

Frontières de la chronique

Teresa Sousa de Almeida,
Kelly Basílio,
Ana Paiva Morais

Ile série, numéro 2, novembre 2014
Titre : *Frontières de la chronique*

Comité de Direction

- Directrice:
Ana Clara Santos (Présidente de l'APEF)

- Codirectrice:
Maria de Jesus Cabral (Vice-présidente de l'APEF)

- Sous-directeurs:
José Domingues de Almeida (Secrétaire de l'APEF)
Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)
Dominique Faria (Trésorière de l'APEF)

Comité editorial

Ana Clara Santos (Univ. de l'Algarve)
Ana Isabel Moniz (Univ. de Madère)
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne)
Cristina Álvares (Univ. du Minho)
Dominique Faria (Univ. des Açores)
Fernando Gomes (Univ. d'Évora)
Isabelle Tulekian Lopes (ISCAP-Institut Polytechnique de Porto)
José Domingues de Almeida (Univ. de Porto)
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne)
Leonor Coelho (Univ. de Madère)
Luís Carlos Pimenta Gonçalves (Univ. Aberta)
Margarida de Reffóios (Univ. d'Évora)
Maria de Fátima Outeirinho (Univ. de Porto)
Maria de Jesus Cabral (Univ. de Coimbra)
Maria do Rosário Girão (Univ. du Minho)
Maria Eugénia Pereira (Univ. d'Aveiro)
Maria Natália Pinheiro Amarante (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra)
Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta)
Teresa Almeida (Univ. Nova de Lisbonne)

Comité scientifique

Alfonso Saura (Univ. de Murcia, Espagne)
Alicia Piquer Devaux (Univ. de Barcelone, Espagne)
Alicia Yllera (Univ. Nationale d'Éducation à Distance, Espagne)
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne, Portugal)
Ana Paula Coutinho (Univ. de Porto, Portugal)
Bruno Blanckeman (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, France)
Catherine Dumas (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, France)
Charmaine Anne Lee (Univ. de Salerne, Italie)
Clara Ferrão (Institut Polytechnique de Santarém, Portugal)
Christine Zurbach (Univ. d'Évora, Portugal)
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra, Portugal)
Daniel-Henri Pageaux (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Daniel Maggetti (Univ. de Lausanne, Suisse)
Encarnación Medina Arjona (Univ. de Jaén, Espagne)

Eric Fougère (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, France)
Florica Hrubaru (Univ. Ovidius, Constanta, Roumanie)
Francisco Lafarga (Univ. de Barcelone, Espagne)
Franc Schuerewegen (univ. d'Anvers, Belgique)
François Provenzano (Univ. de Liège, Belgique)
Georges Forestier (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)
Gérard Danou (Univ. Paris Diderot, Paris VII, France)
Helena Buescu (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Ignacio Ramos Gay (Univ. de Valence, Espagne)
Jacques Isolery (U. de Corse)
Jean-Louis Chiss (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Jean-Michel Adam (Univ. de Lausanne, Suisse)
JeanYves Guérin (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
José Oliver Frade (Univ. de la Lagune, Canaries)
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Lucie Lequin (Univ. Concordia, Montréal, Canada)
Manuel Bruña Cuevas (Univ. de Séville, Espagne)
Marc Fumaroli (Collège de France, Académie Française, France)
Marc Quaghebeur (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Belgique)
Maria Alzira Seixo (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria de Lourdes Cândio Martins (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria Eduarda Keating (Univ. du Minho, Portugal)
Maria João Brilhante (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta, Portugal)
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra, Portugal)
Martial Poirson (Univ. Stendhal-Grenoble 3, France)
Michel Delon (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)
Ofélia Paiva Monteiro (Univ. de Coimbra, Portugal)
Pascal Durand (Univ. de Liège, Belgique)
Paul Aron (Univ. Libre de Bruxelles, Belgique)
Simon Gaunt (Univ. de Londres, Royaume-Uni)
Véronique Le Ru (Univ. de Reims, France)
Vincent Jouve (Univ. de Reims, France)
Wladimir Krysinski (Univ. de Montréal, Canada)

Design de la couverture:

Rui Rica

Edition:

Teresa Sousa de Almeida, Kelly Basilio, Ana Paiva Morais

Mise en page:

João Leite

Adresse web: <http://ler.lettras.up.pt/apef/carnets>

Adresse e-mail : carnetsapef@gmail.com

2014 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises



TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	6
Chronique journalistique et causerie : rapports, formes, enjeux.....	11
Sandrine Carvalhosa	
Ecrire le passé en compilant le présent. <i>Le Mercure François</i> , atelier de l'écriture de l'histoire du temps présent.....	27
Virginie Cerdeira	
Chronique et autobiographie dans les <i>Mémoires</i> du duc de Saint-Simon.....	45
Marc Hersant	
Claude Crébillon, chroniqueur du libertinage chez la bonne compagnie.....	58
Ana Alexandra Carvalho	
Les <i>Salons</i> de Diderot : une chronique de la création artistique.....	72
Ana Fernandes	
Aux frontières de la chronique : les <i>Salons</i> de Diderot (1769-1981).....	87
Jean-Christophe Rebejkow	
Stendhal et Schifano chroniqueurs de l'histoire et de l'actualité.....	100
Pilar Andrade Boué	
Les chroniques parisiennes et politiques de Zola (1865-1872), au confluent de l'Histoire, du journalisme et de la littérature.....	118
Claude Sabatier	

Deux chroniques d'orfèvre: *La Blonde Venus* et *La Mouche d'Or* dans *Nana* de Zola..... 139

Corinne Loreaux-Kubler

Comparaison n'est pas raison : l'épopée d'une aliénation. *Les Repoussoirs* ou la marchandisation du paraître..... 149

Jean-François Bacot, Elyane Borowski

Introduction

« L'historien est tout à la joie de faire sortir des vieilles chroniques, dans toute la barbarie de leurs noms germaniques hérissés de consonnes et d'aspirations [...], de substituer dans l'imagination de son lecteur, à la place des dates insipides et des faits secs qu'on apprend au collège, une réalité précise, dramatique, vivante. Il est tout occupé à son œuvre de résurrection, qu'il mène avec une rare intelligence: ses idées générales ne lui servent plus qu'à distinguer sûrement les détails aptes à figurer comme types. »

Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1909, p. 1017

« [...] son lit longeait la fenêtre, elle [Tante Léonie] avait la rue sous les yeux et y lisait du matin au soir, pour se désennuyer, à la façon des princes persans, la chronique quotidienne mais immémoriale de Combray, qu'elle commentait ensuite avec Françoise. »

Marcel Proust, *Du côté de Chez Swann*, Gallimard, 1987, p. 51.

Issue du rapport entre la parole et le temps et, plus spécifiquement, du déplacement du réel dans l'écriture, la chronique est partagée entre la mémoire de longue durée, la peinture du passage du temps et la saisie du moment.

Portant sur la conscience du temps qui passe ou la mise en évidence de l'actualité et du quotidien, mais aussi bien sur la quête des origines et la mythification de l'histoire, la chronique littéraire est un genre qui ne cesse d'évoluer et de s'adapter aux mutations des perceptions du temps. De la représentation d'un temps chronologique et de l'enregistrement des faits historiques, pour la plus grande gloire du présent, dans les grandes chroniques ou les chroniques à portée plus biographique ou mémorialiste du Moyen Age, à l'instantané de la pensée et de la vie, faisant de la chronique un genre de l'expérience personnelle ; de la subjectivité du regard sur le temps aux perceptions partagées du monde dans les correspondances ou la presse ; entre l'érudition et la conversation ; entre l'éloge des patrons et des commanditaires ou le mécénat et une fonction sociale de grande portée ou la consommation de masse ; de la forme indépendante à l'insertion ou l'adaptation à d'autres formes génériques ; la chronique est un genre infiniment malléable et hybride où se mêlent le fait et la subjectivité de celui qui témoigne de son temps, le souci du réel et la critique.

S'agit-il d'écrire le temps du monde ou le temps du moi ? La chronique est-elle un genre littéraire ou historique ? Ou serait-elle plutôt une forme transgénérique, témoin paradigmatique de l'éclatement des genres ? Quelles sont les fonctions de la chronique ? Quelles en sont les formes, les métamorphoses ou les déformations ?

Dans ce numéro de *Carnets*, les auteurs donnent des réponses originales à ces interrogations qui ont d'une certaine manière parcouru l'histoire de la chronique du XVII^e siècle à l'époque contemporaine. En regrettant l'absence d'articles de médiévistes sur ce genre qui a pourtant, à notre sens, si noblement démarré, pour ainsi dire, au Moyen Age, et qui a tout autant connu ses heures de gloire à la Renaissance, et en lamentant le fait de devoir, tout aussi inexplicablement, et bien malgré nous – mais ce n'était évidemment pas à nous d'en décider mais simplement de signaler les lacunes –, passer presque sous silence, si l'on excepte la brève incursion de Pilar Boué, l'âge d'or que connaît la chronique de nos jours, nous ne pouvons, en revanche, que nous féliciter du large écho rencontré aujourd'hui encore par les écrits d'un Saint-Simon ou d'un Diderot, voire d'un Crébillon, et plus encore par un dix-neuvième siècle qui, à juste titre, a la part belle, attendu qu'il a, lui, représenté l'âge d'or de la presse. Nous avons ainsi classé les textes présentés ici par ordre chronologique, en exceptant toutefois les deux premiers qui nous ont paru pouvoir servir d'introduction aux autres à cause de leur caractère peut-être un peu plus théorique.

En effet, Sandrine Carvalhosa réfléchit aux « éléments constitutifs [de ce] genre, un contenu et une forme dont les frontières paraissent mouvantes », en analysant l'évolution de la chronique journalistique du XIX^e siècle, entre 1836 et 1885, et aussi les débats théoriques de l'époque sur la nature de cette forme, qui ont permis de la rapprocher de la causerie française et d'essayer d'en établir la frontière indécise avec la littérature. Étant considérée, d'un point de vue historique, comme l'héritière de Mme de Sévigné, la chronique est aussi analysée comme « un genre où se réfléchit le contemporain » et portant aussi la marque de son auteur.

La deuxième contribution se penche sur le *Mercure François* pour en déceler la place parmi les genres de l'écriture historique. Virginie Cerdeira examine ce que le périodique met en œuvre dans les différentes modalités de la mise en récit du passé, dans ses emprunts aux genres historiques et en particulier à la chronique afin de créer une nouvelle forme d'écriture pour l'histoire du temps présent, tout en considérant le rôle des circonstances politiques dans l'écriture du passé. C'est un parcours d'analyse des pratiques d'écriture au carrefour des temporalités dans le *Mercure François* que l'auteur entreprend dans cet article. Elle y examine des

problèmes tels que le choix de la langue vernaculaire, la périodicité – survenue dans la deuxième livraison du *Mercurie François* – et la continuité, pour souligner que l'originalité de ce périodique réside dans l'usage de la petite échelle. Toujours est-il que l'écriture du temps présent y est accompagnée d'une fonction édifiante, manifestée par des normes éthiques qui y président, ce qui, d'ailleurs, n'empêche pas que la plasticité des écritures du temps y soit attestée. Mais, quoique le *Mercurie François* ait disparu assez rapidement, l'association du *Mercurie* à l'actualité s'est prolongée dans le nouveau genre des « Mercuries historiques et politiques » qui se développe en Europe.

Marc Hersant propose une approche des *Mémoires* de Saint-Simon dans le croisement des écritures autobiographiques, de la mémoire de soi ou de la mémoire du monde, tout en décrivant les « difficultés à cerner la nature de l'œuvre ». La question de la définition du « moi » des *Mémoires* et de la mémoire écrite parcourt tout l'article, pour aboutir à l'impossibilité de la délimitation de leur objet. L'œuvre se situe entre la routine impliquée par la chronique et le développement « intempestif de la mémoire sensible », sans jamais pencher de façon décisive d'un côté ou de l'autre, mais en montrant que le travail du mémorialiste est constitué d'une activité double où la compilation méthodique des faits va de pair avec la réaction émotionnelle.

En analysant minutieusement l'œuvre fictionnelle de Claude Crébillon (1707-1777), Ana Alexandra Seabra de Carvalho y voit « une chronique du libertinage mondain de son époque » avec ses « jeux de pouvoir et de séduction ». Cet écrivain, souvent mal compris et accusé d'être frivole, voire ennuyeux, dévoile, avec une fine ironie, comme le montre l'auteur de cet article, les mœurs de la société du temps de la Régence de Philippe d'Orléans et du règne personnel de Louis XV. En même temps, Ana de Carvalho réfléchit aux « potentialités et [aux] frontières du récit ». En se concentrant sur les égarements de l'amour, Crébillon exploite habilement le cruel savoir qui se cache derrière l'art de la conversation, faisant de celle-ci un miroir des vrais sentiments qui se cachent.

Les articles d'Ana Fernandes et de Jean-Christophe Rebejkow traitent des *Salons* de Diderot, en montrant comment la chronique peut croiser la critique d'art. La première contribution analyse « trois aspects de cette œuvre: l'esthétique de l'imitation, le spectateur dans l'œuvre et le langage pictural devenu langage littéraire », en essayant de voir comment « un journal d'une vision picturale » se transforme aussi en un « jugement subjectif ». Le travail de Rebejkow analyse le sens et la fortune du mot « chronique au XVIII^e et au XIX^e siècle, en y incluant l'entrée de l'*Encyclopédie*, rédigée par Diderot qui déprécie un peu ce genre, « à moins que le

chroniqueur ne se double d'un historien ». L'article se penche ensuite sur le *Salon de 1769* et sur les salons suivants, en expliquant comment l'auteur, ayant renoncé à faire une description des tableaux qui puisse les remplacer, mêle le récit d'événements contemporains à des considérations esthétiques.

Pilar Andrade Boué établit un pont entre la chronique du XIX^e et celle de l'époque contemporaine, en proposant d'établir une lecture comparative entre les chroniques de l'Italie et de Naples de Stendhal et de Schifano, afin de décrire les procédés parallèles mais bien indépendants, voire divergents, de création de ces deux mythes de l'Italie.

Claude Sabatier s'intéresse aux chroniques de Zola, en s'interrogeant sur la difficulté de définir et de croiser « des genres et des domaines aussi riches et interdépendants que l'histoire, la presse et le roman ». En effet, comme le montre l'auteur de cet article, les chroniques de Zola offrent une grande variété quant aux thèmes, formes et registres, comme si elles fonctionnaient comme un laboratoire où sont préparés les motifs et les personnages de certaines des œuvres littéraires de l'écrivain. Cependant, Sabatier refuse cette approche téléologique et il prouve que Zola fait de la chronique un éditorial, en essayant d'analyser les causes de ce qu'il raconte et en étudiant aussi l'évolution des contributions de Zola dans les différents journaux. La deuxième partie de cet article analyse la « matrice littéraire » de ces textes : « la fictionnalisation, qui apparente, s'il en était besoin, maintes chroniques à des récits symboliques ou oniriques, le dialogisme, et l'intimisme, flânerie ou méditation ».

En analysant les chroniques *La Blonde de Vénus* et *la Mouche d'Or* dans *Nana* de Zola, Corinne Loreaux-Kubler semble répondre à certaines interrogations de Claude Sabatier. L'article a trois parties : la première rappelle « les traits propres à ce genre » ; dans la deuxième, l'auteur étudie comment Zola intègre ces deux chroniques dans son récit ; finalement, dans la dernière partie, Loreaux-Kubler va montrer que l'écrivain est « un grand illusionniste ». Ces deux microlectures permettent d'analyser le jeu de miroirs créé par l'écrivain et de conclure que sa « force (...) est d'avoir joué tant avec les contraintes de son esthétique qu'avec celles de la chronique ».

En se penchant sur *Les Repoussoirs*, une brève nouvelle de jeunesse de Zola, Elyane Borowski et Jean-François Bacot montrent comment l'écrivain parvient à faire une analyse sociologique de son époque, en écrivant un conte philosophique. En utilisant les concepts de marchandisation du corps, de réification et de séduction, issus de différents champs théoriques, et en procédant à des lectures intelligentes et subtiles de l'œuvre, les auteurs prouvent que, dans une certaine mesure, Zola

apparaît comme un précurseur par rapport à certaines questions qui se posent à notre temps, notamment celles qui concernent les valeurs éthiques dans une « société du spectacle ».

En conclusion, nous pouvons dire que les auteurs des dix articles sélectionnés pour ce numéro de *Carnets* consacré aux « frontières de la chronique » répondent à notre propos de réflexion à ce genre, en vérité, inclassable, en le précisant, le nuancant et le complexifiant encore, en même temps qu'ils introduisent de nouvelles questions, telles que la présence ambiguë de l'ironie, et qu'ils interrogent aussi ce qu'on pourrait nommer, selon l'expression de Derrida, le « devenir-littéraire » de ce genre historique et contemporain, hybride et transgénérique, superficiel et profond : la chronique.

Teresa Sousa de Almeida

Kelly Basilio

Ana Paiva Morais

CHRONIQUE JOURNALISTIQUE ET CAUSERIE : RAPPORTS, FORMES, ENJEUX

SANDRINE CARVALHOSA

Montpellier III

sandrine.carvalhosa-martins@univ-montp3.fr

Résumé : Nombre de formules (et de titres) au XIX^e siècle assimilent le journal à un « causeur gigantesque » (Claretie), à une « conversation écrite ». La chronique journalistique est le lieu privilégié de cette causerie périodique. Lieu emblématique des contraintes législatives qui s'exercent sur la presse au XIX^e siècle, la chronique est aussi, grâce à sa plasticité formelle, un espace (paradoxal) de liberté. Nous chercherons à décrire quelques formes prises par cette greffe de la causerie familière dans la chronique, et à cerner les enjeux qui lui sont attachés. Considérée comme un bavardage inconsistant et/ou comme les mémoires du temps, où « les curieux de l'avenir [...] retrouveront la physionomie intime d'une époque disparue », décriée pour ses facilités et regrettée avec l'avènement du reportage, la chronique-causerie nous apparaît aujourd'hui comme une forme littéraire éminemment créatrice.

Mots-clés : chronique, causerie, journal, frontières, littérature.

Abstract : 19th century newspapers have been described as "written conversation". Newspaper columns are the most prominent location of this talk. They were a target of legislative constraints, that were exerted on the press at the time, but they were also a space of freedom. We will endeavour to describe the modalities of this transfer of speech into writing. We will also try to identify the issues at stake. They were considered as inconsistent chatter, and/or as annals in which "future generations [...] will be able to rediscover the intimate character of a bygone era" ; they were missed after the advent of the more factually orientated news reports. It appears to us today as a highly creative literary format.

Key-words : Newspaper columns, talk, press, frontiers, literature.

« [Les chroniqueurs sont] la pluie de sauterelles du Journalisme contemporain. L'Égypte, cette pauvre vieille, maudissait ses sauterelles. Elle les appelait douloureusement une plaie... mais le Journalisme tend son chapeau aux siennes, comme les Croisés, après une sécheresse, tendaient leurs casques à la rosée... Il les recueille, il les ramasse, il les recherche et il les paie des prix fabuleux, qui ne sont pas des fables car il publie, pour qu'on n'en ignore et pour forcer la foi aux choses incroyables, ses traités de Laurent-le-Magnifique avec eux. Importants, ces messieurs ? que dis-je ? ils sont indispensables. Ils sont les rois du Journalisme. » (Barbey d'Aurevilly, 1883 : 75)

Cette citation de Jules Barbey d'Aurevilly, datée de 1866, est certes peu favorable au genre ; elle montre bien cependant la place de choix occupée par la chronique dans la « civilisation du journal » que fut le XIX^e siècle. Pour tenter de cerner le genre de la chronique journalistique, il convient de consulter d'abord les définitions données par les contemporains. Pour le *Dictionnaire Universel des Littératures*, le mot désigne, « dans le journalisme contemporain, des articles consacrés, sous forme de causerie, d'abord aux faits et aux bruits du jour, puis aux divers sujets de politique, d'histoire et de littérature. » (Vapereau, 1876 : 461) D'après le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, il s'agit de « (...) certains articles ou feuilletons, écrits au jour le jour, publiés par les journaux et qui sont pour ainsi dire le reflet heure par heure de la vie courante » ; ce sont des « productions hâtives, oubliées aussitôt que nées ». Et il précise que « dans ces derniers temps, la chronique s'est glissée dans la plupart des journaux ; elle est devenue un besoin pour le lecteur (...) ». A la fin du siècle, de Wogan définit la chronique comme « le commentaire de la nouvelle récente, des bruits de Paris, de ce qui se passe, de ce qui se dit, et le ton spirituel et léger de la conversation française est presque le seul que l'on emploie pour écrire ces causeries. » Après avoir donné comme modèles de ce genre, « où il faut surtout la grâce et l'esprit », « MM. Aurélien Scholl, Anatole France, J. Lemaitre, Sarcey, Mirbeau, Caliban », il ajoute que, pour le « chroniqueur populaire des journaux à un sou, d'autres moyens d'action sont indispensables : intéresser, vulgariser, s'occuper, sans en oublier aucune, de toutes les questions agitées dans l'immense fourmilière, voilà sa tâche. » Pour ce faire, « il aura soin de parler un langage que comprennent bien tous ses lecteurs. » (Wogan, 1899 : 182-183)

Ces définitions relèvent, comme éléments constitutifs du genre, un contenu et une forme, dont les frontières paraissent tout de même mouvantes : si l'actualité semble former le contenu des chroniques, elle doit être entendue au sens large, si bien que le champ du chroniqueur n'a pour réelles limites que celles qui lui sont fixées par la ligne éditoriale du journal et par les contraintes législatives ; si le ton de la causerie est

la forme requise pour cette prose journalistique, il doit cependant s'adapter au lectorat, créant ainsi une première distinction entre chronique et chronique populaire. La notion même de causerie suppose une grande plasticité formelle et la liberté, pour le chroniqueur, de mobiliser à sa guise une grande variété de dispositifs textuels.

Tout aussi mouvantes sont les représentations de la chronique. L'accusation première, et qui vaut pour tout le journal, est celle d'avoir tué (ou affadi) la conversation¹. Plus spécifiquement, le succès de la chronique a pour pendant le mépris dont elle fait l'objet chez certains hommes de lettres (qui s'y adonnent pourtant souvent). Cependant, si les représentations romanesques de la presse (chez Balzac, Flaubert ou les Goncourt) sont bien connues, les plaidoyers en faveur de la chronique le sont moins.

Ce sont donc les frontières de la chronique journalistique que nous questionnerons dans cet article, qui se bornera à la période 1836-1885². Quels liens la chronique entretient-elle avec la causerie ? Pourquoi la causerie journalistique devient-elle chronique et est-elle perçue comme un symptôme de décadence voire une menace pour les lettres ? Quels enjeux sont attachés à l'écriture de la chronique et à la publication en recueil, dans les discours des contemporains ? Tels sont les points que nous examinerons successivement.

Petite chronique de la chronique-causerie

Retraçant l'histoire de la chronique journalistique, Marie-Ève Thérénty explique que « dans [l]es années 1830, la chronique émerge simultanément dans l'ensemble des périodiques », et que ses transformations sont dues à la « rencontre entre deux écritures, la liste de faits d'actualité et l'observation narrativisée des mœurs ». (Thérénty, 2011 : 955) Les chroniques de la chronique ne manquent pas ; au sein même de la chronique, il est fréquent que l'hommage aux prédécesseurs installe le nouveau chroniqueur dans ses fonctions (dans le cadre d'un premier article en forme de préface ou de profession de foi), ou remplisse opportunément les colonnes, quand l'actualité fait défaut³. Ces généalogies, peu ou prou identiques, remontent souvent jusqu'à Mme

¹ Jules Claretie s'en fait encore l'écho en 1882 : « J'aurais presque envie de dire que le journal, qui donne à tout le monde à la fois le même sujet de conversation banale, a tué la causerie et la conversation, si l'on ne répétait pas depuis plus de cent ans que la conversation est morte. » (Claretie, 1881 : 375)

² Du début de l'« ère médiatique » aux débuts du journalisme d'information en France, bien qu'il faille plutôt parler dans le second cas d'une évolution lente, commencée avant 1885 ; c'est le corpus considéré ici qui impose cette borne finale.

³ La référence au vicomte de Launay fonctionne comme un véritable cliché, souligné comme tel par les chroniqueurs : « A propos de chronique et de chroniqueurs, voici un nouveau venu dans la carrière, un

de Sévigné, inscrivant la chronique journalistique dans l'histoire de la causerie écrite, et soulignant ainsi la continuité d'un style et d'une fonction (communiquer des nouvelles) au-delà du changement de support : rechercher des antécédents moins dans l'histoire de la presse que dans les Belles-Lettres revient à donner une forme de caution et de dignité littéraire au genre. Ces généalogies recensent les causeurs de presse marquants, ayant contribué au genre : Étienne de Jouy, et surtout Delphine de Girardin (qui a écrit ses *Courriers de Paris* sous le pseudonyme de « vicomte de Launay ») et Eugène Guinot. Au cours d'une conférence consacrée au « Journaliste », Francisque Sarcey déroule l'histoire du genre, et définit par là même le « bon usage » de la chronique :

(...) La chronique n'est pas une invention contemporaine, elle est éternelle en France. Jamais il n'y a eu de siècle sans chroniqueurs, depuis madame de Sévigné jusqu'à ceux de nos jours. Le XVIII^e siècle en a abondé ; l'Empire a eu les siens. Dernièrement, étant dans un château, j'y trouvai *l'Ermite de la Chaussée-d'Antin* qui amusait tant nos grand'mères. Sauf les détails de toilette, les manches à gigots, les tailles courtes et toutes ces choses de mode qui ont disparu, on croirait lire une chronique de notre temps. C'est plein d'esprit. M. de Jouy était très amusant.

Vous avez tous dans la mémoire les *Causeries* du vicomte de Launay et les chroniques d'Eugène Guinot, où nos pères ont trouvé tant de plaisir.

De nos jours, un des esprits les plus aimables a renouvelé absolument le genre. Jamais on n'a vu plus de bon sens, de bonne humeur, de gaieté vive que n'en montre le *Bourgeois de Paris*. Quel art de tout dire en ayant l'air de ne rien dire, de conter de façon à vous les faire trouver toutes nouvelles des histoires que tout le monde connaît ! Lisez son récit d'une nuit de baccarat, c'est un chef-d'œuvre, qui restera un chef-d'œuvre pendant trente ou quarante ans.

La chronique ainsi faite, spirituelle et honnête, est un genre excellent. (Sarcey, 1869b : 333).

La chronique récupère les moyens et les fonctions de la causerie française, dont elle se veut une incarnation moderne (Diaz, 2011). L'« art tout français » de causer, qui consiste, d'après Sarcey, à « présenter les idées générales sous une forme personnelle, particulière au causeur » trouve sa place désormais dans le journal : « maintenant que la causerie est un peu passée de mode, c'est là qu'on la retrouve. » (Sarcey, 1869a : 20) Dans la nécrologie qu'il consacre à Mme de Girardin le 8 juillet 1855 dans le *Figaro*, B. Jouvin estime qu'« à travers ce qui semblait, à la majorité des lecteurs, n'être qu'un bavardage amusant et spirituel, circulait la sève gauloise et pétillait le sel français. »

transfuge du feuilleton des théâtres, M. Jules de Prémaray. (...) Il commence, comme tout le monde a commencé, par l'hymne de rigueur en l'honneur du vicomte de Launay. C'est le *musa, mihi causas memora*, en d'autres termes l'invocation à la muse, ou, plus chrétiennement, la prière à Notre-Dame-de-Bon-Secours des feuilletons dans l'embarras (...) ». (« Courrier de Paris », *Figaro*, 31 janvier 1858)

Bien plus : « c'était comme un réveil inattendu de la langue nationale, longtemps humiliée et enrôlée de force, par le mouvement romantique, à la suite des muses de l'art étranger, Shakspeare, Goëthe et lord Byron [*sic*]. » Mme de Girardin n'a pas seulement « ressuscité (...) les grâces de style, les adorables fantaisies d'imagination » de Mme de Sévigné, mais elle y a encore ajouté « une couche d'observation et de philosophie plus profonde ». La chronique est un genre où se *réfléchit* le contemporain : il est tout à la fois le miroir de l'actualité et son commentaire spirituel.

Avec *Le Petit Journal*, quotidien à un sou créé en 1863, et son chroniqueur-vedette, Timothée Trimm (Léo Lespès), « chroniqueur ordinaire de Sa Majesté Tout-le-Monde » selon l'expression de Jules Vallès, la chronique se donne une mission d'instruction des masses, par une causerie qui se veut familière. Trimm n'est pas le premier à revendiquer le modèle de la causerie familière (Dumas en particulier l'avait déjà mis en pratique dans sa « Causerie avec mes lecteurs »), mais il invente une poétique singulière de la chronique populaire, qui sera tout à la fois critiquée et reprise par ses concurrents. Les principes d'écriture de cette chronique ont déjà été bien décrits (Thérenty, 2011 : 958-962 ; Chabrier, 2013) : dans ce quotidien apolitique, le chroniqueur réalise la prouesse de livrer, en première page, la causerie de chaque jour. Tout est mis en œuvre pour faciliter la lisibilité de cette écriture-chronique destinée au plus grand nombre : Trimm, en particulier, tronçonne sa prose par des alinéas fréquents qui « forçai[ent] à lire selon la ponctuation ; le peuple, obligé de s'arrêter à chaque virgule, où l'on changeait la ligne, comprenait aussi beaucoup mieux, et tout ce que le chroniqueur voulait souligner restait aussi bien plus en relief. » (Wogan, 1899 : 185) Quant au contenu de ce « premier Timothée⁴ », Trimm le résume fidèlement dans sa chronique du 1^{er} janvier 1865 :

(...) J'ai essayé, sous la forme la plus familière et la moins aride, de mettre à la portée de tous, l'art, la science, la morale vulgarisée.

L'anecdote elle-même, qui n'est que la partie pittoresque de l'histoire, nous a servi à répandre au loin les véritables connaissances utiles.

(...) J'ai cherché tout d'abord à vous distraire.

Et dans la biographie, dans le conte, dans la légende, dans la bibliographie, dans toutes les matières traitées par ma plume rapide, j'ai fait ressortir l'enseignement civilisateur, l'acte héroïque et recommandable, le citoyen fameux par ses vertus et ses talents, l'invention ingénieuse ou le mérite caché.

⁴ La causerie de Trimm occupe la place dévolue au Premier-Paris, dans les journaux politiques (première page). L'expression, moqueuse, est présente dans le *Figaro*.

Le mal chronique

Le règne de la chronique-causerie — et ses contestations virulentes — se situe véritablement sous le second Empire. Pour Sarcey, « on dit beaucoup de mal de la chronique et des chroniqueurs, qui prennent depuis quelque temps une plus large place dans les journaux ; en effet, si l'on considère ce qu'a été la chronique dans ces dernières années, il n'y a pas, en général, grand bien à en dire. » (Sarcey, 1869b : 333) Répondant à la fois aux contraintes législatives qui s'exercent sur la presse — contraintes qui délimitent strictement le périmètre des conversations et causent un sérieux manque à écrire aux journaux non cautionnés —, à l'impératif de périodicité, et au goût du public pour la chronique, la causerie devient chronique (pour reprendre un jeu de mot de Larousse) et le genre se fige dans des automatismes ou du prêt-à-écrire, dont la critique fournit d'ailleurs de la matière à écrire aux journaux non politiques... et aux chroniqueurs. Sans nulle prétention à l'exhaustivité, nous distinguerons ici trois types de critiques adressées à la chronique : celles qui pointent les abus et les facilités du genre ; celles qui, plus sévères, analysent les maux de la chronique en termes de décadence du journalisme et de la société ; celles enfin qui voient dans la chronique une menace pour le livre et un tremplin en trompe-l'œil pour les hommes de lettres.

Le premier type de critiques vise donc les abus et facilités du genre. Une adresse « À MM. Les Chroniqueurs », lancée depuis le *Figaro* le 19 décembre 1858⁵ (meilleure école pourtant de cette escrime verbale) s'insurge contre les marronniers du journalisme — la « chronique des quatre saisons », « qui revient régulièrement au printemps avec les petits pois et en hiver avec les ramoneurs » —, et contre les excès de style, la chronique étant devenue « un steeple-chase de l'esprit où il faut à tout prix surpasser les autres coureurs en extravagances et en saillies forcées. » Certains chroniqueurs sont ainsi des « saltimbanques de la phrase » :

Attention ! On les voit soulever à grands efforts de bras d'énormes périodes chargées d'épithètes ; porter en équilibre sur le bout de leur nez de longs et creux paradoxes ; jouer avec une langue disloquée comme un clown du cirque ; jongler lourdement avec les couteaux à pointe émoussée de la polémique littéraire ; faire en arrière le saut de tremplin de la transition forcée, et recevoir et donner un peu partout des coups de pieds inoffensifs, le tout pour le plus grand amusement de la foule, qui leur jette quelques gros sous.

⁵ Voir aussi le « Manuel du Courrieriste » de J. Noriac, publié pour la première fois dans le *Figaro*, le 26 juillet 1857 et repris dans son recueil intitulé *Le 101^e régiment*, qui livre la recette d'un Courrier de Paris.

La chronique populaire a aussi ses maux : les détracteurs pointent la conversation dégradée⁶ — voire dégradante⁷ — du *Petit Journal*, son « savoir coupé, au jour le jour, dans les pages d'un dictionnaire encyclopédique⁸ », les bévues de Trimm⁹, sa « stérile fécondité ». « Ouvrir quotidiennement le robinet de la causerie du *Petit Journal* » (*Le Tintamarre*, 21 mars 1869) est en effet un véritable tour de force qui participe puissamment à la fidélisation du lectorat, car comme le dit Trimm lui-même, « la lecture [de ces lignes rapides et sans prétention] est devenue pour vous une sorte d'habitude » (3 octobre 1867). Or, remarque-t-on, il est impossible d'écrire un article de qualité quotidiennement, « avec la ponctualité d'une poule pondant ses œufs », selon la formule de Jouvin. *Le Tintamarre* le dira d'ailleurs à Jules Vallès, engagé en février 1866 par Villemessant pour l'article de tête dans son journal *L'Événement* (lui-même destiné à concurrencer *Le Petit Journal*). La chronique de Jules Vallès ayant soulevé des protestations de la part des lecteurs (qui estiment que le chroniqueur a trop souvent la « corde triste »), Vallès s'adresse directement à ses lecteurs et lance un sondage, pour savoir s'il doit continuer à occuper la première page du journal. *Le Tintamarre* lui répond le 11 mars 1866 :

M. J. Vallès voudra bien nous expliquer à ses moments perdus, quel était le but, l'utilité ou l'attrait pour le public, de son article de dimanche dernier, dans lequel il agitait la grave question de savoir s'il devait continuer à occuper chaque jour la première page de *L'Événement*. (...)

Eh bien ! puisque M. Jules Vallès semble tenir à de sincères avis, nous y allons du petit nôtre et lui répondons carrément :

NON!...

Non. M. Jules Vallès, dont le talent et l'originalité ne peuvent être mis un instant en doute, ne doit pas continuer ce travail quotidien de *vidage* qu'il fait depuis quelque temps.

Non. M. Jules Vallès n'est pas fait pour la littérature à l'aune. Qu'il laisse cette corde aux spécialistes qui tirent à 300,000.

Avec ce stupide système de la *ponte forcée*, on en arrive à quoi !...

⁶ On appréciera le « compliment » de B. Jouvin à Timothée Trimm (*Figaro*, 5 octobre 1865) : « Timothée Trimm est tiré chaque soir à plus de deux cent mille exemplaires : cela suppose, au bas prix, un million de lecteurs, — également au bas prix. Mais enfin un meunier, quand il a tiré du grain du froment la fine fleur de la farine, ne jette pas le son dans l'eau de son moulin. Un écrivain, dans l'impuissance de fonder sa réputation sur la « qualité » n'est point absolument méprisable en demandant la vogue à la « quantité » de ses lecteurs. Ne pouvant être *farine*, mieux vaut encore être son que de n'être rien ! »

⁷ Barbey d'Aurevilly s'insurge contre les journaux à un sou « qu'on [achète] avec furie, et non pas simplement les cochers et les femmes de chambre, mais les maîtres... devenus les rivaux de la lecture de leurs femmes de chambre et de leurs cochers. » (Barbey d'Aurevilly, 1883 : 76)

⁸ *Figaro*, 5 octobre 1865.

⁹ Le chroniqueur commet régulièrement des erreurs. Voir par exemple *Figaro*, 5 janvier 1865 ou 22 janvier 1865.

A pondre un bon œuf tous les mois. Et encore !...

Tout sujet (de polémique) est bon à prendre pour un article : Trimm, fréquemment interrogé sur sa méthode d'écriture, en fera le sujet d'une causerie malicieuse le 3 octobre 1867.

La seconde catégorie de reproches, plus sévère, voit dans les maux (mots) de la chronique l'expression, voire une cause, de la décadence du journalisme et de la société. Constatant que des journaux sous le second Empire avaient adopté un « perpétuel bavardage » comme système de remplissage, Vapereau écrit :

Nous voilà bien loin du temps où le journalisme s'offrait à la bourgeoisie comme un sacerdoce, où la presse était considérée comme un des grands pouvoirs de l'État ! Aussi bien, les journaux sont comme les livres, comme le théâtre, ils répondent forcément à l'esprit, aux goûts et aux besoins d'une époque ; qu'ils les flattent ou les combattent, ils sont autant l'effet que la cause du progrès ou de la décadence morale et intellectuelle de la société : une littérature a toujours le journalisme qu'elle mérite. (Vapereau, 1876 : 1115)

Du côté de la presse populaire, Trimm, régulièrement attaqué, se fait l'écho dans ses colonnes des accusations de décadence qui visent son journal et sa chronique (2 février 1866) :

(...) Je me trouvai en face d'autres adversaires qui me firent l'honneur de me prendre pour un chef d'école marchant tout droit à la Décadence.

La Décadence ! remarquez donc le joli mot...

Offenbach fait de la musique qui se retient, qui se chante, qui se danse, que nos filles et nos femmes répètent sur le piano... Décadence !

Hamon fait sourire sur la toile ces harmonieuses figures grecques auxquelles il donne pour les animer des têtes adorablement parisiennes. Décadence !

Il se présente une chanteuse qui a le geste grotesque et la voix juste, la pantomime bouffonne et la méthode sérieuse, et qui représente ainsi l'antithèse, toujours saisissante pour les masses. Décadence !

Et voici un écrivain, le plus petit entre tous, je vous le concède, qui trouve par hasard le moyen d'intéresser la foule sans parler du Corps législatif et du Sénat, de M. de Bismark et du président Johnson, et vous répétez, ô mes antagonistes ! votre mot favori : *Décadence ! décadence toujours !*

Dans l'article qu'il consacre à « Timothée Trimm et Thérèse », Vallès, prenant le contrepied des accusations de décadence, dit avoir « l'espérance et point la honte » face au succès de ces deux figures populaires, signes d'une rénovation en marche :

Qui parle du goût qu'on insulte et de la morale qu'on compromet ? Ce n'est pas à son aurore qu'il faut demander à une littérature nouvelle, la mesure et la grâce. Nous sommes à l'époque de transition. Qu'importent quelques fautes par ci, quelques cris rauques par là ? C'est la nécessité d'aujourd'hui, ce n'est pas le Code artistique de demain. (Vallès, 1866)

Troisième type d'attaques : celles qui ont pour objet les rapports de la chronique et de la littérature. La chronique, effroyable minotaure qui exige une écriture régulière et importante, « vide » les hommes de lettres et dévore le temps nécessaire à l'écriture du livre. Élargissant son propos aux différentes rubriques du journal, Vapereau stigmatise le « nouveau genre de littérature » que forment les recueils d'articles, « composés de riens vieillis et décolorés » :

Le journal tend de plus en plus à supplanter le livre. Il appelle à lui tous les écrivains de valeur ou de quelque renom ; il met en réquisition tous les talents, les éparpille, les gaspille en menue monnaie. Il dévore par miettes et parcelles ce temps précieux que réclament les œuvres importantes. Le livre s'en va. Cependant le volume reste : on le compose avec ces fragments tombés au jour le jour d'une plume affairée. (Vapereau, 1866 : 239)

Pourtant, concède-t-il, « l'esprit qui surnage toujours et peut soutenir les choses les plus éphémères, donne à quelques-uns de ces recueils une apparence de vie », et il reconnaît un vrai talent à des chroniqueurs tels que Noriac ou About. Pour ses contempteurs, la chronique est un miroir aux alouettes ; les contrats mirifiques de quelques « maréchaux de la chronique », leur gloire (Trimm a un champagne à son nom, publie avec succès ses causeries en recueil, et se retrouve à l'affiche de conférences littéraires) ne doivent pas faire illusion : la chronique prend bien plus aux chroniqueurs qu'elle ne leur donne. Les chroniqueurs vivent dans un régime de dépense perpétuelle : dépense d'argent, dépense de talent. Vallès, qui prédit la mort de la « chronique-commère », spécialité du « journalisme *causotier* qui a la frivolité pour muse », s'indigne : « Dieu sait (...) si l'on a dépensé, à cette besogne stérile, du talent ! ». L'inanité de ce journalisme d'actualité occupé à peindre, non pas « la vie courante », mais la « vie factice », voue les pages écrites — et leurs rédacteurs — à un oubli certain : « on ne s'occupera pas plus [des chroniqueurs] que s'ils n'avaient jamais écrit, et ils auront fait un métier de dupes ! » ; bien plus, « (...) un passé de chroniqueur sera, pour un écrivain, non pas un marchepied, mais un boulet. Le public ne voudra pas croire que cet enfileur de babioles puisse écrire jamais une comédie, un roman ou un

drame, dans lesquels il faudra noter non pas les cancans du jour, mais les cris d'une époque en travail et d'un monde en marche. » (Vallès, 1867) Défaut de crédibilité, mais aussi peut-être même perte de facultés : Barbey d'Aurevilly prévient les jeunes chroniqueurs que « lorsqu'on a couru le petit fait pendant quelque temps, on n'est plus capable que de courir le petit fait. L'idée méprisée devient infidèle. L'invention ne vous prend plus dans ses bras féconds. » (Barbey, 1883 : 83)

Plaidoyers pour la chronique

Dans les défenses de la chronique se mêlent les concessions et les véritables plaidoyers en faveur du genre. A un moindre niveau, on reconnaît ainsi au chroniqueur des qualités spéciales. Maupassant, qui opère une nette distinction entre chroniqueur et romancier, relève un talent propre aux « vrais chroniqueurs », qui seraient « tout aussi rares et aussi précieux que les vrais romanciers » :

Il faut que [le chroniqueur] soit sans cesse le favori des lecteurs, qu'il s'efforce sans cesse de les séduire ou de les convaincre. Il a besoin pour cet effort constant, d'une incroyable énergie, d'un tempérament infatigable, d'un esprit et d'une présence d'esprit sans limites. Le mépris systématique des romanciers pour leurs frères du journalisme n'empêchera point qu'il soit aussi difficile au directeur d'un grand journal de découvrir un chroniqueur, qu'il est difficile à un éditeur de mettre la main sur un auteur. (Maupassant, 1884)

Si, selon Jules Lemaitre, « (...) écrire des chroniques dans un journal est une des besognes les plus vaines auxquelles un homme puisse consacrer ses jours périssables », il extrait cependant de la masse des improvisations quotidiennes des chroniqueurs au style marquant (Lemaitre, 1887 : 265-269).

Nombreux aussi sont les véritables plaidoyers pour le genre qui relèvent la littérature et les hautes ambitions de la chronique. P.-J. Stahl demande un « examen sérieux de la critique » pour le recueil des chroniques de Villemot au *Figaro* (Villemot, 1858 : XXIV). Dans le *Gil-Blas*, Nestor (Henry Fouquier) répond à Maupassant, et réfute l'idée selon laquelle le chroniqueur n'aurait pas besoin d'idées générales :

Je suis assez sincèrement modeste quand il s'agit des chroniqueurs, et en particulier de moi, pour parler avec quelque fierté et quelque orgueil de la chronique ! Bien ou mal, avec plus ou moins de tour de main, loin d'être de simples amuseurs, nous sommes des semeurs d'idées. Les chroniques publiées depuis vingt ans, réunies en volumes, donneraient une encyclopédie de notre temps. Sous une forme tantôt légère, tantôt plus

sévère, et qui importe peu, la chronique a tout abordé, religion, politique, critique, histoire, morale. Un jour c'est une page des *Essais* de Montaigne qui s'égare dans un journal ; un autre jour, une joyeuse moralité de Rabelais ; c'est une page d'un pamphlet de Voltaire ; c'est un chapitre de Beccaria ou une diatribe de Desmoulins. Vous pensez bien que je ne veux pas dire que nous soyons des Voltaires et des Montaignes ! La sottise serait trop forte. Mais, chacun à son rang, nous continuons la grande œuvre littéraire, et cette œuvre, même chez ceux qui s'en défendent, c'est de répandre, de prêcher, d'imposer au monde des idées générales ! (Nestor, 1884)

Ce rôle de moralistes modernes est une fonction régulièrement revendiquée par les chroniqueurs ; Vapereau lui-même précise au sujet des boulevardiers que « les plus forts d'entre les historiens de ces misères élégantes ne s'y enferment pas ». Au milieu de leur bavardage périodique et des cancans, « ils savent jeter (...) quelque fine satire, une observation philosophique sous une apparence superficielle ; ils se vengent par l'ironie railleuse de la nécessité acceptée d'assaisonner chaque jour pour le public, un menu de sottises. » (Vapereau, 1867 : 299)

Conscient de vivre à un « moment curieux », Emile Zola estime, en 1865, que son époque « a besoin de moralistes, de chroniqueurs qui marquent les phases de sa maladie, ses fièvres et ses palpitations » (Zola, 2002 : 675). Les introductions des recueils de chroniques donnent rétrospectivement cette valeur aux articles qui les composent. Dans l'« Avant-propos » de son recueil intitulé *La Sagesse parisienne* (1885), qui réunit des articles parus dans le *Gil-Blas*, Henry Fouquier souligne que « [la pente naturelle de son esprit l'a souvent conduit à chercher, dans les incidents même les plus frivoles, les conseils, les avertissements, les espérances ou les menaces qui sortent des petits faits de la vie contemporaine ». Jules Claretie précise ses intentions de chroniqueur, dans la préface de la troisième année de son recueil *La Vie à Paris* :

Je m'efforce, en effet, dans ces causeries, comme je voudrais le faire dans mes romans, de fixer l'accent, l'allure, les particularités de cette vie moderne si compliquée et si attirante. Nous vivons dans un temps bizarre, mais très propice aux observateurs. Plus ce monde est fou, plus il est curieux. Le romancier, qui l'étudie, peut y faire plus facilement œuvre de peintre, et le journaliste office de moraliste.

Moraliste ! voilà (V ?) un bien gros mot pour des causeries à la plume ! C'est pourtant un titre pareil que je voudrais revendiquer. (Claretie, 1882 : I-II)

Essai ou encyclopédie donc, mais aussi pamphlet. La chronique a pu être un « contre-pouvoir » et un espace de « résistance par l'ironie à l'Empire » (Thérenty, 2011 : 965), dans les dernières années du régime, en particulier, avec les mesures de libéralisation

de la presse de 1868. Retraçant les évolutions de la chronique, Jules Claretie rappelle que « la chronique qui parlait la langue de *Candide* avec Valentin de Quévilly 'le bon jeune homme', allait, un jour, emprunter le style de Duvert et Lauzanne et, se faisant pamphlet, contribuer à la chute d'un empire. » La superficialité cache un potentiel de subversion : « cette 'commère' est une force et son petit air de fifre a sa valeur dans la mêlée. C'est le petit *turlututu* dont Frédérick II parlait un soir de bataille : ' Messieurs, le héros de la journée, c'est un musicien de quinze ans qui, sous les balles, n'a cessé de jouer de son turlututu'. » (Claretie, 1880 : 3)

Chargé des « Causeries » du journal républicain *La Tribune* en 1868-1869, Zola mobilise une grande variété de dispositifs textuels (récits, lettres, saynètes, dialogues, allégories, voire attaques directes contre le régime impérial à l'approche des élections législatives de 1869), variété qu'autorise le cadre souple de la chronique, pour livrer une relecture satirique de l'histoire du second Empire (Carvalhosa, 2013). Rochefort emblématise cette forme d'écriture oblique, dont « l'ironie est (...) [l'] arme de prédilection, (...) elle touche toujours juste, et blesse souvent jusqu'au sang ». La mise en recueil, avec les seuils stratégiques que sont le titre et la préface, explicite la signification générale de ses articles :

(...) M. Rochefort vient de publier une seconde série des *Français de la décadence*, sous le titre particulier de la *Grande bohème*. C'est encore, sous la forme morcelée d'articles d'actualité, l'histoire plus ou moins satirique de l'année écoulée. Le ton en est toujours aussi ferme et aussi vif, et la pensée côtoie, sans la franchir, la limite tracée par l'administration devant les hardiesses du petit journalisme. Mais ce que cinquante articles de journal ne disent pas, la préface le dit en quatre pages. L'ironie si mordante de M. Prévost-Paradol est dépassée. Il est impossible de pousser la satire plus loin, en donnant ses raisons de s'en abstenir. Le plan de comédie politique qu'il esquisse, avec ses allusions transparentes, montre jusqu'à quel point l'audace peut être sauvée par l'esprit. (Vapereau, 1867 : 301)

La question même de la péremption de la chronique — argument fort contre le genre — doit être reconsidérée, en envisageant plusieurs lectures possibles de la chronique, à court et à long terme. Jules Lemaitre voit ainsi une possibilité, pour la chronique, de survivre sur le long terme :

La chronique sera donc, si vous voulez, de la poussière de littérature; mais c'est de la littérature encore.

Et c'est aussi ou ce peut être de la poussière d'histoire. Si vous relisez les chroniques du mois dernier, il est probable qu'elles vous sembleront insipides, superflues, et que vous

n'y apprendrez rien. Mais lisez, pour voir, des recueils de chroniques d'il y a vingt ans. Là encore vous trouverez sans doute beaucoup de fatras et un vide lamentable; mais parfois, noyé dans cette insignifiance, un détail vous frappera, un détail caractéristique d'une époque et dont l'écrivain n'avait peut-être pas soupçonné la valeur future. Les chroniques des journaux, en vieillissant, deviennent mémoires.

Celles d'aujourd'hui paraîtront prodigieusement intéressantes dans cent ans. Seulement il y en aura trop. (Lemaitre, 1887 : 268)

Il s'agirait alors de distinguer au moins deux temporalités (et donc deux modes) de lecture possibles pour la chronique, selon la distance temporelle qui s'est établie entre son écriture et sa lecture : une lecture contemporaine (ou presque) de l'écriture (c'est le cas de la chronique qui paraît dans le journal), attachée aux grâces du style et/ou au contenu ; une lecture différée, « historique », de la chronique, qui la considère comme un document, des « mémoires ». Le propos de Lemaitre n'est pas original : c'est l'ambition affichée de Jules Claretie avec la publication de ses recueils de chroniques du *Temps*, *La Vie à Paris*, que de laisser aux générations futures la petite histoire de son époque, qui complète la grande. Sans nier la péremption programmée de ses articles (Claretie, 1882 : VI), et mettant « la chronique à son rang dans l'échelle littéraire — ni trop haut, ni trop bas », il espère que

(...) ces *Mémoires des Années Parisiennes* formeront un ouvrage de chercheurs, de fureteurs, un livre de coin de bibliothèque, qu'on sera très aise de trouver, — comme on est enchanté de rencontrer, sur les quais, une gravure de Debucourt, — lorsqu'on voudra savoir un peu comment vivaient les Français de ce temps, qui est bien, soit dit entre nous, le plus bizarre et le plus affolé qui ait jamais marqué sur un baromètre moral. (Claretie, 1880 : IX)

Vocation d'autant plus légitime que Claretie considère qu'« aujourd'hui d'ailleurs, plus que jamais, les historiettes de la chronique se rapprochent de l'histoire. Elle écrit sur la marge du grand livre officiel ; elle met des notes au bas des pages, elle complète le chapitre. Elle vit de faits et de vérités. » (Claretie, 1880 : 3) Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e* de Larousse considère lui aussi — de manière plus ambiguë, car il est aussi un contempteur de la « chronique-commère » — que les chroniques, dans leurs insignifiances mêmes, seront des documents pour le futur :

Les chroniqueurs sont les photographes reproduisant par tous les temps la société prise sur le fait. Ils amusent, à l'heure où ils écrivent, un grand nombre de lecteurs passionnés pour leurs cancans de chaque jour; mais ils amuseront bien plus encore les curieux de

l'avenir, qui, sous l'originalité de ces indiscretions rapides, retrouveront la physionomie intime d'une époque disparue.

L'analyse omet au moins un cas de figure : la possibilité, pour la chronique, de survivre par ses seules qualités littéraires. Ce sont sans doute les chroniques répondant le moins à l'impératif de l'actualité (qui s'en échappent par la fictionnalisation et/ou par un travail esthétique de la matière) qui supportent le mieux ce type de lecture.

Dans le dernier quart du siècle pointe déjà une nouvelle forme de plaidoyer pour la chronique. Avec l'émergence, dans le journalisme français, du primat (encore relatif) de l'information, emblématisé par le reportage, la chronique apparaît comme un genre menacé¹⁰. Aurélien Scholl considère qu'« avec Villemessant vont disparaître tout doucement les chroniques et les nouvelles à la main. Depuis quelque temps déjà, on entendait cette plainte des éditeurs de journaux : Il n'y a plus de chroniqueurs ! », ce qui s'explique par les nouvelles attentes du public : « Il n'y a plus de chroniqueurs, parce qu'on n'en a plus besoin. L'attention des lecteurs, le goût du public se sont déplacés. On est fatigué de sornettes ; on demande un ragoût plus substantiel. » (Scholl, 1882 : 256-257) A l'occasion de la mort de Jules Noriac, en 1882, Jules Claretie fait un bilan nostalgique de la période boulevardière qui appartient à un temps révolu — et glorieux — du journalisme (« les journalistes littéraires d'autrefois »), même si quelques « maréchaux de la chronique » tiennent encore le haut de page :

Ce qui est certain, c'est qu'il représentera longtemps tout un genre spécial de la littérature parisienne, un genre particulier, où il fallait non seulement des *renseignements* et des *faits* comme aujourd'hui, mais de l'humour, de l'observation, la rapidité dans l'esprit, la clarté dans le style, du mordant et de la délicatesse à la fois... L'érudition même ne déplaisait point quand Monselet s'en mêlait. Léo Lespès, qui fut populaire un moment, Auguste Villemot, le fin bourgeois de Paris, Noriac, que la femme d'esprit qui signait *Horace de Lagardie* eut la sévérité de railler, Albert Wolff, Aurélien Scholl, Henri Rochefort, les satiriques toujours en verve après vingt-cinq ans, formaient ce groupe choisi qui a sa place et qui aura peut-être son histoire.

