



HAL
open science

L'obsession médiatique de Flaubert

Alain Vaillant

► **To cite this version:**

Alain Vaillant. L'obsession médiatique de Flaubert. Flaubert. Revue critique et génétique, 2021, Flaubert médiatique, 25. hal-03593758

HAL Id: hal-03593758

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03593758>

Submitted on 2 Mar 2022

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

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

L'obsession médiatique de Flaubert

Alain Vaillant, Université Paris Nanterre

Résumé

Des diverses idées fixes que reflète l'œuvre de Flaubert, la détestation de tous les discours d'autorité et de toutes les certitudes assénées, auxquels la presse sert continuellement de chambre d'écho, est la plus omniprésente, au point que l'on peut bien parler d'une véritable obsession médiatique. Mais celle-ci traduit, plus que l'idiosyncrasie ironique de son auteur, d'une part le rapport de force réel qui s'établit alors entre presse et littérature (au détriment de cette dernière), d'autre part une idéologie très couramment partagée par les écrivains qui veulent rester à l'écart de la nouvelle culture médiatique. Et cette idéologie est d'autant plus vigoureuse que l'extraordinaire progression des sciences et des savoirs techniques, faisant le succès des livres et des revues de vulgarisation, vient concurrencer, sur un autre front, la culture littéraire. Indépendamment de ce qu'il invente sur le terrain de l'écriture, Flaubert est d'abord un homme de son temps, dont il reproduit à son tour les « idées reçues ».

Tous les flaubertiens connaissent bien la croisade incessante, inlassable, que Flaubert a menée contre la mauvaise bêtise, contre l'intelligence frelatée que procurent les fausses certitudes de tous ceux qui croient détenir la vérité ou la sagesse. Il en a fait un roman, *Bouvard et Pécuchet*, qui, laissé inachevé par la mort, apparaît comme son œuvre testamentaire. Mais sa conviction est forgée dès sa jeunesse et il n'en changera jamais. Dans *Mémoires d'un fou*, qu'il écrit à dix-sept ans, poussé par une pulsion autobiographique qui, teintée d'une forte tendance suicidaire, marque tous ses premiers textes, il promet déjà à son lecteur – en l'occurrence, Alfred Le Poittevin, l'ami de cœur – « un livre qui n'est ni instructif, ni amusant ni chimique ni philosophique ni agricole ni élogique, un livre qui ne donne aucune recette ni pour les moutons ni pour les puces, qui ne parle ni des chemins de fer, ni de la Bourse, ni des replis intimes du cœur humain, ni des habits moyen âge, ni de Dieu, ni du diable¹ [...] ». La détestation de Flaubert est d'ailleurs beaucoup moins brouillonne que le laisse paraître cette énumération désordonnée, et vise en réalité trois cibles principales : 1/ Les savoirs officiels, qui sont dispensés par des figures d'autorité. Bien sûr, cette antipathie a pris naissance dès les bancs du collège, mais, tout au long de sa carrière, on perçoit clairement la méfiance de l'écrivain libre à l'égard de tout discours professoral, de toute doctrine dont la légitimité découle de la position institutionnelle de son auteur. 2/ La culture imprimée en général, qui suit la progression de la « masse lisante² » mais dont l'inflation se ferait au détriment de la qualité : qu'il s'agisse de livres ou de journaux, on retrouve chez Flaubert, les réticences paradoxales qu'expriment les gens de lettres à l'égard du marché de l'imprimé et qui étaient par exemple présentes, dès la monarchie de Juillet, chez Musset ou Balzac. 3/ La bêtise des lieux communs et des idées reçues, de cette *doxa* que Marc Angenot a

¹ Gustave FLAUBERT, *Mémoires d'un fou*, dans *Œuvres de jeunesse*, Claudine GOTHOT-MERSCH (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 467.

² L'expression est de Balzac ([De l'état actuel de la littérature], dans *Œuvres diverses*, t. 2, Roland CHOLLET et René GUISE [éd.], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1222).

suggestivement appelée le « discours social³ » et qui prolifère plus spécifiquement dans les journaux. Le mépris de la rhétorique journalistique, du ton péremptoire et pontifiant que s'autorisent les professionnels de la presse, en dehors de la chronique ou des « petits journaux » satiriques, Flaubert le forge très tôt. On le retrouve aussi, sur un mode particulièrement sarcastique, dans cette remarque glissée dès la première version de *L'Éducation sentimentale*, en 1845, à propos de l'un des deux protagonistes, Jules, d'où il ressort que les journaux « sérieux » sont si ridicules pour leur prétention qu'ils finissent par être plus drôles que les journaux faits pour rire : « Les journaux lui semblaient aussi une source inépuisable de facéties, avec leur dévouement au pays et leur amour de la morale publique, la lourdeur de leur style par-dessus la futilité de leurs pensées, hottes de plomb qui renferment du sable ; les plus grands, les plus sérieux, les plus majestueux, les plus rogues, étaient selon lui les meilleurs, de sorte qu'il n'y avait guère que *Le Charivari* et *Le Tintamarre* qui ne le fissent plus rire⁴. »

Tout cela est donc connu, mais la tentation ou le risque est grand, pour les spécialistes d'un auteur, de rapporter et à son génie particulier et à son idiosyncrasie tout ce que peut dire ou penser son auteur, sans vouloir prendre en compte tout ce que cet auteur emprunte à l'idéologie de son époque et à l'air du temps. C'est évidemment un crève-cœur de faire sa juste part à la banalité chez son « grand auteur », surtout lorsqu'il s'agit de Flaubert, qui a précisément consacré son œuvre à dénoncer les lieux communs et les clichés idéologiques. Pourtant, à condition de renoncer au tête-à-tête monographique et d'opérer le décentrement que suppose le regard historique, il faut bien admettre que la condamnation méprisante de la presse constitue elle-même l'un des lieux communs les mieux partagés du XIX^e siècle – ce qui ne veut pas dire, bien entendu, que Flaubert ne lui donne pas une force et une valeur remarquables.

