5 août 1895 et 6 sept. 1896], Musset [*A Ninon* (12 nov. 1892), *Chanson* (20 déc. 1893), *Si je vous le disais* (08 août 1901), *Le Rhin* (11 mars 1902), *Fragment* (11 mars 1902)], la comtesse de Noailles [*L'heure nocturne* (21 août 1902)], la duchesse de Rohan [*Saluez, c'est la charité qui passe* (20 sept. 1902)], Maeterlinck [*Douze chansons* (03 août 1899, 28 août 1899, 15 oct. 1901 et 22 janv. 1909), *Sept filles d'Orlamonde* (13-juil. 1901), *La chanson des bandeaux d'or* (13 juil. 1901)], Moréas [*Iphigénie* (12 déc. 1903)], M. Rollinat [*Douleur muette* (18 nov. 1893), *Le silence* (25 juil. 1893)], Rosemonde Rostand [*Très femmes* (01 fév. 1902), *A mio figlio* (08 déc. 1909)]. Ce type de publication s'interrompt à partir de 1904 au moment où la responsabilité de la rubrique passe à F. Russo qui l'ouvre plutôt à la production locale (essentiellement aux chansons de Piedigrotta) et nationale.

Il s'agissait pour le journal d'éveiller la sensibilité littéraire des lecteurs pour qu'ils puissent apprécier les produits de l'esprit et pour les ouvrir aux influences d'une vaste culture européenne. Ce programme passait non seulement, comme nous l'avons déjà dit, par la publication des poèmes les plus beaux et les plus représentatifs des différents courants poétiques italiens ou étrangers ainsi que par les brèves introductions et les commentaires dont ils étaient souvent accompagnés, mais aussi par une activité critique fertile qui, grâce à de nombreux comptes rendus et articles, permit d'élargir les horizons de la critique littéraire destinée jusque là à un public restreint plus ou moins spécialisé, aux lecteurs des revues universitaires. Elle s'adressa au lectorat beaucoup plus vaste et hétérogène d'un quotidien, l'incitant ainsi à acheter et

à lire de nouveaux livres. Elle alimenta un débat culturel qui devait sortir de l'enceinte napolitaine pour se mesurer avec la culture italienne et européenne.

Il Mattino se fit l'écho des plus grands poètes classiques de la littérature italienne (Dante en particulier, et Pétrarque, à l'occasion de son six centième anniversaire) des contemporains de l'époque (Carducci, Pascoli, d'Annunzio, Pascarella, De Bosis), de la production poétique napolitaine (Bracco, Di Giacomo, Russo, Gaeta, etc.) des crépusculaires (Moretti, Martini et Chiaves), des poètes allemands et français (Lamartine, Mendès, Baudelaire, Verlaine, Mistral, Maeterlinck¹⁴), notamment en fonction de l'actualité éditoriale, des anniversaires, conférences et prix littéraires. Constamment, il informa ses lecteurs sur les poètes et les courants régionaux, nationaux et internationaux en se posant comme le principal médiateur entre la nouvelle poésie et un public varié.

Aux critiques les plus importantes consacrées aux poètes majeurs s'ajoutaient les brefs comptes rendus et les communications concernant les publications récentes d'auteurs étrangers, italiens et napolitains, ponctuellement fournis par Matilde Serao puis par F. Russo («Ape») dans le cadre des «Mosconi».

Cette rubrique fut le véritable tremplin des jeunes poètes débutants. Elle a le mérite de nous offrir aujourd'hui un témoignage sur la vitalité de la culture napolitaine de l'époque, et d'avoir su reconnaître, pour les soumettre au public, de nombreux talents tout juste sortis de l'ombre : citons entre autres les rimes du Prof. Saturnino Chiaja, les premières expériences poétiques du tout jeune Paolo Scarfoglio, les gracieux sonnets et les chansons à succès en dialecte napolitain composés par le jeune lieutenant d'artillerie en Afrique Alberto Turano, et les œuvres en sicilien d'Alessio Valore.

On y redécouvre également les vers passionnés de la poétesse padouane Vittoria Aganoor, élève de Giacomo Zanella, ceux du médecin et poète Antonino Anile, étudiant puis professeur à l'université de Naples et du poète et conférencier Francesco Cimmino, élève de Michele Kerbaker et professeur de sanscrit à l'université. Un témoignage intéressant de la variété et de la vitalité poétique napolitaine nous est offert par les vers vibrants de Francesco Gaeta écrits en italien [*Sopito* (10 nov. 1894), *La grande primavera* (15 août 1895), *L'Erma e il Giovine* (04 oct. 1895) *Finestra vuota* (23 nov. 1896), *Endimione* (01 sept. 1897), *Per la Donna lontana* (25 sept. 1897), *La Vegnente*

14. Pour une liste détaillée des articles et des comptes rendus publiés dans les colonnes du *Mattino* dans les années en question, voir le volume à paraître *Il Mattino 1892-1992*, Napoli, Centro Interuniversitario "La Terza Pagina".