On les a remplacés par des reporters.

Leurs successeurs croient sans doute écrire des *pages*.

Lorsque Jules Noriac réunissait ses vieux articles, il leur donnait simplement ce titre : *Folioles*.

¹⁰ *La Revue Illustrée*, « Critique littéraire », 5 septembre 1906, évoque également le cas de la critique : « Depuis que, sacrifiant à la déesse Information, les causeries qui firent le régal des lettrés d'autrefois au point que leurs signataires déplaçaient avec eux la clientèle d'un journal, les grands quotidiens ont réduit de plus de moitié la place d'ordinaire réservée aux maîtres de la chronique pour en céder une large part aux princes du reportage, la critique littéraire et la critique d'Art furent marquées en tête des listes de proscription. »

Il y a de ces *folioles* qui n'ont point jauni et qui dureront. (Claretie, 1882 : 429-430)

La chronique du XIX^e siècle se présente donc à nous, « curieux de l'avenir », comme un genre protéiforme. Écriture souple, et modelée par l'individualité/ le style du causeur, la causerie participe du décloisonnement de la chronique — même si la chronique-causerie, devenue causerie chronique, a pu s'enfermer dans l'imitation de modèles à succès (le *Courrier de Paris* ou la chronique populaire). Les frontières de la chronique avec la littérature ont été également objet de litige : le passage du journal au livre, et la littérarité de la chronique, en particulier, ont été au cœur de débats passionnés. Les hautes ambitions nourries par certains chroniqueurs pour le genre semblent néanmoins réalisées : les recherches contemporaines sur la presse du XIX^e siècle redécouvrent ce massif impressionnant, et la forme littéraire éminemment créatrice que fut, sous certaines plumes, la chronique.

Bibliographie

(les références entre parenthèses pour *La Vie à Paris* de J. Claretie et *L'année littéraire* de G. Vapereau renvoient à l'année considérée par chaque ouvrage)

BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1883). *Les ridicules du temps*, Paris : E. Rouveyre et G. Blond (article paru le 24 février 1866 dans *Le Nain Jaune*).

CARVALHOSA, Sandrine (2013). « Zola et la causerie. Un apprentissage de l'écriture oblique (1865-1870) », in *Les Cahiers naturalistes*, n. 87, pp. 43-62.

CHABRIER, Amélie (2013). « Les chroniques de Timothée Trimm dans *Le Petit Journal* : une défense et illustration de la chronique populaire », in *Matière et esprit du journal, du Mercure Galant à Twitter*, Alexis Lévrier et Adeline Wrona (orgs.), Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, pp. 181-193.

CLARETIE, Jules (1880). *La vie à Paris : 1880-1885. Année 1*, Paris : V. Havard, 1881-1886.

CLARETIE, Jules (1882). *La vie à Paris : 1880-1885. Année 3*, Paris : V. Havard, 1881-1886.

DIAZ, José-Luis (2011). « Avatars journalistiques de l'éloquence privée », *La Civilisation du journal*, D. Kalifa, P. Régner, M.-È. Thérenty, A. Vaillant (orgs.), Paris : Nouveau Monde Editions, « Opus magnum », pp. 691-715.

- LAROUSSE, Pierre (1866-1877). Articles « Causerie », « Chronique », « Chroniqueur », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel.
- LEMAITRE, Jules (1887). *Les contemporains : études et portraits littéraires. 3^e série*, Paris : H. Lecène et H. Oudin.
- MAUPASSANT, Guy de (1884). « Messieurs de la chronique », *Gil-Blas*, 11 novembre 1884.
- NESTOR, (Henry FOUQUIER) (1884). « Chroniqueurs et romanciers », *Gil-Blas*, 12 novembre 1884.
- SARCEY, Francisque (1869a). « Les conférences », conférence au boulevard des Capucines, *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger*, Paris : Germer Baillière, pp. 19-24.
- SARCEY, Francisque (1869b). « Le Journaliste », conférence au Boulevard des Capucines, *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger*, Paris : Germer Baillière, pp. 331-336.
- SCHOLL, Aurélien (1882). *Mémoires du trottoir*, Paris : E. Dentu.
- THÉRENTY, Marie-Ève (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris : Editions du Seuil, coll. « Poétique ».
- THÉRENTY, Marie-Ève (2011). « La chronique », *La Civilisation du journal*, D. Kalifa, P. Régnier, M.-È. Thérenty, A. Vaillant (dir.), Paris : Nouveau Monde Editions, « Opus magnum », pp. 953-968.
- VALLÈS, Jules (1866). « Timothée Trimm et Thérèse », *Figaro*, 21 janvier 1866.
- VALLÈS, Jules (1867). « Hier-Demain », *Le Nain Jaune*, 14 février 1867.
- VAPEREAU, Gustave (1866). *L'année littéraire et dramatique. 1866*, Paris : L. Hachette, 1858-1868.
- VAPEREAU, Gustave (1867). *L'année littéraire et dramatique. 1867*, Paris : L. Hachette, 1858-1868.
- VAPEREAU, Gustave (1876). *Dictionnaire universel des littératures*, Paris : Hachette.
- VILLEMOT, Auguste (1858). *La vie à Paris : chroniques du Figaro. Précédées d'une Étude sur l'esprit en France à notre époque. Série 1*, Paris : Hetzel, M. Lévy frères.
- WOGAN, Émile Tanneguy de (1899). *Manuel des gens de lettres : le journal, le livre, le théâtre*, Paris : Firmin-Didot.
- ZOLA, Émile (2002). « Lettres d'un curieux », *Œuvres complètes*, H. Mitterrand (éd.), T. I, Paris : Nouveau Monde.

ÉCRIRE LE PASSÉ EN COMPILANT LE PRÉSENT. Le *Mercur*e François, atelier d'écriture de l'histoire du temps présent¹

VIRGINIE CERDEIRA

UMR 7303 CNRS TELEMMe

Aix-Marseille Université

virginiecerdeira@voila.fr

Résumé : En 1611 débute la publication d'une collection de périodiques intitulée le *Mercur*e François. En raison de sa périodicité (annuelle entre 1619 et 1633), l'ouvrage est souvent considéré comme inaugurant la pratique du journalisme en France. En réalité, le *Mercur*e François s'apparente plutôt à un ouvrage d'histoire. Il hérite d'une tradition de mise en récit du passé en prenant la suite de la *Chronologie septenaire de l'Histoire de la paix [...]* de Pierre-Victor Palma-Cayet. Si la distance temporelle et géographique entre les événements relatés et la publication du texte se réduit pendant un temps, le *Mercur*e François reste un livre d'histoire. L'articulation des temporalités qu'il réalise le place au croisement de la tradition et de l'innovation et aux frontières de différents genres littéraires comme discursifs. Les bornes temporelles de publication du *Mercur*e François entre l'assassinat d'Henri IV (1611) et la régence d'Anne d'Autriche (1648) font traverser au périodique trois régimes politiques distincts qui posent la question de la fonction politique de l'écriture du passé au regard du contexte politique.

Mots-clés : tradition, histoire, temporalités, usages politiques, actualités.

Abstract: In 1611 started the publication of a collected works of periodicals called the *Mercur*e François. Because of its periodicity (it was published once a year between 1619 and 1633), the periodical is often regarded as the beginning of journalism in France. As a matter of fact, the *Mercur*e François is closer to a history book. It inherits from an extended tradition of writing the past and it follows the *Chronologie septenaire de l'Histoire de la paix [...]* by Pierre-Victor Palma-Cayet. If the chronological and geographical distance is getting shorter and shorter during a period of time, the *Mercur*e François is still a history book. Because of the various temporalities that it deals with, the *Mercur*e François stands at the crossroad of tradition and innovation and could be associated to various literary and discursive genres. Its publication between the murder of Henry IV (1611) and the regency of Anne d'Autriche (1648) makes the periodical cross three political regimes thus questioning the political use of writing the past.

Keywords: tradition, history, temporalities, political use, news.

¹ Cet article est tiré du travail réalisé dans le cadre d'une thèse d'histoire moderne en cours sur *Le Mercur*e François et les usages politiques de l'écriture du passé à l'Université d'Aix-Marseille sous la direction de Guy Le Thiec et d'Isabelle Luciani commencée en septembre 2011.

Introduction

Le 29 novembre 1610, le pouvoir royal délivre à Jean Richer, imprimeur-marchand-libraire en l'Université de Paris le monopole commercial de la diffusion du *Mercuré François, ou la suite de l'Histoire de la paix [...] (MF vol. I, 1611)*. En renvoyant à l'ouvrage de Palma-Cayet, historien-chronologue depuis 1596 (Yardeni, 1981 : 292), le rédacteur du *Mercuré* inscrit son ouvrage dans la tradition de l'écriture historiographique et pose la question de ses rapports avec la chronique et autres annales². La plasticité des formes de l'écriture historiographique, aux normes et règles sans cesse redéfinies et réaffirmées par les praticiens et théoriciens de l'écriture du passé pose la question de la situation du *Mercuré François* dans cette nébuleuse générique (Guenée, 2011 : 207). La mise en place d'une périodicité de la publication dès la deuxième livraison en 1613 ainsi que la constitution d'une collection de 25 volumes publiés entre 1611 et 1648 accentuent cette interrogation en rapprochant le *Mercuré François* de la presse. La mise en texte et en imprimé du *Mercuré* implique la rencontre et l'exploitation de temporalités multiples. Dans la lignée de la tradition historiographique, le rédacteur fait son miel des actualités mises sous presse dans des libelles, occasionnels ou édits royaux en les compilant afin qu'elles forment une histoire. Ce faisant, le *Mercuré* éloigne le passé proche pour en faire un passé antérieur et fabrique presque immédiatement une mémoire historique et politique au royaume.

Alors que le *Mercuré François* occupe cette position nodale au cœur des temporalités, quelle est la part prise par les emprunts aux genres historiques, en particulier la chronique, dans l'écriture d'une histoire du temps présent? La situation particulière du *Mercuré* pose la question de l'héritage de la tradition de la chronique ainsi que de l'élaboration d'une mise en texte et en imprimé spécifiques. Le *Mercuré* est-il susceptible d'avoir fondé un genre à lui seul quitte à en être l'unique représentant? Faut-il alors soutenir la tendance nominaliste jusqu'à considérer que la notion de genre est dépourvue de pertinence heuristique³? Les regards – internes ou externes – portés sur le *Mercuré François* proposent d'esquisser les limites du genre et d'y repérer la place prise par le passé, en lien avec sa mise en ordre par l'écriture. La définition du *Mercuré* portée par son propre péri-texte se trouve confrontée aux

² Les deux formes se confondent et restent indifférenciées pendant longtemps d'après Bernard Guinée (Guenée, 1973 : 998).

³ Voir à ce propos la mise au point de Saulo Neiva (Montandon et Neiva, 2014 : 13).

pratiques d'écriture effectivement mises en œuvre dans le périodique ainsi qu'aux critiques des contemporains. Ces derniers opposent au *Mercur* des normes attendues en vertu de l'appartenance au genre historique, affichée par le titre de l'ouvrage. C'est que, nous rappelle Hans-Robert Jauss, le genre suscite des attentes auprès des lecteurs (Jauss, 1988 : 365-366). Les critiques des contemporains ou la malléabilité de l'œuvre s'expliquent-elles parce que le *Mercur* appartiendrait à un genre mal identifié ? Celui de l'histoire du temps présent ? Ou encore celui des *Mercur*s ? Il semble que le destin du *Mercur François* le range dans la catégorie des œuvres, si ce n'est des genres caducs (Montandon et Neiva, 2014 : 9-16). L'évolution de la mise en écriture du passé au gré des livraisons comme du contexte politique questionne les usages politiques de la chronique et du passé. À côté de la conception naturaliste de l'évolution des genres élaborée par Ferdinand Brunetière (Schaeffer, 1989 : 51-52), est-il possible d'expliquer celle du *Mercur François* par les circonstances politiques qui sont celles de sa rédaction et de sa publication ? Autrement dit, n'est-il pas souhaitable d'examiner les transformations de la publication à l'aune « (...) des situations historiques et concrètes (...) qui ont pu (...) conditionner ce processus » (Jauss, 1986 : 52) et donc de contextualiser l'objet littéraire et ses formes⁴.

I. Regards sur le *Mercur François*. Éléments de définition générique

1. Déclaration(s) d'intention(s) : généalogie et péri-texte

Lorsqu'il publie le premier volume du *Mercur François* en 1611, Jean Richer s'adresse à ses lecteurs dans une « Preface au lecteur » (*MF* vol. I, 1611 : sans foliotation, s.f.). Il y propose des éléments de définition du genre du *Mercur*. La tâche est nécessaire puisque les praticiens de l'écriture du passé eux-mêmes rencontrent de nombreuses difficultés à établir clairement ce qui différencie les genres historiques tels que les histoires, annales, éphémérides ou autres chroniques. C'est le cas depuis l'Antiquité (Guenée, 1973 : 1000). Les distinctions se sont affinées au fil des siècles et les ajustements concernent la place prise par la chronologie, le récit historique, le statut du témoin ou encore les commentaires c'est-à-dire l'interprétation des faits. Théoriciens et praticiens de l'écriture du passé se contredisent et entrent en désaccord, rendant nécessaire les redéfinitions récurrentes des limites entre chaque genre. Celles-ci ne sont d'ailleurs pas toujours posées et les débuts de l'époque moderne voient un

⁴ Hans-Robert Jauss rappelle à ce propos qu'il convient de prendre des précautions méthodologiques et de ne pas tomber dans l'écueil inverse qui consisterait à ignorer totalement l'autonomie du genre (Jauss, 1986 : 52-54).

usage indifférencié des termes de chroniques, annales ou histoires qui deviennent presque des synonymes. L'analyse du péri-texte du *Mercure François* permet de mesurer les conceptions de son rédacteur à cet égard. Avant de revenir sur le texte de la préface, il convient de noter que le titre complet de la première livraison du *Mercure* affirme que c'est un livre d'histoire. Cette histoire est celle de la paix sous le règne d'Henri IV et jusqu'au sacre de son fils Louis XIII. Elle se veut la suite de la *Chronologie septenaire de l'Histoire de la paix entre les Roys de France et d'Espagne* (Cayet, 1605). Le titre choisi par Jean Richer indique qu'il se réclame de l'œuvre de Palma-Cayet. Ce dernier précise le pacte de lecture qu'il propose à ses lecteurs au moyen du titre de son ouvrage comme de l'épître au roi (Cayet, 1605 : s.f.). La double épître (au roi puis au gouverneur de Bourgogne) de Cayet lui permet de revenir sur le flou entretenu par son titre. Son livre se veut, en effet, la *Chronologie septenaire de l'Histoire de la paix entre les Roys de France et d'Espagne*. Le double recours aux termes d'histoire et de chronologie lui évite d'avoir à déterminer fermement le genre de son livre. La notion de chronologie – qui ne recouvre pas exactement celle de chronique – renvoie à l'exigence d'ordonner le temps selon l'ordre chronologique, et ce de manière parfois tout à fait sommaire puisqu'il peut s'agir de simples listes ou tableaux chronologiques (Guenée, 1973 : 1006). La notion d'histoire implique, quant à elle, un récit développé des faits allant au-delà de leur simple recensement. Elle pourrait supposer la présence, au moins occasionnelle, de commentaires (Guenée, 2011, 37-38). Peut-être en raison de ce flou, Cayet tient à revenir sur les déclinaisons du genre historique.

Ce terme de Chronologie est different de l'Histoire, des Annales, des Chroniques, & de l'Ephemeride : car en toutes ces façons de tiltres sont les escrits des choses memorables advenuës de tous temps, en tous peuples & nations, & par toutes manieres d'Autheurs, selon que chacun a pris plaisir plutost en une sorte qu'en l'autre & selon le sujet des matieres. (Cayet, 1605 : s.f.)

Cayet de poursuivre le panorama des genres historiques afin de justifier et valoriser le choix de la chronologie, qui sous sa plume et sous les presses de Richer fait figure de « genre historique total »⁵ :

(...) l'Histoire est un recit des choses que l'Autheur a veues, & les sçait pour les avoir veües (...). Les Annales au contraire sont un bref recit de quelques accidents particuliers (...). Les Chroniques recherchent le temps immemorial, & dez la premiere antiquité & fondation des peuples. (...) L'Ephemeride en fin est ce qui s'est fait & dict de

⁵ Jean Richer est l'imprimeur de Pierre-Victor Palma Cayet.

personne à personne (...). Mais la Chronologie porte en elle toutes les considerations des susdictes sortes & manieres d'escrire les choses qui se passent, combien qu'en toutes occurrences il n'est pas besoin ny necessaire que le Chronologue ait esté present par tout (...). (Cayet, 1605 : s.f.)

L'ambiguïté demeure puisque, quelques lignes plus loin, Cayet affirme que c'est la méthode de la chronologie qu'il a adoptée pour cette «(...) *Histoire presente de la paix* (...) ». Qu'est-ce à dire ? L'ouvrage de Cayet présente-t-il en réalité une histoire dont la matière ne saurait uniquement résider sur le témoignage oculaire de son auteur ? En continuant à associer les termes de chronologie et d'histoire après les avoir distingués, Cayet définit son ouvrage sans le définir.

Que conserve Jean Richer de ces considérations dans son propre périphrase ? Il ne reprend pas le propos de Cayet, sans doute parce qu'il y adhère et s'inscrit dans sa ligne éditoriale. En revanche, il trace une frontière générique entre son texte et les panégyriques. Il exclut dès lors son *Histoire de la paix* des genres littéraires, notamment des genres rhétoriques recensés par Aristote (Maingueneau, 2007 : 29). Les dissemblances portent sur le style et le registre. L'histoire suppose une éthique de la vérité ; qui implique la simplicité du propos :

Je ne te donne point un Panegyre eloquent au lieu d'une Histoire, ny de grands discours philosophiques enrichis aux bordages de tout ce que les auteurs Grecs et Latins ont escrit de plus beau ; ains seulement une simple narration de ce qui est advenu aux six années dernieres (...) (MF vol. I, 1611: s.f.).

L'histoire, qui s'écrit avec la double exigence de l'Alithie (la vérité) et de l'Apathie (la neutralité) trouve dans le propos simple la garantie à ces principes éthiques (Cayet, 1605 : s.f. et MF vol. I, 1611 : s.f.). En cela, elle se rapproche de la chronique qui comme l'histoire propose pendant longtemps un récit à la narration dépourvue d'ornements rhétoriques voire un simple tableau chronologique (Guenée, 2011 : 203). Pendant longtemps⁶, la différence entre histoire et chroniques est de degré et non de nature (Guenée, 1973 : 1015). L'histoire n'est pas plus éloquente que la chronique – pour nos deux auteurs – mais elle est plus développée (chaque livraison du *Mercur* compte environ un millier de pages). En relatant des faits survenus dans un passé proche par le recueil et la compilation d'actualités, le *Mercur François* entre dans le domaine du politique. C'est une mémoire historique des années de paix du royaume depuis 1598 qu'écrivent les deux ouvrages successifs (celui de Cayet puis de

⁶ Jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle d'après Bernard Guenée (Guenée, 1973 : 1004).

Richer)⁷. Le pouvoir politique ne peut être indifférent à la construction mémorielle proposée par les spécialistes de l'écriture du passé et à ses effets potentiels sur le présent et le futur du royaume.

2. Quelle langue pour écrire le passé ?

Pour le Sénat de Cologne qui revient sur la première livraison du périodique, le *Mercure François* appartient à la catégorie des « annales » (BnF, Richelieu manuscrits, fonds français, Cinq-Cents Colbert). Peut-être parce que perdue pour l'institution une définition médiévale des différents genres historiques selon laquelle : « L'orateur ou historien se distinguait du chroniqueur ou annaliste en ceci que le premier maniait le latin avec élégance, tandis que le second soit impuissance soit modestie, se résignait à dire les faits dans une langue vernaculaire sans apprêts. » (Guenée, 1973 : 1012). Le choix de la langue vernaculaire, commun à la *Chronologie septenaire* et au *Mercure François*, suppose des opérations de traductions du latin vers le français (*MF* vol. 1, 1611 : s.f.) et rapproche les deux ouvrages de la chronique et des annales ; alors que le recours à un récit développé les en éloigne (Guenée, 1973 : 1001). Peut-être est-ce la raison de la double détermination proposée par Cayet dans son titre ou de la présence du qualificatif « français » dans le titre du périodique. La posture linguistique commune aux deux textes a des retombées politiques en matière de diffusion et de réception. En optant pour la référence au messenger des dieux, le *Mercure François* ne se réclame pas uniquement de la *Chronologie* de Cayet mais aussi du *Mercurius Gallobelgicus*⁸. Il propose un travail de collecte et de rediffusion identique à celui pratiqué dans le périodique impérial en y ajoutant une dimension de vulgarisation nationale par le choix de la langue. Le legs linguistique de la chronique et des annales trouve son explication dans la volonté politique de participer à l'élaboration d'une mémoire du royaume. Ce choix peut aussi s'expliquer, toujours d'un point de vue politique, dans l'éveil d'une conscience nationale à l'issue de la période des guerres de religion dont l'une des modalités est la préférence pour la langue vulgaire (Yardeni, 1971).

⁷ C'est aussi la conception de l'historiographe Pierre Matthieu dans l'épître au roi de son *Histoire de France* (...) qui définit son ouvrage comme nécessaire à la fabrique d'une mémoire du règne adressée à la postérité. Bernard Guenée ajoute d'ailleurs que dans la conception médiévale « Il n'y a pas de différence de nature entre histoire et prophétie. » (Guenée, 2011 : 22).

⁸ Le *Mercurius Gallobelgicus* est le premier périodique européen publié à Cologne à partir de 1588. Il est écrit en latin et paraît de manière bisannuelle jusqu'en 1638. Il s'agit aussi du premier périodique à renvoyer au dieu Mercure comme le rappelle Marion Brétéché (Brétéché, 2012).

C'est pour cela que le pouvoir royal surveille les éléments mémoriels qui trouveront leur place dans une histoire écrite, livraison après livraison, pour la postérité.

3. La périodicité de la publication : invention ou tradition ?

Le *Mercure François* connaît une deuxième livraison en 1613. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'est inventée la périodicité de l'ouvrage. Cette découverte est prétendue fortuite, comme si en publiant la suite de l'ouvrage de Cayet, Jean Richer puis son frère Estienne s'étaient rendus compte qu'il était possible de faire perdurer l'entreprise⁹. C'est ainsi que débute l'adresse du « Libraire au Lecteur » du deuxième volume du *Mercure* :

CESTE Continuation du Mercure François m'estant tombée entre les mains, J'ay pensé qu'en l'imprimant tu la recevois d'aussi bon œil que le Mercure (...) (*MF* vol. II, 1613 : s.f.).

Le flux constant du temps, l'activité incessante qu'il génère et les usages politiques de sa mise en ordre par l'écriture expliquent la découverte de la périodicité. Cette invention est antérieure au *Mercure François*. Si l'histoire implique qu'elle soit écrite par un contemporain (Cayet, 1605 : s.f.), l'historien a toujours du matériau à traiter : « Limité au passé, l'historien entend du moins le couvrir tout entier. Dans ce tissu continu qu'est le temps passé, le seul moment décisif est la mort de l'historien. Tant qu'il vit, aucune raison de ne pas poursuivre son récit. » (Guenée, 2011: 22). En instaurant une publication périodique, le *Mercure* pérennise à la fois la narration entamée avant 1610 et la tradition médiévale qui fait de l'historien l'écrivain d'un *continuum* temporel. Il est donc sans cesse à l'œuvre et ses publications se succèdent. Le *Mercure François* ne déroge pas à la règle en proposant une *Continuation du Mercure François ou suite de l'Auguste Régence* (...) (*MF* vol. II, 1613). La prolongation du récit continu au-delà de la vie d'un seul historien n'est pas, non plus, une création du *Mercure François* comme en atteste l'existence de chroniques médiévales dédiées à l'histoire de villes sur plusieurs générations et dont le succès ne se dément pas à l'époque moderne (Coulomb, 2010 : 11). L'originalité réside ici plus dans la petite échelle adoptée par le *Mercure François* pour son histoire que dans la périodicité qui rythme sa parution. Le point de départ du récit est la *Chronologie*

⁹ On peut aussi penser que le succès commercial des ouvrages de Cayet comme du premier *Mercure* a encouragé les libraires dans leur commerce.

septenaire de Cayet, et lorsque Jean Richer disparaît à la fin des années 1620, son frère et collaborateur Estienne poursuit seul cette entreprise avant que d'autres rédacteurs et imprimeurs ne poursuivent la publication (Olivier de Varennes, Pierre Billaine, Jean Hénault) livraison après livraison.

Plus qu'une publication périodique, le *Mercur*e François est une publication continue, qui, en participant à la fondation d'une mémoire du royaume assure des fonctions politiques.

II. L'écriture historique du temps présent dans le *Mercur*e François. Normes, formes et pratiques

1. Alathie et Apathie : les deux compagnes du *Mercur*e François¹⁰

Faire de la vérité et de la neutralité ses compagnes de route au gré de l'écriture se justifie par la fonction assignée à l'histoire (Cayet, 1605 : s.f.). Estienne Richer y revient dans l'avertissement au lecteur du deuxième volume (*MF* vol. II, 1613 : s.f.). Chacun doit pouvoir accéder à l'histoire grâce à la simplicité du propos, qui rapporte les faits tels qu'ils eurent lieu et permet à chacun d'exercer son esprit critique. L'histoire est une invitation au positionnement juste. Ce dernier découle de l'exposition des faits. Si l'écriture du passé respecte ces principes, sa lecture sera didactique voire prescriptive. La vérité inhérente à l'écriture historique est vertueuse en cela qu'elle rend le lecteur lucide et encourage à l'adoption de comportements vertueux. Le *Mercur*e assume une fonction édificatrice qui évoque celles des trois genres rhétoriques (le délibératif, le judiciaire et l'épidictique) définis par Aristote en se départissant des ornements oratoires propres à ces genres. L'écriture du passé joue donc un rôle politique:

Ainsi sous ce nom de Continuation du Mercur (…), l'Auther de ce Recueil espere que l'on s'en servira comme d'une guide & adresse à tenir le chemin certain. (...) [parce qu'] en lisant les Histoires chacun peut sans longue estude voir les actions vertueuses des grands & des petits : ce qui incite tellement les esprits à la vertu, que ceux qui les lisent bien, detestent le vice & la rebellion, (...) tiennent le certain chemin de la vertu pour vivre en gens de bien (...) (*MF* vol.II, 1613 : s.f.)

¹⁰ Nous renvoyons ici au titre de la thèse de doctorat de Marion Brétéché à propos de l'écriture et de la publication politique en France et aux Provinces-Unies entre les années 1680 et 1740. BRETECHE Marion, *Les compagnons de Mercur. Écrire et publier l'information politique européenne. Provinces-Unies – France (1680-1740)*. Thèse de doctorat en histoire moderne soutenue le 24 novembre 2012 sous la direction de Monsieur Lucien BELY.

Il est arrivé que le *Mercur*e contrevienne au principe de vérité. C'est en tout cas l'avis du pouvoir royal lorsque, le 7 août 1612, il censure l'ouvrage et interdit la poursuite de la publication en raison de son caractère dangereux. C'est le récent et fragile régime de paix du royaume qui est menacé d'après le parquet. Dans l'arrêt de la cour de Parlement qui publie la décision de la justice royale en forme de *factum* judiciaire, l'ouvrage de Richer est qualifié par le pouvoir de mauvaise histoire. Pour les gens du roi, certaines des nouvelles publiées dans le *Mercur*e François donnent à penser que :

(...) il y a disette d'hommes sçavants, & qui puissent mettre la main à la plume pour composer une bonne histoire : En quoy les doctes mains sont blessées, & les hommes amusez par des Muses sauvages, & plusieurs faicts publiez contre verité de ce qui a esté recueilly de fauls bruits & mauvais comptes (...) (Arrêt de la Cour de Parlement donné en la Chambre de Edict (...), BnF, manuscrits, Richelieu, fonds français, 22087 35.)

La décision du Parlement de Paris s'explique en partie par la nécessité de neutraliser la menace d'une crise diplomatique entre le royaume de France et certains de ses alliés, parmi lesquels la ville impériale de Cologne, qui s'est offusquée de la publication de certains propos concernant la diffusion de la nouvelle de la mort d'Henri IV. Le Sénat de la Ville publie en 1611 une *Apologie (...) contre les calumnies d'un certain Auteur françois (...)* (BnF, manuscrits, Richelieu, fonds français, Cinq-Cents Colbert). Pour le pouvoir judiciaire, c'est la réaction des autorités coloniales qui prévaut sur le respect des normes du genre historique, comme le prouve l'interdiction du *Mercur*e. Le destin du *Mercur*e François ne s'est pas arrêté à cet épisode judiciaire de l'été 1612. Jean Richer négocie avec le pouvoir royal la poursuite de son travail en promettant de corriger le texte du *Mercur*e dans ses éditions prochaines. Le marché est accepté et les éditions suivantes épurées (*MF* vol. I, 1619 : s.f.). Si les positions du pouvoir et celles du rédacteur ont pu entrer en contradiction en 1612, leurs conceptions théoriques de l'écriture du passé se rejoignent autour de l'exigence de vérité. Ce principe est maintenu par les rédacteurs du *Mercur*e les sept fois qu'un volume est préfacé. L'intérêt de la publication du passé réside dans l'idée que l'histoire est vérité et que cette vérité prescrit nécessairement les justes maximes politiques aux sujets du royaume ; et donc les bons comportements. Dans son adresse au lecteur, Estienne Richer compare les « Maximes d'Etat » présentes dans les *Chroniques* de Joinville à celles que le lecteur trouvera dans son propre ouvrage (*MF* vol. II, 1613 : s.f.). C'est à l'édification politique du lecteur que sert l'archivage du présent et l'écriture du passé. En cela encore, le *Mercur*e François hérite de pratiques traditionnelles.

L'Apathie, ou absence de passion, doit aussi caractériser l'activité de l'archiviste du temps. Elle est le corollaire de la vérité. Comme l'exhaustivité, elle en découle. L'historien ne peut cacher une partie des faits dans le but d'orienter ses lecteurs (*MF* vol. VIII, 1623 : s.f.). Cette position est pour le moins ambiguë surtout lorsque l'on sait que Jean Richer a censuré les passages jugés délictueux par le pouvoir. Le rédacteur se justifie parfois de s'être montré exhaustif afin de servir la vérité des faits sans endosser personnellement de prise de position, et peut-être aussi pour se prémunir des reproches de la justice :

Si j'ay rapporté en quelque endroit quelque traict, ç'a esté plutost suivant qu'un chacun avoit en la bouche au temps que les choses descrites ce sont passees, que d'aucune passion que j'eusse de ma part. Mon dessein a toujours esté de n'offenser personne(...) (MF vol. IV, 1617 : s.f.)

En dépit de ses déclarations d'intention, le *Mercur*e n'est pas toujours neutre. Les vertus édificatrices de la vérité rendent parfois inutiles les faux-semblants et c'est en toute sincérité que les rédacteurs livrent leur sentiment sur une affaire dont ils pensent qu'elle ne peut faire que consensus¹¹. C'est, en quelque sorte, parce que la vérité n'est pas la neutralité et qu'elle est située politiquement du côté de l'obéissance au pouvoir monarchique. Cette prétendue neutralité prend la forme d'un engagement politique au moment des guerres de religion ; celui du Tiers-Parti fidèle au pouvoir royal¹². À cette occasion, les principes traditionnels de l'écriture du passé rencontrent les convictions du parti des politiques et les intérêts du pouvoir royal. Rencontre qui nécessite parfois des ajustements pour finir par être volontairement prise en charge par le pouvoir royal de façon certaine à partir de 1639 (peut-être dès 1637) lorsque Théophraste Renaudot prend la direction du périodique¹³.

Les normes éthiques qui président ouvertement à l'écriture du *Mercur*e *François* sont héritées de pratiques traditionnelles de l'écriture historiographique. Elles revêtent des fonctions politiques et s'adaptent sans cesse au contexte.

2. Mise en ordre du temps et composition du recueil

Les choix en matière de composition du recueil ont pour conséquence d'ordonner le temps qui n'a de cesse de s'écouler. Les titres successifs des différentes

¹¹ Celle de l'assassinat d'Henri IV par exemple.

¹² Le Tiers-Parti aussi appelé parti Politique soutient le pouvoir royal contre les deux factions qui le remettent en cause : celle des protestants et celle des catholiques zélés.

¹³ Théophraste Renaudot est l'un des proches du cardinal de Richelieu. Il lui arrive de publier dans la *Gazette* qu'il fonde en 1631 des textes de la main du cardinal ou du roi (Feyel, 2000 : 172-177).

livraisons de la collection montrent la perpétuelle adaptation des compilateurs au contexte politique du royaume. La première édition du premier volume préfère s'affranchir d'une organisation par règne et repousser la borne *ante quem* de l'ouvrage au sacre de Louis XIII, marquant ainsi un *continuum* dynastique et politique entre le règne d'Henri IV et celui de son fils malgré le régicide du mois de mai 1610, ou plutôt en raison du régicide. L'histoire qui est alors proposée n'est ni une histoire du règne d'Henri IV, ni une histoire du règne de Louis XIII, ni une histoire de la régence de Marie de Médicis mais une *Histoire de la paix*. En cela, elle est bien la consignation d'un temps passé depuis 1598 mais aussi du présent, et une exhortation à un futur apaisé. Au moment où le premier volume du *Mercur* est édité, le régime de paix se poursuit dans le royaume. Le *Mercur François* semble avoir échappé ici à la tyrannie de la chronologie qui s'exerce sur les chroniques et les annales mais aussi à la tyrannie du règne (Guenée, 1973 : 1007). C'est vrai parce que l'enjeu politique de la mise en exergue d'un *continuum* politique entre les deux règnes dépasse, en 1611, la nécessité ou l'habitude d'ordonner les temps en fonction des règnes. En 1613, le *Mercur François* devient la suite de l'*Histoire de l'Auguste Régence de la Royne Marie de Médicis*. Dans le troisième volume publié en 1616, le *Mercur François* est divisé en deux, parce que le temps politique l'est également (*MF* vol.III, 1616 : 605). Louis XIII devient politiquement majeur dans le temps du troisième volume, soit au cours de l'année 1614. C'est pourquoi le traitement de l'année 1614 se structure matériellement en fonction de ces deux périodes politiques. Une page de titre est intercalée entre ces deux moments politiques de l'année. Elle précise : « *Commencement de la Majorité* » (*MF* vol. III, 1616 : 1) et la pagination reprend à zéro. Entre le second tome de cette troisième livraison et la pénultième en 1647, le *Mercur François* est le récit continu de la *Suite de l'Histoire de Nostre temps sous le Règne du Très-Chrestien Roy de France & de Navarre Loys XIII*. L'archivage du présent et l'écriture du passé s'actualisent par les mêmes pratiques et s'inscrivent dans une double temporalité. D'une part, dans un temps politique clôt à la fin de chaque règne¹⁴. Les circonstances politiques ne justifient plus de contrevenir aux normes d'écriture de l'histoire du temps présent, c'est-à-dire à la convention selon laquelle une telle histoire s'organise en fonction des règnes¹⁵. D'autre part, dans le temps individuel puis collectif des contemporains des règnes successifs, comme si le temps du pouvoir politique se fondait dans le temps du politique et donc de la vie de la cité. De ce point de vue, le *Mercur François* renvoie à

¹⁴ La dernière livraison du *Mercur* publiée en 1648 s'intitule *Tome premier de l'Histoire de Nostre Temps, sous le règne du Très-Chrestien Roy de France & de Navarre Loys XIV es 1643 & 1644 ou Tome Vingt-Cinquesme du Mercur François, es mesmes années 1643 & 1644*.

¹⁵ En cela, le *Mercur François* applique certaines normes héritées de la chronique médiévale (Guenée, 1973 : 1007).

la complexité du genre de la chronique ainsi qu'au statut de témoin de l'historien qui sait les choses « pour les avoir vuës » (Cayet, 1605 : s.f.).

Ainsi, dans l'organisation de la collection et des recueils, la mise en ordre du temps s'émancipe d'une chronologie qui serait dictée par les seules années pour s'inscrire dans un *continuum* temporel englobé par la collection. Certes, les volumes restent essentiellement organisés par année et des pages de titres ou des sommaires sont insérés dans les volumes lorsque l'on passe de la relation d'une année à une autre¹⁶. Cependant, si pour les premières livraisons l'année est systématiquement précisée en haut de chaque feuillet, rapidement (à partir du moment où l'on entre dans *l'Histoire de notre temps*, au tome trois donc) ce n'est plus le cas. Dès lors, l'on note l'absence de notifications pour les volumes trois et quatre alors que le numéro du tome est précisé sur quelques pages des livraisons suivantes à partir de la cinquième, aux pages 17 ou 49 par exemple. C'est le cas jusqu'au vingtième tome inclus, avant que Renaudot ne parvienne à la tête de la publication, probablement en 1637. La foliotation est partiellement abandonnée au profit d'une pagination qui ne se fait pas en fonction des années mais des tomes¹⁷. Le temps découpé en années successives perdure parce qu'il n'est pas possible de l'ignorer, mais, là-encore il est subsumé par le temps de la collection qui vient le recouvrir. Il dépend de ce temps vécu des individus entre présent et futur passé et se soumet à la collection qui ordonne le temps en son temps propre, un « notre temps »¹⁸.

C'est la logique de la collection qui transforme le temps présent des contemporains-témoins en un passé et participe à rapprocher le *Mercure François* de la chronique.

3. Les matériaux de la compilation, sources de *l'Histoire de nostre temps*

La mise en ordre du temps que nous venons d'évoquer passe aussi par le travail de compilation. Cette démarche renvoie à des pratiques d'écriture du temps partagées par les différents genres historiques, y compris la chronique (Guenée, 2011 : 212). Johann Petitjean identifie les diverses étapes qui constituent le travail de la compilation. Il s'agit d'un acte de « lire-écrire » en cela que le compilateur doit

¹⁶ C'est le cas dans le tome 5 par exemple après la page 337.

¹⁷ L'avertissement au lecteur du tome 16 en atteste : « Bien que plusieurs memoires que nous avons en main, deussent estre inserez au Tome quinziesme de nostre Mercure : neantmoins afin de ne pas ennuyer le lecteur par la lecture d'un trop gros volume nous avons trouvé à propos de continuer par le commencement d'un Seiziesme tome. » (*MF* vol. XVI, 1632 : s.f.)

¹⁸ Il est possible de penser ici que le nous de « notre temps » renvoie au temps vécu des lecteurs du *Mercure*.

sélectionner des extraits dans un large corpus avant de les ordonner en une unité raisonnée (Petitjean, 2009a : 18). Il souligne que c'est au XIII^e siècle que la compilation connaît son âge d'or (Petitjean, 2009a : 21). La *compilatio* est alors reconnue comme une forme d'écriture à part entière. La dimension d'intertextualité qu'elle suppose permet une mise en ordre de temporalités diverses. Celle du présent et des actualités, lorsque les étapes préparatoires sont rapides ; la compilation peut alors être manuscrite et donner lieu à la diffusion de nouvelles à la main (Petitjean, 2009b : 81). Celle du passé également, dans le cas d'un temps de lecture et de constitution du recueil plus long, à partir de sources dont l'impression a elle-même conduit à l'écoulement d'un temps assez long. La compilation apparaît comme l'une des formes naturelles de l'écriture historiographique.

Les considérations d'un Cayet ou d'un Pierre Matthieu, historiographe du roi, à propos des sources et références de l'historien le font sortir de son statut de témoin. Il accepte de faire confiance à ses prédécesseurs et de mêler ses propres témoignages à la compilation de textes historiques. C'est la nécessité qui l'explique et qui conduit souvent les historiens du XII^e siècle à intituler leurs ouvrages « fleurs des histoires », « fleurs des chroniques » ou encore « fleurs des temps » (Guenée, 2011 : 211-212). Estienne Richer affirme que l'auteur de la seconde livraison du *Mercur*e a « (...) recueilly les fleurs des plus belles relations de ce qui s'est passé depuis la Regence de la Royne » (*MF* vol. II, 1613 : s.f.). Mais, quelles sont-elles, ces fleurs ?

Le *Mercur*e *François* se nourrit d'une grande intertextualité mais cite peu de sources précises. La masse constituée par les 25 volumes de la collection permet toutefois d'en glaner quelques-unes. Le tout premier volume, particulièrement le traitement de la mort d'Henri IV, renvoie à d'autres travaux d'historiens. Le travail de Cayet est cité, comme celui de Pierre Matthieu. L'intertextualité est en partie historique. Dans le même temps, le rédacteur n'hésite pas à faire part de ses propres témoignages et à se placer en témoin oculaire (*MF* vol.I, 1611 : f°430r°). Les autres sources citées ou reproduites sont ensuite des correspondances, des sources officielles comme les arrêts de la cour interdisant les duels (*MF* vol. X, 1625 : 391) ou encore des pièces de guerres de plume comme c'est le cas à propos d'un désaccord protestant au moment de la reprise des guerres civiles (*MF* vol.VIII, 1623 : 154). Néanmoins, les références précises fournies par les rédacteurs évoluent au fil des livraisons. Les volumes sept à dix mentionnent à plusieurs reprises le *Mercurius Gallobelgicus* qui semble être la source d'informations des rédacteurs pour l'est et le nord de la

chrétienté¹⁹ (*MF* vol. VII, 1622 : 7 ; 30 ; 178 ; 759 ; vol. VIII, 1623 : 234 ; vol. IX, 1624 : 59). Une des sources de la compilation des frères Richer est ici une autre compilation qu'il a fallu traduire²⁰. Au travail habituel de la compilation vient s'ajouter un travail de traduction pour apporter une connaissance de contrées éloignées aux lecteurs du royaume. L'intertextualité du *Mercure François* est donc historique et ses références à un ouvrage similaire se doublent d'un système d'autoréférenciation qui fait du *Mercure* sa propre source. C'est ainsi que le rédacteur renvoie ses lecteurs à d'autres volumes du *Mercure* en indiquant les pages ou les folios, en marge ou au fil du texte, à la faveur d'une transition par exemple. On peut le lire à propos du duel Montmorency-Bouteville :

Nous avons dit au Tome 10 du *Mercure François* p.385 que ny les Edicts sur les duels ny les Justices exemplaires executees contre les contrevenans n'avoient peu arrester ceste ardeur de sang qui porte plusieurs de la Noblesse Françoisise à se rendre sur le pré, pour y tirer raison de leurs querelles. (*MF* vol. XIII, 1628 : 400 ou *MF* vol. XIX, 1636 : 8).

Comme pour la formation d'un temps propre au périodique, ce double système de référencement consacre la logique de la collection et en fait un système d'information et de mise en ordre du temps. Néanmoins, lorsque l'on fait un saut dans le temps et que l'on passe du volume dix au volume quatorze les références explicites au *Mercurius Gallobelgicus* disparaissent alors que l'ouvrage est publié jusqu'en 1638. Dans le même temps, le système d'autoréférenciation se fait plus discret. Les autres références précises mentionnent désormais des témoins directs et des relations venues de correspondants. Les références historiques de relations du passé laissent la place à des textes toujours décalés dans le temps, mais qui fondent plus une écriture de l'actualité que du passé. On retrouve ici le statut de témoin de l'historien. Apparaissent ainsi dans les pages du *Mercure* des expressions telles que « Les Relations d'Allemagne nous apprennent (...) » (*MF* vol. XVI, 1632 : 906) ou « Voyons ce que nous avons peu recouvrer, cette annee, des Relations de Constantinople » (*MF* vol. XVI, 1632 : 1032). Les auxiliaires à l'œuvre de compilation ne sont plus des témoins oculaires d'un passé assez lointain, mais ceux d'une actualité distante géographiquement du royaume. L'histoire redevient une histoire du temps présent et l'historien, son témoin. La tendance s'accroît sous la direction de Renaudot qui applique au *Mercure* les méthodes d'investigation éprouvées dans la *Gazette* et sollicite ses correspondants

¹⁹ On retrouve dans ces numéros des renvois à Gothardus l'auteur du *Mercurius Gallobelgicus* ou à Londerpius qui a participé à la rédaction d'une histoire des territoires allemands également en latin.

²⁰ Voir à ce propos la « Preface au lecteur » : « Je te donne dans ce livre toutes les choses les plus remarquables (...) que j'ay faictes Françoisises à ma mode (...) » (*MF* vol. I, 1611 : s.f.).

locaux, comme on le lit ici, lorsqu'il introduit des nouvelles de Rome : « Nous vous faisons donc part de leur récit particulier, ainsi qu'il nous a été envoyé » (*MF* vol. XXII, 1641 : 318²¹). La mise en ordre de l'espace vient accompagner voire recouvrir celle du temps et si le recueil ne prend jamais tout à fait la forme de la *Gazette* qui classe ses informations selon leurs lieux de production, la logique spatiale devient indéniable dans les dernières livraisons (*MF* vol. XXII, 1647 : 377). Le temps du récit est de plus en plus proche de celui de la collecte des informations. Pour autant, la publication des dernières livraisons du *Mercur* est retardée par rapport aux événements relatés, la périodicité perd en régularité avant de disparaître. La primeur est réservée à la *Gazette* et, tout en prenant certaines des formes de la presse hebdomadaire (selon le modèle de fournie par la *Gazette*), le *Mercur François* est en fait condamné à disparaître. En effet, le voilà cantonner à devenir un genre historique qui aurait perdu ses spécificités tout en échouant à participer pleinement au genre de la presse ; en raison de la préemption des nouvelles qu'il publie à retardement et après la *Gazette*. À cet égard, le *Mercur François* pourrait être considéré comme l'un des nombreux genres « caducs » à avoir traversé son temps au prix de transformations (Montandon et Neiva, 2014 : 15).

Les références fournies par les rédacteurs successifs du *Mercur* témoignent d'une évolution dans la pratique de la compilation et d'une plasticité du périodique qui conserve pour activité principale la mise en ordre du ou des temps.

Conclusion

Le *Mercur François*, parce qu'il prend pour objet le temps réunit, des pratiques d'écriture qui s'apparentent à celles de la chronique. Il est difficile d'imposer au *Mercur François* une catégorie générique stricte et définitive. Le *Mercur François* est une histoire du temps présent. À ce titre, il est à la fois écriture du passé et écriture du présent. Son objet comme ses usages se situent au carrefour des temporalités. Ses pratiques d'écriture relèvent d'une longue tradition de saisie et de mise en ordre d'un temps politique – ou d'un temps du politique - à laquelle la chronique a, aussi, contribué. Les pratiques d'écriture héritées d'une tradition de mise en récit du temps sont nombreuses à être partagées avec celle de la chronique. C'est le cas du choix de la langue vernaculaire ou de la conception continue du temps. C'est l'usage politique de cette mise en ordre du temps qui dicte des évolutions à la chronique comme au *Mercur François*. Changements de rythme ou changement des sources convoquées pour la compilation s'expliquent par les usages politiques investis sur le temps. C'est

²¹ La *Gazette* dont le premier numéro date de 1631 est le premier hebdomadaire français. Théophraste Renaudot en est l'initiateur.

également à ce titre que les circonstances politiques ont des effets sur le *Mercur* *François* et compliquent encore l'exercice du classement par genres. Par conséquent, la plasticité générique et disciplinaire des écritures du temps doit conduire à s'interroger sur les évolutions de leurs usages. La récupération certaine du *Mercur* *François* par le pouvoir politique en la personne de Renaudot à la fin des années 1630 en est une belle illustration. Le pouvoir s'est infiltré au sein de cet organe de mise en ordre du temps politique et peut le surveiller de plus près si ce n'est le diriger. Les pratiques d'écriture s'infléchissent alors un peu plus. Le *Mercur* *François* devient rapidement caduc puis disparaît, sans doute en raison des altérations subies et des usages commerciaux de l'écriture du temps par Renaudot. Pourtant, comme d'autres genres caducs (Montandon et Neiva, 2014 : 10-11), le genre éteint en 1648 semble partiellement réinvesti comme en atteste par exemple l'apparition d'un nouveau type de publications en Europe dans la seconde partie du XVII^e siècle. Cette fois-ci, la référence à *Mercur* s'ancre plus fermement dans l'actualité et désigne des mensuels qui fleurissent avec succès à partir du dernier tiers du XVII^e siècle. L'histoire n'est cependant pas absente de ce nouveau genre, celui des « *Mercures historiques et politiques* » (Brétéché, 2013 : 49-63).

Sources et bibliographie

Sources manuscrites

Apologie du Senat de la Ville imperiale et libre de Colongne contre les calumnies d'un certain Auther François sans nom lequel entre autres choses par luy faulcement mises en avant contre ledict Senat, faict mention en ses Annales, que le meurtre du Roy tres-Chrestien Henry quastriesme Roy de France auroit esté loué publiquement, & en pleine predication, ce consentant & approuvant le Magistrat de ladite ville. A Colongne, Par Jean de Mertzenich, Anno M. DCXI, BnF, manuscrits, Richelieu, Cinq-Cents Colbert, vol. 12, f°104v°-110v°.

Arrest de la Cour du Parlement donné en la Chambre de l'Edict entre Jean Richer Libraire & Auther du Libvre intitulé Le Mercur François, ou suite de l'histoire de la Paix demandeur en requestes & defendeur d'aultre part, Et Adrian Perier aussi Libraire defendeur & aussi demandeur en requeste d'aultre par lequel la Cour a ordonné que ledict Libvre sera supprimé, BnF, manuscrits, Richelieu, fonds français, 22087 35.

Sources imprimées

MATTHIEU Pierre (1613), *Histoire de France & Des choses memorables advenues aux Provinces estrangeres durant sept anes de Paix DU REGNE De Henry III Roy de France & de Navarre. DIVISEE EN SEPT LIVRES (M. DC. XIII). A PARIS chez J. Metayer imprimeur du Roy & M. Guillemot au Palais en la Gallerie des prisonniers.*

PALMA-CAYET Pierre-Victor (1605), *Chronologie septenaire de l'Histoire de la paix entre les Roys de France et d'Espagne. Contenant les choses plus memorables advenuës en France, Espagne, Allemagne, Italie, Angleterre, Escosse, Flandres, Hongrie, Pologne, Suece, Transsilvanie, & autres endroits de l'Europe : avec le succez de plusieurs navigations faictes aux Indes Orientales, Occidentales & Septentrionales, depuis le commencement de l'an 1598. Jusques à la fin de l'an 1604. DIVISEE EN SEPT LIVRES. Troisième Edition, A Paris, Par Jean Richer, ruë S. Jean de Latran à l'Arbre Verdoyant : Et en sa boutique au Palais, sur le Perron Royal, vis à vis de la gallerie des Prisonniers, M.D.CVII.*

MERCURE FRANÇOIS (MF) (1611 à 1648), volumes I à XXV.

Bibliographie

BRETECHE Marion (2013). « Entre actualité et histoire : le pari des Mercures historiques et politiques (1686-1730) », in LEVRIER Alexis et WRONA Adeline (dir.), *Matière et esprit du journal. Du Mercure Galant à Twitter.* Paris : PUPS.

BRETECHE Marion (2012). *Les compagnons de Mercure. Écrire et publier l'information politique européenne. Provinces-Unies – France (1680-1740).* Thèse inédite de Doctorat en Histoire moderne soutenue le 24 novembre 2012 sous la direction de Monsieur Lucien BELY.

COULOMB Clarisse (2010). « Des villes de papier. Écrire l'histoire de la ville dans l'Europe moderne », *Histoire urbaine*, n° 28, pp. 5-16.

FEYEL Gilles (2000). *L'annonce et la nouvelle : la presse d'information en France sous l'Ancien Régime, 1630-1788.* Oxford : Voltaire Foundation.

GUENEE Bernard (1973). « Histoire, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen-Âge », *Annales, Économies Sociétés, Civilisations*, 28^{ième} année, vol.4, pp. 997-1016.

GUENEE Bernard (2011). *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval.* Paris : Flammarion.

HAFFEMAYER Stéphane (2002). *L'information dans la France du XVII^e siècle : la gazette de Renaudot de 1647 à 1663*. Paris : Champion.

HAFFEMAYER Stéphane (1999). *La géographie de l'information dans la Gazette de Renaudot de 1647 à 1663*, in RETAT Pierre et DURANTON Henri (éds.), *Gazettes et information politique sous l'Ancien Régime*, actes du colloque international de Lyon 5-7 juin 1997. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

JAUSS Hans-Robert (1986). « Littérature médiévale et théorie des genres », in GENETTE Gérard et al., *Théorie des genres*, pp. 37-76. Paris : Points Seuil.

JAUSS Hans-Robert (1988). *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : Gallimard.

JOUHAUD Christian (2000). *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*. Paris : Gallimard.

JOUHAUD Christian, RIBARD Dinah, SCHAPIRA Nicolas (2009). *Histoire Littérature Témoignage. Écrire les malheurs du temps*. Paris : Folio Histoire.

JUBERT Gérard (éd.) (2005). *Théophraste Renaudot (1586-1653). Père des journalistes et médecin des pauvres*. Paris : Champion.

MAINGUENEAU Dominique (2007). « Genres de discours et modes de généricité », *Le français aujourd'hui*, n° 159, pp. 29-35. Paris : Armand Colin.

MONTANDON Alain, NEIVA Saulo (dir.) (2014). *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genève : Droz.

PETITJEAN Johann (2009a). « Compiler. Formes, usages et pratiques », *Hypothèses*, vol. 1, pp. 15-25.

PETITJEAN Johann (2009b). « Compilation des nouvelles et écriture de l'actualité à Venise au XVI^e siècle », *Hypothèses*, vol. 1, pp. 73 à 82.

