

## Une entreprise de mémoire

Le journal littéraire reflète les préoccupations de son temps, tant par les informations sur l'actualité culturelle et scientifique qu'il diffuse que par ses articles à vocation essentiellement divertissante. Il est inscrit dans une époque en même temps qu'il en signale les centres d'intérêts majeurs. C'est un outil révélateur de la culture de ses lecteurs et de leurs pratiques. Il apparaît comme un instrument précieux pour connaître et comprendre le siècle. De fait, lorsqu'il est publié en collection, et non plus au numéro, il s'approche de la forme d'une chronique, multiple mais fidèle. Le journal littéraire renferme la mémoire d'une époque et d'une société. C'est d'ailleurs un de ses objectifs principaux comme on a pu le constater dans les préfaces lorsque les rédacteurs désignent leurs périodiques comme des « Mémoires ». Il raconte la société par l'intermédiaire d'articles nombreux et variés.

L'entreprise de mémoire caractéristique de ces périodiques se réalise avec le récit. Or celui-ci répond à deux exigences du journal littéraire : informer et divertir. Cette dernière dimension est fondamentale dans le périodique littéraire, et participe de sa distinction avec les autres périodiques de l'époque. En effet, le journal littéraire est aussi « littéraire » pour sa propension à l'art de la narration. Qu'il s'agisse de rendre compte d'un ouvrage, d'une peinture, d'une séance d'académie ou encore de raconter un événement, une anecdote, ou une histoire fictionnelle, les articles se structurent autour du principe de la mise en récit<sup>559</sup>.

Les rédacteurs apparaissent comme des historiens du présent, en même temps qu'ils sont auteurs d'une « œuvre », c'est-à-dire avec une posture d'auteur, conscient de son

---

<sup>559</sup> Voir le chapitre cinq.

lecteur, et un contenu accessible et divertissant. Ils expérimentent un genre d'écrire qui puise dans une double tradition du récit : l'histoire et le roman.

Cette ambiguïté, assumée par les rédacteurs, nous conduit à envisager le journal littéraire comme un espace de mise en fiction de l'information, une œuvre composée sur le modèle de certains textes fictionnels contemporains à sa publication. Néanmoins, la tension, réelle, entre la vocation informative et le recours aux principes fictionnels vient interroger la notion de « récit » d'une part, mais aussi celle de « nouvelle ». La double tradition, historique et fictionnelle, de la nouvelle est ici au cœur du journal littéraire. Elle conditionne la perception des récits d'actualités, diffusés dans les pages de ces périodiques.

### **7.1 Laisser sa trace : mise en scène de soi et des autres d'inspiration romanesque**

Le journal littéraire favorise l'expression personnelle des lecteurs comme des rédacteurs. Cette liberté est facilitée par l'usage du masque et la construction d'une figure de soi, soigneusement choisie par les acteurs du périodique.

#### ***Fiction de l'auteur***

Cette section prolonge l'analyse de l'inscription des rédacteurs dans leurs volumes, effectuée dans le troisième chapitre. Il s'agit désormais de mettre l'accent sur l'importance de la mise en scène de la figure des rédacteurs. Ceux-ci s'efforcent de définir leur activité, traduisant ainsi une certaine idée de la conception du journalisme littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils développent toute une mise en scène de leur fonction et d'eux-mêmes, dans une proximité voulue avec le lecteur, et au moyen d'artifices plus ou moins manifestes.

Avant même de parler de fiction de l'auteur, il faut souligner la prégnance du « je » dans les journaux littéraires. Le rédacteur, loin de se dissimuler, s'affirme dans chacun des volumes. Chaque information qu'il livre sur lui-même résulte d'un choix conscient de ce qu'il veut ou ne veut pas dire. Mais même si les éléments transmis sont vrais, ils construisent une figure de rédacteur différente de la personne réelle. Cette distinction a été établie notamment par José-Luis Diaz, qui postule que la « figuration » de l'auteur est « une nécessité de toute consommation littéraire. [...] L'auteur gratifie le lecteur d'une manne de

signes par lesquels il se trouve transformé en "personnage" »<sup>560</sup>. Diaz envisage trois plans de référence qui déclinent l'instance auctoriale d'un texte. Si l'on s'intéresse à l'auteur en tant que personne appartenant à un lieu et à une société, on se place sur le plan réel et l'instance auctoriale est dénommée, selon la terminologie employée par Diaz, « homme de lettres ». Le second plan est celui du texte, il concerne l'expression de la subjectivité, on parle alors de l'auteur ou de l'énonciateur. Enfin, Diaz propose un troisième plan de référence, imaginaire, qui est constitué par l'imaginaire des lecteurs et témoigne de la construction qu'ils font de la figure de l'auteur. On parle alors de l'écrivain comme manifestation d'un rôle ou d'une activité fantasmatique. Cette distinction, déjà très pertinente dans le cas des récits fictionnels analysés par Diaz, ouvre diverses perspectives quant à la question du « je » dans un périodique, dans la mesure où cette forme textuelle est indiscutablement liée à l'actualité et à la réalité. On peut supposer que dans un journal littéraire, les plans de référence se superposent en confondant l'homme de lettres, l'auteur et l'écrivain. Mais il n'en est rien. Nous avons pu voir que les rédacteurs construisent une image d'eux-mêmes dans les périodiques qui distinguent l'homme du rédacteur. Le périodique littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle, fortement influencé par les pratiques littéraires de son temps, et sans antécédents spécifiques, joue de cette ambiguïté et entretient le lecteur dans une attente et un questionnement sur l'identité réelle du journaliste au vu de ce qu'il met en scène de lui-même. Les trois plans de référence identifiés par Diaz entrent en collusion dans le journal littéraire et construisent une représentation parcellaire de celui qui tient les rênes du journal.

Les Spectateurs, et le périodique d'Addison et Steele fut le fondateur du genre, développent une réelle spécificité énonciative en associant la forme du périodique avec l'énonciation personnelle. Celle-ci se caractérise par la présentation d'un ou de plusieurs auteurs, chargés des feuilles du journal. Activité de groupe, comme dans le *Spectator* ou dans le *Nouvelliste du Parnasse*, ou bien activité solitaire, comme dans les *Journaux de Marivaux*, le *Pour et Contre* ou l'*Année littéraire*, le journal est pris en charge par un « je » qui tente de concilier l'expression de sa subjectivité avec l'objectivité de l'information. Ce parti-pris participe d'une entreprise de persuasion notamment en légitimant l'existence du journal littéraire. Ainsi, lorsque le *Journal des Dames* publie une lettre de la sœur du

---

<sup>560</sup> José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, p. 26.

rédacteur en avril 1761, le lecteur peut construire une image plus intime de La Louptière, et notamment de ses relations familiales, en même temps qu'il découvre un discours fortement enthousiaste sur le périodique :

Les félicitations que je vous dois, mon cher frère, ne sont pas le seul témoignage que je veux vous donner de l'intérêt que je prends à l'ouvrage dont vous avez l'honneur d'être chargé. Vous voilà donc, en quelque sorte, dépositaire du patrimoine des Dames ! Vous n'oublierez rien pour les flatter, & peut-être en serez-vous applaudi à plus d'un titre : mais malgré le règne de décence que vous vous proposez d'établir dans les jeunes esprits, je craindrais tout du désordre des passions, si elles y étaient excitées par un tact aussi délié que le vôtre ; je vous connais assez pour être persuadée que vous serez surtout flatté de tracer aux Dames une voie sûre pour s'attirer l'estime attachée aux talents & à la vertu. [...] Personne au reste ne se réjouit plus que moi, mon cher frère, de la réexistence du *Journal des Dames*, puisqu'en me procurant une lecture à ma portée, il me retracera les charmes que je goûte depuis notre enfance dans toutes nos conversations. Je suis fâchée pour votre Journal de ne pouvoir les recueillir au degré d'intérêt que vous savez leur donner ; ce serait un moyen d'amuser & d'instruire dignement les Dames : elles y verraient pour ma part combien les sentiments de la nature nous rapprochent des Gens de lettres, & avec combien d'estime je suis, mon cher frère, Votre affectionnée Sœur, De Relongue de Vienne<sup>561</sup>.

Les éloges sont distribués équitablement entre le rédacteur du périodique et son journal qui amuse et instruit dignement les dames. De la sorte, l'entreprise de republication du *Journal des Dames* est légitimée par une lectrice du journal qui s'avère également être la sœur du rédacteur. Celui-ci est présenté sous des auspices favorables. De fait, La Louptière avoue ne pas rechigner à mettre en avant des courriers avantageux susceptibles de le conseiller dans sa démarche, et justifie ainsi la publication de cette lettre. Pour éviter toute suspicion de partialité de la part de l'auteure de la lettre, le rédacteur publie juste après, le courrier d'une autre lectrice, aussi louangeur que le précédent, mais avec laquelle il n'entretient aucun lien familial. Comme les autres rédacteurs, il crée une image de lui-même qui participe de la valorisation de leur périodique. À travers cette mise en scène, tous assurent la promotion de leurs numéros.

Les journalistes ont recours à des constructions d'éthos stratégiques qui sont modulables avec le temps ou selon les contextes. Précisons que ces éthos renvoient en fait à la *persona* définie dans la ligne éditoriale et non à celle de l'énonciateur, puisqu'il est indéfini dans le périodique et qu'il peut changer. Ainsi, hormis dans le cas du *Nouvelliste du Parnasse* ou encore de l'*Année littéraire* dont les périodiques présentent un éthos proche de l'énonciateur, les autres périodiques, parce qu'ils changent de directeur (*Mercur de France*,

---

<sup>561</sup> *Journal des Dames*, avril 1761, t. 1, « Lettre de Madame la Vicomtesse de Vienne, à l'Auteur du *Journal des Dames*. », p. 80.

*Journal des Dames*) ou parce que l'énonciateur infléchit son discours, présentent en fait un éthos qui correspond à une ligne éditoriale plus qu'à un journaliste<sup>562</sup>. Là encore, le lecteur ne l'ignore pas, et cela l'amène à modifier également sa perception du discours journalistique. L'éthos qu'on lui présente est plus ou moins précis et répond davantage à une norme sociologique et culturelle qu'à une personnalité précise.

Ajoutons à cela que le discours de presse, parce qu'il se présente comme objectif, doit, selon les termes de Ruth Amossy dans son ouvrage *La présentation de soi*, « entraver la construction de l'éthos et [...] dissimuler la présentation de soi inhérente à tout échange »<sup>563</sup> :

Or, c'est dans ces tentatives de neutralisation même que l'image de soi, refoulée, trouve à se recomposer et à s'imposer sous de nouveaux dehors. L'effacement énonciatif donne ainsi naissance à un ensemble de stratégies discursives où l'éthos se construit indirectement et, parfois, subrepticement. Pour avoir recours à la dissimulation et à la ruse, il n'en est pas moins prégnant et efficace<sup>564</sup>.

L'éthos construit par le rédacteur du périodique n'est pas fixe. Constamment il s'invente et se réinvente, détournant les codes ou en en faisant usage selon son profit. Ainsi, selon les circonstances, un journaliste comme Marmontel appuiera son propos par des références à sa pratique théâtrale, à son statut d'auteur de contes moraux ou encore à son expérience de journaliste. Chacun des rédacteurs de périodiques littéraires valorise à un moment ou à un autre, un aspect de lui, en fonction de ce qu'il souhaite exprimer. Le discours prend une forme différente selon qu'il s'agit de se présenter en homme de science et de savoir, où une certaine neutralité est nécessaire ainsi qu'un esprit de sérieux, mais aussi en homme du monde, cultivé et convivial dans la partie des pièces fugitives par exemple ou lorsqu'il faut répondre à une lectrice. Le contenu du discours oriente inévitablement la construction de l'éthos du journaliste. Le lecteur n'a pas affaire à un être parfaitement identifié mais à une image de journaliste, à l'idée que l'on peut se faire d'un critique littéraire, idée sans cesse amenée à évoluer en même temps qu'évolue le discours sur la critique ou celui sur la presse. L'énonciateur doit signifier sa différence par rapport aux autres rédacteurs de journaux littéraires tout en marquant son appartenance à une communauté de personnes, identifiée grâce à un ou plusieurs attributs connus de tous. Le voile est sans cesse levé et remis sur la

---

<sup>562</sup> Les journaux d'aujourd'hui présentent également un éthos construit sur leur ligne éditoriale préalablement définie.

<sup>563</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, p. 188.

<sup>564</sup> *Ibid.*

figure du journaliste. Dans sa fonction, celui-ci doit à la fois informer et capter. Il est soumis d'une part à la neutralité, nécessaire à une information de qualité, et d'autre part à son besoin d'attirer le lecteur par la mise en scène de petits spectacles. En cela, les débats sont aussi une vitrine suscitant le plaisir des abonnés. Ce jeu sur l'identité n'est jamais terminé. Au mieux, le lecteur se trouve face à un nouvel interlocuteur lorsque le directeur a changé. Au pire, il n'en a même pas conscience. Enfin, la complexité de l'éthos de journaliste n'est pas forcément souhaitée par celui-ci, elle peut être inconsciente et compliquer la tâche d'identification ou de reconnaissance du lecteur.

Les périodiques littéraires favorisent une mise en scène du rédacteur plus ou moins proche de la réalité. Bien que les moyens mis en œuvre varient considérablement d'un journal à l'autre, il n'en reste pas moins que chacun est configuré de façon à proposer une fiction de l'auteur. Cette forte présence d'un « je » dans les volumes s'accompagne tout naturellement d'une mise en scène d'un « tu ».

### ***Fiction du lecteur***

Le périodique littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle met en scène un lecteur fictionnel dans ses pages. Certes, les rédacteurs appellent leurs lecteurs à collaborer au périodique, mais ils construisent en outre une figure de lecteur dans chacun des volumes. Or, cette pratique se développe justement à la même période, au début du siècle, dans les romans<sup>565</sup>. Wolfgang Iser explique l'introduction du lecteur fictionnel dans le roman par l'histoire de celui-ci : dans la mesure où le genre n'était légitimé par aucune poétique, il devait accéder à cette légitimité grâce à son succès public. Il a donc mis en scène une figure de lecteur comme premier destinataire de l'œuvre. Cette hypothèse s'applique également au journal littéraire, plus neuf encore que le roman, dont l'histoire, la tradition et la « poétique » sont moindres. Les rédacteurs introduisent donc une figure du lecteur créant une plus grande proximité avec les lecteurs réels et favorisant par conséquent la réception du journal. Ce lecteur fictionnel participe de la mise en scène de l'information, comme le souligne Christian Vandendorpe à propos du texte littéraire : « on assiste en littérature à une tentative non seulement pour introduire la figure du lecteur dans le récit, mais aussi pour en faire une

---

<sup>565</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, p. 276. La grande vogue des romans épistolaires et des romans-mémoires signale cet engouement pour une écriture dotée d'un destinataire fictif.

composante importante du jeu narratif »<sup>566</sup>. L'exemple de la première lettre du *Nouvelliste du Parnasse* montre comment la présence du lecteur, créatrice d'un dialogue, facilite l'information à venir :

Vous me demandez, Monsieur, des nouvelles du Parnasse. Vous croyez apparemment que j'y fais mon séjour : je vous assure cependant que je n'ai jamais dormi sur le double Mont. Il est vrai que j'y ai des amis, qui m'apprennent ce qui s'y passe. C'est avec leur secours que je vais tâcher de satisfaire votre curiosité<sup>567</sup>.

La création du périodique est motivée par une demande explicite d'un lecteur. Les rédacteurs se positionnent comme des intermédiaires répondant à une demande. Finalement, la fiction du lecteur est mise au service de la justification du métier de journaliste en même temps qu'elle entretient ici la fiction de l'auteur. Cette mise en scène du lecteur participe de l'entreprise de séduction et d'argumentation du rédacteur, comme on le constate avec Fréron qui n'hésite pas à afficher une proximité avec son lecteur fictif :

L'Opéra Comique n'a jamais été, Monsieur, aussi heureux, aussi brillant, qu'on l'a vu cette année à la Foire Saint-Germain. Toutes les nouveautés y ont réussi : phénomène, dont les autres Théâtres de cette Capitale auraient bien voulu donner l'exemple. Vous avez été bercé dans votre enfance du Conte de *Cendrillon* par *Perrault*. *M. Anseaume* en a tiré parti<sup>568</sup>.

Cette dernière phrase donne l'illusion d'une réelle intimité entre Fréron et ce « Monsieur », en même temps, le succès du conte de *Cendrillon* est tel que chaque lecteur peut se sentir concerné par le propos. Fréron cherche à entraîner l'adhésion du lecteur réel en évoquant des souvenirs communs. Par le biais de références communes ou d'expressions censées réunir lecteur et auteur, il peut ainsi mieux convaincre son lecteur :

On vient de m'envoyer la copie d'une Lettre écrite à *M. de Voltaire* ; cette Lettre m'a paru très intéressante, & je suis persuadé, Monsieur, que vous en porterez le même jugement<sup>569</sup>.

Parce qu'il réunit sans cesse le lecteur et lui-même dans une même façon de penser, Fréron persuade du bien-fondé de son jugement sur Voltaire.

Le périodique littéraire est constitué de discours interactifs implicites ou non. Ce dialogisme témoigne de l'anticipation que font les journalistes des réactions de leurs lecteurs. Ils imaginent en effet certaines critiques de leurs lecteurs et y répondent dans un

---

<sup>566</sup> Christian Vandendorpe, *Du Papyrus à l'hypertexte, Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, p. 105.

<sup>567</sup> Desfontaines et Granet, *Nouvelliste du Parnasse*, 1730, t. 1, l. 1, p. 5-6.

<sup>568</sup> Fréron, *Année littéraire*, 1759, t. 3, l. 6 du 16 mai, « Cendrillon », p. 129-133.

<sup>569</sup> Fréron, *Année littéraire*, 1760, t. 8, l. 15 du 30 décembre, p. 334-349.

argumentaire quasiment dialogué. Le *Nouvelliste du Parnasse* notamment a souvent recouru à cette pratique, même si les autres périodiques n’y échappent pas non plus. Desfontaines et Granet ponctuent certains articles par des adresses au lecteur qui ajoutent à la vraisemblance de leur propos :

Je suis charmé, Monsieur, que vous preniez quelque plaisir aux nouvelles du Parnasse ; il n’en faut pas davantage pour m’engager à vous écrire ce qui se passera dans ce Pays<sup>570</sup>.

Ils prétendent avoir reçu des commentaires de leur interlocuteur :

J’ai lu avec plaisir, Monsieur, ce que vous m’écrivez sur le Roman intitulé : *les Amours d’Aristée & de Télasié*<sup>571</sup>.

Ou encore :

Vous avez tort, Monsieur, de croire que les Auteurs ne profitent jamais des Critiques qu’on a fait de leurs Ouvrages<sup>572</sup>.

Ils imaginent les réactions de certaines personnes à la lecture de leur journal et cherchent à y répondre :

Vous nous avertissez néanmoins que certaines personnes, qui se plaisent d’ailleurs à lire nos Lettres, nous reprochent de faire quelquefois des réflexions sur des ouvrages qui ne sont pas de la dernière nouveauté ; de ne pas traiter un assez grand nombre de matières différentes dans chaque Lettre ; & enfin de faire un peu mal notre cour à plusieurs Auteurs modernes. Comme je crois ces reproches injustes, permettez-moi d’y répondre<sup>573</sup>.

Par l’intermédiaire de l’interlocuteur fictif, Desfontaines et Granet peuvent défendre leur projet à partir de critiques possibles, mais non attestées. Cela permet aux rédacteurs de montrer une certaine bonne foi puisqu’ils mentionnent ouvertement que le journal peut être critiqué tout en se laissant la liberté de se justifier uniquement sur les points qui les arrangent. De fait, les trois reproches que les rédacteurs imaginent à l’encontre de leur périodique s’annulent d’eux-mêmes, hormis le premier qui peut effectivement poser problème aux lecteurs : en effet, dans la mesure où ils lisent un périodique, donc un texte lié à l’actualité, ils peuvent attendre des nouvelles fraîches. *A contrario*, il est évident que le fait de ne pas parler de sujets très variés donne une unité au journal et témoigne d’une réelle connaissance des sujets traités ; par ailleurs, concernant le dernier reproche, l’expression

---

<sup>570</sup> Desfontaines et Granet, *Nouvelliste du Parnasse*, 1731, t. 1, l. 2, p. 25.

<sup>571</sup> *Ibid.*, t. 1, l. 8, p. 161.

<sup>572</sup> *Ibid.*, t. 2, l. 22, p. 121.

<sup>573</sup> *Ibid.*, t. 2, l. 17, p. 2

même « faire sa Cour » est déjà péjorative à l'époque et permet de valoriser la neutralité des rédacteurs.

Le recours à un lecteur fictionnel joue un rôle essentiel dans le périodique littéraire. Chaque lecteur est entretenu dans l'illusion d'une communication particulière avec le rédacteur du journal. Ce dernier développe par ce biais les capacités argumentatives de son texte et défend ainsi ses positions et partis-pris, comme, par exemple, lorsque Prévost explique au nombre 2 de son *Pour et Contre* qu'il est satisfait de son travail. Il imagine, bien que discrètement, une réaction à ses propos qui le pousse à développer :

Quoique [...] il y ait bien loin du simple projet à l'exécution, j'avoue que je suis extrêmement satisfait de mes vues, & j'explique mon propre sentiment comme un présage des plus heureux. *Si l'on me demande de quel droit je tire ainsi de mon goût particulier, une conclusion qui m'est si favorable, voici ma réponse. C'est que le goût que j'ai moi-même pour mon entreprise, & la satisfaction qu'elle me cause, me paraissent venir uniquement de quelques bonnes qualités que je crois avoir reçues de la nature*<sup>574</sup>.

Si la figure du lecteur n'est pas aussi manifeste que dans le *Nouvelliste du Parnasse* ou *l'Année littéraire*, il n'en reste pas moins que Prévost confie à une voix extérieure le soin de le pousser à se justifier. Il crée un espace de dialogue *a minima* dans lequel il garde le contrôle sur les possibles objections ou réactions du lecteur.

Dans certains cas, le rédacteur va plus loin et développe une fiction du critique chargé, là encore, de défendre son projet. Ainsi, lorsque Mme de Beaumer succède à La Louptière à la direction du *Journal des Dames* en octobre 1761, elle se présente explicitement comme une rédactrice, contrairement aux précédents directeurs et met en avant les atouts de son journal sous couvert d'un dialogue avec « Messieurs les Critiques » :

L'honneur de la Nation semble intéressé à la continuation du *Journal des Dames*... Ce début est singulier, ridicule, absurde... Arrêtez, Messieurs les Critiques, sachez que c'est une femme qui parle, qu'elle s'est chargée du soin de ce Journal, & qu'elle n'en saurait dire assez en faveur de ce sexe, qui peut-être a seul le droit de vous adoucir ; les Français étant le peuple le plus galant de l'Univers, ne conviendrez-vous pas qu'ils doivent protéger un Ouvrage qui nous est consacré<sup>575</sup>?

L'avant-propos du volume, qui débute par ces mots, interpelle le lecteur qui comprend vite que plusieurs voix s'expriment dans ces quelques lignes. Fort curieusement, ce n'est pas le rédacteur du périodique qui ouvre le volume mais une voix étrangère, *a priori* ironique.

---

<sup>574</sup> Prévost, *Pour et Contre*, t. 1, 1730, nombre 2, p. 25-26. Nous soulignons.

<sup>575</sup> Mme de Beaumer, « Avant-Propos », in *Journal des Dames*, t. 3, octobre 1761, p. 3.

Celle-ci est aussitôt présentée puis contredite par Mme de Beaumer qui reprend alors sa fonction de rédactrice du journal. Cette mise en scène a le mérite d'éveiller l'intérêt du lecteur et de présenter le périodique sous un angle spécifique. Mme de Beaumer reprend le principe du dialogue fictionnel pour en appeler explicitement à la bienveillance des critiques. Elle se distingue des autres rédacteurs du *Journal des Dames* et des périodiques littéraires en général, dans la mesure où les mises en scène d'un interlocuteur fictionnel dans ses volumes concernent spécifiquement les hommes soit dans leur généralité, soit dans leur fonction de critique. Autrement dit, elle utilise le ressort de l'interlocuteur fictionnel non pas pour l'entraîner avec elle mais pour le distinguer de ses lecteurs. Ce procédé vise à intégrer une autre partie de la société, la partie féminine. Mme de Beaumer cherche à plaire à ses lectrices en manifestant un certain dédain envers le sexe masculin. Elle détourne le procédé de la mise en fiction.

