



Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Epoque

Anne-Marie Thiesse

► To cite this version:

Anne-Marie Thiesse. Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Epoque. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 1985, 60 (1), pp.31 - 46. <10.3406/arss.1985.2286>. <hal-02955966>

HAL Id: hal-02955966

<https://hal.science/hal-02955966v1>

Submitted on 2 Oct 2020

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

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



HAL Authorization

Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Epoque

Anne-Marie Thiesse

Citer ce document / Cite this document :

Thiesse Anne-Marie. Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Epoque. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 60, novembre 1985. Images "populaires" pp. 31-46;

doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1985.2286>

https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1985_num_60_1_2286

Fichier pdf généré le 23/04/2018

Abstract

Literary Misfortunes.

The development of reading in popular milieux was accompanied by the emergence of a very low-value position in the literary field. Contrary to the common belief that the career of popular novelist results from an initial, deliberate choice inspired by sheer appetite for mercenary gain, analysis shows that relegation to this illegitimate, but still hierarchically structured, sector of cultural production is the outcome and the mark of previous failure. By observing the social characteristics and the trajectories of popular novelists, one is able to identify a contrario the objective laws of success in the literary field : the writers initially best endowed with economic and/or social capital are those most capable of avoiding identification of their person with this low-value form of production and of producing the «quality-popular» literature which has the least popular readership.

Zusammenfassung

Die literarischen Unglücksfälle.

Mit der Entwicklung des Lesens innerhalb der populären Schichten tritt innerhalb des literarischen Feldes eine Position minderer Geltung auf. Entgegen der herkömmlichen Argumentation, derzufolge die Karriere eines 'populären' Romanschriftstellers Resultat einer bewußten anfänglichen Entscheidung sei, allein bestimmt durch die Aussicht auf Gewinn, weist die Analyse nach, daß die Verweisung in diesen illegitimen und gleichwohl hierarchisierten Sektor der kulturellen Produktion Folge und Zeichen eines vorgängigen Scheiterns darstellt. Anhand der sozialen Merkmale und des Werdegangs 'populärer' Romanschriftsteller lassen sich a contrario die objektiven Gesetzmäßigkeiten des Erfolgs innerhalb des literarischen Feldes ausmachen. Die Schriftsteller, die von Beginn an über das meiste ökonomische und/oder soziale Kapital verfügen, sind auch am besten in der Lage, die Identifikation zwischen ihren Personen und einer deklassierten Produktion zu vermeiden und jenes «distinguierte Populäre» zu schaffen, dessen Publikum gerade zu den am wenigsten populären Kreisen gehört.

Résumé

Les infortunes littéraires.

Le développement de la lecture dans les milieux populaires s'est accompagné de l'émergence d'une position très dévalorisée dans le champ littéraire. Contrairement au discours commun qui fait de la carrière de romancier populaire le résultat d'un choix initial et délibéré, déterminé par le seul appât du gain, l'analyse montre que la relégation à ce secteur illégitime, et néanmoins hiérarchisé, de la production culturelle est l'issue et la marque d'un échec préalable. L'observation des caractéristiques sociales et des trajectoires de romanciers populaires permet de cerner a contrario les lois objectives de la réussite dans le champ littéraire, les mieux dotés initialement en capital économique et/ou social sont les plus aptes à éviter l'identification entre leur personne et une production déclassée, et à produire ce «populaire distingué» dont le public est le moins populaire.

les infortunes littéraires

carrières de romanciers populaires à la belle époque

Des divers facteurs qui ont amené une progressive restructuration du champ littéraire au cours du 19^e siècle, les plus importants sont sans doute le développement et la diversification du public. Cette expansion et cette hétérogénéisation se sont traduites par une spécialisation sans cesse accrue de la production et de la distribution et par un nouveau mode de classement des œuvres. A l'ancienne hiérarchie des genres littéraires s'est peu à peu superposée une taxinomie fondée sur le degré de légitimité culturelle du public concerné. Ainsi la constante croissance de la lecture populaire, qui est devenue, à l'aube du 20^e siècle, un phénomène massif (1), a eu pour corollaire la structuration d'un secteur spécifique de diffusion de l'imprimé et l'émergence d'une position très dévalorisée dans l'espace des œuvres et de la production.

Le circuit populaire de la littérature romanesque ne passe pas par la librairie, où le plus grand nombre se sent encore déplacé, mais par des supports et des lieux banalisés : feuillets occupant le rez-de-chaussée de la plupart des quotidiens, fascicules ou collections bon marché vendus dans les débits de journaux ou les bibliothèques de gare. Le public est vaste, la demande élevée et le roman populaire, à la Belle Époque, domine le marché par l'importance de ses tirages. Mais du fait que ces ouvrages sont destinés à un public dépourvu de toute légitimité culturelle, l'ensemble des agents du champ littéraire et notamment les critiques dénie à leurs auteurs toute intention artistique et leur prêtent des préoccupations purement mercantiles (2). La carrière de romancier populaire est alors conçue comme un choix délibéré, opéré par ceux que rebutent les exigences d'une vocation désintéressée et qu'attire l'espérance de gains faciles. Le stéréotype, promis à une durable fortune, de «l'épicière en littérature» naît précisément à une époque où l'autonomisation du champ littéraire pose de manière cruciale les rapports entre l'art et l'argent :

l'écrivain devient un professionnel qui se consacre à sa plume. Cela ne va pas sans difficultés pour tous ceux, et ils sont désormais nombreux, qui ne possèdent point de rentes. L'ouverture des débouchés, l'amélioration de la législation sur les droits d'auteur, offrent à certains la possibilité de vivre de leurs écrits, mais la concurrence est extrêmement sévère. L'acuité des luttes engendrées par cette situation, dans la mesure où elle souligne les implications matérielles de la production, tend à mettre en question l'image sociale du champ, et par conséquent sa légitimité. La dénonciation systématique du caractère purement commercial de la littérature populaire, qui impute à une seule catégorie d'écrivains, la plus dévalorisée, des préoccupations réputées incompatibles avec le service de l'art, permet notamment de préserver la représentation de l'homme de lettres comme individu poursuivant les fins les plus élevées, c'est-à-dire les plus désintéressées. En outre, l'affirmation selon laquelle le romancier populaire opérerait d'emblée pour la réussite matérielle est la forme, sinon la plus subtile, du moins la plus efficace, d'occultation des lois objectives qui déterminent les chances de réussite littéraire. Aussi l'analyse des modalités réelles de la relégation à une position inférieure et infamante du champ permet-elle d'observer la manière dont se manifestent pour les producteurs ces lois objectives ainsi que les cheminements — et les stratégies compensatoires — de l'échec.

2—Telle est, exprimée ici sous une forme triviale, mais en fait commune, la représentation du romancier populaire : «Le romancier populaire, pour l'appeler du nom flatteur dont il se décore, est un gaillard qui s'est dit ceci : 'Je veux de l'argent et de la gloire. J'en aurai à tout prix. Je tiens commerce de romans comme mon voisin l'épicière tient commerce de sardines ou de petits pains. (...) J'imiterai mon voisin l'épicière. Je serai un épicière en littérature, et honni soit qui mal y pense'» (Léon Jules, *Le Petit Parisien*, numéro spécial de *Romans-revue*, Sin-le-Noble, 1912, p. 99). Pour ne citer qu'un autre exemple, notons qu'en août 1983 le magazine féminin *Marie-Claire* présentait un article consacré aux auteurs contemporains de romans populaires sentimentaux, rédigé par une universitaire, sous le titre 'Les marchandes d'amour'.

1—Voir A.-M. Thiesse, Mutations et permanences de la culture populaire : le cas de la lecture à la Belle-Époque *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 1, 1984.

la relégation

L'étude s'appuie sur l'examen des carrières d'une centaine de «romanciers populaires» de la Belle Époque ainsi définis par le fait que leurs œuvres, publiées entre 1900 et 1914, ont paru en feuilletons dans les journaux populaires ou dans les collections romanesques à bon marché.

Pour constituer la population étudiée, on a relevé les noms des signataires de feuilletons inédits publiés dans *La Croix*, *L'Humanité*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Journal* et *Le Matin* pendant la période considérée, ainsi que des noms d'écrivains contemporains publiés dans les collections populaires de Rouff et Fayard (3). Ce qui a permis d'établir une première liste de plus de cent cinquante noms de romanciers, sur lesquels a porté ensuite le travail de collecte de données biographiques. Recherche particulièrement malaisée, puisque la grande majorité de ces noms ne figurait dans aucune encyclopédie générale ou littéraire. Il a donc fallu compulser des documents de nature variée : dictionnaires de célébrités de l'époque, recueils de souvenirs, anthologies diverses, actes d'état-civil. Au terme de cette recherche, on disposait de 98 biographies de romanciers, plus ou moins détaillées. En ce qui concerne les écrivains pour lesquels on ne dispose d'aucune information biographique, d'une part il a été possible d'éliminer une partie des noms relevés, qui correspondaient à des pseudonymes secondaires de romanciers déjà notés sous une autre identité ; d'autre part, il s'agit essentiellement sans doute de romanciers n'ayant jamais obtenu un succès suffisant pour laisser de traces. La méthode employée ne limite pas l'étude des romanciers populaires aux individus les plus connus (les cinq ou six écrivains qui ont fait l'objet de travaux universitaires) mais elle ne retient que des écrivains ayant atteint une relative notoriété.

Cette étude se propose de retrouver, sous l'apparente diversité des itinéraires individuels, la (ou les) logique(s) des carrières aboutissant à la position dévalorisée de romancier populaire.

Les handicaps

Les romanciers populaires de la Belle Époque sont issus des milieux sociaux les plus divers, bien qu'on relève dans le groupe une nette prépondérance de la petite et moyenne bourgeoisie.

Origine sociale

des romanciers populaires (n = 98)

absence de renseignements	18
couches populaires (ouvriers, artisans, petits propriétaires exploitants)	19
petite bourgeoisie (employés, instituteurs)	21
bourgeoisie des affaires (négociants)	12
bourgeoisie intellectuelle (médecins, professions libérales juridiques, professeurs)	16
professions littéraires et artistiques (publicistes, écrivains, acteurs)	6
grande bourgeoisie et aristocratie (chefs d'entreprise, grands propriétaires terriens)	6

Dans leur majorité, ils sont donc issus des classes moyennes, qui correspondent approximativement à la «couche sociale nouvelle» saluée par Gambetta en 1872 : catégorie aux contours relativement imprécis qui se distingue des classes populaires par la possession plutôt récente d'un patrimoine économique ou

culturel plus ou moins modeste. Ces nouveaux bourgeois qui doivent ce qu'ils ont à ce qu'ils font expriment leurs ambitions dans l'espérance d'une «méritocratie» fondée sur la reconnaissance du travail personnel ou des diplômes scolaires. Dispositions qui s'expriment dans le comportement des romanciers nés dans ces classes moyennes, tout disposés à associer mérite personnel et légitimité sociale et culturelle (et donc enclins à reconnaître et à accepter toute forme de domination sans pouvoir en percevoir les principes).

