

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

Stratégies génériques dans l'écriture journalistique du XIX^e siècle

En quoi une approche générique est-elle justifiable, productive voire indispensable pour rendre compte du fonctionnement de l'écriture périodique au XIX^e siècle ? Plus radicalement : que nous apporte la perspective générique pour comprendre ce que le journal *fait* à la littérature, et réciproquement ?

La presse française du XIX^e siècle, au moins jusqu'aux mutations décisives de la fin de la période, se définit comme littéraire et politique ; elle constitue un lieu naturel d'investissement et d'infléchissement des genres littéraires (relevant d'une poétique des formes) et des genres du discours (relevant d'une approche rhétorique). Or le champ journalistique ne fonctionne nullement comme un espace neutre : les logiques médiatiques qui lui sont propres déterminent au moins trois types de modifications affectant tous les niveaux de la détermination générique. D'une part, le transfert d'un texte d'un support à un autre amène une série d'altérations portant sur le cadre énonciatif : même lorsque le déplacement préserve l'identité textuelle de l'œuvre concernée, son fonctionnement pragmatique, et par conséquent son identité générique, s'en trouvent modifiés. D'autre part, l'annexion par le journal a souvent des conséquences non négligeables sur les aspects formels, voire thématiques des genres concernés : l'émergence du feuilleton-roman renforce certaines caractéristiques du genre (dramatisation, écriture dialoguée, scansion, images-choc...), lesquelles, en retour, deviennent dominantes dans des romans parus directement en volume (le dialogue dans *L'Homme qui rit* ou *Quatre-vingt-treize*). Enfin, les caractéristiques propres à l'écriture périodique font du journal un espace d'expérimentation où s'inventent sans cesse de nouvelles formes génériques, par mélange, hybridation ou transformation de matrices d'écriture. Autrement dit, le journal est le lieu où la généricité de la littérature se trouve, dans tous les sens du terme, mise à l'épreuve – très concrètement d'ailleurs : denrée éminemment périssable, le journal ne peut compter

sur une lointaine postérité et doit, sous peine de prompt disparition, mener une négociation incessamment reconduite avec l'horizon d'attente de ses contemporains immédiats, horizon largement structuré par une appréhension générique spontanée des faits textuels.

L'analyse de l'écriture périodique exige une perspective générique parce que celle-ci, loin de constituer une catégorie cognitive extérieure à l'objet, fait partie de la dynamique même de la production journalistique en ce que celle-ci se définit comme littéraire et rhétorique¹. Il y a plus : dans la même page de journal coexistent des textes constitutivement littéraires, des discours relevant ouvertement d'une tradition rhétorique reconnaissable, et des objets verbaux fort hétéroclites dont l'identification générique reste problématique ; un fait divers en deux ou quatre lignes relève de la littérarité conditionnelle, tout comme d'ailleurs une annonce publicitaire en quatrième page, en ce qu'elle participe (par exemple) du genre épideictique ou, comme dirait Balzac, de la littérature utile². À cet égard, la distinction établie par Genette entre littérarité constitutive et littérarité conditionnelle³ est pleinement opératoire, à condition de ne pas oublier que l'éloquence ne doit pas être pensée, dans cette période, comme extérieure à la littérature⁴. D'où les enjeux liés à l'identification générique des textes journalistiques : de l'indexation à tel ou tel genre dépend le statut *littéraire* du texte envisagé. Enjeu d'autant plus décisif que le support journalistique complique les choses : son apparition récente et son renouvellement rapide l'empêchent de s'appuyer sur une tradition éditoriale longue et institutionnellement fixée ; quant à son inventivité formelle, elle opacifie les processus de reconnaissance relevant de la compétence générique du lecteur.

1. On gardera à l'esprit cette utile mise au point méthodologique de Jean-Marie Schaeffer : « Les termes génériques ont un statut bâtard. Ils ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais font, à des degrés divers, partie de cette histoire même » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Le Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 65).

2. Dans *César Birotteau*, le prospectus de l'Huile céphalique est accueilli par ces exclamations admiratives d'un spécialiste en la matière : « Mon cher ami, dit l'illustre Gaudissart à Finot, c'est parfaitement écrit. Saquerlotte, comme nous abordons la haute science ! nous ne tortillons pas, nous allons droit au fait. Ah ! je vous fais mes sincères compliments, voilà de la littérature utile » (*La Comédie humaine*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, 1977, p. 157).

3. Ce sont les deux régimes de littérarité que définit Gérard Genette, *Fiction et diction*, Le Seuil, « Poétique », 1991.

4. Sur ce point essentiel, je me permets de renvoyer à mon livre *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle*, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Le dix-neuvième siècle en représentation(s) », 2007.

