

Pascal Durand

POÉSIE ET SPHÈRE PUBLIQUE
AU TOURNANT DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES
LE CAS DU *FIGARO*

Les poètes, après 1850, n'ont pas de mots assez durs pour vouer la presse aux pires gémonies. «C'est de ce dégoûtant apéritif que l'homme civilisé accompagne son repas de chaque matin», persifle Baudelaire dans ses carnets. Et il ajoute: «Je ne comprends pas qu'une main pure puisse toucher un journal sans une convulsion de dégoût!.» Air connu, inlassablement filé d'un poète à l'autre, et qui s'est à ce point imposé comme une sorte de figure obligée du discours artiste que la vitupération de la presse et des journalistes pourrait bien passer pour avoir offert à toute une génération le moyen de se décerner, à peu d'efforts, un brevet d'excellence esthétique. Est-il sûr qu'on en soit vraiment revenu? Héritiers des mythologies de la modernité poétique, nous sommes trop enclins à oublier qu'il fut un temps, pas si lointain, où presse d'élite et haute littérature apparaissaient comme deux manifestations également respectables d'un art d'écrire tourné, avec bien des recoupements possibles, d'un côté vers l'éloquence politique et de l'autre vers une rhétorique de l'expression. Avant de se regarder en chiens de faïence, presse et littérature cohabitèrent longtemps dans une semblable conscience de la langue et de l'intervention par le discours, avec d'épisodiques frictions, bien sûr, mais sans l'hostilité de principe que l'on verra

1. Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *Œuvres complètes*, Tome 1, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1975, p. 706.

s'établir de l'une à l'endroit de l'autre dans la seconde moitié du siècle. Chateaubriand, qui greffe sur ses *Mémoires* nombre de ses articles politiques, voyait dans la presse «l'électricité sociale²»; quant au jeune Hugo, on sait qu'il n'aura rien de plus pressé, afin d'affermir sa jeune gloire naissante, que de lancer dès 1819 un journal, *Le Conservateur littéraire*, sur le modèle du *Conservateur* fondé par son illustre aîné. Temps heureux du romantisme: ceux d'une écriture non encore balkanisée, conquérante, dans laquelle la diction du sujet entendait rester chevillée à son siècle.

La rupture s'annonce sans doute dès 1836, lorsque Émile de Girardin expédie Armand Carrel dans l'autre monde à l'occasion d'un duel mettant aux prises deux personnalités autant que deux conceptions du journalisme, symbolisées respectivement par *La Presse* et *Le National*. Et elle se précise, au travers d'un conflit d'intérêts profondément lié à la divergence des rapports au temps entre journalisme et littérature, lorsque le même Girardin passe en 1844 un traité avec la Société des *Mémoires d'outre-tombe* pour la publication en feuilleton d'une œuvre que son auteur, selon le titre qu'il lui avait donné, n'entendait livrer au public qu'après être «[descendu] hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité³». Encore ne sont-ce là que des épisodes, en attente de la configuration qui leur donnera sens rétrospectivement, telle qu'elle va se mettre en place, entre 1836 et 1881, sous l'impulsion des deux processus d'autonomisation croisés que connaissent champ littéraire et champ journalistique, tous deux clivés en deux sphères répondant à des logiques antagonistes: d'un côté, une «lit-

2. «La presse est un élément jadis ignoré, une force autrefois inconnue, introduite maintenant dans le monde: c'est la parole à l'état de foudre; c'est l'électricité sociale. Pouvez-vous faire qu'elle n'existe pas? Plus vous prétendez la comprimer, plus l'explosion sera violente. Il faut donc se résoudre à vivre avec elle, comme vous vivez avec la machine à vapeur.» Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Tome 2, édition établie par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951, p. 393.