Les écrivains d'origine populaire, cependant, constituent une part non négligeable de la population étudiée, ce qui contraste avec leur absence quasi totale parmi les auteurs de romans ayant une place plus élevée dans la hiérarchie des œuvres (romans mondains ou psychologiques) (4). En fait, si l'on se réfère aux catégories romanesques antérieures ou contemporaines, c'est seulement au sein du naturalisme que l'on trouve un certain nombre d'individus issus des milieux les plus modestes (il est à noter d'ailleurs que la plupart des naturalistes provenaient eux aussi de la petite et moyenne bourgeoisie). La légitimation du genre romanesque, qui s'est opérée dans les vingt dernières années du 19^e siècle, a entraîné un glissement dans la hiérarchie des genres et, partant, dans le recrutement social de leurs producteurs. Les écrivains issus des couches supérieures ne dédaignent plus le roman qui a conquis ses lettres de noblesse et reportent sur lui une activité tournée jusque-là vers des genres plus prestigieux (poésie ou théâtre). Cette valorisation du roman a pour effet la relégation des écrivains originaires des classes moyennes, et surtout populaires, au dernier niveau de l'échelle du genre, occupé dorénavant non plus par le roman naturaliste, mais par le roman populaire dont la production connaît une forte expansion. On peut aussi noter que le déclin du roman naturaliste, au tournant du siècle, entraîne la reconversion de certains écrivains naturalistes, comme Hector Malot ou les frères Rosny dans le roman populaire.

Ainsi nombre de romanciers populaires proviennent de groupes très éloignés de l'univers littéraire (classes populaires) ou peu familiarisés avec ses lois de fonctionnement interne (employés, bourgeoisie des affaires) ; éloignement que redouble souvent l'origine

3—Fondée par les Assomptionnistes à des fins missionnaires, *La Croix* adoptait par bien des aspects le style des grands quotidiens populaires (importance accordée aux faits divers, aux feuilletons, etc.). Elle tirait à 300 000 exemplaires en 1912 et était dotée d'une série d'éditions régionales et de suppléments hebdomadaires. Visant aussi le public populaire, mais restant plus proche dans sa facture des feuilles intellectuelles (la question du roman-feuilleton occupant toutefois toujours une place importante dans les débats rédactionnels), *L'Humanité* tirait à 85 000 exemplaires en 1914. Les quatre grands quotidiens populaires, *Le Matin*, *Le Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, avaient, quant à eux, des tirages dépassant le demi-million d'exemplaires (1 450 000 exemplaires par jour pour *Le Petit Parisien* en 1914). Les trois quarts des numéros étaient vendus en province. Une différence existait entre ceux dont l'image de marque se référait plus explicitement à un public populaire (*Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*) et ceux qui touchaient plus particulièrement la petite bourgeoisie urbaine (*Le Matin*, *Le Journal*). Les éditeurs Rouff et Fayard étaient, au début du siècle, ceux dont les collections romanesques populaires étaient les plus développées.

4—Voir à ce propos R. Ponton, *Le champ littéraire en France (1865-1905)*, Paris, EHESS, 1977, thèse pour le doctorat de troisième cycle, dactyl. ; passim et plus particulièrement les première et deuxième parties.

géographique provinciale qui, étant donné la forte centralisation de la vie intellectuelle et artistique dans la capitale, constitue un handicap supplémentaire.

Les romanciers populaires sont en effet des provinciaux dans leur très grande majorité : 17 seulement, sur 98, sont nés à Paris ou dans la banlieue parisienne, 5 sont nés à l'étranger, 71 sont originaires de province (nous n'avons pu connaître le lieu de naissance de 5 d'entre eux). Si par rapport à la population française globale les romanciers populaires sont plus souvent d'origine parisienne, ils le sont en revanche nettement moins par rapport à l'ensemble des membres de la population artistique et littéraire (5). Provincialisme accru par le fait que la moitié des romanciers populaires sont nés dans un village ou une petite ville (moins d'un quart ont vu le jour dans une ville préfectorale). Or c'est à Paris que se font et se jouent les carrières intellectuelles, à Paris que sont les relations indispensables au débutant, à Paris que l'on espère trouver la consécration. Les provinciaux qu'attire la carrière des lettres sont le plus souvent démunis des relations qui permettent une entrée brillante et précoce dans l'univers de la création artistique ou du journalisme intellectuel (relations qui se forment parfois sur les bancs des collèges parisiens). L'absence de capital social les conduit à différer leurs débuts, ce qui n'est pas sans effet sur la portée de leurs ambitions. Que s'y ajoute l'absence de ressources, et l'on a le profil du « besogneux littéraire » qui s'acharne à tenter sa chance à Paris en pratiquant les tâches les plus ingrates dévolues aux pauvres clercs.

Ainsi commence la carrière de Jules Mary, fils d'un bonnetier de Launois, petit bourg des Ardennes. Après ses études secondaires au séminaire de Charleville, il participe comme engagé volontaire aux combats de la guerre de 1870. Un an plus tard, à l'âge de 20 ans, il prend la route de Paris avec l'ambition avouée de faire carrière dans la littérature. Pendant une longue période, il mène une vie misérable de journaliste de dernier ordre : il n'arrive pas à faire publier ses écrits, peut à peine payer sa nourriture. Il passe le concours de secrétaire de commissariat de police et occupe quelque temps ce poste qui lui permet de vivre tout en écrivant en dehors des moments de travail. Il revient ensuite au journalisme, au prix d'un détour par la province : il dirige pendant un an *L'Indépendant de Châtillon-sur-Seine*, avant de trouver un emploi dans la presse parisienne. Il réussit à placer quelques feuilletons, puis à entrer au *Petit Parisien* (grâce à une tardive relation parisienne), au moment où ce quotidien commence sa fulgurante ascension. Jules Mary est désormais lancé comme feuilletonniste.

Inversement, la possession d'un patrimoine familial incite à prendre une confortable situation d'attente. Repli sur le pays natal qui éloigne pendant de longues années du monde de la critique et de la création. Certains, ayant assuré leur fortune, tenteront à nouveau l'aventure : là encore, en passant par la petite porte du feuilleton dans un journal populaire.

C'est par exemple le cas d'Émile Chartier, né à Laigle, en Normandie, dans une famille de négociants assez aisés. Il fait ses études au petit séminaire de la ville la plus proche et passe un baccalauréat classique. Puis, par relations, il se place chez

5—Pour une population de 616 écrivains faisant figure de notabilités de l'époque, Rémy Ponton (*op. cit.*) relève, pour un taux de non-réponses similaires, 34 % de Parisiens d'origine, 53 % de provinciaux et 8,5 % d'écrivains nés à l'étranger ou dans les colonies. Même s'il note qu'au tournant du siècle un déplacement catégoriel s'effectue au profit des provinciaux, il n'en demeure pas moins que les romanciers populaires se distinguent, dans le monde littéraire, par leur faible recrutement parisien.

LE JOURNAL

LE JOURNAL

commencera dans quelques jours la publication

D.B.

MARTHE BARAQUIN

Grand Roman Inédit

PAR

J.-H. ROSNY

C'est l'histoire émouvante d'une jeune midinette, pauvre et jolie, et que de tragiques circonstances ont éloignée de tous les siens. Seule au monde, elle soutient une lutte terrible contre des apaches de tout ordre et de tout rang, et les épisodes de cette lutte à outrance ne manqueront pas de faire couler bien des larmes.

Cette œuvre nouvelle de J.-H. Rosny est appelée à un grand et légitime succès.



un notaire parisien. Trois ans plus tard, en 1856, il se fait inscrire comme avocat au barreau de Paris. Il revient s'installer dans sa bourgade natale, se marie et, en 1870, s'engage dans un corps de francs-tireurs. Mais il n'a jamais cessé de nourrir des ambitions littéraires. Jeune homme, il avait écrit une pièce et composé des vers. Le succès tardant à venir, il avait choisi une orientation financièrement plus sûre mais il continuait à écrire en rédigeant des articles pour une gazette locale. C'est seulement à l'âge de 50 ans qu'enrichi, il vient s'installer à Paris et commence à publier des romans sous le pseudonyme de Charles Mérouvel, du nom d'une propriété qui lui appartient. Ces ouvrages, qui paraissent en feuilletons, connaissent un vif succès. En quelques années, Charles Mérouvel devient l'un des plus célèbres auteurs de romans populaires.

La formation scolaire et l'acquisition de diplômes corrigent-elles les effets négatifs d'une origine sociale modeste ou provinciale ? Certes, le champ littéraire tend, à cette époque, à s'«intellectualiser» comme en témoigne, notamment, l'accroissement de la part des universitaires parmi les critiques. La preuve en est d'ailleurs indirectement fournie par l'accent mis dans les biographies de romanciers populaires sur leurs premiers succès scolaires. Mais le développement, dans la seconde moitié du 19^e siècle, des effectifs de l'enseignement secondaire et supérieur, qui ne correspond pas à un accroissement équivalent des emplois offerts aux nouveaux diplômés, entraîne un afflux de bacheliers vers le secteur du journalisme et de la presse. «Pour le bachelier confronté à la nécessité de gagner sa vie (et c'est souvent le cas car c'est un non-héritier qui est devenu bachelier pour 's'élever') la littérature et la presse peuvent apparaître comme un domaine tentant, d'autant que ce sont des branches dont l'essor dépasse (...) l'essor de toute autre activité en France» (6). Mais le développement de ce secteur (qui se traduit surtout par la multiplication des emplois subalternes dans la presse et des positions marginales dans la littérature) s'accompagne d'une forte concurrence entre les nouveaux entrants, particulièrement sévère pour les non-héritiers contraints de gagner précocement leur vie avec leur plume. Ces contemporains de Jules Vallès sont rapidement confrontés aux lois du marché : ils peuvent publier fort jeunes leurs premiers écrits mais n'en tirent pas les ressources qui leur permettraient de poursuivre leur activité littéraire.

La carrière du romancier populaire Paul Rouget est exemplaire de ces trajectoires où le maintien dans le champ n'est assuré que par une progressive descente vers ses positions inférieures et dévalorisées.