SCHAEFFER Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil.

YARDENI Myriam (1971). *La conscience nationale en France pendant les guerres de religion (1559-1598)*. Paris-Louvain : Nauwelaerts.

YARDENI Myriam (1981). « Ésotérisme, religion et histoire dans l'œuvre de Palma Cayet », *Revue de l'histoire des religions*, tome. 198, pp. 285-308.

CHRONIQUE ET AUTOBIOGRAPHIE DANS LES *MÉMOIRES* DU DUC DE SAINT-SIMON

MARC HERSANT

Université de Picardie Jules Verne, CERR

m.hersant@free.fr

Résumé : Les *Mémoires* de Saint-Simon, tendus entre le modèle de la chronique et celui de l'autobiographie, articulent d'un bout à l'autre deux projets distincts et confus : du côté de la chronique, le sujet reste incertain, le mémorialiste hésitant entre un journal de la vie de cour, un tableau général de la France à son époque, et un élargissement occasionnel à l'Europe ; du côté du récit de vie, la volonté de se limiter à une autobiographie politique est débordée par les émotions de l'écrivain. L'écriture de la réalité semble incapable de se résorber dans un genre clairement défini.

mots-clés : Mémoires, autobiographie, histoire, chronique, Saint-Simon.

Abstract : Saint Simon's Memoirs, tightened between the model of the chronicle and that of the autobiography, articulate throughout two different and confuse projects: on the side of the chronicle, the subject remains uncertain, the memorialist hesitating between a diary of the life of court, a general picture of France in his period, and an occasional extension in Europe; on the side of the narrative of his own life, the will to limit itself to a political autobiography is overwhelmed by the feelings of the writer. The writing of the reality seems incapable of being reduced in a clearly defined genre.

Keywords: Memoirs, autobiography, history, chronical, Saint-Simon.

Sainte-Beuve disait admirablement des *Mémoires* de Saint-Simon, dans sa préface à l'édition Chéruef : « toute époque qui n'a pas eu son Saint-Simon paraît d'abord comme déserte et muette, et décolorée ; elle a je ne sais quoi d'inhabité ; on sent et l'on regrette tout ce qui y manque et tout ce qui ne s'en est point transmis » (Sainte Beuve, 1856: IV). Et il ajoutait presque aussitôt qu'il n'y avait eu, en réalité, à ses yeux, qu'un seul Saint-Simon dans l'histoire des Lettres. L'époque 1691-1723 est donc protégée de l'oubli comme aucune autre par l'œuvre du mémorialiste. Et pourtant, le miracle des *Mémoires* n'interdit pas de pointer la difficulté à cerner la nature de l'œuvre : elle apparaît dans les termes mêmes que nous utilisons pour en parler, des plus généraux et apparemment incontestables comme celui de « récit », qui est en réalité problématique, aux plus codés culturellement comme celui de « chronique », qui n'est *jamais* employé par le mémorialiste, des plus légitimés par Saint-Simon lui-même comme le mot de « Mémoires », puisqu'il l'a choisi pour titre, aux plus anachroniques et décalés comme celui d' « autobiographie ». Ce dernier mot n'existe en effet pas plus à l'époque classique que l'opposition proposée jadis par Lejeune¹ entre autobiographie et Mémoires, qui n'a donc d'intérêt éventuel pour comprendre l'époque de Saint-Simon que rétroactivement, « rétroactivité » dont on peut se méfier. Mais la tension entre mémoire du monde et mémoire de soi, qui fait pour une part l'originalité de cette œuvre, rend également très difficile son intégration à un genre bien identifié : si son unité est particulièrement difficile à cerner, les étiquettes génériques semblent une manière insuffisante et même inappropriée de se débarrasser du problème, qui subsiste en réalité tout entier si on dit, par exemple, que les *Mémoires* sont des Mémoires, comme si ce mot renvoyait à un genre clair et bien défini, et réglait à lui seul toutes les difficultés. Saint-Simon déclare dans la « préface » qu'il a écrite en 1743, dans un passage souvent cité, avoir voulu écrire ce qui s'appelle à l'époque une « histoire particulière », qu'il présente ainsi (et je remarque au passage qu'on y trouve la seule occurrence du mot « Mémoires » dans un vaste texte de plus de quinze pages):

J'appelle histoire particulière celle du temps et du pays où on vit. Celle-là, étant moins vaste, et se passant sous les yeux de l'auteur, doit être beaucoup plus étendue en détails et en circonstances, et avoir pour but de mettre son lecteur au milieu des acteurs de tout ce qu'il raconte, en sorte qu'il croie moins lire une histoire ou des Mémoires, qu'être lui-même dans le secret de tout ce qui lui est représenté, et spectateur de tout ce qui est raconté (Saint-Simon, 1983, I: 6) ²

¹ Dès Lejeune, 1971.

² Toutes les références au *Mémoires* se feront dans Saint-Simon, 1983-1988.

Ce programme pourrait sembler à peu près clair, mais quand on le confronte à la réalité de l'œuvre, il n'empêche pas de s'interroger. La première question qui surgit est celle du sujet des *Mémoires*, qui m'a toujours paru bien obscur. Si l'on observe les premiers mots de l'œuvre, une fois le somptueux portail de la préface passé, on se trouve aussitôt confronté au problème le plus important. Les indices en sont les suivants : en marge, unemanchette, la première d'une série presque infinie, qui porte la date de 1691 ; dans le corps du texte, des indications d'état civil sur Saint-Simon qui se présentent de la manière la plus convenue qui soit et qui ne suffisent nullement, si du moins l'on en reste là, à faire espérer un chef-d'œuvre de la littérature :

1691 Je suis né la nuit du 15 au 16 janvier 1675, de Claude, duc de Saint-Simon, pair de France, et de sa seconde femme Charlotte de L'Aubépine, unique de ce lit. De Diane de Budos, première femme de mon père, il avait eu une seule fille et point de garçon. (I, 17)

Cette ouverture semble suggérer que ce que nous allons lire est une « Vie » de Saint-Simon, ce que nous appelons aujourd'hui, dans l'extension la plus large du mot, qui n'est évidemment pas celle de Lejeune, qui l'a spécialisé de manière discutable, une « autobiographie ». Ce n'est pas exactement la même idée que celle d'« histoire particulière », au sens où Saint-Simon semble l'entendre dans la préface, et où il ne signale que la contemporanéité des faits racontés et de la vie de l'historien (« celle du temps où on vit »), sans faire de la personne de ce dernier le sujet de l'œuvre. Mais la date de 1691, qui figure dans la manchette, n'est pas celle de la naissance de Saint-Simon (signalée dans le texte même) : elle apparaît en décalage avec ce qui est écrit et introduit une logique d'une autre espèce : celle du recensement par l'œuvre, à partir de cette date de 1691, des principaux événements de l'histoire de cette année-là et des suivantes, et de leur alignement sériel. La succession des années : 1691, 1692, 1693, et jusqu'à 1723, marque donc un point de repère constant qui fait que les événements s'alignent dans l'œuvre, à peu près dans l'ordre chronologique, élément tout simple qui fait qu'on parle souvent à son sujet de « chronique », et que, pour chaque année, la tradition critique amène les commentateurs à parler régulièrement de la « chronique de l'année 1712 » ou encore de la « chronique de l'année 1715 ».

Deux logiques textuelles entrent donc ici en tension : la première est celle d'un récit continu dont le « sujet » et l'unité sont l'existence de Saint-Simon lui-même ; la seconde fait attendre, non un récit suivi aux proportions de l'œuvre dans sa totalité, mais une juxtaposition d'entrées narratives, où chaque fait reçoit son propre traitement narratif, dans une mise en intrigue ponctuelle qui donne à chaque élément de la série son début, son milieu et sa fin, sans pour autant qu'on puisse considérer le *continuum* des Mémoires comme « narratif » dans ses grandes lignes, puisque de ce point de vue

c'est une logique énumérative de mise en série, et non une mise en intrigue globale, qui structure l'œuvre. Si on oublie un peu les idées qu'on associe depuis Lejeune aux « Mémoires » en tant qu'ils sont censés s'opposer à l'autobiographie, la tension fondamentale qui travaille l'œuvre dans sa totalité est clairement perceptible si on parle, pour évoquer l'une de ses tendances fondamentales, de « chronique », au sens des chroniques de Froissart, l'exemple peut-être le plus célèbre de cette espèce de genre dans la littérature de langue française, et si l'on parle, pour évoquer la seconde, d'autobiographie. De ce point de vue, l'œuvre reste suspendue en une hésitation essentielle, écartelée entre la volonté de dire ce que fut une l'époque et celle de raconter la vie de son auteur. La manchette « 1691 » fait donc attendre une succession d'éléments juxtaposés : 1691, 1692, 1693, etc., jusqu'à 1723. Le lecteur non averti ne peut évidemment pas connaître encore cette limite ultime, mais le principe lui apparaît tout de suite. Le début du texte en revanche crée l'attente d'un « récit » organisé autour d'un axe de configuration majeur, ce « je » qui se donne comme le sujet et tout à la fois l'objet de l'écriture. Un de ces signes crée l'attente d'une suite d'événements posés les uns à côté des autres sans autre lien que celui, en partie étranger à l'ordre du discours en lui-même, de l'ordre de leur apparition dans le monde. L'autre signe pourrait nous amener à croire que nous allons lire quelque chose de comparable structurellement aux *Confessions* de Saint Augustin ou à celles, à venir, de Rousseau, dont le « Je » serait le principe organisateur et l'axe thématique principal. Et les *Mémoires* de Saint-Simon ne sortiront jamais de cette ambiguïté, qui rejoint, à certains égards, mais pas complètement, celle qui fait hésiter à mettre les *Mémoires* du côté de l'histoire ou du côté de l'autobiographie. Le problème pourrait paraître concerner le « genre » des Mémoires dans sa généralité, dont le trait le plus frappant (mais pas universel) est cette hésitation entre centration sur le moi et centration sur la « non personne » éclatée du monde. Mais aucune autre œuvre ne propose, d'un côté, une telle essentielle fragmentation de sa matière narrative, sur laquelle je vais revenir, de l'autre, une présence aussi forte de la première personne. Le problème pour répondre à des questions aussi simples que : « de quoi parle Saint-Simon ? » ou « Que raconte-t-il ? », c'est que, même si on isole une de ces deux composantes majeures de l'œuvre, sa dimension de chronique d'une part, sa dimension autobiographique d'autre part, son unité de sujet reste malgré tout singulièrement difficile à cerner, et le projet de Saint-Simon, s'il en a un, est presque introuvable. Si l'on en reste à la dimension de chronique, cette dernière a-t-elle pour objet la cour de France, l'histoire générale de la France, celle de l'Europe ou même celle du monde dans les années 1691-1723 ? Toutes ces réponses sont possibles, mais aucune unité totalement satisfaisante ne vient simplifier le rapport des *Mémoires* au réel dont ils se veulent la mémoire écrite.

Commençons par ce qu'on pourrait donc appeler la dimension sérielle et non narrative de la chronique. On se tromperait si l'on imaginait que cette forme, qui tient aussi de ce que la tradition appelle « annales », allait de soi dans l'écriture de l'histoire à l'époque classique, ou dans ce que nous appelons les « Mémoires ». En réalité, les textes qui se présentent comme le compte-rendu des faits principaux de chaque année rangés à peu près dans l'ordre chronologique sont, chez les mémorialistes d'Ancien Régime, vraiment très rares, et Saint-Simon représente une relative exception au sein d'un corpus globalement très capricieux et instable sur le plan formel, qui accuse par comparaison le caractère particulièrement méthodique et même systématique de sa démarche³. Si le désordre règne chez beaucoup de mémorialistes, parfois même un désordre revendiqué comme chez Brienne le Jeune, qui tourne en dérision explicitement la chronologie, les *Mémoires* de Saint-Simon frappent au contraire par la visibilité de leur structure et l'éclat tout apparent de son sens. Parmi les rarissimes textes de mémorialistes qui s'en approchent, on citera toutefois un texte dont l'attribution à Madame de La Fayette est discutée, et qui se présente comme une chronique des années 1688 et 1689 (La Fayette, 2014, pp. 1109-1188) : il constitue, avec la *Relation de la cour de France* de Spanheim, une des meilleures introductions possibles à l'œuvre de Saint-Simon, puisque celle-ci commence en 1691. Ce texte attribué à Madame de La Fayette est relativement aride, stylistiquement assez monotone, sacrifie assez peu à la verve anecdotique, mais n'en est pas moins ce qu'on peut trouver de plus proche de Saint-Simon dans ses principes structurants, ceux qu'on a à l'esprit un peu intuitivement quand à propos de Saint-Simon on parle de « chronique ».

Mais qu'est-ce qu'une chronique ? Une tradition associe ce terme à la littérature historiographique de l'époque médiévale, mais le modèle m'en semble presque universellement répandu, et ce n'est pas à mon sens un « genre » littéraire dont on pourrait décrire les caractéristiques, mais un modèle structurel fondamental de fixation par les communautés humaines des événements qui leur paraissent dignes de mémoire et susceptibles, non seulement de mettre en lumière les grands moments de leur passé collectif, mais aussi de construire ou d'affirmer leur identité. Dans un article magistral, intitulé « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », paru en 1980, puis réédité en ouvrage en 1987, le grand historien américain Hayden White, célèbre pour ses positions sceptiques en matière d'écriture historique, avait tenté de rendre compte de l'originalité de cette forme à partir d'un exemple qu'on pourrait dire minimal parce qu'il met en évidence, en une sorte d'épure, son fonctionnement profond : il s'agit

³ Je renvoie sur ce point à Garidel, 2006 et Hersant, 2009: partie II, chap. I, pp. 293-244.

des *Annales de Saint Gall*, qui recensent des faits de l'histoire de la Gaule entre le huitième et le dixième siècle sous la forme que la citation donnée par White permet d'observer :

709 Hard winter. Duke Gottfried died.
710 Hard year and deficient in crops.
711
712 Flood everywhere.
713
714 Pippin, Mayor of the Palace, died.
715 716 717
718 Charles devastated the Saxon with great destruction.
719
720 Charles fought against the Saxons.
721 Theudo drove the Saracens out of Aquitaine.
722 Great crops.
723
724
725 Saracens came for the first time.
726
727
728
729
730
731 Blessed Bede, the presbyter, died.
732 Charles fought against the saracens at Poitiers on Saturday. [FC - between Frankish and Islamic armies (White, 1987: 6).

Le texte est ainsi introduit par White :

Although the text is “referential” and contains a representation of temporality – Ducrot and Todorov’s definition⁴ of what we can count as a narrative – it possesses none of the characteristics that we normally attribute to a story: no central subject, no well marked beginning, middle, and end, no peripeteia, and no identified narrative voice. In what are, for us, the theoretically most interesting segments of the text, there is no suggestion of any necessary connection between one event and another.” [...] “finally the annals do not conclude, they simply terminate [...] But there is no story conclusion. How could there be since there is no central subject about which a story could be told?(White, 1987: 6 [...] 8-9).

On peut dire que tout ce qui, dans l'œuvre de Saint-Simon, relève d'une logique de « série », et conserve en mémoire le modèle d'annales aussi exemplairement minimales que celles que cite White, justifie un commentaire similaire. Si on observe n'importe quelle année des *Mémoires*, et particulièrement les premières, où la dimension autobiographique est moins perceptible, parfois presque absente⁵, on verra vite qu'on n'y trouve pas non plus de « sujet principal » et que les entrées narratives se succèdent sans lien les unes avec les autres, sans aucune nécessaire « articulation entre les différents événements », leur seul rapport étant qu'elles correspondent à des

⁴ Hayden White se réfère à la première version du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.

⁵ Analysant dans ma thèse l'année 1703, j'ai remarqué que sur les 42 entrées narratives que j'avais identifiées dans cette année, une seule, l'avant dernière, se présente comme un récit « à la première personne » dont Saint-Simon est un des personnages principaux (Hersant, 2009: 761).

faitscontemporains les uns des autres. White a donc parfaitement raison de dire, à propos des *Annales de Saint Gall*, qu'elles ne constituent pas un texte narratif, et le même constat vaut à mon sens pour les *Mémoires* de Saint-Simon envisagés leur structure globale, en mettant de côté, au moins provisoirement, la dimension autobiographique de l'œuvre. Et le fait qu'on puisse trouver à l'intérieur de chaque entrée, à la place des petites phrases sèches et platement informatives des *Annales de Saint Gall*, des récits juxtaposés allant de quelques lignes à des « monstres » narratifs aux proportions de petits romans, comme l'*Intrigue du mariage du duc de Berry* qui était au programme de l'agrégation il y a deux ans, ou le récit du Lit de Justice de 1718 et de ses préparatifs, ne change évidemment rien, et ne donne pas à l'agencement et à la succession de ces récits un caractère *en soi* narratif. Quant aux années qui scandent et segmentent l'œuvre, elles sont soigneusement fermés par Saint-Simon qui prend souvent la peine de commencer et de conclure par des formules du genre : « l'année commença » ou « finit »... de telle ou telle manière. Comme le fait remarquer White, cette structure, au contraire de celle du récit, fermée sur sa configuration interne, dont la clé est la mise en intrigue, est ouverte : « the annals do not conclude, they simply terminate ». Ainsi peut-on imaginer une addition infinie d'années, ou, à l'intérieur de chaque année, de nouvelles entrées à l'infini, même si Saint-Simon semble parfois penser que la « matière » s'épuise. Saint-Simon ne se prive pas, d'ailleurs, d'imaginer en fin de parcours une « suite » des *Mémoires* qui porterait sur les années postérieures à 1723, et à laquelle il semble avoir rêvé pendant les derniers temps d'écriture de son *opus magnum*, et c'est encore un indice qu'ils ne se sont guère « conclus », seulement « terminés », toujours pour reprendre les termes de White. La chronique n'est donc pas d'essence narrative, et garde son caractère essentiellement « informatif », si on retire à ce mot la triste fonctionnalité sans âme qu'il a acquise aujourd'hui. C'est le principe de chronique qui explique que le récit du Lit de Justice de 1718, un des moments d'écriture les plus exaltants pour le lecteur moderne de toute l'époque classique, puisse coexister dans l'œuvre avec des micro-récits d'une parfaite insignifiance du point de vue « esthétique », le mémorialiste jugeant nécessaire de garder la mémoire d'événements qui ne méritent pourtant pas de son point de vue ce qu'on pourrait appeler une « dépense littéraire » dans leur traitement. Par exemple, cette très oubliable page de 1713⁶ :

Herleville mourut assez vieux. Son nom était Brouilly, comme la duchesse d'Aumont et la marquise de Châtillon, ses issues de germaines, du père desquelles il avait acheté le gouvernement de Pignerol. Il avait bien servi, et il était fort honnête homme et considéré.

⁶ Sur ces points, que j'ai déjà abordés dans mon livre, voir Hersant, 2009: 293-344.

Le Roi avait continué à lui en payer trente-cinq mille livres de rente d'appointements, dont huit demeurèrent sur la tête de sa femme. (Saint-Simon, 1983-1988, IV: 715)

Les passages de ce genre sont innombrables dans les *Mémoires*, et je ne donne évidemment celui-ci que comme un exemple parmi tant d'autres. Je pourrais revenir dessus pour reprendre une des idées centrales de mon approche de Saint-Simon, qui a parfois surpris, celle que les *Mémoires* de Saint-Simon ne sont pas ce que nous appelons « littérature ». Nous sommes confrontés ici à une œuvre dont la logique mémorielle, non seulement déçoit parfois nos attentes esthétiques, mais les rend parfois singulièrement déplacées, dénonçant leur propre routine. Quelque chose du modèle observé par Hayden White résiste dans l'œuvre de Saint-Simon, non seulement à la mise en ordre d'un récit, mais même à toute espèce de considération esthétique.

Passons maintenant, un peu plus brièvement, à ce que j'ai appelé tout à l'heure la dimension « autobiographique » de l'œuvre, et ce qui fait d'elle, non la mémoire d'une époque, mais celle d'une vie. Dans la définition de « l'histoire particulière » que donne Saint-Simon dans la préface des *Mémoires* et que j'ai citée plus haut, cette dimension n'apparaît pas du tout, ce qui m'amène à me demander d'abord si, du point de vue de Saint-Simon, les fragments d'autobiographie qu'il dissémine dans l'ensemble de ses *Mémoires* sont solubles dans la logique de « chronique » dont je viens de parler. Or, je pense qu'en effet, Saint-Simon a pu être installé à l'occasion dans cette fiction qu'il parlait de soi comme d'un autre, en faisant des éléments les plus saillants de sa propre vie des épisodes rentrant naturellement dans la continuité de sa chronique, et y trouvant leur place, comme le reste, dans l'ordre chronologique, le « je » étant, de ce point de vue, une variante du « il ». Le fait qu'il ait été tenté à plusieurs reprises de parler de lui-même à la troisième personne dans des textes antérieurs, dans la version retrouvée du procès Luxembourg envoyée à Rancé en 1699 (Saint-Simon, I, 885-927, 1983, dans les appendices), dans la *Note Saint-Simon* des *Notes sur tous les duchés-pairies*⁷ sur laquelle je vais bientôt revenir, dans certains textes des *Additions à Dangeau*⁸, est intéressant à rappeler à ce sujet. Les *Mémoires* ne se sont donc pas voulus d'évidence, malgré leurs premiers mots, une « Vie de Saint-Simon », même si cette dimension hantait en réalité l'écrivain depuis fort longtemps. Dans sa lettre de 1699 à Rancé en effet, où il lui parle (alors qu'il n'a que 24 ans !) d'un premier état de son projet, la dimension autobiographique est plus affirmée que dans la « préface » des *Mémoires* dans leur état définitif, où elle est totalement occultée. Saint-Simon y parle « d'espèces de Mémoires de ma vie qui comprenaient tout ce qui a un rapport

⁷ Dont on trouvera la meilleure édition critique dans Saint-Simon, 2000.

⁸ Elles figurent en appendice des différents volumes de Saint-Simon, 1983-1988.

particulier à moi, et aussi un peu en général et superficiellement une espèce de relation des événements de ces temps, principalement des choses de la Cour » (Saint-Simon, 2000: 25). Le moins qu'on puisse dire, c'est que le sujet est flottant, le « aussi un peu en général » représentant un lien bien lâche et ambigu entre la centration sur le moi, et les autres sujets, mais il n'est pas question, en 1699, d'atténuer la dimension personnelle de l'œuvre. Autre fait essentiel : dans les années 1730, Saint-Simon a écrit un texte qui, contrairement aux *Mémoires*, est une biographie en continu de sa propre existence : la *Note Saint-Simon* qui figure dans le vaste ensemble des *Notes sur tous les duchés-pairies*, monument d'érudition et de verve de plus de deux-mille pages. Dans la Note consacrée à sa propre maison, qui à elle-seule a les dimensions d'un roman comme le *Père Goriot*, Saint-Simon raconte d'abord la vie de son père, avant de raconter, beaucoup plus longuement, et à la troisième personne, sa propre vie, sur environ deux-cents pages selon les éditions. Saint-Simon a donc au moins dans sa vie écrit un texte, et un texte fort important et remarquable, où sa vie est le sujet unique et principal, non éclaté dans la diversité des faits du monde. Mais les *Mémoires* ne sont pas la *Note Saint-Simon* et il serait aberrant de tout faire converger, dans ce texte, vers la dimension autobiographique : une vie de Saint-Simon s'y écrit bien, mais par morceaux, s'attardant passionnément sur certains épisodes, en laissant beaucoup d'autres dans l'ombre, et sans qu'on puisse jamais considérer, pour reprendre une fois encore la formule de White, la personne de Saint-Simon comme le « sujet principal » de l'œuvre. Sujet essentiel, bien sûr, mais nullement englobant, cette vie en fragments ne donne pas son unité aux *Mémoires*. Je n'ai pas le temps de m'attarder sur cette question, mais j'ai d'ailleurs souvent réfléchi à la question de l'unité des *Mémoires*, et j'en suis arrivé à la conclusion que leur seule unité est celle, existentielle, d'un acte d'écriture qui s'est poursuivi pendant de longues années. Elle n'est ni dans une forme, ni dans un style, ni dans un genre, ni dans un sujet.

Cependant, une œuvre qui s'écrit dans un temps si long n'est pas écrite par le même homme tout du long. Nous en avons un autre magnifique exemple avec les *Mémoires d'outre-tombe*, qui présentent un style très différent dans leurs dernières parties, infiniment plus ironiques et auto-réflexives, que dans la succession de morceaux de bravoure de leurs premières centaines de pages. De même, l'œuvre de Saint-Simon évolue avec les années, et de nombreux signes suggèrent que certaines des règles que l'auteur s'était fixées au début ont été abandonnées en cours de route, et par exemple celle de rejeter dans des « Pièces » documentaires en forme d'annexe beaucoup de textes qu'il a utilisés pour écrire sa chronique, élément de discours fréquent au début de l'œuvre, et qui semble totalement oublié en sa fin. Pour ne donner qu'un exemple, le Saint-Simon du début des *Mémoires* aurait sans doute rejeté dans les

Pièces l'interminable copie, éclatée sur plusieurs années de l'œuvre, des *Mémoires* de Torcy sur les affaires étrangères, dont le style assez terne est si différent du sien. Mais lorsqu'il en arrive aux années couvertes par ces derniers, il a changé de principe à cet égard, et le lecteur de la version définitive des *Mémoires* doit donc subir les centaines de pages de cet éprouvant « désert ». Le signe le plus frappant d'évolution est cependant le rééquilibrage des places respectives du « moi » et du « monde » dans l'œuvre : alors que dans l'année 1703, assez caractéristique des premières parties de l'œuvre, et comme je l'ai observé plus haut, une seule entrée met en scène Saint-Simon comme personnage de premier plan, les dernières années donnent au contraire l'impression que c'est l'autobiographie politique de Saint-Simon qui domine, interrompue par une chronique des événements du temps qui se poursuit toujours, mais n'occupe plus aussi nettement la première place. Des fragments autobiographiques aussi longs que le récit du Lit de Justice ou, plus encore, celui de l'ambassade d'Espagne de Saint-Simon, qui s'étale sur des centaines de pages, font, au contraire de ce qui s'observe dans la chronique de 1703, presque totalement oublier le projet « d'histoire particulière », et l'impression de mosaïque textuelle que j'ai décrite plus tôt en appréhendant l'œuvre comme chronique est beaucoup moins accusée que dans la partie des *Mémoires* consacrée à la fin du règne de Louis XIV. On peut bien sûr dire que c'est parce que la Régence est le moment le plus important de la carrière politique et publique de Saint-Simon, et malgré tout, et à un tout autre niveau, qui est celui, non du référent, mais de l'écriture elle-même, les choses ont incontestablement bougé, et Saint-Simon s'est rapproché du projet de 1699, et un peu éloigné du programme de 1743.

Mais se faire la mémoire de soi, qu'est-ce que cela veut dire ? Nous avons montré (Hersant, 2009) que Saint-Simon, prétendant faire de son œuvre la mémoire du monde, navigue à vue entre une chronique des petits faits de la cour, une histoire de France où les sujets militaires seraient systématiquement traités et les sujets religieux prétendument minorés dans des *Mémoires* « profanes ». Nous le voyons à travers la copie de Torcy considérer que les affaires internationales de l'Europe du début du XVIII^e siècle font partie de son sujet, et, en dehors du fait que l'œuvre entretient un rapport à ce qu'on doit appeler, faute de mieux, la réalité historique de son époque, sa distance vis-à-vis du réel n'est jamais définitivement réglée, et l'objet de son récit historique n'est jamais clairement circonscrit : quelle différence avec les œuvres historiques de Voltaire à la même époque, qui savent si magnifiquement de quoi elles parlent. Mais pour revenir à Saint-Simon, le même constat qui a été fait à propos de son approche du monde historique doit être fait à propos de l'approche par l'écrivain de son propre « moi » : dans la lettre à Rancé, le programme était de ce point de vue on ne

peut plus flou. Il y est question, je le rappelle encore, « d'espèces de Mémoires de ma vie qui comprenaient tout ce qui a un rapport particulier à moi », mais le jeune et bouillant mémorialiste – je ne m'attarderai pas ici sur l'étrangeté inouïe d'écrire ses *Mémoires* à 24 ans – ne précise pas quelle est la nature de ce « moi » dont il veut parler, et quels aspects de sa vie sont censés mériter le récit, quels autres aspects au contraire doivent en être exclus, autrement dit on ne comprend pas de quelles facettes de l'existence de Saint-Simon les *Mémoires* sont censés enregistrer la « mémoire ». Dans l'œuvre définitive, quelques déclarations célèbres sur le fait que les sentiments de Saint-Simon sont hors-sujet⁹ ne font pas plus illusion que ses promesses d'ivrogne de ne pas aborder les questions de religion, alors qu'elles le passionnent et qu'il leur consacre des centaines de pages. Ici aussi, ici surtout, l'opposition pensée par Lejeune (Lejeune, 1971: pp. 9-15 notamment) et confortée par Jean-Louis Jeannelle (Jeannelle, 2008: par exemple pp. 7-17) entre autobiographie et Mémoires est, en ce qui concerne l'époque classique en tout cas, un leurre, et offre un cadre de pensée inadapté à la réalité des textes. L'idée que la réalité individuelle pourrait se découper en tranches qui correspondrait à autant de genres différents¹⁰ est une illusion de la modernité qui n'a aucun sens pour un esprit classique. Et Rousseau lui-même, contrairement à ce que croit Lejeune, n'a jamais conçu l'idée d'inventer un genre nouveau en centrant son récit sur son existence intérieure et personnelle (Hersant, 2014). Et pour revenir à Saint-Simon, ce « moi » qu'il met en scène n'est pas de manière absolument impeccable celui du duc et pair et du responsable politique avec une impasse totale sur l'ami fidèle ou l'amoureux transi de son épouse. Les aspects de son existence plus ou moins solubles dans la « chronique » d'une époque existent dans l'œuvre, mais ceux qui paraissent complètement gratuits dans l'optique d'une histoire, même « particulière », ne manquent pas non plus. Autrement dit, le rapport des *Mémoires* au « moi » de Saint-Simon n'est pas plus stable, n'est pas plus nettement configuré que celui qu'ils entretiennent à l'époque historique qu'ils veulent raconter. La mémoire écrite rencontre, dans cette œuvre plus que dans n'importe quelle autre, la question de la délimitation de son objet, et ne parvient jamais à la résoudre. Le réel oppose sa multiplicité obstinée à toute tentative de le réduire en catégories, dont certaines seraient pertinentes, et d'autres non. L'œuvre est comme débordée par une réalité qui ne se laisse pas envelopper par des modèles narratifs ou enfermer dans des cases génériques, et, si je peux me permettre ce jeu de mot, la mémoire excède à tous égards

⁹ « Ces *Mémoires* ne sont pas faits pour y rendre compte de mes sentiments : en les lisant, on ne les sentira que trop, si jamais longtemps après moi, ils paraissent. » (Saint-Simon, 1983-1988, I: 412).

¹⁰ Contestée notamment, et au-delà de la seule époque classique, par Gusdorf (Gusdorf, 1991).

le champ accordé par les théoriciens modernes aux « Mémoires » considérés comme un genre. Cela pose encore un autre problème, un des plus importants pour rendre compte de cette œuvre, qui est celui de sa fascinante hétérogénéité stylistique, comme s'il fallait à Saint-Simon des styles différents pour rendre compte de réalités de différentes espèces. Je me suis longuement attardé sur cette question dans ma thèse, quitte à heurter ceux qui pensent que la grandeur de l'œuvre est à chercher dans la singularité d'un style purement individuel, mais chercher l'unité dans le style, c'est encore une manière de ne pas comprendre le rapport que l'œuvre entretient à la réalité : confrontée à Saint-Simon, cette logique spitzerienne ne vaut rien (Hersant, 2009: 531-634).

L'océan textuel des *Mémoires* interroge donc de manière particulièrement intéressante ce qu'il est convenu d'appeler « chronique » par une place saisissante donné au « moi » aussi bien comme expression de la subjectivité du mémorialiste que comme personnage important de l'œuvre, qui n'est pourtant pas entièrement consacrée au récit de son *destin personnel*. Cette tension explique qu'entre la merveilleuse routine de la chronique à proprement parler et le surgissement intempestif de la mémoire sensible, l'œuvre ne choisit pas, et associe en permanence, sans que la logique de cette articulation soit toujours évidente, les formes les plus codifiées de la mémoire collective et l'expression la plus enflammée de la mémoire individuelle. Il est fascinant de se représenter le mémorialiste au travail, à la fois dans sa compilation méthodique de faits, dans l'espèce de rigueur qu'il s'est imposée, et dans sa capacité constante à réagir émotionnellement en réglant en quelque sorte l'intensité de sa passion sur ce que lui présente chacun d'entre eux. Il est remarquable surtout d'observer que sur ces deux plans, l'écriture n'enveloppe pas le réel, et se laisse en quelque sorte structurellement déborder par lui, ce qui est perceptible dans le flottement du sujet de l'œuvre dans ses grandes lignes aussi bien que dans la merveilleuse confusion de son détail.

Bibliographie

GARIDEL, Delphine de (2005). *Poétique de Saint-Simon: cours et détours du récit historique dans « Les mémoires »*. Paris: Honoré Champion.

GUSDORF, Georges (1991). *Lignes de vie*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2 vols.

HERSANT, Marc (2009). *Le discours de vérité dans les 'Mémoires' du duc de Saint-Simon*. Paris: Honoré Champion.

HERSANT, Marc (2014). « Rousseau mémorialiste ? », in Claude Habib et Jacques Berchtold (dirs.), *Les Confessions*. Paris: Garnier, collection "Rencontres". (à paraître).

JEANNELLE, Jean-Louis (2008). *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle : Déclin et renouveau*. Paris: Gallimard, « Bibliothèque des idées ».

LA FAYETTE (Madame de) (2014). Camille Esmein-Sarrazin (ed.), *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

LEJEUNE, Philippe(1971). *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.

SAINT-SIMON (1983-1988). Yves Coirault (ed.), *Mémoires*. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 8 vols.

SAINT-SIMON(2000). Yves Coirault (textes établis, réunis et commentés par), *Les Siècles et les jours, lettres (1693-1754) et note « Saint-Simon » des Duchés-pairies, etc.* Paris: Honoré Champion, « Sources classiques ».

SAINTE-BEUVE (1856). « Préface » in M. Chéruel (collationnées sur le manuscrit original par), Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, vol. 1. Paris: L. Hachette, pp. III, XXIV.

WHITE, Hayden (1987). *The Content of the Form*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press

CLAUDE CRÉBILLON, CHRONIQUEUR DU LIBERTINAGE CHEZ LA BONNE COMPAGNIE

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO
FCHS – Un. de l'Algarve/CLEPUL¹
aacarva@ualg.pt

Résumé : Dans cet article je propose une lecture des récits de Claude Crébillon (1707-1777) comme une suite de chroniques du libertinage de « la bonne compagnie » du temps de la Régence de Philippe d'Orléans et du règne personnel de Louis XV. Injustement traité de licencieux, frivole, voire libertin, « Girgiro, l'entortillé », épithète que l'auteur doit à la tortuosité de son style, entreprend dans tous ses récits, d'un œil fin et ironique, une sorte de voyage philosophique à travers les différents jeux de pouvoir et de séduction, en présentant à son lecteur une chronique du libertinage mondain de son époque, dont il dévoile la fausseté dans tous ses états.

Mots-clés : Libertinage mondain dix-huitièmiste ; C. Crébillon ; roman-chronique.

Abstract : In this essay I would like to read the works written by the French novelist Claude Crébillon (1707-1777) as a series of worldly libertinage chronicles from the period of Phillippe d'Orléans' regency and the reign of Louis XV. Unjustly called licentious, frivolous and even libertine, « Girgiro, l'entortillé », epithet due to the tortuosity of the author's style, undertakes in all of his novels, from a sharp and ironic point of view, a kind of a philosophical journey through the different power and seduction games, presenting to his reader a worldly libertinage chronicle of his time disclosing all kind of its deceitfulness.

Keywords : 18th Century worldly libertinage ; C. Crébillon ; chronicle novel.

¹ CLEPUL : Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Pólo da Universidade do Algarve.

Le présent numéro de *Carnets* propose comme sujet de réflexion les « frontières de la chronique », en attirant l'attention sur le rapport entre la parole et le temps, le déplacement du réel dans l'écriture par la médiation d'un regard particulier. La chronique peut être soit la mémoire d'un passé historique glorieux, soit le panégyrique du moment présent, soit encore une peinture de l'actualité et du quotidien plutôt critique. Aux frontières de l'histoire, de la littérature et du journalisme, la chronique se présente, à mon avis, comme une forme transdisciplinaire, transgénérique et protéiforme. Je propose dans cet article une lecture des récits de Claude Crébillon (1707-1777) comme une suite de chroniques du libertinage à la mode chez « la bonne compagnie » parisienne du temps de la Régence de Philippe d'Orléans et du règne personnel de Louis XV.

Injustement traité de licencieux, de frivole, voire de libertin, « Girgiro, l'entortillé », épithète que l'auteur doit à la tortuosité de son style, entreprend dans tous ses récits, d'un œil fin et ironique, une sorte de voyage philosophique à travers les différents jeux de pouvoir et de séduction, en présentant à son lecteur une peinture assez vivante du libertinage mondain de son époque, dont il dévoile la fausseté dans tous ses états. En effet, le projet d'écriture de Claude Crébillon est orienté par une profonde et rigoureuse analyse du cœur humain et des masques rhétoriques de la séduction et du libertinage, c'est-à-dire, des ressorts secrets de l'amour, du désir et de la vanité, dans ses multiples variantes, tels que l'élite parisienne des premières décennies du XVIII^e siècle les met en scène (Carvalho, 2003). Il s'agit d'une belle matière à enquête, comme le remarque Johan Huizinga :

Le XVIII^e siècle, avec l'intensité de ses échanges intellectuels, encore protégés contre la surabondance chaotique par ses moyens de communication limités, devait être l'époque par excellence des joutes de plume. Celles-ci, avec la musique, la perruque, le rationalisme frivole, la grâce du rococo et le charme des salons, faisaient partie intégrante de ce caractère ludique général spécialement éloquent que personne n'ira contester au XVIII^e siècle et que nous lui envions quelquefois (Huizinga, 1951 : 255).

La vie et l'œuvre de Claude Crébillon ont été l'objet de jugements contradictoires au cours de l'histoire littéraire française et l'épithète d'homme et d'écrivain libertin a longtemps duré. On connaît les conflits avec son père – Crébillon, le Tragique, l'honorable membre de l'Académie française. De son côté, « Le Petit » préfère la comédie italienne et le roman, genre en ascension quoique décrié par les moralistes et les critiques littéraires contemporains.

Claude Crébillon débute sa carrière d'écrivain en 1730 sous anonymat avec *Le Sylphe, ou songe de Madame de R***, écrit par elle-même à Madame de S**** [Sy]. Il

s'agit d'un texte bref mais déjà embryonnaire des questions autant thématiques que formelles que l'auteur exploitera à l'avenir. En 1732, il publie avec un très grand succès son premier roman épistolaire, les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** [LM], fine analyse de la passion féminine. Cependant, la parution, en 1734, de son troisième récit, *L'Écumoire, ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise* [TN] amène son emprisonnement à Vincennes pour quelques jours. L'ouvrage est condamné au bûcher, car les censeurs ont bien compris que sous le décor oriental il s'agissait plutôt d'une critique mordante à l'absolutisme royal. Dans les années suivantes, Crébillon écrit quelques-uns de ses récits les plus connus : *Les Égarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour* [Ég] (1736-1738) ; *Le Sopha, conte moral* [So], qui n'est publié qu'en 1742, mais dont le parfum oriental n'arrive pas à cacher la critique de la monarchie française contemporaine : cette critique vaut à l'auteur récidiviste une condamnation d'exil. Il écrit probablement aussi une première version des deux dialogues *La Nuit et le Moment, ou les matines de Cythère* [NM] (publié en 1755) et *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral* [HCF] (publié seulement en 1763), où les affaires du cœur et des sens, tout comme dans le *Sylphe* et les *Égarements*, sont traités avec beaucoup d'esprit. En 1746, voit le jour un récit intitulé *Les Amours de Zéokinizul, roi des Kofirans*, texte dont la paternité reste assez douteuse. En effet, la critique en est divisée : les uns l'attribuent à Crébillon à cause du nom anagrammatique de l'auteur supposé (Krinelbol) et d'une réédition postérieure qui présente une clé des noms réels. Les autres l'attribuent soit à La Beaumelle soit à un écrivain inconnu. Toutefois, cet ouvrage satirique me semble trop direct et transparent, ce qui s'éloigne beaucoup du style gazé de « Girgiro, l'entortillé ». En 1754, paraissent *Les Heureux Orphelins, histoire imitée de l'Anglais* [HO] (transposition dans la cour anglaise du libertinage à la française) et les sept premières parties d'*Ah quel conte ! conte politique et astronomique* [AQC], terminé l'année suivante et qui peut être lu comme une suite au *Sopha*. En 1755, paraît aussi *La Nuit et le Moment*. À cette époque Crébillon a probablement été le secrétaire du duc de Richelieu et, en 1759, il devient « censeur royal pour les belles-lettres », comme son père auparavant. *Le Hasard du coin du feu* paraît finalement en 1763. Sans avoir eu l'honneur d'appartenir comme son père à l'Académie française, Claude Crébillon, en 1766, est néanmoins reçu comme membre non résident à l'Académie des Sciences, des Arts et des Belles-Lettres de Dijon. L'auteur publie, en 1768, sa seconde monodie épistolaire, les *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de **** [LD], où il développe encore une fois l'analyse du cœur féminin. En 1771, paraît son dernier ouvrage, les *Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade* [LA], encore un roman épistolaire, mais à plusieurs voix, où le contexte de la Grèce de Périclès miroite à nouveau « la bonne compagnie » libertine de la France du

XVIII^e siècle. Six années plus tard, le 12 avril 1777, survient la mort de Claude Prosper Jolyot de Crébillon, « Écuyer, Censeur royal ».

Crébillon a été un des écrivains les plus lus de son époque. Ce succès auprès du public est attesté par les éloges qu'un bon nombre de critiques et d'auteurs lui accordent, comme par exemple La Morlière, D'Alembert, Baculard d'Arnauld, Du Coudray, La Chesnaye des Bois, Voltaire, Palissot, Collé, Saurin, etc. Cependant, il y a aussi ceux, tels que Diderot, Grimm ou Sade, qui trouvent ses ouvrages trop frivoles et licencieux, surtout les textes publiés entre 1754 et 1771, jugés ennuyeux et entortillés. Ces dernières critiques sont fort injustes, à mon avis, car quand on lit ses récits en profondeur, on aperçoit plutôt le regard fin et ironique du chroniqueur des mœurs corrompues de son époque, sa fine analyse psychologique, sociologique et même politique portée sur les différents jeux de pouvoir et de séduction, dont il dévoile les illusions, les faussetés, les ruses, les cruautés. En plus, il est maître d'un style raffiné qui se montre le plus adéquat soit au jargon de « la bonne compagnie », soit à la subtilité de son enquête sur les mœurs de ce cercle clos. Il faut aussi souligner la recherche esthétique menée par l'auteur sur les potentialités et les frontières du récit, notamment du roman.

À côté de l'exploit sur les possibles romanesques, l'amour dans tous ses états est le sujet de tous les récits de Claude Crébillon. L'auteur y analyse les ressorts secrets de la passion, du désir, du libertinage et de la vanité, dans ses multiples variantes (« c'est toujours l'amour que l'on voit sous des formes différentes » – Crébillon, 1999 [*Lettres de la Marquise*] : 80). Thématique intemporelle, bien sûr, elle est pourtant passible d'actualisations fort différentes selon les époques. La littérature est, en effet, un moyen privilégié de miroiter, véhiculer et produire les idéaux et les idées régnants dans un cadre spatio-temporel donné, aussi bien que les changements opérés à l'intérieur d'une certaine époque. En ce qui concerne le domaine français, Nina Epton (1963) dégage schématiquement quatre systèmes conceptuels de l'amour jusqu'au XVIII^e siècle : *l'amour courtois* du Moyen Âge, *l'amour galant* de la Renaissance (époque caractérisée par son paganisme et son épicurisme – à côté, paradoxalement, du néoplatonisme), *l'amour précieux* du XVII^e siècle (partagé entre deux tendances : l'héroïsme, d'un côté, et le cynisme, de l'autre) et *l'amour libertin* dix-huitiémiste. Ce dernier est censé se caractériser par le culte de l'élégance cynique et de la sensualité. D'ailleurs, les frères Edmond et Jules de Goncourt, deux célèbres auteurs du XIX^e siècle, avaient déjà opposé la conception amoureuse du Grand Siècle et celle du dix-huitième de la façon suivante :

Jusqu'à la mort de Louis XIV, la France semble travailler à diviniser l'amour. Elle fait de l'amour une passion théorique, un dogme entouré d'une adoration qui ressemble à un culte.

Elle lui attribue une langue sacrée qui a les raffinements de formules de ces idiomes qu'inventent ou s'approprient les dévotions rigides, ferventes et pleines de pratiques. Elle cache la matérialité de l'amour avec l'immatérialité du sentiment, le corps du dieu avec son âme. Jusqu'au dix-huitième siècle, l'amour parle, il s'empresse, il se déclare, comme s'il tenait à peine aux sens et comme s'il était, dans l'homme et dans la femme, une vertu de grandeur et de générosité, de courage et de délicatesse. Il exige toutes les épreuves et toutes les décences de la galanterie, l'application à plaire, les soins, la longue volonté, le patient effort, les respects, les serments, la reconnaissance, la discrétion. Il veut des prières qui implorent et des agenouillements qui remercient, et il entoure ses faiblesses de tant de convenances apparentes, ses plus grands scandales d'un tel air de majesté, que ses fautes, ses hontes même, gardent une politesse et une excuse, presque une pudeur. Un idéal, dans ces siècles, élève à lui l'amour, idéal transmis par la chevalerie au bel esprit de la France, idéal d'héroïsme devenu un idéal de noblesse. Mais au dix-huitième siècle que devient cet idéal ? L'idéal de l'amour au temps de Louis XV n'est plus rien que le désir, et l'amour est la volupté (Goncourt, 1877 : 150-151).

On peut nettement reconnaître dans cet extrait les clichés qui caractérisent la question érotique aux XVII^e et XVIII^e siècles (avant Rousseau). On peut donc y déceler deux systèmes divergents, du moins en apparence, correspondants, *grosso modo*, à un système de la vertu (l'héroïsme passionnel) et à un autre, celui du désir libertin. On vérifie, d'après les auteurs cités, que, dans le premier cas, l'amour est un concept à la fois mythifié et mystifié. Idéal divinisé, théorie/dogme, concrétisé par la parole/langue sacrée plutôt que par les sens, l'âme qui cache le corps, il exige des qualités et des mérites moraux fondés sur la vertu (grandeur, générosité), dont les épreuves (*plaire, les soins, les serments, les respects, la reconnaissance, la discrétion, les prières, les remerciements, la politesse, la majesté, l'excuse, etc.*) rendent l'individu aimable/adorable, en dignifiant les amants et l'amour. Cette conception de l'amour-passion puise aux sources d'une tradition occidentale ancienne (le XII^e siècle, selon Denis de Rougemont dans son célèbre essai intitulé *L'Amour et l'Occident* – cf. Rougemont, 1939) qui définit l'amour comme une force toute-puissante et anéantissante, sur laquelle le sujet passionnel – en réalité, plutôt objet/victime – ne peut avoir aucun contrôle conscient et dont il sera fatalement accablé. Néanmoins, l'aspect inconscient, involontaire du sentiment amoureux donne naissance à deux positions divergentes face à la valeur – positive ou négative – qu'il peut prendre. D'une part, la position positive correspond au courant représenté par le roman héroïque, préclassique, où le *happy ending* – le mariage des amants – constitue le retour à l'ordre social, victoire heureuse de l'alliance du sentiment et de la raison sur la fatalité du mythe. Par contre, la perspective classique envisage la passion sous l'angle du danger : l'intégrité unitaire du sujet est mise en péril, déchirée par l'excès de l'intensité des

sentiments (cf. Kibédi-Varga, 1963 : 972). Si le bouleversement profond de l'être touché par la passion est opéré par cette force extérieure à sa conscience et à sa volonté, il doit alors, pour rétablir son équilibre, son repos, en prendre connaissance – se comprendre – et, ensuite, la refuser dans un effort de résolution de son dilemme intérieur, issu de l'opposition irréconciliable, établie par le code de la bienséance, entre vertu (devoir) et passion. Le fait que l'obstacle soit imposé par un système, parfaitement intériorisé, de règles de conduite contradictoires – sévérité de la vertu et futilité des agréments et des plaisirs de la vie mondaine –, plutôt que par le sujet lui-même, en conformité avec ses valeurs religieuses, morales, etc., entraîne le déchirement douloureux et honteux, aussi bien que le remords, suivis d'une illusion de solution – la mort, réelle ou symbolique, qui lui permettra la pérennité du sentiment malgré l'interdit social.

Claude Crébillon se connaît bien dans cette tradition littéraire, culturelle et sociologique. En plus, il observe attentivement ses contemporains et décide alors de faire la chronique de cette Gaule amoureuse, galante et libertine dans tous ses récits. En effet, tout comme son personnage Chester (mais d'un point de vue moral opposé), l'auteur pourrait affirmer : « moi, c'est le cœur que je développe » (Crébillon, 2001 [HO] : 180). Pourtant, par delà les illusions du coup de foudre et de l'amour-passion ce sont surtout les masques de l'amour-goût (le simple désir) qui intéressent l'auteur. Effectivement, comme le remarque Philip Stewart, à la mort de Louis XIV, « les masques (...) ne sont pas censés tromper mais permettre une forme conventionnelle et stable du paraître » (Stewart, 1973 : 88). C'est-à-dire que, pendant la Régence et le règne personnel de Louis XV, on affiche la sensualité, pourtant sous une forme cyniquement décente et acceptable, celle du système du libertinage galant. Les personnages crébilloniens appartiennent tous à ce cercle clos de l'aristocratie parisienne. Les uns se connaissent parfaitement dans les règles strictes des jeux galants et du jargon à la mode, soit qu'ils jouent le jeu de la séduction pour satisfaire leurs sens, leurs cœurs ou leurs esprits, soit qu'ils s'intéressent plutôt à exercer leur pouvoir de domination libertine sur les autres. Ceux-ci sont des néophytes naïfs ou des jeunes femmes passionnées qui deviennent facilement les proies des libertins. D'ailleurs, Jacques Rustin note que le libertinage est aussi « une discipline exercée sur soi-même » (Rustin, 1979 : 101), ayant pour but l'affirmation du désir, du plaisir et du bonheur de l'individu. L'évolution sociale, vérifiée dans les mœurs et dans les rapports entre les sexes, est, on le sait, la conséquence des idées nouvelles sur la liberté et le bonheur répandues par les philosophes² et imprégnées, à son tour, des théories des sciences naturelles et physiques. En réalité, on

² Il est curieux de remarquer l'identification, quelquefois abusive, courante à cette époque, entre les termes *philosophe* et *libertin* par opposition au *croquant* ; quoique le libertinage soit un système philosophique, tout système philosophique de l'époque n'est pas, bien sûr, libertin.

essaie d'adopter ces concepts dans le champ des relations amoureuses, de façon à surpasser l'opposition entre la vertu et la passion par la conciliation des contraires. Clitandre, par exemple, dans *La Nuit et le Moment*, tel un physicien qui fait l'analyse des sophismes amoureux, se sert d'un langage mécanicien pour vérifier si « la machine l'emporte sur le sentiment » (Crébillon, 2000 [NM] : 610). Ce joyeux libertin considère son époque fort plaisante et « délicieu[se] à considérer un peu philosophiquement » (552), car, selon lui, « jamais les femmes n'ont mis moins de grimaces dans la société ; jamais l'on n'a moins affecté la vertu » (541). Et il ajoute :

On se plaît, on se prend. S'ennuie-t-on l'un avec l'autre ? on se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris. Revient-on à se plaire ? on se reprend avec autant de vivacité que si c'était la première fois qu'on s'engageât ensemble. On se quitte encore, et jamais on ne se brouille. Il est vrai que l'amour n'est entré pour rien dans tout cela ; mais l'amour, qu'était-il qu'un désir que l'on se plaisait à s'exagérer, un mouvement des sens, dont il avait plu à la vanité des hommes de faire une vertu ? On sait aujourd'hui que le goût seul existe ; et si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit, que parce que c'est une façon plus polie de se demander réciproquement ce dont on sent qu'on a besoin. Comme on s'est pris sans s'aimer, on se sépare sans se haïr, et l'on retire du moins, du faible goût que l'on s'est mutuellement inspiré, l'avantage d'être toujours prêts à s'obliger (...) et je crois, à tout prendre, qu'il y a bien de la sagesse à sacrifier à tant de plaisirs quelques vieux préjugés qui rapportent assez peu d'estime, et beaucoup d'ennui à ceux qui en font encore la règle de leur conduite (Crébillon, 2000 [NM] : 541-542).

C'est vraiment une magnifique synthèse du « vice à la mode » (Rustin, 1979) dans le monde aristocratique français du XVIII^e siècle, qui est un microcosme sociable et raisonnable par excellence, et dont Claude Crébillon se fait le chroniqueur par l'intermède de ses personnages, soit qu'ils l'approuvent ou qu'ils le condamnent. L'écrivain nous donne à lire, apparemment sans prendre aucun parti, l'épuisement du sens moral de concepts-clé tels que *bienséance*, qui ne devient pour ses personnages qu'un synonyme de décence, ou *vertu*, maintenant rien d'autre que simple savoir-faire ou savoir-vivre mondain, car il ne s'agit plus d'une qualité intérieure mais d'un rôle bien joué. Alors, tous les récits de l'auteur, qu'ils se déroulent à son époque³ ou que l'écrivain les transpose dans un ailleurs féerique ou historique⁴, rendent compte d'un groupe social mené par le

³ *Le Sylphe, Lettres de la Marquise, Les Égarements, La Nuit et le Moment, Le Hasard du coin du feu, Lettres de la Duchesse* et même *Les Heureux Orphelins* (vu que, quoique l'action se passe dans le contexte anglais du début du XVIII^e siècle avec des personnages anglais, Chester, le protagoniste, a pour ambition de corrompre les mœurs anglaises selon le modèle du libertinage parisien).