3. *Ibid.* p. 939.

térature industrielle», selon l'expression lancée dès 1839 par Sainte-Beuve, et une littérature artiste, idéalement réservée à la seule jouissance des pairs; de l'autre, une presse populaire, axée sur le fait divers et le feuilleton, et une presse à vocation politique et littéraire dont *Le Figaro* constituera, à la fin du siècle, l'un des principaux fleurons. S'installerait ainsi une assez saisissante structure en chiasme – mettant en regard l'art pour l'art, dont les poètes qui comptent se font les hérauts, et l'information pour l'information, dont le fait divers est la forme brute – si la vindicte des écrivains les plus lettrés épargnait la presse à dimension littéraire. Or, ce n'est pas le cas: dans la seconde moitié du siècle et plus fermement encore après 1875, leur vindicte va englober indifféremment petits et grands journaux, pour des raisons bien connues, qu'il serait trop long de détailler ici, mais dont la moindre n'est pas, sans doute, que le journalisme, en se professionnalisant, tend à priver les gens de lettres des tribunes qui leur étaient largement ouvertes dans la presse et, plus banalement, de l'appoint économique que représentaient pour eux leurs contributions aux journaux. À l'âge d'or de la presse française va correspondre, dans le dernier tiers du siècle, l'âge de fer d'une poésie compensant par de sublimes quintessences sa rétrogradation sur l'échelle sociale des discours; au primat de l'information, l'enfermement luxueux dans un langage spéculaire; et au pouvoir de diffusion du journal, la production au compte-gouttes de livres écrins, ou bien encore le fantasme mallarméen d'un Livre absolu, tiré à 480 000 exemplaires vendus un franc – et subsumant l'opposition désormais modale du livre et du journal.

Encore faut-il bien voir que la rupture est moins tranchée dans les faits que déclarée dans les esprits; qu'elle est, autrement dit, un fait d'ethos plus qu'une réalité pratique. Après tout, pour revenir au cas Baudelaire, c'est bien dans le feuilleton du *Figaro* – qui avait tant fait pourtant, six ans plus tôt, sous la plume fielleuse de Gustave Bourdin, gendre de Villemessant, pour attirer l'attention des censeurs sur *Les Fleurs du mal* – qu'il publie en novembre 1863 sa grande étude, «Le peintre de la vie moderne», et, bientôt, quelques-uns de ses

Petits poèmes en prose, après une première série parue au rez-de-chaussée de *La Presse* dirigée par Arsène Houssaye. Lancer le concept de «modernité» à l'enseigne du *Figaro* est l'une des ironies de la chose, que la rédaction du journal n'a pas manqué de souligner à l'attention des lecteurs de son feuilleton :

La collaboration du *Figaro* s'enrichit d'un écrivain très distingué, M. Charles Baudelaire; c'est un poète et un critique que nous avons, à diverses reprises, combattu sous ses deux espèces; – mais nous l'avons souvent dit, et nous ne nous lasserons pas de le répéter, nous ouvrons la porte à tous ceux qui ont du talent, sans engager nos opinions personnelles, ni enchaîner l'indépendance de nos rédacteurs anciens ou nouveaux⁴.

Pari fait sur le talent, affiche d'ouverture et d'indépendance: pour la rédaction du *Figaro*, l'enjeu est clair. Il l'est moins pour Baudelaire, au-delà d'un compréhensible souci de desserrer, par intercession de sa «muse vénale», l'étau des dettes à répétition. Publier ce texte-là et ces poèmes-là, non dans de confidentielles revues, mais dans de grands journaux n'est pas toutefois sans signification proprement esthétique. Dans quel espace, sinon dans le journal et peut-être dans un journal tel que *Le Figaro*, la «modernité», alliance de l'éternel et du transitoire, assomption transhistorique de l'historicité, eût-elle trouvé à mieux former et faire sentir son concept? À quelle écriture, sinon journalistique, la forme discontinue des «petits poèmes en prose», sorte de faits divers poétiques, eût-elle pu trouver à se mesurer⁵? On oublie trop volontiers aussi que Constantin Guys, le dessinateur dont Baudelaire fit le peintre de cette vie moderne, tenait à la fois, avec ses croquis parisiens et ses scènes de la guerre de Crimée, du petit et du grand reportage. L'histoire *littéraire* de la littérature

4. Baudelaire, *Œuvres complètes, Tome 2*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1976, p. 706, p. 1414.

5. Voir, sur ce point, Pascal Durand, Jean-Pierre Bertrand, *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. «Points Lettres», 2006, p. 93-103.