UN RÉGIME MÉDIATIQUE DE LA GÉNÉRICITÉ

Les mutations économiques et culturelles qui marquent les premières décennies du XIX^e siècle, et consacrent l'essor de la presse comme média de masse, entraînent une rupture d'équilibre dans la sphère de la communication littéraire, au profit de son pôle éditorial et médiatique. D'où l'influence croissante du support sur la définition et le fonctionnement des genres, littéraires ou rhétoriques ; au double régime de généricité auctoriale et lectoriale défini par Jean-Marie Schaeffer⁵, il faut en ajouter un troisième, « *un régime de généricité éditoriale*, entendant par là toutes les instances de médiation des faits du discours. Ce que nous définissons comme *généricité* d'un texte résulte d'un dialogue continu, souvent conflictuel, entre les instances énonciative, éditoriale et lectoriale⁶ ».

Dans le cas d'une publication dans un journal ou une revue, cette influence du support sur le fonctionnement générique des textes est d'autant plus importante que, par définition, l'écriture périodique est collective. D'inévitables (et incontrôlables) phénomènes de co-textualité accroissent l'instabilité de ces textes « en mouvement » (d'ailleurs souvent repris plusieurs fois dans divers organes, avant éventuellement une publication en recueil). Ce qui affecte parfois leur identification générique, et toujours leur réception, en bouleversant le cadre énonciatif dont ils relèvent.

En voici un exemple d'autant plus éclairant qu'il concerne un sonnet, soit une forme poétique fixe aisément reconnaissable et identifiable d'après des critères formels stables, donc mieux garantie que d'autres contre les aléas des transferts de support. Dans *Le Mousquetaire* du 10 décembre 1853, Alexandre Dumas consacre une grande partie de sa « Causerie avec mes lecteurs » à un portrait littéraire de Nerval ; après avoir évoqué les crises de folie qui accablent parfois l'écrivain, il termine ainsi son propos :

Jugez-en. Il y a quelques jours, il passe au bureau ; nous n'y étions pas, chose rare. Il s'informe de nous, et en nous attendant il prend une plume, du papier, et nous laisse ces vers en matière de carte de visite.

EL DESDICHADO.

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie [...]

Suit la première publication connue de ce célèbre poème. Or, sa réception initiale se trouve largement tributaire de son insertion médiatique. Tout d'abord, le sonnet, que Dumas présente comme improvisé,

5. J.-M. Schaeffer, *ouvr. cité*, p. 147-155.

6. Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », *Le Savoir des genres*, études réunies par Raphaël Baroni et Marielle Macé, *La Licorne*, n° 79, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 24.

apparaît comme une pièce de circonstance ; menue monnaie d'échange de la sociabilité littéraire, comparable à un quatrain sur un éventail ou à quelques vers sur un album, il constitue une variante poétique de la conversation différée qu'est la « Causerie avec mes lecteurs ». Bref, on est proche d'une poésie journalistique à la manière de Monselet, d'Aubryet... ou de Gautier (lequel n'hésitait pas à insérer des poèmes jusque dans ses feuillets dramatiques : « Ce que disent les hirondelles » est publié dans le feuilleton du *Moniteur universel* le 19 septembre 1859). D'où un phénomène troublant d'« absorption générique » auquel réagit Nerval dans la dédicace « À Alexandre Dumas » qui ouvre les *Filles du feu* (1854) : « Et puisque vous avez eu l'imprudence de citer un des sonnets composés dans cet état de rêverie *supernaturaliste*, comme diraient les Allemands, il faut que vous les entendiez tous. – Vous les trouverez à la fin du volume. Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hegel ou les *mémorables* de Swedenborg⁷. »

Par ailleurs, l'insertion du sonnet dans un discours relevant du portrait littéraire, tout comme la comparaison avec une « carte de visite », annexe certains traits formels et thématiques du poème à la tradition romantique du lyrisme personnel, et invitent à identifier le « Je » poétique à la figure mélancolique de l'artiste ; cette lecture trompeuse est explicitement programmée par Dumas : « Tantôt, enfin, c'est la mélancolie qui devient sa muse, et alors retenez vos larmes si vous pouvez, car jamais Werther, jamais René, jamais Antony, n'ont eu plaintes plus poignantes, sanglots plus douloureux, paroles plus sombres, cris plus poétiques. » D'où un dommage collatéral pervers : le sonnet est présenté comme un témoignage autobiographique immédiat et spontané ; il exprimerait le vertige de l'identité évoqué par Dumas quelques lignes plus haut : « Tantôt, [Nerval] est le roi d'Orient Salomon [...] tantôt il est le sultan Ghera-Gherai, duc d'Égypte. » Si bien que « El Desdichado » devient une pièce à charge, un symptôme pathologique révélant la folie du poète. On comprend l'insistance avec laquelle Nerval, dans sa réponse publiée en tête des *Filles du feu*, souligne l'importance de l'élaboration stylistique et esthétique dans ce sonnet : « Concédez-moi du moins le mérite de l'expression⁸. »

Enfin, quand Nerval reproche à Dumas de l'avoir enterré vivant, en consacrant « quelques-unes de [ses] lignes les plus charmantes à l'épithaphe de [son] esprit⁹ », on aurait tort de voir là un accès déplacé de susceptibilité. L'allusion à ces « brillantes couronnes » pour le moins intempestives s'explique par la contiguïté, à la une du *Mousquetaire*, entre la « Cause-

7. Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, GF, 1994, p. 82.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 72.

rie » de Dumas et le feuilleton des *Mémoires* intitulé ce jour-là LES MORTS – le premier paragraphe contient justement ces lignes : « Je commence à avoir autant d'amis sous la terre que dessus... »

La prépondérance de la genericité éditoriale oblige ainsi les écrivains à des négociations parfois musclées, et souvent réitérées. Car le rôle de la presse dans l'espace littéraire du XIX^e siècle est éminemment paradoxal. Si le journal constitue indéniablement un espace expérimental où s'inventent des formes littéraires inédites, inversement l'impact et (donc) la viabilité de celles-ci est étroitement dépendante des réactions immédiates du lectorat, elles-mêmes tributaires, pour une large part, de la compétence générique du public. D'où un écart maximal : le champ littéraire est dominé par une logique esthétique issue du romantisme, valorisant l'originalité comme expression de l'absolue singularité de l'artiste, et renforcée par l'industrialisation de la production contemporaine ; d'autre part, les logiques médiatiques exigent une réception immédiate et jouissance des textes publiés dans la presse, même si ce plaisir de lecture est le résultat d'un malentendu. Or tout lecteur a spontanément tendance à indexer les innovations génériques sur les formes déjà établies et mieux connues présentes notamment dans le co-texte. Ce qui explique que certains poèmes en prose de Baudelaire aient pu être perçus comme des anecdotes autobiographiques – contribuant (sciemment ?) à nourrir la sulfureuse légende de l'écrivain satanique. Asselineau rappelle ainsi : « N'ai-je pas entendu moi-même un brave homme porter sérieusement au décompte des mérites de Baudelaire le fait d'avoir maltraité un pauvre vitrier qui n'avait pas de verres de couleur à lui vendre ? Le naïf lecteur de journaux avait pris au positif la fable du Vitrier dans les *Poèmes en prose*¹⁰ ! » Naïveté risible sans doute, mais la tradition critique elle-même ne fait-elle pas souvent une lecture référentielle et documentaire du poème intitulé « La Corde », notamment en raison de la dédicace à Édouard Manet ?

Dans un tel contexte, on comprend que les écrivains fassent volontiers du titre un indicateur générique fort, d'autant plus que c'est le seul élément du paratexte qui échappe (plus ou moins¹¹) à l'autorité du rédacteur en chef ou du directeur du journal. Entre 1857 et 1864, les différents titres envisagés ou testés par Baudelaire dans la presse témoignent d'une volonté délibérée de définir puis d'acclimater le genre nouveau du poème en prose moderne. En 1857, les premiers textes publiés dans la revue *Le Présent* portent l'intitulé collectif *Poèmes nocturnes*, et la corres-

10. Ce témoignage daté de 1865 est cité par W.T. Bandy et C. Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, Klincksieck, 1995, p. 303-304.

11. Par prudence ou souci éditorialiste, un titre peut être soumis à maintes modifications. Le « numéro Vallès » du *Figaro* (13 avril 1865) devait être intitulé *Les Galériens*, *Les Forçats en habit noir* ou *Les Misères savantes* ; la censure oblige Villemessant à adopter finalement, en dernière minute, *Les Irréguliers de Paris*.

pondance précise qu'il s'agit d'« essais de poésie lyrique en prose, dans le genre de *Gaspard de la Nuit* » : l'identité poétique s'affirme directement par la filiation intertextuelle, et indirectement par le parallélisme avec les *Fleurs du mal* récemment publiées. Des formules comme *Le Promeneur solitaire* ou *Le Rôdeur parisien*, évoquées dans la correspondance, insistent sur la double inspiration des poèmes, philosophiques à la manière de Rousseau (lui-même grand initiateur de la prose poétique) ou journalistiques dans la lignée de Sébastien Mercier ou de Restif de la Bretonne (*Les Nuits de Paris*). Enfin, dans *L'Artiste* et dans *La Presse*, Baudelaire choisit le titre de *Petits poèmes en prose* : la formule, rhématique, a une visée à la fois légitimante et différentielle – la prose quotidienne du petit journalisme parisien se trouve transsubstantiée par l'ambition poétique. Le sous-titre *Le Spleen de Paris* apparaît dans *Le Figaro* : faut-il y voir une concession à la vocation boulevardière, éminemment parisienne, du journal de Villemessant ?

Les poèmes en prose de Baudelaire posent un véritable défi littéraire : l'écrivain doit s'assurer une maîtrise auctoriale forte sur le régime générique de textes formellement et thématiquement ambigus, proches du fait divers¹², du fait-Paris, de la chose vue, de la fable moderne ou de la chronique. D'où une logique bipolaire. D'un côté, l'écrivain insiste sur la poéticité constitutive de l'œuvre ; de l'autre, il souligne, de façon d'ailleurs variable selon les circonstances, l'adéquation de ses textes avec les préoccupations actualistes et parisiennes du journal. En l'occurrence, la question générique est décisive – en dépendent non seulement l'évaluation esthétique, mais plus radicalement la qualité littéraire de l'œuvre produite. Là est l'essentiel : dans cette mosaïque de discours qu'offre le journal, l'indexation générique est un facteur décisif pour reconnaître (ou dénier) l'appartenance de tel ou tel texte à la littérature.