⁴ Les trois contes de fées orientaux : *Tanzaï et Néadarné (L'Écumoire)*, *Le Sopha* et *Ah quel conte !* ; le roman épistolaire à plusieurs voix dont l'action se déroule du temps de Périclès, *Lettres athéniennes*, où le protagoniste, Alcibiade, tout comme Chester (*Heureux Orphelins*) et Versac (*Égarements*) est un dangereux libertin qui préfigure le couple pervers des *Liaisons dangereuses*.

penchant sensuel de la passion et du désir, comme recherche et de la liberté et du bonheur de l'individu. On remplace donc la passion par le seul désir : le plaisir devient le nouvel idéal et les mérites ne sont plus d'ordre moral mais intellectuels, physiques et sociables (politesse, galanterie, *science des voluptés*).

L'ambiance sociale dans les récits de Claude Crébillon est marquée par l'oisiveté, laquelle semble entraîner fatalement l'ennui des personnages. Afin de combattre ce terrible ennemi, ceux-ci essaient de prendre toutes les armes dont ils peuvent disposer, et alors la vie de cette société parasite s'anime de fêtes somptueuses, de spectacles magnifiques, de jeux divertissants, de galanteries joyeuses. Dans *Tanzai et Néadarné*, l'auteur donne justement un inventaire détaillé, non sans une très fine ironie, des talents les plus appréciés dans la cour de l'Île Babiole, exemple de celle de la France de son temps :

[Cormoran] était le plus beau danseur du monde, personne ne faisait la révérence de meilleure grâce, il devinait toutes les énigmes, jouait bien tous les jeux, tant de force que d'adresse, depuis le Trou-Madame jusques au Ballon. Sa figure était charmante, et empaquetée, si l'on peut le dire, dans les agréments les plus rares ; il savait accompagner de toutes sortes d'instruments une voix charmante qu'il avait. (...) Outre les talents que je viens de nombrer, continua-t-elle [la fée Moustache], il faisait joliment des vers ; sa conversation enjouée et sérieuse, satisfaisait également par ses grâces et sa solidité. Austère avec la Prude, libre avec la Coquette, mélancolique avec la Tendre, il n'y avait pas une Dame à la Cour dont il ne fit les délices, et pas un homme dont il ne créât la jalousie. La supériorité de son esprit ne le rendait pas insociable, complaisant avec finesse, il savait se plier à tout ; il possédait mieux que personne ce langage brillant de notre Île ; il n'y avait personne qui ne fût comblé de l'entendre, et quoique cet être farouche, intitulé le bon sens, n'agît pas toujours civilement avec ce qu'il disait, l'élégance insoutenable de ses discours faisait qu'il n'y perdait rien, ou que le bon sens, caché derrière une multitude miraculeuse de mots placés au mieux, aurait paru d'une insipidité affadissante à ses Sectateurs les plus absurdes, s'il eût été vêtu moins légèrement (Crébillon, 1999 [TN] : 351-352).

En chroniqueur fidèle de son époque bavarde, Crébillon nous montre que, pour bien réussir dans le cercle clos de l'aristocratie française, il faut être un brillant causeur, car c'est une des plus importantes qualités qui donnent du mérite à un individu, à côté de la grâce de ses manières et de l'élégance de sa parure. En effet, en développant un goût très vif pour l'assemblage mondain, la « bonne compagnie » crée ainsi les conditions favorables à l'épanouissement de l'art de la conversation, dont Crébillon, dans tous ses ouvrages, analyse avec beaucoup de finesse les règles linguistiques, rhétoriques et bienséantes. Le principal but de l'auteur est justement de mettre en évidence comment ces règles-là sont établies, connues et acceptées par tous les intervenants. Bien sûr, ces règles peuvent ne pas être respectées, à condition qu'on le dissimule habilement aux yeux du

public, puisque tout éclat a comme conséquence la punition de l'infracteur, et parfois celui-ci doit même être chassé de ce cercle clos pour que le difficile équilibre interne puisse se tenir (souvenons-nous de l'épisode de Zulica dans *Le Sopha*, par exemple). Chez Crébillon, on s'aperçoit donc que dans *le monde* règne le paraître et par conséquent les personnages intelligents savent qu'ils doivent toujours jouer selon les règles, afin de ne pas perdre leur respectabilité et leur pouvoir (les libertins Versac, dans *Les Égarements*, ou Alcibiade, dans *Les Lettres athéniennes*, l'expliquent nettement à leurs prosélytes).

Pour les moralistes du XVII^e siècle, on le sait bien, l'honnêteté était le pilier fondamental du caractère de l'individu et même quand on ne l'était pas, il fallait absolument le paraître. La bienséance, en tant que code moral et social, était devenue presque une institution régulatrice des mœurs mondaines. Au siècle suivant, pendant la Régence et le règne de Louis XV, les choses changent. Les personnages crébilloniens témoignent du débordement absolu et public des règles sévères de conduite imposées dans la cour du feu roi. Pourtant, cela n'abolit pas la nécessité d'un système de règles quel qu'il soit, et l'auteur nous montre qu'en réalité on affiche gaiement une conduite plutôt libertine qui veut arracher les masques de la fausse vertu, car, d'après Jacques Rustin, « l'assentiment au vice dans la première partie du XVIII^e siècle s'affirme comme une preuve d'honnêteté et de lucidité raisonnée, comme le refus des masques honteux du siècle précédent » (Rustin, 1979 : 76). Alors, dans le cercle aristocratique dont Crébillon fait la chronique la vertu n'est plus qu'une chimère, un préjugé ridicule, un masque affiché. Comme l'affirme Nassès, dans *Le Sopha* :

Je le vois dans le monde (...); qu'y cherchons-nous? L'amour? Non, sans doute. Nous voulons satisfaire notre vanité, faire sans cesse parler de nous, passer de femme en femme, pour n'en pas manquer une, courir après les conquêtes, même les plus méprisables : plus vains d'en avoir eu un certain nombre, que de n'en posséder qu'une digne de plaire ; les chercher sans cesse, et ne les aimer jamais (Crébillon, 2000 [So] : 423).

Le *galant homme* brillant du Grand Siècle devient maintenant l'*homme à bonnes fortunes*, le *petit-maître* fat, frivole et ridicule, dont les talents ne servent qu'à se faire une belle réputation par la glorieuse liste de ses conquêtes amoureuses laquelle lui donne un éclat incomparable dans le grand monde, le plaçant à la mode. Rappelons-nous des personnages suivants : le Sylphe (*Sy*), Jonquille (*TN*), Mazulhim et Nassès (*So*), Clitandre (*NM*) ou Clerval (*HCF*), parmi d'autres. Pourtant, il y a aussi des femmes aux mœurs semblables : Célie (*HCF*), Zulica (*So*), Mme de Senanges (*Ég*), Mme de Rindsey (*HO*), Némée (*LA*), la fée Tout-ou-rien et la Reine des Isles de Chrystal (*AQC*), etc..

À côté de la chronique d'un microcosme social frivole et galant, les œuvres de Claude Crébillon nous présentent encore la chronique détaillée et ironique des manœuvres plus lucides et cruelles mises en marche par quelques personnages libertins contre des êtres naïfs ou amoureux. Parmi eux, se détachent Versac (*Ég*), Chester (*HO*) et Alcibiade (*LA*). Ils agissent à la manière sophiste, par le jeu rhétorique de la parole séductrice, tout en décevant, en intimidant, en conquérant et en humiliant l'amour-propre de la victime, victoire ambitionnée par ces libertins cyniques, brillants stratèges et tacticiens du jeu de la séduction, qui, à cette maîtrise performative, allient encore un système analytique et théorisant. Mus par leur amour-propre et/ou par une cruauté méthodique, ces maîtres libertins reconnaissent et acceptent l'immoralité généralisée, maîtrisent avec lucidité les règles conventionnées du jeu qu'ils acceptent de jouer, mais ils ont aussi la capacité de s'en distancier par la réflexion. En conséquence, ils croient encore à la supériorité de leur savoir, ce qu'ils appellent *la science du monde*, et à leur fonction didactique, en devenant des *maîtres à penser* de quelques disciples élus. Versac (*Ég*), par exemple, explique à son disciple comment on doit agir dans le monde :

Pensez-vous que je me sois condamné sans réflexion au tourment de me déguiser sans cesse ? Entré de bonne heure dans le monde, j'en saisis aisément le faux. J'y vis les qualités solides proscrites, ou du moins ridiculisées, et les femmes, seuls juges de notre mérite, ne nous en trouver qu'autant que nous nous formions sur leurs idées. Sûr que je ne pourrais, sans me perdre, vouloir résister au torrent, je le suivis. Je sacrifiai tout au frivole ; je devins étourdi pour paraître plus brillant, enfin, je me créai les vices dont j'avais besoin pour plaire : une conduite si ménagée me réussit (Crébillon, 2001 [*Ég*] : 214).

Crébillon montre, dans tous ses récits, que le libertinage, à ce niveau supérieur, c'est un exercice de maîtrise de soi et des autres, où le désir érotique est remplacé par le désir cérébral de pouvoir sur soi-même, sur les femmes (la guerre des sexes), sur le social (la satisfaction de l'amour-propre et, dans certains cas, l'ambition politique). Selon Colette Cazenobe, ces libertins cherchent inlassablement

la vivacité, la multiplicité des jouissances sensuelles, une réputation de séducteur au-dessus de tout soupçon, la satisfaction de l'emporter sur tous par ruse, expérience et sang-froid, le plaisir de manœuvrer, d'attaquer et de rompre, la joie subtile d'humilier la partenaire, de la perdre aux yeux du monde et de la réduire à merci de toutes les manières, par les sens, par le cœur et par l'esprit ... Tous ces vœux font partie d'une sorte d'idéal de libertinage dont Crébillon a rassemblé ou accusé plus qu'inventé les traits généreux. Mais il a fait plus que de les composer entre eux. Il les a fait concourir à l'avènement d'un libertinage encore inédit quand à sa visée et sa plénitude, d'un libertinage tout à la fois esthétique et théoricien, réfléchi, proclamé, voulu et pratiqué

artistement pour lui-même. Le libertinage d'Alcibiade est un choix de vie (...). Désormais, le dessein essentiel du « grand » libertin sera précisément de l'être à la perfection, sans réserve ni retour, en toute liberté comme en toute conscience et avec un beau souci d'exemplarité; il sera en outre de faire du libertinage lui-même un art de société, brillant et dangereux, l'art de jouer sa liberté contre celle des autres et de gagner à cette sorte de jeu sensuel et bavard par les seules grâces de l'esprit et les puissances de la séduction (Cazenobe, 1997 : 31-32).

À côté de l'analyse en profondeur des mœurs corrompues de « la bonne compagnie », Crébillon analyse aussi avec beaucoup de finesse son jargon amoureux, à fin de mettre à nu les masques d'Eros. Tous les personnages de Crébillon parlent *le jargon à la mode*, soit qu'ils y croient, soit qu'ils feignent d'y croire. Pourtant, les libertins usent ce langage équivoque pour établir un empire de la liberté et de la volonté personnelle, en transgressant les lois fondatrices de la société. C'est pourquoi le dialogue – en présence ou par lettres – occupe une place si importante dans toutes les œuvres de l'auteur. C'est que la civilité se joue aussi au niveau du discours amoureux avec ce *ton de la bonne compagnie*. Selon Versac, il consiste dans

une négligence dans le maintien, qui, chez les femmes, aille jusques à l'indécence, et passe chez nous ce qu'on appelle aisance, et liberté. Tons et manières affectés, soit dans la vivacité, soit dans la langueur. L'esprit frivole et méchant, un discours entortillé, voilà ce qui, ou je me trompe fort, compose aujourd'hui le ton de la bonne compagnie (Crébillon, 2001 [Ég] : 218).

Ce langage équivoque est un voile de décence qui sert à embellir le libertinage des mœurs pour les protéger du chaos et de l'exposition publique dégradante. Comme le remarque Colette Cazenobe :

L'héritage de l'honnêteté se maintient dans une politesse exquise, des façons parfaites, un langage qui raffine encore sur les exigences de tenue et de distinction acquises à l'école de la préciosité et des maîtres du siècle précédent, tels Méré et Saint-Évremond ; mais, s'il y a continuité, il y a aussi rupture : il ne s'agit plus de rendre la vertu traitable, il est question de rendre le vice aimable. À mesure que les mœurs se gâtent, les propos se font plus délicats pour parvenir à exprimer, dans une harmonie inégalable et inégalée, les secrets des cœurs corrompus (Cazenobe, 1991 : 32-33).

Pour conclure, on peut dire que Claude Crébillon se fait le chroniqueur et des mœurs corrompues de *la bonne compagnie* et de son jargon amoureux. Pourtant, au contraire de son père, il se donne à exploiter des possibles narratifs dans le roman, genre en ascension à son époque malgré les critiques sévères des moralistes et des critiques

littéraires. Son œuvre peut bien être lue comme une chronique fidèle du microcosme social de l'aristocratie parisienne dix-huitième, dont il dévoile l'hypocrisie et le libertinage. Pour ce faire, l'auteur entreprend, d'un côté, une expérimentation des possibles discursifs des stratégies et des tactiques du jargon amoureux (faux ou sincère) – d'où la pertinence de son style gazé, allusif et tortueux ; mais, de l'autre côté, il s'aventure aussi dans l'expérimentation des possibles narratifs, en exploitant les modes dictées par le public et l'immense plasticité des différentes formes narratives. De cette façon, Crébillon a largement contribué à la problématisation des conventions poétiques et rhétoriques de son temps, dans une attitude de grande modernité qui n'a été reconnue qu'au XX^e siècle, qui le rachète des « Enfers » des bibliothèques. Cette modernité permet au lecteur de nos jours de se délecter non pas avec de simples récits érotiques, mais avec une suite de chroniques qui analysent finement et de façon non engagée les stratégies et les tactiques de l'escrime argumentative et linguistique du jargon amoureux de l'aristocratie libertine de son époque, en appelant beaucoup plus au plaisir intellectuel et esthétique qu'à la jouissance érotique. Comme l'affirme Jean Dagen :

La véritable réhabilitation de Crébillon consiste non pas à faire de lui le plus brillant représentant du roman libertin au XVIII^e siècle ou l'avocat de la liberté sexuelle, mais à traiter ses romans comme les livres d'un maître du genre, celui qui à son époque a le mieux perçu et illustré l'exigence de rigueur que le roman devait s'imposer, le mieux interprété la relation de l'esthétique de la prose avec une pensée qui réunisse la vision de l'homme et la conception de l'art sous le signe de l'artifice (Dagen, 1995 : 26-27).

Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean (1994). *Les stratégies fatales*. Paris : Le Livre de Poche.
- BRABANT, Roger (1994). « La machine infernale ou le jeu de l'amour selon Crébillon fils », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 2, pp. 198-220.
- CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2003). *O Jogo do desejo em Claude Crébillon. Estudo dos processos retóricos da sedução*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2012). « Sentidos da extravagância dos contos em *Le Sopha* e *Ah Quel Conte!* de Claude Crébillon » [on-line], *Carnets IV*, (Res)ources de l'extravagance, janvier 2012, pp. 63-84. < URL : [http : //carnets.web.ua.pt/](http://carnets.web.ua.pt/) >.

- CAZENOBÉ, Colette (1991). *Le système du libertinage de Crébillon à Laclos*. Oxford : The Voltaire Foundation.
- CAZENOBÉ, Colette (1997). *Crébillon fils ou la politique dans le boudoir*. Paris-Genève : Éd. Honoré Champion.
- CITTON, Yves (1994). *Impuissances : Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*. Paris : Aubier.
- CONROY, Peter (1972). *Crébillon fils : Techniques of the Novel*. Oxford : Voltaire Foundation.
- CRÉBILLON, Claude (1999). *Œuvres complètes I* (éd. dir. par Jean Sgard : *Le Sylphe, ou songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S**** [éd. critique par Carmen Ramirez] ; *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** [éd. critique par Suzanne Cornand] ; *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise* [éd. critique par Jean Sgard] ; *Les Amours de Zéokinizul, roi des Kofirans, ouvrage traduit de l'Arabe du voyageur Krinelbol* [éd. critique par Simon F. Davies]). Paris : Classiques Garnier Multimédia.
- CRÉBILLON, Claude (2000). *Œuvres complètes II* (éd. dir. par Jean Sgard : *Les Égarements du cœur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour* [éd. critique par Michel Gilot et Jacques Rustin] ; *Le Sopha, conte moral* [éd. critique par Jean Sgard] ; *Dialogues des Morts* [éd. critique par Aurelio Principato] ; *La Nuit et le Moment ou les Matines de Cythère, dialogue* [éd. critique par Jean Oudart] ; *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral* [éd. critique par Marie-Françoise Luna et Jean Oudart]). Paris : Classiques Garnier Multimédia.
- CRÉBILLON, Claude (2001). *Œuvres complètes III* (éd. dir. par Jean Sgard : *Les Heureux Orphelins, histoire imitée de l'Anglais* [éd. critique par Philip Stewart] ; *Ah quel conte ! conte politique et astronomique* [éd. critique par Régine Jomand-Baudry]). Paris: Classiques Garnier Multimédia.
- CRÉBILLON, Claude (2002). *Œuvres complètes IV* (éd. dir. par Jean Sgard : *Lettres de la Duchesse de*** au Duc de**** [éd. critique par Bernadette Fort] ; *Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade* [éd. critique par Véronique Costa et Dominique Holzle]). Paris: Classiques Garnier Multimédia.
- DAGEN, Jean (1995). *Introduction à la sophistique amoureuse dans Les Égarements du cœur et de l'esprit de Crébillon fils*. Paris : Honoré Champion.
- DORNIER, Carole (1994). *Le discours de maîtrise du libertin : Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*. Paris : Klincksieck.
- ELIAS, Norbert (1985). *La Société de Cour*. Paris : Flammarion (1969).
- EPTON, Nina (1963). *Histoire de l'amour en France*. Paris : Hachette (1959).

- FORT, Bernadette (1978). *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris : Klincksieck.
- FUNKE, Hans-Günter (1972). *Crébillon fils als Moralist und Gesellschaftskritiker*. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag.
- GERAUD, Violaine (1995). *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*. Paris : SEDES.
- GIARD, Anne (1986). *Savoir et récit chez Crébillon fils*. Paris-Genève : Champion-Slatkine.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (1877). *La femme au dix-huitième siècle*. Paris : G. Charpentier & Cie (1862).
- HARTMANN, Pierre (1998). *Le contrat et la séduction : Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*. Paris : Honoré Champion.
- HUIZINGA, Johan (1951). *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard (1938).
- JOSEPH, Jean René (1984). *Crébillon fils : économie érotique et narrative*. Lexington, Kentucky : French Forum Publisher.
- KIBEDI-VARGA, Aron (1963). « La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIII^e siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 26, Oxford : The Voltaire Foundation.
- REY, Alain (dir.) (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- ROUGEMONT, Denis de (1939). *L'Amour et l'Occident*. Paris : Plon.
- RUSTIN, Jacques (1979). *Le Vice à la mode*. Paris : Ophrys.
- SGARD, Jean (org.) (1996). *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal.
- SIEMEK, Andrzej (1981). *La recherche morale et esthétique dans le roman de Crébillon fils*. Oxford : Voltaire Foundation.
- STENDHAL (1987). *De l'Amour*. Paris : Flammarion (1822).
- STEWART, Philip (1973). *Le Masque et la Parole : le langage de l'amour au XVIII^e siècle*. Paris : Librairie José Corti.
- STURM, Ernest (1970). *Crébillon fils et le libertinage au XVIII^e siècle*. Paris : Nizet.
- VERSINI, Laurent (1968). *Laclos et la tradition : essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*. Paris : Klincksieck.
- VIART, Thierry (1999). *La convention de l'amour-goût chez Claude Crébillon : genèse et perspectives*. Oxford : Voltaire Foundation.
- WAGNER, Horst (1972). *Crébillon fils : die erzählerische Struktur seines Werkes*. München : Walter Fink Verlag.

LES SALONS DE DIDEROT : UNE CHRONIQUE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

ANA FERNANDES

Colaboradora do Centro de Línguas e Culturas /Universidade de Aveiro

afpedroso@gmail.com

Résumé : Les *Salons* de Diderot visent un public étranger qui ne pouvait pas fréquenter ces événements artistiques français. Ces spectateurs sont autant d'instances concrètes qu'abstraites, composante fondamentale de cette œuvre qui est en même temps un jugement esthétique et une chronique. Le critique d'art porte un regard aigu sur les toiles observées où le peintre « imite » la nature mais dans une prise de position tout à fait personnelle où cette nature est recréée d'après un modèle intérieur de l'artiste que le critique rapporte.

Mots-clés : Esthétique, imitation, réel, spectateur, art discursif.

Abstract : The *Salons* of Diderot are directed to a foreign audience who cannot visit these French artistic events. The audience is as much concrete as abstract instances, fundamental component of this work which is at the same time an aesthetic judgment and a chronicle. The art critic takes an acute look at the observed paintings where the painter « imitates » nature more in a personal position where this nature is recreated according to an internal model of the artist that the critic reports.

Keywords : Aesthetics, imitation, reality, audience, discursive art.

D'origine grecque (construit sur *chronos*, le temps) le terme évoque le souvenir d'un temps révolu. Mot à caractère savant, il renvoie à une construction culturelle élaborée où tenir chronique revient à inventer l'histoire, à prêter valeur à ce qui advient, surprend ou innove.

Admettant des formes diverses, les chroniques n'ont pas des préoccupations d'exactitude, cependant elles nous révèlent les époques et les gens, issues d'une production symbolique très élaborée tirée de l'identité de leurs auteurs.

Nous centrant sur une forme particulière de chronique au XVIII^{ème} siècle, celle des *Salons* de Diderot en tant que critique d'art, nous tenterons d'envisager comment la chronique est en même temps journal d'une vision picturale et jugement subjectif sur cette vision même.

Nous ne pouvons pas oublier que les *Salons* naissent d'une demande d'un des amis de Diderot qui dirigeait le journal *La Correspondance littéraire* : c'est le début des chroniques sur les expositions organisées tous les deux ans par l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ces chroniques qui sont des commandes de Grimm prennent la forme de lettres. Sur le mode épistolaire, les *Salons* sont donc un genre hybride où les commentaires d'art sont insérés dans le tissu souple d'une lettre.

La Correspondance littéraire, en tant que journal manuscrit à quelques princes à travers l'Europe des Lumières pour leur rendre compte de l'actualité intellectuelle et littéraire de Paris, se présentait comme un vrai compte-rendu de la vie, de l'idéologie et de la société de l'époque. Diderot a eu une part importante dans la composition de ce journal.

Dans les *Salons*, Diderot dialogue à travers le tableau avec le peintre absent et devient reporter de ces séances culturelles pour un public qui ne les fréquentait pas.

La chronique porte un regard bien aigu sur la réalité et c'est précisément de ce point de vue que nous traiterons les *Salons* de Diderot : l'auteur voit l'Art comme un moyen d'interpréter le réel et le regard du critique devient ainsi une interprétation double sur le réel et la représentation de cette réalité-là.

Dans cet aperçu des *Salons* de Diderot, nous tenterons de passer en revue trois aspects de cette œuvre esthétique : l'esthétique de l'imitation, le spectateur dans l'œuvre et le langage pictural devenu langage littéraire car tous structurent le texte diderotien et rendent les *Salons* autant une critique d'art qu'une chronique.

1. Une esthétique de l'imitation

Dès ses premiers salons, Diderot remarque que les peintres « voient d'une façon et font d'une autre » (Diderot, 1876 : X, 100) soulignant ainsi le peu de vraisemblance avec laquelle les peintres « imitent » la nature. On sait que dans le discours critique, même si on est attentif à la composition et à l'expression du tableau, il y a toujours l'explicitation d'une théorie de l'imitation en peinture, sur laquelle bien souvent Diderot s'appuie pour différencier les bons peintres des mauvais.

L'imitation se justifie par un certain approche du beau : la perception artiste de la nature ne peut prétendre saisir le beau idéal dans un objet, il faut l'esprit du peintre pour en différencier les parties belles et tenter de les imiter. C'est pour cela que tout tableau réussi est celui qui ne ressemble pas à un tableau, celui qui ne montre pas qu'il représente quelque chose. Ce qui est beau est avant tout ce qui « est bien fait », et cela ne s'apprend que par l'imitation de la nature. Cependant Diderot est conscient que tout dans la nature est soumis à la loi du changement et de la destruction. De ce fait, la « Beauté idéale » qu'il dénomme aussi « le modèle idéal », n'existe ni totalement ni partiellement dans la nature.

Comme le goût « exprime le choix » du peintre, alors tout tableau est subjectif, il est une prise de position personnelle s'opposant souvent à la position académique. Cette attitude s'explique par le fait que la plupart de ces artistes voient à travers le regard que l'Académie leur impose, c'est-à-dire qu'ils ne font que suivre les conventions, représentant la nature reformulée, embellie d'après le modèle antique que l'artiste doit connaître en profondeur. Diderot recherche toujours l'individualité sous-entendue par la création artistique dans les tableaux : ce n'est pas la manière d'imiter la nature qui fait la richesse d'un tableau, mais le mode individuel choisi pour l'exprimer. La théorie esthétique que Diderot expose dans le Salon de 1767 met effectivement la nécessité de l'imitation en avant, mais ce qui fait la beauté d'une œuvre, c'est dans l'individualité du peintre qu'on la trouve, non pas dans l'universalité de la nature, création de Dieu.

En ce qui concerne le modèle humain, l'Académie enseigne à corriger des formes imparfaites. L'élève doit conjuguer le modèle qu'il a sous les yeux avec les modèles qu'il a étudiés et le résultat ne sera qu'une contre-façon embellie de la nature et non la nature elle-même (Diderot, 1876 : XI, 153).

Diderot exige non seulement la vérité dans l'art de peindre un personnage mais encore dans la façon de rendre son attitude. Il se désole devant les pauvres produits de ces

artisans tellement déformés par l'Académie qu'ils en ont perdu la faculté de voir la nature telle qu'elle est.

Le regard du philosophe est plus rigoureux que celui du peintre car il décèle l'attitude juste et le mouvement vrai qui dénoncent la fausseté d'une composition. À Vienne il fait des suggestions pour rendre sa Psyché plus naturelle :

Elle devrait avoir la bouche entr'ouverte et craindre de respirer. C'est son amant (...) qu'elle voit pour la première fois, au hasard de le perdre. Quelle joie de le voir et de le voir si beau ! Oh ! que nos peintres ont peu d'esprit ! qu'ils connaissent peu la nature ! La tête de Psyché devrait être penchée vers l'Amour ; le reste de son corps porté en arrière, comme il est lorsqu'on s'avance vers un lieu où l'on craint entrer et dont on est prêt à s'enfuir ; un pied posé et l'autre effleurant la terre. (DIDEROT, 1876 : X, 121).

Diderot sait reconnaître le talent de Drouais qui peint des enfants admirablement : « il leur met dans les yeux de la vie, de la transparence, et l'humide, et le gras, et le nageant qui y est ; ils semblent vous regarder et vous sourire même de près ; seulement, à force de leur vouloir faire des chairs blanches et laiteuses, il les fait de craie. » (*Ibidem*, 206). Greuze cependant excelle dans sa peinture d'enfants : ce qu'il peint « c'est de la peau ; c'est de la chair ; c'est du sang sous cette peau ; ce sont les demi-teintes les plus fines, les transparents les plus vrais » (Diderot, 1876 : XI, 444). Tout au long des Salons de 1761 à 1785, Greuze est le centre d'intérêt sans doute le plus grand. Dans le peintre, Diderot retrouve des thématiques et des valeurs importantes qu'il met en avant par un jugement esthétique au service du jugement moral.

Diderot exprime toute sa sensualité et volupté lorsqu'il est sensible aux corps. Et il s'étonne de l'indifférence des peintres : ceux-ci devraient être plus particulièrement attentifs aux corps des brunes :

les brunes piquantes comme nous en connaissons ont les chairs fermes et blanches, mais d'une blancheur sans transparence et sans éclat ; c'est là ce qui les distingue des blondes, dont la peau fine, laissant quelquefois apercevoir les veines éparses en filets déliés et se teignant du fluide qui y circule, en reçoit en quelques endroits une nuance bleuâtre (Diderot, 1876 : X, 161).

Diderot fait également des remarques sur la sculpture, tout en faisant l'éloge de Falconet qui donne vie au marbre : « Quelle mollesse de chair ! Non, ce n'est pas du marbre ; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cèdera à votre impression. » (*Ibidem*, 221).

L'art du portrait semble résider dans cette vraisemblance qui conjugue la perception du sang à circuler sous la peau et le caractère et la physionomie du personnage.

Au contraire, le tableau qui semble invraisemblable est « un ouvrage vicié » (Diderot, 1876 : XI, 12). C'est dans ce sens que Diderot attaque « le mélange d'êtres allégoriques et réels » (*Ibidem*, 310) qui « donne à l'histoire l'air d'un conte » : c'est ce défaut qui défigure la plupart des compositions de Rubens :

et voilà l'effet de tous ces sujets allégoriques empruntés de la mythologie païenne. Les peintres se jettent dans cette mythologie; ils perdent le goût des événements naturels de la vie; et il ne sort plus de leurs pinceaux que des scènes indécentes, folles, extravagantes, idéales, ou tout au moins vides d'intérêt; car, que m'importe toutes les aventures malhonnêtes de Jupiter, de Vénus, d'Hercule, d'Hébé, de Ganymède, et des autres divinités de la fable? (*Ibidem*, 57)

Cependant bien souvent, en voulant imiter, la composition des tableaux agit dans le sens inverse, c'est-à-dire que l'œuvre ne devient qu'une imitation grossière : les personnages sont maniérés, les vêtements s'affichent comme costumes, les personnages ne réalisent plus des actions mais jouent des rôles. Il n'y a plus de vie, de mouvement, mais une mise en scène théâtrale. C'est là l'une des grossières dérives de la théorie liant l'imitation au beau. L'excès de vraisemblable devient invraisemblance : « Tout ce qui est maniéré est faux ». Pour Jean Starobinski, la manière est « l'imagination affranchie de la subordination de la nature » (Starobinski, 1991 : 36). Il est donc clair que, même si la critique peut se subordonner au peintre, le peintre, lui, ne peut pas se passer de la nature qu'il imite. En effet, il représente la nature en la peignant et ne fait pas l'inverse. Il ne peint pas la nature qu'il se représente.

Le bon peintre est justement celui qui connaît si bien la nature qu'il peut en saisir les plus belles parties : « Mais pourquoi y a-t-il si peu d'hommes touchés des charmes de la nature ? » (Diderot, 1876 : XI, 130), s'interroge Diderot. « C'est que la société leur a fait un goût et des beautés factices » (*Ibidem*, 130) : la mode dans les ateliers est le superflu, le déguisement, tout ce qui montre que les peintres du Salon de 1767 ont si peu de goût pour Diderot, qui parle dès l'adresse à Grimm de « la pauvreté de ce Salon-ci » (*Ibidem*, 4). Pour rester le plus proche possible de la nature, l'artiste prendra le modèle et lui ajoutera un trait de réel en l'enlaidissant, bien que la représentation reste sans personnalité.

C'est bien la présence d'un certain mauvais goût qui montre que le peintre n'est pas qu'imitateur. L'imitation de la nature ne suffit pas. Elle est, certes, la marque d'un certain « talent », d'une capacité à reproduire les beautés de la nature mais elles ne sont pas le signe de la capacité de discerner les belles parties de la nature. La recherche du beau idéal

à travers un tableau implique donc un acte créateur. Si un tableau est beau, c'est d'abord parce que c'est une production de l'homme. Lors de la promenade Vernet, Diderot s'exclame : « sérieusement vous croyez que Vernet aurait mieux à faire que d'être le copiste rigoureux de cette scène » (*Ibidem*, 101). Contrairement à l'Abbé qui considérait que seul Dieu peut embellir la nature, Diderot s'affiche contre la position religieuse qui fait de la beauté des tableaux « l'ouvrage de Dieu » (Lojkine, 2007 : 381). S'il est une méthode pour atteindre le beau idéal, ce n'est assurément pas en visant un idéal divin, bien au contraire l'esthétique en peinture repose sur les choix faits par l'artiste.

Dans le Salon de 1767, il constate que La Tour peint la nature comme elle est avec « le système de ses corrections telles qu'on les y voit tous les jours. » (Diderot, 1876 : XI, 151).

Diderot évolue dans sa vision sur l'art et la reproduction du réel. Diderot allait à l'encontre du public. À cette époque où la société prend de plus en plus de place, il faut des scènes tirées de la vie quotidienne, où elle retrouvera des personnages qui lui ressemblent de très près et qui emporteront d'emblée son adhésion.

Cependant, si dans ses premiers Salons, le philosophe exige que l'œuvre soit une copie fidèle et rigoureuse de la nature, il comprend petit à petit que toute reproduction intégrale est impossible. L'œil ne peut avoir qu'une vision partielle de la réalité. L'unité secrète de la nature échappe aux lois de l'observation. Il est impossible de cerner toute la diversité de cette nature que l'air et la lumière n'arrivent pas à réunir. Toute reproduction est pauvre et partielle. Le but de « copier » la nature sort déformée car l'artiste ne reproduit que des apparences du monde extérieur et une réalité illusoire.

Le travail du critique est également une production de l'homme et donc le texte des *Salons* semble être un traité critique, tentant de révéler le rôle de l'imitation et de la création au sein même du travail critique. L'imitation est avant tout une nécessité propre au travail du critique. Il se contraint au catalogue distribué à l'entrée du Salon qui fixe l'ordre des tableaux mais Diderot choisit librement la forme descriptive à chaque début de commentaire : de même les dimensions du tableau et les locutions « en haut », « en bas », « à gauche » visent à créer dans l'imaginaire du lecteur un tableau réel, ce qui correspond à l'imiter.

Le recours à la première personne, toujours omniprésente, vise avant tout à faire percevoir au lecteur la même image que celle qui fut saisie par Diderot : l'auteur saisit

dans l'instant de l'écriture un tableau dont il ne reste qu'une image personnelle.

Dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot avait déjà pressenti que l'artiste peint d'après une autre dimension : « Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. » (Diderot, 1875 : I, 369). La conception de la beauté dépend d'un modèle intérieur patiemment élaboré où l'artiste réorganise et recrée les données de la réalité. Il traduit, transpose sa conception du Beau, devenu Beau artistique par un effort solitaire et patient. L'artiste projette sur l'œuvre son expression personnelle :

...manière de Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphaël, des Carrache... manière de dessiner, d'éclairer, de draper, d'ordonner, d'exprimer ; toutes sont bonnes, toutes sont plus ou moins voisines du monde idéal (Diderot, 1876 : XI, 370)

tout en se limitant au vraisemblable. À une époque où « le vrai dans la nature est la base du vraisemblable dans l'art » (Diderot, 1876 : XII, 107), l'artiste reste partiellement soumis à la nature, donnant à son génie le droit de s'exprimer et limitant son imagination.

L'espace littéraire donne lieu également à une véritable imagination expressive. Tout comme la littérature n'est pas un simple exercice de rhétorique, la peinture ne se réduit pas à un simple travail d'imitation.

Comme le peintre, le critique crée une nouvelle matière. C'est ici que Diderot opère une transfiguration littéraire de la peinture : les figures réelles sont transformées en figures abstraites, imaginaires, en fictions littéraires, en « tableaux absents qui se form[ent] dans sa pensée – c'est-à-dire sous sa plume » (Starobinski, 1991 : 61).

Le tableau, d'abord vu, ne se contemple plus de la même façon une fois le critique passé. Si l'on suit par exemple *l'Accordée du village*, de Greuze, Diderot après avoir explicité l'ordonnance, pur attrait visuel, explicite cette fois tout ce que semble traduire la peinture. Cette expression des passions se fait à des registres divers. Soit l'introduction d'un imaginaire littéraire justifie certains éléments du tableau (« Le moment qu'ils [les critiques] demandent est un moment commun, sans intérêt : celui que le peintre a choisi, est particulier » (*Ibidem*, 237), soit il révèle l'argumentation qui donne vie à la peinture : « Il faut avouer que tout cela est d'une convenance charmante avec la scène qui se passe, et avec le lieu et les personnages. Voilà un petit trait de poésie tout à fait ingénieux. » (Diderot, 1876 : X, 154). Par conséquent, le tableau devient sujet d'un espace romanesque car l'expression des passions mises en place, l'habileté du critique est de prouver sa théorie :

L'expression est en général l'image du sentiment. [...] L'homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il hait, il méprise, il dédaigne, il admire ; et chacun des mouvements de son âme vient se peindre sur son visage en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais. (*Ibidem*, 484)

Le choix de ce tableau montre bien que le Salon présente tout un contexte social et historique. Le quotidien y est manifeste et soigneusement mis en scène. Dans ce tableau, les figures s'enchaînent, observait Diderot, et « vont en ondoyant et en pyramidant » (*Ibidem*, 165) Mais cette construction rigoureuse donne pourtant une impression de naturel, et n'apparaît pas comme ayant été voulue ni même pensée par l'artiste. Les personnages figurés sur la toile sont crédibles.

L'inanimé devient animé, ou, pourrait-on dire, la peinture opère les différentes touches de pathétique, mêlé à la plume de l'auteur, créent une dimension nouvelle, une chaleur qui imprègne le spectateur, le caractère de la peinture l'emporte sur l'aspect purement esthétique, car la peinture s'identifie aux personnages :

L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer [...] de les agrandir ; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sens froid dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant ou froid. (*Ibidem*, 504).

Diderot appelle le portraitiste « l'historien » de la réalité ; il est donc le chroniqueur qui représente le réel à travers une vision subjective, distincte de l'imagination puisqu'elle ne crée rien, « elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse. Elle s'occupe sans cesse de ressemblances » (Diderot, 1876 : XI, 131). Il n'intéresse pas que le paysage soit vrai mais vraisemblable. Diderot admire Vernet précisément parce qu'il a su introduire la vérité dans le détail :

Que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement colorié ! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile, sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. C'est une vue romanesque dont on suppose la réalité quelque part. (Diderot, 1876 : XI, 106).

Toute œuvre d'art est un choix dont le tableau d'histoire ou les scènes de genre ne font pas exception. Parmi les figures à présenter, l'artiste doit se concentrer sur les

éléments essentiels et éliminer les détails superflus malgré leur existence dans la réalité ou leur effet attendrissant. D'après Diderot,

quand on a le courage de faire le sacrifice de ces épisodes intéressants, on est vraiment un grand maître, un homme d'un jugement profond ; on s'attache à la scène générale, qui en devient tout autrement énergique, naturelle, grande, imposante et forte. (*Ibidem*, 340).

En simplifiant sa toile, l'artiste fait le spectateur participer à son œuvre en la complétant par l'imagination. L'imitation de la nature débarrasse la représentation picturale qu'est la peinture de tout son superflu pour lui assurer un caractère de vraisemblance garant de la réussite de la représentation.

Moins l'œuvre sera achevée, plus elle suscitera l'intérêt du public. L'ébauche née d'un moment d'inspiration perd souvent son élan, sa vie à cause d'un long travail minutieux. Diderot affirme préférer une belle ébauche à un beau tableau, puisqu'étant « indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît » (Diderot, 1876 : XI, 246).

L'artiste se sert de la ligne et de la couleur et c'est cette dernière qui touche le plus le philosophe, sensible à la sensualité chaude et vibrante des couleurs, à la richesse et diversité des tons d'un tableau : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime » (Diderot, 1876 : X, 468).

Voilà la raison pour laquelle le Salon de 1761 l'enchanté :

Il me semble que nos peintres sont devenus coloristes. Les autres années le Salon avait, s'il m'en souvient, un air sombre, terne et grisâtre ; son coup d'œil cette fois-ci fait un autre effet. (*Ibidem*, 127)

Le coloriste prend le « soufflé divin » de la couleur pour recréer et modeler la réalité sur sa toile.

Chardin fascine Diderot par son travail de juxtaposition de couleurs et par des jeux de lumière :

Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. (...) Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. (*Ibidem*, 195)

Seul le peintre talentueux, particulièrement doué, arrivera à harmoniser les tons les plus

discordants parce qu'il maîtrise d'instinct le mélange des couleurs sur la palette.

Le sujet perd de l'importance face à l'audace et au charme de l'exécution qui produiront une œuvre où le Beau pictural s'imposera. Mais c'est le regard du (des) spectateur(s) qui recrée le tableau tout en réagissant à ce qu'il observe.

2. Le spectateur dans les Salons

Le spectateur dans le Salon de 1767 est d'abord une figure concrète, qui possède des référents définis, incarnés dans plusieurs catégories ou ensembles.

La situation énonciative de base du Salon de 1767 présente un locuteur Diderot qui s'adresse aux lecteurs de la *Correspondance littéraire*, destinataires finaux, à travers une adresse à Grimm.

Dans toutes les situations, le locuteur est Diderot lui-même, un spectateur connaisseur et écrivain qui fait le commentaire des centaines de toiles exposées au Salon. Il est toutefois un spectateur particulier, car sa mission n'est pas seulement de voir les tableaux mais d'en faire la critique. On note ainsi beaucoup d'occurrences du « je », car il remplit son rôle de critique en offrant son jugement à ses lecteurs. Il s'implique émotionnellement dans ces jugements : les verbes « aimer » et « préférer » expriment la sensibilité du critique de même que les exclamations.

Les lecteurs de la *Correspondance littéraire* n'avaient pour la plupart pas l'occasion d'aller au Salon. Diderot tente de rendre par écrit ce qu'il voit et tente ainsi d'en faire des spectateurs, de dépasser leur statut de lecteurs, en relevant « le défi que le visible lance à la parole » (Berthet, 2006 : 22). Le philosophe devait jouer avec deux publics antinomiques : d'une part, celui réel, connu, mais restreint des quelques accoutumés de *La Correspondance littéraire* et, d'autre part, celui fantasmé, inconnu et ouvert de la postérité.

Diderot tour à tour s'exprime pour lui-même dans une opinion générale. Le locuteur reste Diderot mais il s'inclut dans l'ensemble des spectateurs. Le « je » devient un « nous ».

Loin de s'isoler de la masse des spectateurs, le jugement de Diderot épouse bien souvent un certain consensus. Dans l'introduction aux *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière écrit :

Information, intuition générale, souci d'être juste mais aussi d'être sincère, d'exprimer le jugement du siècle, mais aussi de s'exprimer soi-même. Encore fallait-il varier la mise en œuvre, utiliser la lettre, l'essai, le discours, le dialogue, et faire de la critique d'art une œuvre d'art. (DIDEROT, 1988 : 441)

Diderot ne se limite pas à présenter des spectateurs concrets dans un espace concret. Il crée des interlocuteurs non identifiés, des figures imaginaires de spectateur : « n'aimeriez-vous pas mieux cette tête coiffée d'humeur, sa draperie lâche et moins arrangée et son regard attaché sur le buste ? » (Diderot, 1876 : XI, 19-20). Les spectateurs imaginaires sont des constructions de Diderot pour servir son argumentation. Diderot crée des interlocuteurs fictifs, connaisseurs, capables de dialoguer avec lui. Le spectateur n'est que celui qui regarde, qui voit, il est également indissociable de la notion de jugement et d'expression d'un sentiment.

La plupart du temps Diderot ne se contente pas de donner son avis mais il l'appuie de réactions d'autres spectateurs ou d'autres catégories de spectateurs dont il a pu observer ou entendre la réaction ou dont il imagine la réaction. L'introduction dans son texte du jugement d'autres spectateurs a deux justifications : d'une part, elle permet d'illustrer la thèse soutenue dans l'article « Beau » de *L'Encyclopédie* qui déclare qu'en donnant la parole à d'autres spectateurs, il montre qu'en effet le jugement du Beau est fonction de « rapports », que des spectateurs différents émettent des jugements différents ; d'autre part, il semble vouloir faire de ces Salons des chroniques autant qu'une critique.

3. Du langage pictural au langage littéraire

Véritables compte-rendus des expositions de l'Académie de Peinture et de Sculpture, les Salons affrontent d'emblée la difficulté de transcrire les toiles par écrit. Pour Starobinski, cette difficulté est compensée par diverses stratégies discursives :

Pour qui sait goûter les stratégies du discours, les Salons sont d'une lecture passionnante : entre la soumission apparente au désir de l'ami éditeur, le franc-parler imprudent et vif, la visée implicite d'un public lointain, les conversations écoutées, rapportées, provoquées. Diderot exploite toutes les modalités de la communication verbale, comme pour compenser la difficulté fondamentale du passage de la peinture à la parole. (Starobinski, 1991 : 14)

Starobinski évoque ainsi les enjeux fondamentaux de la *Correspondance littéraire*, chargée de tenir au courant les cours étrangères des événements artistiques français, en même temps que la principale difficulté qui se pose aux Salons : comment transcrire une

exposition à laquelle les lecteurs n'ont pas participé ? Comment donner à voir des toiles par l'entremise du verbe ?

Si à l'époque de Diderot, le monde de l'édition est déjà à même d'insérer vignettes et images aux textes, il n'en est pas encore question pour ce qui touche la *Correspondance littéraire*. Pour rendre compte des expositions du Salon carré du Louvre, Diderot est donc contraint de passer par la description des toiles qu'il a pu y contempler. En d'autres termes, l'écrivain n'a à sa disposition que le langage verbal pour donner à voir une multitude de tableaux. Au sein des *Salons*, apparaissent de nombreux parallèles entre ces deux arts que Diderot aime comparer : « La couleur est dans un tableau ce que le style est dans un morceau de littérature » (Diderot, 1876 : 140). Cette phrase établit un parallélisme frappant entre deux arts fort différents *a priori* mais que Diderot, de par sa qualité de « littéraire », « critique d'art », cherche constamment à rapprocher. Pourtant ce rapprochement est difficile par l'inadéquation fondamentale des langages verbal et pictural. Les mots sont parfois insuffisants à rendre le réel car ils ne peuvent être les stricts équivalents des réalités qu'ils désignent. Le critique d'art se doit de dépasser, ou tout au moins de « compenser la difficulté fondamentale du passage de la peinture à la parole » (Starobinski, *Ibidem*). Diderot, dans son *Essai sur la peinture*, réaffirme la capacité de l'homme de lettres à se faire critique d'art : « Tout ouvrage de génie [...] est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là ? Un autre homme de génie. » (Diderot, 1876 : X, 520). Si peintre, sculpteur et homme de lettres ne pratiquent pas le même art, ils se retroyent néanmoins dans leur « génie », c'est-à-dire dans leur capacité à apprécier l'Art au sens global du terme. L'homme de lettres possède cette « facilité acquise par des expériences réitérées à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau et d'en être promptement et vivement touché » (Diderot, 1876 : X, 519) et qui ne va cesser de s'accroître à mesure qu'il fréquente la peinture. Mais cette connaissance privilégiée ne suffit pas. Il lui faut encore pouvoir la partager de manière efficace avec son lecteur.

La difficulté fondamentale qui se pose pour Diderot est le public visé par la *Correspondance littéraire* : éditée en très peu d'exemplaires, elle se destine en effet aux cours étrangères qui apprécient particulièrement la culture française mais n'ont pas les moyens matériels de se rendre eux-mêmes à Paris pour voir les salons. L'objet des Salons est donc absent pour le lecteur mais aussi (ou du moins en partie) pour leur auteur. Ce

dernier les rédige chez lui à partir du livret et des notes prises sur place. Connaissant clairement la difficulté de sa position de spectateur et de critique, Diderot se place dans la même position que ses futurs lecteurs et prend ainsi conscience de l'enjeu de ses descriptions : il doit faire vivre les salons et les toiles pour un public lointain et exigeant. Diderot met ainsi en branle la dialectique de la présence et de l'absence inhérente aux Salons, et que l'on retrouve dans sa tentative de ressusciter pour ses lointains lecteurs l'ambiance particulière du salon.

La description des toiles apparaît comme un préalable nécessaire à l'expression de la critique artistique. C'est pourquoi l'auteur apporte tout son soin à ce qu'Isabelle Vissière nomme le « texte-image » (Vissière, 1986 : 111). Celle-ci relève différents procédés descriptifs et stylistiques que l'on retrouve dans les *Salons* et *l'Essai sur la peinture*. Diderot introduit fréquemment ces descriptions par le présentatif « Voici » présent dans le Salon de 1781. Avec lui, le présent de l'indicatif a pour effet d'actualiser les descriptions : instantanéité et simultanée sont de mises dans les Salons car elles permettent de donner l'illusion de la présence de l'objet décrit : le tableau se donne ainsi à voir au lecteur comme au spectateur. Diderot fait ainsi littéralement vivre les tableaux qu'il décrit. L'hypotypose¹ des *Marines* de Vernet fait résonner la toile du bruit de la tempête : « on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent, on voit, on voit tout ce qu'il lui plaît » (Diderot, 1876 : X, 99). Le pronom impersonnel permet d'englober le lecteur dans le spectacle total représenté sur la toile puisqu'il inclut le visuel et l'auditif. Dans d'autres toiles, le toucher et le goût sont également mis à contribution telles que les natures mortes de Chardin que Diderot admire en particulier. Touché par l'illusion du tableau, le spectateur est tenté de toucher les éléments qui y sont représentés, ce que cherche Diderot à rendre par l'écriture. L'auteur ne parvient pas à s'absenter de toute subjectivité. Diderot s'investit dans ses descriptions. Le portrait de Mme de Pompadour peint par Van Loo pour le Salon de 1759 fait l'objet d'une critique explicite qui se fonde dans la courte description du tableau avant d'être explicitement formulée : les quelques détails donnés par Diderot sur la composition de ce portrait sont pour la plupart négatifs. Le vocabulaire péjoratif, sous la forme d'adjectifs, a une valeur dépréciative : c'est le cas du « visage » qualifié de « précieux », de la bouche de « pincée » et des mains qui sont celles « d'un enfant de treize

¹ Une hypotypose est une figure qui regroupe l'ensemble des procédés permettant d'animer, de rendre vivante une description au point que le lecteur « voit » le tableau se dessiner sous ses yeux. Il s'agit donc d'une figure de suggestion visuelle.

ans » (Diderot, 1876 : X, 92). Pourtant, objet de toutes les attentions au cœur de l'harmonie bleutée, la robe est une robe à la française, comble de l'élégance féminine au XVIII^e siècle, dont la mode apparaît vers 1750.

À la description des toiles exposées, Diderot ajoute la critique à la fois positive et négative. La description n'est pas la fin première des *Salons* mais bien le moyen de l'expression d'un jugement esthétique.

Les réflexions de Diderot ne sont pas complètement coupées d'une certaine pratique de la peinture, propre au « littéraire ». Le motif de la réécriture des toiles occupe une grande partie des *Salons* qui ne se contentent pas de décrire les toiles exposées mais de les réinventer. En ce sens, les *Salons* ne sont pas de simples compte-rendus artistiques mais une véritable création.

L'art discursif de Diderot s'exprime très nettement dans les *Salons* et l'*Essai sur la peinture* où nous assistons à un véritable dialogue entre le critique d'art, ses différents lecteurs et son objet d'étude. L'écriture diderotienne réinvente l'art pictural par le biais du langage. Le passage du langage pictural au langage littéraire est un parcours difficile mais qui est ici surmontée de manière originale puisque Diderot ne cesse de faire le lien entre littérature et peinture.

C'est tout un travail sur l'art discursif qui fait des *Salons*, tout d'abord œuvre esthétique et jugement sur l'art, une chronique sur un événement qui n'était pas accessible à un public lointain qui avait un intérêt particulier pour la culture française. Les compte-rendus des *Salons* ressemblent à des histoires qu'on relit avec plaisir ; des digressions pittoresques et vivantes réjouissent le lecteur et le tiennent sous le charme. Et parmi tout cela il y a des paysages devenus réels à ses yeux. Tantôt Diderot recompose la toile et dit ce qu'il aurait fait lui-même, tantôt le tableau devient prétexte à un récit ou à une évocation toute personnelle. Mais la toile de fond est souvent une actualité qui se montre par le biais de portraits, d'événements du quotidien et qui révèle des modes (et des modes de vie). Les *Salons* ne sont en fait qu'une pratique de la critique d'art et une chronique de l'actualité.

Le spectateur est une composante indispensable de la réflexion de Diderot sur un dialogue avec l'œuvre d'art mais il se multiplie en différentes figures abstraites ou concrètes, de vrais interlocuteurs et instances regardantes des descriptions.

Bibliographie

- BERTHET, Dominique (2006). *Les défis de la critique d'art*. Paris : Kimé.
- DIDEROT, Denis (1875). *Œuvres complètes* (Vol. tome I). (J.Assézat, Ed.) Paris : Garnier Frères.
- DIDEROT, Denis (1876). *Œuvres complètes* (Vol. tome X). (J. Assézat, Ed.) Paris : Garnier Frères.
- DIDEROT, Denis (1876). *Œuvres complètes* (Vol. tome XI). (J. Assézat, Ed.) Paris : Garnier Frères.
- DIDEROT, Denis (1876). *Œuvres complètes* (Vol. tome XII). (J. Assézat, Ed.) Paris : Garnier Frères.
- DIDEROT, Denis (1876). *Œuvres complètes* (Vol. tome XII). (J. Assézat, Ed.) Paris : Garnier Frères.
- DIDEROT, Denis (1988). *Œuvres esthétiques*. Paris : Garnier Frères.
- FRIED, Michael (1990). *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris, Gallimard. « NRF Essais ».
- LOJKINE, Stéphane (2007). *L'Œil révolté : Les Salons de Diderot*. Paris : Actes Sud.
- STAROBINSKI, Jean (1991). *Diderot dans l'espace des peintres*. Paris : Réunion des musées nationaux.
- VISSIERE, Isabelle (1988). « Une originalité de Diderot : le “ texte-image ” ». *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 4. Aix-en-Provence. Université de Provence.