mutilé, par sa spécialisation redondante avec les objets qu'elle étudie, le rôle important joué par la presse du XIX^e siècle, si haïe qu'elle fût et parce qu'elle fut tant haïe, dans la production de formes nouvelles – et dans l'émergence même d'une modernité poétique ayant fait oublier, en réussissant, ses propres conditions de formation. C'est dans le supplément littéraire du *Figaro* qu'un Mallarmé, peu suspect de céder aux sirènes de ce qu'on n'appelait pas encore la médiatisation, publiera en août 1894 sa proposition de réformer, par l'établissement d'un «fonds littéraire», le régime juridico-éditorial du domaine public: «cela importe, y précisera-t-il d'entrée, que la motion vienne de la Presse pour saisir le Parlement»; c'est également qu'une proposition aussi concrète «exige», dira-t-il, «quelques mots, décisifs, comme les présente un journal⁶». C'est aux mêmes colonnes, à l'occasion d'une enquête sur le vers libre, qu'il donnera l'année suivante «Toute l'âme résumée», son art poétique tout ensemble crépusculaire et ironique, sous la forme d'un sonnet en vers stricts⁷. Et c'est le même journal encore qu'il prendra pour référence au moment de confier à Paul Valéry, sourire en coin, que «s'il existe un secret du monde, il tiendrait dans un «premier Paris» du *Figaro*⁸»; façon de laisser entendre, à la fois, qu'un tel secret aurait la creuse densité d'un article demi-mondain et que, s'il est un secret de la littérature vouée à «l'explication orphique de la Terre⁹», il ne tiendrait guère, tout compte fait, qu'au système de sociabilité

6. Stéphane Mallarmé, «Le Fonds littéraire» (supplément littéraire du *Figaro*, 17 août 1894), recueilli dans «La Musique et les Lettres» (1895), dans *Œuvres complètes, Tome 2*, édition établie par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 2003, p. 60.

7. ID., «Toute l'âme résumée» (supplément littéraire du *Figaro*, 3 août 1895), dans *Œuvres complètes, Tome 1*, édition établie par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1998, p. 59-60.

8. Paul Valéry, «Victor Hugo créateur par la forme», dans *Variété, Œuvres, Tome 1*, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1957, p. 588.

9. L'expression est ici empruntée à sa lettre «autobiographique» à Verlaine (16 novembre 1885), recueillie dans le premier tome des *Œuvres complètes*. Voir Mallarmé, *Œuvres complètes* (voir note 7), p. 788.

avec lequel se confond le micromilieu du Tout-Paris littéraire dont *Le Figaro* est la forme papier.

Ce genre d'intersections entre *Le Figaro* et l'univers poétique de la seconde moitié du siècle gagneraient à être relevées systématiquement; elles en diraient long sur notre cécité rétrospective à l'égard de la part en effet «décisive» jouée par ce journal et, plus largement par la presse, dans la dynamique de l'invention poétique, tour à tour portée à composer avec des forces rivales ou à ruser avec elles, et en certains cas à détourner à son profit telles des propriétés formelles du dispositif journalistique (*Un coup de dés*, par exemple, doit beaucoup de son orchestration typographique, de son titre vertébral et de son format à la mosaïque du journal et au système des titraillles sur plusieurs colonnes développé dans la presse française après 1880). Mais cette enquête à faire – et qui du reste est en cours – importe moins à mon propos que la part inattendue prise par *Le Figaro* dans la constitution du genre du *manifeste littéraire*, à savoir que ce journal ait été précisément celui dans les colonnes duquel ont été publiés, en France, non seulement le premier manifeste littéraire au sens strict, mais plus encore deux manifestes associés respectivement à deux états morphologiques du système de la littérature. Le premier est celui de «L'école symbolique», que le poète d'origine grecque Jean Moréas publie le 18 septembre 1886 dans le supplément littéraire du quotidien; le second, plus bref et percutant, n'est autre que le fameux «Manifeste du futurisme» que l'italien Marinetti y fait paraître le 20 février 1909. Vingt-trois années les séparent; mieux vaut dire près d'un quart de siècle: car leur style, leur ton, leur montage journalistique, les représentations de la littérature dont ils relèvent respectivement les placent sur deux versants symétriques ou, pour mieux dire encore, sur les deux bords d'un continent fracturé: apothéose, pour l'un, même s'il s'agit d'une apothéose piteuse, d'une modernité en crise; irruption antimoderne, pour l'autre, d'une conception avant-gardiste, non plus de la poésie, mais d'une pratique des mots et des signes. Ce n'est pas seulement que l'ère des manifestes commence en chevauchant le siècle; c'est que le second

s'écrit en quelque sorte contre le premier, c'est-à-dire contre ce qu'il représente.