Le cas du *Mercur de France* est un peu différent des autres périodiques littéraires. S'il propose de nombreux courriers dans lesquels il est parfois bien difficile de savoir s'ils sont de la main de lecteurs réels ou non, il ne développe pas de fiction du lecteur<sup>576</sup>. Les adresses dans le périodique sont le plus souvent à destination des lecteurs réels. Cette particularité s'explique entre autres par sa périodicité. La longue période de temps qui sépare deux numéros ne contribue pas à la mise en place d'un lecteur fictionnel. Les cas de fictions du lecteur (ou du critique) dans le *Journal des Dames* sont aussi bien marginaux par rapport aux journaux de brève périodicité. En outre, une seconde raison, plus pragmatique, justifie l'absence de fiction du lecteur, caractéristique du *Mercur de France* : c'est son statut de « journal officiel » doté d'un privilège. Cet atout majeur pour le périodique lui permet d'éviter des critiques trop abruptes, en même temps qu'il suppose à lui seul le bien-fondé du projet. Or, la fiction du lecteur est utilisée à des fins argumentatives, soit pour favoriser son adhésion, soit pour défendre le projet du rédacteur. Le *Mercur de France* a donc moins besoin de ces techniques pour perdurer et s'installer dans le paysage des périodiques littéraires français. C'est d'ailleurs le plus ancien des périodiques littéraires et celui qui aura la plus grande longévité.

---

<sup>576</sup> Nous nous arrêtons dans la section suivante sur cette pratique des fausses lettres de lecteurs. Cette distinction se justifie par l'usage différent qui en est fait : La mise en scène doit séduire et convaincre tandis que les fausses lettres contribuent à remplir le volume et à distraire les lecteurs.

En somme, hormis le cas spécifique du *Mercure de France*, le périodique littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle développe une fiction du lecteur qui permet aux lecteurs réels de se retrouver dans les pages des périodiques. Cette figuration sert deux ambitions : soit il s'agit de contrer les critiques en imaginant ce qu'un lecteur pourrait reprocher, soit il s'agit d'inclure le lecteur réel dans une communauté culturelle partagée par le rédacteur. Dans ce dernier cas, la mention du lecteur légitime l'activité de journaliste-critique.

Si cette pratique ne fut pas forcément reprise dans les journaux littéraires qui suivirent, il n'en reste pas moins que tous les rédacteurs s'efforcèrent de proposer une image d'eux-mêmes tout en présentant leur journal. C'est alors que fut ébauchée la figure d'un lecteur spécifique, seul à même d'apprécier le périodique. Cette mise en scène prend corps dans un contexte à la fois théâtral et romanesque. Théâtral, parce que le journal favorise un brouillage entre personne et *persona* grâce à un jeu de masques. Romanesque, parce qu'il s'inspire des fictions de l'époque. Cette mise en scène fictionnelle apparaît comme une caractéristique majeure du journal littéraire.

### ***Un jeu d'identité : la polyphonie dans les périodiques littéraires***

Les journaux accueillent une diversité de voix, chargées de faire croire à une pluralité d'opinions mais dont les rédacteurs ont constamment le contrôle, d'une part parce qu'ils choisissent les courriers qui seront publiés, et d'autre part parce qu'ils sont susceptibles de publier de fausses lettres de lecteurs. Paul Benhamou précise à ce sujet que les quelques lettres de lecteurs publiées dans le périodique sont en fait rédigées de la main de Desfontaines<sup>577</sup>. Howard S. Becker, éminent sociologue<sup>577</sup>, rappelle que cette mise en scène de la pluralité de voix est nécessaire à la réception, pour le lecteur, d'un discours qui tend vers une neutralité :

Pour donner un compte rendu cohérent et crédible de la vie sociale, il faut considérer les significations que les acteurs sociaux donnent aux objets, aux autres personnes, à leurs propres activités et à celles des autres. Parler de significations, c'est parler de voix, car les significations émergent de l'interaction, laquelle consiste pour une grande part en échanges verbaux, les voix de gens en chair et en os qui se parlent<sup>578</sup>.

---

<sup>577</sup> Paul Benhamou, « Rhétorique de l'article dans le *Nouvelliste du Parnasse* de l'abbé Desfontaines », in *Érudition et polémique dans les périodiques anciens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Françoise Gevrey et Alexis Lévrier (eds.), 77-90, p. 85.

<sup>578</sup> Howard S. Becker, *Comment parler de la société ?*, p. 216-218.

Le dialogisme souligne le bien-fondé des propos du journaliste. Il participe d'une entreprise de persuasion et encourage la participation des lecteurs. Il contribue à créer une impression d'opinion publique qui s'exprimerait directement dans les livraisons et qui ferait voir le journal littéraire comme un objet rédigé par les lecteurs<sup>579</sup>. En effet, ceux-ci participent réellement à l'élaboration du périodique pour différentes raisons : soit parce que leurs pensées, leurs attentes et leurs critiques sont anticipées par les journalistes, soit parce qu'ils envoient des lettres, qui seront ou non publiées, mais qui rendent compte de l'intérêt qu'ils ont pour le journal, soit enfin, plus concrètement, parce qu'ils font vivre l'entreprise en achetant le périodique.

Cet échange qui caractérise les périodiques littéraires est rendu visible par la forme de la lettre alors même que les journalistes se dissimulent derrière un masque, une *persona* et qu'ils s'adressent à un lecteur modèle ou publient des lettres de lecteurs fictifs. Cette exhibition du dialogue favorise un discours voilé. Le dialogue instauré entre rédacteur et lecteurs donne l'illusion d'une conversation ouverte, alors que le chemin est balisé pour le lecteur. L'illusion de la conversation favorise l'adhésion du lecteur au périodique :

C'est un instrument par excellence de l'art d'écrire, puisque tout en lui est voilé et enveloppé. La relation directe entre le public et l'auteur est transformée en relation indirecte, par la médiation des personnages. Le genre le plus naturel est, de la sorte, le plus fictif ; mais la fiction est un remède dans le mal que constitue l'inauthenticité de la communication. [...] Le dialogue est comme le double fictif et cathartique de la communication<sup>580</sup>.

Quelle que soit la forme du périodique, et dès lors qu'il y a insertion de lettres ou recours à la forme épistolaire, il y a pluralité de voix. Le journaliste exhibe une communication avec les lecteurs, il fait croire à la possibilité de prises de position distinctes tout en contenant avec précision une unité de pensée.

Parallèlement, les rédacteurs, mais également les lecteurs, jouent sur l'identité des émetteurs et des destinataires de certains textes. La pratique déborde le cadre de la persuasion pour prendre la forme d'un jeu, d'une pratique divertissante de la polyphonie. Quelques exemples issus du *Journal des Dames* illustrent cette variété, qui caractérise chacun des périodiques littéraires. En octobre 1761, le lecteur peut lire un poème présenté comme « L'origine de l'oranger, À Mademoiselle \*\*\* le jour de sa Fête, en lui envoyant un

---

<sup>579</sup> Nous développons cette idée dans le chapitre suivant.

<sup>580</sup> Laurent Jaffro, *Ethique de la communication et art d'écrire*, p. 239-240.

Oranger » mais non signé. À sa suite, il découvre une « Lettre de Madame de M\*\*\* à Madame de P\*\* ». Sur la Jalousie des Gens de Lettres »<sup>581</sup>. Ces étoiles signalent le refus de nommer l'auteur ou le destinataire du texte publié, bien qu'il soit adressé à une personne particulière. Cette pratique encourage les lecteurs à chercher qui se cache derrière ces masques contribuant ainsi à exciter leur intérêt. Dans le *Mercure de France*, la partie des Pièces Fugitives témoigne également d'une grande diversité de signatures. On trouve notamment une « Epître à M\*\*\*, par Madame de ... Religieuse au Couvent de ... », un article intitulé « Caractères distinctifs de l'Esprit & de l'Imagination, par M. N. P.F. de L. » ou encore un « Extrait d'une Lettre d'un Gentilhomme Anglais, ci-devant au service de France, à un de ses amis à Paris » ou enfin un « Conte par une pensionnaire de Brest »<sup>582</sup>. On peut se demander pourquoi les auteurs de ces textes donnent de telles précisions sur eux-mêmes sans signer véritablement leur ouvrage. La multiplication des indices sur l'identité réelle de l'auteur suscite la curiosité du lecteur et participe de l'entreprise de jeu et de divertissement. Les rédacteurs eux-mêmes l'utilisent facilement mais, en général, uniquement à propos de personnalités suffisamment célèbres pour qu'on ne puisse douter de leur identité. Ainsi, Voltaire est souvent présenté comme « M. de V... ». Or, si les lecteurs comprennent vite de qui il s'agit, cela n'est pas aussi simple lorsque cela concerne des anonymes. Il semble que la pratique des initiales ou des étoiles soit plus utilisée, bien que ce ne soit pas une règle, dans des textes de divertissement comme des poèmes ou des lettres sur des sujets badins, voire dans de fausses lettres de lecteurs. La différence d'usage tient d'abord à la place laissée par le rédacteur aux courriers des lecteurs dans ses volumes. Le journal de Prévost est d'ailleurs le seul à faire exception puisqu'il n'utilise que très rarement l'initiale pour désigner quelqu'un. De plus, les quelques textes de lecteurs qu'il insère dans son périodique sont soit signés, soit, le plus souvent, introduits par l'annonce du nom de l'auteur. Prévost, qui se désigne pourtant à la tête de son journal par une périphrase, nomme avec précision les personnes qu'il mentionne. Seules les personnalités célèbres apparaissent dissimulées par le recours à l'initiale ou à la périphrase. Le jeu de masque ne concerne pas les anonymes.

---

<sup>581</sup> Mme de Beaumer, *Journal des Dames*, octobre 1761, t. 3, respectivement p. 81 et p. 86.

<sup>582</sup> Marmontel, *Mercure de France*, octobre 1758, respectivement p. 51 du t. 1, et p. 45, 49 et 59 du second tome.

Il arrive également que l’auteur du texte publié ait recours à des pseudonymes. La signature ne livre alors aucune information sur l’auteur réel. Certains auteurs commencent à signer par un pseudonyme ou une périphrase lorsqu’ils ne sont pas encore connus. Ainsi, en 1758, on peut lire différents poèmes dans le *Mercur de France* signés par « l’Anonyme de Chartrait », quelques mois plus tard, en août 1759 cette fois, il se désigne par « M. Guichard, de Chartrait, près Melun », enfin, en décembre, il signe tout simplement « Guichard ». De fait, certains auteurs attendent une certaine reconnaissance avant de dévoiler leur identité. Ils se font un nom avant de dévoiler le leur, dans une pratique voisine à celle de la publication des romans. Parfois, le recours à la périphrase permet également à l’auteur d’installer son texte dans un certain contexte de lecture. En 1731, le *Nouvelliste du Parnasse* publie par exemple cette « Lettre d’un Conseiller au Parlement de Grenoble à Messieurs les Auteurs du *Nouvelliste du Parnasse* »<sup>583</sup>. Ici, il ne s’agit pas d’identifier l’auteur mais la périphrase à valeur de désignation confère un certain crédit aux propos exprimés.

Les auteurs utilisent la périphrase dans diverses occasions, elle leur permet de se dissimuler aux yeux du plus grand nombre tout en laissant la possibilité de se faire reconnaître par des proches. Dans d’autres circonstances, cela peut servir un propos spécifique et situer l’auteur par rapport à ses autres textes. C’est un cas bien plus rare, et qui n’apparaît à notre connaissance qu’à deux reprises, une fois dans le *Mercur de France* et une autre dans le *Journal des Dames*. Il s’agit en fait d’auteurs qui restent volontairement anonymes malgré une collaboration soutenue et affichée au périodique. Pendant un certain laps de temps, relativement long, le lecteur peut lire, presque tous les mois, des récits produits par un auteur dont le pseudonyme est facilement identifiable : « le Montagnard des Pyrénées » dans le *Mercur de France* et « la Solitaire des Isles d’Yeres » dans le *Journal des Dames*. Le premier publie de nombreux contes entre 1757 et 1758 notamment. Quant au second auteur, il intervient essentiellement en 1774. Ses textes semblent appréciés par le public puisque plusieurs lettres de lectrices lui sont adressées et figurent dans le périodique. Malgré de nombreuses recherches, il nous a été impossible de retrouver l’identité des auteurs qui se cachèrent derrière ces pseudonymes. Ils peuvent désigner un groupe d’auteurs ou une seule et même personne. La cohérence relative de l’ensemble de leurs textes, aussi bien au niveau du ton que du type de récit proposé, laisse supposer que chaque

---

<sup>583</sup> Desfontaines et Granet, *Nouvelliste du Parnasse*, 1731, t. 3, l. 38, p. 122.

pseudonyme ne désigne qu'un seul auteur, cela sans certitude aucune. Ce qui est intéressant dans ces deux exemples, c'est que les pseudonymes n'ont pas été choisis au hasard. Ils sont vite repérables, donc susceptibles d'apporter une certaine notoriété à leur propriétaire, mais une notoriété ambiguë dans la mesure où l'identité réelle n'est *a priori* pas dévoilée. Les auteurs de ces textes créent un double fictif qui accède au statut de personnage. Il serait ainsi peu fiable de croire en la véracité des informations données par ces périphrases. Nous pouvons établir un très net parallèle entre ces deux pseudonymes. Tous deux sont construits de la même façon : une caractéristique (montagnard et solitaire) associée à un lieu (Pyrénées, Iles d'Hyères), qui n'est pas sans évoquer les usages des mémorialistes fictifs. En outre, le pseudonyme choisi fait état de la solitude de l'auteur, qui semble vivre en autarcie et en un lieu reculé. La montagne est un espace plutôt solitaire et sauvage, tout comme l'île est un lieu peu accessible. On peut ainsi se demander si la Solitaire des Iles d'Hyères ne s'est pas inspirée du Montagnard des Pyrénées, voire, pourquoi pas, si ce n'est pas la même personne. Quoi qu'il en soit, le choix des pseudonymes évoque la mode du philosophe-ermite ou du sage vivant en un lieu isolé, loin de la folie des hommes, tel l'indigent philosophe de Marivaux. Cette influence est d'autant plus probable que les récits publiés par le Montagnard des Pyrénées ont une nette vocation morale tandis que les poèmes de la Solitaire des Isles d'Yères proposent de nombreuses réflexions sur les femmes. Les auteurs cachés derrière ces pseudonymes s'inscrivent dans une tradition du récit moral porté par une voix plus sage que les autres car isolée.

Finalement, ce mode de communication virtuelle entraîne un échange aléatoire entre les lecteurs puisqu'ils ne savent ni à qui ils s'adressent ni qui va leur répondre, si tant est qu'ils aient une réponse. La présentation de soi est nécessairement touchée par cette spécificité. Il ne s'agit plus à proprement parler d'un dialogue entre un lecteur et un autre, ou entre un lecteur et le rédacteur, mais d'un polylogue dans lequel chacun peut intervenir, si le rédacteur a jugé bon de publier la lettre. Cette caractéristique se retrouve dans les forums sur Internet aujourd'hui, quoiqu'avec une liberté supplémentaire dans la mesure où l'instance d'autorité intermédiaire est plus discrète puisqu'elle est uniquement chargée de

veiller, après la publication, à ce que les messages respectent la ligne éditoriale fixée par le site<sup>584</sup>.

Paradoxalement, les périodiques littéraires qui développent le plus largement la fiction du lecteur sont ceux qui proposent le moins de jeux de masques dans leurs volumes. Inversement, les deux mensuels de notre corpus publient un très grand nombre de textes dans lesquels l'identité de l'auteur, ou du destinataire le cas échéant, est voilée. De ce constat ressort finalement l'idée que le périodique littéraire déploie un ensemble de techniques variées qui jouent sur la frontière entre la vérité et la fiction. Chacun s'approprie des mises en scènes qui lui sont propres et avec des objectifs différents. Les mises en scènes utilisées par le périodique littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle évoquent de fait la pratique romanesque de l'époque.

### ***Inspiration romanesque***

En avril 1759, le *Journal des Dames* publie un courrier étonnant, une « lettre à l'auteur du *Journal des Dames* » rédigé par une femme qui a pu avoir accès au périodique grâce à une amie qui le lui a envoyé de Paris. Dans cette lettre, la jeune femme dépeint un portrait tragique de sa situation :

Figurez-vous une femme qui n'a pas tout à fait vingt ans, qui ne se trouve aucune inégalité dans le caractère, aucun défaut essentiel dans l'esprit, dont la figure dans sa première aurore reçut les éloges des hommes les moins accoutumés à la flatterie, & fut jugée détestable par les héroïnes du bon ton ; figurez-vous cette femme [...], enfermée dans un Château délabré, où pour toute compagnie, sa mauvaise fortune ne lui offre qu'un Angola, un Perroquet, deux Epagneuls & un vieux Mari : un vieux Mari, Monsieur qui rassemble toutes les imperfections répandues chez les êtres conjugués<sup>585</sup>.

D'ores et déjà, le début de la lettre évoque les romans sur les mauvaises fortunes des jeunes épouses vertueuses. Par la suite, l'auteur du courrier raconte comment elle a fait la connaissance, par hasard, d'un jeune homme dont la figure et l'esprit lui ont apporté un réconfort sans égal. Mais, en sa qualité de femme mariée, elle tient à conserver sa vertu et ne sait plus ce qu'elle doit faire. Elle demande ainsi l'aide et les conseils avisés des lecteurs du périodique et de son rédacteur :

---

<sup>584</sup> Internet a par ailleurs permis un usage accru des pseudonymes. Il est désormais possible de se créer des adresses mails factices, de se faire passer pour une personne différente, ou bien d'avoir deux identités distinctes sur le Web : une, réelle, et une autre, réservée à un emploi plus ludique.

<sup>585</sup> *Journal des Dames*, avril 1759, t. 1, p. 51-52.

Telle est la situation délicate dans laquelle je me trouve, je ne vous en ai fait le récit, & ne vous ai prié de le publier que dans l'espérance que quelques gens versés dans la connaissance du genre humain & effrayés du danger que je cours, voudront bien me communiquer leurs conseils, par la voie de votre Journal. Joignez-y les vôtres, Monsieur ; je mérite bien qu'on s'intéresse à mon sort<sup>586</sup>.

La trop grande similitude entre les récits romanesques et le courrier suggère au lecteur qu'il a probablement sous les yeux une fiction. L'auteur de la lettre, si tant est qu'elle ne soit pas de la main du rédacteur du journal, se met en scène dans un récit proprement romanesque, sous un jour à la fois flatteur et tragique.

Cet exemple est révélateur de cet usage de la mise en scène dans le périodique littéraire. Les deux formes que sont le roman et le journal entretiennent certaines relations qui expliquent un développement similaire tout au long du siècle. Romans et journaux peuplent les librairies au XVIII<sup>e</sup> siècle : leur forme libre et non réglée offre de multiples possibilités d'expérimentation d'écriture. Ce constat est à l'origine des critiques formulées à l'encontre des deux genres. Contrairement aux genres théorisés par Aristote, le roman et le journal n'ont guère de contraintes stylistiques majeures. Tous deux, pour des raisons différentes, sont accusés d'appauvrir la culture littéraire, autant dans leur contenu que dans leur forme. Cette critique est d'ailleurs bien plus marquée envers le journal littéraire qu'envers les autres formes de périodiques, notamment par la propension de celui-ci à vouloir diffuser une culture du commentaire des textes auparavant réservée à une élite. Le journal littéraire et le roman doivent donc prouver leurs qualités tant littéraires qu'intellectuelles et morales. Ils utilisent pour cela des procédés dialogiques qui visent à rapprocher l'auteur, ou le rédacteur, de ses lecteurs. Le goût du public pour ces genres d'écrire leur a permis de trouver une réelle légitimité. Ainsi, de formes mineures au début de siècle, elles ont été plébiscitées, avant leur explosion au XIX<sup>e</sup> siècle qui les a fait passer au rang des formes dominantes, c'est-à-dire les plus lues par le public.

La mise en fiction de l'auteur et du lecteur dans les périodiques littéraires évoque les procédés préfaciels des romans de l'époque, longuement explorés par Jan Herman<sup>587</sup>. Le topos du manuscrit trouvé présente l'auteur sous le masque d'un pseudo-éditeur comme dans les romans mémoires et romans épistolaires de l'époque. Mais la comparaison, ou

---

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>587</sup> Voir les travaux de Jan Herman sur les préfaces et notamment deux ouvrages publiés en collaboration avec Mladen Kozul et Nathalie Kremer, *Le roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII<sup>e</sup> siècle* d'une part et avec Christian Angelet, *Recueil de préfaces de romans du XVIII<sup>e</sup> siècle*, d'autre part.

plutôt les relations entre les deux types textuels ne s'arrêtent pas là. Naturellement, du fait que les lettres du *Nouvelliste du Parnasse* et de *l'Année littéraire* soient fictionnelles, on songe aux grands romans épistolaires monodiques qui paraissent en même temps comme *La Vie de Marianne* de Marivaux. La vogue est en effet aux récits de vie narrés d'un point de vue personnel. En cela déjà les périodiques littéraires, dont on a vu qu'ils laissaient une grande place à l'expression du « je », répondent aux pratiques textuelles de leur temps. Ils adaptent les caractéristiques énonciatives des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle à cette nouvelle forme textuelle. De surcroît, trois de ces périodiques mettent en avant des références fictionnelles qui déterminent un certain type de lecture. Ainsi du *Nouvelliste du Parnasse* et du *Mercure de France* dont les titres, déjà, s'inspirent d'un univers mythologique. Quant au troisième périodique, c'est celui de Prévost, qui s'ouvre sur une mention particulière : l'auteur du journal est également auteur de romans. Autrement dit, l'auteur d'un ouvrage consacré à la diffusion d'informations réelles liées à l'actualité est avant tout un familier de la fiction.

De nombreux rédacteurs de journaux littéraires débutèrent d'ailleurs leur carrière par des fictions. Marmontel, qui fut directeur du *Mercure de France* entre 1758 et 1761, et Mercier, directeur du *Journal des Dames* entre 1775 et 1776 et dont la collaboration fut régulière, connurent la célébrité grâce à leurs récits, qu'ils soient courts ou longs. Marmontel, avant de diriger le *Mercure de France*, publia bon nombre de ses contes dans les pages du journal. Enfin, rappelons que Desfontaines traduisit le *Voyage de Gulliver*, qui eut un important succès.

Les liens entre le roman et le journal littéraire vont plus loin que la simple pratique de l'énonciation personnelle ou que le fait que certains rédacteurs soient également auteurs de romans ou de récits brefs. Ces deux formes s'adressent à un public élargi, celui des femmes. Traditionnellement, la lecture du roman est souvent considérée comme une pratique féminine, entre autres en raison de son contenu sentimental, bien que finalement tous l'apprécient<sup>588</sup>. Quant au journal littéraire, il est considéré, par son refus du style savant et la diversité de ses sujets, comme un moyen de culture efficace pour les femmes : c'est une lecture « négligée et méprisée par les gens lettrés [qui] ne sert qu'à donner aux femmes et aux sots de la vanité sans instruction et dont le sort après avoir brillé le matin sur la toilette

---

<sup>588</sup> Jean-Paul Sermain a démontré dans ses ouvrages sur le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle que le roman est un genre écrit « pour tous ». L'histoire du roman qu'il retrace dans *Le roman jusqu'à la Révolution française*, illustre bien l'intérêt du public, masculin et féminin, pour ce genre en perpétuelle évolution.

est de mourir le soir dans la garde-robe », d'après Jean-Jacques Rousseau, qui reprend là les arguments de bon nombre de critiques opposés au journal<sup>589</sup>. Ce parti-pris révèle les dissensions autour de ce genre d'écrire. Il illustre une partie des jugements sur le journal mais, comme pour le roman, il néglige l'engouement suscité par cette forme. D'ailleurs, Rousseau est bien conscient des potentialités des périodiques comme l'illustre sa tentative journalistique, *Le Persifleur*, dans les années 1740<sup>590</sup>. Les plus sévères critiques, du roman comme des périodiques, s'avèrent être le plus souvent, ceux qui en ont le mieux compris les ressorts et les atouts.