Portrait de Charles Bovary en victime de la presse

Il faut d'abord le souligner : la presse est omniprésente dans l'œuvre de Flaubert. C'est évident pour *L'Éducation sentimentale*, puisque toute l'histoire se déroule dans le milieu artistico-journalistique entourant M. Arnoux, directeur de *L'Art industriel*, et que Frédéric Moreau fréquente également, par l'intermédiaire de Deslauriers et Hussonnet, le monde de la presse contestataire, en ébullition avant et pendant la révolution de 1848. Quant à *Bouvard et Pécuchet*, il n'est pas excessif de penser que la presse, sous toutes ses formes (périodiques ou non), est au centre du roman – jusqu'au dénouement imaginé par Flaubert avant sa mort, où l'on voit les deux anciens employés, après s'être constitué un stock de « vieux papiers achetés au poids à la manufacture de papiers voisine », se mettre à les classer et à les recopier, pour réunir les « spécimens de tous les styles, agricole, médical, théologique, classique,

³ Voir Marc ANGENOT, *1889 : un état du discours social*, Montréal/Longueuil, Le Préambule, 1989. Consultable en ligne sur le site Médias 19 : <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>.

⁴ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [845], dans *Œuvres de jeunesse*, Claudine GOTHOT-MERSCH (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1043-1044).

romantique, périphrases⁵ » : on reconnaît l'énumération esquissée dans *L'Éducation sentimentale* de 1845.

Mais cette présence de la presse est encore plus frappante, peut-être parce qu'elle y passe le plus souvent inaperçue et ne semble qu'un élément accessoire du décor, dans le roman qui a valu en 1857 à Flaubert son immédiate célébrité, *Madame Bovary*. Il y a, bien sûr, Homais, qui est l'incarnation du journal – en l'occurrence *Le Fanal de Rouen*, dont il s'enorgueillit d'être « le correspondant pour les circoncriptions de Buchy, Forges, Neufchâtel, Yonville et les alentours⁶ ». Tous les matins, Homais apporte donc à Charles « *le journal* » (p. 226 ; les italiques sont de Flaubert) ; puis il revenait au moment du dîner et « on causait de ce qu'il y avait *dans le journal* » (de nouveau, les italiques), car « Homais, à cette heure-là, le savait presque par cœur » (p. 235). C'est du journal qu'il tire toute sa science, même, à son insu, celle de Shakespeare : « Ah ! c'est là la question ! Telle est effectivement la question. *That is the question* ! comme je lisais dernièrement dans le journal » (p. 335). Le rôle de « correspondant » que joue Homais permet d'ailleurs à Flaubert, comme le faisait déjà Balzac dans *La Comédie humaine*, de rédiger de vrais pastiches journalistiques : à l'occasion des Comices agricoles, puis pour faire la « réclame » de l'opération du pied-bot d'Hippolyte, contre l'Aveugle qu'il avait échoué à guérir. Mais le journal est encore présent, même réduit au statut d'objet matériel : lorsque Homais l'agite à la main, regardant Emma s'éloigner à cheval avec Rodolphe (p. 289), ou au moment où, chez Homais bouleversé par l'inconscience commise par son employé à s'être approché de la bouteille d'arsenic, Emma constate que « *Le Fanal de Rouen* gisait par terre, étendu entre les deux pilons » (p. 368). Comme par hasard, le journal est le témoin muet des deux circonstances qui seront fatales pour l'héroïne – annonçant, pour la première, son adultère et, pour la deuxième, son suicide.

Mais Homais n'est pas le seul à représenter, dans le roman, la sphère du journal. Emma Bovary elle-même se nourrit de la rumeur médiatique – à cette différence près que, si Homais lit les informations « sérieuses », Emma, en femme forcément frivole, s'intéresse aux péripéties de la mode. Elle est abonnée « à *La Corbeille*, journal des femmes, et au *Sylphe des salons* », où elle « dévor[e], sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéress[e] au début d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin ». Elle sait aussi « les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra » (p. 200), « l'anecdote du grand monde que l'on racontait dans le feuilleton » (p. 204). Le soir, alors qu'Homais et Charles jouent aux dominos, Emma feuillette *L'Illustration* et son journal de modes avec Léon, et tous deux « regard[ent] ensemble les gravures et s'attard[ent] au bas des pages » (p. 236).

Dans le roman, Homais et Emma forment donc une paire qui fait système, représentant les deux faces, également nuisibles, du média imprimé : d'un côté, la suffisance du journalisme sérieux, de l'autre, la futilité du rez-de-chaussée (le feuilleton), de la chronique mondaine ou des journaux pour dames. Et, pris en tenaille entre ces deux influences pernicieuses et victime offerte à la malveillance de la presse, le pauvre Charles incarne, avec sa placidité bovine, la

⁵ Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Stéphanie DORD-CROUSLE (éd.), Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 398.

⁶ Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, dans *Œuvres complètes*, t. 3, Jeanne BEM (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 223. Dans la suite de l'article, les références aux pages sont indiquées entre parenthèses, à la suite des citations.

bonne bêtise que Flaubert oppose à la sottise haïssable de la société moderne⁷. Doublement victime, en l'occurrence : d'abord des mauvaises lectures d'Emma, puis des initiatives importunes de Homais, qui, après l'avoir poussé imprudemment à opérer Hippolyte, fera dans *Le Fanal* une publicité calamiteuse à son intervention manquée. Pourtant Bovary n'est jamais pris en flagrant délit de contamination médiatique : car Flaubert prend toujours soin de tous les détails. S'il s'était cru obligé de prendre un abonnement à *La Ruche médicale*, « journal nouveau dont il avait reçu le prospectus », « [i]l en lisait très peu après son dîner », parce que « la chaleur de l'appartement, jointe à la digestion, faisait qu'au bout de cinq minutes il s'endormait » (p. 203). Puis, alors qu'Emma s'enfonce dans la spirale fatale de l'endettement, la lecture du journal n'aura pas plus de succès auprès de la petite Berthe : « Après le dîner, il se promenait seul dans le jardin ; il prenait la petite Berthe sur ses genoux, et, déployant son journal de médecine, essayait de lui apprendre à lire. L'enfant, qui n'étudiait jamais, ne tardait pas à ouvrir de grands yeux tristes et se mettait à pleurer » (p. 404). Mais l'innocence de Charles et de Berthe, qui les préserve physiquement du journal (grâce au sommeil ou aux crises de larmes) les condamne aussi à l'impuissance et à l'échec. Quant au journal, son triomphe final est assuré en la personne d'Homais, ce que suggère lapidairement l'ultime phrase du roman : « Il vient de recevoir la croix d'honneur » (p. 458).