UN ENJEU DÉCISIF : LE GENRE COMME CRITÈRE DE LITTÉRARITÉ

Constitutivement politique *et* littéraire au XIX^e siècle (ces deux catégories n'étant pas nécessairement incompatibles), le journal offre à ses lecteurs un espace textuel radicalement hétérogène. S'y expérimentent, très concrètement, la proximité entre des genres considérés comme institutionnellement littéraires et des types de discours relevant soit de la tradition rhétorique, soit de genres plus ou moins codifiés par la pratique des interactions sociales – certains sont très loin du « littéraire », comme ces énumérations statistiques dont le public contemporain semblait étrangement friand. Ces clivages entraînent deux conséquences méthodologiques

12. Comme l'a montré Graham Robb dans son article « Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », *Lettres romanes*, n° 44, 1990, p. 15-25.

majeures pour comprendre le fonctionnement spécifique de la généricité en mode journalistique.

D'une part, il importe de mettre en œuvre simultanément la double approche, poétique et rhétorique, du phénomène des genres¹³ – d'autant plus que la rhétorique fait, au XIX^e siècle, pleinement partie de la littérature. À quoi s'ajoute une nécessaire attention aux formes culturellement non institutionnalisées de la communication écrite (annonces de quatrième page, graffiti, slogans et mots du jour, listes de noms propres...) dont les avant-gardes surréalistes sauront révéler l'inventivité poétique, et dont les dispositifs surcommunicationnels sont souvent parents de formes littéraires instituées : « Chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des "parents" non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours "littéraire" [...] À la place de la seule littérature apparaissent maintenant de nombreux types de discours qui méritent au même titre notre attention¹⁴. »

D'autre part, il convient de garder à l'esprit que, en contexte journalistique tout particulièrement, l'identification générique vaut pour marqueur de littérarité – notamment pour tous les textes relevant de la littérature conditionnelle telle que la définit Genette, c'est-à-dire l'immense continent des écrits ne relevant pas explicitement de la fiction non plus que de formes métriques fortement contraintes. La mosaïque hétérogène du journal concentre et emblématise le paradoxe intrinsèque à la définition de la littérature, identifiable à la somme de ses genres. L'appartenance générique fonctionne comme facteur de légitimation : la causerie s'élève dans la hiérarchie esthétique lorsqu'elle est perçue comme l'héritière de la conversation d'Ancien Régime (ce qui l'arrache inversement à la sphère médiatique de l'universel bavardage, ou remplissage...).

Aussi l'obsession métalittéraire, trait marquant de l'écriture périodique au XIX^e siècle, traduit-elle non pas un narcissisme pathologique ou une réflexivité à vocation cognitive, mais, plus pragmatiquement, une volonté délibérée de modeler, de définir et de contrôler le système labile des formes journalistiques de l'écriture, tout en les maintenant fermement dans la sphère (esthétique, culturelle, institutionnelle) de la littérature. Là encore, le journal exacerbe une dynamique propre à l'ensemble du champ littéraire.

13. Ce qui n'est pas conforme à notre tradition culturelle : « La divergence entre deux types d'approche de la généricité vient de loin. Depuis l'Antiquité, la réflexion sur le genre s'est en effet nourrie de deux traditions, qui d'ailleurs se réclament toutes deux d'Aristote : celle de la poétique et celle de la rhétorique. Les spécialistes du discours ont tendance à ne pas prendre en compte les genres littéraires, philosophiques ou religieux, qu'ils abandonnent tacitement aux spécialistes de la généricité littéraire » (Dominique Maingueneau, « Modes de généricité et compétence générique », *Le Savoir des genres*, ouvr. cité, p. 58).

14. Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Le Seuil, 1978, p. 25.

Cet usage fonctionnel et stratégique de la qualification générique explique notamment l'obstination avec laquelle certains modes d'écriture journalistique d'apparition récente insistent sur leur filiation (plus ou moins authentique) avec de grands genres de la tradition littéraire. Le bénéfice est double : ces grands genres se définissent par un certain nombre d'aspects sémantiques et syntaxiques propres au message réalisé¹⁵, ce qui relègue au second plan les modalités du texte comme acte communicationnel, donc nie la primauté de la matrice médiatique ; d'autre part, ce type d'indexation générique souligne les propriétés formelles (esthétiques) de l'œuvre ainsi que l'inscription dans une mémoire culturelle partagée (notamment dans une topique). Ainsi, le *Figaro* ressuscité par Villemessant en 1854 revendique la longue tradition de la satire, Zola chroniqueur écrit des *Dialogues de morts*, Rogeard se fait néo-Tacite avec les *Propos de Labiénus*...