Natif de Musseau, en Haute-Marne, Paul Rouget est le fils d'un petit négociant âgé. Après de bonnes études au collège de Langres, il vient à Paris «pour se consacrer aux lettres» (7). En 1892, à l'âge de vingt ans, il publie un volume de vers qui, selon sa notice biographique, «lui attire l'estime de ses confrères». Poussé par la nécessité, il s'essaie ensuite à un genre moins prestigieux mais plus «alimentaire» : il donne un feuilleton à *L'Événement*, journal ayant une bonne image de marque. Il collabore aux suppléments du *Petit Parisien* et du *Petit Journal* : petits travaux sans prestige intellectuel qui lui permettent d'écrire et de publier quelques romans, élogieusement critiqués par Francisque Sarcey. Ne pouvant se contenter de succès d'estime, Paul Rouget finit par suivre les conseils de

son «pays», le romancier populaire Emile Richebourg : il fournit des feuilletons au *Petit Parisien*. Ce qui explique que le rédacteur de sa notice biographique se borne à lui attribuer des qualités d'écriture que l'on prête traditionnellement aux romanciers populaires : «des œuvres tout ensemble d'imagination et d'observation, dans lesquelles la correction du style s'allie à l'intérêt des péripéties émouvantes ou plaisantes qui s'y déroulent». Et l'éloge funéraire prononcé par Jules Mary aux obsèques de son confrère exprime l'amertume de ces intellectuels déçus et déçus : «Il serait devenu un grand poète s'il était encore permis en ce siècle prosaïque aux rimeurs de gagner leur vie en faisant résonner les cordes de leur lyre».

La plupart des romanciers populaires, de fait, ont suivi des études secondaires. Parmi les écrivains masculins de la population étudiée (il est difficile d'évaluer les scolarités féminines, qui ne sont pas encore régies par un cursus unifié au plan national), on ne relève qu'un cas de simple scolarité primaire et 10 % seulement ont fait des études secondaires inachevées (dans un tiers des cas, il est vrai, les renseignements à ce sujet font défaut). La moitié d'entre eux, au moins, est titulaire du baccalauréat, et plus du tiers a pris des inscriptions en faculté, essentiellement en lettres et en droit. Les licences de lettres ne se rencontrent que chez les plus jeunes générations d'écrivains étudiés : ce n'est guère qu'à la fin du 19^e siècle que se met en place un véritable enseignement supérieur littéraire. Jusque-là, les facultés de droit et de médecine se partageant la majeure partie des effectifs d'étudiants. Les premières, de ce fait, ont une double vocation : préparer aux professions juridiques ceux qui peuvent compter sur un capital économique et social familial (achat ou transmission d'une étude de notaire, cabinet d'avocat) et accueillir les jeunes gens doués, attirés par les lettres et désireux d'ajourner leur entrée dans la vie professionnelle. Ce qui explique la relative fréquence des inscriptions en droit dans notre échantillon (13 cas sur 31 entrées en faculté). Toutes ces inscriptions ne conduisent pas à un diplôme de fin d'études. Les étudiants en droit originaires de la petite bourgeoisie sont enclins à écarter des études qui ne leur permettront guère de trouver un emploi et se trouvent donc dans une situation analogue à celle des simples bacheliers. Toutefois, on ne peut manquer d'établir un rapprochement entre cette formation juridique, si brève soit-elle, et les traits caractéristiques du roman populaire de la Belle Époque : thématique récurrente de l'erreur judiciaire, emphase du plaidoyer moral et social, etc. (La fréquence des emplois au poste de secrétaire de commissariat de police, position d'attente ouverte aux jeunes bacheliers désargentés, accentuant encore cette tendance au judiciaire et au juridique). La répartition entre les autres disciplines universitaires obéit aux mêmes lois sociologiques que la distinction entre études de droit inachevées et formation complète : les romanciers populaires titulaires d'une licence de lettres sont issus de la petite bourgeoisie des employés et fonctionnaires (instituteurs, sous-officiers) et des commerçants modestes, alors que ceux qui ont fréquenté une grande école appartiennent à la bourgeoisie aisée. La licence de lettres ne permet alors que l'accès à l'emploi subalterne de répétiteur, bien vite abandonné pour le monde du journalisme par ceux qui veulent échapper au destin des «Petit Chose». Là encore, l'entrée sur le marché littéraire est rapide, et la confrontation avec les lois du marché brutale. En revanche, les romanciers populaires d'origine plus élevée, qui au terme de leur scolarité peuvent exercer une profession rémunératrice et prestigieuse, sont plus à même de placer leurs débuts littéraires sous le signe

6-C. Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme (roman, théâtre, politique)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979, p. 51.

7-Notice biographique consacrée à Paul Rouget dans *Archives biographiques*, revue analytique des hommes et des œuvres, contenant les notices de tous les membres du Parlement, de l'Institut, de l'Académie de médecine et de toutes les personnalités de ce temps, s.d. (1912 ?).

de l'amateurisme : leur carrière, l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes, sont donc, comme on le verra, sensiblement différentes.

Si les caractéristiques énumérées précédemment (origine sociale modeste ou moyenne, provincialisme, brièveté des études), au demeurant fortement liées entre elles, surdéterminent les conditions d'accès et de cheminement dans le monde littéraire, il est un facteur discriminant qui à lui seul implique une position inférieure sur le marché romanesque : l'appartenance au sexe féminin. La carrière des lettres, en ce début du 20^e siècle, est encore fermée aux femmes qui ne peuvent y entrer qu'à deux conditions fort restrictives : associer à des ambitions littéraires (et un talent certain) une vie privée publiquement scandaleuse ou cacher du mieux possible cette honteuse association de la féminité et de la plume. Quand elle n'est pas hétéro ou provocatrice (Gyp, Colette Willy, Rachel), la femme qui veut écrire doit se cantonner dans les positions mineures (roman pour enfants, roman populaire) et dissimuler son identité féminine (8). La liste de romanciers populaires que nous avons dressée comporte 17 femmes (sur 98 individus). Minorité, certes, mais non négligeable (9), et que l'examen des signatures ne permettait pas de soupçonner puisque toutes ces romancières, ou presque, se cachent derrière un pseudonyme masculin ou asexué.

Elles relèvent de deux catégories bien distinctes : dames de haute moralité qui ont mis leur plume au service du roman catholique, romancières laïques qui alimentent les feuilles de la presse populaire. Les premières sont généralement issues de la bonne société, voire de l'aristocratie, et poursuivent à

l'usage des femmes et des jeunes filles l'œuvre de la bien-pensante comtesse née Rostopschine. Les secondes sont d'origine plus modeste, et leurs ouvrages ne se distinguent pas de ceux de leurs collègues masculins. Mais toutes ont en commun le recours au pseudonyme masculin et un difficile début de carrière dans un univers d'hommes qui les traitent avec suspicion et condescendance (en outre, celles qui n'ont pas de fortune personnelle ne peuvent recourir, comme leurs confrères masculins, aux postes de commis ou d'employés aux écritures ouverts aux bacheliers).

Joséphine Maldague est un exemple caractéristique de ces romancières populaires, véritables tâcheronnes de la plume. Née à Rethel en 1857, Joséphine Maldague est fille d'un tailleur d'habits. Elle part très jeune pour Paris, où elle se lance à la conquête de la gloire littéraire sous le pseudonyme de George Maldague. La référence à George Sand est claire... La jeune femme fait ses débuts sous le patronage de Léon Cladel, qui est lui-même un écrivain occupant une position marginale dans le monde littéraire (il affiche des opinions républicaines progressistes et rédige des romans régionalistes). Le premier roman de George Maldague, *La Parigote*, paraît en 1884 chez Dentu. L'ouvrage, de style naturaliste, évoque les problèmes touchant à la position sociale de la femme. Thème naturel sous une plume féminine, noteront certains critiques, mais qui ne suscite guère l'intérêt du monde littéraire (peut-être parce qu'il ne comporte pas suffisamment de développements scabreux). Et l'écrivain qui ne connaît ni les succès d'estime ni les succès éditoriaux se tourne vers le roman populaire : elle écrira des dizaines de feuilletons sentimentaux, généralement publiés dans les grands quotidiens parisiens et repris par la presse de province.

La position la plus dévalorisée du champ littéraire joue donc un rôle de régulation puisqu'elle absorbe un afflux de prétendants en constituant pour eux une position de repli qui leur permet de se maintenir dans le champ. Aussi accueille-t-elle les producteurs dont les chances initiales de réussite étaient les plus faibles et, également, ceux qui ne peuvent résister aux phénomènes conjoncturels des luttes internes (les « modes » littéraires).

8—Échappent plus ou moins à cette exclusion des femmes quelques rares personnalités, distinguées par leur nom patronymique ou marital : Judith Gautier, Juliette Adam...

9—Rémy Ponton (*op. cit.*) relève, pour 616 écrivains, 2 % seulement de femmes ; encore s'agit-il essentiellement de spécialistes du roman pour enfants ou de l'autobiographie.

La paysanne parvenue

Femme de lettres ayant obtenu dans un premier temps une certaine notoriété comme auteur de « romans nietzschéens », Daniel Lesueur prolonge ensuite sa carrière littéraire en publiant des romans-feuilletons dans la presse populaire. Particulièrement sensible de ce fait à l'image sociale d'une position vers laquelle tend sa trajectoire, elle tente de s'en démarquer en la mettant en scène dans son roman *Gilles de Claircœur* (Paris, Plon, 1912). Tous les stéréotypes littéraires stigmatisant la prétention des lourdauds de province et des provinciaux romanesques qui veulent imiter l'élégance des salons parisiens sont ici repris : la parvenue est même native de l'Angoumois, province de cette essence de la Province qu'est Angoulême. On notera aussi le même jeu sur la virilité et la féminité que dans le portrait d'Henri Demesse : le romancier et la romancière populaire cachent une sensiblerie et une naïveté de mininette dans un corps masculin(isé).

« Elle n'avait que l'âge où les Parisiennes, et surtout les femmes de lettres, les femmes artistes, brillent de leur plein éclat. Trente-huit à quarante ans. Mais elle portait cet âge, si séduisant d'être inavoué, avec une candeur provinciale. Elle était celle qui trouve tout naturel d'avoir quarante ans, et non pas celle qui, les ayant, dissimule les fines expériences et toutes les grâces mûries de ses quatre décades, sous une fraîcheur juvénile. Ainsi, dans certains pays, on cache les œufs de Pâques sous les touffes d'herbe et de fleurettes printanières. C'est un jeu charmant de les y découvrir.

Puis elle s'habillait si mal, avec de trop belles étoffes, cette pauvre Gilles de Claircœur — de son vrai nom Gilberte Claireux. « Gilberte » — de par le goût romanesque de sa mère — une Bovary de l'Angoumois, à qui elle devait son imagination. Cette appellation mignarde allait si mal à la future romancière que, dès son enfance, on la nommait simplement Gil, — d'une façon garçonnière, comme

le voulaient son grand corps déhanché de gamin, et sa passion pour les barres, le saut de mouton, les chevauchées à cru sur les bourricots des paysans. « Claireux » lui restait d'un vague mari, épousé à dix-sept ans, quitté huit jours après, par l'horreur et la stupeur des conversations conjugales, — tout au moins de l'éloquence particulière qu'il lui fut départi d'apprécier. Le nommé Claireux ne s'obstina pas, ne la poursuivit pas, ne divorça pas, — disparut. On le supposa mort au bout de quelques années. Peut-être l'était-il.