(24 oct. 1897), *Tempus actum* (24 nov. 1897), *Reminescenze autunnali* (07 oct. 1898)]. Il s'agit d'un poète napolitain dont un article publié dans le *Mattino* le 25 mai 1906, à l'occasion de la sortie de son premier recueil, *Sonetti voluttuosi ed altre poesie*, témoigne du succès, en particulier auprès du public féminin. Le critique Ferdinando Russo disait de la poésie de Gaeta qu'elle était « piena di un'onda di passione irrompente, senza pudibondi veli ma senza crudezza¹⁵ ». Il ajoutait « [...] non è il verista della vecchia scuola, il convenzionale verista che doveva disgustare i suoi simili per dimostrare di esser nel brutto, che per lui era il vero; è invece il poeta che sente e comunica il suo sentimento e il suo senso, in una forma nobile, pura, in quartine e terzine, terse, lucide, lampanti, tagliate nel cristallo¹⁶ » (« [...] ce n'est pas un veriste de la vieille école, de ceux qui devaient dégoûter leurs semblables pour prouver qu'ils étaient dans le laid, qui pour eux était le vrai; c'est au contraire un poète qui communique son sentiment et son avis, sous une forme noble, pure, en quatrains et tercets limpides, lucides, éclatants, taillés dans le cristal »).

On peut donc parler d'une présence poétique riche et variée dans le *Mattino* de ces années-là, une production parfois spontanée, parfois de haut niveau, qui témoigne du rôle fondamental joué par le journal dans l'acculturation et la modernisation de la société parthénopeenne de l'époque, ainsi que dans la diffusion de la culture nationale et européenne auprès d'un large public. Un examen systématique des pages du *Mattino*, mais aussi d'autres périodiques entre les deux siècles, permettrait un recensement complet de la production en prose, de la poésie et de critique de l'époque. Une telle recherche servirait à découvrir des sujets bibliographiques inconnus et à suivre les premiers pas souvent ignorés des écrivains, poètes et critiques avant qu'ils n'atteignent leur véritable maturité littéraire; c'est également un instrument précieux qui sert à établir le profil diachronique d'œuvres nées dans les quotidiens de l'époque avant d'être publiées en volume et de subir au passage des modifications substantielles.

15. F. Russo, *Il poeta dell'amore*, *Il Mattino*, 25 mai 1906.

16. *Ibidem*.

RECHERCHES & TRAVAUX

- N° 1-19 (nous consulter pour les numéros épuisés).
 N° 20 Littérature canadienne-française.
 N° 21 Autour de Stendhal – Hommage à V. Del Litto.
 N° 22 Littérature populaire 1 – Du M. A. au XVIII^e siècle.
 N° 23 Littérature populaire 2 – XIX^e et XX^e siècles.
 N° 24 Littérature et voyage 1 – Le Voyage aérien.
 N° 25 Littérature et voyage 2 – Le Voyage à Trieste.
 N° 26 Langue et Littérature – Hommage à Y. Le Hir.
 N° 27 Littératures africaines d'écriture française.
 N° 28 Humanismes – Hommage à Ch. Béné.
 N° 29 Littérature et Cinéma – Hommage à P. Mathias.
 N° 30 Littérature de l'Exil. (épuisé)
 N° 31 Littératures maghrébines de langue française.
 N° 32 Lectures du Moyen Âge – Hommage à R. Ménage.
 N° 33 Autour d'*Oberman*.
 N° 34 Théâtre et Dramaturgie – Hommage à P. Monnier.
 N° 35 La Littérature et le Désert.
 N° 36 Poésie : Le Corps et l'Âme 1 – Depuis Baudelaire.
 N° 37 Poésie : Le Corps et l'Âme 2 – Du Moyen Age au XIX^e siècle. Hommage à R. Deschaux.
 N° 38 De Balzac à Claudel – Hommage à J.-H. Donnard.
 N° 39 Théâtre et Musique – Hommage à Jean Delume et Jean Guillet.
 N° 40 Le Voyage sentimental – Hommage à Simone Vierende.
 N° 41 L'Ironie – Hommage à René Bourgeois.
 N° 42 Guerre et littérature – Hommage à Maurice Rieuneau.
 N° 43 Crise de la représentation.
 N° 44 XVIII^e siècle – Hommage à Michel Gilot.
 N° 45 Styles – Hommage à Jacques Chocheyras.
 N° 46 Stendhal, la politique et l'Histoire – Hommage à Gérard Rannaud.
 N° 47 Rêve et poésie – Hommage à Jean-Charles Gateau.
 N° 48 Journaux et journalistes – Hommage à Jean Sgard [1].
 N° 49 Le Roman dans l'Histoire, l'Histoire dans le roman – Hommage à Jean Sgard [2].
 N° 50 Morales du XVI^e siècle – Hommage à Denis Baril.
 N° 51 Voltaire, Crébillon, Rousseau – Hommage à Jean Oudart et Jacques Spica.