Les périodiques généralistes comme le *Mercur de France* et le *Journal des Dames* s'adressent à un public tant masculin que féminin. Ils insèrent de nombreux poèmes rédigés par des femmes ou à destination de celles-ci dans leurs volumes. Bien sûr, le *Journal des Dames*, publié en 1759, joue un rôle significatif dans l'attention accordée aux femmes. Campigneulles, premier directeur du périodique, établit dès son avant-propos, un parallèle intéressant entre les femmes, le roman et le périodique littéraire. Dans les premières lignes, il commence par présenter le contenu de la plupart des journaux :

Les nouveaux systèmes de Politique, de Morale, de Philosophie, souvent même des Dissertations dénuées des grâces du style, & toutes hérissées de citations & de recherches, remplissent la plupart de nos Journaux, & ne laissent presque point de place à ces riens délicieux, à ces heureux écarts d'une imagination vive & féconde, où tout respire la belle nature & l'aimable volupté<sup>591</sup>.

Cette description tout à fait partielle du contenu des journaux littéraires permet à Campigneulles de faire comme s'il proposait un nouveau type de périodique, plus accessible et plus agréable à lire. Toutefois, il s'attaque plutôt ici aux périodiques spécialisés comme le *Journal des Savants*, effectivement dédié à un public d'érudits. En réalité, les rédacteurs de périodiques littéraires valorisent tous le style simple et naturel, en même temps qu'ils s'appliquent à diffuser des informations variées et divertissantes. Ici, Campigneulles laisse croire à une nouvelle approche du périodique littéraire alors qu'au contraire, il se situe dans

---

<sup>589</sup> « Lettre de Rousseau à M. Vernes, ministre du saint Évangile, à la Cité, à Genève, de Paris le 2 avril 1755, in *Lettres (1728-1778)*, Edition électronique de Diane Brunet, à partir des *Lettres de Jean-Jacques Rousseau (1728-1778)*, Lausanne, édition de Marcel Raymond, La Guilde du livre, 1959, 337 p., p. 79.

<sup>590</sup> Voir mon article publié dans les *Etudes Jean-Jacques Rousseau*, « De l'ironie socratique au persiflage rousseauiste dans le *Persifleur* de Jean-Jacques Rousseau ou comment Jean-Jacques Rousseau revisite la maïeutique socratique » qui révèle l'intérêt de Rousseau pour la forme journalistique en même temps que l'usage qu'il se propose d'en faire.

<sup>591</sup> Campigneulles, *Journal des Dames*, janvier 1759, t. 1, « Avant-Propos », p. 3-4.

la droite ligne de ses prédécesseurs. De fait, sa préface est révélatrice du projet des rédacteurs de ce type de journal. Elle met en avant l'idée que le périodique littéraire doit aussi bien diffuser des informations qu'offrir un espace d'amusement à ses lecteurs, le tout dans un style simple et agréable. Par la suite, il explique ce qu'il entend par « imagination vive & féconde » et « riens délicieux » à partir de comparaisons avec le genre romanesque. Le vocabulaire qu'il utilise pourrait parfaitement être appliqué à une critique de roman. Le rédacteur du *Journal des Dames* établit explicitement un lien entre le journal littéraire qu'il se propose de faire (et qui n'est qu'un avatar supplémentaire de la forme du périodique littéraire déjà mise en place), et le genre romanesque :

Les Romans, ces tableaux fidèles de nos communes faiblesses, où nous suivons d'un œil curieux un personnage supposé, qui nous affecte de ses sentiments, [...] qui rassemble quelquefois nos vices & nos vertus, & se rend toujours intéressant par un conflit de passions que nous avons éprouvées nous-mêmes, [...] & généralement tout ce qui peut exciter en nous une sensation fine & délicate, & nous conduire au plaisir par un chemin couvert de fleurs, rejeté par les Journalistes, ou, resserré dans les bornes étroites d'une froide analyse, perd, presque toujours, les charmes de l'ensemble, seul capable de plaire à un esprit bien fait<sup>592</sup>.

Les exemples qu'il donne des qualités du genre romanesque sont puisés dans les romans sentimentaux de l'époque, eux-mêmes fondés sur l'analyse des passions humaines. Le journal littéraire apparaît comme le lieu où les lecteurs peuvent prolonger ces réflexions sur les vices et les vertus tout en éprouvant un réel plaisir à la lecture. Campigneulles prétend se distinguer des autres rédacteurs de journaux littéraires, bien qu'il reprenne les conceptions défendues par Addison ou Marivaux. Il vante l'intérêt de son projet, qui vise autant l'utilité que le divertissement. Cela l'amène à évoquer le public spécifique auquel est destiné le périodique (il se distingue alors réellement des autres journaux) :

Un Auteur qui, laissant aux autres la gloire d'annoncer au Monde savant les découvertes utiles, les fruits précieux d'une vaste érudition, se bornerait à ne rien offrir à ses Lecteurs, qui ne fût marqué au coin de l'amusant, qui ne chercherait enfin qu'à remplir agréablement ces moments d'ennui qui sont un vide insupportable dans le cercle des plaisirs, ne pourrait-il pas, sans trop de témérité, se flatter d'obtenir le suffrage de ce sexe aimable que nous voyons à regret s'engager quelquefois dans les buissons d'épines qui ferment l'entrée des Sciences à notre vaine curiosité, & qui semble bien plus propre à cueillir les roses que l'envie de lui plaire fait naître sous la plume de nos ingénieux Ecrivains. Tel est mon but en entreprenant LE JOURNAL DES DAMES<sup>593</sup>.

---

<sup>592</sup> *Ibid.*

<sup>593</sup> *Ibid.*

Campigneulles développe ici une réflexion autour de la culture savante et de la façon dont elle doit être rendue accessible au « sexe aimable ». Selon lui, pour que les femmes puissent comprendre les découvertes et les débats scientifiques, il convient de leur en faciliter l'accès. Tel est le projet qu'il souhaite mettre en place. On notera d'ailleurs qu'il file, tout au long de sa préface, la métaphore de la nature avec des termes comme « hérissés, buissons d'épines, fleurs, fruits, roses, etc. ». Ce vocabulaire poétique est fréquemment utilisé pour évoquer la relation amoureuse. La préface est imprégnée de références destinées à plaire aux dames. Elles peuvent ainsi retrouver un contenu caractéristique des romans de l'époque. Le rédacteur associe explicitement le journal littéraire au genre romanesque, tous deux ouverts à une lecture féminine. Or, même si cette préface est celle d'un seul périodique, son contenu est également révélateur de celui des préfaces des autres périodiques littéraires de l'époque. Les défauts relevés par Campigneulles dans les autres journaux, non littéraires, sont ceux que les rédacteurs des périodiques de notre corpus cherchent justement à éviter. La femme appartient au public défini par les rédacteurs. Rappelons à ce sujet que Fréron, avant son *Année littéraire*, avait publié des *Lettres à Madame La Comtesse de...*, ouvrage périodique paru entre 1746 et 1749, très semblable à son *Année littéraire* et qui, comme le titre l'indique, visait un lectorat féminin, toujours dans une forme monodique évoquant des romans de l'époque.

Le journal promeut également le genre romanesque en insérant fréquemment de nombreux extraits de romans, des nouvelles et d'autres formes de récit bref<sup>594</sup>. Nombreux sont les récits fictifs qui se déroulent dans un pays étranger. Le périodique littéraire diversifie les nouvelles et les anecdotes et contribue à l'intérêt du public pour l'exotisme : il diffuse des récits qui se déroulent en Chine, en Arabie ou en Perse. Les récits mettent en avant des caractéristiques culturelles bien différentes de celles connues en France. Cette pratique du récit romanesque reste assez confinée puisqu'elle n'est présente que dans trois de nos périodiques : le *Pour et Contre*, le *Mercure de France* et le *Journal des Dames*. L'*Année littéraire* et le *Nouvelliste du Parnasse* ne publient pas ou peu de récits brefs. Le périodique de Prévost fait écho à la mode romanesque par son intérêt très marqué pour la culture anglaise. Les anecdotes qu'il diffuse prennent place la plupart du temps dans la

---

<sup>594</sup> La section suivante de ce chapitre est consacrée aux nouvelles publiées dans le journal littéraire.

société britannique de l'époque. Il contribue à l'essor du roman britannique en France, et notamment à ceux de Richardson ou de Fielding.

Dans les journaux littéraires, la mise en scène d'inspiration romanesque s'appuie sur la forme épistolaire. Cette pratique témoigne d'un jeu entre les rédacteurs et les lecteurs, et entre les lecteurs eux-mêmes, comme l'illustre l'exemple suivant issu du *Mercur de France*<sup>595</sup>. En 1751, Raynal publie une « lettre de Zélindor » qui raconte une histoire d'amour non partagée entre l'auteur de la lettre et la belle, mais jeune, Lucinde. D'emblée, les noms des personnages inscrivent le courrier dans les domaines de la fiction et du romanesque. Cependant, et c'est là que le procédé épistolaire est amplement exploité, le courrier est envoyé et adressé à l'auteur du *Mercur de France*, Raynal. Zélindor lui demande de publier son courrier afin que la belle Lucinde comprenne qu'elle est tendrement aimée. Il raconte qu'il est devenu l'ami fidèle de cette jeune femme qui lui fait l'aveu de ses différentes inclinations successives. Il veut alors empêcher la quatrième liaison potentielle de Lucinde en lui avouant son amour :

Je veux prévenir une quatrième affaire ; en voici les moyens ; Lucinde lit vos Journaux, Monsieur, ce fut un caprice qui le lui fit demander ; mais il durera, ce caprice, vos Mercurus intéressent trop pour qu'on les quitte, comme elle les a pris ; insérez ma lettre dans le prochain, elle la verra, je serai le témoin de l'accueil qu'elle lui fera ; peut être me reconnaîtra-t-elle, du moins elle m'en fera quelque application ; je lirai dans le fond de son cœur, j'en suis sûr, c'est un des avantages de l'amitié ; on a des défauts avec un ami, on n'en veut point avoir avec ce qu'on aime. Lucinde est naturelle avec moi, elle n'est aimable qu'avec mon rival<sup>596</sup>.

Cette lettre fictive, publiée uniquement pour distraire le lecteur, met en scène le périodique qui joue un rôle déterminant. Potentiellement, elle pourrait être comprise comme une lettre réelle dont les acteurs seraient dissimulés derrière des pseudonymes. Elle ne serait finalement qu'une autre lettre, comme tant d'autres, rédigée par des lecteurs qui ne souhaitent pas se faire connaître. Quoi qu'il en soit, le choix des pseudonymes atteste de l'inspiration romanesque. Mais cette lettre pose d'autres questions. En effet, son auteur recommande au rédacteur du journal une grande discrétion sur l'histoire, tout en souhaitant que sa lettre soit publiée pour prévenir Lucinde. Il fait alors une digression sur la curiosité du public, assoiffé de nouvelles et de scandales, et termine ainsi :

---

<sup>595</sup> Raynal, *Mercur de France*, septembre 1751, p. 16-20.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 19. Nous soulignons.

Ainsi, Monsieur, de la discrétion ; qu'on ignore que la Scène est dans Paris, il est encore d'usage de vous prier de brûler ma lettre, mais qu'elle se trouve dans le Prochain Mercure, je vous rendrai compte de tout ; vous devinez bien que des caprices, des jalousies, des querelles, orneront mon esprit. On doit s'attendre à tous ces contretemps avec une jolie femme<sup>597</sup>.

Le discours est assez paradoxal. D'un côté, l'auteur de la lettre demande au rédacteur de ne pas préciser que l'histoire se déroule à Paris, mais il le souligne dans la lettre qu'il souhaite publier. De la même façon, la lettre doit être brûlée, mais également publiée. Toutes ces incohérences rendent d'autant plus complexe la compréhension de la lettre. Celle-ci contient d'ailleurs deux digressions, l'une sur les femmes, leur inconstance et leurs petits défauts, et l'autre sur le goût du public pour les affaires privées de chacun, fréquentes dans les fictions de l'époque. La lettre de Zélindor est caractéristique des lettres fictives sentimentales. Les compliments adressés au *Mercure de France*, qui seul résiste à l'inconstance de la demoiselle, peuvent même laisser croire que l'auteur de la lettre est le même que l'auteur du journal, et que Zélindor et Raynal sont une seule et même personne, ce qui ne serait pas étonnant dans la mesure où Raynal publie de nombreux récits brefs dans son périodique. Bien sûr, les lecteurs ne s'y laissent pas tromper. Ils regardent le courrier comme une fiction propre à les amuser, et mêlant allègrement les plans du réel et du fictionnel. Il ne s'agit pas tant pour le rédacteur d'entraîner ses lecteurs dans une réflexion sur l'authenticité du document, mais plutôt de traiter de façon divertissante de l'inconstance féminine, thématique des plus fréquentes dans les fictions du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le périodique littéraire et le genre romanesque se développent en parallèle et permettent une grande liberté de mise en scène. Le périodique emprunte différentes spécificités du genre : la lettre fictive, les noms renvoyant à l'univers romanesque, les lieux évoqués qui participent au dépaysement du lecteur, tous procédés fictionnels qui ne sont pas sans évoquer les *topoi* du manuscrit trouvé et de l'auteur-éditeur. Enfin, tous deux sont ouverts explicitement à une lecture féminine. Ils concourent au mouvement de démocratisation de la lecture.

Ces procédés de mise en fiction des rédacteurs et des lecteurs conduisent chaque acteur à se créer un personnage, et donc une histoire. Ils font du journal littéraire un lieu de diffusion des informations, qu'elles relèvent de la fiction ou du réel. La complexité de la notion de « nouvelle » est alors fondamentale pour saisir les spécificités de ces périodiques.

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 20.

## **7.2. Les nouvelles dans la presse littéraire**

Le périodique littéraire se structure et s'organise autour de différents récits, que nous avons regroupé sous le terme générique « nouvelle », comme nous nous en expliquerons par la suite. Il multiplie les récits brefs dont l'objectif est indifféremment de divertir le lecteur ou de l'informer sur un événement, une publication, ce qui fait que l'on y trouve une grande diversité de formes, en fonction de leurs usages. Dans son *Pour et Contre*, Prévost justifie de la sorte la nécessité des détails dans les récits : ils peuvent, tour à tour, instruire et divertir le lecteur de telle sorte que celui-ci ne puisse s'ennuyer. Il écrit ainsi :

Je conclurai donc que dans *l'Histoire des Hommes Célèbres* on ne doit fuir aucun *Détail*, qui les concerne directement ; parce que tout est matière d'instruction à l'Homme qui pense. Mais ce n'est pas le tout d'instruire, il faut plaire ; & la plupart des Lecteurs sont assez frivoles pour ne vouloir que s'amuser. J'en conviens, & je tourne cette objection même à mon avantage. N'est-il pas certain que les Faits, quels qu'ils soient, & de quelque manière qu'ils soient racontés, sont en possession d'amuser le commun des Lecteurs. Parmi ces Faits il s'en trouve de très instructifs, & d'autres de si petite importance, qu'on ne peut en tirer qu'une instruction médiocre. Le lecteur sensé s'arrête à la partie qui lui convient, & la curiosité naturelle lui fait parcourir le reste sans ennui<sup>598</sup>.

Cette double fonction du récit apparaît de diverses manières dans le journal littéraire. Soit elle coexiste dans un seul et même récit, comme dans l'exemple précédent, soit elle donne lieu à divers types de récits, qui privilégient alors l'un ou l'autre aspect. Cette ambiguïté vient souligner la spécificité du journal littéraire, qui associe l'information à la littérature.

### ***Récit et narrativité***

Le récit, entendu comme la représentation d'un événement, est composé d'une ouverture, du récit même de l'événement, et enfin de la clôture du texte. L'événement, constitué par une ou plusieurs séquences d'actions qui ont entraîné un ou des personnages à passer d'un état ou d'une situation à un(e) autre, devient un récit à partir du moment où il est rapporté, que cela soit de manière orale ou écrite. Qu'il soit réel ou fictif, il contient une part de subjectivité dans la mesure où il est reçu d'une certaine façon par le journaliste et retransmis également sous un point de vue aux lecteurs. Le récit ne contient en soi aucune limite de taille. Au minimum, il est constitué de deux propositions narratives liées entre elles dans un rapport temporel et causal.

---

<sup>598</sup> Prévost, *Pour et Contre*, 1738, t. 17, n° 248, p. 259.

Les théoriciens qui ont cherché à définir le récit insistent constamment sur l'importance du temps et des personnages. Gérard Genette utilise le terme « récit » pour désigner « le signifiant, l'énoncé, le discours ou texte narratif lui-même », tandis que l'histoire désigne « le signifié ou contenu narratif ». Il emploie le mot « narration » lorsqu'il parle de l'acte narratif producteur à l'origine du récit, c'est-à-dire de la situation, réelle ou fictive, dans laquelle prend place le récit<sup>599</sup>. Tout comme Genette, Ricoeur postule dans sa théorie de la triple mimésis du récit que celui-ci prend pleinement son sens lorsqu'il y a intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur<sup>600</sup>.

### ***Statut ambigu du genre de la nouvelle***

La nouvelle se caractérise par la concentration de son sujet. Elle repose sur un seul et unique événement ou sur une anecdote, comme le rappelle René Godenne, dans un article « À propos de quelques textes critiques du XX<sup>e</sup> siècle sur la nouvelle ». Dans un autre article, Daniela Ventura rappelle que, outre cette caractéristique, les trois paramètres sur lesquels chacun s'accorde généralement pour définir le genre : la nouvelle est un récit vraisemblable, qui imite les actions populaires, elle inclut toutes sortes de narrations, aussi bien tragiques que comiques, et son but est essentiellement récréatif bien qu'elle puisse produire un effet cathartique sur le lecteur<sup>601</sup>.

Le genre de la nouvelle, mineur, est un genre très ancien, répandu aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Dès ses débuts, elle désigne plusieurs réalités : la *novella* italienne, un court récit scabreux ou facétieux, sur le modèle des nouvelles de Boccace, propice au divertissement, et les « histoires tragiques » de Jean-Pierre Camus, à vocation morale principalement. Ces deux traditions ont cohabité pendant la Renaissance et au XVII<sup>e</sup> siècle. En réaction aux romans héroïques et merveilleux du Grand Siècle, la nouvelle a ensuite évolué vers le « récit d'une aventure romanesque ou psychologique ». Cette forme d'art narratif s'est donc appuyée sur les notions de vrai et de vraisemblable pour se développer. Elle répond à un besoin de « vérité », ou d'illusion de vérité. Deux autres courants se développent ainsi, celui de la

---

<sup>599</sup> Gérard Genette définit les clés de l'analyse narratologique dans son ouvrage *Figures III*. Il s'efforce de préciser le statut du narrateur dans une œuvre de fiction, statut aidant à la compréhension, et à la réception, de l'œuvre elle-même.

<sup>600</sup> Les trois volumes de *Temps et récit* de Paul Ricoeur sont venus apporter un éclairage nouveau aux relations temporelles entretenues par le discours littéraire et l'histoire.

<sup>601</sup> Daniela Ventura, « Un apport espagnol à la théorie du genre de la nouvelle », p.7-20.

nouvelle fondée sur le vrai, comme celles de Donneau de Visé par exemple, et celui de la nouvelle vraisemblable, illustré par Mme de la Fayette entre autres.

L'étude du genre de l'histoire tragique est particulièrement féconde pour l'analyse des nouvelles publiées dans les journaux littéraires. La plupart relève en effet de cette catégorie. Quand ce n'est pas le cas, les nouvelles s'inscrivent alors simplement dans la tradition des nouvelles sentimentales de l'époque, inspirées de *La Princesse de Clèves*. « L'histoire tragique », telle qu'elle est définie par Vincent Combe dans sa thèse *Histoires tragiques et « canards sanglants » : genre et structure du récit bref épouvantable de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XVII<sup>e</sup> siècle*, fait appel à une tradition littéraire de l'exercice de la morale, comme la dimension apologétique, mais en négatif, puisqu'il s'agit davantage de montrer les défauts et les vices, comme un anti-modèle de bonne conduite. L'expression « histoire tragique » est utilisée pour distinguer ces récits de ces « nouvelles » très en vogue à l'époque, comme en témoigne *Les cent nouvelles nouvelles* (vers 1460), *Les propos rustiques* de Noël du Fail (1547), *Les nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers (1558), ou *l'Heptaméron* de Marguerite de Navarre (commencée en 1516).

La confusion règne entre les mots « histoire », « nouvelle » ou « mémoire » dans les divers récits brefs du XVII<sup>e</sup> siècle, révélant l'origine confuse du genre de la nouvelle, et l'ambiguïté de son sens. La nouvelle dérive du conte et de l'anecdote, elle se distingue du roman, tant par sa brièveté que par son souci de vérité. Cependant, René Godenne émet l'hypothèse que « le conteur survole une série de faits, [tandis que] le nouvelliste cerne une tranche de vie »<sup>602</sup>. Selon lui, le conte et la nouvelle poursuivraient un objectif similaire, l'exemplarité du récit, mais de façon différente. Dans la nouvelle, les personnages et les intrigues sont bien loin des héros de l'Antiquité ou des récits merveilleux, et plus proches du quotidien. *L'incipit* de la nouvelle informe sur la source du récit, souvent un témoignage. Il transforme le récit oral en narration écrite. Cette caractéristique la distingue du conte, envisagé comme le compte rendu oral d'un fait divers et fonde sa spécificité : son inscription dans le vrai ou le vraisemblable, comme l'explique Daniela Ventura :

La relation qui s'instaure entre la nouvelle, la vérité et l'exemplarité est alors très étroite ; on pourrait même avancer que dans la plupart des cas l'une ne va pas sans les autres. Si le roman doit sa force persuasive exclusivement à la vraisemblance interne de sa fiction, sans laquelle il risquerait de confondre le lecteur, il n'en est pas ainsi pour la nouvelle.

---

<sup>602</sup> René Godenne, « À propos de quelques textes critiques du XX<sup>e</sup> siècle sur la nouvelle », p.250.

Foncièrement liée à la dimension événementielle et « hantée » par ses origines orales, la nouvelle ressent encore le besoin de se présenter comme véridique<sup>603</sup>.

Cette alliance de la nouvelle à des notions telle que la vérité et l'exemplarité explique l'intérêt des rédacteurs de périodiques pour le genre. Son inscription dans les journaux littéraires révèlent en effet la proximité entretenue par la nouvelle avec la triple vocation de ces journaux : divertir, informer, éduquer. De fait, l'origine orale de la nouvelle se fait moins visible dans les périodiques, dans la mesure où leur statut même vient convaincre de la véracité des récits proposés dans les « nouvelles ».

Le terme « nouvelle » recouvre donc plusieurs réalités littéraires, mais pas seulement. Selon Richelet, la nouvelle est une « chose qu'on sait depuis peu de temps » ou un « Écrit qui raconte ce qui se passe de nouveau »<sup>604</sup>. Elle s'inscrit dans une perspective historique. On voit bien ce que cette définition implique par rapport au journal littéraire. Dans le *Trésor de la Langue Française*, la nouvelle est définie comme « l'annonce d'un événement, généralement récent, à une personne qui n'en a pas encore connaissance ; [un] événement dont on prend connaissance ». Elle désigne également tout ce qui est rapporté par les médias ou la rumeur publique. Elle s'inscrit donc dans une double tradition, littéraire et journalistique, ou historique. Le point commun de ces deux aspects, la relation au vrai, ou au vraisemblable, signale la spécificité du genre. La question du vrai est ainsi centrale pour la définition du terme. Toutefois les deux types de nouvelles ne sont pas soumises au même contrat de lecture : l'une est investie par l'imaginaire, tandis que l'autre s'appuie sur la réalité. Selon l'expression de Marc Lits, dans son article « Nouvelle littéraire et nouvelle journalistique », ces deux productions textuelles sont « à égale distance du réel mais chacune est d'un côté du miroir »<sup>605</sup>. La nouvelle littéraire et la nouvelle journalistique rendent compte d'événements qui transgressent la nature ou l'ordre normal du monde<sup>606</sup>.

Lorsqu'elle est « journalistique », la nouvelle s'approche du fait divers. Marc Lits, qui s'efforce de souligner les différences entre ces deux types de nouvelles, développe l'idée selon laquelle la nouvelle littéraire accueille la figure de la métaphore, tandis que la nouvelle journalistique privilégie l'hypotypose, ou parfois les métaphores usées. En outre, il définit

---

<sup>603</sup> Daniela Ventura, « Un apport espagnol à la théorie du genre de la nouvelle », p.15.