Unique épisode amoureux dont pouvait se souvenir Gilberte. D'où cet air « vieille fille » qu'elle gardait. Quand on décrit les merveilleuses tendresses des « Adhémar », dans des feuilletons de cinquante mille lignes, on ne se satisfait pas aisément des réalités sublunaires ».

D. Lesueur, *Gilles de Claircœur*, Paris, Plon, 1912, pp. 7-9.

Les disciples attardés

La production de romans populaires semble avoir été pour quelques écrivains l'issue trouvée à une situation particulièrement inconfortable, celle d'épigone tardif. Ceux qui déburent dans les Lettres sous l'égide d'un mouvement moribond ont l'illusion, certes, d'une facile réussite : leurs premiers ouvrages sont parfois reconnus par les fondateurs du mouvement et par la critique, désormais acquise à une écriture qui n'est plus d'avant-garde. Mais l'ascension de mouvements plus récents, dotés d'une plus grande vitalité, ne tarde pas à les renvoyer à l'obscurité.

Maurice Leblanc est de ceux-là. Né à Rouen en 1864, fils d'un riche armateur, il fait de brillantes études au lycée de Rouen et remporte un prix d'honneur de philosophie. Il prépare une licence en droit tout en commençant à écrire. En 1891, il fait paraître un recueil de nouvelles ; suivent des contes, d'autres nouvelles, des romans. L'œuvre de Leblanc relève alors du naturalisme. À son arrivée à Paris, Leblanc s'est lié avec Maupassant qui lui a servi de guide et de modèle. Naturalisme quelque peu teinté de «psychologisme», il est vrai, ce qui donne aux écrits de Leblanc une certaine mièvrerie ; mais cette concession aux tendances du jour, en matière de romans, ne rachète point suffisamment «l'autre aspect». Le marché littéraire, en ce tournant du siècle, est en effet marqué par une violente réaction antinaturaliste. Et si Léon Bloy et Jules Renard manifestent leur admiration au jeune romancier, celui-ci n'en est pas moins ignoré par la critique. Ses ouvrages ne se vendent pas et surtout toute gloire littéraire lui est refusée. Maurice Leblanc est progressivement gagné par le découragement, qui le conduit à la dépression nerveuse. En 1904, l'éditeur Maurice Lafitte qui vient de lancer la revue *Je sais tout* propose à Leblanc d'écrire une nouvelle pour l'un des premiers numéros du nouveau périodique. L'écrivain rédige alors un petit texte, *L'arrestation d'Arsène Lupin*, qui a un énorme succès. Lafitte le pousse à écrire toute une série de nouvelles reprenant le personnage d'Arsène Lupin et publiées régulièrement dans *Je sais tout*. L'écrivain connaît alors un succès prodigieux et la critique s'intéresse enfin à lui ; Jules Bois n'hésite pas, à propos de *L'aiguille creuse*, à s'extasier devant l'art du romancier qui présente «du fantastique exact, du prodige familial». Leblanc est désormais le célèbre auteur des «Arsène Lupin». Mais il n'est plus que cela, malgré qu'il en ait. Comme le note J. H. Rosny aîné, cette notoriété donne un nouvel essor à la carrière de l'écrivain, qui perd pourtant tout contrôle sur sa production : «On rencontrait (chez Pierre Lafitte) Maurice Leblanc promu au succès foudroyant par la grâce d'Arsène Lupin — succès imprévisible, car Maurice Leblanc cultivait primitivement une littérature sans analogie avec celle de Lupin (à part quelques fantaisies). Je n'ose dire qu'Arsène le révéla à lui-même et aux autres. Je crains plutôt que ce gentleman cambrioleur n'ait un peu bazaré la carrière de Leblanc. Je ne sais si Leblanc est ravi de son succès. J'ai toujours pensé qu'il se proposait de continuer 'l'autre carrière', mais Lupin le tire par les pieds» (10).

Leblanc lui-même s'est amèrement plaint de la différence dans l'accueil fait à l'une et à l'autre partie de son œuvre, la plus «facile» ayant seule les honneurs et la notoriété ; il s'en ouvre à un ami dans une lettre écrite en 1913, alors même que Lupin est vraiment bien «lancé» : «Mon cher ami, Votre article m'a donné une grande joie... une grande joie mêlée d'un peu de larmes. Mon cher ami, je vais vous dire une chose qui vous étonnera, une chose qui est tout de même un peu attristante : votre étude est la première qui paraisse sur mon œuvre littéraire. Avant Lupin, je défie qu'on trouve dans un seul journal, un seul véritable article sur un seul de mes livres. *Le titre même de L'Enthousiasme n'a pas été cité une seule fois*. Je ne parle pas de la vente... 1 000 ou 1 200 exemplaires vendus... mais enfin ce livre qui m'a coûté deux ans d'effort et de réflexion méritait bien de la part de mes confrères un peu d'attention, quelques lignes. Rien... Je n'en ai conçu, bien entendu, aucune amertume, mais enfin j'ai passé à un autre genre d'exercice... le théâtre d'abord... puis Arsène Lupin puisque l'occasion s'offrait... Rien ne m'empêchera un jour de revenir à ce que je n'ai cessé d'aimer. Et croyez bien,

mon cher ami, que votre affectueux article serait pour beaucoup dans ce retour. Je vous en remercie donc doublement, pour l'avenir et pour le passé. J'ai eu en le lisant la sensation d'une réparation que me donnait la critique... par la plume de son représentant le plus libre, le plus indépendant et le plus consciencieux. C'est là une joie qu'on n'oublie pas. (...)» (11).

Maurice Leblanc n'est pas revenu «à ce qu'il n'avait jamais cessé d'aimer» : condamné à exploiter son succès, il produit massivement du «Arsène Lupin» et du roman policier ou d'espionnage. Et s'il ne déçoit pas trop, initialement, en publiant ses nouvelles policières dans l'élégante et bourgeoise revue *Je sais tout*, il devient, dix ans plus tard, un des feuilletonistes du *Journal*.

Au demeurant, nombre de romanciers populaires déburent aussi par des écrits relevant de mouvements ou d'écoles déjà «dépassés» : Gustave Le Rouge, avant de glisser au roman d'anticipation, voire au roman populaire sentimental, avait fréquenté Verlaine et Mallarmé ; d'autres firent de la poésie parnassienne dans le temps même où les fondateurs du Parnasse parvenaient au faite des honneurs. Les individus les plus éloignés par leurs origines du monde littéraire sont d'autant plus disposés à faire leurs débuts sous l'égide d'un mouvement déjà consacré que l'originalité et la marginalité sont pour eux d'un coût très élevé (cf. le cas Rimbaud). Mais ces disciples subalternes sont ainsi amenés à confondre leur réussite avec celle de l'école dont ils ont adopté le programme esthétique et à vivre comme échec personnel son déclin. Les écrivains ayant initialement un capital économique et social élevé (notamment des relations dans les milieux littéraires) sont en revanche mieux à même de vivre ces débuts comme années d'apprentissage, premières armes permettant d'asseoir une carrière. Maurice Leblanc, issu de la grande bourgeoisie mais provincial par sa naissance et ses études, doté de relations parmi les écrivains reconnus mais lié à une école vieillissante et à ses représentants les plus fragiles (Maupassant, aliéné depuis plusieurs années, meurt en 1893), est en fait un cas limite : il réussira d'ailleurs finalement à obtenir le succès auprès du grand public et la reconnaissance littéraire, même partielle, en opérant dans une production dévalorisée la rupture avec l'esthétique naturaliste (la critique saluera l'élégance stylistique et thématique des aventures du gentleman-cambrioleur).

La présence parmi les romanciers populaires «d'héritiers» pour lesquels la spécialisation dans des œuvres sans prestige se présente de prime abord comme une déchéance ne laisse pas en effet de faire problème. Mais il apparaît à l'analyse que ces écrivains, grâce aux outils dont ils disposent par leur origine et leur formation, parviennent à atténuer leur déclassement, voire à l'annuler ou à l'inverser.

Le déclassement littéraire comme rétablissement social

Dans quelques cas, la production de romans populaires est la conséquence, mais aussi le palliatif, d'une trajectoire familiale qui, pour des raisons fortuites ou structurelles, est déclinante : ainsi pour Aristide Bruant, fils d'un agent d'affaires ruiné, qui, après avoir exploité la veine du populisme dans ses spectacles de cabaret et ses romans, accède à des revenus et à un statut de notable (12), de même encore pour Xavier de Montépin.

10—J. H. Rosny aîné, *Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Crès, 1927.

Fils d'un grand propriétaire terrien de Haute-Saône, neveu d'un pair de France, Xavier de Montépin était destiné par son père à la diplomatie, carrière légitime pour les fils de l'aristocratie. Il est envoyé très jeune à Paris, où il suit les cours de l'École des chartes et de la Faculté de droit. Dès l'âge de 18 ans, il publie un grand roman historique, qui a du succès. La chose n'est pas du goût de son père, mais, ce faisant, Montépin ne déroge guère encore : cette œuvre frivole peut passer pour l'amusement d'un noble dont les activités principales restent en rapport avec son rang. De fait, Montépin occupe alors un poste d'attaché au Ministère de l'intérieur. Il a 22 ans quand éclate la Révolution de 1848 pendant laquelle il collabore à diverses petites publications légitimistes. Mais les changements qui affectent les sphères du pouvoir rendent plus difficile au débutant l'accès à une carrière fondée essentiellement sur le capital social. Montépin revient alors à la littérature, c'est-à-dire au «roman pour cabinets de lecture». Ses œuvres se vendent bien. Il profite de l'essor du roman-feuilleton dans la seconde moitié du 19^e siècle et s'impose comme le plus célèbre et le plus plagié des romanciers populaires. En 50 ans d'activité, Xavier de Montépin ne signe pas moins de 200 romans ou pièces adaptées des ses romans (précisons qu'il signe des ouvrages plus souvent qu'il n'en écrit, car il utilise régulièrement des «nègres» qui sont les véritables rédacteurs de ses ouvrages). Montépin acquiert ainsi une véritable fortune, qui lui permet de renouer avec la tradition somptuaire de la noblesse d'Ancien Régime. Il a un hôtel particulier à Paris, dans lequel il tient table ouverte pour le Tout-Paris mondain et intellectuel. Montépin possède également une villa à Cabourg et une propriété dans sa commune natale de Haute-Saône. Le fils de famille qui avait dérogé en devenant un professionnel de la littérature se décline scandaleusement en rédigeant des feuilletons et des romans populaires ; mais il réussit par là-même la difficile adaptation de l'aristocratie traditionnelle à la réalité économique et sociale de la seconde moitié du 19^e siècle. Celui qui, par ses romans, fait les délices des femmes du peuple peut ainsi arborer sur son papier à lettres une couronne ducal.