Le triomphe du journal

Voilà pour l'état des lieux, qu'il était facile de faire. Car, répétons-le, la presse traverse toute l'œuvre de Flaubert, elle lui est pour ainsi dire consubstantielle. D'ailleurs, à trop écouter les anathèmes qu'il lance à longueur de romans contre les journaux, on en oublie que la première œuvre publiée n'est nullement *Madame Bovary*, mais deux textes brefs, *Bibliomanie* et *Une leçon d'histoire naturelle. Genre Commis*, respectivement publiés le 12 février et le 30 mars 1837 (le jeune Gustave a donc quinze ans) dans *Le Colibri* de Rouen, « journal de la littérature, des théâtres, des arts et des modes », bihebdomadaire caractéristique de la petite presse de Juillet. Quant à *Madame Bovary*, l'action publique qui est menée contre le roman pour « offenses à la morale publique et à la religion » et qui, malgré l'acquiescement, vaudra à Flaubert une célébrité immédiate, est engagée, dès janvier 1857, à la suite de sa publication dans la *Revue de Paris*, alors que le roman sera publié en volume sans encombre chez Michel Lévy en avril, même sans les coupes auxquelles il avait fallu prévenir se résoudre dans le périodique. À la suite de ce happening médiatico-judiciaire, l'écrivain pourra se mettre sereinement à la rédaction de *Salammbô*, tandis que la *Revue de Paris*, qui était déjà dans le collimateur de l'administration impériale, sera supprimée dès 1858 : ce n'est donc que justice de rappeler ce que Flaubert doit à la presse, et qui n'est sans doute pas moins que sa carrière. Gisèle Sapiro a pu montrer comment l'exercice de la censure, au cours du XIX^e siècle, mène, évidemment malgré elle et à son insu, une entreprise paradoxale de victimisation, donc de légitimation de la littérature⁸. Mais il faut ajouter aussitôt que la vraie cible de la justice n'est pas la littérature, mais bien la presse qui seule, par sa puissance, son influence et sa redoutable

⁷ Pour une réévaluation positive de la bovinité de Charles, voir Alain VAILLANT, *Le Veau de Flaubert*, Paris, Hermann, 2009.

⁸ Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

périodicité, représente un vrai danger pour le pouvoir. Ferait exception à ce face-à-face entre les autorités officielles et la puissance médiatique la condamnation incongrue des *Fleurs du Mal* (pourquoi mettre en pleine lumière un recueil poétique que si peu de personnes liront ?), si l'on ne se rappelait que son auteur, Charles Baudelaire, est déjà une vedette de la petite presse de l'époque, de ce monde de la bohème toujours sourdement contestataire.

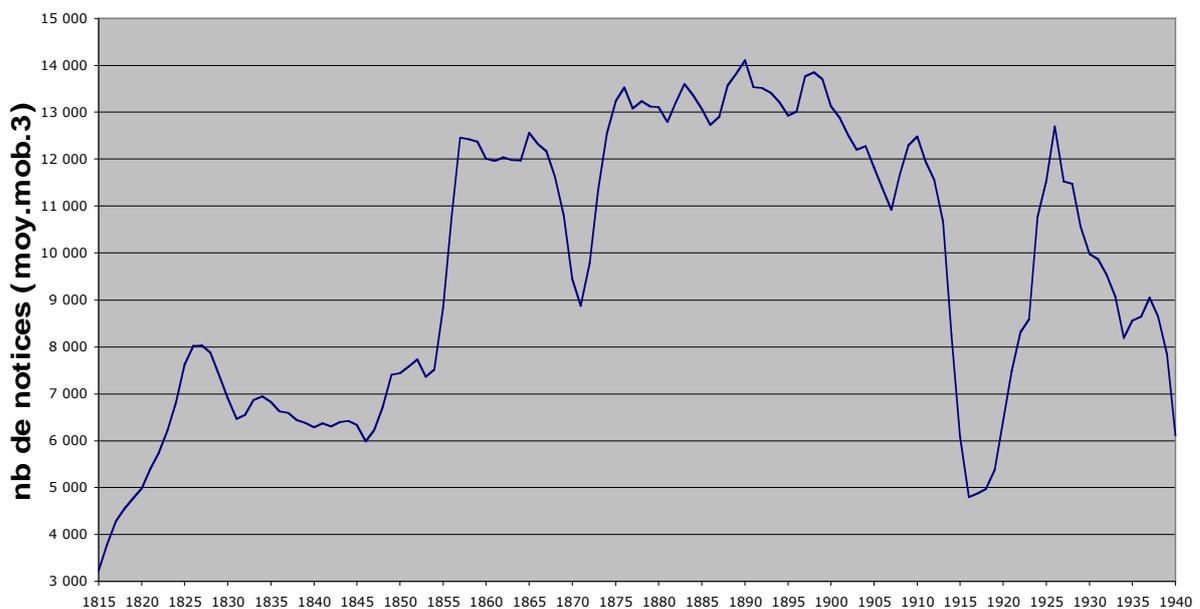
L'essentiel est donc ici de comprendre que ces liens entrelacés entre la presse et l'œuvre de Flaubert ne concernent pas seulement la biographie de cet auteur ou la chronique anecdotique de la vie des lettres, mais constituent une donnée structurelle de la culture du XIX^e siècle. Malgré les progrès immenses réalisés depuis plusieurs décennies et dont témoignent ce dossier ainsi que ses contributeurs, l'histoire littéraire persiste à envisager les rapports entre la littérature et la presse de manière anachronique. Elle croit toujours qu'il y aurait, d'un côté, la littérature, en un lieu mythique auquel la sociologie bourdieusienne, avec la notion d'autonomisation, a contribué à donner un semblant de réalité, de l'autre, le monde des journaux, que les écrivains considèrent avec plus ou moins d'intérêt mais sans y être directement impliqués. Or ce partage, entre la littérature (faite pour le livre) et la culture médiatique, ne se fera qu'à la fin du XIX^e siècle, notamment avec l'apparition de la presse populaire à grands tirages : l'École républicaine contribue alors à établir une frontière sacrée entre la culture du journal (compromise par les enjeux économiques découlant de sa massification) et la littérature (appartenant à la sphère noble du livre). Mais ce partage ne vaut absolument pas pour l'ensemble du XIX^e siècle⁹. Sous la monarchie de Juillet (pendant la jeunesse de Flaubert et ses premiers pas d'écrivain), l'explosion de la culture médiatique bouleverse brutalement l'ensemble de l'écosystème littéraire : il semble à tous que la publication périodique est destinée à devenir le mode normal (majoritaire, voire hégémonique) de la communication littéraire, qu'être écrivain signifiera désormais être homme de lettres, c'est-à-dire publier dans les journaux (en manifestant les quatre compétences que cela implique : raconter, disserter, bavarder, plaisanter). Deux circonstances conjoncturelles accentuent ce phénomène : d'une part, la faiblesse de l'édition française (à cause de la Révolution et de l'Empire), d'autre part, la persistance de la censure (la littérature venant se substituer dans les journaux à l'information ou à l'expression directe des opinions politiques). Mais ces éléments contextuels sont négligeables, par rapport au basculement presque immédiat de l'activité littéraire dans un univers culturel désormais régi par la logique médiatique.