L'attitude volontiers normative des écrivains-journalistes face aux formes nouvelles qu'ils inaugurent se comprend dans la même perspective. À la manière des poétiques classiques, constitutionnellement relativistes et tournées vers la production des œuvres à venir, l'écriture journalistique se découvre des fondateurs, s'invente des modèles, se fabrique une tradition en mouvement. Cette tendance se vérifie même (on serait tenté de dire surtout) pour des genres résolument modernes comme la chronique. Celle-ci a ses maîtres, comme les *Hermites* d'Étienne de Jouy ou le *Courrier de Paris* de Delphine de Girardin ; elle se réclame d'une poétique, que les chroniqueurs ne manquent pas de rappeler et d'infléchir à leur entrée en fonction – voici ce qu'écrit Auguste Villemot, dont la chronique occupe la place du Premier-Paris dans le *Figaro* : « Cet art a des lois difficiles à déterminer et à définir, instinctives plutôt que formulées. Aborder un sujet, le traiter sur le ton qui lui convient, être concis sans sécheresse, léger sans mauvais goût, savoir se dérober quand le terrain devient perfide, tirer au vol le gibier qui passe, résumer dans un mot à la fois ingénieux et profond un fait ou une situation, parler cette langue à demi voilée, que nous ont léguée les beaux esprits des deux derniers siècles [...] Il faut que ce soit un art révélé, jamais un art travaillé¹⁶. » Le discours normatif a une fonction légitimante autant que productrice ; parallèlement, le journal s'avère d'une insatiable inventivité générique pour catégoriser, sur le vif, des formes mobiles, parfois fugaces, comme la « lisette » magistralement illustrée par Alphonse Karr dans les premières années de la monarchie de Juillet, et dont le *Mousquetaire* déplore la disparition sous le second Empire.

La caractérisation générique constitue, en milieu journalistique, une arme de choix pour assigner à un texte une identité littéraire, et lui

15. J.-M. Schaeffer, ouvr. cité, p. 123.

16. Auguste Villemot, « Chronique parisienne », *Le Figaro*, 29 octobre 1854.

conférer une légitimité culturelle. Une requalification générique, même ponctuelle, s'avère parfois très efficace : lorsqu'une forme en soi amorphe et d'origine incontestablement médiatique, comme le fait divers, est rebaptisée « Nouvelle en trois lignes », ce changement d'intitulé confère au texte une dignité pleinement littéraire (fondée sur le double sens du mot « nouvelle ») et esthétique (l'impératif médiatique de brièveté est sublimé en loi du genre). Symétriquement, une servitude purement matérielle est parfois transcendée jusqu'à devenir un critère esthétique et un marqueur générique. On a depuis longtemps remarqué que l'essor du journal n'est pas étranger à la tendance au resserrement propre à la modernité poétique : une œuvre brève se place facilement comme « bouche-trou » dans le bricolage éditorial du journal, et répond mieux aux exigences d'une lecture dispersée, hachée par bribes et par morceaux. En même temps, la condensation et la cristallisation formelle constituent une réponse esthétique à la logorrhée intarissable du discours journalistique ; le resserrement et la contrainte métrique signalent l'étrangeté radicale du discours poétique, et sa singularité générique absolue. Baudelaire oppose ainsi, agressivement, le flacon quintessencié de sa poésie, en vers et en prose, au paquet excrémental des actualités médiatiques, rebut du quotidien ramassé dans les ruisseaux (les égouts ?) par des journalistes chiffonniers du contemporain¹⁷.

Enfin, les emprunts et hybridations génériques permettent au besoin de conférer à une forme dévalorisée la dignité littéraire qui lui manque. Lorsque le grand reportage s'impose en France dans les années 1880, il souffre d'un double déficit de légitimité. D'une part, son origine anglo-saxonne l'exile hors du champ de la littérature : le reporter est un tâcheron de l'information et non un professionnel de l'écriture. D'autre part, la proximité entre le petit reportage et le fait divers aggrave la disqualification de cette forme journalistique d'origine et, dit-on volontiers, de facture purement médiatique. La reconnaissance du grand reportage à la française comme genre pleinement littéraire passera par des emprunts explicites aux codes narratifs du roman réaliste et naturaliste, voire du roman-feuilleton – d'autant plus que les usages sociaux de la lecture font du roman, depuis Balzac au moins, un mode privilégié de production et de transmission des savoirs sociaux. Le livre de Pierre Giffard *Le Sieur de Va-Partout* (1880), par sa forme comme par son discours, est un manifeste en faveur de ce genre nouveau, né (comme le roman ?) d'une hybridation générique foisonnante quoique maîtrisée : « La trame romanesque dans laquelle s'insère le récit d'enquêtes fait paradoxalement de la fiction la terre d'accueil du reportage et sa référence littéraire majeure. Paradoxe qui s'explique par la nécessité de rallier les romanciers à la cause du

17. Si le flacon fait allusion à un célèbre poème des *Fleurs du mal*, le journal, lui, se recycle volontiers en papier d'emballage..., voire pire.

reportage tout en briguant la place du roman-feuilleton, dont le récit d'enquête se réapproprie les armes : la sérialité mais aussi la pragmatique, instruire et divertir¹⁸. »

LE POÈME EN PROSE DE BAUDELAIRE : UN GENRE MÉDIATIQUE ?