Si la production de romans populaires correspond toujours à une position inférieure dans le champ littéraire, il n'en demeure pas moins que cette relégation n'a pas dans tous les cas même valeur. Les romanciers populaires sont dans une situation des plus ambiguës, puisqu'ils sont dans un champ dont la légitimité est reconnue sans qu'il leur soit reconnu de légitimité dans ce champ. De là, selon leurs origines, une double attitude à l'égard de leur œuvre. Les héritiers traitent ostensiblement avec dédain des écrits qui leur permettent de mener le train de vie de leur classe ; en revanche, les écrivains les plus démunis initialement, qui ont cherché à se faire valoir par leur plume et y ont échoué, tentent désespérément d'obtenir par et pour leurs ouvrages une réhabilitation dans le champ.

11—Lettre citée dans *Europe*, août-sept. 1979, p. 11.

12—Bruant, célèbre pour sa faconde canaille et les invectives qu'il lance aux clients distingués de son cabaret, est l'auteur de plusieurs romans et pièces populaires (notamment le bien connu et très patriotique *Cœur de Française*).

justifications et compensations

Les romanciers populaires les mieux dotés en capital culturel et social n'hésitent pas à reprendre à leur compte, en l'exagérant même, le jugement défavorable porté sur leurs livres, mais ils soulignent avec habileté l'écart entre eux-mêmes et leurs œuvres. Faisant de cette production le résultat insignifiant d'un plaisant amusement, ils refusent d'être définis par elle.

La «confession» faite à la fin de sa vie par Marcel Allain, fils d'un avocat parisien, petit-fils d'un professeur de la Sorbonne, et co-auteur de la série des *Fantômas*, est exemplaire de cette stratégie de mise à distance. Devant un parterre bienveillant d'intellectuels férus de «paralittérature», Marcel Allain souligne fortement qu'il tient à se démarquer d'une œuvre dont la revalorisation lui semble suspecte :

«Jean Tortel—Marcel Allain, vous n'écrivez pas sur du sable puisque vous avez écrit il y a un demi-siècle des textes que nous sommes en train de gloser, dont nous cherchons la signification.

Marcel Allain—Croyez que je suis flatté, mais fort surpris. Pour moi, *Fantômas* était une bonne affaire, mais qui m'a beaucoup amusé à écrire. Je suis étonné qu'on y attache tant d'importance. Pour mon compte les trois bouquins de moi que je préfère sont *Les cris de la misère humaine*, en douze volumes, *Les confessions amoureuses de la femme qui devient homme* — où j'ai pris position contre Freud — et enfin *L'homme aimé*, parce que c'est une histoire réelle qui m'est arrivée pendant la guerre. Quand je disparaîtrai, qu'est-ce qui restera de moi ? Absolument rien. Si j'ai pu amuser quelques personnes, tant mieux. (...)

François Le Lionnais—Avant d'écrire vous-même des romans populaires, aviez-vous lu les classiques du genre, par exemple Ponson du Terrail, Eugène Sue, Féval, Montépin ? Marcel Allain—Je ne voudrais pas que vous me preniez pour un poseur, mais très franchement j'ignorais toute cette littérature. Mes auteurs favoris étaient Flaubert et Jules Renard⁽¹³⁾.

La démarche est d'autant plus efficace que ces héritiers bénéficient du crédit culturel attaché à leur classe d'origine et sont à même de manifester les goûts les plus élevés (ainsi, la femme de Marcel Allain était-elle connue pour ses collections de porcelaines anciennes et de miniatures du 18^e siècle).

En revanche, ceux qui n'ont point de quartiers de noblesse culturelle, et ne peuvent invoquer ce qu'ils sont contre ce qu'ils font, n'ont pas la ressource de se distinguer de leur œuvre romanesque et ne peuvent, dans la plupart des cas, que chercher à la valoriser. Les moyens sont divers, le plus simple étant la référence explicite à d'illustres prédécesseurs. C'est ainsi que l'on voit maints auteurs de romans sentimentaux répartir leur abondante production en grands cycles romanesques, coiffés d'un titre qui évoque plus ou moins directement *La comédie humaine* : habile renvoi à celui qui fut longtemps tenu pour «paralittéraire» avant d'être considéré comme un grand romancier. Fleurissent donc *La comédie parisienne* (Pierre Sales), *Les aventures parisiennes* (Pierre Sales), *Les détresses de la vie* (Maxime Villemer), *Les drames de la vie* (Georges Spitzmuller), *Les batailles de l'amour* (Pierre Sales), etc. Ce souci de classification correspond d'ailleurs aux déclarations dans lesquelles ces romanciers proclament le sérieux de leur travail. Face

13—Conversation avec Marcel Allain, in *Entretiens sur la paralittérature*, Colloque de Cerisy, septembre 1967, Paris, Plon, 1970, pp. 85 et 99.

aux accusations qui dénoncent les aberrations stylistiques, les incohérences narratives et les pataqués du roman populaire, ils soulignent avec insistance le soin et la rigueur de leurs ouvrages ainsi que leur souci de la correction de la langue, s'attribuant par là les qualités les moins valorisées et les plus dominées dans le champ littéraire (à la différence des héritiers qui se flattent d'écrire très vite et n'importe comment). Le prosélytisme que certains manifestent en publiant leurs feuilletons dans la presse engagée (catholique ou de gauche) relève de la même référence à des valeurs éthiques qui n'ont guère cours dans le domaine esthétique. Ces tentatives de réhabilitation sont en définitive chez les romanciers populaires reconnaissance de la domination. Faute de pouvoir accéder en fait à la légitimité dans le champ, ils cultivent intensément les relations, même superficielles avec les écrivains consacrés. Et comme ils sont exclus des Académies et des salons en vue, ils investissent les sociétés corporatistes d'écrivains et de publicistes où se retrouvent les gens de lettres, quelle que soit la nature de leur production.

Une Académie au petit pied

Le développement du marché littéraire, au cours du 19^e siècle, a incité les écrivains à adopter des mesures de défense et de protection de leurs droits, notamment en créant des sociétés chargées de représenter leurs adhérents. Ces sociétés corporatistes, à l'instar de syndicats catégoriels, avaient donc pour objet premier un contrôle économique et juridique du marché. Elles recrutaient leurs membres par cooptation, à l'intérieur de la profession. L'intérêt évident de ces sociétés, qui permettaient à l'écrivain de n'être point désarmé devant les pratiques des éditeurs (et des éditeurs pirates), explique qu'elles aient eu très rapidement un grand essor. La plupart de ceux qui exerçaient une activité littéraire demandèrent à y être admis. La plus ancienne, la Société des gens de lettres (14) comptait

14—La Société fut fondée en 1838 à l'instigation de Balzac qui était particulièrement conscient des aspects financiers de la production littéraire dans le contexte nouveau du marché contemporain.

Des qualités dominées

Henri Demesse est un romancier populaire d'origine modeste et provinciale (son père était cafetier à Dijon, ses grands-pères étaient propriétaires, l'un des témoins ayant signé sa déclaration de naissance avait donné comme profession ouvrier typographe, l'autre commis). Après ses études secondaires, il a été employé de banque, puis journaliste (il a collaboré à *La Gazette*, puis à *La Liberté*, au *Nain Jaune*, au *Gaulois*, au *Figaro*). Dès 1884, à l'âge de 30 ans, il «renonce au journalisme pour le roman populaire» (*Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1932, sq.). Il publie plus de 40 ouvrages entre 1884 et 1908. Il sera officier de l'Instruction publique, décoré de divers ordres étrangers, membre puis vice-président du comité de la Société des gens de lettres.

L'auteur de ce portrait, Rodolphe Bringer, est un autre romancier populaire, originaire de la petite bourgeoisie provinciale. Mais il est licencié ès lettres, ancien disciple du symbolisme et il a su mettre quelque peu à distance l'échec de sa carrière en soulignant ostensiblement ses aspects humoristiques. On voit ici comment le discours de sympathie (défense d'une situation commune) mêlé de condescendance met l'accent sur des qualités dominées dans le champ intellectuel : régularité, ampleur du travail et conscience professionnelle qui se traduisent même par des déformations physiques, correction et simplicité du style, imagination (il suffit de songer à ce que signifie la mention «de l'imagination» sur une copie scolaire pour apprécier le jugement). Au reste, cette imagination, apprenons-nous tout aussitôt, n'est que pérépéties construites autour de faits divers, enfin sincérité et sensibilité qui confinent à la sensiblerie (féminine).

«Certes, Henri Demesse n'avait pas un de ces styles qui désignent un homme à l'approbation des mandarins, et sa manière n'avait rien de commun avec celle d'Anatole France. Il se contentait d'écrire un *français correct, clair et simple*, et en somme ne sont-ce pas là les qualités de Voltaire et de nos meilleurs conteurs français ? Car au demeurant Demesse ne se targuait que d'être un conteur, mais quelle merveilleuse imagination !... De ses livres elle débordait dans sa vie, et, le moindre fait auquel il assistait, dans la rue, était tout aussitôt pour lui le prétexte à un roman dont toutes les pérépéties se développaient immédiatement dans son esprit. La vie était véritablement pour lui le Drame aux cent actes divers où il n'avait qu'à puiser pour mettre sur pieds ces grands romans feuilletons qu'il écrivait sans fatigue et avec quelle volupté !

Quand on considère, dans le catalogue de la Société des Gens de Lettres, la liste de ses ouvrages, on demeure confondu qu'un homme ait pu écrire autant de lignes, dans une vie au demeurant assez courte, car Demesse est mort comme il venait à peine de franchir sa cinquantième année. C'est que *c'était un dur travailleur* ; chaque matin le voyait *courbé sur son bureau* et il ne s'en relevait que la tâche faite, les trois ou quatre cents lignes qu'il se commandait d'écrire chaque jour. A ce *labeur*, si les romans s'accumulaient, sa santé ne tardait pas à s'épuiser, et il suffisait de le voir, *vouté*, le *dos rond*, la tête comme alourdie de toutes les combinaisons dramatiques qui s'y entassaient pour se rendre compte de la besogne formidable qu'il avait dû fournir.

On a raconté pas mal d'histoires sur les romanciers populaires, et que pour pouvoir contenter les éditeurs,

comme les rez-de-chaussée de journaux, ils sont obligés de recourir à la main-d'œuvre étrangère et d'employer des nègres pour écrire des romans dont ils n'ont composé eux-mêmes qu'un vague scénario. Ces accusations contre tel ou tel n'ont pas toujours été gratuites, et l'on pourrait citer facilement tel roman, paraissant dans un grand quotidien, dont l'auteur, ou du moins le signataire, ne connaissait pas la première ligne. Cette imputation n'a jamais été faite à Henri Demesse, dont les manuscrits étaient de cette petite écriture minuscule, mais *nette et propre*, que les compositeurs devaient lire à la loupe. Il éprouvait bien trop de plaisir à écrire ses romans pour prendre des nègres. Certes, sans doute, il gagnait moins d'argent, mais se procurait combien plus de joies. Car il avait la foi, croyait à ce qu'il écrivait, et fidèle à ce précepte d'Horace, *Si vis flere dolemdum est...*, il *s'attendrissait lui-même sur ses héros*, et combien de fois ne l'ai-je pas vu, le soir, quand il lisait à sa femme et à sa fille les pages écrites dans la matinée, obligé de s'interrompre, l'émotion secouant sa voix de sanglots...