Pour comprendre ce premier XIX^e siècle (disons jusqu'à l'avènement du Second Empire), marqué par le triomphe du journal, il faut commencer par oublier l'un des clichés les plus invétérés de l'histoire littéraire. Lorsque l'on songe au romantisme (car c'est bien de lui qu'il s'agit), on pense spontanément à l'édition romantique, à ces livres à gravures, à vignettes et à culs-de-lampe et on évoque, par exemple, le libraire Ladvocat ou, côté littérature, l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Charles Nodier, publiée en 1830 chez Delangle frères et illustrée par Tony Johannot. Or, c'est une pure illusion d'optique, qui résulte de la préséance qu'on accorde toujours, par principe, au livre. En réalité, les péripéties séduisantes du livre romantique sont secondaires au regard d'une réalité historique d'une tout autre

⁹ Nous reprenons ici en partie l'analyse détaillée que l'on trouvera dans : Alain VAILLANT, « La littérature entre livre et périodique (19^e-21^e siècles) », *Journal of European Periodical Studies*, 4-2, 2019, p. 11-26.

ampleur : en France, l'édition est ressortie profondément affaiblie des vingt-cinq ans de dérégulation révolutionnaire puis, au contraire, de réglementation tatillonne sous l'Empire ; elle n'a la capacité ni économique ni culturelle de répondre efficacement à l'accroissement sensible de la demande de lecture. La courbe de la production de livres au XIX^e siècle, établie à partir des volumes annuels de la *Bibliographie de la France*, se passe de longs commentaires¹⁰ : au sortir du Premier Empire, où l'édition était réduite à peu près à rien, les chiffres restent à des niveaux constamment très bas, malgré une envolée provisoire à la fin de la Restauration, et l'érosion des chiffres est particulièrement frappante sous la monarchie de Juillet, où la santé florissante de la presse prouve pourtant l'augmentation rapide du lectorat.

Édition de livres (1815-1940)



Graphique 1 – évolution de la production de livres (1815-1940), établie à partir des tables annuelles de la *Bibliographie de la France* et exprimée en moyennes mobiles sur trois ans.

En effet, la presse, qui est dotée d'une très forte légitimité pour son rôle déterminant dans les crises politiques du XIX^e siècle, va s'engouffrer dans cette brèche béante créée par la stagnation de l'édition. De la révolution libérale de 1830 jusqu'au coup d'État du 2 décembre 1851, la presse a été le moteur et le vecteur de presque tous les phénomènes littéraires de quelque importance. Le temps d'une génération paraît très négligeable sur la longue durée de l'histoire culturelle. Mais il semblait beaucoup plus long pour ceux qui se sont engagés en littérature vers 1830 ou 1840 (comme le jeune Gustave) et qui ont donc dû s'adapter à un mode de fonctionnement radicalement nouveau, dont ils ne connaissaient ni ne comprenaient vraiment les règles. Les acteurs de la vie littéraire ont réellement cru, pendant cette brève période, que la production littéraire n'aurait plus d'autre canal de diffusion que les journaux ou les revues, que la culture de l'écrit serait totalement soumise à la contrainte de la

¹⁰ Pour une analyse exhaustive des données bibliométriques figurant dans les graphiques 1 et 2, voir Alain VAILLANT, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005 (en particulier le chapitre 4, « Mesure du livre », p. 75-102).

périodicité. Les faits semblaient leur donner raison. Tous les écrivains (peu nombreux) que l'histoire littéraire retiendra de cette période sont des écrivains-journalistes : Gautier, Nerval, Sue, Sand, Dumas, même Musset, et, bien sûr, le représentant le plus génial de cette littérature-journal, Balzac. Quant aux éditeurs de livres, ils en sont réduits soit à publier en volumes les textes qui ont déjà connu le succès dans la presse, comme les romans-feuilletons (donc, *de facto*, à se cantonner dans un marché de la réédition), soit à imiter les formules rédactionnelles qui se sont imposées dans les journaux : d'où l'avalanche de la « littérature panoramique » (les *Physiologies*, les volumes des *Français peints par eux-mêmes*, les *Tableaux* ou *Études de mœurs...*), qui permettent à quelques professionnels de tirer, même brillamment parfois, leur épingle du jeu, mais qui ne sont ni plus ni moins que l'adaptation au format livre du style journalistique (ce mélange obligé de réalisme social, d'ironie et d'autodérision joyeuse qui envahit alors la presse littéraire et qui devient la tonalité dominante de la littérature française en général).