Rappelons d'abord une évidence qui, trop souvent occultée, explique nombre d'impasses et de fourvoiements méthodologiques. Toute lecture contemporaine du *Spleen de Paris*, et toute appréhension générique spontanée des textes qui le composent, reposent sur un anachronisme certes inévitable dans le domaine des études littéraires, mais en l'occurrence lourd de contresens. Face à ce recueil retors, les lecteurs d'aujourd'hui sont victimes d'une double illusion d'optique. D'une part, on privilégie dans l'œuvre des traits génériques que seule l'histoire ultérieure du poème en prose a rendus pertinents, tout en ayant à l'inverse tendance à ignorer des marqueurs génériques très identifiables autour de 1860, mais devenus à nos yeux inertes. D'autre part, la canonisation de Baudelaire comme fondateur de notre modernité poétique entraîne une pétition de principe autoréférentielle : les textes qui composent *Le Spleen de Paris* sont des poèmes en prose parce que leur auteur les a désignés comme tels, et que ses successeurs, en invoquant cette filiation glorieuse, ont confirmé l'invention historique du genre. Le titre donné à l'édition posthume, *Petits poèmes en prose*, conforte cette double tentation anachronique dont il faut cerner et relativiser les effets ; l'identité générique de ces textes parus d'abord dans la presse fut, pour le public d'alors, infiniment plus ambiguë voire indécidable.

Or cette question de l'identification (et plus précisément de la différenciation) générique est essentielle dans le projet baudelairien, pour une raison très simple : ces textes brefs que l'écrivain publie dans des revues et journaux de bonne tenue littéraire, mais aussi de des quotidiens de large diffusion comme *La Presse*, présentent nombre de traits formels et thématiques qui les apparentent à d'autres genres journalistiques très présents dans le co-texte de publication comme dans l'horizon d'attente du lectorat – la confusion est d'autant plus facile qu'un poème comme « Le Joujou du pauvre » est découpé dans un article de 1853 intitulé « Morale du joujou », technique de réemploi certes fréquente à l'époque, mais qui brouille singulièrement des frontières génériques déjà bien floues. Le risque est donc grand d'une confusion favorisée par plusieurs facteurs de convergence. Cette convergence est d'abord structurelle ; le poème en

18. Myriam Boucharenc, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout* : un premier manifeste de la littérature de reportage », *Presse et plumes*, ouvr. cité, p. 515. « Le reportage se présente essentiellement comme un art d'accommoder les styles et les discours » (*ibid.*, p. 517).

prose baudelairien, volontiers narratif, est proche de l'anecdote, de la chose vue voire du fait divers (« La Corde »), menus faits-Paris que l'art du journaliste transfigure : « L'anecdote enfin est une structure fondamentale chez Baudelaire, et soigneusement éludée par Rimbaud. Mais il est difficile de la séparer de la fable : le modèle le plus prégnant du corpus baudelairien peut être en effet envisagé comme une transformation de l'anecdote moralisante en fable de la vie moderne¹⁹. »

Quant à certaines préoccupations baudelairiennes (la rue, les boulevards, les jardins publics, les spectacles de foire avec leurs monstres...), elles sont communes à maints chroniqueurs de la petite presse contemporaine ; les spectacles de tréteaux, avec leurs femmes sauvages, leurs désopilants paillasses et leurs parades barbares, se retrouvent par exemple chez Vallès ou Claretie – en attendant Rimbaud, grand lecteur de journaux. Un portrait excentrique comme celui de « Mademoiselle Bistouri » fait écho à de nombreux croquis du même genre chez Champfleury ou Vallès, et bien d'autres²⁰ ; on a pu voir dans le poème de Baudelaire une variation sur une chronique d'Adrien Marx intitulée « La Mère Bistouri » – n'y manque même pas la violence latente et l'ambiguïté constitutive du texte baudelairien²¹...

Le troisième type de convergence est stylistique. Alain Vaillant voit dans « l'alliance détonante du réalisme et du fantastique, la prééminence d'une esthétique du regard (et de l'image) sur l'éloquence du dire, et, enfin, une constante hésitation entre l'allégorisme et l'ironisation burlesque²² » les traits constitutifs de la modernité poétique qui, autour de 1850, s'invente dans et par le journal. Or ces caractéristiques sont aussi celles du spirituel persiflage désacralisant et déstabilisant propre à la petite presse littéraire contemporaine – il est révélateur qu'A. Vaillant les détecte dans le discours que Lousteau, lui-même poète tombé en journalisme, tient à Lucien auteur des *Marguerites* : tirade et tartine d'un folliculaire de talent, sans scrupule et sans génie...

Cette triple ambiguïté structurelle, thématique et stylistique oblige Baudelaire à prévenir, autant que possible, tout risque de confusion générique en soulignant la poéticité des textes qu'il présente au public (qui n'est même pas son public, mais celui des différents journaux où il publie). La stratégie la plus immédiate consiste à faire des poèmes en prose le « pen-

19. Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Corti, coll. « Les Essais », 2002, p. 239.