<sup>604</sup> *Dictionnaire Français*, Pierre Richelet, 1680, cité par A. Kibédi Varga dans son article « Pour une définition de la nouvelle à l'âge classique », p.54.

<sup>605</sup> Marc Lits, « Nouvelle littéraire et nouvelle journalistique », *Le français d'aujourd'hui*, p.46.

<sup>606</sup> D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p.16, cité par Mars Lits, op. cit., p.44.

l'écriture littéraire à travers la notion de divergence. En s'appuyant sur les travaux d'Umberto Eco, il met en avant la « paresse » du texte littéraire qui conduit à faire travailler le lecteur. *A contrario*, l'activité journalistique requiert le principe de convergence. Le lecteur cette fois est mis en situation de paresse et l'ensemble du texte vise à l'aider dans sa lecture, à l'orienter aussi. C'est l'usage de ces textes qui permet de distinguer la nouvelle littéraire de la nouvelle journalistique, dont les deux formes figurent dans les journaux littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### ***La fiction comme rapport au monde***

La nouvelle littéraire contribue à l'évolution de la notion de vraisemblance, en même temps qu'elle est significativement modifiée par elle.

### **La vraisemblance : état des lieux et perspectives**

La vraisemblance pose la question de ce qui est représentable à une époque. Selon Nathalie Kremer, dans son ouvrage sur la vraisemblance, elle « est ce principe qui règle le code générique d'une œuvre ainsi que les normes poétiques qui en déterminent l'horizon d'attente. »<sup>607</sup>. Elle renvoie à un ensemble de notions fondatrices de la poétique classique telles que l'imitation, le vrai, le goût, le nécessaire, etc. La vraisemblance est au cœur des traités poétiques comme celui de l'Abbé du Bos<sup>608</sup>, un traité esthétique avant la lettre, et celui de Batteux<sup>609</sup>, dont la pensée classique, est organisée autour du principe fondamental de l'imitation, la *mimésis*.

À l'âge classique, la vraisemblance est au fondement de la *mimésis*. Elle doit être pensée comme une figure de *ressemblance* et de *semblance* en même temps. Dans la poétique classique du Grand Siècle, la vraisemblance est son propre modèle, elle revêt le sens d'un vrai essentiel, général, dénué de tout élément imparfait. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, un processus de désidéologisation de la vraisemblance est engagé. La vraisemblance, qui s'appuyait sur le rapport aux règles de la poétique classique, est alors envisagée dans son influence sur le public. La vraisemblance est acquise, ou non, en fonction de la réception de l'œuvre par le public. Comme le dit Nathalie Kremer, « le *consensus communis* qui la dirige

<sup>607</sup> Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p.10.

<sup>608</sup> Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719.

<sup>609</sup> Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, 1746.

se mue en *sensus communis*. L'expérience du lecteur n'est plus celle du lecteur raisonnable, mais de l'individu, qui apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle pour juger d'une œuvre d'art moins à partir des règles générales que de son impression de l'œuvre. »<sup>610</sup>. Cette évolution signale d'une part le rôle grandissant du public dans la perception des œuvres d'art, et d'autre part que le vraisemblance ne dépend alors plus d'un ensemble de règles figées, indépendantes du contexte de production mais bien de la représentation de ce qui est vraisemblable aux yeux des lecteurs et spectateurs<sup>611</sup>.

### *Vraisemblance et morale*

Le principe de vraisemblance pose un problème philosophique. Pour les néo-platoniciens, la vraisemblance n'est que le masque du mensonge, tandis que les classiques aristotéliens voient la fiction comme une composition de vrai et de faux. La vraisemblance est une « imagination raisonnable », selon les mots de Nathalie Kremer<sup>612</sup>. Pour les doctes du XVII<sup>e</sup> siècle, le vrai n'est admis dans la fiction que lorsqu'il est accommodé à la vraisemblance, d'où la querelle du *Cid*, dont les enjeux ont été clairement exposés dans l'ouvrage d'Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Pour Corneille, le vrai est plus crédible que le vraisemblable mais il admet une part d'extraordinaire. Cependant, les théoriciens considèrent que cette dimension doit être réduite à son minimum, alors que Corneille y puise le fond de ses tragédies.

L'abbé du Bos institue la limite du vraisemblable « vrai » et du vrai « invraisemblable » dans le degré de *reconnaissance* de l'événement par le public. La vraisemblance n'est donc pas déterminée par la possibilité, ou la vraisemblance, de l'événement en lui-même, mais par le degré de *reconnaissance* de la possibilité de cet événement par les spectateurs et les lecteurs. Cette distinction souligne que la vraisemblance est soumise à l'idée de « crédibilité ». Elle permet d'inclure des événements invraisemblables, mais jugés possibles, dans les narrations, ou d'exclure des événements vraisemblables dans une certaine mesure, mais impossibles dans une situation particulière. Elle dépend donc de l'horizon d'attente du lecteur, lui-même déterminé par sa culture.

---

<sup>610</sup> *Ibid.*, p.308.

<sup>611</sup> Dans son ouvrage Nathalie Kremer expose ainsi l'évolution de la conception de la vraisemblance : « la vraisemblance n'est plus le composé d'un ensemble de règles précises à suivre, mais se comprend comme une approche sensible de l'œuvre qui en recherche le mérite émotionnel. D'idéale et générale, la vraisemblance devient ontologiquement réelle et particulière », p.308. Elle souligne en cela le rapport *individuel* de chaque lecteur ou spectateur à la vraisemblance.

<sup>612</sup> Nathalie Kremer, *op.cit.*, p.59.

L'abbé du Bos oppose le vraisemblable de la fiction à la vérité de l'histoire et insiste sur la nécessité en poésie de respecter le vrai, lorsqu'il est connu, pour ne pas rompre la vraisemblance du récit. Paradoxalement, le vrai intervient alors pour garantir le vraisemblable :

Comme rien ne détruit plus la *vraisemblance* d'un fait, que la connaissance certaine que peut avoir le spectateur que le fait est arrivé autrement que le poète ne le raconte ; les poètes qui contredisent dans leurs ouvrages des faits historiques très connus, nuisent beaucoup à la *vraisemblance* de leurs fictions. Je sais bien que le faux est quelquefois plus vraisemblable que le vrai, mais nous ne réglons pas notre croyance des faits sur leur *vraisemblance* métaphysique, ou sur le pié de leur possibilité, c'est sur la *vraisemblance* historique. Nous n'examinons pas ce qui doit arriver plus probablement, mais ce que les témoins nécessaires, & ce que les historiens racontent ; & c'est leur récit, & non pas la *vraisemblance*, qui détermine notre croyance. Ainsi, nous ne croyons pas l'événement qui est le plus invraisemblable & le plus possible, mais ce qu'ils nous disent être véritablement arrivé. Leur déposition étant la règle de notre croyance sur les faits, ce qui peut être contraire à leur déposition, ne saurait paraître vraisemblable : or comme la vérité est l'âme de l'histoire, la *vraisemblance* est l'âme de la poésie<sup>613</sup>.

Cette conception témoigne de la rupture entre l'abbé et la pensée classique. La reconnaissance devient le facteur déterminant pour décider de la vraisemblance du sujet. La plupart des théoriciens bannissent l'invraisemblable vrai tandis que Corneille et du Bos l'admettent et se réclament même de l'autorité du vrai pour fonder le vraisemblable du poème.

L'exigence de vraisemblance rend compte de la nécessité de fonder la fiction sur une conception du monde qui répond à une vision générale et consentie. Elle reflète un besoin de conformité entre le vrai et « l'apparence », propice à la naissance de l'émotion. Comme l'exprime Nathalie Kremer, « l'émotion générée par la représentation d'un événement qui nous touche tient à la vraisemblance de l'imitation »<sup>614</sup>.

La fonction morale d'un récit dépend de la concordance entre la représentation par le public du vraisemblable, et la manifestation de celui-ci au cœur du texte. Pour les aristotéliens, la fiction témoigne de la valeur morale de la poésie, qu'induit la *catharsis*, conçue comme un effet bénéfique pour les mœurs du lecteur. On conçoit bien, de fait, ce que cette conception révèle sur le rapport entretenu par la vraisemblance et la morale.

---

<sup>613</sup> Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I, s.28, p.82 et s.29, p.83, cité par N. Kremer, *op.cit*, p.71-72.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p.139.

La vraisemblance constitue ainsi son propre modèle dans une tendance à la représentation du réel mais selon des règles propres, déterminées d'une part par les théoriciens classiques et d'autre part par l'adhésion consentie du public aux choses du croyable. En cela, la vraisemblance ne se limite pas, bien au contraire, à « faire vrai ». Il s'agit plutôt de mettre le spectateur en situation d'affect pour l'amener à « épurer ses mœurs »<sup>615</sup>. La vraisemblance est un « moyen rhétorique » propre à convaincre et toucher le spectateur. En cela, la vraisemblance joue un rôle dans le jugement moral porté sur un texte.

### *Vraisemblance et usage*

La notion de vraisemblance est liée à celle de l'expérience, de l'usage et de l'habitude. La prise en compte de plus en plus forte de l'œuvre à partir de sa réception signale l'importance de l'expérience ou de l'usage. Lecteurs et spectateurs déterminent le caractère vraisemblable d'une œuvre en fonction de leur conception du monde et des normes, donc de leur expérience : « L'usage ou l'expérience [...] constituent le garant fondamental pour établir la vraisemblance d'une idée »<sup>616</sup>. En effet, le jugement critique qui tient compte du traitement de la vraisemblance, s'appuie sur une expérience du vrai.

### **Le mentir vrai**<sup>617</sup>

La pratique du récit dans le journal littéraire met en exergue cette conception nouvelle du vraisemblable. Avec quelques siècles d'avance, il est possible de reprendre l'expression si signifiante d'Aragon, le « mentir-vrai », qui suppose que toute forme de mensonge recèle une vérité, notamment dans les choix narratifs effectués. Cette idée intervient de plus en plus dans l'analyse des récits brefs, comme en témoigne cette réflexion de Prévost à propos d'une histoire qu'il vient de proposer à ses lecteurs dans les numéros précédents :

---

<sup>615</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p.229.

<sup>617</sup> L'expression est empruntée à Aragon qui publie en 1980 un ouvrage sous ce titre. La nouvelle "Le mentir-vrai" qui donne son titre au volume est conçue comme une poétique du roman et de la nouvelle. Se servant d'un matériel autobiographique provenant de sa propre enfance, l'auteur, en se racontant, illustre sa thèse selon laquelle la narration consiste à transformer et intégrer des faits réels gardés dans la mémoire de l'auteur, dans une composition fictionnelle qui, bien que produit d'un mensonge et donc "menteuse", transporte une vérité qui s'approche plus de la réalité que la reproduction apparemment directe et immédiate de la réalité telle quelle.

Que cette Relation soit véritable ou qu'elle passe, si l'on veut, pour une fiction, c'est assez que les Faits soient possibles pour donner lieu à l'examen de leurs principales circonstances<sup>618</sup>.

En reprenant l'idée selon laquelle les romans et autres récits ont souvent une utilité bien supérieure à celle de divertissement, Prévost propose de s'éloigner de la distinction entre récit référentiel et récit fictionnel pour se concentrer uniquement sur l'analyse des faits et leur enchaînement. Deux ans plus tard, il réitère dans un compte rendu sur le roman de M. le C. de V..., intitulé *Lidéric* :

Quoique [l'auteur] lui fasse porter le nom de *Nouvelle Historique*, & qu'il cite hardiment ses sources, il confesse qu'en prenant les faits & le fond des caractères dans les Historiens les plus estimés, il s'est réservé le droit de les grossir & de les orner, pour donner à son Ouvrage une plénitude & un rapport de parties que le simple récit de la vérité n'a pas toujours. Ainsi sans altérer beaucoup l'Histoire il prête à ses Auteurs des motifs, des discours, des sentiments, & tout ce qui peut être supposé sans blesser la vraisemblance<sup>619</sup>.

Prévost souligne l'importance du vrai, venu soutenir le vraisemblable du récit. Les deux plans, réel et fictionnel, se confondent et donnent naissance à un ouvrage tant instructif que divertissant. Finalement peu importe la vérité de l'événement, le lecteur attache plus d'importance à la vérité du conseil ou du message. Rappelons à ce sujet, les propos de Salman Rushdie dans un article paru dans le journal new-yorkais, *The Nation* :

Si paradoxal que cela puisse paraître, le but suprême de l'information comme de la fiction est la vérité. [...] Le rôle du romancier est de créer, de communiquer et d'entretenir au fil du temps une vision personnelle et cohérente du monde, qui amuse, intéresse, stimule, provoque et nourrit ses lecteurs. Le rôle du journaliste consiste à faire sensiblement la même chose dans ses pages. [...] L'une des vérités les plus extraordinaires sur ce *soap opera* de la famille royale britannique, c'est que, dans une large mesure, les personnages principaux ont été inventés par la presse. Et le pouvoir de la fiction est tel que, dans la réalité, les membres de la famille royale n'ont pu s'empêcher de ressembler de plus en plus à leur rôle. De fait, la création de « personnages » est en train de devenir très rapidement une partie essentielle du journalisme<sup>620</sup>.

Bien que cette citation concerne la famille royale britannique, et plus largement, la presse du XX<sup>e</sup> siècle, il est aisé de faire le rapprochement avec certains traitements dont bénéficient les personnalités en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle, telles que Rousseau ou Voltaire par exemple dont

<sup>618</sup> Prévost, *Pour et Contre*, 1734, t. 4, n° 53, p. 177.

<sup>619</sup> Prévost, *Pour et Contre*, 1736, t. 10, n° 145, p. 235-236. L'auteur du roman est en réalité le Comte de Vignacourt.

<sup>620</sup> Salman Rushdie, « Pas de nouvelles sans fiction. Comment la presse crée les personnages de nos vies », in *The Nation*, New-York, puis traduit dans *Courrier International*, n° 41, 27/06/1996, p. 41-42, cité par Marc Lits, *Du récit au récit médiatique*, p. 82.

les anecdotes émaillent les textes de presse. Certains événements réels servent de cadre à une logique fictionnelle. La vérité du récit est de l'ordre de la croyance, suivant en cela le principe du vraisemblable. C'est d'ailleurs une spécificité du texte littéraire comme l'indique Claude Lafarge dans son ouvrage *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*. Le lecteur est chargé d'adhérer aux propos du texte s'il veut donner un sens à sa lecture, comme le soulignaient les citations précédentes issues du *Pour et Contre*.

### **Une tradition des Lumières : la fiction de la non fiction<sup>621</sup>**

Les nombreuses études sur le récit en prose au XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'il soit court ou long, attestent d'une tradition qui se développe autour du jeu sur la fiction. Sous la forme d'études de mœurs ou de récits de voyage, ces récits en prose visent à confondre l'événement réel et son contexte fictionnel et inversement. Cette pratique se retrouve dans bon nombre de récits brefs publiés dans les périodiques. Les rédacteurs la dénoncent parfois et soulignent l'origine fictionnelle d'un texte qui veut se faire passer pour vrai, comme dans cet exemple issu du *l'Année littéraire* dont le titre est déjà significatif à lui seul :

Histoire véritable & merveilleuse d'une jeune Anglaise, précédée de quelques circonstances concernant l'Enfant Hydroscope, & de beaucoup d'autres traits & phénomènes les plus singuliers dans ce genre ; suivie d'un parallèle des rapports que ces phénomènes paraissent avoir entr'eux, de quelques vues patriotiques à ce sujet, & d'une manière rien moins que physique d'envisager ces miracles de la Nature ; ouvrage soumis aux lumières des savants Naturalistes, des Physiologistes, Chimistes, à celles des Sociétés & Académies des Sciences ; enfin aux observations des Curieux & Amateurs d'Histoire Naturelle ; avec les autorités & pièces justificatives ; Brochure in-12 d'une centaine de pages, imprimé à Physicopolis<sup>622</sup>.

L'adjectif « merveilleuse » accolé à celui de « véritable » témoigne de la possibilité de l'extraordinaire dans la notion de vraisemblance. Cela vient souligner que ce qui semble extraordinaire ne l'est pas toujours et peut être tenu pour vrai. La suite de l'article insiste d'ailleurs sur l'aspect scientifique de la démarche et de la démonstration, comme la mention des savants qui ont pris part à ces analyses ou la présence de « pièces justificatives ». Il vient associer des éléments qui contribuent au « croyable », à un événement singulier.

La nouvelle littéraire témoigne de sa vocation divertissante. Elle vient amuser le lecteur en lui proposant des récits surprenants qui s'inspirent d'autres traditions textuelles,

---

<sup>621</sup> L'expression provient de l'article « Le roman hebdomadaire : Fiction et information dans la gazette du XVIII<sup>e</sup> siècle » de Yannick Seité, in *Journalisme et fiction au XVIII<sup>e</sup> siècle*, M.Cook (éd.), p. 65-74.

<sup>622</sup> Fréron, *Année littéraire*, 1772, t. 5, l. 3 du 30 août, p. 49-56.

comme l'article, ou l'ouvrage scientifique, dans le cas précédent. Fréron conclut ainsi son texte sur l'objectif réel de l'ouvrage :

Cette *Histoire Véritable* n'est qu'une fiction, une critique, une plaisanterie. L'auteur, après une histoire très sommaire de *Jean-Jacques Parangue*, rapporte beaucoup d'autres phénomènes singuliers dans ce genre<sup>623</sup>.

Le rédacteur inscrit l'ouvrage dont il rend compte dans la tradition de « l'histoire véritable », c'est-à-dire dans la fiction ou la plaisanterie. L'association de la fiction et de la critique peut sembler surprenante. Elle s'explique néanmoins si l'on considère que la vraisemblance permet également de diffuser des points de vue sur le monde. Nous avons pu voir en effet que les modalités d'inscription du vraisemblable dans un texte littéraire conditionnent sa réception et sa lecture. En cela, le choix de la fiction peut s'avérer efficace lorsqu'il s'agit de présenter une opinion critique. Le terme « critique », ici avancé par Fréron, peut se comprendre comme un synonyme de « satire », c'est-à-dire doté d'un contenu critique certes mais également divertissant.

Certains récits brefs publiés dans les périodiques se présentent sous la forme d'anecdotes soi-disant vraies. Néanmoins, le thème traité, similaire à celui de nombreux autres récits brefs ou romans, oriente la lecture du texte, compris comme un texte fictionnel. Par exemple, les récits qui racontent une histoire d'amour, rendue problématique par des questions d'héritage ou de naissance sont si fréquents que le lecteur ne s'interroge guère sur le cadre référentiel du texte. La qualité d'une fiction tient finalement à l'aptitude de son auteur à faire croire à la réalité des personnages, tout du moins à la possibilité effective de leur existence. Mais, si au départ, il s'agissait juste de rendre « croyable » les histoires proposées au lecteur, les récits en prose s'orientent résolument vers une mise en scène d'un discours vrai, comme l'a très bien montré Nathalie Kremer dans son ouvrage. On passe, pour reprendre les termes de Yannick Seité, d'une « esthétique du possible » à une « esthétique de l'authentique », c'est-à-dire du donné pour vrai<sup>624</sup>.

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>624</sup> Yannick Seité, « Le 'Roman Hebdomadaire', Fiction et information dans la gazette au XVIIIe siècle », in *Journalisme et fiction au XVIIIème*, Malcom Cook (ed), p. 63-74.

***La nouvelle littéraire***

Ces considérations préliminaires sur la vraisemblance permettent de souligner l'acte de référence effectué par le texte de fiction. Celui-ci développe une représentation qui, à sa manière, à valeur d'expérience. La fiction s'intègre à l'imaginaire individuel du lecteur. Elle acquiert un sens pratique dépendant à la fois de la sphère psychologique de l'individu et des attentes socialisées et culturelles. En cela, la fiction participe de la vie sociale de laquelle elle est issue et sur laquelle elle peut agir en retour. La logique est évidente lorsque l'on s'intéresse par exemple aux fictions morales.

L'analyse de Shelly Charles effectuée sur les récits dans le *Pour et Contre* de Prévost révèle à cet égard la nécessité de la mise en récit dans le périodique littéraire<sup>625</sup>. Elle s'applique à l'ensemble des périodiques de notre corpus, bien que celui de Prévost en soit ici le parfait représentant. Le contexte de parution du récit dans la presse littéraire, quel que soit son cadre de référence, influe sur son statut et sur son fonctionnement. Le récit se trouve imbriqué à un genre hétérogène constitué d'une grande variété aussi bien formelle que thématique. Il est également un discours secondaire. Le journaliste rend compte d'événements, qu'il s'agisse de livres parus ou de faits qui ont déjà eu lieu. Ce discours secondaire est marqué par le sceau de l'authenticité. En tant que discours secondaire, donc rapportant un événement antérieur, le récit ne peut qu'être vrai, ce qui conduit Prévost, et dans ce cas lui plus que tout autre journaliste, à renforcer le contexte du récit. Il cherche à rendre vraisemblables les récits les plus romanesques. Pour cela, soit il considère que la publication de ces récits dans son périodique garantit leur authenticité, soit il en donne l'origine : un traité de minéralogie pour raconter l'amour d'une jeune Suédoise de bonne famille pour un brigand condamné à des travaux forcés dans les mines de Suède (VIII, 60-72), ou l'histoire des bains publics depuis l'Antiquité afin de raconter la noyade d'une jeune fille qui rencontre secrètement son amant dans un bain londonien (V, 230-233). Finalement, le récit dans le périodique littéraire ressort également du genre réflexif parce qu'il intervient à titre d'exemple argumentatif dans les articles critiques, théoriques ou rhétoriques qui composent le périodique, mais plus profondément, parce qu'il participe de l'élaboration

---

<sup>625</sup> Shelly Charles, « La création savante du vraisemblable dans *Le Pour et le contre* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, p. 371 – 385. Voir également son ouvrage *Poétique de l'hétérogène* qui propose une analyse complète de la structure et de la fonction des récits brefs dans le *Pour et Contre* de Prévost.

d'une réflexion sur le vrai et le vraisemblable, et plus largement sur le langage, comme le rappelle Shelly Charles :

À la prose narrative qui connaît alors les « dilemmes » que l'on sait, le journal semble offrir à la fois un lieu hors des normes littéraires, où la vérité supposée des faits lui permet d'éviter l'application d'un jugement esthétique, un lieu de rencontre avec d'autres discours, dont elle peut tirer différentes ressources, thématiques et stylistiques, et un lieu de réflexion sur le rapport entre la réalité et sa représentation textuelle quelle qu'elle soit<sup>626</sup>.

Le périodique de Prévost, comme les autres périodiques littéraires, se constitue en laboratoire du récit puisque toutes ses formes et ses fonctions (d'enseignement, d'information, d'exemple, etc.) y sont représentées.

La plupart des récits brefs insérés dans les périodiques comportent des sous-titres spécifiant le genre et le mode de lecture du texte. On trouve par exemple des « contes moraux », des « aventures extraordinaires » mais aussi des « histoires véritables » ou des « anecdotes ». Ces sous-titres informent le lecteur sur le contenu de l'histoire qu'il va lire. On trouve plus d'une dizaine de ce type de sous-titres dans les périodiques. Shelly Charles, dans son ouvrage sur le *Pour et Contre* de Prévost a particulièrement bien analysé l'emploi de ces derniers en fonction du contenu du récit<sup>627</sup>. Il en ressort que très peu de récits tirent leur origine de la réalité. Il s'agit plutôt de présenter aux lecteurs divers types de textes dotés de fonctions différentes, morale ou anecdotique, informative ou divertissante. Toutefois, cette pratique répond avant tout à une fantaisie propre à la mode de l'époque puisqu'elle n'abuse guère les lecteurs. Les rédacteurs publient des récits vraisemblables tout en donnant l'illusion d'un certain degré de véracité ou d'historicité, comme en attestent les sous-titres « nouvelles », « anecdotes », ou « histoires ».

En 1769, le *Mercur de France* publie par exemple une « histoire véritable » intitulée « L'ambition vaincue par l'amour » dans laquelle une jeune fille hésite entre deux prétendants : le premier qui l'aime sincèrement mais qui est moins fortuné, et un jeune noble, bel esprit mais dont les sentiments sont peu sincères<sup>628</sup>. Elle se détourne d'abord du premier, toute à son envie de gagner en considération sociale. Mais le jeune roturier insiste et se retrouve enfermé par une suite de péripéties dans la chambre de la jeune fille. Celle-ci comprend alors qu'il l'aime d'un amour véritable et accepte de l'épouser. La succession des

<sup>626</sup> Shelly Charles, « La création savante du vraisemblable dans *Le Pour et le contre* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, p. 374.