L'impérialisme culturel du journal, qui découle de l'extraordinaire engouement du public face à une manière d'écrire si nouvelle et aux plaisirs immédiats de lecture qu'elle procure, explique la vague de protestations, la montée de l'inquiétude et, le mot n'est pas trop fort, le désarroi des observateurs. C'est pourquoi l'histoire littéraire traditionnelle, qui ne pense qu'en termes d'auteurs et de livres, a bien du mal à accrocher son attention à quelques noms ou titres connus. Car cette production journalistique, si brillante et inventive soit-elle (elle l'est, indiscutablement), est une œuvre essentiellement collective (et malheureusement presque insaisissable), qui se dissémine dans l'ensemble de la presse, se répond d'un titre à l'autre, est fait d'un vaste et vague dialogue dont le flot perpétuellement renaissant tend à submerger et à effacer toutes les individualités qui y contribuent.

Flaubert *versus* Bourdieu

Pour des écrivains qui sont profondément marqués par une éthique littéraire héritée de l'Antiquité et de la tradition lettrée (qui fait de l'écriture un acte profondément individuel et élitaire), le traumatisme est profond et brutal – assez comparable à ce que représente, aujourd'hui, l'irruption d'Internet dans les pratiques sociales – et il se traduit par une question angoissée : que devient la littérature (du moins, l'idée que l'on s'en fait), si elle ne doit plus passer que par le canal de la culture médiatique – c'est-à-dire d'une culture par essence, collective (niant la singularité de l'acte créateur), périodique (coulant comme un flot continu), médiatique (chargée de fournir une illusion de réalité) ? L'interrogation sur la culture médiatique, sur son obsolescence, sur son rapport pervers à l'instantanéité, sur son exigence de séduction facile, sur le poids de la *doxa* et des lieux communs, naît tout entière en quelques années et est restée à peu près inchangée jusqu'aujourd'hui.

Face à ce qui est vécu par certains comme une crise de civilisation, les réactions des écrivains sont de deux ordres. Les uns, que l'on peut considérer comme idéologiquement progressistes, tout en reconnaissant leur inconfort et les inconvénients du nouveau système (qui diffuse auprès d'un public bourgeois une sorte de prêt-à-penser culturel, superficiel mais facile à consommer), y voient tout de même l'effet d'un vaste mouvement de démocratisation du savoir qu'on ne peut qu'encourager : c'est la position de Lamartine, assignant à la presse la

mission de « nivel[er] les inégalités des intelligences¹¹ », ou de Hugo, dans son célèbre chapitre des *Misérables* « Ceci tuera cela ». Les autres, plus nombreux, crient à la décadence culturelle face à la démocratisation de la lecture et du savoir, opérant un amalgame qui est l'une des constantes de la pensée conservatrice ou réactionnaire : pendant la monarchie de Juillet, c'est par exemple la position adoptée par Balzac, Musset ou Gautier, qui, dans sa Préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), poussait la provocation jusqu'à affirmer que Charles X, en ordonnant la suppression des journaux, « rendait un grand service aux arts et à la civilisation ».

Au mitan du XIX^e siècle, de très nombreux acteurs de la vie sociale sont ainsi intimement convaincus qu'il faut briser la dynamique ascendante de la culture médiatique : les intellectuels, par élitisme et par leur attachement invétéré aux figures d'autorité ; la droite conservatrice, qui s'installe aux commandes à l'occasion du coup d'État de 1851 et pour qui la presse est le terreau maléfique de l'esprit de contestation idéologique et social ; seuls les républicains, qui sont écartés du pouvoir, comprennent que le développement de la presse, avec tous ses défauts, est le vecteur fondamental de la démocratisation. Le discours anti-médiatique de Flaubert correspond donc à l'attitude la plus générale des élites politiques, sociales, intellectuelles, littéraires de l'époque, et le romancier a d'autant moins de peine à convaincre son public que celui-ci lui est par avance acquis à ce mépris littéraire du journalisme, qui trouve avec le Second Empire de nouvelles motivations.

Mais, dans notre appréciation de ce qui se joue réellement sous Napoléon III (au moment où Flaubert publie *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*), nous sommes victimes d'un deuxième anachronisme, imputable cette fois à la vulgate bourdieusienne, popularisée par *Les Règles de l'art*, qui voudrait que le Second Empire serait marqué par l'autonomisation et la légitimation de la littérature¹². Or il s'agit d'un modèle sociologique aussi intéressant que stimulant, mais historiquement très contestable. La reconnaissance de la littérature – sa consécration pour ainsi dire officielle – date de la Troisième République, et découle d'un contexte idéologique et social qui n'a aucun rapport avec le Second Empire. La canonisation culturelle de la littérature y est le résultat d'un processus qu'on retrouve d'ailleurs dans tous les États européens, entre le XVIII^e et le XX^e siècle ; elle n'est qu'une composante d'une évolution de très grande ampleur, qui englobe la laïcisation progressive du pouvoir, la constitution des identités nationales et l'accès à la démocratie politique¹³. Dans chacun de ces trois phénomènes, la littérature est amenée à jouer un rôle majeur comme ciment collectif, indépendant des idéologies politiques comme des croyances religieuses. En France, on sait que la Troisième République, adossée à son École rénovée à partir des années 1880, a joué un rôle décisif dans cette véritable nationalisation de la littérature, chargée d'incarner les valeurs

¹¹ Parlant de la vocation populaire de la presse, Lamartine écrit, dans *Destinées de la poésie* (1834) : « La presse commence à pressentir cette œuvre, œuvre immense et puissante qui, en portant sans cesse à tous la pensée de tous, abaissera les montagnes, élèvera les vallées, nivellera les inégalités des intelligences, et ne laissera bientôt plus d'autre puissance sur la terre que celle de la raison universelle, qui aura multiplié sa force par la force de tous. »

¹² Pour un examen critique de la notion d'autonomisation, voir Alain VAILLANT, « La reconfiguration du champ littéraire », dans *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Jean-Louis CABANES et Vincent LAISNEY (dir.), Paris, classiques Garnier, 2016, p. 67-81. Nous en reprenons ici les conclusions.