20. « On trouve de nombreux titres analogues dans la littérature contemporaine des individus insolites : chez Lorédan Larchey "L'homme aux farfadets", chez Champfleury "L'homme aux figures de cire", chez Yriarte, en vrac, "L'homme à la longue barbe", "L'homme-orchestre", "L'homme à la vielle", "L'homme sans chapeau", "L'homme au pavé", "L'homme au lièvre". Vallès s'intéressait aussi à "L'Homme au pavé" et ajoutait... "L'homme aux rats" » (S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, ouvr. cité, p. 518).

21. *Ibid.*, p. 543.

22. Alain Vaillant, « Le journal, creuset de l'invention poétique », *Presse et plumes*, ouvr. cité, p. 320.

dant » des *Fleurs du mal* – ce qui n’a rien d’évident avant la parution du *Spleen de Paris* en recueil. Lorsque l’écrivain publie une première série de textes dans la revue *Le Présent*, le 24 août 1857, le procès des *Fleurs du mal* vient de s’achever (le 20 août) : la récente publication de l’œuvre en vers et le scandale qu’elle a suscité favorisent le parallélisme²³, d’autant plus que « La Chevelure » (premier titre d’« Un hémisphère dans une chevelure ») et « L’Invitation au voyage » démarquent clairement les poèmes du même nom. Par la suite, le réseau d’allusions aux *Fleurs du mal* se fera plus discret ; outre des convergences thématiques, on note des clins d’œil intertextuels plus humoristiques. « Le Mauvais vitrier » contiendrait ainsi une poésie implicite sous forme de jeu de mots : « Quant au pot de fleurs, on n’a pas manqué d’y voir un autre calembour : il s’agirait des *Fleurs du Mal*, propulsé comme un obus contre l’esthétique de Houssaye²⁴. » D’ailleurs, l’apologue « Le Chien et le flacon » rappelle explicitement le poème « Le Flacon » et son vers célèbre : « Je serai ton cercueil, aimable pestilence... », où la critique contemporaine n’avait en effet rien vu que de répugnant – écoutons les aboiements de J. Habans, dans *Le Figaro* :

Dans « Le Flacon », qu’il m’a fallu, après une heure de méditations, renoncer à comprendre, j’ai dû entrevoir, dans un jour douteux, une armoire *arachnéenne*, contenant un *cadavre spectral* embaumé dans un *amour ranci*. J’ai pris la fuite, mais sur le seuil je suis tombé, le nez le premier, sur cet alexandrin séraphiquement purulent :

*Je serai ton cercueil, AIMABLE pestilence*²⁵ !

Autre tactique : insister sur la filiation de l’œuvre nouvelle avec celle d’Aloysius Bertrand, esquissant ainsi une généalogie intertextuelle du poème en prose. « Lors de sa troisième publication de poèmes en prose, dans la *Revue fantaisiste* de Catulle Mendès, le 1^{er} novembre 1861, les textes de Baudelaire suivaient de près un article que Fortuné Calmels avait consacré à Bertrand dans la série “Les Oubliés du XIX^e siècle” (*Revue fantaisiste*, le 15 octobre 1861). Baudelaire tenait à situer son projet dans l’histoire de la poésie récente et son allusion lui permettait à la fois de confirmer l’existence d’une analogie générique entre les deux œuvres et de signaler une divergence qui mettait en relief l’originalité de son propre recueil²⁶. » Double profit donc, qui fait de ces poèmes nouveaux une réinvention des formes littéraires expérimentées avec *Gaspard de la nuit* – alors que cette modernité a (aussi) une tout autre origine générique, que le paratexte cherche délibérément à occulter : « Le second type [de poème en prose], celui de Baudelaire, va de

23. La revue *Le Présent* avait, en outre, consacré le 23 juillet 1857 un article très élogieux aux *Fleurs du mal*.

24. S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, ouvr. cité, p. 368.

25. J. Habans, *Le Figaro*, 30 avril 1857, cité par Claude Pichois dans son édition des *Œuvres complètes* de Baudelaire, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 921.

26. S. Murphy, ouvr. cité, p. 48.

la prose à la prose : d'une prose neutre, courante – au sens sociologique plus encore qu'esthétique de ce mot – à un poème en prose, ce qui implique un changement de statut et un déplacement dans le champ générique : autrement dit, la confection d'un objet *littéraire*. Le poème en prose est issu d'un *processus de littérisation* de structures discursives et textuelles déjà répandues sous forme de prose : objets paralittéraires dans certains cas, infralittéraires dans d'autres, ou formes littéraires devenues disponibles par leur désuétude²⁷. » Ainsi, chez Baudelaire, l'*ekphrasis* volontiers pratiquée par Aloysius Bertrand laisse place au croquis ou à l'instantané à la manière de Constantin Guys, voire à la caricature²⁸ : la modernité de la poésie en prose est en phase avec l'univers du journal.