On comprend qu'un tel travailleur ne pouvait s'extérioriser, et les *soirées mondaines, comme le théâtre, ne l'attiraient guère*. Il se plaisait dans son perchoir du boulevard des Batignolles, et nulle part il ne se trouvait mieux que sur ce balcon dominant le tumulte de la Place Clichy, et d'où, par dessus les toits, il pouvait voir les ailes des moulins de Montmartre et les blanches coupoles du Sacré-Cœur. Il vivait là, heureux, *laborieux et paisible*, entre ses deux marguerites, sa femme et sa fille.»

R. Bringer, *Trente ans d'humour*, Paris, Crès, 1931, pp. 90-92 (les passages soulignés le sont par nous).

en 1907 environ 1 360 membres. L'admission dans la Société se fondait alors sur deux critères : la valeur littéraire de l'œuvre publiée par le candidat et sa «valeur sociale», c'est-à-dire l'importance des droits de reproduction (15). En effet, la Société, groupant des hommes de plume, tenait à avoir une image de marque suffisamment prestigieuse pour n'être pas identifiée à un vulgaire syndicat, ce qui eût risqué de la déconsidérer ainsi que ses membres. La politique de recrutement était donc double, comme l'indique cette lettre adressée par Arnould-Galopin au président du Comité : «Mon cher confrère, Je puis vous promettre l'adhésion de Monsieur Paul Beauregard, membre de l'Institut ; quant à celle de Michel Zévaco, je crois qu'elle sera plus difficile à obtenir, mais j'essaierai quand même. J'ai suffisamment apprécié les avantages que nous offre la Société des gens de lettres, et soyez persuadé que je m'emploierai de toutes mes forces à vous recruter des adhérents de *marque* ou de *rapport*» (16).

Les romanciers populaires, dont les droits de reproduction étaient fort élevés, trouvaient un avantage certain dans la Société : celle-ci assurait un contrôle efficace des rééditions de feuilletons dans la presse régionale et étrangère, surveillait les entreprises des éditeurs, et prenait en charge nombre de démarches juridiques (les procès avec les éditeurs et les journaux indécents, notamment). D'autre part, la Société accueillait volontiers ces écrivains qui lui procuraient de substantiels revenus (ce qui explique pourquoi les écrivains consacrés qui avaient à faire un rapport sur la candidature d'un romancier populaire commençaient souvent par décrier longuement l'œuvre sur le plan littéraire, avant de reconnaître sa «valeur sociale» et de conclure donc favorablement). La quasi-totalité des romanciers populaires figurant dans notre liste étaient inscrits à la Société : 82, sur 98, comme sociétaires, 5 comme simples adhérents (17). Mais les profits qu'ils en tiraient n'étaient pas simplement économiques : l'admission dans une Société qui comptait aussi des membres prestigieux leur conférait une forme, mineure mais non moins réelle, de reconnaissance littéraire. Nombre d'entre eux, d'ailleurs, mentionnent cette appartenance sur leur carte de visite. Certains, en outre, prolongent cet avantage en briguant les postes de responsabilité dans la Société : 10 accédèrent au comité de la Société, 4 à la vice-présidence, 1 à la présidence. Les tâches de gestion et d'administration correspondant à ces postes sont ingrates : les romanciers «arrivés» les dédaignent parce qu'elles soulignent le côté mercantile de la profession. Mais les romanciers populaires trouvent une gloire certaine à se faire les défenseurs et les représentants de leurs illustres confrères, qui deviennent ainsi leurs obligés.

Les romanciers populaires sont aussi particulièrement attachés à tous les aspects de la vie de la Société qui l'assimilent à un cercle littéraire, voire à

une petite Académie. Ils assistent aux enterrements des membres décédés, prononcent des discours, rédigent des nécrologies dans le bulletin de la Société. Ils s'inscrivent également aux «dîners des gens de lettres», ouverts aux seuls membres de la Société : convivialité qui leur permet de fréquenter des notabilités littéraires et intellectuelles (18). Et ils participent à l'attribution annuelle des prix décernés par la Société (19). «Nous sommes une société influente dont le bon renom est universel, (et) nous nous érigeons parfois en une sorte d'académie au petit pied pour la distribution de nos prix littéraires», déclare le président Jules Mary (20).

La démarche n'est pas identique à celle qui engendra au 18^e siècle les Académies de province puisqu'elle ne consiste pas en la fondation d'une institution imitant dans ses règles un précédent illustre : il s'agit ici d'assimiler une société de défense économique à un organisme de pur prestige. Mais les effets sont les mêmes, car dans l'un et l'autre cas les «exclus» se donnent un succédané de ce qu'ils n'ont point. Il n'est pas nécessaire de souligner les raisons pour lesquelles les romanciers populaires n'ont pas créé de toutes pièces une institution les regroupant (à l'image de l'Académie Goncourt pour les naturalistes) : ils manquaient par trop de légitimité, et n'eussent rien gagné, mais tout perdu, dans cette association.

La Société des gens de lettres, au demeurant, est le principal organisme investi par les romanciers populaires, mais non le seul : à un degré moindre, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques joue le même rôle (en font partie les romanciers populaires qui écrivent des pièces, ou adaptent leurs romans à la scène), ainsi que les nombreuses associations de publicistes. Certains, enfin, trouveront dans le «septième art» débutant un domaine d'activités vierge où ils se placeront comme fondateurs d'organismes de défense des créateurs.

Cette recherche de la légitimation qui repose sur l'exploitation systématique des avantages de la collégialité est surtout le fait des romanciers populaires issus de la petite et moyenne bourgeoisie, comme Jules Mary (fils d'artisan), Pierre Sales (fils d'un contrôleur des contributions directes), Henri Germain (fils d'un employé), Henri Demesse (fils d'un cafetier) ou encore Louis Forest (fils d'un négociant). C'est peut-être pour cela qu'elle s'apparente à la tactique fréquemment utilisée par les membres de ce groupe social pour la conquête d'une notoriété et d'une notabilité locales : l'investissement des postes de responsabilité dans les associations et les institutions municipales, qui permet de côtoyer de véritables notables et d'acquérir ainsi par proximité un prestige social.

Le souci de marquer leur appartenance à un groupe social prestigieux se traduit également chez les romanciers populaires par l'attention qu'ils portent aux marques extérieures de la réussite sociale. La liste

15—La Société tirait ses ressources des cotisations versées par ses membres, de dons occasionnels, et surtout de commissions proportionnelles aux droits de reproduction touchés par les écrivains.

16—Dossier Arnould-Galopin, Archives de la Société des gens de lettres.

17—Les exceptions sont des romanciers catholiques, qui fondent leur carrière sur l'institution religieuse, ou quelques «marginiaux» comme Zévaco qui refusent ostensiblement les marques mineures du statut d'homme de lettres.

18—Par exemple, le dîner du 12 février 1906 regroupe 56 membres de la Société, dont 10 romanciers populaires, qui sont principalement des spécialistes du roman sentimental.

19—Les romanciers populaires briguent souvent ces prix, autant pour le demi-prestige qu'ils confèrent que pour les ressources qu'ils procurent.

20—Discours de Jules Mary, publié dans *La Chronique de la Société des Gens de Lettres*, 1914, p. 101.

que nous avons dressée compte au moins 21 romanciers décorés de la médaille de la Légion d'honneur (21), soit le quart de l'effectif masculin. 12 d'entre eux ont le grade de chevalier, 7 sont officiers, et 2 sont commandeurs (J. H. Rosny aîné et Jules Mary). Il est vrai que l'ordre de la Légion d'honneur, qui compte, en 1913, 50 000 membres, accueille tous ceux qui ont atteint un seuil de respectabilité bourgeoise. Le ruban rouge (ou la rosette), ambition de l'employé de ministère ou du pharmacien de province, proclame moins l'éminence de services rendus à la nation qu'il n'indique une certaine réussite sociale. Les romanciers populaires ne sont donc pas moins qualifiés pour l'obtenir que leurs confrères plus prestigieux. Il est peut-être plus étonnant de relever que 12 d'entre eux sont titulaires de la médaille de l'Instruction publique, sans être pour autant des pédagogues professionnels ni avoir rédigé des ouvrages éducatifs : Henri Germain ou Henri Demesse, par exemple, ne sont en rien des écrivains pour enfants et leur production relève du roman sentimental pour femmes. En l'occurrence, la décoration remise a probablement, elle aussi, une simple valeur « sociale » : obtenue peut-être par relations, elle signale que l'écrivain a une production importante qui se vend bien. Même chose sans doute pour les 11 titulaires d'autres décorations françaises ou étrangères.

Cette abondance de décorations qui traduit chez les romanciers populaires la recherche délibérée des insignes marquant l'appartenance à la bourgeoisie s'accompagne aussi pour plusieurs d'entre eux de la résidence dans les quartiers les plus recherchés de la capitale. La dernière adresse connue des romanciers populaires est généralement parisienne : à l'exception de 13 d'entre eux, ces provinciaux se sont fixés à Paris ou en proche banlieue. 45, en effet, habitent Paris *intra muros*, 15 résident dans la banlieue (16 cas de non-réponses). Et leur répartition dans les arrondissements parisiens montre qu'ils élisent domicile, de préférence, dans les quartiers où prédomine la nouvelle bourgeoisie des affaires : 8e, 16e, 17e (près de la moitié des romanciers populaires parisiens y sont installés). En revanche, ils vont rarement dans les quartiers de vieille bourgeoisie (7e) ou dans les quartiers populaires ou intellectuels. En outre, quatre de ceux qui habitent aux alentours de Paris sont installés à Neuilly, deux sont à Saint-Germain, deux à Versailles, lieux de résidence « chics » au même titre que le 16e arrondissement (22).

Tout laisse à penser que dans bien des cas cette installation dans un arrondissement bourgeois correspond davantage à une stratégie de légitimation sociale qu'au souci de vivre dans un quartier agréable. En effet, beaucoup ne disposent pas d'un capital qui leur permette d'acquiescer un appartement dans les beaux quartiers, et se contentent d'une location dont ils assument difficilement la charge. En prenant un domicile dans le 16e ou le 8e arrondissement, ils réalisent sans doute des ambitions sociales, mais se condamnent dans le même temps, selon l'expression

employée par l'un d'entre eux, à la « misère dorée ». Saisies et expulsions, d'ailleurs, ne sont pas rares. Cet écart entre les désirs et les revenus réels pose le problème du budget de ces écrivains qui passent aux yeux de leurs contemporains pour de riches commerçants de littérature.