¹³ Voir les travaux d'Anne-Marie THIESSE. En particulier : *La Fabrique de l'Écrivain national, entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019.

de la France, à travers son histoire qui, elle aussi, est placée au cœur de l'enseignement scolaire.

Sous le Second Empire, il s'agit d'un phénomène historique de tout autre nature, de la mise au pas brutale de la presse, considérée à juste titre comme le principal instrument de l'opposition politique. Pour Napoléon III et son administration, le premier ennemi est le journal, qui a entretenu pendant toute la monarchie de Juillet un esprit de contestation et de dérision et qui a fini par discréditer le régime, en créant une confusion générale et perpétuelle entre la littérature et la politique, le sérieux et la fantaisie, l'art et le divertissement. Surtout dans les premières années du Second Empire, le pouvoir mène une politique systématique de censure, de répression et de contrôle d'une efficacité redoutable. L'un des grands événements de ce milieu du XIX^e siècle est donc que la presse quotidienne, qui avait été une grande puissance politique, économique mais aussi littéraire sous la monarchie de Juillet, perd cette prééminence culturelle sous Napoléon III. La joyeuse confusion des valeurs symboliques qui caractérisait le temps de Louis-Philippe disparaît au profit d'une meilleure répartition des rôles. De même que les publics de théâtre ne se mêlent plus et que la mixité sociale disparaît dans les immeubles d'habitation, le journal cesse d'être le creuset égalisateur et fusionnel de la littérature. En s'en prenant lui aussi à la presse, Flaubert, malgré le procès qui lui est fait en 1857 (mais n'oublions pas l'acquittement), va dans le même sens que la politique impériale.

Flaubert, écrivain-type du Second Empire.

Les conséquences culturelles du déclin de la presse quotidienne sont capitales pour la structuration du champ littéraire. Le premier bénéficiaire est l'édition de livres, ce que traduit quantitativement sur le graphique 1 la courbe de production de livres, dont l'envol est spectaculaire dès les premières années du Second Empire, alors que le tirage des journaux quotidiens stagne étrangement¹⁴. Pendant tout le XIX^e siècle, il faut en effet penser les relations entre le livre et le journal en termes de concurrence plutôt que de complémentarité. Durant la première moitié du siècle, c'est le journal qui l'emporte très largement, du double point de vue symbolique et économique, alors que l'édition peine à se moderniser et souffre d'une image globalement peu valorisante. Le nouveau rapport de force établi sous Napoléon III permet à la littérature de sortir du journal et d'avoir son propre circuit de publication, grâce à des stratégies éditoriales enfin ambitieuses, fondées sur le lancement de collections, sur l'amélioration des réseaux de distribution et sur la baisse tendancielle du prix du livre courant. Cette stase temporaire de la grande presse quotidienne (avant son âge d'or démocratique, sous la Troisième République) a trois conséquences immédiates. Les deux premières concernent l'histoire des médias : il s'agit, d'une part, de la prolifération d'une petite presse fantaisiste et souterrainement satirique, qui prospère en contrepoint de la presse « sérieuse », trop muselée pour être honnête, et, d'autre part, du développement des revues intellectuelles qui, pourvu qu'elles se tiennent à distance de la politique et s'en tiennent à leur public de bourgeois paisibles, prospèrent comme jamais. La troisième nous intéresse plus directement : la répression de la presse orchestrée par l'administration du Second Empire entraîne

¹⁴ Sur l'évolution des tirages sous le Second Empire, voir Christophe CHARLE, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 2004, p. 98-102.

parallèlement une promotion de la figure de l'auteur, considéré comme un professionnel de l'écriture et non de la communication, et d'ailleurs de préférence amateur plutôt que professionnel. L'écrivain type n'est plus le galérien des Lettres, tel qu'immortalisé par Balzac, se prostituant à la presse dévoratrice de talent, mais au contraire, sur le modèle de Flaubert ou des Goncourt, un auteur embourgeoisé et rentier, pariant sur le long terme et opposant son désintéressement de propriétaire aux servitudes économiques de la presse. Rien de plus significatif, à cet égard, que les éloges reçus en 1853 de la part du directeur de la librairie de l'époque, Latour-Dumoulin, par ces mêmes Goncourt, menacés de poursuites judiciaires à cause de leur journal *Paris* : « Je dois dire, messieurs, que je vois avec plaisir des jeunes gens comme vous, qui ont une fortune indépendante, se livrer aux lettres par goût. Ils honorent la littérature en n'en faisant pas un métier¹⁵ ».

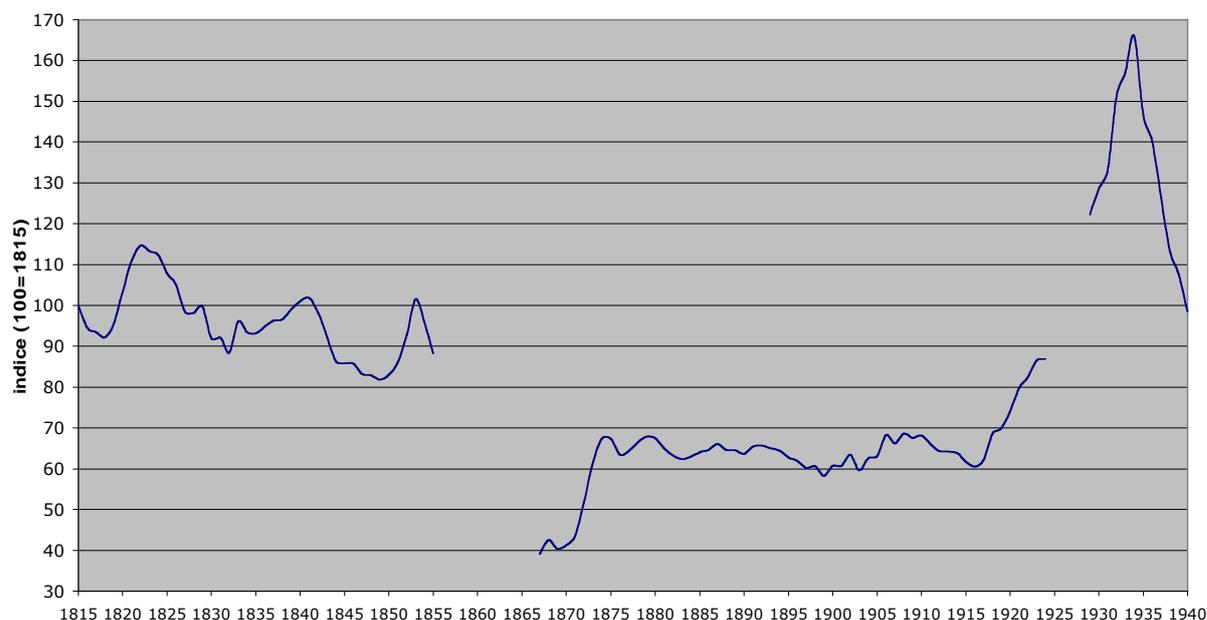
Dans la presse même, cette défense de l'auteur a d'ailleurs des motivations expressément répressives, puisqu'il est fait désormais obligation à tout journaliste de signer ses articles et de sortir de l'anonyme derrière lequel il pouvait se protéger jusqu'alors. Mais, dans le même temps, le pouvoir cherche à donner des gages aux auteurs et à se les concilier. Le principe de la propriété littéraire est concrètement favorisé, grâce à l'extension de la durée du domaine privé de 20 ans *post mortem* à 30 ans (1854) puis à 50 ans (1866), la contrefaçon est efficacement combattue par une série d'accords internationaux, les sociétés d'auteurs deviennent des institutions honorées, l'État mène une politique active de mécénat, en distribuant les subsides, les charges publiques ou les positions honorifiques. De fait, jamais au XIX^e siècle les droits pécuniaires des écrivains n'auront été aussi bien défendus que sous le Second Empire.