<sup>627</sup> Shelly Charles, *Récit et réflexion : Poétique de l'hétérogène dans « Le pour et contre » de Prévost*.

<sup>628</sup> Lacombe, *Mercur de France*, mai 1769, « L'Ambition vaincue par l'Amour. Histoire véritable », p. 16-37.

événements, tout comme le prénom de la jeune fille, Lucinde, évoquent les aventures romanesques, voire dramatiques de l'époque. Le récit développe une série de *topoi* bien connus du lecteur dans un registre à la fois sentimental et comique. La dernière phrase du récit « & dès la nuit suivante d'Ortigny fut couronné par le hasard, l'amour & l'hymen. » est tout à fait caractéristique d'une nouvelle.

Le terme « histoire » est lui aussi problématique. Comme la nouvelle, il renvoie aussi bien à la fiction qu'à la réalité. Dans l'exemple précédent, l'adjectif « véritable » qui venait qualifier « l'histoire » jouait comme un indice de fiction. Néanmoins, lorsque le *Journal des Dames* publie en août 1764, un récit intitulé « Histoire de Françoise de Cezely, Dame de Barry », le lecteur peut s'interroger sur l'origine réelle ou fictionnelle du récit<sup>629</sup>. Les lecteurs et lectrices du périodique découvrent l'histoire de l'épouse du commandant de Leucate, qui a sauvé sa ville, soumise à un siège terrible, alors que son mari avait été fait prisonnier par les assaillants. Le récit est exemplaire en ce qu'il offre un modèle de conduite pour les lectrices. En même temps, il témoigne de la possibilité, pour les femmes, de jouer un rôle politique et militaire de premier ordre.

Quelques pages plus loin, le lecteur découvre une « Aventure singulière Ecrite par M\*\*. À un de ses Amis » avec une note précisant : « Cette Aventure est arrivée en Province, dans le commencement de ce siècle. Avant que de l'imprimer, on a eu soin d'en déguiser les noms. »<sup>630</sup>. Les deux récits figurent dans le journal sous forme de lettre, envoyée par un lecteur à Mme de Maisonneuve. Cependant, alors que la première histoire est attestée (La statue de Françoise de Cézely est d'ailleurs érigée à Leucate aujourd'hui), la seconde relate l'histoire d'un homme hébergé dans un château qui, la nuit venue, entend divers bruits de chaînes. Il s'aperçoit bientôt que le propriétaire du château est enfermé dans une tour par son propre fils qui a souhaité profiter plus tôt de son héritage. Prêt à le secourir, il apprend que le père a joué le même tour à son propre père des années auparavant. Le narrateur fuit alors et termine son récit par ces mots :

Je suis resté sans voix & sans mouvement ; tout me donnait de la terreur dans ce Château ; j'en suis sorti aussitôt. Je me prépare à présent à aller habiter une autre de mes terres. Je ne saurais ni voir Vildac, ni demeurer ici. O mon ami, comment est-il possible que l'humanité produise des monstres & des forfaits pareils ?

---

<sup>629</sup> Mme de Maisonneuve, *Journal des Dames*, août 1764, p. 6-17.

<sup>630</sup> Mme de Maisonneuve, *Journal des Dames*, août 1764, p. 21-28.

Cette dernière phrase témoigne de la valeur exemplaire du récit, tout comme l'était l'histoire précédente sur Françoise de Cézely. Toutefois, le plan de référence des récits diffère : le premier évoquait une histoire vraie tandis que le second est manifestement fictionnel. L'accumulation de précisions sur les ombres, les bruits de chaînes, la lumière du feu, la description du château évoquent les romans fantastiques de la seconde moitié du siècle, plus précisément le renouveau médiéval. Les premières lignes du récit laissent volontairement une ambiguïté sur le bruit qui réveille le narrateur. Est-il d'origine fantastique ou a-t-il une explication raisonnable ? Ainsi, la juxtaposition de ces deux récits évince la question de l'authenticité des histoires narrées : il ne s'agit pas de s'interroger sur l'origine réelle ou non des récits mais plutôt de saisir l'enseignement qu'ils dispensent. À chaque fois, le lecteur est prévenu que l'histoire qu'il va lire est véritable, bien que ce ne soit pas forcément le cas. Le périodique joue sur l'ambiguïté de sa fonction : littéraire, il propose des récits fictifs ; à vocation informative, il doit donner des nouvelles véritables. À travers ces exemples, on perçoit bien le processus qui guide les rédacteurs de périodiques littéraires. Chaque récit est porteur d'une vérité, peu importe qu'elle soit issue d'un fait réel ou non.

La plupart de ces nouvelles littéraires insistent sur la véracité du propos narré par le moyens d'adjectifs venus compléter le titre ou le sous-titre du récit. La tradition de la nouvelle signale la volonté de produire un « effet de témoignage » ou de « vrai historique », quand bien même cela n'abuserait pas le lecteur. En 1766, le *Mercure de France* publie une lettre intitulée « Jugement mémorable ». Elle relate l'histoire d'un homme qui engage un précepteur pour ses fils avant de partir pour l'étranger. À son retour, ses fils sont métamorphosés et n'ont acquis que des vices. Il se retourne alors contre le précepteur et porte l'affaire devant les tribunaux. Le juge condamne certes le précepteur mais également le père qui aurait dû mieux veiller sur ses fils<sup>631</sup>. Le récit est donné pour « vrai » et serait la traduction d'une anecdote issue d'un récit de voyage à Pékin. Il s'agit davantage d'une mise en scène codifiée, qui participe du processus de vraisemblance, et qui contribue à l'effet cathartique du récit. Le narrateur, très présent dans les nouvelles littéraires, vient limiter une objectivité susceptible de nuire à l'émotion du lecteur, et donc, encore une fois, à cet effet cathartique.

---

<sup>631</sup> La Place, *Mercure de France*, février 1766, p. 44.

L'objet de la nouvelle littéraire se distingue de la logique du roman. Elle fait généralement l'impasse sur la notion de « suspense », émotion répandue dans la réussite du genre romanesque. Elle propose un schéma narratif en général dénué d'originalité, d'autant que son titre, souvent très développé, informe suffisamment le lecteur pour résumer l'histoire, voire en annoncer la fin. Ainsi, en 1763, Fréron publie une lettre d'un lecteur qui fait le récit d'un acte de bienfaisance d'un homme M. D\*\*\*\*, pour une famille vertueuse et dans le besoin. Dans ce courrier, les faits sont vraisemblables mais la mise en scène est telle que le lecteur s'aperçoit bien vite de la fiction : le père de famille est aimable mais faible, la femme est jeune et jolie ; ils ont trois enfants dont une fille « jolie comme un ange ». Tous sont des modèles de vertus et n'ont cessé de faire le bien autour d'eux. Leur description contraste vivement avec celle des riches carrosses qui vont et viennent au théâtre italien. La narration est saturée d'effets de réels et contribue à l'exemplarité de l'histoire :

Jeudi dernier, 17 Novembre, M.D\*\*\*, passant à 7 heures & demie du soir dans la rue Pavée, près de la Comédie Italienne, entendit une femme qui adressant la parole à la Sentinelle du coin de la rue Française, s'écriait [...] <sup>632</sup>.

Les lieux, le nombre de pièces données pour aider la famille, l'heure, les personnes, tout est mentionné, et notamment l'histoire, bien que brève, de cette famille et sa réputation. Bien que les faits soient présentés dans une suite logique et dans un discours très neutre, proche du style documentaire, la trop grande accumulation de détails fait penser à un récit fictionnel à portée exemplaire. De fait, l'auteur de la lettre, soi-disant témoin de l'événement, ne peut connaître ni tous les acteurs du récit, ni leur histoire, ni l'enchaînement des faits aussi minutieusement. Il intervient comme un « témoin-omniscient » ce qui vient contredire l'authenticité revendiquée du récit. Néanmoins, à aucun moment, Fréron ne vient corroborer, ou non, ses propos. Il publie le récit en l'état et laisse le soin au lecteur d'en tirer les conclusions qui s'imposent. La vérité du récit réside dans l'exemple vertueux qu'il propose et non dans celle des faits.

En prévenant les lecteurs du contenu de la nouvelle à suivre, les rédacteurs orientent sa lecture. La puissance, et en général l'originalité, de l'événement, ainsi que son récit condensé se substituent à la nécessité de suspense. Le lecteur est amené à lire la nouvelle fictionnelle proposée par les rédacteurs parce que le titre et le sous-titre évoquent un certain plaisir de lecture, une reconnaissance du thème, voire la promesse d'un récit inédit

---

<sup>632</sup> *Année littéraire*, 1763, t. 7, l. 11 du 22 novembre, p. 260-267.

ou original. La nouvelle fictionnelle, dans le journal littéraire, privilégie la curiosité ou la surprise, au suspense<sup>633</sup>. Sur ce point, nouvelle littéraire et nouvelle journalistique, dans le journal littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle, se structurent autour du même principe.

### ***La nouvelle journalistique***

Dans les périodiques, le terme « nouvelle » n'implique pas forcément l'idée de nouveauté. Il est fréquemment employé par les rédacteurs lorsqu'il s'agit de rendre compte d'événements réels, comme en témoigne les catégories « Nouvelles de la Cour » ou « Nouvelles politiques » du *Mercure de France* et du *Journal des Dames*. En revanche, dès lors qu'il s'agit de publier des nouvelles littéraires, les rédacteurs préfèrent les mots d'« histoire » ou « historiette ».

Les nouvelles journalistiques peuvent remplir plusieurs fonctions. Le journal fait œuvre d'historien lorsqu'il retrace les événements marquants de la Cour, par le récit des mariages, naissances et décès notamment, mais aussi lorsqu'il rend compte des fêtes qui y sont organisées. Si l'événement est vraiment important, il peut donner lieu à des articles spécifiques, presque des « dossiers », encore que l'expression soit largement anachronique pour la presse de l'époque. L'attentat de Damiens, l'histoire de l'homme au masque de fer ou la mort du Dauphin provoquent ainsi de nombreuses réactions et sont largement traités par les périodiques. Dans ce cas, le périodique est un témoin de l'actualité de son temps, il retrace l'histoire de la société.

Les journaux littéraires publient de nombreuses anecdotes qui viennent informer le lecteur d'événements d'importance inégale. Ces petits récits de quelques lignes sont sélectionnés en fonction des personnalités qui y participent, ou pour rendre compte d'un mot d'esprit<sup>634</sup>. Parfois, ce que le périodique appelle « anecdote » relève plutôt du commentaire, comme dans cet exemple du *Mercure de France*, publié en 1770 :

Cette gaieté que le vin pris modérément communique, cet oubli des chagrins les plus cuisants qu'il procure, cette hardiesse qu'il inspire, ces saillies qu'il suggère sont autant de preuves de

---

<sup>633</sup> Vincent Combe dans sa thèse *Histoires tragiques et « canards sanglants »* définit la curiosité « comme une incertitude portant sur un événement mystérieux présent ou passé » et la surprise « comme une contradiction avérée d'une attente déterminée », p.88. La surprise est ponctuelle et survient dans un contexte inattendu, contrairement au « suspense », diffus et croissant.

<sup>634</sup> Historiquement, on retrouve les premières formes de ces récits dans les occasionnels du XVII<sup>e</sup> siècle, ces feuilles dont la fonction était de diffuser diverses nouvelles et anecdotes liées à l'actualité du monde.

son excellence pour disposer l'âme à jouir de tous ses droits. Le chantre immortel de l'Iliade animait quelquefois la vivacité de son imagination par l'usage de cette liqueur [...] & l'ancien Lamprias ne paraissait jamais plus en verve que lorsqu'il s'était exercé à boire. Aussi avait-il coutume de dire qu'il ressemblait à l'encens auquel la chaleur fait exhaler son odeur agréable<sup>635</sup>.

Le récit n'appartient pas à une actualité et relève plus de la réflexion sur les vertus du vin que du récit d'un événement. Il est très général et ne s'attache ni à un individu, ni à une époque. *A contrario*, lorsque, dans le même volume, le *Mercur de France* publie une anecdote sur Guilleragues, on retrouve les principes de l'anecdote, telle qu'elle s'est développée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle :

M. de Guilleragues avait beaucoup d'esprit. Quand il eût été nommé Ambassadeur à Constantinople, la veille de son départ, il alla prendre congé du Roi à son coucher, & demanda à sa Majesté ses dernières instructions. « Si vous voulez, lui dit le Roi, vous acquitter à mon gré de votre Ambassade ; faites tout le contraire de ce qu'a fait votre Prédécesseur. » M. de Guilleragues en faisant la révérence au Roi, « Sire, dit-il, je ferai en sorte que votre Majesté ne donne pas la même instruction à mon successeur<sup>636</sup>.

Ce fait, mineur, n'a joué aucun rôle historique, il n'est pas venu perturber une durée, mais il mérite pourtant d'être raconté. En effet, les personnes qui y prennent part sont de qualité. La réplique de Guilleragues met en avant l'esprit de celui-ci, et, finalement, son éventuelle capacité à devenir l'ambassadeur du Roi. Cette anecdote informe le lecteur sur le départ prochain de Guilleragues à Constantinople. Elle donne à voir le type de relations qui existent entre les deux hommes et vient souligner les qualités de cet Ambassadeur choisi par le Roi. De la sorte, elle témoigne des vertus du Roi lui-même. Le récit réduit la distance entre les deux hommes et les lecteurs en les présentant sous un angle inhabituel, plus intime. Cela place les deux personnages dans une situation avantageuse, ce qui est une façon d'informer le lecteur sur des événements historiques par l'intermédiaire de l'anecdote et de récits mineurs. L'Histoire passe par le récit de la petite histoire.

La structure de ce type de récits est extrêmement différente des nouvelles politiques publiées en fin de volume dans le *Mercur de France* et le *Journal des Dames*. Dans le même volume que précédemment, quelques pages plus loin, le *Mercur de France* publie un ensemble de nouvelles politiques qui diffèrent du principe de l'anecdote, et rappellent le genre de la nouvelle, comme dans ce récit sur les événements de Constantinople :

---

<sup>635</sup> *Mercur de France*, janvier 1770, vol. 2, p. 187-193.

<sup>636</sup> *Ibid.*

*De Constantinople, le 3 Novembre 1769.* Les avis reçus du camp du Grand Vizir portent qu'il s'est retiré en deçà du Danube avec son armée pour prendre des quartiers d'hiver à Isatchin, où l'étendard du Prophète est demeuré. On assure que jusqu'à présent la Porte n'a voulu entendre à aucune des propositions de médiation qui lui ont été faites pour le rétablissement de la paix<sup>637</sup>.

Le récit s'intègre à un contexte parfaitement défini, aussi bien par le lieu que par la date et les personnes impliquées. Il informe les lecteurs d'un désaccord entre les Turcs et la France, et notamment de la difficulté à rétablir la paix. Contrairement à l'anecdote définie par le *Trésor de la langue française* comme un « Petit fait historique survenu à un moment précis de l'existence d'un être, en marge des événements dominants et pour cette raison souvent peu connu », ce récit est fait pour être diffusé au plus grand nombre (rappelons que les nouvelles politiques du *Mercur de France* étaient en fait une copie des nouvelles politiques de la *Gazette*). Il se présente comme un événement important et lourd de sens, bien loin de la relation entre Guilleragues et le Roi. En cela, il se distingue de l'anecdote et renvoie plutôt à la nouvelle, considérée dans son sens historique.

Les nouvelles politiques, essentiellement publiées dans le *Mercur de France* et le *Journal des Dames*, rendent compte aussi bien des mouvements des armées, que des relations entre les pays, des éventuelles démissions de gouvernement, ou encore des tempêtes extraordinaires qui ont pu affecter la flotte française. Elles relèveraient presque d'un genre qui n'existe pas encore, qui se développera au XIX<sup>e</sup> siècle, pour trouver une seconde jeunesse avec le développement d'Internet : la dépêche. Cette information brève, *a priori* non mise en forme, dont l'objectif est d'être transmise très rapidement, répond aux principes d'écriture du texte précédent : un lieu, une date, les personnes concernées et quelques phrases pour rendre compte de l'information. Il n'y a pas d'effet d'annonce et le style est très différent des autres articles, bien souvent riche d'images et de métaphores. L'information est neutre et sans fioriture<sup>638</sup>. Dans le chapitre « Écrire pour informer », publié dans l'ouvrage collectif *Civilisation du journal*, Adeline Wrona définit la dépêche comme « l'archétype d'un écrit sans auteur, donc sans passion, ni parti-pris »<sup>639</sup>. Souvent empruntées aux nouvelles politiques de la *Gazette*, ces « dépêches » se distinguent du

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>638</sup> Il ne s'agit pas ici de revenir sur l'esthétique de la brièveté, bien définie par Alain Montandon, dans son ouvrage sur les *Formes brèves*. La dépêche répond à une pratique de la concision et à une exigence de la forme brève qui contraste avec le style habituellement riche et foisonnant des journaux littéraires. Cette opposition participe de la distinction entre des propos orientés ou subjectifs et un discours *a priori* neutre.

<sup>639</sup> Adeline Wrona, « Écrire pour informer », *Civilisation du journal*, p. 737.

contenu des périodiques littéraires par leur style. Elles répondent à une codification très spécifique, comme le signale la sécheresse de l'information, contrairement aux autres articles souvent très travaillés et caractérisés par un certain foisonnement.

Les dépêches des agences de presse actuelles ont conservé ces mêmes attributs, bien distincts de l'anecdote sur le Roi et Guilleragues qui commence justement par un effet d'annonce : « M. de Guilleragues avait beaucoup d'esprit ». Les temps employés sont d'ailleurs significatifs. L'anecdote est annoncée avec les temps du récit, et notamment l'imparfait, le plus-que-parfait et le passé simple, tandis que la nouvelle, ou la dépêche, utilise le présent et le passé composé. Dès 1762, le *Dictionnaire de l'Académie* définit la dépêche comme une « lettre concernant les affaires publiques ». La brièveté et la rapidité de ce document ne sont pas encore des caractéristiques définitives mais son rôle politique l'est déjà.

Les nouvelles journalistiques enrichissent également les connaissances culturelles des lecteurs en rendant compte des particularités de certains pays, comme dans cet article du *Mercur de France*, « Digression sur les Cosaques » :

On connaît dans le Nord deux sortes de Cosaques, ceux qui s'étant mis depuis deux siècles sous la domination du Czar de Moscovie, habitent le long du Tanaïs, & que l'on nomme *Domski*, & ceux dont il est ici question, & qui ne sont autres que des paysans de l'*Ukraine*, que l'ennui du travail, le goût de l'indépendance, l'amour de la rapine, & peut-être encore plus le désir de se venger des Tartares de Pérécop, qui avaient tant de fois ravagé leurs champs & détruit leurs cabanes, assemblèrent dans les îles du Borysthène, où sans être proprement Citoyens, ni soldats, ils ne laissaient pas de vivre avec une espèce de police, & de se faire redouter des peuples voisins. Telle était du moins autrefois cette Nation, que j'entreprends de faire connaître [...] <sup>640</sup>.

Le lecteur est initié à un aspect de l'histoire des Cosaques sous la forme d'une longue narration retraçant les éléments essentiels pour comprendre leur culture. L'article explique un préjugé sur les Cosaques tout en soulignant qu'il ne s'applique pas à l'ensemble de ce peuple.

Les nouvelles journalistiques diffèrent des nouvelles littéraires en ce qu'elles constituent un « théâtre de l'action », comme l'explique Jocelyne Arquembourg, dans son article « Comment les récits d'information arrivent-ils à leurs fins ? » <sup>641</sup>. Elles visent à mettre en ordre, « en récit » un événement survenu dans le monde. Elles proposent une

---

<sup>640</sup> *Mercur de France*, novembre 1750, p. 51.

<sup>641</sup> Jocelyne Arquembourg, « Comment les récits d'information arrivent-ils à leurs fins ? », *Réseaux*, 2005, p. 31.

« refiguration » de l'action qui permet d'en présenter une vision totale, orientée vers une fin. En effet, la particularité de la nouvelle journalistique réside dans sa structure ouverte, accueillante à des événements ultérieurs et en rapport avec les faits divulgués, contrairement à la nouvelle littéraire dont la structure est fermée et totalement construite dans l'objectif d'une fin identifiée et préalablement définie. Contrairement au récit fictionnel, le récit de presse propose à ses lecteurs un récit reconstitué. L'événement a eu lieu précédemment et le journaliste s'efforce d'en rendre compte le plus complètement possible. Le récit de l'événement peut se faire selon différents scénarios selon que le journaliste souhaitera insister sur les personnes, l'action, le lieu, etc. Ce récit, ou « dit rapporté » pour reprendre l'expression de Patrick Charaudeau, doit se soumettre à plusieurs impératifs : l'authenticité de l'événement, la vérité du discours, et la responsabilité du journaliste. Le récit peut alors être uniquement constitué de la narration de l'événement ou inclure un commentaire, qu'il est parfois difficile de distinguer de l'événement lui-même. Tandis que le premier est d'ordre constatif, le second, explicatif, donne au lecteur le sens qu'il convient d'en retirer<sup>642</sup>. Cette pratique récurrente dans les périodiques littéraires, permet au lecteur de décider de l'attitude à tenir à la découverte du récit, comme en témoigne cet exemple du *Mercur de France* dans un article intitulé « Mémoire sur une apparition singulière » :

Il m'a paru, Monsieur, que le Livre de l'Apparition des esprits méritait dans votre Journal autre chose qu'une simple annonce. Il n'est pas difficile d'en donner un Extrait. On a à choisir ; la manière est copieuse. Mais comme le savant Auteur n'a pas eu intention de tout dire, & qu'il pourrait aussi avoir oublié des faits importants par simple inadvertance, vous devez présumer qu'il ne trouvera pas mauvais que vous insériez dans votre Journal, lorsque vous aurez occasion de parler de cet Ouvrage, un événement qui se trouve dans l'Histoire des Evêques du Mans, telle que Dom Mabillon l'a publiée dans ses Analectes, Tome III. C'est en rapportant les actions de Hugues, Evêque, qui mourut l'an 1142. Voici en abrégé ce qu'en dit un Historien du pays & du temps, qui laisse, comme il convient, le Lecteur très libre d'y ajouter foi ou non<sup>643</sup>.

L'auteur du document complète son texte par une série d'explications qui concernent aussi bien l'ouvrage que le récit qu'il livre par la suite. Ces précisions orientent la lecture et jouent un rôle dans la réception du récit. Le lecteur se forge un avis à partir du discours du journaliste, avis contraint puisqu'il est orienté, mais en partie seulement, dans la mesure où le lecteur reste évidemment libre de son interprétation.

<sup>642</sup> Patrick Charaudeau, *Les Médias et l'information*, p. 170.

<sup>643</sup> *Mercur de France*, mars 1747, p. 7.

La mise en récit, ou narrativisation des faits, facilite la compréhension du lecteur. Il s'agit, pour l'auteur du périodique, de justifier la qualité des informations dispensées dans son périodique et de souligner leur authenticité. Si l'ensemble des rédacteurs usent régulièrement de cet effet, Prévost reste le rédacteur le plus attaché à cette pratique. Il s'efforce en permanence de rappeler les principes qui président à la diffusion d'un événement :

J'ai répété plus d'une fois que je ne prétendais point garantir la plupart des faits qui sont semés dans un grand nombre de mes Feuilles : mais il est vrai, comme j'ai eu soin de le dire aussi, que je les rapporte toujours d'après quelqu'Auteur sensé, dont il ne paraît point que personne ait rejeté le témoignage ; & la foi historique n'a jamais eu d'autre fondement. J'avais besoin de ce préluce pour le récit qui va suivre<sup>644</sup>.

Pour permettre la mise en récit de l'événement, il convient de préciser l'origine de l'histoire et les conditions dans lesquelles elle est parvenue au rédacteur du périodique. Cela participe de la narrativisation du fait et intervient comme instrument au service du savoir et de l'information. Elle est une fonction nécessaire à l'élaboration d'un discours savant efficace et compréhensible et elle prend différentes formes : analyse de cas ou récit de vie. En outre, le récit permet également d'illustrer certaines pratiques sociales ou culturelles. Contrairement à la description qui présente des objets, le récit parle des objets *en acte*. L'écriture du récit est considérée comme capable de modifier le monde, ce qui explique le grand nombre de récits exemplaires dans la presse mais également le lien intrinsèque entre le récit d'un événement réel et le périodique.