AUX FRONTIÈRES DE LA CHRONIQUE : LES SALONS DE DIDEROT (1769-1781)

JEAN-CHRISTOPHE REBEJKOW

Champigny (France)

Jean-Christophe.Rebejkow@ac-creteil.fr

Résumé : Au XVIII^e siècle, la Chronique est considérée comme un simple récit d'évènements passés classés dans un ordre chronologique. Dans l'article **Chronique de l'Encyclopédie*, Diderot la dévalorise, et semble opposer le chroniqueur à l'historien qui s'interroge avec profit sur les liens entre les évènements. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que le terme prend son sens actuel. Cependant, par son attention aux débats de l'époque sur l'art dont il fait écho dans les salons, par son activité de journaliste pour la *Correspondance Littéraire* de Grimm, Diderot s'apparente à un chroniqueur. Dans cette perspective, il nous a paru intéressant de nous pencher sur les derniers salons de Diderot, en particulier sur le *Salon de 1769*, qui juxtapose sans lien deux chroniques de nature différente, la Chronique artistique et la « Chronique du quotidien », cette dernière ne nourrissant pas la réflexion esthétique de Diderot. Ce procédé est repris, avec des variantes (il s'agit de deux chroniques d'art qui ne dialoguent pas entre elles), dans les salons suivants : ceux de 1771, 1775, 1781. Dans les derniers salons, cette juxtaposition de deux chroniques signale de façon exemplaire l'abandon du projet esthétique de Diderot : rivaliser avec le peintre.

Mots-clés : Chronique. Diderot. Peinture. Salon. Description.

Abstract: In the XVIIIth century, the Chronicle is considered as a simple narrative of past events classified in a chronological order. In the article **Chronique of the Encyclopédie*, Diderot depreciates it. Only in the XIXth century, the term got its current meaning. However, by its attention on the debates of his time which he echoes in his Salons published in Grimm's *Correspondance Littéraire*, Diderot may be considered as an author of chronicles. In this perspective, it seemed interesting to us to pay attention to the last Salons, particularly to the *Salon de 1769*, which juxtaposes without links between them two chronicles of different nature, art chronicle, and a chronicle of the life, without links to esthetical problems. The last *Salons*, indicates in a exemplary way the abandonment of the esthetic project of Diderot: to compete with the painter.

Keywords : Chronicle. Diderot. Painting. Salon. Description

La Chronique est à la croisée des genres : littérature, presse journalistique éphémère... Diderot, dans l'entrée *CHRONIQUE de l'*Encyclopédie*, reste très sceptique sur son utilité. On sait qu'il écrivit, sur la demande de son ami Grimm, des comptes-rendus d'expositions organisées par l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui se tenaient tous les deux ans au Salon carré du Louvre : soit en tout neuf salons, de 1759 à 1781.

Après avoir examiné la définition que Diderot¹ donne de la chronique et avoir retracé brièvement l'évolution de son sens, nous allons, dans un premier temps, nous demander en quoi les Salons qu'il écrivit, destinés à être diffusés dans la *Correspondance Littéraire*, revue manuscrite destinée aux têtes princières de l'Europe éclairée, relèvent de la Chronique, non pas tant au sens où l'entendait Diderot, mais au sens que ce mot a pris aujourd'hui.

Nous aimerions ensuite nous interroger sur l'insertion, au sein d'une « Chronique d'art », d'allusions à des évènements contemporains ou quasi contemporains de l'écriture du *Salon de 1769* qui semblent relever d'une autre « Chronique » (selon notre acception du XXI^e siècle), celle de faits quotidiens, certes pas toujours « chronologique », mais qui tranche avec l'écriture des salons précédents (1759-1765), dans lesquels, à côté de la description, Diderot s'intéressait essentiellement à l'essence de l'art, au « technique » du peintre. Cette Chronique semble nouvelle dans l'écriture des Salons. Que révèle précisément cette juxtaposition de « Chroniques », par rapport à l'évolution de la critique d'art de Diderot ?

Approches d'une définition de la Chronique : son lien avec le journalisme

Le *Système général de la connaissance humaine suivant le chancelier Bacon*, dont les éditeurs de l'*Encyclopédie* sont largement redevables, fait de la *Chronique* une subdivision de l'*Histoire* : « Division de l'Histoire complète en Chroniques, Vies et Relations » (AT, XIII, p. 161). Diderot, auteur de l'article * CHRONIQUE de l'*Encyclopédie* (l'astérisque est la marque éditoriale de Diderot auteur), caractérise la *Chronique* comme événementielle, chronologique (« les faits abrégés [...] [y] sont rangés selon l'ordre de leurs dates ») : elle est en ce sens synonyme d'annales (l'article ANNALES de l'*Encyclopédie* est de l'abbé Mallet).

¹ En ce qui concerne Diderot, nous avons eu recours aux éditions suivantes : Diderot: *Œuvres complètes*, édition publiée par Jules Assézat et Maurice Tourneux, Paris : Garnier frères, 1875-1877, 20 vol. (ci-après : AT, suivi du numéro du tome, en caractères romains, et de la page, en caractères arabes) ; Diderot: *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Roger Lewinter, Paris: Le Club français du livre, 1969-1973, 15 vol. (ci-après : LEW, suivi du numéro du tome, en caractères romains, et de la page, en caractères arabes). *L'Essai sur la peinture, les Salons de 1759, 1761, 1763* (Paris : Hermann, 2003), ont fait l'objet d'une édition critique, richement annotée, par Gita May et Jacques Chouillet (ci-après, Hermann, suivi du numéro de la page) ; le texte des salons, en particulier, est mieux établi dans cette dernière édition.

La Chronique n'a pour Diderot que peu d'intérêt, à moins que le chroniqueur ne se double d'un historien, qui s'intéresse aux liens entre les « actions », plus qu'il ne s'attache à en relever le côté évènementiel et chronologique : « La *Chronique*, ne s'attachant qu'au gros des actions, ne sera pas fort instructive, à moins qu'elle ne parte d'une main habile qui sache, sans s'appesantir plus que le genre ne le demande, faire sentir ces fils imperceptibles, qui répondent d'un bout à des causes très-petites, & de l'autre aux plus grands événements » (article *CHRONIQUE).

Aussi, après avoir évoqué les Chroniques des Égyptiens, des Juifs, les Chroniques des Saints, Diderot en vient à ce jugement lapidaire, et somme toute dépréciatif :

Le plus grand mérite de ces sortes d'ouvrages [les *Chroniques* des moines], dont les actions pieuses des saints ne font pas tellement l'objet, qu'on n'y trouve aussi les vies de plusieurs rois ou grands hommes, c'est d'avoir conservé les dates & le fond des principaux événements. L'homme intelligent, qui sait rejeter le faux & démêler le suspect, n'en tire que ce qui lui convient, & peut-être n'en tire-t-il pas grand-chose. (article *CHRONIQUE).

On retrouve ici l'opposition du chroniqueur et de l'historien qui marquait le début de l'article. Un dictionnaire récent s'accorde avec Diderot sur ce point : « L'histoire implique, en théorie, une vision explicative, tandis que la Chronique est un simple enregistrement de faits, dans la succession des temps »².

C'est dans cette acception que le terme de Chronique est employé, dans les articles suivants de l'*Encyclopédie* : ABREGÉ, ARMES, BIDAUX [corps d'infanterie], IDEEN, Dactyle, JUIFS, Philosophie des (« la Chronique des Samaritains », AT, XV, pp. 322, 323, 324). De même, la *Correspondance Littéraire* parle des « anciennes Chroniques d'Écosse »³. Dans son œuvre, notons par exemple que Diderot ne semble pas citer nommément les chroniqueurs du moyen âge.

Dans l'entrée *CHRONIQUE de l'*Encyclopédie*, et conformément à l'étymologie grecque (chronos : le temps), Diderot s'accorde avec l'article *Chronique* du *Dictionnaire de l'Académie française* : « CHRONIQUE. s.f. Histoire dressée suivant l'ordre des temps. *Vieille Chronique. Anciennes Chroniques. Chroniques de Saint Denis*. Il y a des mémoires de la vie de Louis XI qu'on appelle *Chronique scandaleuse* » (4e Edition, 1762 ; le sens de l'édition de 1694 est très proche). Le *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-88) de Jean-François Féraud ne donne pas un autre sens à ce terme.

² Cf. *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de P. Aron, D. Saint Jacques, A. Viala, Paris : PUF, « Quadrige », 2010, p. 116.

³ *Correspondance Littéraire*, édition de Maurice Tourneux, Paris : Garnier frères, tome XIII, 1880, p. 468 (ci-après : CL, suivi du numéro du tome, en caractères romains, et de la page, en caractères arabes ; ici : CL, XIII, p. 468).

Au XVIII^e siècle, le mot paraît relativement peu employé. On le rencontre dans certains titres d'ouvrages, parmi lesquels : les *Éphémérides du citoyen ou Chronique de l'esprit national* que l'abbé Nicolas Baudeau (1730-1792), physiocrate, écrivit en collaboration avec le marquis de Mirabeau ; l'*Histoire de Russie, tirée des Chroniques originales et des meilleures histoires de la nation*, par P.-Ch. Levesque (1782-1783), mentionnée par Grimm dans la *Correspondance littéraire* d'octobre 1781, et louée en février 1782 (CL, XIII, pp. 35, 70 ss.). On peut citer également, dès la période révolutionnaire, la *Chronique du mois*, ou la *Chronique de Paris* fondée par l'archéologue Millin de Grandmaison (1759-1818), auxquelles collabora Condorcet. On rappellera enfin la *Chronique scandaleuse* (au XVIII^e s., celle d'Imbert, cf. *Correspondance Littéraire*, II, p. 151 ; XI, p. 80 ; XIII, p. 353, etc.)⁴, Cette dernière acception du terme *Chronique*, non attestée dans les dictionnaires du temps, se retrouve dans la *Correspondance Littéraire*: il s'agit alors de la chronique d'évènements quotidiens ; c'est précisément en ce sens que Grimm, à qui Diderot s'adresse dans les salons, emploie ce mot, rapportant le terme de « Chronique » aux évènements qui jalonnent alors la vie quotidienne de Voltaire : « Autre chapitre de la Chronique de Ferney » (novembre 1769, CL, VIII, p. 365) Nous y reviendrons lors de notre analyse du *Salon de 1769*.

Au XIX^e siècle, la Chronique apparaît comme genre littéraire, récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, les faits rapportés étant réels : citons par exemple les *Chroniques italiennes* et *Le Rouge et le Noir*, sous-titré *Chronique du XIX^e siècle* de Stendhal (dans la *Chronique de Charles IX* de Mérimée, le terme semble pris dans son sens premier, originaire). Avec le dictionnaire de Littré (1863-1873; supplément en 1878), le terme de « Chronique » s'enrichit d'une nouvelle acception, encore usitée de nos jours : « 2. Fig. La Chronique, les Chroniques, ce qui se débite de petites nouvelles courantes ». En 1935, le *Dictionnaire de l'Académie française* fait le lien entre l'activité de chroniqueur et celle de journaliste : « Il se dit aussi de la Partie des journaux où l'on passe en revue les nouvelles du jour. *Chronique politique. Chronique littéraire. Chronique musicale. Chronique mondaine. Chronique locale* ». Le terme de « Chronique d'art » se rencontre chez Huysmans à propos de ses notes sur la peinture, en particulier pour le Salon de 1887. L'article *JOURNALISTE de Diderot dans l'*Encyclopédie* était déjà, à cet égard, révélateur :

Un journaliste est un « auteur qui s'occupe à publier des extraits et des jugements des ouvrages de littérature, de sciences et d'arts, à mesure qu'ils paraissent ; d'où l'on voit qu'un homme de cette espèce ne ferait jamais rien si les autres se reposaient. Il ne serait pourtant pas sans mérite, s'il avait les talents nécessaires pour la tâche qu'il s'est imposée. Il aurait à cœur les progrès de l'esprit humain ; il aimerait la vérité, et rapporterait tout à ces deux objets » (AT, XV, p. 314).

⁴ Dans l'édition du *Journal de Barbier* le terme « chronique » semble être introduit par l'éditeur du XIX^e s. (cf. *La Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1705) ou Journal de Barbier*, Paris : Charpentier, 1857 ; cette « Chronique », dit l'éditeur, est « rédigée au jour le jour » (*Introduction*, p. VIII)).

Par cette attention portée à l'actualité, le journaliste est assimilé au critique ; et il n'est point étonnant de voir Diderot conclure ce même article *JOURNALISTE par ces mots : « Mais je m'aperçois qu'en portant ces observations plus loin, je ne ferais que répéter ce que nous avons dit à l'article CRITIQUE [de l'abbé Mallet] » (AT, XV, p. 316). On peut donc considérer le critique d'art en tant que journaliste, mais aussi en tant que chroniqueur, comme le souligne par ailleurs *Le Dictionnaire du littéraire*⁵.

Chronique, journalisme et critique d'art : les Salons de Diderot

La définition de la critique d'art reste très large et englobe, pour le XIX^e s., différentes catégories qu'il faudrait préciser⁶.

Une autorité telle que Gita May n'hésite pas à qualifier les salons de Diderot de « Chroniques »⁷. Diderot est aussi perçu comme chroniqueur d'art par d'autres éminents commentateurs⁸. Il s'agit alors de Chroniques dans une acception très large, et dans un sens peu restrictif.

En quoi les salons de Diderot s'apparentent-ils à la Chronique, aux Chroniques d'art ? Journaliste, Diderot l'est en rendant compte des salons pour ce périodique manuscrit qu'est la *Correspondance Littéraire*. Sans s'astreindre toutefois à un ordre chronologique strict, il tient compte de l'actualité, de la présentation des œuvres⁹ ; on peut retenir notamment, à cet égard, que Diderot est retourné en 1759 au salon pour voir la *Médée* de Carle Vanloo,

⁵ Cf. *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de P. Aron, D. Saint Jacques, A. Viala : « Dans le vocabulaire journalistique, la Chronique propose des articles d'actualité paraissant régulièrement, sur un sujet donné, et le mot s'applique notamment à la critique » (Paris : PUF, « Quadrige », 2010, p. 116). Le TLF donne aussi cette acception : « 3. Article de journal ou de revue, émission de radio ou de télévision, produits régulièrement et consacrés à des informations, des commentaires sur un sujet précis. *Une Chronique littéraire, politique, sportive* ».

⁶ Cf. Jean-Paul Bouillon : « L'étude des genres amènerait elle aussi à dépasser le culte exclusif des "auteurs" pour voir, dans la perspective d'une analyse sociologique de ces "formes", comment l'article de presse ou la notice de dictionnaire, la Chronique d'art (Burty, Geffroy), le compte rendu d'exposition (les Salons), le guide de musée (Gautier), le récit de voyage, la monographie (Champfleury, Goncourt), l'étude historique (Thoré, Chesneau), le texte polémique (Silvestre, Mirbeau), le manifeste (Duranty, mais aussi Courbet ou Manet), le recueil d'aphorismes (Dolent), le roman sur l'art (Burty, Goncourt, Zola), le roman d'art, ou même le genre tout à fait particulier de la correspondance d'art (Pissarro, Van Gogh, Cézanne), constituent autant de "catégories" qui répondent le plus souvent à des lois précises, et à l'intérieur desquelles les rapports de filiation sont à étudier » ("Mise au point théorique et méthodologique", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1980, n° 6, "Littérature et Peinture", p. 897).

⁷ Gita May, « Diderot et Roger de Piles », *Publications of Modern Language Association*, Vol. 85, No. 3 (Mai, 1970), pp. 444-455 ; ici p. 444.

⁸ L'association est sous-entendue par Philippe Dean (« Deux sortes de peintures », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 22, 1997, p. 44). Massimo Modica pense que Grimm avait précédé Diderot dans cette activité (les salons) par ses Chroniques des salons de 1753, 1755, 1757 (« Diderot philosophe et critique d'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 33 (2002), p. 77). Voir aussi Annie Duprat qui parle de « Chronique artistique » à propos des salons de Diderot (« David, de la polémique à la gloire. Autour du Saint Roch du Bureau de la Santé de Marseille (1780) » *Sociétés & Représentations* 2008/2 (n° 26), Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 171-182).

⁹ J. Chouillet note justement que Diderot en viendra « à indiquer lui-même des références en marge (voir le *Salon de 1761*), mais il n'ira jamais jusqu'à une mise en forme répertoriée et numérotée » (*op.cit.*, p. 89).

« absente au début de l'exposition » (J. Chouillet, *op. cit.*, p. 85). Il en va de même en 1761, pour *L'Accordée de village*, dont Greuze a retardé l'apparition, qui ne figure pas dans l'autographe¹⁰ du *Salon de 1761*, mais dont Diderot rendit compte dans la *Correspondance Littéraire*. Diderot s'intéressa de près aux débats de son temps. Dans le *Salon de 1767*, il s'insurgea contre le prix de sculpture décerné à Guillaume Moitte, prix qu'il attribua à la « cabale » de Vien, de Pigalle, et à la faiblesse de Le Moyne ; Diderot aurait aimé qu'il revienne à un élève de Le Moyne, René Millot, qui l'obtint, en effet, en 1770 (AT, XI, p. 377). On pourrait ainsi multiplier les exemples. Ainsi, même si Diderot n'aime guère les chroniques, son activité de critique d'art qui tient compte de l'actualité des salons, autour d'un sujet précis, l'apparente à ce que nous considérons actuellement comme un chroniqueur.

Nous aimerions maintenant nous pencher sur le rôle de la « Chronique » dans les derniers Salons, en particulier dans le *Salon de 1769*, où une « Chronique » d'évènements qui émaillent le quotidien du philosophe s'ajoute à la « Chronique » d'art qu'il tient pour Grimm. Il convient d'abord de rappeler, ne fût-ce que brièvement, le rôle du *Salon de 1767*, qui marque, dans la réflexion de Diderot critique d'art, un véritable tournant.

La mutation du projet esthétique de Diderot : le *Salon de 1767*

Dans le *Salon de 1767*, le projet esthétique de Diderot change. Rappelons donc brièvement les principaux axes de cette mutation, étant donné qu'il ne saurait ici être question d'entrer dans les détails¹¹ : nous allons voir que la réflexion sur le langage et la description constituent les facteurs principaux de l'évolution des idées esthétiques du philosophe dans ce *Salon de 1767*.

Le langage. La langue même se révèle insuffisante ; les mots manquent au philosophe critique d'art pour répondre à la demande de Grimm : « J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendissent bien mes raisons » (AT, XI, p. 179). Par ailleurs, les mots frappent maintenant Diderot non tant par leurs qualités plastiques (leur capacité à évoquer l'image) que par leurs qualités sonores, musicales :

J'en demande pardon à Marmontel, mais je n'ai jamais pu lire Lucain. [...] en dépit de la sublimité de l'idée, à ce sifflement aigu de syllabes *Rheni mediis in fluctibus amnis*; à ce rauque croassement de grenouilles, *quos inquinat, aequat*, je bouche mes oreilles, et je jette le livre. (AT, XI, p. 327)

¹⁰ Nous ne disposons pour ce passage du *Salon de 1761* que du texte remanié par Grimm (cf. J. Chouillet, *op. cit.*, p. 111, pp. 164-65 ; AT, X, p. 151).

¹¹ Pour l'éventuel lecteur intéressé par cet aspect, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Le *Salon de 1767* ou les métamorphoses de l'esthétique de Diderot », *Poetica*, 39 Band, Heft 1-2 (2007), pp. 89-109.

Malgré « la sublimité de l'idée » (c'est-à-dire aussi la beauté de l'image que le poète suggère), ce qui domine c'est ce « ce sifflement aigu de syllabes ». Un peu plus haut dans ce même salon, Diderot définissait déjà la poésie comme une « espèce de musique » (AT, XI, p. 270). La peinture et la poésie se révèlent ainsi dissemblables, même si Diderot s'interroge encore sur l'*ut pictura poesis* d'Horace (AT, XI, p. 72-73)¹².

La description. On se souvient que, dès le *Salon de 1761*, Diderot en vient à penser qu'il peut rivaliser avec le peintre grâce à son style : « La couleur est dans un tableau ce que le style est dans un morceau de littérature¹³ ». Cette idée domine jusqu'en 1766. Dans le *Salon de 1767*, ses descriptions lui paraissent même monotones (AT, XI, p. 138, p. 221). Du reste, la description, même la plus simple, ne saurait suffire, elle doit être comparée à son « modèle », le tableau : « Mais, encore une fois, quelle est la description d'un tableau de bataille qui puisse servir à un autre que celui qui l'a faite, les yeux devant le tableau [?] » (AT, XI, p. 186 ; à propos de Casanove). La même idée est reprise plus bas : « Voilà une description fort simple, une composition qui ne l'est pas moins et dont il est toutefois très difficile de se faire une juste idée, sans l'avoir vue » (AT, XI, p. 248). Autant dire que la description n'a plus de statut autonome, qu'elle ne parvient plus seule à évoquer l'image. Diderot est fatigué de décrire : « Je m'ennuie de faire et vous apparemment de lire des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous et pour moi, écoutez un conte » (AT, XI, p. 204). Cette « lassitude » de la description (sensible dès les premières pages du salon), amène Diderot, dans le *Salon de 1767*, à envisager d'autres formes d'écriture : outre le conte des habitants du gros caillou (AT, XI, pp. 204 ss.), on peut noter la « *Promenade Vernet* » (AT, XI, p. 98 ss.), la *Satire contre le luxe à la manière de Perse* (AT, XI, p. 89 ss.)¹⁴, ou les commentaires sur la poésie...

Il n'est ainsi guère étonnant de voir Diderot, dans le *Salon de 1769*, écrire à Grimm : « Vous voyez, mon ami, que je vous fais grâce des descriptions, la partie qui m'amuse et qui prêtait à mon imagination » (AT, XI, p. 394). Que nous réservent donc les derniers salons, en particulier le *Salon de 1769* ?

La Chronique dans le Salon de 1769 et les Regrets sur ma vieille robe de chambre comme signe du désintérêt de Diderot pour la critique d'art

Les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, diffusés dans la *Correspondance Littéraire* du 15 février 1769, sont antérieurs au *Salon*, qui eut lieu à l'automne de la même

¹² Cf. sur ce point, notre article, « La poésie dans les *Salons* de Diderot », *Studi settecenteschi*, vol. 25-26 (2005), pp. 203-230.

¹³ *Salon de 1761* (AT, X, p. 127 ; LEW, V, p. 73).

¹⁴ La *Satire contre le luxe*, que Diderot songea un temps à intégrer dans le *Salon de 1767*, comme en font foi l'édition Naigeon et la copie de ce Salon conservée au château de Coppet, ne figure pas dans le manuscrit autographe, tel qu'il est parvenu jusqu'à nous. Notons que les thèmes du luxe, des artistes corrompus par l'or, traversent le *Salon de 1767*, la *Satire contre le luxe à la manière de Perse*, les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, le *Salon de 1769* (cette corruption explique selon lui la pauvreté de ce dernier salon). Voir notre article : « Diderot, les *Salons de 1767*, de *1769* et la question du luxe », *Diderot Studies* XXIX (2003), 65-82.

année. Diderot pensa cependant un moment intégrer ce texte à son salon, comme le prouve la mention sur le manuscrit autographe : « *Fragment du salon de 1769* ». Dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, Diderot se livre à une méditation sur l'esthétique, méditation qui prend comme prétexte le don que lui fit Madame Geoffrin d'une robe de chambre neuve, en remplacement de l'ancienne, usée : on peut voir ici l'intrusion d'une anecdote, qui relève de la chronique de la vie quotidienne. Cette anecdote informe le projet artistique de Diderot : la réflexion sur le rapport entre le luxe et les Beaux-Arts. Un des effets de ce luxe est de rompre l'harmonie du cabinet de Diderot : « Écoutez les ravages du luxe, les suites funestes d'un luxe conséquent. Ma vieille robe de chambre était *une* avec les autres guenilles qui m'environnaient » (AT, IV, p. 7). Mais, du fait de ce don, « Tout est désaccordé. Plus d'ensemble, plus d'unité. Plus de beauté » (AT, IV, p. 7)¹⁵. L'apparition de la nouvelle robe de chambre fait que le disparate règne maintenant en maître dans la demeure du philosophe, et Diderot oppose ce disparate à l'unité du tableau de Vernet (AT, IV, p. 11 ss.). Les *Regrets* s'inscrivent ainsi d'une certaine façon dans la Chronique événementielle, ici aux résonances autobiographiques (nous renouons ici avec le sens que donne Grimm à ce mot dans la *Correspondance Littéraire* à propos de Voltaire (CL, VIII, p. 365 ; cf. *supra*)).

Dans le *Salon de 1769*, Diderot reste toujours intéressé par l'actualité de la peinture, de la gravure ou de la sculpture, mais, à la différence des salons précédents, cette actualité s'inscrit plutôt dans la chronique événementielle. Un exemple : la « mésaventure » survenue à Greuze, reçu certes à l'Académie, non comme peintre d'histoire, mais comme peintre de genre, pour ses productions passées, et non pour celle qu'il présentait comme son morceau de réception¹⁶ est relatée par Diderot dans une lettre à Sophie Volland du 1^{er} octobre 1769 de la même année (AT, XIX, p. 326) et dans une lettre à Falconet du 7 septembre 1769, dans laquelle il conclut ainsi : « Le fâcheux de tout cela, c'est qu'en effet le tableau ne vaut rien » (AT, XVIII, p. 317 ; son avis tranche avec celui qu'il exprimait précédemment, dans une lettre au même Falconet¹⁷). Par ailleurs, dans la conclusion du *Salon de 1769*, Diderot écrit à Grimm : « Vous ai-je dit que notre pauvre Académie de peinture a été sur le point de fermer son école? Michel Van Loo n'est pas payé » (AT, XIX, p. 461) : la *Correspondance Littéraire* confirme le fait en avril 1771 (éd. Tourneux, IX, p. 288).

Le *Salon de 1769* présente d'autres traces d'une autre Chronique événementielle, voire autobiographique, sans lien apparent avec la Chronique artistique ; on peut citer, notamment :

¹⁵ Cf. l'Introduction de Roger Lewinter aux *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (LEW, VIII, p. 9).

¹⁶ Le tableau représentant Septime Sévère, *Salon de 1769*, AT, XI, pp. 439-440.

¹⁷ « Le Greuze vient de faire un tour de force. Il s'est tout à coup élancé de la bambochade dans la grande peinture; et avec succès, autant que je m'y connais » (A Falconet, Juillet 1767, AT, XVIII, p. 249).

- Le suicide de Desbrosses, dû à sa banqueroute (*Salon de 1769*, AT, XI, p. 420, p. 425), qui est également rapporté dans une lettre à Grimm du 19 novembre 1769 (LEW, VIII, p. 949). Rappelons que Desbrosses, est mis en scène dans *Mystification*¹⁸, récit qui relate une mystification réelle, restée inachevée à cause, précisément, de sa mort : Desbrosses devait faire comprendre à mademoiselle Dornet, un temps amante du prince Galitzine, qu'il fallait lui rendre un tableau ; ce dernier pouvait se révéler compromettant pour le prince qui venait de se marier.
- La querelle sur l'édition de l'*Encyclopédie*, et les démêlés du philosophe avec Luneau de Boisgermain, qui considérait que les souscripteurs de l'*Encyclopédie* avaient été spoliés. Diderot prit le parti des libraires : « Après dîner je vais chez Briasson pour tâcher d'accommoder le procès de Luneau de Boisgermain avec les libraires » (AT, XI, 430). La lettre du 28.12.1768 (LEW, VIII, pp. 964-966)¹⁹ se fait l'écho de cette affaire.
- L'indisposition de sa fille Angélique (AT, XI, p. 440) est également évoquée dans une lettre du 12 novembre 1769 à Grimm (LEW, VIII, p. 951).
- Le remerciement à Grimm pour la « pacotille » de musique (AT, XI, 426).

Les événements rapportés par Diderot sous forme d'anecdotes ne le sont pas forcément dans l'ordre chronologique. Cependant, la fonction de ces anecdotes, qui relèvent de la Chronique des événements quotidiens, est différente dans les *Regrets* et dans le *Salon de 1769*. Alors que, dans les *Regrets*, l'anecdote (le don au philosophe d'une nouvelle robe de chambre par madame Geoffrin) était un prétexte à la vaticination de Diderot sur les méfaits du luxe et sur l'unité du tableau de Vernet, dans le *Salon de 1769*, l'anecdote semble plaquée, sans rapport avec la réflexion esthétique, et ne la nourrit pas (mis à part peut être l'allusion à un tableau, symbole de la compagnie des Indes (AT, XI, 448)). Les anecdotes semblent simplement former une Chronique qui se juxtapose à la Chronique picturale que tient Diderot pour Grimm. Ce mélange d'éléments disparates peut expliquer que Diderot, qui songea un moment à inclure les *Regrets* dans le *Salon de 1769*, y ait semble-t-il finalement renoncé : dans la copie qu'il a fait faire de ses œuvres pour Catherine II, les deux textes sont séparés.

Il n'y a plus alors, dans le *Salon de 1769*, une description qui prétend se substituer aux tableaux, mais une simple juxtaposition sans lien apparent de remarques tenant lieu de chronique artistique, et d'éléments anecdotiques relevant d'une tout autre chronique : celle d'événements parfois à caractère privé, contemporains de la rédaction de ce salon. Cette

¹⁸ Cf. Herbert Dieckmann, *Inventaire du fonds Vandeul*, Droz, 1951, p. 91 (Bibliothèque Nationale de France, Paris, ms. n.a.fr. 13.767), fol. 53-78 ; ce manuscrit est publié in LEW, VII, avec une belle introduction de Roger Lewinter).

¹⁹ Cf. également, sur cette affaire, A. M. Wilson, *Diderot*, Paris : Laffont, « Bouquins », 1984, pp. 480-81.

juxtaposition de deux chroniques signale exemplairement que Diderot a renoncé à rivaliser avec le peintre.

Le *Salon de 1769* est ainsi marqué par l'intrusion d'éléments allogènes, étrangers au monde de la peinture, traces d'une autre Chronique, celle de la vie quotidienne.

Les derniers salons (1771-1781) ne sont qu'un reflet affadi des premiers, de deux chroniques différentes. Le *Salon de 1771* a paru déconcertant aux commentateurs.

Il frappe en effet par son disparate, qui repose sur la juxtaposition de deux « Chroniques d'art », de deux points de vue différents, voire opposés²⁰. A une lettre sur les œuvres exposées font suite des notations brèves (mises entre parenthèses), censées être de Diderot lui-même, jugements lapidaires et le plus souvent dépréciatifs, qui reprennent en fait les jugements de Daudé de Jossan dans sa *Lettre de M. Raphael le jeune [...] à un de ses amis, architecte à Rome* (s.l., 1771). La lettre qui ouvre le *Salon de 1771* semble prétendument adressée à l'éditeur de la *Correspondance Littéraire*, mais son ton appliqué (AT, XI, p. 465), qui tranche avec la liberté de ton des salons précédents²¹, a fait considérer ce salon par les critiques comme étant en partie l'œuvre d'un littérateur sollicité par Diderot : à moins qu'il s'agisse d'une nouvelle mystification du philosophe, qui fait suite à celle des notations entre parenthèses de ce même salon ? Aucun des avis ne semble prévaloir dans le *salon de 1771*, et cette juxtaposition nous paraît également une nouvelle preuve du fait que Diderot a renoncé à rivaliser avec le peintre. Le *Salon de 1775* reconduit ce procédé – sous forme d'un dialogue théâtral cette fois – qui semble caractéristique de la dernière manière de Diderot critique d'art : Daudé de Jossan y est d'ailleurs à nouveau sollicité. Dans le *Salon de 1781*, ce ne seront plus des observations d'un autre chroniqueur, mais des notes d'un soi-disant copiste (Meister ? on sait que Meister avait pris la direction de la *Correspondance Littéraire* à la suite de Grimm)²² : mais la démarche est comparable. Diderot s'en remet à l'opinion dans le *Salon de 1781* : à propos de la *Madeleine pénitente* de Van Loo, il écrit par exemple : « Je crois ce tableau mal dessiné; je m'en rapporte sur ce point à ceux qui en savent là-dessus plus que moi » (LEW, XIII, p. 94).

Dans les derniers salons, le disparate des chroniques, plutôt succession de monologues que dialogue réel, l'emporte donc finalement sur l'harmonie d'ensemble qui

²⁰ Cette juxtaposition de deux points de vue différents qui prédomine dans les salons suivants était annoncée, dans le *Salon de 1769*, par cette remarque de Diderot, qui fait part de la diversité (voire de l'incompatibilité) de certains de ses jugements : « Il faut être vrai, mon ami, et vous donner en même temps un excellent exemple de la manière dont on est diversement affecté d'un même morceau en différents instants ». annonce les avis contradictoires des salons suivants. » (AT, XI, 435).

²¹ On comparera avec intérêt les variantes entre le manuscrit autographe du *Salon de 1761*, et sa révision par Grimm dans la *Correspondance Littéraire* (cf. l'édition de ce salon par J. Chouillet, Hermann, 2003, *op. cit.*).

²² Ces notes sont « clairement indiquées par des tirets » selon Roger Lewinter (*Introduction*, LEW, XIII, 82). Dans son édition, la typographie, qui met ces notes en italiques, rend plus aisée que dans AT la lecture de ce salon (LEW, XIII, pp. 85-127, publié d'après deux copies de la *Correspondance Littéraire*).

régnait jusqu'en 1765 dans les compte rendus écrits pour Grimm : confirmation du désintérêt progressif de Diderot pour la critique d'art.

Au XVIIIe siècle, la Chronique est considérée comme événementielle, simple récit d'évènements passés classés dans un ordre chronologique. Dans l'article *CHRONIQUE de l'*Encyclopédie*, Diderot la dévalorise, et semble opposer le chroniqueur à l'historien, qui, lui, s'interroge avec profit sur les liens entre les évènements. Dans son œuvre, il emploie d'ailleurs fort peu le terme de « chronique », le réservant essentiellement à la relation d'évènements passés.

Les dictionnaires du temps, en particulier le *Dictionnaire de l'Académie*, partagent cette conception de la chronique comme « Histoire dressée suivant l'ordre des temps », et citent en exemple des Chroniques des temps anciens. Ce n'est qu'au XIX^e et au XX^e siècles que le terme de Chronique revêt d'autres significations.

On peut penser que Diderot, dans ses salons, s'apparente à un chroniqueur, comme en témoignent le côté chronologique, daté des salons, les allusions aux débats de l'époque et aux évènements qui émaillent le petit monde de la peinture (vente de tableaux, peintres corrompus par l'or...). Diderot est d'ailleurs considéré de nos jours par certains commentateurs comme un chroniqueur d'art. Dans cette perspective, il nous a paru intéressant, après avoir rappelé les raisons qui ont poussé Diderot dès 1767 à abandonner son projet de rivaliser avec le peintre par la description, de nous pencher sur ses derniers salons, et de voir le rôle qu'y joue la chronique. Le *Salon de 1769*, qui mêle Chronique artistique et « Chronique du quotidien », nous paraît symptomatique de l'évolution des conceptions de Diderot. On se souvient que, dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, texte que Diderot songea un moment à incorporer au *Salon de 1769*, l'anecdote (le don par madame Geoffrin d'une nouvelle robe de chambre) alimente la critique d'art, la nourrit, en suggérant à Diderot des réflexions sur le rapport entre le luxe et les Beaux-Arts, entre l'unité du tableau de Vernet, qu'il oppose au disparate de son appartement ; mais le *Salon de 1769*, par la simple juxtaposition d'éléments relevant de chroniques de natures différentes, est un signe manifeste de l'abandon du projet de Diderot : rivaliser avec le peintre, et une manifestation du désintérêt de Diderot pour la critique d'art. Les anecdotes, qui relèvent d'une chronique du quotidien (la mort de Desbrosses, la maladie de sa fille Angélique, les démêlés avec Luneau de Boisgermain à propos de l'édition de l'*Encyclopédie*), n'informent plus la réflexion esthétique du philosophe. Les derniers salons confirment cette désaffection, par la juxtaposition de deux chroniques d'art, où tout dialogue semble exclu : le jugement de Diderot, le plus souvent lapidaire, ne prime d'ailleurs plus.

L'évolution de la chronique, dans les derniers salons, signale ainsi exemplairement l'abandon du projet esthétique de Diderot.

Bibliographie

Textes du XVIII^e siècle

Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1705) ou Journal de Barbier (1875).

Paris : Charpentier.

DIDEROT (1875-1877) *Œuvres complètes*, édition publiée par Jules Assézat et Maurice Tourneux. Paris : Garnier frères, 20 vol.

DIDEROT (1969-1973). *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Roger Lewinter. Paris: Le Club français du livre, 15 vol.

DIDEROT (2003). *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, édition de G. May, J. et A.-M. Chouillet. Paris : Hermann.

GRIMM, DIDEROT, RAYNAL et alii (1880). *Correspondance Littéraire*, édition de Maurice Tourneux. Paris : Garnier frères, tome XIII.

Textes critiques

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (2010). *Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, « Quadrige ».

BOUILLON, Jean-Paul : « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1980, n° 6, « Littérature et Peinture ».

DEAN, Philippe. « Deux sortes de peintures », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 22, 1997.

DIECKMANN, Herbert (1951). *Inventaire du fonds Vandeul*, Droz.

DUPRAT, Annie. « David, de la polémique à la gloire. Autour du Saint Roch du Bureau de la Santé de Marseille (1780) », *Sociétés & Représentations* n° 26, 2008/2, Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 171-182.

MAY, Gita : « Diderot et Roger de Piles », *Publications of Modern Language Association*, Vol. 85, No. 3, May, 1970, pp. 444-455.

MODICA, Massimo. « Diderot philosophe et critique d'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 33, 2002.

REBEJKOW, Jean-Christophe : « Diderot, les *Salons de 1767*, de *1769* et la question du luxe », *Diderot Studies* XXIX (2003), pp. 65-82.

REBEJKOW, Jean-Christophe : « La poésie dans les *Salons de Diderot* », *Studi settecenteschi*,
vol. 25-26, 2005, pp. 203-230.

TLF [Trésor de la Langue française informatisé] [consulté le 11 juin 2014]

<<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=2757459330;?b=0>>

STENDHAL ET SCHIFANO CHRONIQUEURS DE L'HISTOIRE ET DE L'ACTUALITÉ

PILAR ANDRADE BOUÉ

Universidad Complutense de Madrid

pilarandradeboue@hotmail.com

Résumé : Ce travail compare l'écriture des chroniques de l'Italie et de Naples chez Stendhal et Jean-Noël Schifano respectivement. L'auteur y montre comment, à partir de motivations en partie semblables, Stendhal développe son mythe italien bien connu, tandis que Schifano, même s'il relève le gant de son prédécesseur, construit son propre mythe napolitain.

Mots-clés: Stendhal, Schifano, chronique, Italie, Naples

Abstract : This work compares the writing of chronicles about Italie and Naples in, respectively, Stendhal and Jean-Noël Schifano. The author shows how, from motivations only partially similar, Stendhal develops his italian myth so well- known, while Schifano even if he takes the challenge of his forerunner, builds his own napolitan mtyh.

Keywords: Stendhal, Schifano, chronique, Italie, Naples

Dans cet article, notre but est de faire une comparaison entre les textes de deux chroniqueurs: Stendhal, en tant qu'auteur des *Chroniques italiennes*, et Jean-Noël Schifano, écrivain qui, aujourd'hui, a pris le relais, en quelque sorte, du précédent¹. Rappelons que sous le titre de *Chroniques italiennes* sont groupés plusieurs récits racontant des événements qui auraient eu lieu entre la Renaissance et le XVIII^e siècle (sauf le texte intitulé *Vanina Vanini*, bien entendu); quant à Schifano, il est l'auteur, d'une part, des *Chroniques napolitaines* (1984), situées à la même époque que les chroniques stendhaliennes, et, de l'autre, du livre qui a pour titre *Everybody is a star. Suite napolitaine* (2003). Ce dernier recueil est composé de récits de faits divers contemporains, rapportés par un narrateur qui, par le fait même de l'actualité des histoires consignées, incarne un modèle plus pur de chroniqueur : « Le genre suppose que l'auteur soit, au moins en partie, contemporain des événements qu'il rapporte » (Demougin, 1985: 327).

Il est possible que notre approche doive, pour commencer, préciser en quoi une chronique est différente d'une nouvelle ou d'un roman bref. Car en retraçant les aléas de la publication des récits de Stendhal, on trouve que plusieurs titres furent appliqués à ses écrits, aussi bien celui de *Chroniques italiennes* (eds. de 1855, celle de Martineau dans les éditions du Divan et d'autres) que ceux de *Romans et nouvelles* (1854) ou *Chroniques et Nouvelles* (1855)². Quant à Schifano, il néglige la mention « chroniques » dans son deuxième livre, où les récits sont, d'ailleurs, beaucoup plus courts que dans le premier. Mais peut-on distinguer une chronique des autres genres par sa longueur, sa fidélité aux faits historiques, son style? Il semble difficile de répondre à ces questions ; on y reviendra plus tard, moins pour réfléchir aux limites entre la chronique pure (historiographique) et la chronique littéraire³, que pour préciser les caractéristiques de la chronique chez les deux auteurs ciblés dans cet article.

¹ Écrivain français, de père sicilien et mère lyonnaise. Directeur littéraire aux éditions Gallimard, critique à la *N.R.F.* et au *Monde*, il a été directeur de l'Institut français de Naples (1982-1988), et a publié des essais et guides de voyage sur cette ville: *Naples* (1981), *Désir d'Italie* (1986), *Sous le soleil de Naples* (2004), *Dictionnaire amoureux de Naples* (2007), *Creator Vesevo* (2008), *Le vent noir ne voit pas où il va* (2010). Il a également traduit des auteurs italiens, tels qu'Umberto Eco, Elsa Morante, Leonardo Sciascia ou Italo Svevo. Enfin, il a écrit plusieurs romans (*La danse des ardents*, 1984, *Les rendez-vous de Fausta*, 1989, *L'éducation anatomique*, 2000, *La femme-fontaine*, 2009, *E. M. La Divine Barbare*, 2013) et des recueils de nouvelles tels que les *Chroniques napolitaines* (1984) et *Everybody is a star. Suite napolitaine* (2003) qui sont particulièrement ciblés dans cet article.

² *Vittoria Accoramboni*, *les Cenci*, *La duchesse de Palliano*, *L'abbesse de Castro* et *Vanina Vanini* avaient été publiées depuis 1829, dans la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*. *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*, inachevées et qui n'avaient pas encore été publiées, ainsi que *San Francesco a Ripa*, ne figuraient pas dans le volume de 1855. *San Francesco a Ripa* avait paru en 1853, *Trop de faveur tue* le ferait en 1912, et *Suora Scolastica* en 1921 (Dédéyan, 1956: 30, 99-100).

³ La réflexion sur la chronique en tant que genre littéraire excède les limites et les buts de ce travail.

Toujours est-il que les trois livres dont nous parlons réécrivent, ou du moins s'appuient, sur des chroniques déjà écrites, autour de faits déjà *chroniqués*. Plus particulièrement, les textes de Stendhal ont été inspirés de chroniques manuscrites que l'auteur aurait lues, ou de documents historiques imprimés qu'il aurait dépouillés⁴; on sait que Stendhal était friand de petits faits vrais et qu'il était toujours prêt à bien les payer, s'il le fallait: « J'ai une collection en 12 volumes in folio manuscrits, qui me coûte 2000 francs » (Stendhal, 1934: 293). Déjà dans ses *Promenades dans Rome*, publiées en 1829, il avait inséré de petites anecdotes très variées, donnant le ton à celles qui composeront plus tard la substantifique moelle des *Chroniques italiennes*. Dans celles-ci, en revanche, l'intensité grandissant, les assassinats, parricides, infanticides et autres faits divers proliféreront. Et nous trouverons, à leur tour, les mêmes sujets dans les *Chroniques napolitaines* de Schifano, aussi abondantes en sang que celles de Stendhal. Schifano se plaît à réécrire des cas judiciaires du XV^e au XVIII^e siècles: dans *Madrigal napolitain*, un musicien appelé Carlo Gesualdo tue sa femme et l'amant de celle-ci surpris en flagrant délit ; dans *Les heures contraires*, qui reprend la même anecdote que la chronique stendhalienne *Trop de faveur tue*, la vie des jeunes femmes nobles au couvent de Saint Archange est montrée en toute licence et cruauté ; nous assistons, dans *Grecs intermèdes*, aux tortures infligées aussi bien à un innocent qu'à un pédophile sodomite, et dans *La mort de l'espagnole*, aux tortures, plus cruelles encore, subies par une femme accusée du meurtre de sa « maîtresse » (la dame dont elle est servante), etc.

Or, *Everybody is a star. Suite napolitaine* de Schifano marque un changement de cap important, comme nous le savons déjà: il situe tous les récits dans l'actualité, dans ce monde de violence déchaînée orchestrée par la mafia dans la région de la Campanie. Plusieurs de ces chroniques⁵ tournent d'ailleurs autour d'un point de convergence explicite et symbolique, le tremblement de terre qui eut lieu le 23 novembre 1980. Ce fut, en effet, un moment de grande violence et de terribles dégâts provoqués par la Nature, mais que les hommes eux-mêmes poursuivirent sans gêne avec leurs multiples crimes, « comme une suite barbare au déchaînement de la terre qui avait tant tremblé, trois minutes cinquante-quatre secondes » (Schifano, 2003: 64).

Notons également la mention, dans la phrase précédemment citée ainsi que dans le titre du recueil, du mot « suite ». Dans le sens, d'abord, de « partie qui suit »,

⁴ Martineau précise que treize des quatorze manuscrits de Stendhal, qu'il datait du XVI ou du XVII, étaient des copies, et aucune n'avait une valeur exceptionnelle (Martineau, in Stendhal, 1929 :VII, X).

⁵ Concrètement à partir de la troisième, *Terrae Motus*. Dans celle-ci et les suivantes on mentionne explicitement le tremblement de terre.

aussi bien pour la citation ci-dessus que pour le titre, qui pourrait être interprété comme celui d'un deuxième volet, contemporain, des premières *Chroniques napolitaines*. Mais aussi dans un sens proprement musical, en tant qu'ensemble de pièces de musique, à l'instar de l'ensemble des chroniques, et répondant au goût prononcé des Napolitains pour les chansons et l'opéra, notamment. Les références à la musique ne manquent d'ailleurs pas dans *Everybody is a star*: un assassin fait jouer sur le juke-box *Vivere ancora* de Gino Paoli avant de tuer sa victime (Schifano, 2003: 18), un chanteur ambulancier accompagné de sa mandoline quitte une famille en fête avant que la grand-mère ne soit abattue par un malfrat (Schifano, 2003:52), la chanson *Una lacrima sul viso* accompagne le Credo de la messe des noces d'un mafieux (Schifano, 2003: 132). Et dans les *Chroniques napolitaines*, Schifano introduit, comme nous l'avons mentionné auparavant, un compositeur de madrigaux, outre qu'il explique comment un jeune homme est enfermé dans un clavecin, nouveau cheval de Troie (Schifano, 1984: 56), qu'il cite l'*Orfeo* et *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi (Schifano, 1984: 115/116), qu'il décrit les danses au son de la tarantelle précédant les orgies d'un pédéraste (1984: 158), et qu'il fait chanter et bouger avec des « emperchées » et des « bisses » l'assassine présomptive d'une dame espagnole (Schifano, 1984: 195,202). On se demande si toutes ces allusions à la musique ne forment pas une basse continue, un accompagnement tragique des faits racontés. La ville qui fascinait Stendhal pour le théâtre San Carlo se serait transformée en ville traversée par des plaintes de mort...

Quand aux faits racontés dans *Everybody is a star*, ils reprennent à la manière contemporaine donc, ceux narrés dans le premier recueil: assassinats et/ou mutilations de mafieux (*Rouge killer, G. And G.*, règlements de comptes avec des femmes trop légères aux yeux des maris, des frères, des fils (*Le complexe de Néron, Un deuil en rouge*), parricides (*Giuseppe et Antonio*), cas d'abus sexuels et sadisme de la part d'une mère envers ses enfants (*Mère et fils*), ou crimes divers (*Les baby-gouapes, Terrae motus*). On ne trouve qu'une seule chronique qui n'inclut pas de forfaits mais détaille la réaction du peuple napolitain face à un fantôme hantant l'hôtel où plusieurs personnes ont été relogées après le tremblement de terre (*Le turc phosphorescent*). Tous ces récits nous sont contemporains au même titre que le *Vanina Vanini* l'était pour Stendhal et les lecteurs du début du XIX^e siècle. Si bien que le livre de Schifano présenterait une sorte de version moderne des chroniques anciennes, une variante adaptée à notre époque et notre société, aussi violentes que celles des siècles précédents mais, de l'avis de l'auteur, plus létargiques et décadentes – de sorte qu'il leur faut un langage cru et percutant pour que le lecteur tende l'oreille et écoute le message de la « nouvelle ».

Nous reprendrons plus tard les traits de style et les caractéristiques linguistiques de la prose de Schifano.

Cela dit, il convient maintenant de réfléchir sur le choix générique. De tenter de comprendre pourquoi les deux auteurs confrontés, Stendhal et Schifano, ont jeté leur dévolu sur le genre des chroniques, parmi d'autres formes de narration plus modernes. Car la chronique prend sa source, pour la littérature en langue française, dans le Moyen Âge, et s'épuise, dans sa forme la plus pure, la plus historiographique, au XVIII^e siècle. De prime abord donc, le roman ou la nouvelle convenaient mieux (surtout dans le cas de Stendhal) aux goûts contemporains et, en tant que fictions, étaient plus souples, offrant à l'écrivain une grande liberté. Face à ces deux possibilités, la chronique présentait des caractéristiques quelque peu incommodes: les faits devaient être transcrits de la façon la plus stricte, la plus conforme à la vérité possible, puisque le but principal était celui d'attester – la chronique pure n'était pas loin du procès-verbal; lieux et dates devaient figurer avec exactitude ; les faits y étaient transcrits conservant de préférence, par souci de clarté, un ordre linéaire; les détails économiques, judiciaires ou politiques comportaient la plus grande importance⁶. En un mot, il y avait de quoi effrayer l'imagination d'un écrivain type.

En fait, dès le début, c'est-à-dire dès l'époque médiévale, se développa, on le sait, un type de chronique qui empruntait à la narration de fiction sa plus grande liberté et sa vocation moins précise et plus subjective⁷. Ainsi le degré zéro de la chronique additionna vite des chiffres et se transforma en degré deux, trois ou dix. Stendhal,

⁶ Le *Dictionnaire des Littératures* publié par J. Demougins définit la chronique, par exemple, comme un « Genre de littérature historiographique dans lequel les faits sont enregistrés dans l'ordre de leur succession » (1985 :326). Philippe Van Tieghem, quant à lui, explique que le chroniqueur est un « écrivain qui compose un récit chronologique des événements qui se sont déroulés durant une courte période, en s'attachant au détail concret, et sans chercher à dépasser les faits par des idées générales » (1984 :868). On trouve la même idée dans le dictionnaire de Myers et Simms: "The chronicle functions more as a listing of events than as interpretation of them" (Myers et Simms, 1989: 46).

⁷ Il semble enfin difficile de dessiner une frontière nette entre la chronique, document historiographique pur, et la chronique « contaminée » par la fiction littéraire. Yves Stalloni affirme que la première « se libère de la tutelle littéraire » progressivement (Stalloni, 2001 :108), tandis que d'autres auteurs placent la chronique entre les genres littéraires (Demougins, 1985 :326, cf. cit. note 6). Bondy, Frezel et Kaiser soulignent le mélange dans la chronique, dès le début, d'historiographie à vocation objective et fiction à vocation subjective : « [Chronik] ist auf die Ermittlung und Überprüfung relevanten Fakten ebenso angewiesen wie auf eine zusammenhängende Darstellung der Ereignisse in Form einer Erzählung, wodurch sich Parallelen zur künstlerischen (fiktionalen) Erzählliteratur ergeben. Seit ihren frühesten Anfängen befindet sich die Geschichtsschreibung daher auf einer permanenten Grantwanderung zwischen Faktischen und Fiktionalem » (Bondy, Frezel et Kaiser, 1995:1097). Par contre, nous lisons dans le *Diccionario de terminología literaria* de González de Gambier : «La crónica no es un género literario, ya que obedece más a la Historia que a la literatura, el estilo conciso evita que se emplee la lengua poética enriquecida mediante el uso de la imaginación, y la rigurosa objetividad hace olvidar la ficción y la imaginación" (González de Gambier, 2002:98). Nous nous bornons à constater la difficulté de préciser les limites du genre, et notamment les limites entre la chronique et les genres narratifs brefs, puisque cette réflexion, comme nous l'avons précisé, n'est pas le but de l'article.

partant de manuscrits anciens, s'écartera peu à peu des sources et finira par inventer la presque totalité de l'histoire ; de la traduction il passera à l'adaptation, puis au récit quasi imaginaire: c'est l'itinéraire qui va de *Vittoria Accoramboni* à *L'abesse de Castro* et qui a été abondamment souligné⁸.

Schifano, quant à lui, choisit directement un style de chronique très personnel, fidèle uniquement au noyau du fait divers. Et, pour faire voir le clivage entre son propre langage et le ton canonique de la chronique-attestation, il intègre dans *Madrigal napolitain*, premier récit des *Chroniques napolitaines*, deux parties faisant se succéder sa propre manière et la manière d'un greffier. Ainsi les corps des amants assassinés sont décrits, dans la première partie, comme il suit:

Le duc n'était qu'une forme encore humaine déchiquetée. La princesse gardait, plantée comme un sceptre au bas de son ventre léopardé de blessures, un stylet au manche damasquiné d'or et marqué d'un V de rubis. (Schifano, 1984:25)

Tandis que le greffier raconte la découverte des corps de cette façon:

Il s'est trouvé mort allongé par terre l'illustre don Fabrizio Carafa duc d'Andria, reconnu tant par les autres sieurs que par moi, Gian Domenico Micene, et il portait pour tout vêtement une chemise de femme noire et à retroussis de fine dentelle rousse large d'un empan. Le seigneur duc était ensanglanté et blessé de plusieurs blessures, et une arquebusade au bras gauche passait de part en part le coude, passait aussi la poitrine, et la manche de ladite chemise était brûlée par un coup de feu (...). Donna Maria Avalos, en chemise et pleine de sang, reconnue pour telle par lesdits Sieurs et moi, morte occise, qui avait la gorge largement entaillé, portait une blessure à la tête du côté de la tempe droite, un coup de stylet à la face, et plusieurs coup de stylet dans la main gauche, et au bras droit, et dans le sein, et au flanc elle présentait deux autres blessures de pointe. (Schifano, 1984: 27/28)

Notons tout d'abord, dans ce dernier texte, l'abondance descriptive, ainsi que la précision pour noter ce qui concerne les blessures et les vêtements, c'est à dire les faits – et, peut-être, pièces à conviction. Ce fragment présente également les termes et expressions juridiques d'usage (« ladite », « lesdits », « il s'est trouvé »), outre des répétitions (« passait... passait ») et la spécification des noms des témoins qui procèdent à la levée du corps (les noms des autorités ont été précisés dans le paragraphe précédent). Le tout est déclaré sur un ton sobre et froid, malgré l'intensité de la violence ou l'horreur des crimes⁹.