En outre, contre la force d'homogénéisation qu'exerce le journal, l'auteur s'impose d'abord par son style, par l'invention d'une manière reconnaissable qui lui soit singulière – une sorte de signature ou de filigrane formel qui serait intégrée au texte même qu'il écrit. Qu'il s'agisse de Baudelaire, de Flaubert ou des Goncourt (les principaux écrivains du canon à émerger pendant l'Empire), l'objectif est toujours de trouver puis de faire reconnaître une innovation formelle, qui soit comme l'extension artistique de leur disposition idiosyncrasique. Car c'est aussi à cette époque que s'impose la redéfinition de la littérature comme *art*, au sens plein du terme. Cette revendication esthétique vise bien sûr, implicitement et explicitement, l'exploitation commerciale de la littérature. Mais elle marque surtout le divorce de l'esthétique littéraire d'avec la rhétorique. Pour Mme de Staël, Lamartine, Hugo, la littérature était encore de l'éloquence quintessenciée. Désormais, l'éloquence est le privilège du journaliste¹⁶ : au XIX^e siècle, avant l'explosion de la presse populaire, l'écriture journalistique est empreinte de la meilleure éloquence, et c'est précisément contre cette rhétorique, magnifique mais compromise à cause de la censure, que l'art littéraire se constitue comme tel. L'écrivain se veut artiste pour ne pas passer pour un orateur et il condamne la rhétorique par mépris des journaux et des journalistes. La poétique personnelle de Flaubert pourrait sans peine être ramenée à ces deux principes, que le romancier ressasse aussi bien dans ses œuvres que dans sa correspondance et qui résume le nouvel *éthos* de l'auteur littéraire, encore vivace aujourd'hui.

¹⁵ Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal*, t. 1, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 69.

¹⁶ Voir Corinne Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIXe siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007.

L'Édition littéraire / Total de l'édition



Cependant, l'envol de l'édition ne profite pas prioritairement au livre de littérature, très loin de là. C'est l'autre leçon de la statistique bibliométrique, que figure le graphique 2¹⁷ : si la production éditoriale connaît une très forte progression sous le Second Empire, la part relative de la littérature y est en revanche très fortement réduite : la prospérité nouvelle de la librairie sert les intérêts du livre pratique, du livre scolaire ou parascolaire, du livre savant, du livre populaire, du livre de « vulgarisation » (la notion entre dans la nomenclature de la *Bibliographie de la France* en 1875) – en bref, de l'édition programmée de livres publiés dans le cadre de collections visant des publics bien définis, suivant un fonctionnement qui est à l'opposé de l'édition littéraire, beaucoup plus aléatoire : comme le reflète également le graphique 2, il faudra attendre l'entre-deux-guerres pour que la littérature trouve une place centrale dans les stratégies économiques de l'édition française (notamment autour de Gaston Gallimard). Ce que Pierre Bourdieu analyse en termes d'autonomisation peut donc aussi être considéré comme une phase de rétraction de la littérature. Celle-ci n'est plus, comme aux temps triomphants du romantisme, au centre de l'espace public – ce que symbolisait, par exemple, la brillante carrière politique de Lamartine, poète devenu chef du gouvernement provisoire en 1848 – ; dans la deuxième moitié du siècle, il est évident pour tous que l'avenir est à la science, aux progrès technologiques, à la modernisation économique. Selon la formule de Rimbaud, dans *Une saison en enfer*, la science est « la nouvelle noblesse¹⁸ », dans une société moderne où la marche vers le progrès est en passe de remplacer les croyances anciennes. Bien sûr, la littérature reste encore au premier plan et bénéficie toujours d'une culture scolaire centrée sur les Belles Lettres, mais à condition de rester à la place, brillante mais circonscrite, qui lui est laissée. Là encore, la croisade inlassable que mène Flaubert, de

¹⁷ Les deux trous dans la courbe correspondent à des lacunes de la *Bibliographie de la France*.

¹⁸ « La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas » (« Mauvais sang », *Une saison en enfer*).

Madame Bovary à *Bouvard et Pécuchet*, contre les livres ou les journaux de vulgarisation, est la conséquence logique – et somme toute banale – de cette perte de vitesse de la littérature et du ressentiment bien compréhensible que l'écrivain Flaubert en retire. Sous le Second Empire, la littérature bénéficie donc d'une image ambiguë – prestigieuse mais marginale – et Flaubert, l'« ermite de Croisset », en est le héros idéal.