Voici d'abord comment la rédaction du supplément littéraire du *Figaro* présente le texte de Moréas:

Depuis deux ans, la presse parisienne s'est beaucoup occupée d'une école de poètes et de prosateurs dits «décadents». Le conteur du *Thé chez Miranda* (en collaboration avec M. Paul Adam, l'auteur de *Soi*), le poète des *Syrtes* et des *Cantilènes*, M. Jean Moréas, un des plus en vue parmi ces révolutionnaires des lettres, a formulé, sur notre demande, pour les lecteurs du Supplément, les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art.

L'air de rien, tout est dit, en peu de mots, des enjeux et des conditions d'émergence de ce premier manifeste en date: un champ poétique soumis à des turbulences internes; une solution de continuité entre ce champ d'une part, ses régularités et ses irrégularités, et d'autre part l'espace des lecteurs, y compris des lecteurs lettrés, dont le journal entend dissiper la perplexité; un faisceau de rumeurs parisiennes entourant une «nouvelle manifestation d'art»; la légitimité prêtée par ce journal au signataire du manifeste, dont la visibilité et quelques titres sont rappelés comme autant de qualités l'autorisant à parler seul au nom d'un ensemble flou de «poètes et de prosateurs». Bref, une assez juste définition d'un genre à ses débuts, sous les deux aspects de sa fonction et de son dispositif pragmatique. Sa fonction: éclairer, sans doute, les lecteurs déroutés par tant de «révolutionnaires des lettres», mais consacrer, surtout, un signataire – fort probablement à sa demande – en porte-parole autorisé d'un groupe diffus, bien que soudé (ou soudable) par quelques principes communs. Son dispositif pragmatique: instituer une école sans doute, mais d'abord en permettant à un chef d'école de s'auto-instituer. Un manifeste, il faut le rappeler en effet, n'est pas à proprement parler un texte – du moins n'est-ce pas un texte comme les autres; c'est un texte qui a

notamment pour propriété, toute fonctionnelle, de déborder la clôture de ses propres signes, d'intervenir sur la scène publique en direction à la fois de cette scène et du collectif au nom duquel il se publie. Le texte manifestaire, autrement dit, est d'abord un acte, un objet performatif tout entier résorbé dans son enjeu, qui est d'instituer une doctrine, un groupe, un projet collectif, et dans lequel celui qui le signe campe sur une position et une posture d'énonciation parfaitement ambiguës, puisque, d'un côté, il entend s'effacer au profit de l'instance collective qu'il nomme – et qu'il appelle à se manifester par sa voix – et que de cette instance, de ce collectif, il prétend, d'un autre côté, s'instituer comme le porte-parole autorisé, le théoricien en titre, le *leader* prophétique.

L'étonnant est que, du genre qu'il inaugure dans le supplément littéraire du *Figaro*, Moréas établit déjà – et presque caricaturalement – toutes les règles, qui ne prolongent pas de façon mécanique ou linéaire les modalités argumentatives et la rhétorique des grandes préfaces d'un Hugo, d'un Théophile Gautier, d'un Leconte de Lisle ou d'un Maxime du Camp, qui étaient, insistons-y, des *préfaces*, inscrites au seuil intérieur de l'œuvre, non des textes publiés par voie de presse. Formulations pseudo-savantes participant d'une rhétorique de l'importance: «évolution cyclique», «retours strictement déterminés», «phase évolutive», «caractère cyclique extrêmement compliqué de divergences», «axiome», etc. Affirmation d'une dynamique propre aux formes littéraires et constat de la «décrépitude sénile» de l'esthétique en place et des doctrines conquérantes d'hier, à l'enseigne ici du romantisme, puis du Parnasse. Nomination de la doctrine nouvelle et de l'école, soit le «symbolisme», par opposition aux «décadents» au nombre desquels «les joyeux de la presse» verseraient trop volontiers tous ceux qui entendent manier «d'impollués vocables». Inscription de cette école et de l'esprit créateur qui l'anime à la fois dans une lignée transhistorique, remontant «à Shakespeare, jusqu'aux mystiques, plus loin encore», et dans un irrépressible surgissement nécessaire («une nouvelle manifestation d'art était [...] attendue, nécessaire, inévitable»). Révérence et impatience