Les romanciers populaires gagnent bien leur vie à condition d'écrire et de vendre beaucoup. Le mode de publication le plus avantageux est le feuilleton, généralement payé à la ligne, ce qui incite évidemment les auteurs à gonfler artificiellement leurs romans. Le prix de la ligne varie selon l'importance des quotidiens : 5 ou 10 centimes dans les journaux de province, jusqu'à 1 franc dans la grande presse parisienne. Ensuite, l'auteur a la faculté de chercher à revendre ce feuilleton à des journaux qui ne peuvent s'offrir d'inédits. La presse provinciale, de même que celle des pays francophones, constitue un marché important qui permet aux romanciers populaires de toucher des droits de reproduction. En outre, un feuilleton qui a bien marché est à coup sûr demandé par un éditeur pour une publication en volumes ; à cela s'ajoute la possibilité pour l'auteur de procéder (ou de faire procéder) à une adaptation pour la scène. Quelques-uns arrivent ainsi à bâtir de véritables fortunes (23), mais ils sont une minorité. La concurrence pour la publication régulière dans la grande presse parisienne est sévère, et les revenus très élevés vont à ceux qui parviennent à fournir continuellement une abondante copie (l'équivalent de 2 ou 3 romans de 100 000 lignes par an). Ceux-là utilisent généralement des « nègres » qui rédigent une œuvre dont le signataire n'a fourni que le canevas.

Si les romanciers populaires vivent mieux de leur plume que leurs confrères qui écrivent dans des genres plus nobles, ils n'ont point, à quelques exceptions près, des revenus leur permettant d'adopter le style de vie de la grande bourgeoisie et d'accéder à des biens et des pratiques, notamment culturels, rares et à caractère ostentatoire, comme l'auraient souhaité beaucoup d'entre eux (24) ; cependant les romanciers d'origine sociale élevée obtiennent plus rapidement que les autres — grâce à leurs relations — des publications avantageuses dans la grande presse parisienne et sont moins portés à effectuer des investissements compensatoires.

Mais les différences dans l'importance et l'ancienneté des diverses formes de capital ne se

23—Parmi les écrivains qui ont à l'époque les revenus littéraires les plus élevés figurent plusieurs romanciers populaires, comme en témoigne cette interview de Marcel Prévost, président de la Société des gens de lettres, par un journaliste : « J'estime qu'avec l'appoint du journalisme, les écrivains français qui travaillent régulièrement gagnent facilement de 15 000 à 20 000 francs par an. Il y a certainement dix écrivains qui dépassent 50 000 francs, en y comprenant les romanciers populaires. Encore aujourd'hui, quatre ou cinq atteignent bien près de 100 000 francs annuellement, toujours en comprenant les populaires » (Les gros tirages littéraires, interview de Marcel Prévost, *Je sais tout*, 1906, pp. 273-278). (Un agrégé de grand lycée parisien touche à la même époque un traitement de 10 000 francs environ par an, un médecin a en moyenne un revenu annuel de 8 à 12 000 francs).

24—Certains des écrivains considérablement enrichis dans le roman populaire affectent une partie de leurs gains à des activités qui relèvent du raffinement et de la munificence culturelle : ils se proclament collectionneurs d'objets d'art ou mécènes. Ainsi, le couple Delly, qui a gagné des sommes fabuleuses par ses innombrables romans sentimentaux, fait don à la Société des gens de lettres de ressources destinées à secourir les littérateurs pauvres.

21—Les chiffres donnés constituent une évaluation minimale : en effet, dans un certain nombre de cas, on ne disposait pas de renseignements suffisants pour avoir connaissance d'une éventuelle décoration.

22—Sept des écrivains domiciliés à Paris sont aussi pourvus d'une adresse provinciale, mais il s'agit d'une résidence secondaire, pratique bourgeoise, là encore.

traduisent pas seulement dans la manière dont est vécu le déclassé littéraire. Il existe en effet une hiérarchie dans les types de romans populaires, qui correspond à une hiérarchie des publics. Et le recrutement social et sexuel des écrivains varie fortement en fonction du genre romanesque pratiqué et de sa place dans la hiérarchie des genres.

Une infériorité graduelle

En relation avec l'élargissement du public, on assiste, au tournant du siècle, à une spécialisation accrue de la production littéraire populaire qui se traduit par une diversification thématique fondée sur la différenciation des intérêts entre les divers sous-groupes de sexe et d'âge qui composent le public populaire. Tendant à apprécier les œuvres par référence à des critères plutôt éthiques que littéraires (25), les membres de ce public transposent notamment dans le domaine de la lecture le principe selon lequel certaines activités, certains centres d'intérêts, sont l'affaire d'un âge et surtout d'un sexe déterminés : les hommes tiennent en mépris

les intrigues sentimentales alors que les femmes manifestent un médiocre intérêt pour les récits d'aventure. Tant que la lecture restait peu développée dans les milieux populaires, un même roman devait plaire à un public hétérogène du point de vue des sexes et des âges. Il présentait donc un mélange savamment dosé d'idylles et de péripéties aventureuses. Mais au début du 20^e siècle, les habitudes de lecture sont bien ancrées et il devient possible, au sein d'une même famille, d'acheter des périodiques et des livres bon marché en plus grand nombre. Le roman populaire, donc, se spécialise en diverses sous-catégories : romans de la quête amoureuse et du drame familial pour les femmes, récits d'aventure, de guerre ou de police pour les adolescents ou les hommes. L'image sociale de chaque sous-catégorie est déterminée par le cours des valeurs auxquelles elle renvoie (féminité vs virilité, virilité physique vs virilité intellectuelle). L'analyse des caractéristiques des différentes catégories d'écrivains populaires révèle une homologie structurelle entre la composition sociale et sexuelle du groupe des producteurs spécialisés et celle du public visé.

Le roman sentimental est tout aussi dépourvu de prestige que les sujets dont il traite (amours contrariées, souffrances maternelles), l'intérêt pour les affaires du cœur étant justement ce contre quoi se définissent les valeurs de la virilité. Cependant, il

25—Cf., pour plus de détails sur l'attitude des lecteurs populaires, A.-M. Thiesse, *art. cit.*

Opus alienum

Il n'est pas rare que les contrats passés entre éditeurs et romanciers populaires prévoient le renoncement de l'auteur à tout droit de propriété morale ou de contrôle sur sa production. Les «nègres», bien sûr, sont dans ce cas, mais certains romanciers signataires de leurs œuvres doivent aussi «s'engager à laisser changer les titres et autoriser l'éditeur à couper et remanier les romans à son gré». Cette pratique contrevient à la définition contemporaine de l'œuvre esthétique comme libre expression d'une pensée créatrice («auctoritas» inaliénable qui transcende l'économie du marché) : encore faudrait-il voir que dans ce secteur dévalorisé de la littérature populaire s'exprime brutalement ce qui, dans le secteur de la production légitime, est fortement euphémisé (notamment sous la forme des conseils ou des suggestions adressés par les «lecteurs» des maisons d'édition aux écrivains) ou naturalisé (ainsi l'effacement du scénariste de cinéma devant le réalisateur).

«Entre les soussignés :

Monsieur Maurice Jogand, Homme de Lettres, demeurant à Paris, rue de Passy, numéro 57,
Et Monsieur Jules Rouff, Éditeur, demeurant à Paris, Place du Théâtre Français, numéro 4 ;
Agissant au nom et comme l'un des membres ayant la signature sociale de la Société Jules Rouff et Cie, dont le siège social est à Paris, Cloître Saint-Honoré n° 14 ;
A été convenu ce qui suit :

Art. 1^{er} : Monsieur Maurice Jogand s'engage par les présentes, à écrire spécialement pour le compte de Messieurs Jules Rouff et Cie un Roman inédit sous le titre : *La Demoiselle de l'Usine*.

Art. 2 : Ce Roman devra contenir, à la convenance de Messieurs Jules Rouff et Cie, la matière de cent cinquante à deux cents livraisons illustrées, conformes aux livraisons illustrées actuellement en cours de publication chez Messieurs Jules Rouff et Cie, que Monsieur Maurice Jogand s'engage à remettre à Messieurs Jules Rouff et Cie, à raison de quatre livraisons par semaine à compter du premier août mil huit cent quatre-vingt-quinze.

Art. 3 : Le scénario détaillé de ce Roman sera soumis par Messieurs Jules Rouff et Cie à Monsieur Xavier de Montépin, qui lira ensuite les épreuves et aura le droit absolu d'apporter à l'ouvrage tels changements qu'il jugera convenables.

Monsieur Maurice Jogand s'engage à faire tous les changements qui lui seront indiqués par Messieurs Jules Rouff et Cie, comme ayant été jugés convenables par Monsieur Xavier de Montépin.

Art. 4 : L'ouvrage paraîtra sous le nom de Monsieur Xavier de Montépin seul, et sera la propriété exclusive de Messieurs Jules Rouff et Cie, qui pourront en disposer comme bon leur semblera, sans que Monsieur Maurice Jogand puisse jamais réclamer quoi que ce soit comme part de collaboration.

Art. 5 : Pour rémunérer Monsieur Maurice Jogand de son travail, Messieurs Jules Rouff et Cie s'engagent solidairement à lui payer une somme de soixante francs pour chaque livraison, lors de la remise de la dite livraison.

Art. 6 : Si pour une cause quelconque Monsieur Maurice Jogand ne pouvait achever l'ouvrage qu'il s'est chargé d'écrire, Messieurs Jules Rouff et Cie auraient le droit de le faire terminer par qui bon leur semblerait, et dans ce cas, ils n'auraient à payer à Monsieur Maurice Jogand que les livraisons entièrement écrites par lui.

A Paris, le neuf mars mil huit cent quatre-vingt-quinze».

Contrat reproduit et analysé par Evelyne Diebolt, dans son article : A propos de 12 contrats signés par Maurice Jogand avec les Éditions Rouff entre 1891 et 1899, *Désiré*, 2^e série, 2^e trimestre 1978, pp. 403-409.

Illustration non autorisée à la diffusion

domine numériquement le marché tant par le nombre des titres que par celui des tirages : les femmes, surtout en milieu populaire, lisent plus de romans que les hommes. Or c'est pour cette catégorie que l'on trouve la plus forte proportion d'écrivains d'origine sociale modeste et la quasi-totalité des femmes auteurs de romans populaires (26). La dévalorisation du roman sentimental est doublement liée aux caractéristiques de ses producteurs qui cumulent les handicaps dans leur accès au monde littéraire et qui sont aussi les moins aptes à échapper à une classification défavorable : c'est à eux principalement qu'est donnée dans les notices biographiques l'appellation de « romancier populaire ».