⁸ Cf. par exemple Prévost, 1951 :400-402, Dédeyan, 1963:146, Fernandez, dans Stendhal, 1973 :9-10, Houssais, 2005-2006, *passim*.

⁹ Peut-on considérer, de toutes façons, que ce fragment écrit par un « greffier » est un morceau de chronique ? Ne serait-il pas simplement un document judiciaire qui décrit plus qu'il ne narre, présentant des faits plus que les racontant ? En tout cas, s'il est invoqué dans le livre de Schifano c'est, comme on l'a dit, pour faire valoir l'originalité du style de l'auteur.

Par contre le premier fragment, beaucoup plus bref puisqu'il ne cherche pas à certifier mais à émouvoir, opère un changement radical. Déjà, la restriction «ne...que» augmente l'intensité de l'expression qu'elle précède, «forme (...) humaine déchiquetée » ; de plus, le rajout de l'adverbe « encore » suggère l'image d'un corps presque inhumain, déformé à force de sauvagerie ; enfin, le « déchiqueté » reste hyperbolique malgré le nombre de blessures reçue par la victime, et énumérées plus tard par le greffier (Schifano, 1984: 29). Mais la phrase dernière doit retenir davantage notre attention par sa richesse métaphorique. Car à la comparaison simple (« comme un sceptre... ») s'ajoute la métaphore introduite par l'adjectif «léopardé», qui, outre son sens évident de « rayé » ou « zébré », pourrait évoquer, par le rapprochement entre la femme et le léopard, la souplesse et le pouvoir de séduction de la princesse. Et surtout le sceptre lui-même, *terminus ad quo* de la comparaison, est intéressant. Tout d'abord, la rêverie du meurtre schifanienne introduit un stylet dans sa description du cadavre ; ensuite, ce stylet est comparé à un sceptre, symbole du pouvoir, pour mettre en relief ce pouvoir même du mari sur son épouse – n'oublions pas, non plus, que le couteau a été enfoncé dans le bas-ventre de la princesse; enfin, le V inscrit sur l'objet renforce la possessivité, puisque l'époux trompé est le prince de Venosa , et que le V désigne également (outre la forme du pubis) la *vendetta* – vengeance de l'honneur perdu.

Le premier fragment cité est donc un discours entièrement modalisé qui transforme le procès-verbal en écriture d'une chronique fictionnelle que l'on pourrait aussi appeler « chronifiction », à l'instar du terme hybride *autofiction*, qui désigne un récit mélangeant autobiographique *strictu sensu* et récit imaginaire.

Mais revenons encore à notre question de départ, *pourquoi donc les chroniques* ? D'autant plus que, pour Stendhal, il faudrait d'abord démêler pourquoi il a préféré la chronique au roman historique ou au drame, genres plus cultivés par bien d'autres auteurs français à l'époque¹⁰. Pourtant il semble bien, on l'a dit, que le drame n'était pas son genre, et que les romans montraient trop peu de souci historique ; si l'on croit Charles Dédéyan, la chronique aurait l'attrait, pour l'écrivain grenoblois, d'« un déroulement tout fait, [d'un] temps déroulé (...) plus facile à suivre dans le récit. » (Dédéyan, 1956: 26). Nous pensons plutôt que la chronique est, en premier lieu, un exercice de style. Elle permettrait de s'exercer dans l'art de l'écriture, d'essayer, de parcourir le chemin qui va du pastiche à la création. Stendhal, qui ne corrigeait pas

¹⁰ Notamment Musset, qui avait publié son drame *Lorenzaccio* à partir des *Chroniques florentines* de Varchi adaptées par Georges Sand, Mérimée qui écrivit son roman *Chronique du règne de Charles IX*, ou Vigny avec le roman *Cinq Mars*, pour ne citer que les plus connus.

souvent ses textes, affirme cependant dans les *Chroniques*: « Je me souviens que j'en récrivis certains pages, pour être sûr du sens que j'adoptais » (Stendhal, 1929b: 199). Il s'applique d'abord à imiter le ton ampoulex et dithyrambique des documents italiens qu'il traduit: « il leur faut toujours de l'enflure et de l'emphase » (Stendhal, 1927: 204) ; puis, son ton devient plus libre (cf. note 8). Schifano, quand à lui, choisit volontairement un style emphatique et baroque, mais aussi dépouillé des délicatesses stendhaliennes, extrêmement cru. L'auteur justifie cette cruauté par le besoin de secouer les consciences endormies et de bousculer les idées reçues: « Il faut, oui, être absolument incorrect, douter des assourdissants du savoir, des aveuglants de la doctrine, des musclants de la gonflette, des bienpensants de la sébile... » (Schifano, 2010: 13).

Cependant la pratique de l'écriture n'est pas tout, ou en tout cas pas le plus important. Il y a aussi, de la part de Stendhal, ce désir, cent fois signalé, de connaître l'âme italienne. Les premières lignes de *La duchesse de Palliano* expliquent en effet l'objectif de sonder l'essence de l'italien et de l'italienne, et pour ce faire, le besoin de rechercher dans l'histoire: « Pour me faire une idée de cette *passion italienne*, dont nos romanciers parlent avec tant d'assurance, j'ai été obligé d'interroger l'histoire » (Stendhal, 1929b: 10). Pourtant Stendhal s'était vite rendu compte que l'historiographie officielle mentait, d'une part (Stendhal, 1929a: 18), et ne décrivait que la classe noble, de l'autre: « ... la grande histoire faite par des gens à talent, et souvent trop majestueuse, ne dit presque rien de ces détails. Elle ne daigne tenir note des folies qu'autant qu'elles sont faites par des rois et des princes » (Stendhal, 1929B: 11)¹¹. D'où la nécessité de consulter l'intrahistoire, c'est-à-dire les manuscrits qui racontaient des faits divers de l'époque. Mais malgré tout, si dans les récits de Stendhal on trouve des brigands, des lazzaroni, des soldats ou des femmes du peuple, ils tiennent tous des rôles de comparses et ne protagonistisent presque aucun récit¹². Et ce sont justement les chroniques de Schifano qui viendront combler ce manque.

Car en effet les textes de Schifano peuvent se lire comme un écho, ou plutôt comme une réplique, des récits du Grenoblois. Tout d'abord parce qu'ils conservent souvent la même structure, partagée entre l'introduction et le corps de la narration proprement dite, celle-là servant notamment à déployer des théories sur l'histoire et l'actualité de l'Italie ou, dans le cas de Schifano, à décrire la ville de Naples.

¹¹ Charles Dédéyan souligne la même observation aux *Promenades dans Rome*: « Vers l'an 1500, les princes commencèrent à craindre l'histoire et à acheter les historiens » (Dédéyan, 1963:117).

¹² Sauf le Jules Branciforte de *L'Abesse de Castro*, personnage que son énergie et sa sensibilité rapprochent de la noblesse ; n'oublions pas qu'il est le prédécesseur de l'illustre Fabrice del Dongo.

Ensuite, parce que, comme nous venons de le dire, le peuple est incorporé en tant qu'actant principal. De sorte que dans les *Chroniques napolitaines*, le récit intitulé *La felouque du vice-roi* met au premier plan le célèbre Masaniello, *lazzarone* qui protagonisa une révolte du peuple parthénopéen contre les nobles - plus que contre les autorités espagnoles, malgré le mythe italien de Stendhal¹³. L'histoire de Masaniello est, du reste, un chaînon fondamental de ce fameux mythe, puisque l'humble pêcheur napolitain voulut instaurer une république, le régime politique préféré de Stendhal. Et pourtant celui-ci n'envisagea pas de lui consacrer un seul récit.

D'autre part, bien que Schifano s'occupe des pauvres et même des misérables, le portrait qu'il offre d'eux n'est certes pas très positif. Cet auteur souligne les moeurs féroces de la canaille et semble rejeter catégoriquement la représentation romantique de ce collectif...: « la foule, canalisée par un triple rang d'alguazils, attend en trépignant le spectacle de contrition que doit lui offrir sa monstrueuse victime » (Schifano, 1984: 165). Suit le supplice de la «lardiatura» où, sous le regard « ivre de cruauté » des gens, le coupable est fouétté avec des javelines brûlantes, émasculé et écorché.

Toujours est-il que le peuple prend la parole et agit, tue ou commet des crimes comme les nobles. D'ailleurs, le livre *Everybody is a star* raconte des faits divers dont les héros, si l'on peut dire, sont des gens du menu peuple: des petits mafieux, des commerçants, des ouvriers. Le titre même du recueil souligne la possibilité pour tout un chacun, quelle que soit son appartenance sociale, d'être *chroniquable* ou digne de protagoniser une chronique.

Finalement, une des chroniques de Schifano prend directement le relais du récit stendhalien intitulé *Trop de faveur tue*. Il s'agit, comme on l'a déjà dit, de *Les heures contraires*, qui décrit la vie conventuelle très agitée des riches et jeunes religieuses du couvent de Saint Archange – auquel Stendhal avait donné le nom de « abbaye de Sainte Riparata » (Stendhal, 1929b: 130). Schifano essaie de raconter la totalité des événements qui figuraient dans le manuscrit italien originel, traduit en français en 1829 (Fernandez, 1873: 438), et de compléter le texte stendhalien, inachevé. Il ajoute, surtout, la fin de l'histoire des religieuses rebelles, forcées à prendre du poison par les juges qui les condamnaient. Mais les différences entre les deux chroniques méritent que nous nous y attardions. On peut remarquer, tout d'abord, que le moment historique où débute l'histoire n'est pas le même dans les deux textes. Stendhal précise la date du 20 octobre 1587, jour de l'« intronisation » de la nouvelle abbesse, de la famille des Médicis (on reviendra sur cette affiliation) (Stendhal, 1929b: 130). Cette

¹³ Schifano raconte l'épisode également dans son roman *La danse des ardents*, publiée la même année que les *Chroniques*.

mise en situation inclut la présentation du cardinal Ferdinand, grand-duc de Forence, frère de l'abbesse, et du couvent « sombre et magnifique » (ibid.). Schifano reporte son histoire jusqu'en 1580, pour expliquer les antécédents logiques des événements: l'essai de parricide sous le règne du vice-roi Giovanni Zunica, puis la vie dissolue et la mort de son successeur, le cardinal Colonna, qui donna l'exemple de débauche que suivirent, entre autres, les religieuses du couvent de Saint-Archange. Tout se tient.

Une autre différence importante liée à celle-ci est le traitement inégal du thème qu'on pourrait appeler *l'obligation conventuelle*, c'est-à-dire, le fait d'utiliser le couvent comme une prison à vie pour les jeunes filles nobles qu'on privait de dot. Stendhal, plus choqué que Schifano probablement par l'actualité, même à son époque, de cette *obligation*, fait de la critique du couvent un élément fondamental de son récit. Les remarques sur l'injustice de cette coutume traditionnelle y foisonnent: « la plus riche abbaye de femmes de ses États, celle qui servait de refuge à toutes les filles nobles que leurs parents voulaient sacrifier à l'éclat de leur famille » (Stendhal, 1929b: 132), « souvent elles réclamaient hautement contre l'injustice de leurs parents » (Stendhal, 1929b: 134), « les biens dont on l'avait privée pour faire briller la vanité de ses frères » (Stendhal, 1929b: 135). La critique a déjà souligné l'importance du plaidoyer de la nonne Lavinia, qui inclut le très stendhalien « Du temps de la république on n'eût point souffert cette oppression infâme » (Stendhal 1929b: 151), et où résonnent les échos de *La religieuse* de Diderot. De son côté Schifano, qui ne veut pas répéter Stendhal, choisit de décrire longuement, telle une métonymie de l'emprisonnement conventuel, la cérémonie de la prise d'habit d'une religieuse anonyme (Schifano, 1984: 50-53), et attend la fin de sa longue chronique pour mettre dans la bouche des religieuses condamnées les mots de dénonciation: « ...je ne vois pas pour quelle raison qui que ce soit m'interdirait la jouissance des plaisirs dont, par ailleurs, tout le monde jouit! » (Schifano, 1984: 78), s'exclame une des filles cloîtrées, « fille de princes », excédée par les insultes d'un prêtre ; « nous fûmes jouées sinistrement pour que nous renoncions à la vie », affirme une autre pour arrêter les perquisitions d'un vicaire de l'archevêque, qu'elle fulmine du regard¹⁴. Mais peut-être est-ce le destin de la nonne Agnese Arcamone qui constitue la critique la plus poignante de *l'obligation*. Agnese,

¹⁴ On a sans doute pu remarquer, d'autre part, la force de la *virtù* dans toutes ces filles nobles. Le courage et l'énergie abondent en effet chez la femme autant stendhalienne que schifanienne... Mais nous n'aborderons pas dans le présent travail cette thématique, trop riche pour l'espace dont nous disposons. Notons à titre d'exemple les mots prononcés par une des *morituri*: «Assez de giries, Vicaire. Donnez l'homicide poison » (Schifano, 1984: 98), où l'on reconnaît un nouvel avatar de Socrate – et, par le langage, une poétesse romaine.

condamnée à une réclusion carcérale de dix ans dans le couvent, fuit celui-ci mais ne peut songer à chercher la protection de son père, violent et superstitieux. « Entre l'*in pace* de l'Archevêque et l'*in pace* de son père, elle était prise au piège, acculée à un mortel vertige, effroyablement... » (Schifano, 1984:96). Elle mourra noyée, quand elle essayait de traverser la baie de Naples pour échapper aux violences de tout le monde.

D'autre part, on remarque aussi des dissemblances dans les scandales à l'intérieur du couvent décrits par les deux auteurs. Stendhal raconte assez sobrement le meurtre de deux jeunes hommes dans le jardin, amants de deux religieuses, puis le séjour d'un autre homme dans la cellule de sa maîtresse pendant huit jours, enfin l'empoisonnement de l'abbesse par deux autres jeunes nonnes, qui ont peur d'être inculpés d'un crime. Pour sa part, Schifano ne s'attarde pas sur l'épisode des deux amants, et passe à l'épisode déjà référencé ici de l'amant caché dans un clavecin. Il s'épanche ensuite très hyperboliquement sur un autre acte sacrilège, celui de la religieuse Lavinia, qui fuit le couvent la nuit et y est ramenée par l'homme qu'elle essaie de séduire en vain ; finalement, celui-ci la prend, fou de passion... à l'intérieur même du bâtiment. Puis Schifano raconte des amours lesbiennes, des rixes furieuses entre les nonnes et entre les fournisseurs, qui mettent le jardin en sang (« Le jardin en plein midi giclait de sang, comme une baratte de crème, de lames rouges, de rauques soufflements », 1984: 84), des extases mystiques qui se superposent aux sexuelles, le meurtre de l'abbesse, un viol d'une fille de douze ans dans le couvent promu par une autre abbesse, et un infanticide. Ce dernier crime met d'ailleurs en relief la distance infranchissable entre la noblesse et le peuple, car celui-ci « peut tout faire par passion: sauf jeter son bébé par-dessus le chaperon hérissé d'un mur » (Schifano, 1984: 73).

Comme nous l'avons dit, Schifano va clôturer le récit de ces intenses événements avec le procès des assassines de l'abbesse, condamnées à la mort par le poison. Ceci permet à l'auteur d'introduire le motif de l'Inquisiteur ténébreux, pour compléter le tableau: ce sera le Père Avellino, qui « avait le réflexe fouineur, la haine des femmes et le nez pointu » (Schifano, 1984: 75). Bref, une fouine. Finalement, au moment d'énoncer la sentence se produisent un meurtre, deux suicides, une fuite et un enlèvement. Nous voyons bien à quel point Schifano a voulu écrire la *véritable* chronique du couvent, que Stendhal n'avait fait qu'esquisser.

Ajoutons une différence fondamentale entre ces deux visions, un certain halo qui enveloppe chacun des récits, et qui en même temps enrichit l'art des chroniqueurs mais les éloigne d'une prétendue objectivité, du degré zéro de la chronique. Nous faisons référence au mythe de l'Italie stendhalienne, d'une part, et au mythe napolitain de Schifano, de l'autre. Sur le premier tout a été dit, et nous ne voulons mettre en relief,

pour le texte que nous venons de commenter (*Trop de faveur tue*), que la particularité du thème du couvent tragique, signalée par Michel Crouzet (1982: 375-377): la difficulté de posséder la femme aimée est consubstantielle à la rêverie italienne de Stendhal - d'où les hauts murs dont l'escalade est périlleuse et même meurtrière. « Ses murs noirs, hauts de cinquante pieds au moins, attristent tout le quartier ; trois rues sont bordées par ces murs, du quatrième côté s'étend le jardin du couvent, qui va jusqu'aux remparts de la ville » (Stendhal, 1929b: 130).

Le thème de la prison heureuse, dans la *Chartreuse*, s'allie à celui-ci, auquel Crouzet attribue donc un poids symbolique. Car la rêverie des murs ne veut pas seulement « majorer le dévouement ingénieux des amants, les risques librement courus, et la part de terreur que le désir surmonte ou contient » (Crouzet, 1982: 375), mais surtout affirmer que le renoncement est la condition de l'existence d'un homme énergique et *vertueux*, d'un homme de la Renaissance italienne, et plus amplement « de toute existence vraiment masculine » (Crouzet, 1982: 376).

Schifano développe en revanche un autre mythe, plus clairement ciblé sur l'espace urbain, et concrètement l'espace napolitain. *Les heures contraires* débute en effet par l'évocation de Naples, ville caniculaire avant tout, marquée par le soleil et le volcan: « Les noires dalles de lave vous renvoient des bouffées brûlantes qui vous suffoquent. Le feu est sur votre crâne, le feu est sous vos pieds » (Schifano, 1984: 41). La lave parcourt en effet les rues de la *polis*: « les vicoli, ce réseau serré de veines (...) irriguent d'un sang lourd et fiévreux le ventre boursoufflé de Parthénopê, la sirène écoutée... » (ibid.). On reconnaît ici sans peine la personnification féminine qui reprend l'origine mythique de Naples, déjà meurtrière: la sirène Parthénopê aurait été sacrifiée parce qu'Ulysse ne céda pas à son chant envoûtant. Thanatos envahit la ville.

Et Parthénopê, en vengeance, se fera à son tour prédatrice:

La fourmilière napolitaine enténébrée de soleil ne cessait de grouiller sur les cadavres à nu des civilisations entassées, d'augmenter en volume et en corps (...), vivant aimant de sa baie magnétique qui happe, défait et dévore hommes et animaux sous les tentacules agiles de son ciel et dans la puissance velue de sa terre. (Schifano, 1984:192).

Dans cette citation, appartenant à la chronique *La mort de l'Espagnole*, nous pouvons également apprécier un autre côté important de la rêverie schifanienne de la ville: celle-ci est une fusion, a été formée par les différentes « civilisations entassées » qui y ont laissé leurs traces, leur corps. Ainsi Naples peut être qualifiée comme un « éternel athanor » (Schifano, 1984: 199), un récipient où se fondent les Égyptiens, les romains, les byzantins et les phéniciens, de même que, surtout, les grecs et les Espagnols: « Dans la torsade de civilisations que les siècles napolitains ont forgée, les

larges nervures hellènes et ibériques tournent, divergent et se croisent, se poursuivent, virevoltent jusqu'au vertige » (Schifano, 1984: 154). Héritier de tous ces peuples, ainsi que des violences et des passions qu'ils charrient, « l'homo napolitanus porte en lui toutes les cruelles et fécondes et fascinantes effusions des siècles » (ibid.).

Le couvent devient, à son tour – on s'y attendait – métonymie de la ville, micro-Naples que le père Avellino, dans son délire condamnatoire, assimile à un terrier de diables, et prédit sa chute en même temps que celle de Naples: « Elle est tombée, elle est tombée, Naples la grande, la voilà un domicile de démons, un repaire pour tout esprit impur, un repaire pour tout oiseau impur et haï ! » (Schifano, 1984: 76). En outre, à l'intérieur du couvent, dans les cellules, se reproduit le mélange ou fusion de cultures ou, plutôt, de religions: dans la chambre de la nonne Giulia se côtoient meubles, tableaux et bibelots qui représentent des dieux Grecs, des nymphes, des serpents, de statuetstes de la Vierge Marie et de Cybèle, des ménades... Elle, Giulia, est la « cariatide d'un univers cellulaire où la bacchanale des siècles réunissait, en une extrême harmonie de l'ombre, les mystères d'Eleusis, les mystères de Mithra, les mystères de la Croix » (1984: 87). Enfin, puisque le couvent est un univers clôturé, la ville le sera aussi: « les vicoli... ne vous mènent nulle part (...) vous êtes prisonnier » (Schifano, 1984: 41).

Le mythe napolitain de Schifano se développe également en reliant avec les sources classiques, puis moyenâgeuses. De façon que si la ville était une fournaise, évidemment elle est aussi un espace infernal, un Averno où foisonnent les diabolins. La chronique *Les baby-gouapes*, qui détaille les cruautés d'une poignée d'enfants de moins de dix ans, envoyés par la Camorra, dans la *piazza Dante*, met en place un réseau métaphorique qui relie explicitement le poète italien et son évocation de l'enfer avec ces enfants (« Puisque, dans la jungle de la ville, leur point de ralliement est cette place au nom toscan, autrement dit étranger, il nous vient à l'esprit le chant trente-troisième de *L'Enfer* », Schifano, 2003: 36). Ainsi les enfants sont tour à tour désignés comme des « oiseaux de mauvais augure », « des vampires », « les enfants fous de la Sirène », et notamment comme des « démons, malegriffes, malequeue, devins et sorciers » (Schifano, 2003: 35/36). Ce sont des apprentis du mal qui, au lieu d'être mangés par leur père comme les fils d'Ugolin dans le livre de Dante, mangent eux-mêmes leur progéniteur: « À Naples, c'est la faim des enfants, ce sont eux qui dévorent leurs pères. C'est la fin des enfants. Ou c'est la cruauté de l'enfance la vie durant, jusqu'à la mort. Immense *commedia* dont chaque jour, depuis mille ans, est un chapitre » (Schifano, 2003: 36).

La capitale de la Campanie devient donc le creuset du monde, un condensé de la barbarie de l'humanité où - comble des renversements - l'enfance est abolie au profit de la violence. D'autant plus que la piazza Dante était prédestinée à son rôle métonymique, puisqu'au XVIIe siècle on l'avait choisie pour enterrer les cadavres des pestiférés et colériques. Schifano, souvent attentif aux représentations picturales des événements, rappelle que « Mico Spadaro, dans une toile fameuse, nous en a transmis l'épouvante » (Schifano, 2003: 37).

Un ultime aspect de la rêverie schifanienne de Naples concerne les rues de la ville, éprouvées comme un véritable labyrinthe. De sorte que la féerie napolitaine habite non seulement un lieu fusionnel, mais aussi un dédale – et un dédale extrêmement sensuel, devant lequel Schifano s'exclame: « oh! incommensurable, enlisant, fascinant, repoussant, charnel et désirable labyrinthe d'odeurs et de rumeurs » (Schifano, 1984: 199). Naples-femme offre un corps singulièrement attirant, odorant et chaud depuis la perspective masculine. L'assimilation de la ville au corps féminin plantureux dans l'imaginaire de Schifano dépasse celle même de Zola, et inclut des chaînes analogiques qui comparent les rues au sexe de la femme... (« Spaccanapoli (...), cette artère qui sabre la ville d'ouest en est (...), crevasse obscène, muqueuse ardente où fermentent, naissent et pourrissent les Napolitains depuis des siècles et des siècles », Schifano, 1984: 196). Un organe sexuel bien vieux en tout cas.

Plus particulièrement, dans la chronique appelée *La mort de l'Espagnole*, la protagoniste féminine, Orsola, née à Pozzuoli, morte à Naples, incarne l'essence de la ville. D'abord, de père lazaronne et mère espagnole, son sang remonte au moment constitutif originel: « ses gestes, ses attitudes révélaient au premier regard sa double origine d'Hellène rebelle et sage, dont les ancêtres poursuivis par la haine du tyran Plycrate voguèrent de Samos aux champs Phlégréens » (Schifano, 1984: 192). De même, Orsola est fille du volcan, héritière du dragon qui dort dans les profondeurs, « rageur et ignivore » (Schifano, 1984: 193) ; comme les héros mythiques¹⁵, « tout enfant, elle avait frôlé les jets de boue chaude et joué avec le sable qui danse dans les trous sifflants du blanc cratère au ventre bleu » (Schifano 1984: 193/194). Enfin, sa triple filiation inclut également le patron de Naples, sans lequel la paternité symbolique serait incomplète: « née sur les lieux mêmes où l'évêque Janvier (...) fut, après maint fiasco retentissant, décapité » (Schifano, 1984: 194). Son voyage initiatique qui la mène de Pozzuoli à la capitale de la Campanie a comme repères plusieurs lieux mythiques –et aujourd'hui touristiques: la Solfatare, le lac d'Averne, le Pausilippe, la grotte de Virgile

¹⁵ Et certains héros stendhaliens...

(Schifano, 1984: 196). A Naples, elle parcourt avec enthousiasme tous les quartiers, se laisse enivrer par les odeurs, les mots et les chansons, et se fait dire la bonne aventure par des « sybilles » qui, évidemment, lui prédisent un avenir tragique (Schifano, 1984: 201). *Suite* à cette prophétie, elle prendra un amant, sera surprise par sa maîtresse *Espagnole* qu'elle assassinerà (action où l'on peut lire également un symbolisme politique très précis), puis subira les plus affreuses tortures, avant de mourir aux oubliettes de la Vicaria. Ainsi, d'abord coqueluche de la ville, puis sa victime, « Orsola la bella » sera crucifiée dans ce « corps en croix de Naples » (Schifano, 1984 :201). Par sa vie et par sa mort, pourtant, elle condense la nature bipolaire du Napolitain, pour qui violence et sexualité se joignent et se déploient dans un espace urbain baroque: « l'homo napolitanus dont l'existence rêvée et vécue n'est qu'un harmonieux et quotidien équilibre entre les plateresques désirs de son ventre et les vertigineuses volutes de sa ville » (Schifano, 1984: 205).

Mais ce n'est pas tout. Car dans le mythe napolitain de Schifano la cité de la surface est doublée d'une autre, souterraine, aussi vaste que la première, creusée dans le tuf ou pierre volcanique caractéristique de Naples. Il s'agit d'un ensemble « avec ses rues, ses places, ses cimetières, ses magasins, ses centaines d'arcades où deviser en paix, et que seuls connaissent parfaitement le camorriste et le rat » (Schifano, 19984: 163). Et si l'évocation s'arrête ici, sans qu'aucune chronique prenne comme lieu d'action ce mystérieux réseau clandestin, en revanche le tuf va déclencher une rêverie assez persistante. Sa nature tendre et poreuse permet de lui attribuer une ductilité qui facilite l'absorption, dans l'imaginaire, des différentes cultures ; sa couleur est assimilée à celle du gâteau appelé *baba au rhum*, typiquement napolitain. Dans la chronique *Babà et Patty*, le surnom «baba» est mis en rapport direct avec le tuf:

Vous êtes un baba, tu es un baba: compliment pour dire l'abondante bonté et la douceur juteuse d'une personne, tant et si bien que don Giuseppe est devenu, tout simplement, Babà, prenant le nom du fondant et poreux gâteau napolitain qui, avant d'offrir au palais son goût aérien de Pâte spongieuse imbibée de rhum, légère et couleur du tuf blond et poreux lui aussi dont Naples est bâtie, entre le XVIIe et le XXe siècle a été lourd plum-cake en Pologne, a commencé de s'alléger en France dans les fourneaux d'un pâtissier de Nancy pour se faire, à Naples, le baba que le monde entier connaît mais qui n'est vrai qu'entre les seins de Parthénope... (Schifano, 2003: 129)

Curieux périple d'ailleurs, celui du baba au rhum, qui rappelle les théories de Sismondi et de Stendhal autour de l'histoire de l'Italie médiévale. Selon celles-là, en effet, l'énergie des barbares du Nord aurait trouvé un cadre de sociabilité en Italie, et ce cadre aurait permis de régénérer la civilisation décadente romaine (Crouzet, 1982: XXI-XXII).

Rappelons effectivement, et il le faut bien pour continuer à préciser les fonctions de l'écriture des chroniques chez Stendhal et de Schifano, que l'écrivain grenoblois avait forgé *une* Histoire italienne, la sienne ; que cette Histoire accordait la plus grande importance à l'époque de la Renaissance, et qu'elle considérait comme éléments nucléaires l'individu et la ville autonome, non soumise à un Etat centralisateur. Mises à part les connotations autobiographiques qui sous-tendent ces préférences, chez Stendhal les chroniques veulent donc exprimer en quelque sorte une philosophie de l'histoire.

Les chroniques de Schifano, et surtout celles de la *Suite napolitaine*, cherchent également à expliquer l'histoire de l'Italie, ou plutôt d'une région de l'Italie: la Campanie et, par extension, le sud. Toute cette partie de la botte aurait été sacrifiée au nord, à partir de l'unification, et ses malheurs actuels proviendraient de l'injuste soumission. « Garibaldi et les Savoie ont fait de la *Campania Felix* un désert dégradant où ne pousse que le malheur » (Schifano, 2010: 73). Les crimes, les violences actuelles, sont issus d'une politique discriminatoire qui a appauvri la région ; la puissance grandissante de la mafia même en serait la conséquence: « ... comme les chemises rouges de Garibaldi que les Savoie ont fait disparaître après usage et dont la partie vivante a grossi les rangs de la mafia » (Schifano, 2003: 44). Les chroniques sont là pour en témoigner. Elles servent à se positionner idéologiquement:

Dès la création, sur le papier, de l'Italie, le Nord s'est montré répressif, exploiteur, méprisant, - «Les macaronis sont-ils cuits?» s'enquérât Cavour en parlant des Napolitains et des peuples du Sud qui, coûte que coûte, devaient s'agréger au Royaume du Nord – et Cavour fut le notaire aveugle de la prétendue unité. (Schifano, 2003: 45)

Voilà pourquoi Schifano, à la fin de *Les heures contraires*, reproche à Stendhal d'avoir déplacé le couvent de Saint Archange de Naples à Florence. La ville du sud est encore négligée au profit de la ville du nord. Schifano conclut que Stendhal était trop Milanais, mais ne cache pas sa déception, car (s'exclame-t-il, paraphrasant le titre de la chronique de Stendhal) « trop de légèreté tue » (Schifano, 1984: 102).

Soulignons donc pour conclure la différence médullaire de ton et de regard entre les deux chroniqueurs. Stendhal porte un regard émerveillé sur l'Italie décrite ; Schifano, malgré son amour pour le pays, y voit plus d'horreur que de *virtù*, son cri est d'indignation plus que d'admiration. Enfin, parallèlement, le côté nietzschéen de Stendhal, sa préférence pour l'action individuelle, est remplacé chez Schifano par l'appel implicite à une action politique et sociale, pour aider Naples où « la justice n'est pas de ce monde » (Schifano, 1984: 150).

Et voici aussi comment des événements très semblables, caractérisés par leur nature de faits divers violents, peuvent inspirer des écritures assez dissemblables – et des exemples représentatifs de cette littérature de frontières qu'est la chronique.

Bibliographie

- BONDY, François, FRENZEL, Ivo, KAISER, Joachim (éd.) (1995). *Harenberg Lexikon der Weltliteratur: Autoren, Werke, Begriffe*, vol.2. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag.
- CROUZET, Michel (1982). *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*. Paris: Editions José Corti.
- DEMOUGIN, Jacques (éd.) (1985). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures: littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. Paris: Larousse.
- DÉDÉYAN, Charles (1956). *Stendhal et les Chroniques Italiennes*. Paris: Didier.
- DÉDÉYAN, Charles (1963). *L'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. Vol 1. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- GONZALEZ DE GAMBIER, Emma (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis.
- HOUSSAIS, Yvon (2005-2006). «Les *Chroniques italiennes*: Stendhal à la recherche d'une forme», *Anales de Filología Francesa*, n° 14, pp. 133-144.
- MYERS, Jack et SIMMS, Michael (1989). *The Longman Dictionary of Poetic Terms*. London et New York: Longman.
- SCHIFANO, Jean-Noël (1984). *Chroniques napolitaines*. Paris: Gallimard.
- SCHIFANO, Jean-Noël (2003). *Everybody is a star. Suite napolitaine*. Paris: Gallimard.
- SCHIFANO, Jean-Noël (2010). *Le vent noir ne voit pas où il va. Chronique italienne*. Paris: Fayard.
- STALLONI, Yves (2001). *Les genres littéraires*. Paris: Nathan.
- STENDHAL (1927). *Rome, Naples et Florence*, vol 2. Ed. d'Henri Martineau. Paris: Le Divan.
- STENDHAL (1929a). *Chroniques italiennes*, vol 1. Ed. d'Henri Martineau. Paris: Le Divan.
- STENDHAL (1929b). *Chroniques italiennes*, vol 2. Ed. d'Henri Martineau. Paris: Le Divan.
- STENDHAL (1934). *Correspondance*, vol 9. Ed. Henri Martineau. Paris: Le Divan.

STENDHAL (1973). *Chroniques italiennes*. Ed. de Dominique Fernandez. Paris: Gallimard, col. « Folio ».

VAN TIEGHEM, Philippe (1984 [1968]). *Dictionnaire des Littératures*. Paris: PUF.

LES CHRONIQUES PARISIENNES ET POLITIQUES DE ZOLA (1865-1872), au confluent de l'Histoire, du journalisme et de la littérature

CLAUDE SABATIER

Université Paris X-Ouest Nanterre La Défense

claudesabatier63@gmail.com

Résumé : De 1865 à 1872, Emile Zola fait ses gammes et fourbit ses armes dans la presse grâce aux contacts noués chez Hachette : collaborant aux journaux républicains, il épouse et répercute l'opposition au Second Empire ; de même, chroniqueur parlementaire à Bordeaux et Versailles de février 1871 à août 1872, il témoigne de cette époque-charnière où la III^{ème} République peine à s'enraciner. Aux frontières de l'Histoire, de la presse et de la littérature, ses chroniques offrent une grande variété de thèmes, de l'actualité parisienne à la vie politique en passant par la flânerie méditative. Laboratoire du Grand Oeuvre zolien, elles déploient surtout un éventail impressionnant de formes littéraires et de registres, préparant des motifs ou des personnages que le romancier réinvestira dans *La Curée*, *Nana*, *La Conquête de Plassans* ou *Son Excellence Eugène Rougon...*

Mots-clés : chronique, pamphlet, presse, roman, satire

Abstract : From 1865 to 1872, Emile Zola its ranges and prepares its defenses in the press through knotted Hachette contacts: Republicans working papers, he married and reflects opposition to the Second Empire; Similarly, parliamentary choniqueur Bordeaux and Versailles from February 1871 to August 1872, it reflects the time-hinge where the Third Republic only take root. The borders of history, the press and literature, his columns offer a wide variety of topics - news Parisian political life through meditative stroll. Laboratory of the Great Work zolien they mostly deploy an impressive array of literary forms and records, preparing patterns or characters that the novelist reinvest in *The Quarry*, *Nana*, *The Conquest of Plassans* or *His Excellency Eugene Rougon ...*

Keywords : chronic, pamphlet, newspaper, novel, satire

Travailler sur Émile Zola écrivain-journaliste relève d'une démarche modeste et ambitieuse, puisque, en-dehors des critiques d'art et des causeries littéraires, un corpus considérable de chroniques parisiennes et politiques est réuni sous le titre *Chroniques et Polémiques I* dans le volume 13 des *Oeuvres Complètes* de Zola au Cercle du Livre Précieux et dans les tomes 3 et 4 des éditions du Nouveau Monde. Ces articles balayent deux époques cruciales de notre Histoire, la fin du Second Empire et les débuts de la III^{ème} République, période-charnière de sept années de déliquescence politique, de flou institutionnel et de soubresauts guerriers ou insurrectionnels. Comment croiser et définir des genres ou des domaines aussi riches et interdépendants que l'histoire, la presse ou le roman, aux frontières de la chronique ? A cet égard, ce creuset journalistique nous semble allier à l'immédiateté insolite de l'actualité, à la périodicité dramatique des événements historiques, un jeu, une élaboration littéraires insoupçonnés dans cette partie moins connue de l'oeuvre zolienne.

De 1865 à 1872, Emile Zola, jeune Aixois ambitieux et révolté monté à Paris, fait ses gammes dans la petite presse et fourbit ses armes dans les publications politiques grâce aux contacts noués chez Hachette avec des écrivains, critiques et journalistes : collaborant à *L'Événement illustré*, mais surtout à *La Tribune*, au *Rappel* et à *La Cloche*, il répercute dans ses articles le mouvement d'opposition au Second Empire, qui, en se libéralisant en 1868, a signé son arrêt de mort ; de même, avec l'avènement de la III^{ème} République en 1870, il se fait l'écho comme chroniqueur parlementaire des Assemblées de Bordeaux, puis de Versailles, des hommes, des pratiques et débats de ces années de démocratie balbutiante.

Par ailleurs, ses chroniques, tout en s'inscrivant dans la matrice médiatique de la presse du XIX^e siècle (périodicité, collectivité, rubricité), offrent une grande variété de thèmes, de la mondanité apparente à la vie politique en passant par la flânerie ou la méditation sur la nature ou les commémorations, etc. Elles s'inscrivent aussi, selon la formule de Marie-Eve Thérénty dans *La Littérature au quotidien*, dans une « matrice littéraire » déployant un éventail impressionnant de formes (dialogues, discours, lettres...) et de registres (intimisme, ironie satirique, tentation pamphlétaire).

Enfin, plusieurs romans, *La Curée*, *Nana*, « romans de la morale », *La Conquête de Plassans*, « roman de la religion », et *Son Excellence Eugène Rougon*, « roman de la politique », offrent des échos étonnants de ces articles, comme si le jeune journaliste avait testé dans ses chroniques des motifs, des situations, des personnages que le romancier réinvestira en les développant ou en

les transposant : en somme, la presse aura été aussi la formule de Martin Kanès "l'atelier de Zola", un laboratoire du Grand Oeuvre zolien.

Toutefois, deux écueils se présentent face à cette hypothèse : d'une part, en l'absence de textes théoriques de Zola dans sa correspondance ou ses manuscrits, il est malaisé de définir des principes d'engendrement romanesque des éléments présents dans les chroniques ; faute de traces avérées de réécriture des articles dans les romans, il faut tenter de caractériser « une fabrique journalistique du roman », pour parodier Colette Becker et sa *Fabrique des Rougon-Macquart*, d'épouser la fictionnalisation des chroniques, parfois potentiellement romanesques, telles ces *Lettres de Paris* de 1872 publiées dans les *Nouveaux Contes à Ninon* de 1874. D'autre part, on ne doit pas lire le texte romanesque dans une approche téléologique qui ne verrait dans la création littéraire que la mise en oeuvre d'un programme déjà inscrit dans les chroniques mais montrer, au prix de multiples recroisements, des filiations possibles, des analogies troublantes, ou pour le moins une constance thématique et éthique.

Avant de rappeler dans quel contexte s'inscrivent les articles étudiés, définissons la chronique au sens historique du terme, puis dans son acception mondaine et populaire pour comprendre le sens que lui confère Zola. Recueil de faits historiques rapportés dans leur succession, la chronique médiévale vise à la fois à rendre compte du temps dans sa chronologie et à le capter dans son essence symbolique : Froissart, Villehardouin ou Joinville ne racontent pas seulement les croisades ou le règne de Saint Louis mais choisissent des moments typiques, répétitifs, admirables – construisant une légende ou une hagiographie. La pure succession postule donc aussi une exemplarité, une valeur emblématique.

A cette origine historique s'ajoutera une double acception journalistique, ainsi formulée dans le *Larousse du XIX^e siècle* : « article de journal où se trouvent les faits, les nouvelles du jour et les bruits de la ville », d'une part, la geste épique devenant, de tradition orale, rumeur – nouvelles vraies ou fausses, d'où la notion, péjorative, d'« échos », de chronique guettée par une superficialité dénoncée par maints... journalistes ; rubrique périodique, d'autre part, offrant une revue raisonnée, orientée de l'actualité dans un domaine donné. La chronique oscille donc entre l'écho littérairement virtuose d'une actualité anodine et l'article de fond où il s'agira moins de raconter tel événement que d'attendre l'échéance pour mesurer un changement, comprendre la portée du temps écoulé : aux antipodes de sa fonction première, rendre compte de la fuite des jours, la chronique va mesurer une modulation, la variation dans la répétition, et le

prévisible ou la routine du cancan céder la place à l'insolite.

Dans ses *Lettres d'un curieux*, Zola assigne à la chronique cette vocation à alerter et inquiéter les esprits. Ces deux textes inédits, écrits au printemps 1865 pour *L'Avenir national*, proposent un manifeste de la chronique, renouant, par-delà l'affadissement journalistique, avec la pureté originelle de cette notion. « Je sais que le mot chronique ne signifie pas autre chose que l'exposé des faits à mesure qu'ils se présentent. Changeons le mot alors pour changer la chose (...) Vous voulez un chroniqueur, et je ne puis vous offrir qu'un chroniqueur indiscipliné parfaitement ignorant des saisons et des fêtes » (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, 1865 : 45). A la curiosité mondaine et superficielle des chroniques élégantes et bourgeoises, l'auteur oppose donc la curiosité intellectuelle du moraliste et de l'historien. « Je tâcherai de ne surprendre que les vérités (...) En un mot, je suis décidé à causer longuement, chaque samedi, sur un unique sujet, à rire d'un travers contemporain, à applaudir ou à siffler le grand homme ou le grand événement du jour » (*ibid* : 46). La chronique zolienne va ainsi d'autant mieux revêtir l'ampleur d'un éditorial que, loin de n'offrir qu'un constat, elle entend proposer une analyse des causes. Un homme de goût mis en scène et en abyme dans ce texte rêve ainsi :

Je voudrais qu'il se rencontrât un homme qui vît dans la chronique une revue satirique de notre société. Il résumerait en traits forts et rapides tous nos vices et toutes nos vertus (...) Il ne parlerait de tel fait que pour remonter à tel état d'esprit, il ne conterait les cancanes que pour peindre les cancaniers. (*ibid*)

Curiosité intellectuelle et « scientifique », au sens naturaliste du terme :

Dès lors, nous aurions un chroniqueur dans la grande acception de ce mot (...) un moraliste qui nous conterait son temps, tirant la ficelle des personnages et faisant défiler le siècle devant nos yeux. Il écrirait les scènes détachées de la comédie, du drame contemporain ; chacun de ses articles serait l'étude d'un des coins de notre société, et il pourrait ainsi, avec du temps et du courage, nous donner l'œuvre entière, l'histoire des hommes et des choses. (*ibid* : 46-47)

Ne croirait-on pas lire ici le projet fondateur des *Rougon-Macquart* dans la préface de *La Fortune des Rougon* ?

Si les premiers articles de Zola remontent à 1863, dans *Le Petit Journal*, ses vrais débuts dans la presse, encouragés par son statut de chef de la publicité chez Hachette et de rédacteur de notices bibliographiques ou revues littéraires,

peuvent être datés des *Confidences d'une curieuse*, publiées comme les *Lettres d'un curieux* en 1865, dans le *Courrier du monde littéraire, artistique, industriel et financier* d'Eugène Vattier. Commenter avec légèreté l'actualité étant la seule voie offerte au jeune journaliste en temps de censure impériale, la libéralisation de la presse n'arrivant qu'en 1867, Zola met en scène Pandore, une flâneuse curieuse et frivole distillant en anecdotes ou allégories des nouvelles mondaines, artistiques ou politiques : la première *Confidence* évoque ainsi l'enterrement du duc de Morny, la publication de *L'Histoire de Jules César* par...Napoléon III et la rentrée parlementaire du Sénat et du Corps législatif. Le personnage de Pandore permet de mimer la légèreté de la petite presse tout en satirisant le nivellement insipide de l'information, comme Timothée Trimm dans *Le Petit Journal* : masque du chroniqueur – elle « donne rendez-vous à tous aux bains... d'Aix-en-Provence » et fait la promotion des *Contes à Ninon* – elle incarne le supposé badinage féminin et affecte la fausse naïveté d'un Persan ou d'un Huron.

Toute blanche et toute rose, riante et effarouchée, je me présente à vous, la boîte mystérieuse entre les mains (...) Il est faux que le coffret que me remit Jupiter ne contint que des maux (...) que j'aie ouvert ce coffret avec la brusquerie d'une petite sottise qui dépense en un jour tous ses secrets (...) Je vous dirai quel fait imprévu s'en est échappé, de quelle plaie ou félicité j'ai doté la terre (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, 1865 : 17).

Les chroniques suivantes, à côté des leitmotifs des marronniers (retour du printemps, approche des vacances...), esquissent des thèmes préfigurant les articles donnés aux journaux républicains : préparatifs du Salon, médaille accordée au portrait de l'Empereur de Cabanel plutôt qu'à Corot et motif du mérite récompensé ou de l'Académie, à propos de l'élection du 6 avril... Savoureuses, les anecdotes parsèment les textes suivants : l'histoire du droguiste dupé par sa fille et son amant partis chercher à sa demande du « ti-ti-la-ri-ton », herbe miraculeuse, celle de ce duc rejetant violemment sa maîtresse, humble portière qui a eu le mauvais goût de cirer ses chaussures – sans oublier l'apologue de « l'araignée monstre » et de « l'araignée buveuse d'huile » annonciatrices des personnages d'Archangias dans *La Faute de l'abbé Mouret* et Faujas dans *La Conquête de Plassans*. Le « coup d'épingle » se fait donc acéré pour la religion à l'approche de la semaine sainte mais aussi pour la Mode, « reine despotique qui force (...) tous les visages et toutes les tournures à s'accommoder de même », avec « comme innovation, de l'Acier partout ».

Avec un hymne aux bois de Verrières apparaît dans ces *Confidences d'une*

Curieuse une autre veine, qui innovera les articles ultérieurs et fera même l'objet d'un véritable réinvestissement formel dans « Ce que disent les bois » paru le 12 avril 1870 dans *La Cloche* : la chronique-flânerie ou méditative, « esquisse de plein air » et « tentation du journalisme artiste » selon Henri Mitterand¹, qui s'explique aussi par des considérations contextuelles : le vide de la saison, les impératifs de la censure ou les traditions de la périodicité médiatique. Le motif de la nature, prétexte à une caricature animalière de Sainte-Beuve et Guizot en grenouille et en scarabée recyclant les araignées monstre et buveuse d'huile, est subtilement lié à l'actualité politique, par la mise en abyme du journal comme objet emporté par habitude en promenade, symbole d'hétérogénéité textuelle et effet de réel dans son irruption brutale : ici l'assassinat de « ce grand citoyen », Abraham Lincoln, là l'acquittement au procès de Tours de Pierre Bonaparte, assassin du journaliste républicain Victor Noir, dont « sanglote » la forêt...

Préludes plaisants à une écriture plus conforme à son tempérament, ces neuf textes n'en aiguisent pas moins la verve satirique de Zola, ce regard acéré de moraliste sur le conformisme ou le mauvais goût, tout en esquissant les trois formes majeures de la chronique : chronique parisienne, chronique-promenade ou rêverie artiste, chronique politique...

Ces trois aspects caractériseraient assez bien également les 77 articles proposés par l'édition du Cercle du Livre Précieux et parus dans *L'Événement illustré*, *La Tribune*, *Le Rappel*, journal hugolien, et *La Cloche*, entre le 23 avril 1868 et le 17 août 1870 : 26 articles sur la mode, les spectacles, les récompenses ou le voyeurisme judiciaire paraissent dans *L'Événement illustré* ; 31 textes, plus grinçants dans la dénonciation morale, politique et militaire, plus variés aussi sur le plan littéraire, figurent dans *La Tribune* ; *Le Rappel* ne verra que 6 contributions de Zola, codées et symboliques, évoquant la déliquescence du Second Empire, le luxe insolent face à la misère, l'impunité politique et la caution cléricale pour masquer la désaffection du pays réel et de l'armée engagée dans un conflit aventureux ; enfin, 14 textes sarcastiques et allégoriques publiés dans *La Cloche* sonnent l'hallali du régime et d'une décadence morale et politique dont *La Curée* et *Nana* seront les romans.

Les chroniques politiques prédominent avec 50 articles environ, autour du peuple, de la pauvreté, de la presse, du pouvoir impérial, de la religion et de l'armée. On compte 24 chroniques événementielles, artistiques, mondaines ou

¹ Henri Mitterand, 1962 : 36.

judiciaires, évoquant l'art, la littérature et le théâtre, le populisme et son pendant, le voyeurisme théâtral et surtout judiciaire, les femmes, liées pour Zola à la corruption et à l'artifice, les récompenses, caricatures du vrai mérite, l'éducation des jeunes filles et l'enseignement en général. En revanche, les chroniques-promenades, célébrant la nature, sont plus clairsemées. Ces thèmes ou genres sont souvent croisés, ainsi de la corruption qui relève d'un discours de satiriste sur les femmes, la mode et la coquetterie mais, plus profondément, résume pour le journaliste pamphlétaire l'essence même du régime honni.

Rappelons la conjonction de trois facteurs : Zola, dans ces années 1868-1870, éprouvant des difficultés financières – il emprunte de l'argent à Manet – trouve dans la presse un moyen de subsister et d'exercer sa plume au moment où l'opposition républicaine, autour d'Eugène Pelletan ou de Théodore Duret, profite de la libéralisation de la presse – avec l'abolition de l'autorisation préalable – pour se doter d'un journal, *La Tribune*, machine de guerre préparant les élections de juillet 1869. Parallèlement, Zola entame la rédaction de ses *Rougon-Macquart*, avec le feuilleton de *La Fortune des Rougon* donné au *Siècle*. De cette interaction entre la presse et le roman autant que des circonstances politiques Zola tire un style incisif et virulent : « Il s'attaque (à cet Empire expirant) en se servant de la violence stylistique comme d'un instrument de dissection » explique Martin Kanes dans son *Atelier de Zola*².

Cette collusion du talent et de la vie publique, des rencontres et des nécessités explique l'entrée de Zola au *Rappel*, créé par Charles Hugo et Henri Rochefort, le 4 mai 1869, en pleine campagne législative, et interdit avant même sa naissance ! L'urgence du combat contre l'Empire fait oublier les oppositions esthétiques entre le libéralisme politique et le réalisme littéraire : Louis Ulbach, directeur de *La Cloche*, n'aimait guère Flaubert et l'on se souvient de sa dureté à l'encontre de *Thérèse Raquin*, « littérature putride » à ses yeux. *Le Rappel*, saisi et interdit de parution en juin 1869, la libéralisation de la presse remplaçant l'oppression par la persécution, se présentait comme un journal d'agitation, avec ses articles très découpés, tout en échos et potins, ses sous-entendus et dialogues satiriques, ses diatribes contre la censure, les communiqués gouvernementaux : son émiettement disparate offrait à l'apprenti journaliste une « matrice médiatique³ », avec la collectivité du combat, la rubricité attrayante de sa présentation et la périodicité polémique de sa parution.

Si la collaboration de Zola au *Rappel* s'interrompt quelques mois, la

² Martin Kanes, 1963 : 15.

³ Marie-Eve Thérenty, 2007 : 47.

radicalisation de l'opposition républicaine, après les grèves de mineurs, les incidents sanglants d'Aubin et l'assassinat du journaliste Victor Noir ramènent vite le journaliste dans le cercle hugolien : le numéro *Les Soldats* invoquant une armée républicaine détachée de l'Empire et les poursuites contre Rochefort lui inspireront la chronique « les vrais amis de l'armée » et l'acquiescement de Pierre Bonaparte l'article cinglant « L'Empire est sauvé » évoquant le lâche soulagement des familiers de l'Empereur après les funérailles de Victor Noir. Le 3 février, « A quoi rêvent les pauvres filles », construit en diptyque, oppose à la misère d'une jeune ouvrière dans son galetas le luxe insolent du pouvoir, exhibé par le procédé spéculaire du journal inséré que lit par hasard « la pauvre fille » : la description des toilettes au dernier bal des Tuileries, tirée du *Figaro* du 29 janvier 1870. Double effet de réel donc et promesse romanesque, puisque le même passage sera recyclé dans la description de la robe de Renée, au début de *La Curée*...

Zola entre alors le 2 février 1870 à *La Cloche* – rencontre née de son évolution politique et de la radicalisation de Louis Ulbach, ou Ferragus, « ennemi absolu d'un régime qui blesse notre fierté, notre conscience et notre bon sens. » Avec ses rubriques impertinentes, « Les carillons parlementaires », « La comédie politique » ou « La boîte aux calomnies », le quotidien dénonce inlassablement la répression de décembre 1851 contre la résistance au coup d'Etat : le feuilleton *Les Bagnes de Cayenne, Souvenirs d'un transporté politique à la Guyane*, de L. Pascal, exalte le « transporté » politique, qu'incarnera Florent dans *Le Ventre de Paris* ; quant à Arthur Ranc, futur Communard, il voit dans le plébiscite du 8 mai « un coup d'Etat permanen(t) ». Zola publie jusqu'au 17 août 22 articles. Les premiers relèvent plus de la satire de moeurs et du cléricanisme mondain que de la polémique politique.

Le 17 février, avec « La Fin de l'orgie », Zola retrouve les accents véhéments de ses réquisitoires de *La Tribune* pour dénoncer l'opulente richesse des profiteurs de la « curée » – le deuxième roman des *Rougon-Macquart* est en marche – et mettre en scène la « muette envie » du peuple. « Les Épaules de la marquise », parue le 21 février, se situe dans le même registre de la diatribe morale, en moins virulent, en plus ironique et allégorique, à l'image d' « A quoi rêvent les pauvres filles » du *Rappel*.