mêlées des «nouveaux-venus» à l'égard de leurs précurseurs immédiats, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Banville. Aplomb général d'un discours énoncé sous l'espèce d'une doctrine de salut et prêchant d'exemple en multipliant les traits stylistiques ou les bizarreries lexicales dont le public et la presse font grief à l'école en cause. André Breton, en 1924, ne procédera pas autrement, à peu de chose près. Un genre ainsi a pris forme. Toute la question est de savoir de quoi il témoigne à cette date et dans un journal – et plus particulièrement dans ce journal, *Le Figaro*, dont Moréas, en greffant sur le manifeste qu'il y publie une saynète dialoguée, imite l'esprit théâtral et boulevardier qui l'anime depuis sa fondation.

Mallarmé, reprenant la main, aura le mot adéquat pour en rendre raison – celui de *crise*, utilisé la première fois, semble-t-il, pour caractériser un état de la chose littéraire: «La littérature, énoncera-t-il en 1892, ici subit une exquise crise, fondamentale¹⁰.» Une *crise de vers*, consécutive à l'effraction du vers libre? Non, la crise est bien plus «fondamentale» en effet, en ce qu'elle touche en particulier à la structure même d'un champ poétique soumis non pas seulement à turbulences et à d'«après [...] dissensions¹¹», mais aussi, d'un côté, c'est-à-dire en interne, à une anomie croissante et, de l'autre, vers l'extérieur, à une distanciation qui n'est pas moins croissante à l'égard des attentes et des catégories de compréhension du public n'appartenant pas au microcosme des poètes. Cette anomie est, en quelque sorte, le symptôme de l'autonomie conquise par l'espace poétique, lieu d'affirmation des singularités et bientôt des tentatives de rationalisation des codes esthétiques individuels. Comprendons qu'elle en est aussi la mise en crise et que, de cette crise, le manifeste sollicité par *Le Figaro* constitue le sismographe autant que le vecteur d'aggravation. Les revues littéraires ne manquent pas à l'époque symboliste – c'est le moins que l'on puisse dire –, expressions elles aussi, dans

10. «Vers et musique en France» (*The National Observer*, 26 mars 1892), repris dans «Crise de vers» (1897). Voir Mallarmé, *Œuvres complètes* (voir note 6), p. 299.

11. ID., «La Musique et les Lettres» (1895), *ibid.* p. 64.

leur multiplication et leur rapide obsolescence, d'un espace poétique fragmenté; encore ces revues ne parlent-elles qu'aux initiés. En passer par *Le Figaro*, déborder l'espace clos de la littérature, déplacer le débat sur la scène de l'opinion publique, c'est tenter coup double au moins: d'un côté, s'adresser à l'ensemble des coteries engagées dans une lutte pour la survie esthétique, tout en leur proposant un code fédérateur; de l'autre, tenter de renouer avec le public cultivé le lien d'une littérature qui s'est fermée comme une huître sous la pression du réel (et d'un réel qui, dans le champ de l'écrit, prend la forme hégémonique du texte d'information); c'est aussi bien sûr, pour Moréas, s'arroger un rôle «*en vue*», rendre visible la visibilité qu'il se prête, instrumentaliser la confusion générale au profit de la consécration d'un seul. De cette opération, le supplément littéraire du *Figaro* est autant l'otage que l'instigateur, de même que l'ensemble des journaux qui, dans les années 1890, vont multiplier les chroniques darwiniennes sur l'évolution littéraire (à l'exemple de Jules Huret dans *La Revue de Paris*), les interviews d'auteurs, les enquêtes auprès des écrivains sur les sujets les plus divers, qui constitueront l'auteur en personnage public, avec les fausses gloires qui en sont les produits dérivés, et institueront la presse, au risque de l'intrusion ou de l'instrumentalisation réciproque, sinon en acteur du champ littéraire, du moins en nouvelle instance d'accréditation symbolique.