Flaubert, entre banalité et singularité.

Que conclure de ces allers et retours que nous avons essayé de faire entre l'examen monographique de Flaubert et la prise en compte de son contexte historique ? Il nous semble que trois leçons principales peuvent en être tirées.

La première porte sur le poids de l'idéologie dans le discours flaubertien sur la presse : il est écrasant. Mais le reconnaître n'amène pas à faire de Flaubert un idéologue, puisqu'il est un écrivain d'imagination et que, dans aucune de ses œuvres, il n'intervient, ès qualités, dans le débat public. En revanche, il est encore plus frappant de constater que sa poétique elle-même – l'impersonnification et le rejet de la rhétorique – découle directement de son antipathie profonde à l'égard de la culture médiatique et de ses usages. Tout se passe comme si Flaubert avait transformé de l'idéologie en art – manière flaubertienne de transformer la boue en or, selon l'image de Baudelaire¹⁹. C'est particulièrement net pour sa pratique de l'ironie. Car l'ironisation est l'un des procédés les plus reconnaissables de la petite presse du XIX^e siècle ; mais Flaubert pousse si loin l'ambiguïté et l'indécidabilité ironiques qu'il en change radicalement la signification et la valeur littéraire, faisant ainsi d'une stratégie argumentative un instrument proprement artistique. Alors qu'elle est dans les journaux au service d'un allusionnisme persifleur, finalement assez transparent, elle sert chez Flaubert à indexer la complexité du réel et le regard subjectif que l'écrivain porte sur elle ; elle creuse et approfondit la vision du monde, au lieu de la caricaturer au moyen de l'ironie. Flaubert artialise donc l'idéologie. Mais on n'est pas obligé d'accepter et de valider l'idéologie sous le prétexte que l'on admire sa transmutation artistique. Car cette idéologie, comme c'est souvent le cas, révèle la hantise d'un déclasserement social – non pas pour l'écrivain lui-même, mais pour la littérature à laquelle il a décidé de consacrer son temps : déclasserement de la littérature par rapport au savoir scientifique, placée au cœur du capitalisme industriel et du présumé progrès occidental ; déclasserement d'une littérature conçue encore comme une pratique aristocratique, par rapport à un processus démocratique dont la presse est le principal vecteur. Bien sûr, cette démocratisation, limitée à la bourgeoisie (moyenne ou petite) et portée par l'intérêt bien compris de la nouvelle industrie médiatique, a bien des défauts ; elle n'en est pas moins réelle : à cet égard, les réticences de Flaubert reflètent la méfiance traditionnelle des élites françaises à l'égard de la démocratisation du savoir. Quelles qu'en soient les justifications secondaires, l'idéologie anti-médiatique de Flaubert est une idéologie globalement réactionnaire, qui s'oppose au sens de l'histoire, évidemment sans pouvoir l'inverser.

¹⁹ « Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or » (Projet d'épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*).

En second lieu, il s'agit d'une idéologie extraordinairement datée, qui n'est pas compréhensible en dehors du contexte de la monarchie de Juillet puis, surtout, du Second Empire, c'est-à-dire d'un régime dont la modernité, à certains égards séduisante mais issue d'un coup d'État, tournait le dos à la démocratie réelle et marquait l'échec (définitif, croyait-on) de toutes les espérances civilisationnelles nées de la Révolution et du romantisme. Or la Troisième République va totalement changer la donne. D'abord, en redonnant à la presse, dans le cadre d'une démocratie parlementaire, le rôle d'information et d'animation du débat public qui est le sien en régime de liberté : la rhétorique journalistique, dans un espace démocratique ouvert à la vraie contradiction, retrouvera sa vocation originelle. Ensuite, en pratiquant, cette fois par le canal de l'École publique et non plus de la presse, une politique de démocratisation scientifique et intellectuelle qui intégrera les savants et le savoir à une vision héroïque de la République : celle-ci va déposséder tous les Homais de leurs prérogatives de vulgarisateurs bourgeois pour les confier aux instituteurs, aux « hussards noirs de la République ». Enfin, en accordant à la littérature, à travers ses institutions officielles et son Instruction publique, le statut éminent qui lui faisait défaut au Second Empire. Le combat que Flaubert continue à mener dans *Bouvard et Pécuchet* mais que la mort interrompt en 1880 est déjà dépassé : il est un homme de son temps (c'est-à-dire du temps de sa jeunesse) et produit par lui. Cette conclusion est difficile à accepter pour nous, qui avons fait de lui la figure tutélaire, et forcément actuelle, de toute littérature à venir.

Cependant la troisième leçon est moins décevante. Car il est une conviction de Flaubert qui vaut pour toutes les époques et qui n'a rien perdu de son actualité : le refus absolu, non négociable, de tout discours d'autorité, de toute certitude adossée à une quelconque légitimation sociale, que ce soit celle du communicant, du professeur, du savant, de l'orateur de tribune. L'écrivain est celui qui prend le risque de parler en son seul nom, sans prétendre délivrer aucune doxa ni aucune certitude – Flaubert le fait surabondamment dans sa correspondance, mais ce n'est pas alors parole d'écrivain, seulement d'épistolier. C'est sans doute l'héritage le plus pérenne de Flaubert, qui est d'ordre éthique autant que littéraire et qui se résume à ce que l'on peut bien appeler, à la suite de Jules de Gaultier, son bovarysme mélancolique : paradoxalement, le désir de savoir ou d'écrire est d'autant plus absolu chez l'homme – du moins, à coup sûr, chez Flaubert – qu'il connaît par avance la vanité de tout savoir, de toute écriture. Si bien que personne n'est plus haïssable à ses yeux que celui qui retire de cette inconsistance, consubstantielle à la condition humaine, une position d'autorité. Mais cette morale nous met, nous chercheurs et universitaires, dans une position très inconfortable ; car nous sommes, en tant qu'intellectuels institutionnels (donc dépositaires d'une autorité qui nous dépasse et qui nous justifie par avance), ce que Flaubert détestait le plus. Nous ne devons pas en éprouver une honte particulière, mais nous devons veiller à ne pas trop le trahir, ni à trop en tirer parti.