Les derniers articles témoignent de la hardiesse du journaliste dans le contexte de la guerre déclarée par l'Empereur le 17 juillet. Il n'hésite pas à prendre des risques, au point que le directeur, Louis Ulbach, doit le rappeler à la prudence pour éviter Mazas. L'inspiration zolienne passe du pamphlet moral à un

discours violemment antibelliciste alors que les événements militaires sont censurés. Dans un texte intimiste et pathétique, il rêve, le 25 juillet, sur « Le Petit village », aujourd'hui inconnu, perdu sur le théâtre de la guerre, et dont « demain la rivière sera rouge ». Nouveau nom dans l'histoire, « il vivra éternellement dans les siècles, comme un coupe-gorge, un endroit louche où deux nations se seront égorgées. » L'avant-dernier article, « Vive la France », célèbre « sur les bords du Rhin cinquante mille soldats qui ont dit non à l'Empire », proclamant que « la République est là-bas, sur les bords du Rhin. » Pareils appels à la levée d'une armée républicaine contre la Prusse et... l'Empire et dénonciation de la récupération de *La Marseillaise* par « les petits crevés du journalisme officiel qui ont sali le patriotisme » auraient valu au journal et à son rédacteur des poursuites judiciaires sans la défaite de Wissembourg et la proclamation de l'état de siège. *La Cloche* interrompra sa publication le 18 août, au lendemain d'un dernier article de Zola « les Nerfs de la France », confiant dans la résistance face aux Prussiens. Le 11 août, le feuilleton de *La Fortune des Rougon* est suspendu.

Les débuts de la III^{ème} République vont offrir à Zola la matière d'articles pour *Le Sémaphore de Marseille* (Chemel, 1960-0961) mais surtout des nombreuses chroniques données à *La Cloche*, dont il sera le correspondant parlementaire à Bordeaux puis Versailles ; mais avant d'acquérir ce statut officiel, Zola part pour Marseille dès le 7 septembre. Il prend contact avec Émile Barlatier, directeur du *Sémaphore de Marseille*, et Alfred Arnaud, propriétaire du *Messenger de Provence*. Profitant du climat insurrectionnel de la ville sous l'administration d'Esquiros, ancien confrère de *La Tribune*, il crée, avec l'aide de son ami aixois Marius Roux, le journal *La Marseillaise*, qui ne paraîtra que 2 mois et demi, du 27 septembre au 16 décembre. Seuls 6 articles de Zola (Ripoll, 1967) avaient été restitués et publiés par *Le Messenger de Provence* jusqu'à ce qu'Adeline Wrona retrouve à la BNF des numéros de la collection complète (Wrona, 2011). Rejoignant à Bordeaux l'exécutif replié après l'évacuation de Tours, il devient secrétaire de Glais-Bizoin, son ancien directeur à *La Tribune*, membre du gouvernement de la Défense nationale.

Les 6 articles de *La Marseillaise*, proposés par Patricia Carles et Béatrice Desgranges aux éditions du Nouveau Monde, frappent par leur véhémence patriotique et la dualité, réaffirmée, de Paris et de la province, autant de leitmotifs de *La République en marche* : « La Marseillaise », « Aux armes », « Le Deuil de Strasbourg », après la chute symbolique du berceau de notre chant

national, « Garibaldi », « Paris compte sur la province », et « La Tête de Bismarck », caricature théâtrale du Machiavel prussien en machiniste surnois.

De février 1871 à août 1872, Zola, chroniqueur parlementaire, va donc donner à *La Cloche* mais aussi au *Sémaphore de Marseille* un nombre considérable d'articles, *La République en marche*. « Ses articles, rédigés à toute volée, donnaient à ses lecteurs un reportage coloré, dramatique, tantôt ému, tantôt sarcastique, toujours vécu, des discussions où se jouait le sort du pays » – explique Henri Mitterand⁴.

Ces articles se répartissent en grands ensembles chronologiques, dont la continuité ne sera interrompue que par la Commune et les vacances parlementaires. Une première série, intitulée *Lettres de Bordeaux*⁵, parut dans *La Cloche* du 13 février au 15 mars 1871.

De retour à Paris le 14 mars 1871, Zola reprend sa collaboration à *La Cloche*. Habitant rue La Condamine aux Batignolles, il doit prendre tous les jours le train pour Versailles, où siègera désormais l'Assemblée. Il n'assiste pas à la séance d'ouverture, le 20 mars, deux jours après la proclamation de la Commune, ayant été bloqué au moment où il s'apprêtait à quitter Paris mais rédigera un compte rendu de seconde main. Deux jours plus tard, le 22 mars, c'est un commissaire de Versailles qui le retient à la sortie de la gare. Ces contretemps, qui pour lui renvoient dos à dos Versaillais et Communards, n'interrompent pas son travail, qui prend fin le 18 avril avec la suspension de *La Cloche* par la Commune.

Parallèlement, la collaboration de Zola au *Sémaphore de Marseille*, du 25 avril au 7 juin, connue sous le titre de *Lettres de Paris*, palliant l'interdiction de *La Cloche*, offre un intérêt capital : elle nous offre des passages très durs sur la Commune, un point de vue si différent des chroniques de *La Cloche* qu'on a pu en contester l'attribution à Zola (Cogny, 1980). Rappelons brièvement que Zola, présent à Paris, au début de l'insurrection, dès le 14 mars, doit, face à une menace, réelle ou supposée, d'arrestation, partir pour Saint-Denis le 10 mai puis Bonnières le 13 – « exil volontaire » que Rodolphe Walter évoque dans un article des *Cahiers naturalistes*. Malgré sa sympathie initiale pour les élections au Conseil de la Commune, au risque de déplaire à la direction de son journal, le journaliste exprime son rejet de la terreur contre le clergé ou les propriétaires,

⁴ Émile Zola, 1865-72 : 344.

⁵ Zola y évoque la première séance de l'Assemblée nationale, la démission de Garibaldi, l'élection de Thiers à la tête du pouvoir exécutif, le désaccord croissant entre la province et Paris, le traité de Francfort, enfin l'annonce du transfert de l'Assemblée à Versailles, qui scelle le divorce entre Paris et la province, leitmotiv obsédant des chroniques.

des perquisitions ou réquisitions, et du Comité de salut public, qui radicalise le mouvement, mené selon lui par « les factieux de l'Hôtel de Ville ». Se sentant menacé d'arrestation à titre d'otage, il s'enfuit avec un passeport prussien : sa collaboration à *La Cloche*, suspendue, aurait déplu à Raoul Rigault, délégué de la Commune à la Sûreté générale, sans parler de la psychose obsidionale et de l'anonymat levé de sa correspondance au *Sémaphore*. Informé par courrier spécial et par les journaux parisiens ou versaillais qui lui parviennent, rentré le 26 mai à Paris, il évoquera la Semaine sanglante et déplorera pourtant avec une profonde compassion le massacre du peuple parisien (Ripoll, 1968).

Les nombreux articles de *La République en marche* pourraient se répartir autour de trois grandes thématiques : morale, économique et politique.

Pour la première source d'inspiration, les sujets abordés sont de deux ordres : sur le plan culturel, la défense d'une instruction laïque et notamment la nomination des instituteurs par l'Etat ou les communes ; sur le plan religieux, les questions politiques de l'activisme clérical et du sort du pape, menacé par l'unité italienne et la politique ambiguë de Napoléon III, favorable aux nationalités et soucieux de se ménager les catholiques ; l'atmosphère d'Ordre moral entretenue par les pantins de la droite dénoncés par Zola pour leur refus d'amnistier les Communards, leurs demandes de poursuites contre l'Internationale et leur moralisme clérical, sur le droit d'aïnesse, l'alcoolisme ou les enfants naturels.

Un deuxième ensemble, plus vaste, de 42 articles, couvre les questions commerciales, financières et politico-juridiques : la question de l'emprunt, des indemnités de guerre ou pour les départements envahis, les problèmes récurrents à forte connotation politique (décentralisation et conseils généraux), ou, lors de la rentrée parlementaire de décembre 1871, les débats houleux entre Thiers et l'Assemblée sur le traité de commerce avec l'Angleterre, l'alternative entre impôt sur le revenu, rejeté par Thiers ou impôt sur les matières premières.

Les autres articles touchent à la politique proprement dite. Un certain nombre concerne le journalisme (les délits supposés de presse, les obstacles à sa diffusion) ; de longues chroniques évoquent la guerre, l'état de siège et surtout le traité de paix. Passionné ou critique, ennuyé ou désenchanté, témoigne des débats agitant l'Assemblée : querelles de partis sur la légitimité parlementaire des princes d'Orléans, séquelles du second Empire (pensions des magistrats de 1851, commissions mixtes, retour du bonapartiste Émile Rouher), mise en accusation par les monarchistes du 4 Septembre, des Communards (conseils de guerre, amnistie et commission des grâces, déportations) et surtout de l'Internationale ;

unité de la nation (statut communal de la capitale, opposition entre Paris et la province, siège de l'Assemblée) ; débats institutionnels, sur une Assemblée constituante et la nature du régime. Face à ces attermolements procéduraux, à ce flou institutionnel, Zola, s'il condamne le bourreau des Communards, rend souvent hommage à la finesse politique de Thiers, qui, alliée à l'autorité d'un Eugène Rouher, lui inspireront le héros de *Son Excellence Eugène Rougon*. Une maxime subtilement paradoxale témoigne de cette fascination pour l'animal politique : « La prudence, chez lui, naît de la bataille même, et ses ténacités ont des accommodements inespérés. »

**

Venons-en à présent à la " matrice littéraire " dans laquelle se coulent ces textes, en nous appuyant sur les catégories envisagées par Marie-Ève Thérénty dans *La Littérature au quotidien* : la fictionnalisation, qui apparente, s'il en était besoin, maintes chroniques à des récits symboliques ou oniriques, le dialogisme, et l'intimisme, flânerie ou méditation.

Zola fictionnalise nombre de ses articles : fidèle à une esthétique narrative de la petite presse comme de la presse dite sérieuse, il s'amuse à mettre en scène en apologues ou anecdotes savoureuses des personnages réels ou fictifs, des situations plus ou moins oniriques, l'élaboration littéraire de ces « fictions militantes », selon l'expression de Corinne Saminadayar-Perrin, (Saminadayar-Perrin, 2009) lui offrant face à la censure un subtil jeu de masques, d'écrans, d'apologues ou d'allégories enchâssés, pris en charge par un narrateur second. La discussion sur l'impôt sur le revenu auquel s'oppose Thiers compensera sa technicité par ses multiples rebondissements, le chef de l'exécutif mettant sa démission dans la balance pour mieux la retirer une fois victorieux. De même, l'annonce du traité de paix semble en absorber le contenu dans la mise en scène d'une insupportable attente, distillée en un journal de bord éclaté et la dramatisation symbolique des valeurs bafouées, l'honneur et la patrie humiliés. A l'inverse, l'inanité d'un personnage, le baron Chaurand et de son interpellation prévue mais sans cesse différée, on ne sait sur quoi ce 28 février 1872, donne lieu à un psychodrame grotesque, à un récit faussement haletant qui s'achève par la mort du courrier épuisé annonçant tel Marathon un nouveau délai.

Ce tropisme narratif gagne les descriptions, ou portraits en action, telle l'évocation satirique d'un député monarchiste dont le sérieux ridicule déclenche des « essaims de rire » ici animalisés, comme si ses paroles ou actions étaient programmées dans son apparence de raideur :

On ne s'imagine pas quelle force comique il y a souvent au fond de la gravité d'un homme tel que M. Saint-Marc Girardin. Dans les pans de sa grande redingote noire, dans les plis de sa cravate blanche, des rires sont tapis, de petits rires folâtres qui s'envolent, par les beaux jours, comme des bandes de papillons. M. Saint-Marc Girardin a lâché l'essaim de ses rires (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 3 août 1872 : 986)

Une modalité étonnante de la fiction journalistique est l'onirisme qui permet à la fois de dire l'ennui de certaines séances parlementaires et de frapper d'inanité dans une rêverie marine la dernière séance à Bordeaux, la « serre » parlementaire ou les prétentions fusionnelles des deux camps monarchistes, entourés de fées et feux follets. Le chroniqueur peut ainsi écrire :

Je m'imagine ces bons vieillards, tombés amoureux d'une vision qui a traversé le parc de Versailles, un soir, au crépuscule. C'est une apparition céleste, une fée blanche et rose, une ombre de joie et de ravissement (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 21 février 1872 : 864).

L'onirisme est doublement déprécié : en tant que tel, comme structure mentale des monarchistes et dans son contenu même, une impossible Restauration.

La chronique " Mardi gras : le rêve de Zola ", constitue un récit onirique, fondé sur l'allégorie et les métaphores filées du bal et du carnaval, où le rappel discret du statut journalistique de Zola sonne comme un retour à la réalité. « Je m'imaginai – rêve Zola – sur le velours de ma loge, à l'Opéra, un samedi soir ». La séance de l'Assemblée devient fête du Mardi gras, le texte même vaste apologue où chaque personnage ou parti est codé, connoté. Masques, cotillons et faux nez envahissent le décor. Et quadrilles, menuets – jusqu'à l'étonnante bourrée de M. Rouher en bœuf gras – de se déployer avec les mille couleurs des déguisements : les monarchistes en chérubins, ours noirs ou hérissons, les radicaux, aux entrechats trop discrets, en forgerons ou revenants, sans oublier deux « communs bien récalcitrants »... L'allégorie déploie satire et caricature.

Si l'article de presse prend souvent la forme de portraits ou récits, la mise en scène orchestrée conduit aussi, dans une intention pédagogique et littéraire, à créer des saynètes témoignant de la dimension dialogique du journal. En effet, le journal non seulement exhibe des discours parlementaires, des débats politiques, des conversations mondaines mais surtout postule un dialogue au jour le jour avec le lecteur et l'événement, dans l'instantanéité de l'article ou la périodicité de

la chronique. L'appellation « Journal des débats » ou le titre même de « causerie » de nombre de chroniques sont symptomatiques de cette esthétique de proximité et de connivence avec le lecteur. Le dialogisme est une modalité irréductible au dialogue, revêtant aussi la forme du discours ou de la lettre.

Le discours occupe bien sûr une place de choix dans les chroniques parlementaires dont la fictionnalisation permet de contourner la technicité du propos ou d'éviter un compte rendu circonstancié par le récit de paroles, le renvoi au procès-verbal officiel – « Nous avons eu le discours de M. Thiers contre l'impôt sur le revenu. Je vous renvoie à ce document », écrit ainsi le chroniqueur – la prétérition – " Je n'analyserai pas ce long discours, où l'orateur a répété ses premiers arguments " – voire la simple mention du discours, prétexte à un portrait satirique.

Le discours officiel lui paraissant souvent convenu ou fastidieux, Zola va déployer ses talents littéraires dans le discours fictif des chroniques impériales. La causerie parue dans *La Tribune* le 15 août 1869 est à cet égard symptomatique : elle évoque pour lui opposer un discours potentiel, moderniste et généreux, l'allocution convenue et passéiste sur la culture traditionnelle, l'érudition antique, prononcée par le ministre de l'Instruction publique, M. Bourbeau, lors de la distribution des prix du concours général à la Sorbonne. Le début du texte donne le ton : « Ah ! Quel discours ! Un élève de rhétorique qui en aurait commis souvent de semblables n'aurait certes pas été appelé à entendre cette prose tiède et fade dont M. Bourbeau a noyé son auditoire (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 15 août 1869 : 237). » Le chroniqueur n'a pas de mots assez durs pour la médiocrité :

Et cependant, quelle admirable occasion pour parler avec tout son cœur et toute son intelligence ! Un homme d'esprit supérieur, en face de ce jeune auditoire, frémissant d'espérance et de vie, trouverait, il me semble, de sublimes cris de tendresse (...) Le discours que je rêve ferait des hommes. L'auditoire entier se lèverait pour l'acclamer (...) En face de ces jeunes gens, l'orateur éprouverait une émotion poignante : il leur parlerait comme aux ouvriers qui achèveront d'établir la grande société du vingtième siècle. (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 15 août 1869 : 238).

On admirera la mise en scène du discours idéal, d'une utopie rhétorique où coïncideraient la générosité prophétique de l'idée et la séduction persuasive de la forme en des accents annonciateurs du grand œuvre des *Rougon-Macquart*. Curieux paradoxe d'un anti-discours, d'un discours rêvé qui sonne comme un

manifeste de la pensée zolienne.

Raspail incarne ainsi, dans une émouvante chronique de *La Cloche*, en date du 14 juin 1870, « Les gaietés de la Chambre », cette parole pure, quasiment sacrée, humanitaire, face à la vanité des discours politiques, au rire gras et grimaçant, *topos* romanesque au XIX^e siècle :

Au milieu des rires, Raspail prononce cette phrase : « Celui dont vous riez, messieurs, a été élevé à l'école du malheur. J'ai vu les souffrances du prisonnier enfermé dans l'humidité, dans la saleté, sans même avoir un balai à sa disposition. » A ce mot de balai, vous comprenez, la Chambre n'y tient plus. Vous avez entendu : balai, il a dit : balai. Mon Dieu ! Que ce Raspail est cocasse. Il continue (...) : « Jamais, quant à moi, je ne ferai souffrir personne ; quiconque souffre est un accusateur public. » Pas un de ces messieurs n'a l'air de se douter que ces paroles sont sublimes (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 14.06.1870 : 297)

Notons enfin dans ce texte comment la parole journalistique oppose sa parole simplement fulgurante, en un aphorisme sarcastique « C'est si comique, le cœur, l'émotion vraie », à une intertextualité littéraire, où la référence culturelle est paradoxalement à la fois un marqueur négatif et l'arme de la satire anti-royaliste : « Jérôme David [en] Jupiter tonnant, M. Duvernois [en] demi-dieu qui escalade l'Olympe. » Rappelons que nombre de discours émaillent les *Rougon-Macquart*, et, que face au discours utopique, un peu fumeux d'Etienne dans *Germinal*, dominant les discours officiels, verbeux et formalistes : inauguration à Niort du chemin de fer par Eugène au chapitre X de *Son Excellence Eugène Rougon* ou palinodie libérale du ministre à la fin du roman.

Les dialogues offrent la même ambivalence entre le factuel et la fiction, l'un se nourrissant de l'autre : ainsi, le débat parlementaire sur la proposition Ravinel d'installer tous les pouvoirs à Paris donne lieu à une allégorie personnifiant Paris et la province dans leur mise en accusation réciproque ; un opuscule moralisateur colporté à Paris sur l'éducation des jeunes filles, *Instruction pour les grandes filles qui veulent se marier, et à laquelle elles doivent se conformer si elles veulent trouver promptement un bon parti*, semble se parodier dans une grotesque litanie de Demandes niaises et de Réponses stupides. Plus ironique, une discussion avec le diable enchâssée dans la causerie de *La Tribune* du 5 juillet 1868, « A M^{gr} l'évêque d'Aire », se moque de la superstition et de l'obscurantisme entretenus par l'Eglise face au progrès et à la libre pensée incarnés par...le diable !

Le récit dialogué « Les vacances de la Rapière » met en scène le ridicule suranné d'un monarchiste breton, que sa femme trompe avec un cousin républicain conseiller général, et qui, de retour de Versailles, se voit reprocher de n'avoir pu en six mois installer Henri V sur le trône et de n'avoir pas déclaré la guerre à l'Italie pour aider le pape à reprendre Rome !

Pourtant, le dialogue dans les chroniques occupe moins de place que la lettre, matrice du recueil, les articles se présentant comme des *Lettres de Bordeaux* ou de *Versailles* au directeur de *La Cloche* : l'auteur peut y déployer et y condenser toutes les facettes d'une écriture à la fois intimiste et publique, dans une grande variété de registres et une exceptionnelle polyphonie énonciative.

Une vingtaine de lettres émaillent les *Chroniques et Polémiques*. Aucune de ces épîtres enchâssées ou intégrales ne relève de la pure confidence autobiographique ou, à l'inverse, de l'extraversion militante de la lettre ouverte : Zola a choisi de faire de ces lettres des textes littéraires, ludiques et parodiques, un peu à la manière du roman épistolaire. Elles se présentent le plus souvent comme des lettres allégoriques ou des lettres ouvertes fictives de Zola lui-même ou de personnages, familiers ou exotiques, au chroniqueur.

La dernière chronique de Zola, au début de la guerre de 1870 « Les nerfs de la France » ou la causerie « France, je te souhaite une année bonne et heureuse » sont fondées sur l'allégorie et le tutoiement de la France, les interpellations et les modalités de l'exhortation et de la prière. On pourrait citer la causerie adressée à Manon, exaltant une femme imaginaire, archétype pour Zola de la simplicité et du naturel, critique en creux de l'artifice, des spectacles poissards ou des femmes corrompues – bref, de cet univers glauque et chatoyant de *La Curée* ou *Nana*. La démarche épistolaire est ici nettement celle d'un moraliste pamphlétaire. Monologues insérés sur l'amour des champs et à l'inverse descriptions de fêtes mondaines émaillent cette lettre qui réussit à donner vie à un rêve : à l'illusion réaliste et familière du début – « Manon, ma chère, tu as raison ; je te négligeais » – s'oppose l'effet de surprise et de démystification final : « Ah ! que je t'aimerais, si tu existais, Manon, mon cher fantôme ! » (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 27 septembre 1868, 188).

Un autre type de lettres adressées à l'ambassadeur de Chine, à Fatouma-Djombé, reine de Mohély, ou « A un prétendant » au trône de France, le roi d'Araucanie et de Patagonie, joue à la fois de la fantaisie exotique la plus débridée et du dépaysement fictif cher à Montesquieu, les rois d'opérette sollicités jouant le rôle du Persan voyageur tendant un miroir du second Empire et de l'esprit public.

Plus personnalisée, « L'humble supplique » de Zola aux députés monarchistes préfère au dépaysement le jeu sur les registres : elle affecte l'imploration et la confiance pour masquer la véhémence du réquisitoire anti-monarchique. L'ironie emprunte le masque du pathétique à Montesquieu dans sa célèbre « Très humble remontrance aux Inquisiteurs d'Espagne et de Portugal » de *L'Esprit des Lois* : Zola joue l'humilité et le respect du chroniqueur en priant ces royalistes lugubres, des « revenants », de rentrer à Paris. Il avance ensuite pour mieux les rejeter les prétextes qu'il pourrait invoquer : des anaphores déclinent à l'irréel du présent la forme refusée de cette supplique – « je pourrais, certes, vous dire que Paris est paisible » ; « je pourrais encore vous parler des fêtes de l'Elysée »... « Telle est (...) l'humble supplique qu'ose vous adresser un ver de terre de la presse » (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 22 avril 1872, 950)

Un dernier ensemble de lettres est prêté à des personnages fictifs mais familiers, modestes politiques ou simples anonymes : un fusilier, un bonnetier, un député en tournée, le maire de Fouilly-les-Oies offrant l'hospitalité à « Sa Majesté champêtre » Napoléon III si l'Empereur venait à perdre le pouvoir, ou cet oncle frileux et conservateur rabrouant son neveu subversif. Ces lettres, dans les épistoliers desquels peut se reconnaître tout lecteur de l'époque, paraissent à la fois plus factuelles, car ancrées dans la réalité politique du régime, plus fictionnelles aussi car littérairement plus élaborées que les lettres allégoriques ou exotiques, où le dépaysement relevait parfois d'un jeu intertextuel et instaurait une distance atténuant la polémique.

Les chroniques zoliennes semblent ainsi à maints égards se couler dans la matrice de l'écriture intime. Elles revêtent une forme épistolaire dans maints articles tel le compte rendu du projet de traité devant l'Assemblée sous forme de journal intime ; elles relèvent enfin d'un compromis entre le nouveau régime de l'information fondé sur la primauté du fait et la tradition du journalisme littéraire, avec « la chose vue » et les chroniques-flâneries ou méditations.

L'écrivain-journaliste nous propose ainsi trois textes marquants : une chronique-promenade à Gloton, hymne à la nature se déployant en éloge de la science, « épopée » (naturaliste) « de demain » et hommage aux poèmes de Michelet ; une causerie automnale sur les champs de foire de Saint-Ouen, qui permet à Zola d'exalter le peuple et ses plaisirs simples ; une rêverie enfin sur les cimetières, méditation sur la mort et les lointains champs de bataille. Un même mouvement lyrique les anime, dépassant l'anecdote ou l'évocation en une morale, une visée symbolique : Zola semble ici essayer, avec la causerie, une forme

originale de lyrisme critique ou d'argumentation poétique.

Zola nous propose une superbe causerie sur les cimetières, lieu romantique et mémoriel par excellence, qu'il affectionne (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 8 novembre 1868, 197-200). La chronique part d'une « rêverie de promeneur solitaire » ; la rêverie, à son tour, s'essaie et se déploie en méditation, au fil des pensées, par associations d'idées – rapprochements ou antithèses. « Le jour de la fête des Morts, j'ai suivi la foule, je suis allé, sous le pâle soleil de novembre, voir se fleurir les tombes » – écrit le promeneur, qui « (s'est) rendu lundi dernier au bord de la fosse commune ». Du plan d'ensemble Zola se focalise ensuite sur la partie déshéritée de nos nécropoles, la « fosse commune ». Par un nouvel élargissement s'ouvre une méditation dont les expressions « *misérables* petites croix noires » et « champ de *misère* » donnent la tonalité mélancolique : la médiation littéraire intervient ici, avec « une admirable page » de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt.

Dès lors, la causerie de Zola devient une magnifique déploration mortuaire, comme si elle trouvait seulement ici son vrai début. Zola en appelle à la compassion pour le peuple, à une digne sépulture : « Pourquoi ne pas laisser un peu de terre après leur mort à ceux qui n'ont rien possédé de leur vivant ? Lundi dernier, j'ai vu des hommes en blouse, de pauvres femmes qui frissonnaient dans leur mince robe sombre... » Le tableau, enfin, s'individualise en une scène émouvante, narrative et dialoguée, entre le chroniqueur et une petite vieille : « comme j'avais, j'ai aperçu une petite vieille qui errait tristement parmi les croix, regard(ant) le désespoir des autres avec des envies poignantes. » La petite vieille offre la vision pathétique d'une femme qui pleure ses trois fils, « l'un mort en Crimée, l'autre en Italie, le troisième au Mexique » : elle demande au chroniqueur la direction de Sébastopol, car elle ne sait pas même de quel côté se tourner pour prier pour son aîné ! Le lyrisme culmine en une déploration générale de la guerre dans une ultime vision, saisissante : « J'aurais voulu que chacun vît comme moi la pauvre petite vieille demandant de quel côté se trouvait Sébastopol et, priant les mains jointes, les yeux fixés sur le lointain horizon. » Déploration-réquisitoire contre le second Empire et ses morts sans sépulture...

Évoquons enfin la dimension pamphénaire qui anime maintes chroniques, notamment celles de la fin du second Empire, comme la causerie de *La Tribune*, du 29 août 1869, qui célèbre le devoir de mémoire face au coup d'Etat fondateur du régime à l'occasion de la parution du livre de Noël Blache *Histoire de l'insurrection du Var en décembre 1851*, matrice de *La Fortune des Rougon*.

Voici l'ouverture, magistrale, de ce texte :

On a reproché à la démocratie son entêtement dans la haine. Selon certaines gens, les faits accomplis doivent être pardonnés (...) Je voudrais bien savoir sur quel calcul ces gens-là basent l'oubli des crises. Faut-il dix ans (...) pour qu'une mauvaise action devienne bonne ? (...) La conscience humaine ne saurait avoir de ces compromis, et quand même une génération serait assez lâche pour oublier une date maudite, l'impartiale Histoire serait là, qui crierait à la postérité : « Tel jour, à telle heure, le droit a été violé et la France meurtrie » (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 29 août 1869 : 244)

Ce préambule, riche en anaphores, antithèses et interrogations oratoires, ancre dans le registre du réquisitoire une chronique bien charpentée : présentation de Noël Blache, enfant interrogeant son grand-père devant l'arrestation de républicains au lendemain du coup d'Etat puis adulte devenu avocat, auteur d'une *Histoire de l'insurrection du Var en décembre 1851* ; retour à une réflexion sur ce témoignage et la désinformation impériale présentant les républicains comme des assassins ; enfin, larges citations du livre de M. Blache, rapportant le meurtre de Besson, citations nourries d'un autre témoignage, *Mémoires d'un fusillé*, de Giraud, tisserand du Luc, qui reçut un coup de pistolet dans l'oreille de la part du gendarme Mayère. On sait comment ce drame sera recyclé à la fin de *La Fortune des Rougon* avec le meurtre de Silvère par Rengade.

Par la prolepse historique en appelant au jugement de la postérité, sa stigmatisation d'un adversaire manipulateur et inexpugnable, le régime et ses soutiens, son intransigeance morale au nom du « droit » et de la « conscience humaine », ce superbe texte relève du pamphlet dont il illustrerait les trois caractères essentiels selon Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire* (Angenot, 1995) : une vérité solitaire et véhémence, dont l'auteur indigné se sent dépositaire ; le sentiment par ailleurs d'une irrésistible imposture contre laquelle on en appelle à un auditoire universel – lecteurs ? postérité ? – pour combattre l'ennemi invisible ; enfin, dans une moindre mesure, tant Zola croit au progrès, une vision crépusculaire du monde, au moins dans la tonalité du texte.

La même virulence de prophète sacré semble animer deux textes dirigés l'un contre la décadence des moeurs sous le second Empire, l'autre contre l'Ordre moral qui exclurait les enfants naturels de l'exemption du service militaire, le moralisme aveugle du « fouet clérical » sensible dans la formule au style indirect libre « Sus aux enfants naturels. Ce sont des damnés » – monologue intérieur du baron ? sarcasme du chroniqueur vitupérant ? – rejoignant l'immoralité débridée

Écoutez, voici où l'Empire en est venu, voici la génération qu'il a mise au monde (...) C'est du propre et le régal est complet (...) Voilà que nos hommes deviennent des femmes. Lorsque Rome pourrissait dans sa grandeur, elle n'a pas accompli d'autres miracles. Les belles nuits de l'orgie antique sont revenues, les nuits (...) où les créatures n'avaient plus de sexe (...) Ils devaient (...) en arriver là (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 13 février 1870 : 261)

Ce texte, célèbre pour le motif de *La Curée*, est ainsi scandé par des formules ou interpellations vigoureuses qui célèbrent la vertu performative de la parole pamphlétaire, seule action possible contre le scandale et la perversion triomphante de la vérité. Mieux :

Ah ! quelle curée que le second Empire ! Dès le lendemain du coup d'Etat, l'orchestre a battu les premières mesures de la valse, et vite le thème langoureux est devenu un galop diabolique. Ils ont mis les mains aux plats, mangeant goulûment, s'arrachant les morceaux de la bouche (...) N'est-ce pas que la curée dure depuis d'assez longues années et qu'il est temps d'y mettre fin ? (Zola, *Chroniques et Polémiques I*, lettre du 13 février 1870 : 260)

Le motif de la curée est lié ici aux motifs du festin et du bal, qui l'inscrivent aussi dans un registre satirique, celle d'une ironie corrosive, jubilatoire et d'un monde inversé et carnavalesque, face auquel Zola semble hésiter entre une vision esthétique et une visée éthique, tel Gilquin, le personnage de *Son Excellence Eugène Rougon* entre bouffonnerie et basses oeuvres.

Ainsi, l'articulation des chroniques et du cycle des *Rougon-Macquart* constitue pour Zola une rupture épistémologique apparentant la démarche journalistique à l'écriture romanesque : après des romans personnels, issus de son imagination, *Thérèse Raquin* ou *Madeleine Férat*, Zola combinera invention fictionnelle et satire morale et politique (issue du réservoir documentaire des chroniques), fondant la fiction sur l'analyse morale d'une société.

Bibliographie

ANGENOT, Marc (1995). *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris : Payot et Rivage.

CHEMEL, Henri (1960-1961). « Zola collaborateur du *Sémaphore de Marseille* » (1871-

1877), *Les Cahiers Naturalistes*, n°14, p. 555-567 , n°18, p. 71-79.

COGNY, Pierre (1980), « Le discours de Zola sur la Commune : étude d'un problème de réception », *Les Cahiers Naturalistes*, n°54, p. 17- 26.

KANES, Martin, (1963). *Atelier de Zola, Textes de journaux (1865-1870)*. Genève : Droz.

MITTERAND, Henri (1962). *Zola journaliste*. Paris : Armand Colin

RIPOLL, Roger (1967). « Quelques articles retrouvés de *La Marseillaise* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 34, p. 148-164.

RIPOLL , Roger (avril-mai 1968). « Zola et les Communards », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 35, p. 16-26.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (2009). « " Lettres de Bordeaux " » : l'Histoire au jour le jour », *Cahiers Naturalistes*, n°83, p.116.

WRONA, Adeline (2011). *Zola journaliste. Articles et chroniques*. Paris : Garnier-Flammarion

THÉRENTY, Marie-Eve (2007). *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ». Paris : Seuil.

WALTER, Rodolphe (1972).« Zola et la Commune : un exil volontaire » , *Les Cahiers Naturalistes*, n°43, p. 25-37.

ZOLA, Émile (1865-1872). *Oeuvres Complètes*. Tome treizième. *Chroniques et Polémiques I, Confidences d'une curieuse, Chroniques, La République en marche*. 1969, Paris : Cercle du Livre Précieux.

ZOLA, Émile (1868-1870). *Oeuvres Complètes*. Tomes 3 et 4, "la naissance du naturalisme" – "la guerre et la Commune", 2003, Paris : Nouveau Monde éditions.

DEUX CHRONIQUES D'ORFEVRE : LA BLONDE VENUS ET LA MOUCHE D'OR DANS NANA DE ZOLA

CORINNE LOREAU-KUBLER

Université Paris III

loreau-kubler.corinne@wanadoo.fr

Résumé : Après avoir défini le genre de la chronique, nous avons voulu montrer que cette notion journalistique, une fois insérée dans un roman tel que *Nana*, dépendait également du cahier des charges zoliens et naturalistes. Le dispositif entre une « je » énonciateur et scripteur et un lecteur hypothétique s'efface au profit d'un « il » lecteur et d'un autre « il » commentateur. De même, le texte de la chronique n'apparaît plus tel quel dans *Nana* mais est reformulé. Le thème reste cependant tiré du monde réel et Zola recourt à des figures de style propre à la chronique. C'est pourquoi, il nous semble difficile de savoir si cet auteur renouvelle ce genre avec ce nouveau dispositif mis en place ou si nous sommes à la frontière du genre parce que la chronique quitte l'espace du journal pour celui du roman.

Mots-clés : Chronique, illusionniste, Zola, Mouche d'or, Nana, Fauchery, Muffat, Blonde Vénus.

Abstract : First, we define the type of this article. Then we intent to show that once inserted inside a novel like *Nana*, this type also depends on Zola's and naturalist' specifications. "I" is no longer writing for an hypothetic reader. There are now one reader and commentator, both in third person. Moreover, the text of the article is not displayed literally in the novel : it's rephrased. But its content still depicts reality and Zola uses the same stylistic devices as in the article. That's why, it seems difficult to evaluate whether or not Zola is trying something new with this, or of if we're at the boundary of this style, when articles leave the world of journalism and enter the world of novels.

Keywords: Chronicle, conjurer, Zola, Mouche d'or, Nana, Fauchery, Muffat, Blonde Vénus.

Dans *Nana*, deux chroniques écrites par Fauchery, journaliste au *Figaro*, sont mentionnées. La première¹ apparaît au cours du chapitre II et a été écrite par ce personnage au sortir de la représentation de la pièce *La Blonde Vénus*. La seconde se trouve au chapitre VII – soit au milieu du r

oman – quand Nana est désignée comme une « mangeuse d'hommes ».

Ces deux chroniques, pour ne pas entacher l'esthétique naturaliste qui a aussi ses propres contraintes, et en particulier, la lisibilité, la neutralité et l'impersonnalité, vont être lues par différents lecteurs. Le point de vue sera non pas celui du journaliste Fauchery en train d'écrire ses chroniques mais celui d'un lecteur qui nous livrera non les articles dans leur intégralité mais des bribes qui respecteront certaines règles propres au genre (la métaphore, la comparaison, l'allégorie, les thèmes tirés de l'actualité etc.). Dans la chronique *La Blonde Vénus* les commentaires prennent le pas sur la chronique elle-même. Le lecteur de *Nana* est alors en droit de se demander dans quelle mesure il s'agit vraiment d'une chronique. La chronique de *La Mouche d'Or*, quant à elle, demeure plus ambiguë.

Rappelons que Zola lui-même a été chroniqueur dans différents journaux de 1863 à 1881. Il connaît donc très bien les ficelles, les règles, les procédés, les figures de style et de rhétorique avec lesquels il peut jouer pour que la chronique devienne une arme redoutable et indécidable.

Dans un premier temps, nous rappellerons les traits propres à ce genre. Dans un deuxième temps, nous étudierons comment Zola intègre ces deux chroniques dans son roman, les caractéristiques qu'il conserve ainsi que les commentaires des personnages lecteurs. Dans un dernier temps, nous montrerons que Zola est un grand illusionniste. Ce qui nous permettra de nous demander si cet auteur renouvelle le genre de la chronique ou si nous avons affaire à des chroniques « borderline »

Définition

Vers 1830, la chronique apparaît dans l'ensemble des périodiques. Pour Delphine de Girardin, l'une des premières chroniqueuses, ce genre s'appuie sur la mise en avant d'anecdotes diverses – parisiennes surtout – que l'on fictionnalise sur le mode de la conversation ou en prenant comme modèle la lettre. Il s'agit, pour Delphine de Girardin, d'un exercice spirituel, reposant sur la paranomase, la métaphore, le calembour et l'ironie.

¹ La première chronique de Fauchery est sans titre dans le roman. C'est nous qui l'avons nommée *La Blonde Vénus*. L'édition utilisée est celle de La Pléiade, T.II, sous la direction de H. Mitterand et A. Lanoux, Paris, Gallimard, 1961.

Sous le Second Empire, la chronique règne en maître. Deux types de chroniques apparaissent : l'une parisienne et l'autre plutôt populaire et médiatique.

Si Pierre Larousse voit la chronique d'un mauvais œil en la définissant comme un genre mêlant à la fois le bavardage et la causerie, Chambure, en 1914, la caractérise de façon plus positive comme une « Encyclopédie des Temps Modernes » (Thérenty.2007 : 237). Ce qu'elle est véritablement. En effet, le journaliste doit saisir l'information, les sujets d'actualité, les différents événements et les mettre en forme, les rendre lisibles et attractifs pour ses lecteurs. Pour ce faire, le chroniqueur, tout en respectant le genre lui-même et la ligne du journal, aura pour tâche de mettre en récit les différents événements tout en recourant à des anecdotes fictives à la fois pour intéresser le public et pour critiquer indirectement le pouvoir. C'est pourquoi, très souvent, la figure oblique majeure reste l'ironie car l'empire n'y voit qu'un travail sur le langage et non une écriture subversive. D'autres figures se rencontrent dans ce récit du réel : l'allégorie, la parabole, les symboles, le paradoxe, le calembour, une certaine verve etc. La chronique se donne à lire comme une « cartographie du social » (Saminadayar-Perrin, 2013 :22).

Zola débute sa carrière de journaliste en 1863 dans *Le Petit Journal* (créé en 1863 par Millaud) et l'interrompt en 1881. Il écrit, tour à tour, dans *Le Figaro* (repris en 1854 par Villemessant) ou *L'Événement* (créé en 1865-1866 par Villemessant), par exemple.

J. Dubois² différencie trois moments du travail journalistique de Zola : les articles en faveur de Manet et de la nouvelle peinture, les chroniques écrites à la fin du Second Empire (1869-1870), notamment dans *La Cloche* (créée en 1869 par L. Ulbach) ou *Le Rappel* (créé en 1869 par Hugo, Rochefort et Meurice), où il participe à la radicalisation des journaux républicains ; et les chroniques parlementaires.

Si ses chroniques sont au départ un moyen de subsister, très vite ses articles, quels qu'ils soient, deviennent une arme pour combattre le régime en place. Son écriture journalistique lui a permis, très vite aussi, de se positionner en faveur d'une peinture « moderne » en mettant en avant les nouveaux procédés picturaux comme d'affiner et d'affirmer son esthétique romanesque.

Quoi qu'il en soit, les chroniques zoliennes³ se révèlent être déjà, en avant-première, une étude de la société contemporaine où l'auteur des *Rougon-Macquart* mêle les choses vues mises en récit et les anecdotes fictives. Les contraintes à observer,

² Cf Le chapitre sur Zola écrit par J. Dubois p. 1231-1239 dans *La Civilisation du journal*.

³ Cf les chroniques de Maupassant, et en particulier, « Messieurs de la chronique » (*Gil Blas*, 11 novembre 1884) in *Chroniques*. Anthologie. (éd. de H. Mitterand), Paris, Le livre de poche, La Pochothèque, 2008.

en dépit du recours aux figures de style déjà mentionnées, sont la lisibilité et la verve pour emporter l'adhésion du public.

La chronique ainsi conçue où l'information n'est pas rendue « telle quelle » mais passe par sa littéralisation et où elle est accompagnée d'éléments fictifs, se trouve d'emblée à la frontière de la fiction et du journalisme. Pourtant, insérée dans un roman réaliste-naturaliste, créée par un personnage romanesque mais publiée dans un journal bien réel – *Le Figaro* – la chronique (fictive) devient alors sinon vraie du moins vraisemblable.

Deux chroniques atypiques

Deux chroniques sont mentionnées et désignées comme telles dans *Nana*. La première apparaît au chapitre II (p. 1126-7), écrite par Fauchery, sans titre, après la représentation de *La Blonde Vénus* où Nana joue le rôle de Vénus. La seconde apparaît au chapitre VII (p. 1269-70) soit au milieu du roman qui en compte XIV. *La Mouche d'Or* annonce, explique et met en abyme la future destinée des personnages (Nana et Muffat) - leur descente aux enfers.

La première chronique est annoncée par Francis, le coiffeur de Nana, lorsqu'il vient coiffer l'actrice dans sa chambre. Mais ce n'est pas lui qui lit cet article paru dans *Le Figaro*. Cette lecture est faite par M^{me} Lerat, la tante de Nana, « à voix haute » pour qu'ainsi tout le monde puisse donner son avis. M^{me} Lerat va « devant la fenêtre⁴ ». Ce déplacement symbolique coïncide avec la précision du genre inséré : on passe d'un simple article à une chronique. On change de voie comme de voix car la voix du personnage est relayée par celle du narrateur laquelle est marquée par un « C'était une chronique de Fauchery » (p. 1126).

L'article est encadré par l'entrée et la sortie de Francis c'est-à-dire par le début et la fin de la chronique.

Le texte de la chronique n'est ni cité ni reformulé. Seuls deux axes thématiques sont mentionnés : la femme et l'artiste. A la place du texte, Zola en signale la longueur (« deux colonnes ») ainsi que le moment de l'écriture (« au sortir du théâtre »). Il s'agit donc d'un événement relaté « sur le vif ».

Le métatexte qui entoure ce pseudo-texte s'apparente à une structure en miroir (« méchanceté » vs « admiration », « spirituelle » vs « brutale ») qui neutralise les aspects négatifs et positifs des termes employés : « d'une méchanceté spirituelle pour l'artiste et d'une brutale admiration pour la femme » (p.1126).

⁴ Sur l'importance de la fenêtre, voir A. Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris, Seuil, coll. Poétique, 2014. Sur ce dispositif dans une description, voir P. Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 3^{ème} éd., 1993

Fauchery opère une dichotomie entre la femme et l'artiste que Nana accepte puisqu'il est dit : « Nana se moquait pas mal qu'on la plaisantât sur sa voix ! » (p.1126). Elle reconnaît implicitement donc qu'elle n'est pas une véritable artiste. Ce que semble approuver également Francis puisqu'il présente l'article du journal comme « très bon » puis, en conclusion de la lecture faite par M^{me} Lerat, il le déclare « excellent ».

Quant à M^{me} Lerat, après avoir relu l'article, elle-même ne le commente pas mais porte un jugement sur les hommes en général. Ce qui fait pendant à l'opinion de Fauchery sur Nana en tant que femme – excepté que M^{me} Lerat généralise son avis sur les hommes dont les propos « égrillards » soulignent que les hommes ne sont attirés que par le sexe de la femme. Ainsi : « M^{me} Lerat, après avoir relu l'article, déclara brusquement que les hommes avaient tous le diable dans les mollets ; et elle refusa de s'expliquer davantage, satisfaite de cette allusion égrillarde qu'elle était seule à comprendre. » (p.1126)

Dans cet article, seule la thématique est évoquée. Tout se passe comme s'il était plus important de rendre la multiplicité des points de vue des lecteurs que de citer le texte de la chronique. Même si Zola aime à brouiller les pistes, à neutraliser les perspectives - ce qui peut entraîner des problèmes de croyance (que croire ? et qui croire ?)⁵ – le plus important reste aussi, sans doute, de mettre en lumière les problèmes de réception que peut entraîner la lecture d'un même article. C'est ce que montre Zola par la multiplicité des points de vue et le déplacement du thème de la chronique vers des appréciations plus généralisantes.

La seconde chronique *La Mouche d'Or*, parue toujours dans *Le Figaro*, concerne une nouvelle fois Nana et elle est encore écrite par Fauchery. Une première allusion y est faite lorsque Nana demande à Daguenet s'il a lu cet article. Remarquons que là encore cette chronique n'est pas désignée comme telle. Le titre en est donné par le personnage. Son silence sur cet article en dit long puisque l'on comprend que le sujet est Nana elle-même et qu'il n'est guère flatteur. L'intitulé n'est pas explicite pour l'actrice comme pour tout lecteur. Là encore, Francis joue un rôle important : il est là non seulement pour lui démêler les cheveux mais encore pour démêler les fils de l'article en lui expliquant qu'il s'agit d'elle.

Cette seconde chronique montre l'évolution du personnage : son aspect destructeur que l'on va découvrir deux pages plus loin. Zola distille et instille une information journalistique d'une part, parce qu'il doit respecter l'une des contraintes de l'esthétique naturaliste (ne pas apparaître comme un texte qui copie d'autres textes ou comme un texte qui introduit des « textes-tiroirs » : ce qui le désignerait comme un texte de

⁵ Ce problème de la croyance est développé dans l'ouvrage de P. Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Puf, coll. Quadrige, rééd. 1997.

fiction) et d'autre part, parce qu'il sert d'introducteur à deux nouvelles informations : Muffat était vierge le jour de son mariage et est cocu. Sa femme le trompe justement avec Fauchery. Le second fait étant, pour Nana, la conséquence du premier.

Cette première allusion à *La Mouche d'Or* est « gommée » donc par l'importance de ces deux événements concernant Muffat mais aussi par le cadre lui-même. La discussion entre Nana et Daguinet a lieu dans un corridor, au Café Anglais, où ils sont constamment interrompus par les allées et venues d'un garçon de café. Ces deux personnages se parlent entre deux portes : ce qui atténue le choc des informations.

De retour chez elle avec Muffat, Nana se souvient du rire de Daguinet. Ce qui lui sert de prétexte pour introduire à nouveau cet article. Là, nous allons avoir à faire à une mise en scène savamment orchestrée. La mise à nu de Nana par Fauchery coïncide avec sa mise à nu devant son miroir. Elle se déshabille, s'observe comme Fauchery l'a observée, comme Muffat va le faire. Nana se regardant, se scrutant devant le miroir sert de cadre et encadre la chronique de Fauchery. Métaphoriquement, il s'agit d'éclairer le lecteur comme Nana s'éclaire. Elle se regarde et est regardée, elle ne peut qu'observer son corps, sa chair (le dessus) mais son amant comme le journaliste décrypte le « dessous » de la femme (son rôle de destruction). Ce qu'elle ne voit pas dans son miroir mais qui se transforme pour nous comme pour son amant en un miroir à multiples facettes, en un miroir kaléidoscopique.

Une dernière mise à distance avant la lecture de *La Mouche d'Or* est faite par Nana quand elle rapporte les propos neutralisés par le recours à un « on » accompagné d'un verbe exprimant le doute : « On prétend qu'il s'agit de moi, là-dedans, reprit-elle » (p.1269). Ce qui permet également d'introduire la lecture de l'article par Muffat. Ainsi : « Muffat lisait lentement. La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'or*, était l'histoire d'une fille » (1269)

L'article de Fauchery est uniquement appelé « chronique » et le titre est rappelé lorsque l'amant de Nana le lit. Cet article est, là encore, reformulé. De même qu'avec la chronique *La Blonde Vénus*, le verbe « était » souligne qu'une voix narrative prend le pas sur la voix du personnage.

Contrairement à l'article précédent où seuls les thèmes étaient évoqués, la chronique ne va pas être citée mais reformulée. Ce qui neutralise la citation puisque le texte journalistique va se fondre dans le texte zolien en faisant disparaître tous les signes propres à une citation (guillemets, alinéas).

Les premières lignes rappellent l'hérité de Nana d'une part, et d'autre part, le milieu dans lequel elle a grandi. Nous retrouvons là les données esthétiques à partir desquelles Zola a bâti et son arbre généalogique et les *Rougon-Macquart*. En rappelant le milieu

où a grandi ce personnage, nous retrouvons également une allusion à *L'Assommoir*. Le rappel de l'hérédité n'est plus seulement sexuel mais aussi textuel. « [Nana] était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien » (p.1269)

Dans cette chronique, Zola respecte certaines caractéristiques stylistiques propres au genre : ainsi de la comparaison et de l'oxymore (« et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante plein de fumier » (p. 1269) comme de l'allégorie où Nana incarne la Femme vengeresse, la Femme destructrice : « elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. [...] Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même » (p.1269).

Une autre comparaison intervient mais qui fait appel à la croyance populaire : le sang menstruel a un effet négatif sur la nature : « [...] corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait » (pp.1269-70), et, en particulier, sur le lait nourricier, ce lait qui nourrit les enfants. Le recours à un tel cliché permet d'emporter l'adhésion du public et d'atténuer les effets de style précédents.

La reprise de la tournure « Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche » (p.1270) joue un double rôle : premièrement, elle permet de recentrer le point de vue du lecteur – Muffat – en soulignant qu'il est en train de lire la chronique de Fauchery. Deuxièmement, contradictoirement, cette tournure ponctue la métaphore de *La Mouche d'Or*. Comme à son habitude, Zola neutralise les effets de style dont il peut user et abuser.

Avec cette image de la mouche d'or, Fauchery-Zola recourt à un champ sémantique alliant les contraires et, en particulier, la vie vs la mort et son corollaire : chaleur vs froid : « une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries » (p.1270).

Après cette pause du récit marquée par la lecture de Muffat, la fin de la chronique est ponctuée par le regard dans le vide du personnage lecteur et par la question de Nana. Ce qui permet d'introduire le commentaire fait par l'amant de cet article. « Il parut vouloir relire la chronique » (p.1270). Cette phrase-pivot sert de prétexte à commenter le style de cette chronique. Ces critiques stylistiques soulignées sont les figures qui sont propres à toute chronique. Ainsi : « Cette chronique était écrite à la diable, avec des cabrioles de phrases, une outrance de mots imprévus et de rapprochements baroques » (p.1270).

Cette lecture sert aussi de révélateur à Muffat. La « camera obscura » devient « chambre claire » : « il restait frappé par sa lecture, qui, brusquement, venait d'éveiller en lui tout ce qu'il n'aimait point à remuer depuis quelques mois » (p.1270).

La métaphore de La Mouche d'Or est filée au cours de l'introspection du personnage : «C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde » (p.1271).

Ce procédé de répétition qui doit frapper l'esprit des lecteurs dans une chronique - le marteler – se retrouve même s'il n'appartient plus à la chronique de Fauchery. Cette technique est à la lisière donc du genre de la chronique. Zola confirme ainsi son statut d'illusionniste.

Zola, ce grand illusionniste ⁶

Nous l'avons dit, l'une des contraintes du discours naturaliste est de se cacher derrière ses personnages dans le but de paraître objectif, impersonnel et de livrer aux lecteurs la « vérité vraie ». Pour ce faire, Zola va déléguer le plus souvent possible la parole à ses personnages. Ici, mais c'est aussi ce qui fait de Zola et un écrivain original et un grand illusionniste, il va faire de certains personnages des « fonctionnaires » (Hamon) en leur assignant un rôle – celui de lecteur ici. Cette délégation lui permettra d'introduire des pans d'écrits fictifs qui, sans elle, entacheraient l'esthétique zolienne dans la mesure où ces effets de style feraient disparaître l'effet de réel tant recherché.

Ces chroniques fictives, contrairement aux chroniques réelles, ne mettent plus en scène ce jeu d'énonciation entre l'énonciateur (le chroniqueur, le « je ») et ce désir de connivence avec le lecteur (le « vous » présent dans le texte) et ne peut plus mêler les thèmes tirés de la réalité et les anecdotes inventées. De même que l'ironie, dans ces deux chroniques, a disparu : d'une part, parce qu'elle créerait un effet de brouillage, d'autre part, parce que l'introduction d'écrits parasite déjà la transparence et la lisibilité du texte naturaliste.

Toutefois, cette « double lecture » qu'impose l'ironie se rencontre dans les réactions des lecteurs : elle est donc (re)mise en scène. Ainsi, de la réaction de Nana dans la première chronique : « Nana se moquait pas mal qu'on la plaisantât sur sa voix » (p.1126). Ou bien, de Dagueuet dans la seconde chronique : « Dagueuet l'examinait en dessous, en ricanant de son air blagueur » (p.1267) ; « Le rire de Dagueuet lui revenait à la mémoire, elle était travaillée d'un doute » (p.1269).

⁶ Cf Maupassant, *Pierre et Jean*, son introduction intitulée « Le roman » : « J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes », p. 52. Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1982.

Comme les chroniques réelles, ces deux chroniques écrites par Fauchery sont tirées de « faits réels », d'un fait d'actualité : il s'agit d'un article parlant d'une pièce fictive (*La Blonde Vénus*) mais jouée dans un lieu réel (le Théâtre des Variétés) et parlant d'une actrice fictive (Nana). Nous retrouvons aussi le respect du sujet tiré du « Tout-Paris » (un événement culturel fictif) avec certaines caractéristiques stylistiques : l'allégorie, les métaphores, les comparaisons, des structures en miroir par exemple. Cette accumulation de traits fictifs et réels accentue le côté réel et réaliste de la chronique.