Laissons là Moréas: pour avoir inauguré le genre, son manifeste n'en a pas moins tenu du pétard mouillé et de la stratégie d'esbroufe. Au lieu des ralliements attendus, c'est un foyer de discorde qu'il va attiser. C'est que, sans doute, sa représentativité ne valait qu'à la rédaction du *Figaro* et, plus vraisemblablement, que l'anomie régnant dans la «*mêlée symboliste*» a fait de son article, en même temps que le premier, le dernier manifeste d'une modernité poétique bien près de toucher à son seuil de saturation. Le voilà réduit à lancer dès 1891 une doctrine de substitution toute néoclassique, celle de «*l'école romane*», tournant en leurs contraires les valeurs de son manifeste en faveur de «*l'école symbolique*» et montrant avec quelle

ferme sincérité et quel noble désintéressement il les avait promues cinq ans plus tôt¹².

Le cas Marinetti est bien différent et d'une tout autre portée. Non pas seulement parce que son manifeste du 20 février 1909 réussira au-delà de toute attente, au point d'ouvrir une nouvelle époque de l'art – celle de l'avant-garde – et d'instituer le «*futurisme*» en modèle des mouvements qui, de Dada aux situationnistes, ambitionneront de changer la vie et de politiser en sens divers l'activité esthétique, mais bien plus encore, du point de vue qui est le nôtre, parce qu'il y a, cette fois, une cohérence à la fois stratégique et formelle à publier un tel texte dans les colonnes du *Figaro*. Cohérence outrée, peu sentie sans doute par la rédaction du journal et par son lecteur modèle. Qu'un poète italien publie en français dans le plus parisien des journaux le manifeste de son mouvement, manifeste s'achevant, dans l'esprit du *Risorgimento*, par un appel à «*délivrer l'Italie de sa gangrène d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires*», témoigne d'abord, en effet, d'une nouvelle stratégie de diffusion, adoptant le canal de la presse – rien ici de neuf –, mais surtout, comme le souligne Patrick Suter, celui d'un journal très autorisé et de surcroît hautement symbolique d'une ville, Paris, qui fonctionne alors comme la capitale mondiale des arts et des lettres¹³. Marinetti aimera à rappeler «*l'ouragan de polémiques et les rafales d'injures et d'applaudissements enthousiastes qui accueillirent ce manifeste*¹⁴». Preuve d'un excellent placement journalistique autant que d'une doctrine efficacement agressive.

12. Edmond de Goncourt aura ces mots significatifs: «*On parle de Moréas, de Darzens, de Vignier qui a tué Caze, de ce petit monde du bas des lettres, dont le premier est Grec, le second Russe, le troisième Suisse, de ce monde dont chacun traite l'autre de canaille, [...] de cette espèce d'avant-garde littéraire des souteneurs et des escarpes de l'heure présente, cherchant à monter à l'assaut de la littérature par l'assassinat.*» Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, Tome 3*, édition établie par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. «*Bouquins*», 2004, p. 523.

13. Patrick Suter, *Presse et invention littéraire. De Mallarmé à nos jours*, Thèse de doctorat ès lettres, Université de Genève, 2006, p. 122.

14. Marinetti, «*Prime battaglia futuriste*», *ibid.* p. 122. Nous traduisons.

Placement dont la cohérence est aussi bien formelle, en termes d'abord de rapport catégoriel au présent, à l'événement. Le «Manifeste futuriste» ne fait pas seulement l'apologie en acte de l'agression verbale et de la révolte iconoclaste; il professe avec la plus grande force le devoir d'extrême contemporanéité d'une poésie tournant le dos au passé autant qu'aux superstitions d'une modernité ayant depuis deux générations pensé la poésie comme une activité séparée du réel, vouée tantôt, selon Leconte de Lisle, à la «contemplation des formes éternelles», tantôt, selon Mallarmé, à n'être fascinée que par le miroitement de ses propres signes. La contemporanéité, dont Baudelaire avait pris tant de soin de distinguer son concept de «modernité», n'est-ce pas, justement, le territoire, l'objet et le rythme mêmes d'un journal d'information, lieu d'un circulaire impératif catégorique adressé quotidiennement à ses lecteurs: «Sois de ton temps! sois présent à ton monde¹⁵!»? À cet égard, on notera la belle continuité fortuite voulant que *Le Figaro*, un an après que Régis Gignoux, rédacteur du journal, est allé sur les boulevards vérifier les statistiques du trafic des automobiles, publie un vibrant éloge de la vitesse et proclame, au travers du verbe foudroyant de Marinetti, qu'«une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la victoire de Samothrace». Cohérence formelle, ensuite, en termes de poétiques réciproques, celle du journal d'information et celle du texte futuriste. L'écriture dont use Marinetti tient du slogan et du mot d'ordre; elle tient aussi de la parataxe qui tend à gouverner le discours de l'information moderne – au moins virtuellement, puisque cette parataxe reste, dans la presse du temps, encore tout enveloppée dans la grande période littéraire. Mais c'est bien à la forme du journal, telle qu'elle s'est «américanisée» après 1880 au point de transporter dans l'écri-