Le récit médiatique est soumis à des choix et des évaluations de la part des journalistes. Ils doivent décider de l'interprétation des faits, de leur chronologie et également de leur importance. Tous ces éléments contribuent à l'efficacité du récit. Ils doivent donner lieu à ce sentiment de véracité chez le lecteur en même temps qu'ils suivent la logique des récits littéraires, afin de créer l'émotion et l'intérêt souhaités.

La presse littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle propose indifféremment des nouvelles littéraires et des nouvelles journalistiques. Nous avons pu constater la proximité de leurs schémas narratifs, leur origine commune, quoique multiple, mais également qu'elles sont fondées sur un rapport au vrai, ou au vraisemblable, significatif puisqu'il conditionne la portée morale du

---

<sup>644</sup> Prévost, *Pour et Contre*, 1736, t. 10, n° 145, p. 217.

récit. Dans un article consacré aux relations entre presse et littérature, Jean-Paul Sermain rappelle que de nombreux récits fictionnels ont trouvé leur origine dans et par la presse :

Les récits brefs sont aussi liés au journal, souvent parce qu'ils y sont nés originellement, comme les *Contes moraux* de Marmontel, surtout parce qu'ils ont trouvé en lui leur condition de formation - c'est le cas aussi de *La Reine de Golconde* de Boufflers, *d'Abénaki* de Saint Lambert et cela vaudrait par exemple aussi pour les très nombreux recueils de Baculard d'Arnaud, autre journaliste-romancier, et sans doute encore pour *Les Crimes de l'amour* de Sade<sup>645</sup>.

Les nouvelles publiées dans les périodiques servent de point de départ à des créations fictionnelles. À l'inverse, les faits d'actualité peuvent également provoquer la création de textes fictionnels, comme dans l'exemple suivant sur l'affaire Calas. Le *Mercur de France* publie en avril 1765, une héroïde de Blin de Sainmore intitulée « Jean Calas, à sa femme & à ses enfants ». D'ores et déjà, on constate que le récit de ce fait historique passe par le truchement de la littérature puisque l'article est occasionné par la publication d'une héroïde. Toutefois, s'y ajoute le récit d'une anecdote qui concerne également l'affaire Calas, et plus précisément son fils :

Dans un court avertissement l'Auteur rend un compte abrégé de la mort de *Marc-Antoine Calas*, du supplice de son père, & de la manière éclatante dont sa mémoire a été réhabilitée. Nous ne nous arrêterons point sur tous ces détails dont le Public est suffisamment instruit, & nous nous contenterons de rapporter un trait curieux que l'on trouve dans cet avertissement. « M. le Maréchal de R\*\*\* étant aux *Délices* devant une nombreuse assemblée, demanda à M. de *Voltaire* des détails de cette affaire. L'Auteur de *la Henriade* lui raconta tout avec une éloquence si forte & si pathétique, que M. le Maréchal & tous les spectateurs fondirent en larmes. Alors M. de *Voltaire* fit entrer un des *Calas*, fils, qui était dans une chambre voisine, & M. le Maréchal dit au jeune homme : *Monsieur, je suis persuadé de l'innocence de M. votre père ; vos malheurs m'ont vivement touché. Vous pouvez compter sur mon crédit & sur mes secours. Puisque vous n'avez plus de père, c'est à moi de vous en servir.* » C'est par des traits semblables, qui ennobliraient un homme obscur, qu'un grand Seigneur fait voir qu'il sort d'un rang illustre. [suivent le commentaire et les extraits de l'épître]<sup>646</sup>.

L'événement en lui-même est trop connu pour nécessiter un rappel des faits. L'affaire a fait grand bruit à l'époque ; elle a fait intervenir de nombreuses personnalités, dont Voltaire bien sûr. L'anecdote sert ici un projet d'exemplarité. Elle vient souligner les qualités intrinsèques au statut de noble et encourage le lecteur soit à mériter ce titre s'il y a lieu, soit à y accéder par une conduite vertueuse et généreuse. L'anecdote ne vise pas à informer le lecteur mais à

<sup>645</sup> Jean-Paul Sermain, « Presse et roman au XVIII<sup>e</sup> siècle ». Nous tenons à remercier M. Jean-Paul Sermain de nous avoir aimablement communiqué l'article avant sa publication.

<sup>646</sup> *Mercur de France*, avril 1765, vol. 2, p. 87.

l'aider sur le chemin de la vertu. L'événement, dont on ignore finalement s'il est véridique, et cela importe peu, est utilisé pour produire un récit exemplaire. Le journal littéraire est producteur de textes fondés sur l'actualité mais porteurs de messages caractéristiques des fictions morales.

L'actualité influence la création littéraire et signale la grande proximité, d'autant plus grande dans notre *corpus*, entre le journalisme et la littérature. Le premier envie à l'autre ses possibilités stylistiques, la liberté de son expression et des sujets tandis que la seconde est souvent taxée de pur divertissement. Sous l'influence du récit bref de fiction, le récit de faits réels peut subir une part d'infléchissement romanesque qui témoigne de l'ambiguïté entre les deux types de récits. À cet égard, Sarah Maza remarque que les mémoires judiciaires de l'époque sont également contaminés par l'écriture romanesque, même si celle-ci est immédiatement contrebalancée par un usage accru des textes de lois<sup>647</sup>. De la même façon, le journaliste vise autant la clarté du style et la vérité de l'énonciation, qu'il cherche à convaincre, ce qui se traduit par le recours à une rhétorique, donc à un style, loin d'un supposé « degré zéro » de l'écriture. Le recours à la lettre par exemple traduit la recherche d'une rhétorique originale. La Barre de Beaumarchais posait parfaitement le problème en 1740 dans son périodique :

Du style didactique et simple de la politique, il faut savoir passer au style plus orné, quoique grave de l'histoire ; l'égayer ensuite par des sujets d'un genre plus gai ; en changer de nouveau pour les livres dont on parle selon la matière sur laquelle ils roulent ; passer d'un sujet à l'autre par des transitions adroites, et qui n'aient rien de précipité ni de brusque. On n'a que peu de temps pour une collection si laborieuse, et elle doit paraître un certain jour ; c'est une lettre de change payable à l'échéance, dont on exige le paiement à la rigueur<sup>648</sup>.

Cette variété de tons et cette nécessité d'adopter un style en fonction du sujet traité exigent une réelle maîtrise de la langue par le journaliste. Contraint, le rédacteur s'efforce d'informer ses lecteurs tout en s'autorisant une certaine virtuosité stylistique qui doit toujours rester dans le cadre d'une énonciation du vrai. De fait, Pierre Bourdieu, dans un article sur « L'emprise du journalisme » constate que le « champ journalistique » s'est constitué autour de l'opposition entre les journaux offrant avant tout des « nouvelles sensationnelles » et des journaux d'analyses et de commentaires, caractérisés par des

---

<sup>647</sup> Sarah Maza, « Le tribunal de la nation : les mémoires judiciaires et l'opinion publique à la fin de l'Ancien Régime », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Année 1987, Volume 42, Numéro 1, p. 73 – 90.

<sup>648</sup> La Barre de Beaumarchais, *Amusements littéraires*, 1740, Préface, p. VI.

valeurs d'objectivité<sup>649</sup>. Ces deux dimensions sont présentes, quoique de façon inégale, dans les journaux littéraires. Elles révèlent, selon Pierre Bourdieu, le double principe de légitimation de ces périodiques, envisagés en amont de ce chapitre : la reconnaissance par les pairs et la reconnaissance du plus grand nombre. De surcroît, elles témoignent de la construction sociale des nouvelles : dépendante d'un contexte de production et de réception.

Comme le souligne Pierre Janet dans son ouvrage *Évolution de la mémoire et la notion du temps*, le récit fonde l'unité d'une société : « Ce qui a créé l'humanité, c'est la narration »<sup>650</sup>. Au centre de ces récits se trouve non pas la distinction, somme toute peu utile, entre le réel et la fiction, mais plutôt l'événement. C'est la perception de celui-ci qui fonde le récit, en même temps qu'elle fonde l'identité d'une société.

### **7.3. Le fait divers : un exemple de nouvelle journalistique**

Parmi les différents types de nouvelle journalistique examinés précédemment, l'une d'entre elles mérite une attention particulière dans la proximité qu'elle entretient avec certaines formes de nouvelles littéraires, comme l'histoire tragique ou l'histoire véritable. La thèse de Vincent Combe a significativement mis à jour les similarités entre les histoires tragiques de Jean-Pierre Camus par exemple et les « canards sanglants » qui se développent un peu plus tard. Or, si les histoires tragiques s'inscrivent dans une période temporelle strictement définie, ce n'est pas le cas des « canards sanglants » qui ont fortement contribué à la naissance du fait divers. Justement, dans son article « Nouvelle littéraire et nouvelle journalistique », Marc Lits envisage les deux productions narratives comme étant à égale distance du réel, mais chacune « d'un côté du miroir » : « La nouvelle voudrait fonder le vraisemblable en vrai dans le même temps que le fait divers fonde la vérité de son discours en recourant aux procédés du vraisemblable »<sup>651</sup>. Son analyse rend compte à la fois de la relation qui unit les deux types de nouvelles et en même temps de ce qui les distingue irrémédiablement, leur rapport au réel ou au vraisemblable.

---

<sup>649</sup> Pierre Bourdieu, « L'emprise du journalisme », p.4.

<sup>650</sup> Pierre Janet, *Evolution de la mémoire et la notion du temps*, 1928, p. 261, cité par Michel de Certeau in *L'invention du quotidien. Arts de faire*, p. 170.

<sup>651</sup> Marc Lits, « Nouvelle littéraire et nouvelle journalistique », p.46.

### ***Historique de la notion et essai de définition***

Comme le souligne Philippe Hamon dans son article « Introduction. Fait divers et littérature », le fait divers découle d'une longue tradition de récits d'événements extraordinaires qui viennent bouleverser le quotidien :

Le fait divers n'a pas été inventé par le XIX<sup>e</sup> siècle. Le récit d'un événement exceptionnel, survenant de façon imprévisible dans le monde quotidien, et considéré par l'opinion comme une infraction à une norme (juridique, statistique, éthique, naturelle, logique, etc.), apparaît à toutes époques sous la forme de « canards », « curiosités », « prodiges », « monstres », « anecdotes », « histoires tragiques », « récits des événements remarquables arrivés à X », « affaires », etc.<sup>652</sup>

Les différentes dénominations du genre auxquelles fait référence Philippe Hamon témoignent de la popularité du genre. On pourrait d'ailleurs y ajouter les « occasionnels » ou encore la rubrique des « chiens écrasés ». La variété des termes laisse malgré tout supposer que le fait divers n'est pas une forme fixe, qu'elle évolue, qu'elle s'adapte en fonction de son sujet. Dans le vocabulaire journalistique, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le fait divers est une information qui n'entre dans aucune rubrique d'un journal, comme le précise Roland Barthes dans son article « Structure du fait divers » :

Voici un assassinat : s'il est politique, c'est une information, s'il ne l'est pas, c'est un fait divers. Pourquoi ? On pourrait croire que la différence est ici celle du particulier et du général, ou plus exactement, celle du nommé et de l'innommé : le fait divers (le mot semble du moins l'indiquer) procéderait d'un classement de l'inclassable, il serait le rebut inorganisé des nouvelles informées<sup>653</sup>.

Il rend compte de faits mineurs qui sont ainsi regroupés sous une étiquette très vague, celle du fait divers. Néanmoins, Dominique Kalifa, dans son article « L'écriture du fait divers au XIX<sup>e</sup> siècle. De la négation à la production de l'événement », rappelle que le fait divers n'a pas seulement pour ancêtre les « canards », sur lesquels nous reviendrons, mais également les « variétés » et anecdotes publiées par les périodiques d'Ancien Régime. En somme, il insiste sur le fait que le fait divers s'inscrit dans une double tradition, celle du récit extraordinaire qui vient rompre le quotidien, mais également celle de la nouvelle originale, de peu d'importance certes, mais qui vient éclairer un comportement spécifique<sup>654</sup>.

---

<sup>652</sup> Philippe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, p.7.

<sup>653</sup> Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*. p.194.

<sup>654</sup> Dominique Kalifa, « L'écriture du fait divers au XIX<sup>e</sup> siècle. De la négation à la production de l'événement », in *Presse et événement : journaux, gazettes, almanachs (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, p. 299.

L'expression associe le fait (qui désigne le passage de l'état de possibilité à l'état d'existence) et l'adjectif « divers » signalant la grande variété de ce type de faits. Définie par le *Dictionnaire de l'Académie* publié entre 1932 et 1935, l'expression « fait divers » relève du domaine journalistique et désigne les « incidents du jour rapportés par la presse ». Dans le *Trésor de la langue française*, elle est définie de la sorte : « menus événements du jour rapportés par la presse ». Le fait divers désigne des événements de faible importance, susceptibles de modifier un état de fait mais de façon mineure. Il est lié à l'actualité. Alain Rey apporte une nuance complémentaire dans son *Dictionnaire Culturel en langue française*. Il envisage le fait divers comme une « nouvelle ponctuelle, concernant des faits non caractérisés par leur appartenance à un genre ». L'article précise que ce type de nouvelle ressort plus souvent du domaine délictueux ou criminel.

Philippe Hamon considère le fait divers comme une « forme simple » de la littérature, à mi-chemin entre le « cas » et le « mémorable », le récit des « gens qui n'ont pas d'histoire »<sup>655</sup>. Il rapproche le genre du fait divers à un extrait du chapitre IV de la *Poétique* d'Aristote, lorsque celui-ci identifie le plaisir de chacun à contempler des scènes en réalité pénibles dans la réalité, tels que les formes ignobles d'animaux ou les cadavres. Ce principe, socle de la *mimésis* selon Aristote, témoigne de la structure paradoxale du fait divers. Cette forme narrative se caractérise par son ancrage dans une réalité observable et vérifiable, souvent tragique ou amusante mais qui n'affecte finalement que peu les lecteurs :

Il cumule donc des paramètres incompatibles ou antagonistes, l'objectivité de ses références (personne ne l'écrit, il semble s'écrire « de lui-même » ; le fait divers, souvent, n'est pas signé dans le journal), la subjectivité (le pathétique) de ses effets, la généralité de la « leçon » qu'on peut en tirer, et l'individualisation des victimes qu'il affecte, cumul que rêve de réussir toute littérature<sup>656</sup>.

Les quatre normes qui régissent le fait divers, ici identifiées par Philippe Hamon, l'absence de narrateur identifiable, la subjectivité du récit, sa moralité aussi et enfin la mise en avant de l'individu parmi la masse, toutes participent de la création d'un genre « universel », susceptible d'intéresser le plus grand nombre alors même qu'il ne parle que du singulier, et sans empreinte narrative, tel un genre qui s'écrit de lui-même.

Ces contradictions, inhérentes au genre, expliquent en partie sa dimension péjorative. Comme le rappelle Vincent Combe, le terme « canard » signale le jugement

<sup>655</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p.7 et 11.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p.11.

négatif porté sur le genre : « de l'animal palmipède que tout le monde connaît au « cancan » issu du cri assez désagréable qu'il pousse, s'ensuit la notion de « fausse note » puis de *fausse nouvelle souvent imaginée de toutes pièces et enflée jusqu'au mélodrame dans des journaux de seconde catégorie* (sens défini par le Littré, Guérin, Lar. 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup>s) »<sup>657</sup>. Le titre de l'ouvrage de Maurice Lever, *Canards sanglants, naissance du fait divers*, rend compte à lui seul de l'étroite relation entre le « canard sanglant », terme créé par Maurice Lever, tel qu'il se développe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le fait divers, appelé à se structurer en « genre journalistique ».

### **Le « canard sanglant »**

Revenons donc sur la forme du « canard sanglant » pour mieux comprendre son évolution et sa structuration en fait divers. Ces récits mettent en scène un événement tragique, souvent horrible, dont le coupable est systématiquement puni par la justice, qu'elle soit humaine ou divine. Ils s'inspirent de la mode de l'époque pour les récits brefs et les histoires tragiques et racontent des événements extraordinaires ou monstrueux, parfois auréolés d'un certain mystère, et situés dans les campagnes profondes. Selon Vincent Combe, le « canard sanglant » est une « retranscription plus ou moins aléatoire de récits oraux, de légendes populaires, d'histoires de village » dont rend compte l'absence quasi constante de signature<sup>658</sup>. L'intérêt du récit réside alors dans la narration d'un fait extraordinaire au sein d'un univers réel « et au moyen de diverses combinaisons liant hasard, hérédité, causes, conséquences, motifs et circonstance »<sup>659</sup>. En outre, la brièveté des récits contribue à augmenter l'intensité dramatique, contrairement aux tragédies par exemple. Le « canard sanglant » pourrait ainsi se concevoir comme une « histoire tragique d'actualité » selon l'expression de Vincent Combe<sup>660</sup>.

L'origine du terme « canard » reste néanmoins relativement obscure. En 1750, il signifie « fausse nouvelle » puis « feuille volante » et « mauvais journal » dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1842. Dans sa thèse de doctorat, Vincent Combe signale d'autres sources non officielles, qui définissent le terme à partir de son anonymat :

---

<sup>657</sup> Vincent Combe, *op. cit.*, p.14.

<sup>658</sup> Vincent Combe, *op. cit.*, p.43.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p.77.

à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre ces récits étaient signés « N.T. », c'est-à-dire « not testified ». Par extension ces lettres se seraient trouvées en Allemagne et se prononcent « ente », or « Ente » en allemand signifie « canard ». Ce terme aurait ensuite été introduit en France et traduit en français sous le terme que nous connaissons. Le « canard enchaîné », hebdomadaire français satirique, a conservé cette expression<sup>661</sup>.

Ces explications illustrent la conception péjorative du genre, d'abord défini par la fausseté des événements narrés puis par l'absence de qualité de l'ouvrage. Comme le fait divers, le « canard » est une information qui, *a priori*, serait dénuée de tout intérêt et surtout de toute valeur. Néanmoins, les différents ouvrages qui retracent l'histoire du genre témoignent de la popularité de ces récits. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Maurice Lever, le « canard sanglant » est plébiscité par le public. Ces récits épouvantables puisent leurs influences dans les genres traditionnels (tragédie, roman, épopée, mais également nouvelle) : mise en scène de la narration, effet cathartique, sujets du quotidien, efficacité de la forme brève, ou encore « quête de noblesse stylistique » signalée par « un épanchement précieux » témoignent de l'hybridité du genre. Ils reprennent les caractéristiques dominantes de ces genres traditionnels pour proposer aux lecteurs des productions à la croisée du journalisme, de la chronique judiciaire et de la fiction.

Le terme « fait divers » apparaît pour la première fois dans un périodique, *Le Petit Journal*, en 1863. Auparavant, on parlait toujours de ces « canards » ou bien des « nouvelles », qualifiées le plus souvent de « curieuses », « singulières » ou « extraordinaires ». Il est intemporel : les accidents, naufrages, inondations, incendies, suicides ou crimes sont des événements qui secouent chaque période historique. Paradoxalement, il se nourrit des faits d'actualité, donc singuliers, mais dans la mesure où les thématiques sont restreintes, il ne fait que répéter, dans d'autres contextes, des événements maintes fois survenus. Il ne s'intéresse pas forcément aux causes de l'événement, mais se contente de le narrer, d'autant plus que celui-ci vient en général renverser l'ordre normal du monde. Jérôme Constant, dans son article « Le fait divers. Héraut du *theatrum mundi* », considère que le fait divers est un genre narratif « qui ne s'adresse pas à l'intellect, mais à l'affect », contrairement à la plupart des récits d'information publiés dans les périodiques<sup>662</sup>.

---

<sup>661</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>662</sup> Jérôme Constant, « Le fait divers. Héraut du *theatrum mundi* », *Les cahiers du journalisme*, p.95.

### ***Caractéristiques du fait divers***

Dans son article sur le fait divers, Roland Barthes expose un ensemble de principes invariants qui constituent le genre : il signale d'abord le caractère clos et auto-suffisant du fait divers, la fonction des personnages et des objets qui le composent et enfin la relation causale ou de coïncidence qui unit les événements narrés. Le fait divers se distingue des récits d'information générale, considérés comme l'actualité principale, par sa propension au dramatique, par la surenchère d'éléments stylistiques et la présence de figures mythiques ou stéréotypées (la veuve et l'orphelin par exemple), qui lui confèrent sa littéarité, et qui ont, en partie, suscité la méfiance quant à l'authenticité des nouvelles relatées. Il relate des histoires individuelles et doit, tout en suscitant l'intérêt par un certain nombre de détails, préserver la vie privée dans une optique d'intégrité morale. Cette tension a également joué un rôle dans la conception péjorative du genre, souvent accusé de jeter aux yeux du public des morceaux de vie d'individus.

Roland Barthes qui dénombre deux types de relations possibles entre les faits énoncés dans un fait divers, la cause et la coïncidence, souligne combien celles-ci sont tributaires de la figure du Destin. Selon lui, la fatalité est inhérente au genre du fait divers. Elle s'interpose pour bouleverser, ponctuellement, l'ordre du monde et signifier sa présence. De là survient l'étonnement, la surprise ou l'horreur du lecteur. Le sémiologue envisage cette présence « d'un dieu derrière le fait divers », comme ce qui vient révéler la fonction réelle du genre :

Le rôle [du fait divers] est vraisemblablement de préserver au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel, de l'intelligible et de l'insondable; et cette ambiguïté est historiquement nécessaire dans la mesure où il faut encore à l'homme des signes (ce qui le rassure) mais où il faut aussi que ces signes soient de contenu incertain (ce qui l'irresponsabilise) : il peut ainsi s'appuyer à travers le fait-divers sur une certaine culture, car toute ébauche d'un système de signification est ébauche d'une culture; mais en même temps, il peut emplir *in extremis* cette culture de nature, puisque le sens qu'il donne à la concomitance des faits échappe à l'artifice culturel en demeurant muet<sup>663</sup>.

L'ambiguïté que révèle le fait divers n'est pas sans évoquer la conception du vraisemblable au XVIII<sup>e</sup> siècle, chargé de rappeler la possibilité de l'extraordinaire dans l'ordinaire, de l'incroyable dans la réalité. Ce récit bref d'actualité expose le mystère du monde, de l'homme, ou du divin, à partir d'événements singuliers. Ce faisant, il s'inscrit dans une

---

<sup>663</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p.2.

culture temporelle et géographique précise. Il en témoigne tout en la constituant et participe de la mémoire de son temps.

Comme pour les histoires tragiques, ou les nouvelles des périodiques littéraires, le fait divers apprécie les titres longs et racoleurs, mêlant le mélodrame et l'extraordinaire. Les adjectifs du type « prodigieux », « barbare », « inhumain » ou « épouvantable » sont de mises tant dans la narration elle-même que dans le titre du récit. Le titre opère comme une synthèse du récit de fait divers et n'est plus un premier pas vers ce récit. L'intérêt du lecteur est porté sur le développement horrible des faits, comme dans les « canards sanglants ». Les titres de ces derniers étaient d'ailleurs bien plus développés avant de connaître une réduction réelle, chez Camus d'abord, pour s'approprier un effet « journalistique ».

Le fait divers partage également certaines caractéristiques d'autres genres journalistiques, tels que la dépêche. Tous deux sont soumis à une exigence de brièveté et s'organisent autour d'un fait. Toutefois, comme le rappelle Adeline Wrona, la dépêche se distingue par son « parti-pris du neutre »<sup>664</sup>. Elle s'inscrit dans une logique qui nuit à l'expression d'un point de vue personnel, tandis que le fait divers, bien qu'il joue également sur l'anonymat de l'auteur, cherche à susciter l'émotion du lecteur, et pour cela, développe une lecture personnelle de l'événement dont il rend compte.

Le désordre est au cœur du récit de fait divers qui joue avec les angoisses, les phantasmes ou les refoulements de la conscience collective. Dans la presse littéraire du siècle des Lumières, les récits de faits divers répondent aux caractéristiques du genre. Ils ne sont pas parmi les plus fréquents, mais tous jouent sur les peurs profondes de la collectivité. Certains événements réels relèvent déjà de cette future catégorie journalistique, comme les carnages de la Bête du Gévaudan ou encore l'histoire de cet « homme au masque de fer » que l'on retrouve dans les périodiques<sup>665</sup>. Les histoires de loup ou de bêtes sauvages qui sèment la terreur dans un lieu spécifique font toujours couler beaucoup d'encre, et l'histoire de la bête du Gévaudan en fait partie. Selon Marc Lits, les récits d'attaque par des animaux sauvages sont construits de façon similaire d'un périodique à l'autre et d'une époque à une

---

<sup>664</sup> Adeline Wrona, « Écrire pour informer », p. 737.