- N° 52 La littérature et les arts.
 N° 53 Le texte et son commentaire.
 N° 54 Curiosité historique et intérêts philologiques – Hommage à Serge Lancel.
 N° 55 Parler(s) du Moyen-Âge – Hommage à Albert Meiller.
 N° 56 Littérature et politique. France/Allemagne.
 N° 57 De l'argumentation à la fiction. Passages.
 N° 58 Littérature et spiritualité – Hommage à Pierrette Renard.
 N° 59 Contraintes et dérives d'écriture – Hommage à Jacqueline Bernard.
 N° 60 Critique et fiction.
 N° 61 Le Moi, le monde – Hommage à Marie-Françoise Luna.
 N° 62 Hugo et la chimère.
 N° 63 Écrire – Hommage à Claudette Orio-Boyer.
 N° 64 Figures paradoxales de l'Auteur.

Hors série :

- N° 1 René Bourgeois, *La Flèche et le But. Essai sur les figurations imaginaires*. 1 vol. de 90 p., 1983.
 N° 2 *La Musique souvent... Essais sur l'imaginaire musical*. 1 vol. de 100 p., 1984.
 N° 3 Jean Pellerin (1885-1921). *Actes du Centenaire et « Pastiches poétiques »*. (En coédition avec *Les Cahiers de l'Alpe*). 1 vol. de 127 p., 1985.
 N° 4 *Stendhal et la Presse*. 1 vol. de 110 p., 1986.
 N° 5 *Orient et Lumières*. Actes du Colloque de Lattaquié (Syrie), 1 vol. de 170 p., 1987. (épuisé).
 N° 6 *Relire « Les Mémoires d'un touriste »*. 1 vol. de 110 p., 1988.
 N° 7 René Bourgeois, *Le Dix-neuvième Siècle : petit panorama historique et critique*. 1 vol. de 100 p., 1989.
 N° 8 *Visages de La Madeleine dans la littérature européenne, 1500-1700*. 1 vol. de 100 p., 1990.
 N° 9 Léon Bloy : « *Les Funérailles du Naturalisme* », édition critique présentée par Pierre Glaudes. 1 vol. de 95 p., 1990.
 N° 10 « *La Chartreuse de Parme* » revisitée, textes rassemblés et présentés par Ph. Berthier, 1 vol. de 170 p., 1990.
 N° 11 *Mémoires et autobiographie*, Actes du colloque de Fribourg, 1 vol. de 155 p., 1993.
 N° 12 *Jouer à se faire peur*, textes rassemblés et présentés par P. Glaudes et L. Queffélec, 1 vol. de 234 p., 1994.
 N° 13 « *La Chartreuse de Parme* », *chant et tombeau*, textes rassemblés et présentés par D. Sangsue, 1 vol. de 144 p., 1998.
 N° 14 « *Alcools* », *en corps*, textes rassemblés et présentés par Jean-Yves Debreuille, 1 vol. de 224 p., 1999.

Chaque numéro peut être commandé à : ELLUG / REVUES
 (cf. adresse p. 2)

TABLE DES MATIÈRES

Présentation par Silvia Disegni	5
TÂTONNEMENTS	
Le vers à l'épreuve du journal Alain Vaillant	11
La naissance du poème en prose français et la presse Nathalie Vincent-Munnia	29
Se placer aux marges de Paris : la littérature au <i>Provincial</i> Luc Bonenfant	43
<i>Les Vacances du lundi, tableaux de montagne</i> , de Théophile Gautier, ou comment le journal fit tomber le récit de voyage dans la poésie Alain Guyot	55
<i>Les Dieux en revue</i> : Heinrich Heine à Paris et la genèse du poème en prose Massimo Scotti	67
INCERTITUDES ET QUESTIONNEMENTS DANS LA SECONDE MOITIÉ DU SIÈCLE	
Les poètes journalistes au temps de Baudelaire Silvia Disegni	83
Faits divers et choses vues dans <i>Le Spleen de Paris</i> Michel Viegnes	99

Pour un double circuit des biens symboliques Maria Teresa Giaveri	III
« L'universel reportage » [...] « Nul n'échappe, décidément, au journalisme » Dominique Combe	125
L'EXEMPLE ITALIEN : FERMENTS NAPOLITAINS	
La poésie dans les journaux humoristiques napolitains (1850-1860) Cristina Anna Adesso	139
Une traduction oubliée des <i>Fables</i> de Florian dans <i>L'Omnibus pittoresco</i> (1845-1847) Loredana Palma	149
Les récits de l'écrivain journaliste napolitain Vincenzo Giordano-Zocchi dans la seconde moitié du siècle : affinités avec le poème en prose Maria Cristina Cafisse	161
De quelques proses oubliées de Rocco de Zerbi Barabara Manfelloto	169
La ligne poétique du <i>Mattino</i> (1892-1910) Stefania Della Badia	177

MISE EN PAGE ET COMPOSITION
ELLUG / REVUES
Cet ouvrage est composé en Garamond
Sous Quark Xpress

REPROGRAPHIE ET FAÇONNAGE
Atelier de
l'université Stendhal-Grenoble 3

Achévé de reproduire, janvier 2005.