15. Sur cet impératif catégorique, voir Yves de La Haye, *Critique de la communication*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1984, p. 40. Sur sa portée littéraire, voir Pascal Durand, «Temps et don. Le Présent des médias», dans *Recherches en communication*, n° 3, mai 1995, p. 21-48.

ture de l'actualité le rythme accéléré, la concision et l'urgence du télégraphe, sur le modèle du *Matin* plus que du *Figaro*, que Marinetti emprunte son mode d'exposition¹⁶. Aussi la rencontre n'est-elle pas ici fortuite, à la différence du manifeste de Moréas, entre un dispositif journalistique et une esthétique appelée et manifestée d'un même élan radical:

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace, et la révolte.
3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.
4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.
5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant dont la tige idéale traverse la terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite... C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le futurisme parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène d'archéologues, de cicéronnes et d'antiquaires...

16. Guillaume Apollinaire, en 1914, établira très justement le mélange de continuité et de rupture que présente à cet égard la technique des mots en liberté, qu'il verra «sortir de Rimbaud, de Mallarmé, des symbolistes en général et du style télégraphique en particulier». Guillaume Apollinaire, «Nos amis les futuristes», dans *Œuvres en prose complètes, Tome 2*, édition établie par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1991, p. 970.

Ainsi, c'est d'une politique autant que d'une poétique que Marinetti se fait le porte-parole au nom d'un « nous » scandé à chaque paragraphe et n'ayant rien d'autre à voir avec la juxtaposition de singularités spécifique à la définition moderne de l'existence littéraire que l'énergie de rupture qui l'anime à l'égard de cette définition; un « nous » qui, en l'occurrence, renvoie aussi bien à une collectivité d'agents rassemblés par un mot d'ordre qu'à l'ensemble de ceux – en premier, les lecteurs du *Figaro* – auxquels ces poètes ambitionnent d'inculquer un nouveau rapport au monde.

Le Figaro a-t-il été, dans l'un et l'autre cas, au principe de ces manifestes, l'agent décisif de ces rencontres peu fortuites entre journalisme et poésie sur la scène publique? Au moins s'est-il trouvé, du fait de sa position dans l'univers de la presse parisienne, en bonne place pour relayer, au bon moment, deux faits de crise esthétique: crise de la modernité même, puis crise antimoderne.

Le lieu de publication, la surface d'inscription importent; elles ne suffisent pas. Moréas échoue. Marinetti, en revanche, réussit au-delà de toute espérance, l'impact de son texte allant même jusqu'à atteindre ceux qui entendent s'en démarquer, tel Apollinaire signant en 1913, sous l'égide de Marinetti, un « manifeste-synthèse » de *L'anti-tradition futuriste* qui à son insu consacre l'entrée en force du mouvement italien sur la scène des avant-gardes du siècle¹⁷. Une scène qu'il ouvre avec un texte et une position de rupture instauratrice qui sera le modèle plus ou moins dénié des mouvements appelés à en prendre le relais. Le manifeste publié par Moréas n'aura eu de « symbolique », au fond, que le capital dont il aura cherché, en vain, à s'emparer; ses préciosités filandreuses ne font pas le poids devant les mots martelés par Marinetti sur la résonante enclume du *Figaro*. Signe non tant d'un écart de style entre deux moments de la littérature que d'un fossé creusé entre deux écritures¹⁸ – c'est-à-dire, au fond, entre deux politiques

17. ID., « L'anti-tradition futuriste » (1913), *ibid.* p. 937-939.

18. « Style » et « écriture » sont employés ici au sens de Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1953.

de la littérature, telles qu'elles se seront exprimées en deux manifestes prenant à témoin l'opinion publique par l'intermédiaire du *Figaro*, l'un pour régler un contentieux interne au petit monde des poètes, l'autre pour sommer poétiquement le monde de se transformer au nom d'une réconciliation urgente de l'art avec la vie.