<sup>665</sup> Ces événements ont largement inspiré la littérature et le cinéma par la suite, ce qui signale tant leur importance que leur capacité à créer du récit, à éveiller la curiosité, et à trouver un public. La cruauté et le mystère ont toujours été des éléments propres à captiver l'intérêt du public, surtout si l'histoire n'est pas factice. On remarque que si ces événements sont rares, ce sont eux qui servent aujourd'hui à faire connaître le siècle dans les films et les romans.

autre<sup>666</sup>. Le récit commence le plus souvent par s'intéresser au prédateur lui-même, et à son identification lorsque celle-ci est délicate, avec l'examen des traces qu'il laisse et de son comportement. Ensuite, le récit prend en compte le lieu où se déroulent ces attaques, souvent des campagnes profondes, dans des milieux populaires et agricoles, souvent marqués par les mythes. Enfin, le récit inclut une forte dose de fantasmagorie avec un retour sur les histoires similaires exprimant une peur primitive : « Le plus révélateur dans ces articles, en fin de compte, c'est que le fait-divers ne peut exister, dans ce cas de figure, qu'en continuité avec ces histoires anciennes, qu'il ne fait que raviver »<sup>667</sup>. Ces récits connaissent une ampleur qui dépasse largement la zone géographique concernée, par rapport aux faits divers habituels. Ils continuent de susciter la curiosité des lecteurs même lorsque des années se sont écoulées comme en témoigne cet article de *l'Année littéraire* dans lequel Fréron publie une *Lettre à l'Auteur de ces Feuilles sur l'époque de l'Homme au masque de fer* :

Un hasard fort singulier, Monsieur, m'a remis sous les yeux, dans la semaine dernière, les Eloges historiques des Membres de l'Académie des Sciences par M. de *Fontenelle*, & le cahier de vos Feuilles N°17, (1768) où vous rendez compte, pages 73 & suivantes, d'une Lettre de notre illustre Compatriote M. de *saint-Foix*, au sujet de *l'Homme au Masque de Fer*. J'ai trouvé dans l'éloge de Mr *Méry*, dont la mort arriva le 3 Novembre 1722, dix-huit ans après celle du fameux *Masque de fer*, l'anecdote suivante<sup>668</sup>.

L'article est publié en 1774, soit soixante-et-onze ans après la mort de l'Homme au masque de fer. On aurait pu penser que l'information avait perdu de son actualité, mais il n'en est rien. L'auteur de la lettre, ainsi que le rédacteur, considèrent que l'information est digne d'être diffusée. L'histoire s'est cristallisée autour d'un personnage, l'Homme au masque de fer, dont le surnom ajoute encore au mystère, si ce n'est au mythe. Le fait divers prend une autre dimension, il a marqué les esprits comme aujourd'hui certaines « affaires » anecdotiques.

Dans les périodiques de notre *corpus*, les nouvelles journalistiques peuvent s'apparenter aux nouvelles « à sensation ». Elles cherchent à susciter l'intérêt du lecteur par le récit d'événements extraordinaires comme dans cet article du *Journal des Dames*, « Sommeil extraordinaire. Extrait d'une Lettre écrite à M. le Cat, de Rouen » :

---

<sup>666</sup> Marc Lits, *Du récit au récit médiatique*, p. 37-39.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>668</sup> Fréron, *Année littéraire*, 1774, t. 5, l. 9 du 12 août, p. 211.

Le Dimanche 30 Décembre dernier, une fille, dont l'âge n'est point marqué, servant chez M. le Chevalier d'Andriveau, Seigneur de la Queue, route de Dreux, Diocèse de Chartres, sentit une telle envie de dormir, qu'elle ne put y résister. Pour dormir plus tranquillement, elle se retira dans une Tourelle de la basse-cour, & ayant trouvé de la paille, elle se jeta dessus, & vraisemblablement s'en couvrit. Elle y resta profondément endormie jusqu'au 7 Janvier suivant, que des femmes étant allées l'après-midi dans ce lieu, pour y filer, le bruit des rouets, ou peut-être la conversation de ces femmes qui ne l'avaient point aperçue, la réveilla. Elle se fit entendre d'abord par un soupir ; les fileuses accoururent : elle leur demanda s'il y avait plus d'un quart d'heure qu'elle dormait. On avertit aussitôt le Maître, qui, croyant que cette fille s'en était allée de chez lui, la faisait chercher partout depuis huit jours. À son réveil elle se trouva d'une faiblesse extraordinaire ; on fut obligé de lui ménager les aliments comme à une personne qui relève d'une grande maladie<sup>669</sup>.

Le titre provoque à lui seul la curiosité des lecteurs qui s'attendent à lire le récit d'un événement venu bouleverser l'ordre naturel des choses. Les nouvelles « à sensation », telles qu'elles sont produites dans le journal littéraire, s'inspirent de la tradition des « histoires tragiques ». Elles relèvent du fait divers. Les nouvelles à sensation visent l'extraordinaire d'un événement, venu perturber une situation ordinaire. L'histoire tragique, fictionnelle, doit concilier l'incroyable avec le vraisemblable pour obtenir sa portée morale. De la même façon, les nouvelles journalistiques associent l'inimaginable à la véracité du discours. Cette confrontation entre deux domaines apparemment antagonistes suffit à éveiller l'intérêt du lecteur.

L'influence des nouvelles fictionnelles dans la structure du fait divers est donc manifeste. L'auteur de fait divers offre un texte qui peut se lire comme un récit historique, bien qu'il relève de la petite histoire, tout en étant élevé au rang de genre fictionnel. Comme nous l'avons déjà souligné, chaque époque possède ses faits divers mais c'est bien le développement des périodiques qui contribue à intégrer ces événements dans un patrimoine, à les réunir pour former une sorte de mémoire, proche d'un musée des horreurs et révélatrice des cultures et des époques. Cette spécificité explique la naissance tardive de l'expression figée de « fait divers »<sup>670</sup>. Celle-ci dépend d'une part du développement des périodiques et d'autre part des possibilités de récupérer rapidement les informations.

---

<sup>669</sup> *Journal des Dames*, janvier 1765, p. 118-119.

<sup>670</sup> L'expression est attestée pour la première fois dans son sens journalistique dans le *Dictionnaire de l'Académie*, 1932-35.

### ***Fait divers et société***

Le fait divers, directement ancré dans un quotidien singulier et individuel, a cette particularité d'être à même de toucher le plus grand nombre. Il bouscule la banalité et la répétition de chaque jour en rendant compte d'événements surprenants ou incompréhensibles qui, comme le dit Edwy Plenel, « dévoilent brusquement l'envers trouble de l'humanité »<sup>671</sup>. Cette faculté, très spécifique, de susciter l'intérêt de la population dans sa plus grande part, explique pourquoi le fait divers peut être considéré comme l'instantané d'une culture, le reflet d'une opinion publique ou d'une conscience collective.

### **Un rôle de transmission**

Les faits divers répondent à une volonté explicative du monde et de son fonctionnement. Ainsi, lorsque Prévost informe ses lecteurs sur un « orage extraordinaire », il associe l'événement à un ouvrage sur le vent du Chancelier Bacon :

Après cette légère idée du *Traité du Vent* du Chancelier Bacon, nous ne saurions mieux faire que de rapporter une relation d'un orage extraordinaire qui s'est fait ressentir dans l'Isle de Montferrat. Les particularités en sont surprenantes. Le 30 du mois de Juin nous essayâmes le plus épouvantable ouragan dont on ait encore entendu parler dans cette Isle. Pendant trois mois de suite la chaleur fut excessive jusqu'au 29 de ce mois qu'il commença à pleuvoir d'une manière extraordinaire depuis les dix heures du soir jusqu'à minuit. Nous commençons à espérer une bonne récolte, mais nous perdîmes bientôt cette espérance<sup>672</sup>.

Le lecteur découvre, dans un récit condensé, la naissance d'un orage et son développement tout en resituant cet événement dans un contexte scientifique, la publication du *Traité du Vent* de Bacon. La mise en relation de ces deux événements contribue à la formation du lecteur et à son information. La culture livresque est associée à l'événement naturel, au fait brut et prend ainsi une dimension nouvelle et concrète. La publication du livre de Bacon et l'orage extraordinaire sont deux informations qui, associées, se justifient l'une l'autre.

Dans les périodiques littéraires, le fait divers peut conserver la fonction morale caractéristique des « canards sanglants ». S'il informe le public des événements surprenants, il vise avant toute chose à montrer l'horreur d'une situation tout en identifiant le coupable, ou le crime. Le premier objectif des anciens faits divers étaient d'ailleurs, tout comme les histoires tragiques de Camus, de mener les lecteurs sur le chemin de la vertu en leur

---

<sup>671</sup> Propos d'Edwy Plenel repris par Maurice Lever dans son ouvrage, *Canards sanglants : naissance du fait divers*, p.16, cité par Vincent Combe, *op. cit.*, p.78.

<sup>672</sup> Prévost, *Pour et Contre*, 1733, t. 2, p. 43.

présentant des exemples de mauvaises conduites, dont la punition était alors exemplaire. Pourtant, comme le souligne Vincent Combe, ces récits manquent en partie leur objectif et la leçon est réduite à peau de chagrin dans la mesure où les personnages présentent des caractéristiques trop extraordinaires pour permettre l'identification du lecteur, et donc l'effet cathartique<sup>673</sup>. Les faits divers effraient davantage qu'ils n'instruisent. De surcroît, la violence du récit peut conduire le lecteur à se protéger de celui-ci en refusant l'identification<sup>674</sup>. Les faits divers trouvent le succès grâce à la curiosité, parfois malsaine, qu'ils suscitent et parce qu'ils créent un sentiment de bien-être, peut-être égoïste, puisque les lecteurs ne sont pas concernés par ce qu'ils lisent. Ils constatent le malheur d'autrui sans en être responsables et sans le subir à leur tour. Les lecteurs sont à la fois effrayés par l'horreur du récit de fait divers, qu'ils n'imaginaient pas, et rassurés, puisqu'ils en sortent indemnes. Cette sensation contrastée nuit au projet moral de ces textes.

Le récit des événements qui ont jalonné l'affaire de la bête du Gévaudan illustre cet échec de la portée morale et l'intérêt des lecteurs pourtant non concernés : ainsi, lorsque le *Mercur de France* publie dans sa rubrique des « Nouvelles de la Cour, de Paris, &c. » un « extrait d'une lettre écrite de Montpellier, le 22 Mars 1765 », il informe ses lecteurs parisiens et de province, des événements survenus dans le sud de la France et éveille leur curiosité :

La bête féroce qui désole depuis si longtemps le Gévaudan, a échappé jusqu'à présent aux différentes chasses qui ont été ordonnées. On doit encore en faire de nouvelles, & l'on prend toutes les mesures possibles pour délivrer le pays de ce fléau ; mais, en attendant, elle continue ses entreprises & ne cesse de répandre l'alarme & la consternation dans tous les lieux exposés à ses incursions. L'aventure du jeune Portefaix en a rappelé une autre à peu près semblable & plus extraordinaire encore, arrivée il y a plus de six mois. Un enfant de huit à neuf ans, fils du nommé Barraudon, habitant de Bergougnoux, Paroisse de Fontans, voyant sa sœur attaquée & saisie par la bête féroce, se jeta avec une valeur incroyable sur cet animal, lui arracha sa proie & le mit en fuite. Cette action, toute merveilleuse qu'elle est, l'est moins encore que celle dont nous venons de recevoir le détail. [Suit un récit similaire sur l'héroïsme d'une mère, dont l'histoire encourage un gentilhomme à partir dans le Gévaudan pour aider à traquer l'animal]<sup>675</sup>.

---

<sup>673</sup> Vincent Combe, *op. cit.*, p.465.

<sup>674</sup> De la même façon, lors d'un embouteillage provoqué par un accident de la route, les conducteurs, contraints de freiner en passant devant, regardent la scène avant d'accélérer à nouveau sans nécessairement se mettre à la place des blessés et donc, sans modifier leur façon de conduire. La violence de l'événement empêche l'identification et oblige les témoins ou lecteurs à se protéger de cette violence en évitant de se comparer aux personnes concernées.

<sup>675</sup> *Mercur de France*, juillet 1765, vol. 2, p. 185.

La longue introduction rappelle aux lecteurs l'horreur de la situation et l'impuissance des chasses menées jusque-là. Mais elle permet également de justifier le récit de différentes anecdotes sur le combat des habitants du Gévaudan, tout en soulignant le grand nombre de pertes humaines. Ce sont d'ailleurs les récits privilégiant les enfants et les femmes qui sont racontés. Cela permet de faire une impression plus forte sur l'esprit de lecteur et stimule son intérêt pour les récits sanglants. La nouvelle suivante, datée du 29 avril, mentionne le décès d'un enfant, survenu quelques jours plus tôt, dévoré par « la bête féroce du Gévaudan », « dans la Paroisse de Paulhac »<sup>676</sup>. Les précisions de lieu ainsi que le mystère qui entoure l'identité de la bête contribuent à rendre ces histoires plus réelles aux yeux des lecteurs. L'affaire prend une dimension nationale. Chacun se sent concerné par l'événement et chaque nouvelle information est susceptible d'être relayée<sup>677</sup>. Quelques pages plus loin, le lecteur découvre ainsi, dans le même numéro du *Mercur de France*, un texte intitulé « De Paris, le 31 mai 1765 ». Le titre n'évoque pas la bête du Gévaudan mais très vite le lecteur peut suivre les derniers événements sur l'affaire :

On a appris les détails suivants par une lettre écrite de Mende le 3 de ce mois. Le premier Mai, à six heures & demie du soir, le sieur Martel de la Chaumette, demeurant à la Chaumette, Paroisse de Saint Alban, aperçut d'une de ses fenêtres, dans un pâturage éloigné de sa maison d'environ deux cents cinquante pas, un animal qu'il jugea être la bête féroce du Gévaudan : elle était assise sur le derrière, regardant fixement un jeune Berger d'environ quinze ans qui gardait des bêtes à cornes. Le sieur de la Chaumette avertit deux de ses frères : ils s'armèrent tous les trois & allèrent à la poursuite de l'animal qui s'enfuit à leur approche. Deux des frères allèrent s'embusquer sur une hauteur au dessus du pâturage, tandis que le troisième marchant droit vers la bête, la poussa vers le lieu de l'embuscade. Le sieur de la Chaumette le cadet la tira à soixante-sept pas de distance : elle tomba sous le coup & se roula deux ou trois fois, ce qui donna le temps au frère aîné de s'approcher & de la tirer à cinquante-deux pas : elle tomba une seconde fois, puis se releva brusquement & s'enfuit en répandant beaucoup de sang<sup>678</sup>.

Cette fois, le récit envisage une fin possible à cette tragédie tout en laissant la possibilité de rebondissements ultérieurs. Dans cette affaire, tous les événements sont susceptibles d'être publiés par les rédacteurs. Ils participent de la constitution d'une mémoire commune, voire d'une identité commune entre les Français puisque ceux qui n'habitent pas le Gévaudan réservent un intérêt tout particulier à ces récits ; à tel point d'ailleurs que chacun s'efforce

---

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>677</sup> Cet événement, et son traitement dans la presse de l'époque, n'est pas sans rappeler les « affaires » de notre époque comme celle du petit Grégory, qui ont passionné le public et qui continuent de faire couler l'encre des journalistes. Il n'est d'ailleurs pas impossible d'envisager que de telles affaires puissent faire l'objet de romans ou de films dans un avenir plus ou moins proche.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

de préciser, de modifier et de nuancer les propos sur l'affaire, ce qui contribue à la constituer en fait divers, puis en fait de société. C'est le cas dans cet article de l'*Année littéraire* dans lequel Fréron publie une lettre qui lui est destinée « sur la Bête féroce du Gévaudan » et qui commence en ces termes :

J'ai sous les yeux, Monsieur, une espèce de Dissertation manuscrite extraite de votre *Année littéraire*. L'auteur, en rappelant beaucoup d'événements, la plupart tronqués ou sujets à discussion, s'est cru permis de se rendre propres plusieurs réflexions que j'ai communiquées à des personnes très respectables. L'application en a été mal faite, & le Public induit en erreur. La part qu'on soupçonne que j'ai eue à cet ouvrage flatte trop peu mon amour-propre pour ne pas me hâter de vous faire part de ma façon de penser sur la Bête qui nous désole depuis si longtemps<sup>679</sup>.

Progressivement, le cas de la bête du Gévaudan envahit les esprits. Tous les témoins, directs ou indirects, se sentent en droit de contribuer au récit des événements. Les récits mentionnent aussi bien les paysans que les citadins ou encore les nobles. Toutes les classes de la population, dans une même région, vivent dans la crainte de cette bête et s'associent dans un même combat. Les auteurs des récits se sentent légitimés, poussés qu'ils sont par la curiosité du public. En même temps ils accèdent, grâce à cela, à une certaine forme de célébrité.

Le fait divers participe d'une entreprise de transmission de l'information non pas de l'événement en lui-même mais de ce qu'il révèle sur la société. Comme le rappelle Anne-Claude Ambroise-Rendu, dans son article « Les faits divers », c'est

En assurant le passage de l'obscur à la lumière, [que] le fait divers investit l'espace domestique et privé et le transporte sur la place publique. Ce transfert de l'individuel au collectif, du singulier au général apparaît comme une des caractéristiques majeures du genre [...]. Ainsi, s'il répugne à occuper autrement que sous une forme moralisatrice les ramifications sociales qu'il décrit – c'est-à-dire, au fond, s'il se refuse à penser le social -, le récit de fait divers fait, comme malgré lui, de toute chose une chose publique et donc potentiellement politique<sup>680</sup>.

Le fait divers remplit une double fonction sociale : d'une part, il renseigne sur les événements surprenants ou horribles qui bouleversent une société, et d'autre part il contribue à renforcer l'unité d'un public. Mineur dans le périodique littéraire, l'intérêt qu'il suscite va faciliter son développement dans les années qui suivent, notamment avec la Révolution. Les lecteurs accèdent au savoir, ils prennent conscience de leur identité et

<sup>679</sup> Fréron, *Année littéraire*, 1765, t. 3, l. 2 du 17 avril, « lettre à M. Fréron sur la Bête féroce du Gévaudan », p. 25-42

<sup>680</sup> Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Les faits divers », *Civilisation du journal*, op. cit., p. 991.

s'inscrivent dans une époque et dans une société avec beaucoup plus de force que lorsqu'ils découvrent les articles de commentaire des textes, c'est d'ailleurs ce point qui est mis en avant par Dominique Kalifa dans son article évoqué précédemment, et qui souligne l'ancrage temporel et géographique de l'événement à l'origine du fait divers :

Ordinaire spatial, car le fait divers lie l'événement à un espace (la ville) qu'il nomme, spécifie, localise, décrit (le quartier, la rue, le numéro, le type d'immeuble, le lieu-dit) ; ordinaire physique et corporel (nom, prénom, âge, signes distinctifs, détails intimes) ; ordinaire social (groupe, profession, habitudes, pratiques). Loin des structures idéales définies par Roland Barthes, le fait divers n'est plus ici qu'un fourmillement de brèves, de lignes brutes et souvent sans épaisseur, dont la fonction semble surtout celle d'un opérateur de cohésion et de solidarité sociale [...] Sans doute parce que sa nature ne réside pas dans son contenu (illimité), ni dans ses structures (beaucoup plus diversifiées que ne le disent les schèmes habituels), mais bien dans un principe d'écriture et dans un dispositif affectif, une rhétorique et une symbolique. Sans doute aussi parce que son objet n'est jamais d'informer, mais bien de distraire et d'édifier, tout en assurant l'insertion des individus dans un espace à la fois géographique, éthique et social<sup>681</sup>.

Dominique Kalifa considère, à l'inverse de Barthes, que le fait divers ne renvoie pas seulement aux anecdotes extraordinaires et horribles. Selon lui, la spécificité du genre réside dans son enracinement dans le réel. Ces récits, extrêmement brefs, se caractérisent par leur abondance de références à un temps, un lieu, une personne ou une société. Les articles de commentaire participent du développement de l'esprit critique des lecteurs tandis que le fait divers fonde, avec bien plus de réussite, l'unité de la société et l'idée de patrimoine.

### **Une entreprise mémorielle**

Frédéric Chauvaud, dans son article « Le fait divers en province » montre que le fait divers est un genre narratif qui vient à la rencontre de l'opinion publique, qu'il définit comme « sentiment universel »<sup>682</sup>. La prolifération du récit criminel dans le fait divers, évoquée précédemment provoque des sensations contradictoires chez les lecteurs et suscite l'émotion. En cela, un crime, un procès, un événement bouleversant ou inattendu sont transformés en fait divers et sont susceptibles de devenir un fait de société.

Le journal littéraire se place directement dans une perspective mémorielle. Nous avons déjà pu voir que le *Mercur de France* était présenté comme les « Annales de la Nation » sous la direction de Marmontel, et les autres périodiques ne sont pas en reste. Il

---

<sup>681</sup> Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 304 et 311.

<sup>682</sup> Frédéric Chauvaud, « Le fait divers en province », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, p.8. Nous proposons dans le septième chapitre, une analyse développée de la notion d'opinion publique.

s’agit pour eux de rendre compte d’une histoire en train de s’écrire à travers le compte rendu d’ouvrages littéraires, la publication des nouvelles du pays et le récit de faits divers. C’est en ces termes que Fréron justifie d’ailleurs un article sur Michel de l’Hôpital, chancelier de France en 1764 :

C’est rendre, Monsieur, un service essentiel à la vertu & à la patrie que de remettre sous nos yeux les images & le récit des belles actions de ces hommes rares qui font l’admiration de la Postérité. Si jamais un de ces héros patriotes a mérité que sa mémoire passât de cœur en cœur, qu’on me pardonne cette expression, c’est *Michel de l’Hôpital Chancelier de France*<sup>683</sup>.

Les lecteurs sont invités à prendre connaissance de leur histoire commune, des grands héros qui ont façonné la culture et la nation française. L’anecdote sert ici un procédé classique : ériger en héros les acteurs du pays, qu’ils soient simples paysans dans le cas de la bête du Gévaudan ou qu’ils aient occupés des fonctions importantes comme dans la citation précédente.

Les rédacteurs se posent en équivalents des historiens lorsqu’ils s’efforcent de rendre compte des nouvelles du pays. Ils adaptent ainsi leur activité de journaliste en fonction de l’article qu’ils vont écrire : histoire ou critique, comme le souligne Prévost, dans un article sur l’impartialité, lorsqu’il rappelle les règles et les devoirs des uns et des autres :

L’impartialité est une qualité essentielle dans un Critique & dans un Historien. Il y a néanmoins deux observations à faire à cet égard. Si un Ecrivain se trouve dans la nécessité de parler de l’Ouvrage d’un de ses amis, & si cet Ouvrage lui paraît mauvais, est-il obligé de le dire ouvertement, & de s’expliquer à peu près comme il ferait à l’égard d’une personne qui lui serait indifférente ? [...] L’amitié exige ce ménagement. [...] Il n’en est pas absolument de même d’un homme qui écrirait une Histoire ; il est certain qu’il doit écrire *absque odio aut gratia partium*. Vous vous engagez à écrire ce qui s’est passé de votre temps ; vous êtes comptable au Public de la vérité. Si vous la trahissez, si vous supprimez ce que le Lecteur a droit de savoir, si vous pallier les vices d’un grand, parce que vous avez été attaché à lui, vous êtes un mauvais Historien, un prévaricateur. Si vous avez des raisons particulières pour taire la vérité par rapport à lui, taisez-vous tout à fait : renoncez à écrire l’Histoire, ou choisissez d’autres sujets<sup>684</sup>.

Au centre de la querelle, se trouve le principe de vérité, celui sur lequel s’appuie l’ensemble des rédacteurs, avec cependant des interprétations parfois divergentes. Nous avons déjà évoqué, dans la première partie de cette étude, l’importance de l’idée de vérité pour les rédacteurs, notamment parce qu’elle justifie leur entreprise. Néanmoins, alors que la

---

<sup>683</sup> Fréron, *Année littéraire*, 1764, t. 3, l. 7 du 4 mai, « Vie de Michel de l’Hôpital, Chancelier de France », p. 145.