Aussi est-il indispensable d'insister non seulement sur l'identité poétique des textes, mais aussi sur ce qui les sépare des genres voisins avec lesquels le public pourrait les confondre. Cette opération de démarquage passe d'abord par le paratexte, dont on aura noté qu'il est sensiblement différent selon le journal où paraissent les poèmes. Dans *Le Figaro*, journal littéraire de bonne tenue (7 février 1864), le « chapeau » signé Gustave Bourdin (mais sans doute inspiré par Baudelaire) insiste sur deux caractéristiques de l'œuvre. La promesse d'un recueil intitulé *Le Spleen de Paris*, « digne pendant des *Fleurs du Mal* », signale explicitement la dominante poétique du projet littéraire ; mais le genre de Villemessant souligne également l'affinité de ces textes avec le journalisme boulevardier moderne dont le *Figaro* s'est fait la spécialité : « Toutes les suggestions de la rue, de la circonstance et du ciel parisiens, tous les soubresauts de la conscience, toutes les langueurs de la rêverie, la philosophie, le songe, et même l'anecdote peuvent prendre leur rang à tour de rôle. Il s'agit seulement de trouver une prose qui s'adapte aux différents états de l'âme du flâneur morose ». En revanche, aucune allusion dans *Le Figaro* à la « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime », adaptée aux « mouvements lyriques de l'âme », qu'évoquait, deux ans plus tôt, la lettre « À Arsène Houssaye » publiée dans *La Presse* : dans un quotidien politique de grande diffusion sans réelle vocation littéraire, cette insistance s'explique, ainsi que l'opposition entre la concentration des poèmes en prose et l'interminable flux narratif du roman-feuilleton « suspendu au fil interminable d'une intrigue superflue ».

Outre ces éléments de paratexte visant un effet de différenciation générique dans un environnement journalistique favorisant la confusion, Baudelaire multiplie les procédés de désamarrage destinés à isoler ses proses du flux

27. M. Murat, ouvr. cité, p. 235.

28. James A. Hiddleston dégage trois éléments suggérant un parallélisme entre poème en prose et caricature : les titres, la « qualité visuelle évidente » de certains textes, enfin le brusque mouvement de renversement du sublime au grotesque (« Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature », *Romantisme*, n° 74, 1991, p. 57-64).

de l'actualité périodique. Un simple jeu sur les dates constitue un moyen économique de bloquer toute lecture purement anecdotique : le poème « Un plaisant », qui s'ouvre sur « l'explosion du Nouvel an », est publié dans *La Presse*... un 26 août. En publiant son œuvre par mini-séries rigoureusement construites²⁹, l'écrivain conjure également le risque de dissolution dans la fragmentation périodique : les poèmes en prose forment un mini-livre au sein du journal. Enfin, certaines modifications visent à limiter les risques d'une lecture référentielle. Lorsque Baudelaire reprend le poème « La Corde » dans *L'Artiste* du 1^{er} novembre 1864 (date significative !), il supprime la dédicace à Manet qui figurait dans *Le Figaro* – ce qui transforme le fait divers en méditation (métapoétique ?) sur les enjeux de la représentation et du geste artistiques, « une fiction à juger en fonction de sa propre logique interne³⁰ ». L'objet des poèmes en prose, c'est désormais « une vie moderne et plus abstraite » : d'où un effet d'étrangeté, de spécularité et de réflexivité très différent de l'immédiateté propre à la chose vue ou au croquis parisien³¹.

La généricité est une catégorie indispensable pour tenter de définir comment fonctionne la littérature en régime journalistique. L'approche générique permet d'abord de saisir ce qui se produit lorsqu'une même forme textuelle passe d'un support éditorial à un autre : la modification du cadre énonciatif, les effets de la co-textualité, les différences de régie paratextuelle entraînent une série de perturbations et de réajustements s'imposant aussi bien au niveau de la création qu'à celui de la réception. Plus radicalement, la circularité entre littérature et journalisme, au XIX^e siècle, pose crûment le problème essentiel des frontières du littéraire : dans l'espace hétérogène et hétéroclite du périodique, seule une négociation générique incessamment recommencée peut légitimer certaines formes frontalières et/ou novatrices, mais aussi assurer la reconnaissance de genres traditionnellement attestés. C'est parce qu'il invente dans l'espace du journal une forme nouvelle de poème en prose que Baudelaire mobilise d'insistantes stratégies de démarquage générique, lesquelles en retour révèlent l'originalité de sa dynamique créatrice : à cet égard, la presse offre une sorte de modèle réduit exacerbant les tensions qui travaillent et structurent l'ensemble de l'espace littéraire.

(Université Montpellier 3/RIRRA 21)

29. Ainsi, « Le Vieux Saltimbanque » apparaît en position terminale aussi bien dans la *Revue fantaisiste* que dans *La Presse* : la mélancolique figure de l'artiste déchu referme sur elle-même chacune des séries.

30. S. Murphy, ouvr. cité, p. 560.

31. La petite fable intitulée « Un miroir » ne viserait-elle pas l'obstination du stupide (et si laid) XIX^e siècle s'obstinant à se contempler complaisamment dans le miroir de la presse ?