La force de Zola est d'avoir joué tant avec les contraintes de son esthétique qu'avec celles de la chronique. En effet, les chroniques sont intégrées dans un journal réel et réputé pour ces chroniques dans lequel Zola a lui-même écrit mais elles sont écrites et lues par le personnel du roman. Le jeu de connivence si important et intégré dans ce type d'article est désintégré, de même que les anecdotes fictives ont disparu.

L'inclusion des chroniques dans un roman – réaliste de surcroît – oblige à une certaine restructuration du genre. Nous assistons à la mise en scène non plus d'un « je » et d'un « vous » interne à l'article mais à une extériorisation de cette scène : le « je écrivain » devient un « il lecteur » et un « il commentateur ». L'énonciation devient réénonciation et renonciation à une structure personnelle. Les anecdotes inventées appartenant au genre sont elles-mêmes extérieures à la chronique : ainsi des rumeurs concernant Muffat et sa femme.

Sans ce cahier des charges inhérent à l'esthétique naturaliste, Zola aurait pu faire un simple collage de ces chroniques.

Pour autant, il est difficile de savoir si Zola, en intégrant ainsi ces deux chroniques dans son roman, renouvelle le genre ou bien si nous avons affaire à deux chroniques « borderline »...

Bibliographie

Les cahiers naturalistes, N° 87, 2013. Zola journaliste.

CHARLE, Christophe (2004). *Le Siècle de la presse (1830-1939)*. Paris : Seuil.

DEL LUNGO, Andrea (2014). *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris : Seuil.

HAMON, Philippe (1993). *Du Descriptif*. Paris : Hachette (3^{ème} éd.).

HAMON, Philippe (1997). *Texte et idéologie*. Paris : Hachette, Quadrige.

OUVRAGE COLLECTIF (2011). *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau Monde éd.

OUVRAGE COLLECTIF (1969). *Histoire générale de la presse*. T. II (1815-1871). Paris : PUF.

OUVRAGE COLLECTIF (1972). *Histoire générale de la presse*. T. III (1871-1940).
Paris : PUF

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (2013), « Zola journaliste : histoire, politique, fiction », *Les cahiers naturalistes*, n° 87, pp. 5-28.

THÉRENTY, Marie-Ève (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris : Seuil.

THÉRENTY, M.È., VAILLANT, A. (Dir.) (2004). *Presses et Plumes. Journalisme et Littérature au XIXe*. Paris : Nouveau Monde éd.

WRONA, Adeline, éd. (2011). *Zola Journaliste*. Paris : GF

COMPARAISON N'EST PAS RAISON: L'ÉPOPÉE D'UNE ALIÉNATION

Les Repoussoirs ou la marchandisation du paraître

JEAN-FRANÇOIS BACOT

Lycée Lakanal de Sceaux, France

jfbacot"at"yahoo.fr

ELYANE BOROWSKI

Université du Québec à Montréal (UQÀM), Canada

borowski.elyane"at"uqam.ca

Résumé : Cet article se propose d'analyser les problématiques sociales, morales et philosophiques à l'œuvre dans la brève nouvelle d'Émile Zola, *Les Repoussoirs* (1866). En effet, sous couvert d'une fiction à première vue burlesque, Zola nous livre une brillante analyse sociologique et un véritable conte philosophique. Zola n'est pas uniquement le fin observateur des mœurs et de l'organisation sociale de son époque mais il fait également, avec ce récit, œuvre de visionnaire en anticipant certaines des plus brûlantes questions éthiques auxquelles nous sommes confrontés aujourd'hui : la mise en scène de soi dans le cadre d'une « société du spectacle », l'obsession de la beauté et les limites du processus de marchandisation et de reconfiguration du corps.

Mots-clés : éthique, marchandisation du corps, apparence, beauté, comparaison

Abstract : It is the intention of this article to analyze the social, moral and philosophical issues operating in Émile Zola's short story, *Les Repoussoirs* (1866). In fact, in the guise of what first appears as burlesque fiction, Zola delivers a brilliant sociological analysis and philosophical tale. With this story, Zola is not only an acute observer of the customs, habits and social organisation of his time; he also proves himself a visionary in his ability to foresee some of today's most burning ethical questions: self-promotion in the context of a "society of the spectacle" and the limits of the process of commodification and reconfiguration of the body.

Key words: ethics, commodification, appearance, beauty, compariso

L'imposante architecture des vingt volumes du cycle des Rougon-Macquart a laissé trop souvent dans la pénombre une facette parfois méconnue du génie de Zola qui, de 1860 à 1880, se déploya dans l'écriture d'une centaine de courts textes. Publiés pour la plupart dans des journaux, leur concision rivalise avec la puissance de dévoilement de traits inédits d'une société française alors en pleine métamorphose. Le succès populaire de ce genre littéraire, dont Guy de Maupassant sera le maître incontesté¹, tient alors -pour partie- au développement de la presse à grand tirage qui en était friande. Ce que nous dénommons aujourd'hui « nouvelle » ou « conte moral » était alors souvent appelé croquis, esquisse, causerie, chronique... La plupart de ces brèves fictions ont été assez rapidement réunies en cinq recueils². L'une d'elles, *Les Repoussoirs* (Zola, 2008 : 102-112), illustre particulièrement cet art allégorique de dépasser l'écume des relations sociales pour en faire affleurer les ressorts intimes. Ce texte paru tout d'abord à Marseille dans la livraison du 15 mars 1866 de *La Voie nouvelle*, fut repris avec trois autres textes dans un ensemble intitulé *Esquisses parisiennes* ajouté, en novembre 1866 par l'éditeur Achille Faure, au roman *Le vœu d'une morte*. Zola est donc un tout jeune homme de vingt-six ans lorsque sa fable paraît. Cette pépite littéraire, comme la plupart de ces brefs récits, préfigure certains des thèmes majeurs qui traverseront ultérieurement son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*.

Les Repoussoirs ont pour trame l'innovation du « vieux Durandeu », homme d'affaires avisé et cynique, qui, ayant compris que la fortune provenait d'une « ingénieuse et étonnante idée » novatrice, décide de créer une agence de location qui mettra à la disposition de femmes doutant de leur beauté des faire-valoir dont la laideur aura pour unique vertu de rehausser la puissance d'attraction des premières. L'explicitation des ressorts psychologiques de cette stratégie commerciale ainsi que de son organisation pratique nous seront ainsi détaillées. Nous découvrirons les étapes

¹ L'éloge funèbre de Maupassant, prononcé le 7 juillet 1893, par l'ami qui venait de mettre un point final à sa fresque des *Rougon-Macquart* formula un point de vue qui ne put qu'étonner son auditoire. « *Je suis parfois pris d'une inquiétude mélancolique devant les grosses productions de notre époque* », indiquait Zola. « *Oui, ce sont de longues et consciencieuses besognes, beaucoup de livres accumulés, un bel exemple d'obstination au travail. Seulement, ce sont là aussi des bagages bien lourds pour la gloire, et la mémoire des hommes n'aime pas à se charger d'un pareil poids. De ces grandes œuvres cycliques, il n'est jamais resté que quelques pages. Qui sait si l'immortalité n'est pas plutôt une nouvelle en trois cents lignes, la fable ou le conte que les écoliers des siècles futurs se transmettront, comme l'exemple inattaquable de la perfection classique ?* » (C'est toujours nous qui soulignons.) <http://www.maupassantiana.fr/Documents/Discours.html>

² Successivement : *Contes à Ninon* (1864), *Esquisses parisiennes* (1866) dans lequel se trouve *Les repoussoirs*, *Nouveaux contes à Ninon* (1874), *Le capitaine Burle* (1882), *Nais Micoulin* (1884).

successives de la germination d'une idée originale se métamorphosant finalement en argent et les retentissements humains que, ce faisant, elle engendre. Le terme « repoussoir » est emprunté au lexique pictural dont Zola était alors familier (Zola, 1991). Il désigne une couleur vive utilisée pour réchampir³ les parties lumineuses d'un tableau. Sophie Guermès souligne que si « l'on cherche en vain dans l'œuvre romanesque des occurrences du mot repoussoir, en revanche, la technique du repoussoir est constamment utilisée. Zola bâtit souvent ses romans sur des contrastes (personnages, décors etc.) [...] Huysmans ne s'y trompe pas, qui écrit à son ami en mars 1883, au moment où paraît *Au Bonheur des Dames* : « Toute cette trépidation de machine en branle, broyant tout, est stupéfiant, et vos pauvres boutiques de l'ancien commerce, Bourras et Baudu, en repoussoir, sont vraiment peintes avec un sens de Paris bien vivant » (Guermès, 1997 : 34). À l'articulation d'une psychologie et d'une sociologie encore balbutiantes, Zola cherche à mettre à jour les « lois » régissant un monde désormais bouillonnant où la circulation « enragée » des foules, des flux monétaires et marchands, des signes en tout genre comme de l'information est en passe de devenir notre règle commune.

L'extension du domaine de la marchandisation?

À Paris, nous dit Zola, « tout se vend : les vierges folles et les vierges sages, les mensonges et les vérités, les larmes et les sourires. » Le nouvel empire de l'argent constitue l'une des manifestations les plus saillantes de la sortie d'un Ancien Régime régi par l'éternel hier des traditions au sein duquel l'autorité, les honneurs, le prestige, les positions hiérarchiques étaient rigoureusement assignés par la naissance. La lutte pour l'obtention de la richesse irriguera toute la chair du social, faisant et défaisant les charpentes des jeux de pouvoirs. Cette quasi personnification de la monnaie filait déjà tout au long de *La Comédie humaine* comme elle tiendra une place éminente dans la saga des *Rougon-Macquart*. Si, pour Zola, la quête compulsive du toujours plus d'argent peut être génératrice des pires dépossessions de soi (vols, crimes, malversations, spéculations, pertitions en tous genres...), il reprend néanmoins à son compte la métaphore physiocratique assimilant la circulation monétaire à celle du sang, gage de vie ! « L'argent, aidant la science » ferait le progrès (Zola, 1998 : 113) ! Il

³ *Rechampir* (selon le Littré) : détacher les objets sur lesquels on peint, soit en marquant les contours, soit par l'opposition des couleurs. « Les lueurs d'or, les éclairs vifs que jetaient les roues semblaient s'être fixés le long des rechampis jaune paille de la calèche, dont les panneaux gros bleu reflétaient des coins du paysage environnant. » (Zola, 1996, a. : 17).

apparaît évident que, pour Zola, l'usage le plus exécrationnel de cette course à la marchandisation revient au processus délétère de réification des êtres. Ainsi, l'Agence Durandeaup emploiera des femmes étiquetées comme « laides » afin de les louer comme « moyens », « articles de toilette », « ornement » susceptibles de capter au profit de leurs belles clientes le regard des hommes. Elles se trouveront ainsi réduites à l'état de « pot de pommade » ou de « paire de bottines », c'est-à-dire de pauvres « choses » ayant perdu la maîtrise de leur vouloir. Dans une note du prospectus de recrutement aiguisant notre curiosité, il est précisé que l'agence propose également « à prix modérés », mères, pères, oncles et tantes ! En filigrane de ces commentaires, on semble entendre ici l'écho de l'impératif catégorique kantien dont la République, encore incertaine, fait alors son credo : « Agis de façon telle que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta personne que dans tout autre, toujours en même temps comme fin, et jamais simplement comme moyen. » (Kant, 1994 : 108). Cependant, comme dans la pensée de Zola chaque suggestion recèle son contrepoint, cette réduction d'une personne à l'état de simple « ornement » demeure ambivalente. En effet, cette fiction morale s'ouvre et se ferme sur le constat que la densification des échanges constitue un incubateur susceptible d'insuffler une vie nouvelle à cette « matière morte » que serait la laideur⁴. La subtilité du commerce imaginé par le « vieux Durandeaup » repose sur un principe de symétrie : si la beauté surtout féminine, depuis la nuit des temps se prête, se loue, se vend, pourquoi n'en irait-il pas de même pour son exact opposé ? Ne devrions-nous pas accorder autant d'attention aux caractéristiques de la « monstruosité » qu'à celles des splendeurs qui nous captivent ? Non sans une certaine dérision, Zola nous présente la conclusion d'un strict calcul utilitariste selon lequel peu importerait les sacrifices humains consentis puisque, au bout du compte, cette innovation commerciale conférerait aux « laides » aussi bien une attention qu'un pécule inespérés et, aux plus physiquement avantagées, un surcroît d'attrait et de réconfort ! Ainsi, selon la formule consacrée, un plus grand bonheur pour un plus grand nombre semblerait pouvoir être obtenu. Après une nuit de scrupuleux calculs, l'arithmétique vint d'ailleurs étayer l'intuition de l'entrepreneur visionnaire. « Qu'importe au progrès une pauvre âme qui souffre », nous affirme, non sans une certaine malice, Zola « l'humanité marche en avant. Durandeaup sera béni des âges futurs parce qu'il a mis en circulation une marchandise morte jusqu'ici, et qu'il a

⁴ L'analyse zolienne de la fonction sociale de la monnaie suit cette même approche dialectique. L'argent est considéré comme « le fumier dans lequel poussait cette humanité de demain ». « Empoisonneur et destructeur », il devenait « le ferment de toute végétation sociale, servait de terreau nécessaire aux grands travaux dont l'exécution rapprocherait les peuples et pacifierait la terre [...] Tout le bien naissait de lui, qui faisait tout le mal » (Zola, 1998 : 291-292).

inventé un article de toilette qui facilitera l'amour dans le monde entier. » Cette aventure essentiellement mercantile ne peut donc se passer d'une « parole ardente » susceptible de transmuier l'appât du gain en « conte de poète »⁵. Son promoteur présentera donc comme « juste et logique » son « épopée » ! Autrement dit, même sur un mode négatif et soumis à des forces centrifuges, ce nouveau « commerce de la laideur » réintroduirait les disgraciées dans le grand tourbillon du désir et de la séduction. Aux corps repoussés, la vénalité insufflerait une impulsion vitale associée à la prise au piège d'un désir aiguillé vers plus attrayant que soi ! Zola fait néanmoins affleurer le double discours du briseur de routines qu'est l'homme de flair Durandeu. En effet, sous le vernis d'une philanthropie affichée, l'innovateur masque mal sa cupidité foncière. La beauté, comme tout autre marchandise, a son prix que la collection de purs laiderons racolés par une demi-douzaine de courtiers commissionnés, chargés de « dénicher » la « laideur idéale », fera valoir. Débute alors le « recrutement général de la laideur de Paris » ! Zola adopte l'expression « faire-valoir » pour nous en exposer le sens premier d'un surplus de richesse pouvant, au fil du temps, rageusement s'accumuler. Or, la fugace beauté - par essence - ne peut s'engranger. Elle s'accompagne toujours de l'ombre portée de sa perte inéluctable.

« Sottise des hommes » et « vanité des femmes » : comment nous extraire de la tyrannie des apparences ?

L'innovation de Durandeu, fin observateur et connaisseur du « cœur et des passions » humaines qu'il a pris grand soin d'étudier, ne repose pas sur un vulgaire et « effroyable négoce » de pratiques sexuelles mais sur une mise en scène, aussi subtile que rémunératrice, de la séduction. Le bourgeois, bardé de principes élastiques, s' imagine mal en vulgaire proxénète ! S'ingénier à transformer la mise en valeur des jolies filles, « c'est là une spéculation délicate, et Durandeu, qui a des scrupules d'homme riche, n'y a jamais songé (...) » Sur la scène publique, ce sont les apparences qui s'exposent, se concurrencent et -continûment- se négocient. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, le développement en Europe occidentale de civilisations urbaines transforma les codes, les normes, les façons de paraître et les régulations de l'espace public. Un nouveau *theatrum mundi* s'installa, dont la ronde mondaine des calèches au travers des allées du Bois de Boulogne, inaugurant et clôturant *La Curée*, constitue l'archétype. Ainsi, « Fielding, en 1749, affirmait que Londres était devenue une société

⁵ Saccard, nous explique Zola, « avait toujours été l'homme d'imagination, voyant trop grand, transformant en poèmes ses trafics louches d'aventurier (...) » (Zola, 1998 : 402).

dans laquelle la scène et la rue étaient littéralement mélangées. Le monde comme théâtre, disait-il, n'était plus une simple métaphore (...)» (Sennett, 1979 : 59). Dans les tableaux de la vie urbaine, le défilé, les croisements, des « célébrités de la rue » occupera désormais, dans les métropoles occidentales, une place de choix. L'impératif de visibilité consistant à « se faire regarder tendrement par de jolis messieurs » trouve désormais d'autres moyens que de simples rubans ou autres « suivez-moi jeune homme » résultant de « courses inutiles » ! Dans la grande concurrence des femmes pour attirer l'attention des hommes et se conformer à leurs attentes, les stratégies mobilisant de subtiles « ajustements » (poudre de riz, fausses nattes, « fausses gorges », costumes, coiffures et maquillages...) susceptibles d'aimer les regards restaient, jusqu'à la géniale découverte du « capitaine d'aventure » Durandeu, des contrefaçons trop facilement identifiables. C'est ainsi que s'explique pour les « belles femmes », leur « joie féroce » de s'affubler d'un repoussoir dûment rétribué. « Vous ne savez pas tout ce qu'il y a de volupté pour une jolie femme à s'appuyer sur le bras d'une femme laide. » Cette volupté, dans l'esprit de Zola, provient d'une parfaite tromperie sur la marchandise exposée. Pour que l'empire des signes s'exerce, ses destinataires doivent en méconnaître la grammaire ! La volonté de se distinguer, dans ses stratégies les plus efficaces, ne suppose-t-elle pas la discrétion, le non-dit ? D'ailleurs, ce que l'on nomme alors « la civilisation » ne se résume-t-elle pas pour certains des illustres contemporains du naturalisme à une antinature ? A quoi servirait cette « civilisation », s'interroge ironiquement Zola (décochant, sans doute ainsi, quelques flèches empoisonnées à Baudelaire), « si elle ne nous aidait pas à tromper et à être trompés, pour rendre la vie un peu moins banale » ? Ce règne tyrannique de l'artifice, se déployant prioritairement dans la construction des critères de la beauté féminine, n'a évidemment fait que s'amplifier depuis ces remarques prémonitoires de Zola. Ces dernières semblent faire référence à la corruption de l'être et de son vouloir par le paraître déjà stigmatisée par Rousseau pour qui, selon le commentaire de Richard Sennett, « La grande ville est un théâtre [...]. Tous les citadins deviennent des artistes d'un genre particulier : des acteurs. En jouant leur vie publique, ils perdent tout contact avec les vertus naturelles. Le théâtre et la grande ville sont en parfaite harmonie et le résultat d'un désastre moral » (Sennett, 1979 : 103). Pour cette veine puritaine du XVIII^e siècle, la « fille de théâtre » incarne le faux-semblant qui, sciemment, cherche consciencieusement à tromper son public. Celle-ci serait moralement condamnable de ne pas apparaître pour ce qu'elle est ! Là où il y a marché, il y a un prix à payer résultant d'une concurrence d'autant plus acerbé que le bien ou le service concerné est rare. Ici, c'est la lutte existentielle pour sa reconnaissance sexuelle par le désir de l'autre qui se

trouve mise à plat par cet apologue zolien. Celui-ci croise le constat naturaliste de « la bataille de la vie » (cette « vérité indiscutable du document humain », dira Flaubert (Becker et al., 1993 :290) et l'imaginaire procédant de l'amplification des logiques sociales poussées jusqu'à l'extrême de leurs conséquences⁶. Zola emprunte au dualisme chrétien de l'âme et du corps, du dehors superficiel et de l'intériorité essentielle, ce devoir de ne pas s'en tenir à ce que nous apercevons des êtres et/ou du monde. Sa nouvelle n'est pas dénuée d'un certain moralisme hérité d'un christianisme culturel diffus associant la séduction (depuis Eve, essentiellement féminine) aux manœuvres diaboliques de la tentation et celle-ci au péché conduisant directement à la damnation (éternel retour de la chute due au péché originel). L'authenticité des rapports entre les êtres se trouverait inscrite dans la spontanéité de notre « nature » voulue par Dieu. Sous la surface de l'intense croisement des regards, de l'examen obsessionnel de nos enveloppes extérieures se loverait une vérité supérieure de l'être à découvrir. Lola Lafon a finement exposé, avec *La petite communiste qui ne souriait jamais* (Lafon, 2014), cet impossible objectif d'un exténuant contrôle quasi total d'un corps patiemment (re)construit. Parce que tenu de répondre à des exigences croissantes, son anatomie sera l'objet d'évaluations aussi pointilleuses que continues. Au travers de ce destin exceptionnel, de la description de cet univers impitoyable de la compétition féminine assujettie au désir et au pouvoir masculins, le rapport général des femmes à l'exposition de leur corps, méticuleusement discipliné parce que sans cesse sous le feu de juges scrutateurs, se trouve questionné.

D'autre part, l'expérience - comme la sagesse des contes populaires - nous rappelle que les apparences sont souvent trompeuses (songeons, par exemple, à *La belle et la bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont). Un masque hideux peut, pour qui saurait la reconnaître, recouvrir « une âme de feu » ! Devant certaines « laideurs originales », Durandeu ne se disait-il pas qu'une « pareille laide, si elle n'était pas faite pour l'amour, était souvent faite pour la passion » ? Saccard découvrira, lors de ses premiers ébats érotiques avec la baronne Sandorff, une configuration inverse. Cette « brune, aux paupières bleues, à la provocante allure de bacchante en folie », restait « de marbre, lasse de son inutile effort à la recherche d'une sensation qui ne venait

⁶ Roger Ripoll a associé *Les Repoussoirs* à une chronique sur les bals publics, parue dans *Le Petit Journal* du 12 février 1865. Celle-ci exposait l'innovation d'une « puissante intelligence » qui, « ayant compris son temps » et, plus particulièrement, son état d'esprit maussade, décide de louer des « hommes gais » à raison de « deux francs l'heure par homme » afin d'enjouer les bals publics. Cette fiction préfigure les « boîtes à rire » qui seront commercialisées bien après. (Ripoll, 1981)

point [...]» (Zola, 1998 : 274-275). L'étude anatomique du « travail sourd des passions » participerait, selon le Maître de Médan, aux « graves jouissances de la recherche du vrai » (Zola, 1970 : 42) Les « fatalités de leur chair » pourraient bien se jouer en deçà ou au-delà de la fine pellicule du savant jeu socioculturel de nos manières de paraître et de nos illusions, auquel pourtant, par le trait acéré de ses portraits physiologiques, Zola accorde une importance cardinale!

La « fureur de se distinguer », des paires antithétiques ?

À l'évidence, l'échelle de la beauté suppose celle de la laideur tout comme l'intelligence : la bêtise ; la richesse : la pauvreté ; l'élégance : le mauvais goût ; le chef-d'œuvre : la création insignifiante ; l'impressionnisme de Monet ou, surtout, de Manet: le réalisme pompier de Meissonnier ou l'académisme de Bougereau et Cabanel... Autrement dit, le langage social ne peut se constituer qu'à partir d'un lacs d'antinomies et de contrastes⁷. Cette circulation des signes cherche, jusqu'à le construire, un système très élaboré d'oppositions qui serviront de critères de références à nos jugements. L'enchaînement des *Rougon-Macquart* respectera également cette « loi des contrastes ». Si, par exemple, *Pot-bouille* (1882) apparaissait comme le procès des mœurs bourgeoises, *Au Bonheur des dames* (1883) se présentera comme « le poème de l'activité moderne ». Une population composée, de manière homogène, uniquement d'individus considérés comme beaux inventerait, *ipso facto*, d'autres critères pour se distinguer en se confectionnant des écarts inédits. Il y a, dans certains domaines, un arbitraire du beau circulant comme n'importe quel autre signe. D'ailleurs, une population uniquement composée de personnes étiquetées « laides » reconnaîtrait-elle encore sa propre laideur ? C'est de l'invention d'une situation de surplomb que naît le

⁷ On trouve dans *L'argent* des archétypes de ces oppositions concernant deux couples de frères : Busch, spécialisé dans « le trafic sur les valeurs dépréciées » et son frère Sigismond qui, ayant connu Marx, « professait le socialisme avec une foi ardente » ; le misérable enfant de douze ans Victor (non reconnu) et son demi-frère Maxime, tous deux fils de Saccard. « Etait-ce possible que l'existence, si dure à l'enfant du hasard, là-bas, dans le cloaque de la Cité de Naples, se fût montrée si prodigue, pour celui-ci (Maxime), au milieu de cette savante richesse ? Tant de saletés ignobles, la faim et l'ordure inévitable d'un côté, et de l'autre une telle recherche de l'exquis, l'abondance, la vie belle ! [...] Pendant que celui-ci s'en allait vivre d'oubli et de paresse, sous le clair soleil de Naples, elle [Mme Caroline] eut brusquement la vision de l'autre, rôdant un soir de noir dégel, affamé, un couteau au poing, dans quelque ruelle écartée de la Villette ou de Charonne. N'était-ce pas la réponse à cette question de savoir si l'argent n'est point l'éducation, la santé, l'intelligence ? Puisque la même boue humaine reste dessous, **toute civilisation se réduit-elle à cette supériorité du sentir bon et de bien vivre ?** » (Zola, 1998 : 208, 474).

sentiment rassurant de supériorité ! Le devenir de chacun et l'organisation de tous, remarque Jean-François Amadiou,

« se comprendront mieux si l'on regarde de plus près pourquoi et comment des considérations physiques se retrouvent ainsi au cœur de ces mouvements d'attraction ou de rejet, d'imitation ou de distinction, d'intégration ou d'exclusion, d'élection ou de disgrâce. Certes, il n'est pas très glorieux de constater que l'une des origines des inégalités réside tout bonnement dans l'apparence des individus [...] Pour que l'apparence d'un homme ou d'une femme puisse être de fait un critère déterminant, il faut que la beauté ne soit pas également distribuée entre tous. Il faut, en outre, que tout le monde donne, peu ou prou, la même définition du beau» (Amadiou, 2002 : 11-13).

Ces discriminations, dues aux canons socioculturels de beauté, sont d'autant plus cruelles qu'elles découlent, pour partie, d'une loterie génétique que l'on s'échine, désormais, à contourner. Telle l'image mythique du découvreur (Eureka!), c'est en observant par le plus grand des hasards « trotter sur le boulevard » deux jeunes filles, l'une belle, l'autre laide, que - par leur contraste - le « grand Durandeu » fut « frappé par le rayon d'en haut » : celui de l'évidence rimant avec providence! « La laide était un ajustement dont se paraît la belle »! Une fois de plus, l'héritage rousseauiste semble ainsi puissamment actualisé. En effet, comment ne pas associer l'implicite contenu dans ce petit chef-d'œuvre aux analyses du jeune homme des Charmettes considérant que l'existence « en une même société » implique -nécessairement- d'innombrables comparaisons générant les plus grands malheurs pour ceux qui ne pourront s'interdire de se mesurer, sans répit, les uns les autres. Le philosophe souligne

combien ce désir universel de réputation, d'honneurs, et de préférences, qui nous dévore tous, exerce et compare les talents et les forces, combien il excite et multiplie les passions, et combien rendant les hommes concurrents, rivaux ou plutôt ennemis, il cause tous les jours de revers, de succès, et de catastrophes de toute espèce en faisant courir la même lice à tant de Prétendants [...] c'est à cette ardeur de faire parler de soi, à cette fureur de se distinguer qui nous tient presque toujours hors de nous-mêmes, que nous devons ce qu'il y a de meilleur et de pire parmi les hommes, [...] c'est-à-dire, une multitude de mauvaises choses sur un petit nombre de bonnes (Rousseau, 1985 : 119).

Le syndrome d'une comparaison compulsive relèverait d'une passion fatale dont la forme la plus banale et la plus dévastatrice se manifesterait par les turpitudes de la jalousie et les affres de l'envie.⁸ Les canons de la beauté sont tressés d'une multitude

⁸ Dans un esprit voisin, Zola remarquera dans ses *Carnets d'enquêtes* au sujet du *Salon* que « l'effet des tableaux les uns sur les autres » est « très important. Ils peuvent se tuer ou s'avantager. » Dans *L'œuvre*, la visite du *Salon* de 1876 dans le cadre duquel *L'Enfant mort* de Claude Lantier sera finalement accroché (chapitre X), évoque l'envie « à l'œuvre », « cette bile de l'envie », « cette bassesse de l'envie » et ce

d'infimes différences, de minuscules écarts dont la lecture, connue du grand nombre, entraîne d'éternelles et perfides conséquences ! Si la perception est comparaison, la séduction semble ici perdre pratiquement tout complément d'objet. De manière hautement significative, cette brève fiction ne cite jamais un homme singulier qui serait convoité par une « belle ». La séduction cesse d'être un moyen pour devenir une machinerie narcissique de masse (une « machine célibataire » dirait Marcel Duchamp) qui, plus que du plaisir, génère un flot d'angoisses ! Au jeu obsédant de la comparaison, les perdants forment une multitude ! D'ailleurs, Sophie Guermès (Zola, 2013 : 18), dans sa préface de *Au Bonheur des Dames* ne présente-t-elle pas Durandeu comme un « ancêtre » d'Octave Mouret et « *Les Repousseurs* » comme un texte précurseur. En effet, dans le grand magasin d'Octave Mouret,

[...] ces dames exhalèrent leur rancune. On se dévorait devant les comptoirs. La femme y mangeait la femme, dans une rivalité aiguë d'argent et de beauté. C'était une jalousie maussade des vendeuses contre les clientes bien mises, les dames dont elles s'efforçaient de copier les allures et une jalousie encore plus aigre des clientes mises pauvrement, des petites bourgeoises contre les vendeuses, ces filles vêtues de soie dont elles voulaient obtenir une humilité de servante pour un achat de dix sous. (Zola, 2013 : 383-384)

La beauté, cette lancinante inquiétude ?

En nous exposant le « coup de génie » de l'inventif Durandeu, Zola manie subtilement le paradoxe. En toute logique, nous pourrions, en effet, supputer que ce sont les moins admirées souvent stigmatisées, celles se trouvant donc en manque taraudant d'attentions, qui - spontanément - devraient être prêtes à verser le prix fort afin de capter ces si rares marques de désirs que, généralement, on leur refuse. Or, il n'en est rien car ce sont, curieusement, ces « jolies filles sur le retour » se souhaitant encore désirables qui, à n'importe quel prix, s'obstineront à conserver la polarisation des regards que la reconnaissance publique d'une grâce, toujours fragile, entraîne. Les « monstres » détiennent naturellement l'insigne vertu de faire remarquer le « visage muet », la « beauté convenable encore » mais sur laquelle les hommes ne se retournent généralement plus. Ce pouvoir de rappel, de proche en proche, concernera tout le dégradé de la beauté. Se manifeste ainsi la vaine tentative de freiner l'inexorable ! En cette matière, comme dans bien d'autres, l'absolu demeure, en effet, de l'ordre de

courage, sans doute feint, d'une « âme haute » dans laquelle « l'envie n'était jamais entrée » (Zola, 1996,b, : note 4, p. 407, p. 397, p. 400, p. 405, p. 403).

l'imaginaire alors que la réalité s'avère relever d'un infini nuancier. Ce n'est donc pas la pénurie mais bien plutôt la peur panique de perdre qui déterminerait la valeur que l'on prête à l'attention que nous suscitons de la part des autres. Ne serait-ce pas des non-coïncidences possibles entre le fait de se constater, plus ou moins publiquement, étiqueté comme relativement beau ou laid, de s'imaginer jugé/classé par les autres comme beau ou laid et de se considérer soi-même comme plus ou moins désirable que naissent nombre de nos plus profonds malentendus et malaises existentiels ? Si nous sommes autant réceptifs au charlatanisme des multiples techniques du paraître, c'est que ces dernières nous offrent l'illusion de maîtriser ce qui, inexorablement, nous échappe. À certains égards, l'attribution sociale du qualificatif « beau » peut ainsi apparaître davantage comme un insidieux tourment que comme une évidente force. Les difficultés rencontrées par notre « industriel original et inventif » pour recruter sa collection de femmes véritablement « laides » soulignent la complexité des rapports que nous entretenons avec notre apparence physique. De plus, la ligne de partage entre le beau et le laid n'a, dans le cours de l'existence, ni l'objectivité ni la précision des frontières tracées par les conflits territoriaux. L'acharnement à plaire peut devenir une dépendance conduisant à une aliénation dont les procédés sont aussi doux qu'impitoyables dans la mesure où, à partir d'une simple apparence, elle engage la totalité de l'être. Suite à la publication de son offre d'emploi : « On demande des jeunes filles laides pour faire un ouvrage facile », ce sont cinq ou six « jolies filles », « entre la misère et le vice » qui se présentèrent, soutenant fermement qu'elles étaient franchement « laides » ! Il n'y aurait finalement que les belles filles, crut comprendre l'ingénieux entrepreneur, « qui ont le courage d'avouer une laideur imaginaire » ! Les authentiquement « laides » durent donc être « pêchées » par des courtiers commissionnés. Mais du côté des clientes, cette trouble conscience de soi semble tout aussi partagée ! Parfois certaines, parmi elles, étaient si « horriblement laides » que Durandea en aurait bien fait ses propres employées et, pourtant, elles affirmaient n'avoir besoin que d'un « léger ornement » pour « rehausser leur beauté » ! Au travers de la toile serrée des regards, les plus belles femmes savent détenir le pouvoir de soumettre le désir des hommes à leur merci mais, en même temps, leur être demeure assujéti à cette attention et à cette demande extérieure dont elles anticipent l'extrême précarité !

Rationnellement, la beauté devrait avoir la capacité de rassurer celles et ceux qui, sans le moindre mérite, en ont été généreusement dotés. Ils ne pourraient alors que se féliciter d'avoir été élus par ces dieux bienveillants ayant eu l'heureuse initiative de se pencher sur leurs berceaux. Or, il n'en est rien car chaque belle personne sait

pertinemment que son apparence est, par essence, vouée à se corrompre, que notre enveloppe corporelle est irrémédiablement périssable ! Elle doit donc lutter, avec opiniâtreté, pour conserver ce statut si convoité conféré par le regard admiratif, voire concupiscent, des autres ! De plus, la beauté - avec l'ensemble de ses « défauts » de fabrication - ne relève jamais d'un absolu. Elle s'inscrit dans un concours, sans cesse renouvelé, de beauté au sein duquel la concurrence demeure des plus rudes. La femme considérée comme « belle » et donc désirable, peaufinant - à chaque seconde - sa propre image, redoute toujours de découvrir sa propre dévalorisation par plus belle qu'elle. La beauté dont la jouissance reste fugace, est nécessairement et foncièrement injuste, s'insurgent les plus laids ! C'est sur ce créneau de frustrations que s'est nichée l'industrie, désormais très prospère, des cosmétiques, de la modélisation des silhouettes par le *body building*, de la chirurgie esthétique... dont témoignent, entre autres, l'œuvre magistrale ainsi que l'existence consumée de Nelly Arcan. Ainsi, lorsque Julie, dans *A ciel ouvert*, rencontre Rose, elle constate, non sans amertume, que leur ressemblance la mieux cachée tient à

« leur mode de vie consacré à se donner ce que la nature leur avait refusé ; Rose et Julie étaient belles de cette beauté construite dans les privations, elles s'en étaient arrogé les traits par la torsion du corps soumis à la musculation, à la sudation, à la violence de la chirurgie, coups de dé souvent irréversibles, abandon d'elles-mêmes mises en pièces par la technique médicale, par son talent de la refonte. Elles étaient belles de cette volonté féroce de l'être. » (Arcan, 2007 : 15-16)⁹.

Au travers de la férocité muette de cette guérilla quotidienne sans victoire envisageable, nous sommes invités à reconnaître l'appel pathétique de consciences absorbées par l'état de leur apparence dont le contrôle ne cesse, naturellement, de leur échapper. Pour celles redoutant, plus que tout, le naufrage des signes de reconnaissance de leur beauté supposée, *les Repoussoirs* apparaîtront comme des bouées. Si la laideur contribue, évidemment, à rendre le cours de nos existences un peu moins vivable, le souci lancinant d'être rangé parmi les « beaux » par le jugement des autres peut avoir tendance à nous exiler en dehors de nous-mêmes. Dans ce domaine du corps-marché,

⁹ Nelly Arcan associe cette obsession esthétique du paraître à une « burqa occidentale ». Cet acharnement à paraître « recouvrait le corps d'un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espairs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se déposaient sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. C'était un voile à la fois transparent et mensonger qui niait la vérité physique qu'il prétendait pourtant exposer à tout vent, qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage. » (Arcan, 2007 : 89-90).

comme dans bien d'autres, nous sommes passés du simple bricolage artisanal à la production standardisée globalisée dans le cadre d'une « bioéconomie » (Lafontaine, 2014)! Zola anticipe ce négoce du corps rapiécé, régénéré, remodelé dont chacune des pièces détachées constitue un marché spécifique. On vend et on achète, nous prévient-il,

les grands nez et les petites bouches ; les nez et les mentons sont cotés au plus juste prix. Telle fossette, tel grain de beauté représente une rente fixe. Et, comme il y a toujours contrefaçon, on imite parfois la marchandise du bon Dieu, et on vend beaucoup plus cher les faux sourcils faits avec des bouts d'allumettes brûlées, les faux cheveux attachés aux chignons à l'aide de longues épingles. (Zola, 2008 : 102-103)

Le procès du maquillage : le grand marché des illusions ?

Le naturalisme de Zola semble prendre ici l'exact contrepied des conjectures formulées, dans ces mêmes années, par Charles Baudelaire pour qui la vertu, comme le beau, relèveraient d'un pur artifice dont il se félicite. Ses apologies de la parure et du maquillage sont restées, après leur parution en 1863, des références obligées :

Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul [...] Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine [...]. Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur (Baudelaire, 1986 : 394-395).

À l'inverse, en filigrane du récit zolien file l'idée selon laquelle les artifices de la séduction ne constituent qu'autant de tromperies sur une « marchandise » rayonnant d'un « éclat truqué » (Zola, 1996, b, p. 419). Plus ou moins habilement, ils ne chercheraient qu'à faire illusion ! Par ailleurs, Zola porte au « travail de la vie » une foi inébranlable. Ce dernier serait censé « effacer la tare, pour réparer le mal, de même que la sève qui monte toujours ferme l'entaille au cœur d'un chêne, refait du bois et de l'écorce » (Zola, 1998 : 219). On ne saurait imaginer conception plus divergente des pentes auxquelles notre « nature » nous inviterait ! Si, sous le regard porté par Zola sur les personnes, une vérité du beau peut s'esquisser, celle-ci ne saurait emprunter

l'impasse des divers artifices. Selon cette conception, la beauté féminine émanerait d'une rayonnante simplicité dont nous pouvons nous demander si, en termes de style, elle ne résulterait pas d'une rigoureuse élaboration affichant ainsi le comble même de la supercherie. Parmi les éléments dessinant une image de la femme

tantôt bourreau, tantôt victime, ou bien à la fois aliénante et aliénée [...] le maquillage, la recherche vestimentaire représentent un premier pas vers la perversion, parce que la culture a pris le pas sur la nature. [...] une femme qui aime s'embellir est une femme dangereuse, une femme qui se montre autre qu'elle n'est ment. Pour Zola, une femme coquette est nécessairement une coquette (Guermès, 1997 : 197).

Or, chacun sait pertinemment que ces « ajustements » (la dentelle, les rubans, les bijoux, les faux cheveux, la pourpre aux lèvres, le rose tendre aux joues...) restent aussi pratiquement imparfaits que monétairement dispendieux. « L'article » que « ce grand philosophe » de Durandeaup propose aux femmes pour duper leurs cibles indéfinies sera le *nec plus ultra* de la dissimulation. Il permettrait de conférer davantage de beauté aux dames « tout en laissant ignorer aux passants d'où vient cette grâce. » Le raffinement de cette mise à disposition d'une laideur « loyalement vendue » visera à « tromper les hommes de la façon la plus perverse, c'est-à-dire la plus insoupçonnable, l'artifice ne s'affichant pas comme tel mais prenant la forme de l'innocence [...]» (Guermès, 1997 : 194). Il y a un immoralisme, nappé d'hypocrisie, dans le fait de mettre sur le marché une méthode des plus efficaces permettant de phagocyter le consommateur sans qu'il s'en rende compte, un peu comme si l'on commercialisait la martingale permettant au menteur de n'être jamais pris en défaut ou à l'usurpateur de n'être jamais démasqué ! Les techniques publicitaires de persuasion de cet âge de la réclame, dénoncées dans une autre nouvelle intitulée « Une victime de la réclame » (Zola, 2008 : 124-128), ne relèveraient-elles pas d'un amoralisme voisin imprégnant, de nos jours, de nombreuses dimensions de nos modes de vie ?

Le commerce de la laideur fait donc appel à la rationalité des dames cataloguées comme plus ou moins « belles » qui, « à prix doux » pourront trouver des appâts d'autant plus efficaces qu'ils seront devenus imperceptibles. Le grand jeu de la séduction ne fait-il pas souvent usage de leurres plus ou moins sophistiqués ? Néanmoins, le procédé rencontre des limites car c'est dans et par l'écart que la beauté des unes resplendit au détriment des autres. Donc, plus le décalage s'amenuise plus l'effet escompté se réduira et ce, jusqu'à devenir inopérant ! Certaines clientes

potentielles devaient ainsi se retirer, quelque peu indignées, car - comparées aux *repoussoirs* qu'on leur proposait- elles emportaient encore « le prix de la laideur » !

Le bossu amoureux : les « laids » révélateurs de nos arbitrages esthétiques ?

L'on pourrait logiquement être conduit à penser que, grâce à la géniale innovation de Durandau, tout irait peut être un peu mieux pour un plus grand nombre. Les hommes se trouveraient davantage charmés par la beauté des femmes désormais soulignée par des accessoires originaux. Les jolies femmes se rassureraient en s'accompagnant de leur faire-valoir vivant. Les déclarées « laides », tout en étant rémunérées non pour l'une de leurs qualités mais pour leur disgrâce, se trouveraient enfin associées à une stratégie de conquête dont elles avaient oublié jusqu'à l'espérance. On parviendrait ainsi, indirectement et artificiellement, à répondre à leur besoin inextinguible d'égards pour ne pas parler d'amour ! Comme le note pertinemment Sophie Guermès, l'agence des *Repoussoirs* peut apparaître comme l'homologue humain du Salon des Refusés qui s'est tenu en mai 1863. « Ce ne sont plus les toiles rejetées par le jury du Salon officiel qui s'y exposent, et à qui l'on donne une seconde chance, ce sont les femmes à jamais privées des hommages masculins » (Guermès, 1997 : 200). En bon calcul utilitariste, il convient de constater que, par ce commerce inédit, le bonheur du grand nombre s'est, bel et bien, accru ! Durandau peut donc « se reposer dans la jouissance intime d'avoir fait faire un nouveau pas à l'humanité », sa postérité semble être définitivement assurée ! Nous pourrions en rester là mais Zola, avec son art consommé de la chute, du retournement final, cède la parole - pour finir - au narrateur qui, aussitôt, met en garde le lecteur naïf qu'il prend à témoin : « Je ne sais pas si vous vous rendez bien compte de l'état de repoussoir. » Autrement dit, ne vous laissez pas manipuler par l'autocélébration des pratiques commerciales susceptibles de vous rendre radicalement idiot¹⁰. Toute cette alléchante construction mercantile est remplie de « larmes cachées ». Vendre sa laideur revient à ne plus pouvoir l'oublier, à s'approcher si près du désir qu'il vous deviendra d'autant plus insupportable d'en être

¹⁰ Zola évoque, dans « Une victime de la réclame », les malheurs du pauvre Claude qui, ayant cru que la « sagesse » consistait à suivre ce que les publicités lui conseillaient de faire, devint une parfaite marionnette. « La réclame ne respecta plus son intelligence. Il emplit sa bibliothèque des livres que les journaux lui recommandèrent. La classification qu'il adopta fut des plus ingénieuses : il rangea les volumes par ordre de mérite, je veux dire selon le plus ou moins de lyrisme des articles payés par les éditeurs. Toutes les sottises et toutes les infamies contemporaines s'entassèrent là. Jamais on ne vit tel amas de turpitudes. Et Claude avait eu soin de coller, sur le dos de chaque volume, la réclame qui le lui avait fait acheter. Lorsqu'il ouvrait un livre, il savait ainsi à l'avance l'enthousiasme qu'il devait témoigner ; il riait ou il pleurait suivant la formule. **A ce régime, il devint complètement idiot.** » Zola, 2008 : 127).

exclue ! L'appariement du laid au beau polarise la conscience de ces deux états. Le repoussoir, en plus d'être considéré comme irrémédiablement laid, devient « esclave », chose décérébrée « louée à tant l'heure ». Le rapport marchand n'engendrerait pas, dans ce cas, de l'autonomie mais la plus impérieuse dépendance. La personne du repoussoir serait réduite à l'état de ces magots exotiques ornant les étagères que leur « folle » de propriétaire peut - par caprice inopiné et sans avoir de comptes à rendre à quiconque - briser ! Le soir, devant « un morceau de glace », le repoussoir ne pourra que prendre conscience qu'il ne sera jamais aimé. Par cette relation en miroir, sa laideur, son manque aigu d'affection, se trouvent alors tragiquement soulignés. « Il vit dans le monde des amours, il sert à faire naître les tendresses, et jamais il ne connaîtra le goût des baisers. » C'est à la victime que, finalement, Zola offre la parole en nous assurant qu'il écrira, un jour prochain, les confidences d'un repoussoir¹¹ dont il a reçu les intimes confessions! C'est uniquement de ce témoignage, aussi écorché qu'attendu, qu'un dévoilement de nos artifices et de nos rites sacrificiels pourra peut être enfin surgir. Cette figure de style sera désignée par Marjolein Van Tooren « arbitrage final ». Après avoir exposé les incidences positives du commerce inédit de la laideur, un « contraste persuasif » révèle « l'envers de la médaille » en faisant appel à l'empathie du lecteur (Van Tooren, 1998 : 352). « Par pitié, mesdames, ne déchirez pas les dentelles qui vous parent, soyez douces avec les laides sans lesquelles vous ne seriez point jolies. » Malgré la limpidité de leur contrat initial, ces marchandises tarifées ne cessaient évidemment de vivre en pensant leur vie. Elles conservaient « sens et âme », c'est-à-dire amertume et désespoir. « Supposer le miroir amoureux des alouettes qu'il appelle sous le plomb du chasseur. » Comment ne pas être compatissant envers la souffrance de celles et ceux que le hasard biologique a rendus, dans leur soif d'aimer et d'être aimés, si peu aimables ?

Zola, à la suite de Rousseau, semble suggérer que les artifices de nos constructions esthétiques relèvent, peu ou prou, de la tricherie perpétuelle, du subterfuge propres à toute culture. Ce serait de « la Nature », pour peu qu'on lui prête attention, que le sublime pourrait surgir. D'une manière générale, l'élaboration de relations entre hommes et femmes relèverait davantage d'un jeu de dupes, de malentendus, de quiproquos, voire du vocabulaire de la chasse, que de la transparence du « doux commerce » (vanté par Montesquieu) ménageant les satisfactions réciproques des contractants! Dans cette autre pépite littéraire qu'est « Comment on se

¹¹ Ce projet sera repris par Elizabeth Ross (Ross, 2013).

marie » (1893), Zola évoque une Marie « toute resplendissante de sa laideur » (Zola, 2012 : 39) et, dans une comédie en un acte intitulée *La laide* (1865), inspirée de Milton et refusée par l'Odéon, il mettait en scène deux jeunes sœurs espérant convoler. L'une fort belle alors que l'autre - par contraste - sous un « visage atroce », possède une « beauté bien supérieure » qui serait celle - insoupçonnée - du cœur et de l'âme ! La reconnaissance culturelle de « la beauté » se trouve donc associée à une fausse conscience, à une forme de mensonge que l'esprit, empreint de démarche scientifique, devrait pouvoir débusquer ! Le « bossu amoureux », évoqué par Zola, se trouve piégé dans l'impasse d'un échange impossible. Il voudrait ardemment s'offrir tout en sachant, qu'en retour, il aura fort peu à attendre¹².

La critique (littéraire et sociale) est-elle un sport de combat ?

Pour critiquer certaines conceptions que son époque a fait éclore, Zola semble ne pas les affronter frontalement mais plutôt opter pour la technique du judoka qui, pour mieux mettre à terre son adversaire, adhère - dans un premier temps - à la puissance de ses mouvements. De plus, l'humour, voire l'acide de la satire, seront - comme armes d'appoint - privilégiés. Ainsi, pour démontrer qu'il n'y a aucun progrès véritable dans « l'épopée de l'Agence Durandeu », Zola fait mine d'adhérer, non sans une certaine distance ironique, à cette thèse pour finir par en souligner le décompte de victimes asservies et humiliées. En cette seconde moitié du XIX^e siècle, *L'avenir de la science* (Renan, 1970) et l'idée même de progrès sont, par exemple, remis en question par le pessimisme réactionnaire de Ferdinand Brunetière¹³ qui restera, pour la postérité, l'adversaire le plus résolu et le plus acharné du naturalisme (Brunetière, 1883, Compagnon, 1997). Zola, afin de défendre cette notion qui lui reste chère, nous met ainsi en garde contre les subterfuges de pratiques commerciales qui, sous couvert de progrès, envahissent jusqu'à l'intimité de nos existences. Il en va de même pour sa critique implicite de l'éloge baudelairien du maquillage. Il semble, tout d'abord, accréditer l'idée que le processus de civilisation ne peut naître que de l'artifice pour nous démontrer, par la suite, qu'il ne s'agit là que d'une illusion moderne. Le discours

¹² Dans une autre longue nouvelle, publiée en 1884, portant comme titre le nom de son héroïne, cette dérélition de ne pouvoir être aimé sera illustrée par la condition d'un bossu qui, au prix d'une complicité pour un meurtre déguisé en accident, parviendra à épouser la fille de la victime : *Micoulin* (Zola, 1999).

¹³ " Quand on examine de plus près la nature de ce progrès que l'on vante et de cette civilisation dont nous sommes si fiers, nous explique Brunetière, il semble que l'un et l'autre tendent, en brisant cette solidarité qui faisait jadis le lien des sociétés humaines, à nous ramener vers la barbarie » (Brunetière, 1886).

du commerce sur lui-même doit être, selon Zola, dénoncé pour ce qu'il est, c'est-à-dire ce que Vance Packard stigmatisera comme une « persuasion clandestine » (Packard, 1958) dont la raison d'être se résumerait à manipuler nos affects puis nos décisions. Il nous faut souligner que Zola parle ici d'expérience car, de 1862 à 1866, il travailla à la librairie Hachette au sein de laquelle il dirigea le service de publicité. Depuis ce temps des réclames, la démultiplication des techniques de vente diffuse - à grande échelle - des simulacres de progrès, des gadgets sans réelle utilité, comme des beautés postiches pervertissant nos jugements les plus communs. Si le travail de la raison doit, sans relâche, déconstruire les illusions que, sans cesse, nous nous bricolons, l'art de la fiction (fût-elle naturaliste!), dont Zola reste l'un des maîtres, ne reviendrait-il pas - au travers d'un jeu infini de miroirs - à déployer le faux pour accéder à quelques parcelles du vrai ? Si c'est le cas, pour séduire son lecteur potentiel, l'écrivain ne serait-il pas prêt, lui aussi, à des « arrangements » dont les styles et les techniques peuvent apparaître, *in fine*, assez proches de ceux utilisés par les méthodes, les plus éprouvées, du maquillage ?

Bibliographie

- AMADIEU, Jean-François (2002). *Le poids des apparences. Beauté, amour et gloire*. Paris : Odile Jacob.
- ARCAN, Nelly (2007). *A ciel ouvert*. Paris : Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1986). « Le peintre de la vie moderne, XI : l'éloge du maquillage » in *Ecrits esthétiques*. Paris : U.G.E. 10/18.
- BECKER, Colette et al., 1993. *Dictionnaire Émile Zola*. Paris : Coll. Bouquin, Robert Laffont.
- BRUNETIERE, Ferdinand (1883). *Le roman naturaliste*. Paris : Calmann-Lévy.
- BRUNETIERE, Ferdinand (1886). « *Les causes du pessimisme* », conférence au Cercle Saint-Simon, le 15 janvier 1886.
- COMPAGNON, Antoine (1997). *Connaissez-vous Brunetière ? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*. Paris : Seuil.
- GUERMES, Sophie (1997). « Une épopée burlesque et triste » : lecture des Repoussoirs », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 71.
- KANT, Emmanuel (1994). *Fondation de la métaphysique des mœurs* in *Métaphysique des mœurs*, I, *Fondation, Introduction*. Paris : GF Flammarion.
- LAFON, Lola (2014). *La petite communiste qui ne souriait jamais*. Paris : Actes Sud.
- LAFONTAINE, Cécile (2014). *Le corps-marché. La marchandisation de la vie humaine à l'ère de la bioéconomie*. Paris : Seuil.

- PACKARD, Vance (1958), *La persuasion clandestine* (The Hidden Persuaders), Calmann-Lévy.
- RENAN, Ernest (1970). *L'avenir de la science*. Paris : GF. Flammarion.
- ROSS, Elizabeth (2013). *Belle époque*. Paris : R. Laffont.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1985). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Folio-essais, Gallimard.
- SENNETT, Richard (1979). *Les tyrannies de l'intimité*. Paris : Seuil.
- VAN TOOREN, Marjolein (1998). *Le premier Zola : naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Emile Zola*. Amsterdam : éditions Rodopi BV.
- ZOLA, Émile (1970). *Thérèse Raquin*. Paris : GF Flammarion.
- ZOLA, Émile (1991). *Écrits sur l'art*. Paris : Tel, Gallimard.
- ZOLA, Émile (1996, a). *La curée*. Paris : Le Livre de poche.
- ZOLA, Émile (1996, b). *L'œuvre*, Paris : Le livre de poche.
- ZOLA, Émile (1998). *L'argent*. Paris : Le Livre de poche.
- ZOLA, Émile (1999). *Naïs Micoulin et autres nouvelles*. Paris : GF Flammarion.
- ZOLA, Émile (2008). *Contes et nouvelles 1 (1864-1874)*. Paris : GF Flammarion.
- ZOLA, Émile (2012). *Comment on se marie*. Paris : Editions du sonneur.
- ZOLA, Émile (2013). *Au Bonheur des Dames*. Paris : Le Livre de poche.