<sup>684</sup> Prévost, *Pour et Contre*, 1734, t. 3, n° 31, p. 3-6.

critique doit conserver certains ménagements pour les auteurs sur lesquels elle s'attarde, il n'en est pas de même du récit de l'histoire. Ce-dernier implique une relation neutre et objective des faits qui peut éventuellement conduire à une interprétation. *A contrario*, la critique construit obligatoirement une interprétation. Le récit des nouvelles politiques répond le plus souvent à cette exigence de neutralité, comme en témoigne cet exemple du *Mercure de France* :

Le 17 Février premier Dimanche du Carême le Roi & la Reine accompagnés de Monseigneur le Dauphin, de Madame la Dauphine & de Mesdames de France entendirent dans la Chapelle du Château de Versailles la Messe pendant laquelle le *Te Deum* fut chanté en actions de grâces de la prise de la Ville de Bruxelles<sup>685</sup>.

Le lecteur y retrouve l'écriture familière du récit de faits. Cette succession informe sur une nouvelle mineure mais aucun élément subjectif ne vient perturber le récit. Le texte reprend la forme de la dépêche, mentionnée précédemment, et répond à l'idée de l'écriture de l'histoire.

Les informations qui se rapprochent le plus de l'événement brut sont uniquement factuelles (annonces et avis, carnet du jour). Lorsqu'il s'agit de narrer un événement, par exemple en précisant les circonstances du mariage annoncé, ou du décès, etc., alors les informations perdent leur prétention à l'objectivité puisqu'un point de vue surgit dans le récit et privilégie une circonstance plutôt qu'une autre. C'est notamment le cas lorsque les périodiques rendent compte des événements de la Cour comme dans la citation suivante qui informe les lecteurs des fêtes données pour le rétablissement de la santé du Dauphin :

Monsieur le Duc de Villars, voulant donner des marques de son zèle, & de la joie que lui inspirait un événement aussi intéressant, se rendit d'Aix à Marseille le 23 Septembre, pour assister aux fêtes qu'il y avait fait préparer. Le 3 Octobre, il partit de son Hôtel sur les quatre heures, en habit de cérémonie, accompagné d'un nombreux cortège de la Noblesse la plus distinguée de la Province qui y était accourue de toutes parts [...] <sup>686</sup>.

On retrouve le procédé déjà évoqué lors de l'exemple sur les relations entre la France et le Grand Vizir de Constantinople. Le lieu, la date et les personnes concernées sont mentionnées. Ces précisions relatant la fête à venir sont rendues dans un ton finalement assez neutre, hormis dans la participiale de la première phrase qui suppose une

---

<sup>685</sup> *Mercure de France*, mars 1746, p. 172.

<sup>686</sup> *Mercure de France*, décembre 1752, vol. 2, « Relation des fêtes qui se sont données à Marseille, pour le rétablissement de la santé de Monseigneur le Dauphin », p. 156.

interprétation de la part du journaliste sur les motivations du Duc de Villars. Les lecteurs découvrent l'événement et se l'approprient par l'intermédiaire du rédacteur.

Toutefois, cette pratique se complique dès lors que l'événement narré prend une dimension comique ou tragique. Ainsi, lorsque le Roi est victime d'une tentative d'assassinat, le ton neutre et objectif n'est plus de rigueur. Dans son article, Fréron justifie d'ailleurs le retard avec lequel il retarde sa publication dans une note de bas de page :

Des raisons qui me sont particulières ont retardé l'impression de cet Article qui était composé dès le 10 de Janvier. Je prie mes Lecteurs de se souvenir de cette date en lisant mon préambule & les différents morceaux dont je rends compte<sup>687</sup>.

Ce faisant, il souligne l'importance de l'événement et témoigne de sa réactivité puisque l'article a été rédigé cinq jours après l'attentat :

Nous sommes ici, Monsieur, dans la plus affreuse désolation, & je ne sais comment vous annoncer l'événement le plus sinistre, le crime le plus atroce, l'attentat le plus exécrable. Le meilleur des Rois, Louis XV a pensé périr sous le fer d'un assassin. Ce fut Mercredi au soir, 5 de ce mois, à cinq heures trois quarts, que ce monstre osa frapper Sa Majesté au milieu de sa Garde. Je n'entreprendrai point de vous décrire le trouble, le saisissement, l'horreur muette répandus dans tout Versailles au premier bruit de cette fatale catastrophe. Représentez-vous un père de famille qui vient d'embrasser ses enfants, de les quitter, & qu'on apporte, un instant après, sanglant, percé d'un poignard, soutenu par ses fidèles serviteurs qui fondent en larmes ! Peignez-vous le désespoir, les cris, les sanglots, la Reine éperdue, Mesdames évanouies, M. le Dauphin, Madame la Dauphine...[...]. L'idée du danger de mon Roi m'a tellement occupé, Monsieur, qu'elle m'a fait perdre de vue la *Péroraison* que je vous ai annoncée, pour me livrer aux sentiments & aux réflexions que ce tragique événement m'a inspirés<sup>688</sup>.

Le récit de l'attentat du Roi ne répond en rien aux pratiques des historiens mais plutôt à celle du mémorialiste. Le tragique de l'événement ne cesse d'être mis en avant, aussi bien par le vocabulaire que par l'emploi de figures démontrant l'horreur de la situation : l'usage immodéré du superlatif, le rythme ternaire de la première phrase pour mettre en avant l'événement ou encore le recours à l'hypotypose qui rend toute consistance à la scène décrite. Enfin, l'affreuse nouvelle affecte tellement le rédacteur qu'elle lui fait perdre de vue son premier objectif, tout ému qu'il est par cet acte. Ce récit possède les mêmes caractéristiques que les histoires tragiques, hormis le fait qu'il concerne un fait réel majeur cette fois. L'entreprise mémorielle ne peut s'effectuer dans une neutralité des faits. La contemporanéité avec les événements nuit à leur objectivité, à la fois parce que les

<sup>687</sup> Fréron, *Année littéraire*, 1757, t. 1, l. 8 du 25 janvier, « Péroraison d'un Sermon », p. 166.

<sup>688</sup> *Ibid.*

rédacteurs manquent de recul pour les analyser mais également parce qu'ils sont tenus de témoigner de leur émotion vis-à-vis de l'attentat. À ce titre, les nombreux articles sur la mort du Dauphin témoignent également de l'implication des rédacteurs qui montrent une vive douleur à cette annonce. Comme le souligne Claude Sales dans son article « Événement et journalisme », les différences entre les historiens et les journalistes sont nombreuses et surtout, irréductibles :

Cette insurmontable subjectivité (et heureusement) n'est pas tout à fait de même nature pour le journaliste et l'historien. Si faire un récit ou mener une analyse, c'est toujours donner une interprétation, le processus est différent pour l'un et pour l'autre. L'historien travaille lui sur des événements morts, passés qu'il reconstitue et auxquels il donne sens, tandis que le journaliste travaille sur le présent, sur le chaud, sur ce qui est en train de se faire. De ce fait, aussi honnête soit-il, il n'est jamais assuré de saisir la vérité de l'événement, de donner la bonne interprétation. À moins que justement la chaleur du présent soit la clef de la bonne interprétation. Autre différence : l'historien connaît l'avant et l'après des événements qu'il traite, ce qui n'est pas le cas des journalistes (-et prouve notamment le simplisme de la formule selon laquelle les journalistes seraient les historiens du présent.). Si l'on peut dire, pour les historiens, les grands hommes le sont dès leur naissance ; pour les journalistes, ils ne le sont que dans le déroulement du temps et à la mesure de leurs actions<sup>689</sup>.

Le journal littéraire est un outil au service de l'Histoire mais la plupart de ses articles s'appuie sur l'émotion des lecteurs. Les rédacteurs cherchent à faire surgir le sentiment à la lecture et ne peuvent prétendre au récit neutre des faits. Ils n'ignorent pas quels événements feront date, comme l'attentat de Damiens, le tremblement de terre de Lisbonne ou encore la bête du Gévaudan mais ils en rendent compte avec un œil de témoin, de mémorialiste. *A contrario*, les événements qui n'ont finalement que peu d'intérêt, ou plus exactement qui ne resteront pas dans les annales, justement, comme le *Te Deum* de la Cour pour Bruxelles ou les désaccords entre la France et le Grand Vizir de Constantinople, sont racontés dans un style neutre, proche de la dépêche et de l'écriture impartiale attendue dans le genre historique. En cela, les rédacteurs jouent un rôle sans précédent dans le devenir de la discipline historique. Comme le souligne Jean-François Hamel, dans son article « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », les écrivains cherchent à « inventer ou à réactualiser des formes narratives qui viendraient restaurer la mémoire culturelle et réinscrire la

---

<sup>689</sup> Claude Sales, « Événement et journalisme », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 104, n° 1, 1992, p. 5.

communauté dans la continuité d'un récit partagé. »<sup>690</sup>. Or, les écrivains sur lesquels s'appuie Hamel ont également eu une pratique de journaliste. Les ouvrages de Mercier sont célèbres pour leur pratique de la description et il s'est lui-même illustré à la tête du *Journal des Dames* pendant plusieurs années, après avoir activement collaboré à différents périodiques. Les journalistes participent à la transformation de l'événement anecdotique en événement historique, lorsqu'ils estiment que celui-ci joue un rôle dans l'Histoire de la société.

Le récit de ces événements vient modifier « le stock d'informations » du lecteur, pour reprendre les termes de Maingueneau, tandis que son commentaire « amène un enrichissement de la compréhension du monde »<sup>691</sup>. L'entreprise mémorielle du journal littéraire s'accomplit par l'action conjointe de deux forces : informer le lecteur des événements et lui donner les moyens de recevoir ces nouvelles comme elles doivent l'être. Fort naturellement, cela participe de la constitution d'une communauté qui peut ainsi prendre conscience d'elle-même, des individus qui la constituent, mais également de son rapport au monde.

Ce genre scriptural en devenir puise dans les différentes possibilités de la fiction, mais toujours avec pour objectif l'expression d'une vérité. Répondant à une logique d'information et de mémorialisation, le périodique littéraire se fait le chantre d'une culture, d'une société, d'une nation et donne à ses lecteurs les moyens de laisser leur trace dans le monde.

### ***Un genre de récit journalistique ?***

Le développement du récit de presse, dont les caractéristiques sont identiques d'un périodique à l'autre, nécessite de s'interroger sur la possible formation d'un genre proprement journalistique. Cela présuppose que pourrait être définie une écriture littéraire distincte d'une écriture journalistique. Patrick Charaudeau considère que le genre « est constitué par l'ensemble des caractéristiques d'un objet qui en fait une classe d'appartenance »<sup>692</sup>. Cette notion de genre permet de situer tout texte dans une histoire

---

<sup>690</sup> Jean-François Hamel, « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », p. 429-439, p. 429, in *Poétique*, n° 144, novembre 2005.

<sup>691</sup> Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, p. 21.

<sup>692</sup> Patrick Charaudeau, *Les Médias et l'information*, p. 170.

avec une origine, et, parfois, une fin. Elle renvoie à une architextualité, évoquant des relations de ressemblances, de répétitions mais également de dissonances, lorsqu'il s'agit de jouer avec les contraintes du genre. Il convient donc d'interroger tout texte dans le rapport qu'il entretient avec le genre auquel il appartient. Pour autant, le récit journalistique pose un véritable problème de délimitation. Les théoriciens du récit insistent sur la nécessité d'un début, d'un milieu et d'une fin pour qu'il y ait véritablement récit. Or, la clôture du récit journalistique est variable selon le point de vue adopté. Le récit s'arrête-t-il à la fin de l'article ? Ou bien se poursuit-il avec l'ensemble des articles rédigés sur le même événement ? Ainsi des articles qui font débat comme ceux sur l'inoculation ou encore les articles-reportages tels ceux sur la bête du Gévaudan. La fin du récit journalistique est donc loin d'être évidente. Elle peut être constamment reportée soit parce que l'on tient compte de la succession d'articles sur un même thème, mais également en envisageant que l'ensemble des articles sur un thème dans différents journaux constituent en soi un seul et unique récit.

Dans son ouvrage sur les écritures journalistiques contemporaines, Benoit Grévisse s'intéresse au développement de ce qu'il appelle le « journalisme narratif », un journalisme qui se caractérise par une exactitude factuelle mais en utilisant les techniques fictionnelles pour mieux rendre les sentiments et opinions des personnes concernées<sup>693</sup>. Pour ce faire, ces journalistes décrivent les personnes comme des personnages de roman et se positionnent eux-mêmes en narrateur omniscient. Ce mode journalistique est également appelé « littérature du quotidien », expression qui témoigne assez exactement de l'influence de la littérature sur l'écriture journalistique. C'est un journalisme qui travaille sur l'émotion, contrairement au journalisme factuel. On voit très bien de quelle façon ce journalisme moderne renvoie aux premiers pas du journalisme littéraire. Ce journalisme s'inspire des théories de Ricœur sur le récit dans *Temps et récit*. Il s'agit par le biais de la fiction de donner l'image d'un monde possible dans une approche phénoménologique. De fait, le récit journalistique à l'œuvre dans les périodiques littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle semble bien avoir donné naissance à un genre dans la mesure où les caractéristiques qui le définissent sont conservées dans la pratique des journalistes contemporains.

---

<sup>693</sup> Benoit Grévisse, *Écritures journalistiques. Stratégies rédactionnelles, multimédia et journalisme narratif*.

Le récit journalistique se construit en reprenant les principes de l'écriture fictionnelle, notamment concernant la mise en avant de l'émotion et du sentiment, mais avec un objet spécifique : le récit d'un événement réel. Par exemple, si les journalistes utilisent fréquemment la figure de la métaphore dans leurs écrits, au même titre que les écrivains, ils n'en font pas le même emploi. Pour l'auteur d'une œuvre littéraire, recourir à la métaphore c'est faire œuvre nouvelle, c'est montrer une habileté stylistique qui pourra surprendre le lecteur. Inversement, le journaliste utilisera les figures d'usages, celles qui ont perdu leur aptitude à l'étonnement. La communication entre le journaliste et son lecteur doit être la plus claire et la plus transparente possible. Le journaliste puise alors dans le vaste fonds des métaphores identifiées collectivement, ce qui facilite la compréhension d'un fait par le recours à une image connue, mais provoque également une connivence avec le lecteur puisque les références se trouvent partagées<sup>694</sup>. Outre la métaphore, les journalistes pratiquent facilement l'hypotypose dans leur récit bref pour les mêmes raisons. Même si ces usages de figures stylistiques sont plus ou moins figés, ils témoignent d'une réelle volonté d'esthétisation du texte, et de l'influence des œuvres littéraires sur la production journalistique. *A contrario*, les textes qui figurent dans la rubrique des Nouvelles de la Cour sont relatés de façon très neutre. Ils signalent l'événement plus qu'ils ne le racontent mais tous sont susceptibles d'un développement « journalistique » qui transformerait le récit de l'événement en nouvelle, en anecdote ou en fait divers.

La mise en scène de l'événement participe de la création de l'émotion chez le lecteur, comme en témoigne cette anecdote sur Boileau, publiée dans *l'Année littéraire* :

Je suis bien trompé, Monsieur, ou vous ignorez une anecdote très singulière au sujet de *Boileau*. Elle n'est imprimée nulle part ; je ne la sais que depuis quelques jours, & je me hâte de vous la communiquer. [On apprend que Boileau aurait été castré par un dindon étant enfant] Cette découverte me fait, Monsieur, un plaisir que je ne puis vous exprimer, parce que j'y trouve la cause immédiate de l'humeur chagrine de *Boileau*. La sévérité de sa poésie & de ses mœurs, le fiel de sa plume, ses satires contre les femmes, son aversion pour l'Opéra, son antipathie contre le tendre *Quinault* qui ne faisait que des vers dictés par l'amour : tout s'explique naturellement [...]. Toutes les fois que vous verrez quelque homme de Lettres afficher une austérité cynique, concluez presque toujours hardiment qu'il est affligé de quelque vice ; de quelque dérangement dans l'économie animale<sup>695</sup>.

---

<sup>694</sup> On retrouve ici la compétence encyclopédique du lecteur, identifiée par Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in fabula*.

<sup>695</sup> Fréron, *Année littéraire*, 1756, t. 3, l. 6 du 25 mai, p. 140.

L'anecdote amuse et fait sourire son lecteur. Elle surprend et révèle un aspect caché de la vie de Boileau, qui aurait, selon Fréron, déterminé l'ensemble de la production poétique de Boileau, voire son humeur d'une manière générale. Cet événement semble avoir joué un rôle essentiel dans le devenir du poète. En soi, il ne présente que peu d'intérêt mais il est justifié par son rôle dans la compréhension de la production poétique de l'intéressé. Ce raccourci contribue à divertir le public plus qu'à l'informer réellement. Ici, le récit ne cherche pas à susciter l'effroi du lecteur, mais bien à le faire rire. Deux faits qui n'ont *a priori* aucun lien, la morosité du poète et l'agression d'un dindon, sont reliés par la causalité. Le récit est ainsi construit sur la structure du fait divers, telle qu'elle a été identifiée par Roland Barthes. Toutefois, la publication de l'anecdote sur Boileau peut surprendre. Elle n'est pas rattachée à un événement et son personnage principal est décédé depuis 1711. Seulement, l'anecdote s'inscrit dans la logique du fait divers, telle qu'elle a été énoncée par Dominique Kalifa :

Les faits divers sont [...] représentatifs de l'évolution des logiques médiatiques qui, dans leur souci de ne pas se satisfaire des informations d'usage, s'attachèrent à produire elles-mêmes une information, dont le risque était bien sûr d'altérer ce « réel » initial dont il s'agissait de rendre compte. Représentatifs aussi des diverses tensions qui travaillent en permanence l'écriture de presse [...] : exigence de vérité contre logique de séduction, principe de scription contre principe d'écriture, parole singulière du journal contre modes de pensée collectifs<sup>696</sup>.

Le récit sur la castration de Boileau peut entraîner une lecture ironique de ses textes mais il permet surtout de créer un événement, à partir d'un fait qui s'est déroulé depuis longtemps. Ici, l'anecdote n'est pas véritablement ancrée dans une temporalité, contrairement à ce que nous avons pu voir concernant le fait divers, mais elle révèle l'usage des rédacteurs de ce type d'informations, nécessaire à l'élaboration d'une création de l'événement. L'écriture journalistique est en constante tension entre la vérité de l'événement et l'émotion du lecteur, ce qui explique la tentation de mise en scène.

Les rédacteurs privilégient la dimension spectaculaire (et souvent anecdotique) de l'événement. Ils participent de cette structuration progressive du canard, ou de l'anecdote, en fait divers. Cette spectacularisation de l'information agit comme un mécanisme de plus en plus répandu avec les périodiques : le spectacle médiatique. L'événement peut être minime ou singulier, c'est la mise en scène du discours qui va lui conférer une importance. Une fois narré, et diffusé, l'événement contribue à une meilleure compréhension du monde,

---

<sup>696</sup> Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 310.

de ses causes et de ses effets, comme dans cet article du *Journal des Dames* qui rend compte de divers ouvrages relatifs à l'affaire Calas :

Avant que de rendre compte de ces trois Ouvrages, je tracerai en peu de mots l'événement qui y a donné lieu. Voici comment M. Blin l'expose lui-même dans l'avertissement qui est à la tête de son Héroïde<sup>697</sup>.

L'événement est mis en avant et sert de préambule pour expliquer l'origine de la publication de trois œuvres. Il trouve sa justification dans sa mise en récit, lorsqu'il devient un fait divers susceptible de trouver son public. Le récit facilite la compréhension d'un événement ou d'une action et devient un élément clé de diffusion d'une culture. L'article de Denis Reynaud sur la fuite du Roi à Varennes en 1791 met en avant trois points qui caractérisent l'écriture de l'événement dans les périodiques<sup>698</sup> :

1. Le journaliste écrit pendant que l'événement a lieu. [...] Sa parole se nourrit d'un suspens ; et même si parfois elle tente de prendre du recul, de gagner du temps, elle est en permanence informée par les limitations d'une narration située dans le temps et dans l'espace.
2. L'objet avoué et premier du texte journalistique n'est pas tant une vérité de l'événement (que s'est-il passé ?) que la peinture des effets immédiats qu'il produit (vieille idée de Renaudot).
3. Les enjeux du discours de la presse sont tout autres que ceux de l'historiographie. Il s'agit pour les journaux de 1791 de s'approprier l'événement, de le construire tant qu'il en est encore temps<sup>699</sup>.

Le propos de Denis Reynaud s'applique aux périodiques de 1791. Néanmoins, nous avons vu dans les précédents exemples qu'il convient également aux journaux littéraires publiés plus tôt dans le siècle. En effet, le journaliste simule la contemporanéité entre les événements qu'il relatent et l'écriture de ces mêmes événements. Cela participe de la mise en scène de l'information comme lorsque le rédacteur se donne pour objet de faire naître les émotions et les sentiments chez le lecteur, avant de s'intéresser à la réalité de l'information elle-même. Ce constat nous éclaire sur le peu d'importance accordée par les lecteurs de l'époque sur l'origine réelle ou fictionnelle des récits qui lui sont donnés à lire. D'une manière générale, les lecteurs attendent des récits propres à susciter leurs réactions. Enfin, Denis Reynaud souligne la profonde divergence entre l'écriture de l'histoire et le discours journalistique en dévoilant le travail de construction de l'événement, effectué par les

---

<sup>697</sup> *Journal des Dames*, avril 1765, p. 73-85.

<sup>698</sup> Denis Reynaud, « La fuite et la suite : Varennes », *Presse et événement (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, p. 117.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 117.

rédacteurs. Ces trois caractéristiques rendent compte du processus de mise en scène de l'événement initié dans les journaux littéraires.

Les différents faits divers envisagés dans ce chapitre révèlent la nécessité de la spectacularisation de l'information, afin de provoquer des émotions chez les lecteurs. La multiplication des faits et les rebondissements participent de cet effet, d'autant que la brièveté de la narration augmente l'intensité dramatique des événements. Le récit entraîne le lecteur dans une perception logique et naturelle des événements, qui le conditionne d'un point de vue moral, à l'instar d'un récit exemplaire. Le réel est traité comme une fiction, ce qui facilite la fonction de divertissement inhérente au journalisme, mais exige de la lier à une fonction d'information ou d'instruction.

Cette union d'un principe moral, d'un appel à l'émotion conjugué à une fonction d'information est constitutive du récit de presse. Ce « journalisme narratif », pour reprendre le mot de Grévisse, s'applique particulièrement à ces faits divers dans les périodiques littéraires. Progressivement, ceux-ci instituent un ensemble de pratiques narratives, lesquelles, associées à un fait réel, donnent naissance à un genre.

À travers la mise en scène de soi et des autres, dans un procédé de mise en fiction des personnes autant que des événements, le périodique littéraire favorise l'expression personnelle des rédacteurs et des lecteurs. Il entraîne chacun sur le plan de l'imaginaire et contribue à la constitution d'une communauté de lecteurs en rendant possible la création d'une image de soi inspirée de la culture collective.

En fin de compte, le périodique littéraire entraîne les lecteurs à imprimer leur trace dans les volumes, tandis que lui-même imprime sa trace dans le monde. L'influence manifeste des nouvelles fictionnelles dans la structure du fait divers révèle en effet la dimension spectaculaire de l'information dans le périodique littéraire, propice à l'émotion des lecteurs. Cette pratique sert un triple objectif : informer certes, mais également proposer un contenu réflexif, sinon moral, et bien sûr forger l'idée d'une communauté culturelle, fondée sur des codes sociaux, culturels et historiques partagés.

D'autre part, le rédacteur se fait témoin de son temps. Par le recours à l'émotion et au sentiment des lecteurs, il transforme des faits bruts en faits historiques. Comme le dit A. Kibédi Varga, dans son article sur la nouvelle : « L'histoire n'est pas le passé ni la totalité des

faits bruts, c'est toujours le passé écrit [...] et écrire implique un choix, l'histoire est le passé choisi »<sup>700</sup>. Les rédacteurs sélectionnent les informations les plus opportunes pour rendre compte de leur époque et réunir les lecteurs autour d'une histoire commune, constituée d'événements de plus ou moins grande ampleur.

---

<sup>700</sup> A. Kibédi Varga, « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, p.57.