Variante du roman sentimental, le roman historique n'en est souvent que la transposition dans un « décor d'époque ». Poursuivant la grande tradition du 19^e siècle (Dumas, Féval), il mêle aventures et idylles prises dans les tourbillons de l'histoire. Il touche surtout un public féminin, tout en étant encore lu par des hommes ou des adolescents amateurs de cape et d'épée. Pas de femme ni d'homme d'origine populaire parmi les écrivains *spécialisés* dans ce sous-genre : pour l'essentiel, ils proviennent de la petite et moyenne bourgeoisie. Il est à noter que la plupart d'entre eux ont fait leurs débuts dans l'avant-garde

26—L'importance ici de la catégorie « grande bourgeoisie — aristocratie » tient à la présence des femmes de la bonne société, auteurs de romans sentimentaux d'inspiration catholique militante.

littéraire et/ou politique avant de passer au roman populaire, qu'ils ne pratiquent d'ailleurs pas dans sa forme la plus dévalorisée : le recul dans le temps apporté par le décor historique leur permet à la fois une certaine mise à distance et le réinvestissement d'un capital culturel (scolaire) modeste.

C'est par exemple le cas pour Michel Zévaco, fils d'un sous-officier, qui, après un échec au concours d'entrée de l'École normale supérieure et un bref engagement dans l'armée, se lance dans le journalisme où il fustige vigoureusement les scandales du temps. La dénonciation du pouvoir « jésuitique » qu'il mène dans des pamphlets virulents le conduit à s'intéresser au 16^e siècle. Dans *La Petite République*, qui est alors en train de passer à un socialisme modéré, il publie en feuilletons *Borgia* et *Le Pont des Soupirs* ; les romans ont du succès et Buneau-Varilla offre à Zévaco, qui accepte, de poursuivre contre une très forte rémunération la série des *Pardaillan* dans *Le Matin*.

Le roman d'aventures, qu'il s'agisse de récits d'exploration, de romans guerriers ou d'anticipation, présente les tribulations de héros valeureux, forts et intrépides. Considéré comme genre éducatif pour les enfants de la bourgeoisie, il se situe aux confins de la célébration de la virilité et de l'utilisation d'un certain savoir scientifique et technique. Les écrivains qui le pratiquent se recrutent surtout dans la bourgeoisie intellectuelle et sont, à une exception près, des hommes (27).

27—La seule femme de la liste est l'épouse d'un scientifique célèbre, lui-même fils de publicistes républicains spécialisés dans la vulgarisation scientifique. C'est sans doute ce qui lui permet d'aborder la littérature en rédigeant, selon ses propres termes, « des romans pédagogiques à la Jules Verne pour les enfants » et de s'inscrire ainsi dans la lignée des bourgeois progressistes, publiant des ouvrages éducatifs, de la Troisième République.

Illustration non autorisée à la diffusion

Quelques-uns réinvestissent là le bénéfice d'une profession prestigieuse qu'ils ont dû abandonner : Charles Causse, par exemple, est un ancien officier de marine qui, contraint de renoncer à la navigation par suite d'une blessure, se lance dans le roman maritime ; Émile Driant, quant à lui, est un officier lié à Boulanger qui, après avoir dû quitter l'armée en raison de ses positions politiques, devient sous le pseudonyme de Capitaine Danrit un prolifique auteur de romans militaires d'anticipation. Ces écrivains transforment de premiers succès professionnels ou littéraires en une réussite mineure qui s'appuie largement sur la semi-consécration de l'œuvre de Verne qu'ils prennent pour référence et dont ils se réclament peu ou prou

Illustration non autorisée à la diffusion

Caractéristiques sociales des auteurs de roman populaire*

	policier n = 4	aventure n = 19	historique n = 12	sentimental n = 63
origine sociale				
classes populaires	0	5	0	14
petite bourgeoisie	0	2	5	14
bourgeoisie aisée	2	11	6	15
grde bourg., aristocratie	2	0	0	4
NR	0	1	1	16
provinciaux ou étrangers	2	14	9	51
NR	0	2	1	3
bacheliers**	4	13	6	20
NR	0	4	3	24
femmes	0	1	0	16

* Les romanciers populaires ayant souvent pratiqué plusieurs types de romans populaires, on a tenu compte ici de l'orientation dominante de leur production.

** Dans l'effectif masculin uniquement.

Le roman de police, qui naît en tant que genre au début du 20^e siècle, s'organise, sous sa forme originelle, autour d'un héros masculin engagé dans des aventures où le servent non tant sa force physique que son intelligence et son astuce, qualités valorisées essentiellement dans les fractions masculines de la petite bourgeoisie urbaine qui, dépourvues de toute espèce de capital, ne peuvent fonder que sur le mérite individuel et la « débrouillardise » leurs espoirs d'ascension sociale (28). De fait, le roman de police apparaît initialement dans des quotidiens ou des magazines lus surtout dans la frange supérieure des classes populaires (*Le Journal*, *Le Matin*, *L'Auto*, *Le Vélo*...). Or ces ouvrages qui tinrent en quelque sorte le haut du pavé dans le domaine de la littérature populaire ont eu pour auteurs des hommes d'origine sociale élevée, pourvus d'une solide formation scolaire et universitaire. Le policier français 1900 est en effet l'œuvre de quatre fils de bonne famille : Marcel Allain (Alain Darcel), Maurice Leblanc, Gaston Leroux et Pierre Souvestre. Leurs pères étaient, respectivement, avocat, armateur, architecte, préfet. Tous quatre firent d'excellentes études dans les meilleurs établissements et s'engagèrent dans des études de droit. Il n'est guère aisé de relever les déterminations objectives qui ont poussé ces jeunes gens promus par leurs familles à une brillante carrière d'avocat ou de magistrat, à se lancer dans le roman populaire : eux-mêmes et leurs biographes s'attachèrent toujours à souligner le caractère fortuit de cette orientation, présentée comme le fruit du hasard et du succès foudroyant.

La réalité est sans conteste plus complexe. On a déjà relevé, dans le cas de Maurice Leblanc, le rôle joué par de premiers succès romanesques. Pierre Souvestre, qui devait devenir l'un des deux co-auteurs du célèbre *Fantômas*, a commencé lui aussi par des écrits ambitieux. Ce jeune avocat,

(ainsi Paul d'Ivoi publie-t-il des romans dans la « Collection des Voyages excentriques » de l'éditeur Furne qui reproduit, à un degré inférieur, la « Collection des Voyages extraordinaires » de Hetzel). Cette caution tout à la fois pédagogique et scientifique a d'autant plus de poids qu'elle correspond aux attentes de certaines fractions de la (petite) bourgeoisie en lutte pour une redéfinition de la culture, qu'elles veulent moins « humaniste » et plus tournée vers le modernisme et la science. C'est sans doute pour cela que les frères Rosny, fils d'un mercier bruxellois, après avoir commencé leur carrière littéraire parisienne dans l'école naturaliste, trouvent un prolongement à leurs premiers écrits dans une abondante production de romans d'anticipation scientifique et de romans « préhistoriques » (ces derniers ayant assuré leur pérennité, au sein de l'institution scolaire du moins).

28—Plus encore que le roman d'aventures, le roman de police est, dans les milieux populaires, une lecture masculine ; comme nous avons pu le constater lors d'une série d'enquêtes orales auprès d'anciens lecteurs populaires de la Belle Époque, les femmes manifestent même de violents mouvements d'indignation lorsqu'il leur est demandé si elles lisaient ce genre de romans.

Prendre ses distances ou la gestion de l'image de marque

Le jeu auquel se livrent parfois les journalistes, qui consiste à interroger des écrivains sur l'opinion qu'ils ont du roman populaire, a ceci en commun avec toute question sur les goûts et les couleurs que les jugements sollicités permettent de classer ceux qui les émettent. Mais, dans ce cas particulier — et c'est là tout le piquant du jeu —, les « enquêtés » connaissent la règle et n'ignorent pas que la réponse engage la position qu'ils occupent ou veulent occuper dans l'ordre de la légitimité culturelle. Et si la fin recherchée est dans tous les cas l'insistance sur la distance à l'égard d'une production dépourvue de toute légitimité, les voies empruntées diffèrent selon que la position dans le champ littéraire de l'écrivain concerné est plus ou moins

forte. Ceux dont la production relève du secteur moyen et dont la position est de ce fait toujours exposée à des remises en question (glissement du « grand public » au « populaire ») sont ainsi amenés à se démarquer avec véhémence du populaire et à souligner *explicitement* leur distance à une production dévalorisée et dévalorisante. En revanche, ceux qui peuvent arborer les marques les plus canonisées de la légitimité culturelle sont plus à même de convertir la hauteur de leur position en « largeur de vues » : la distance se marque ici par l'utilisation de la *fausse référence*, c'est-à-dire la désignation comme romans populaires, d'œuvres anciennes, étrangères, voire de classiques incontestés de la littérature (grâce à l'ambivalence du terme « populaire »).

JE NE ME SOUCIE PAS DU ROMAN FEUILLETON

Ma réponse est non. Un non bien parfait, bien rond, sans bavures. Non, je ne me soucie pas du roman feuilleton. Je n'en lis pas, je n'en écris pas, je n'y réfléchis pas. Sorry !

Je sais bien que Balzac est droit issu du roman dit « populaire », tant rose que noir : à un grand romancier, tout fait ventre. Je sais bien que le roman feuilleton impose un art du suspens, c'est-à-dire du récit, dont nombre de romanciers actuels, trop philosophes et surtout trop cuistres, feraient bien de prendre de la graine.

Mais 1°) le roman feuilleton, sauf erreur, est à peu près mort depuis la guerre. Paix à ses cendres !

2°) l'infra-littérature, comme on dit, ne me paraît pas mériter d'autre attention que sociologique. Hier Gide tortillait du croupion autour du roman policier, qui était ci, qui était ça, et qui promettait tant de choses encore. Aujourd'hui d'autres s'excitent pareillement sur les bandes dessinées. Tous ces engouements subits de littérateurs en mal d'originalité ne sont pas sérieux ; ils durent le temps d'un déjeuner de soleil, après quoi, pfiut ! On me dira que ça ne fait de mal à personne. C'est vrai : ça ne casse rien, et d'ailleurs nous sommes en République.

Pour ma part, en tout cas, dès que je vois le roman se préciser de quelque appellation contrôlée, je sais que j'ai affaire à une classification américano-commerciale, calquée sur les films de catégorie A, B ou Q. De même que le cinéma, en tant qu'art, refuse toute étiquette comme western, horreur ou fiction, le roman, le vrai, se borne à produire des romans, qui ne sont ni pour dames, ni pour intellectuels ou toucheux de bœufs, qui ne sont ni psychologiques, ni sociaux : qui sont, voilà tout.

A-t-on seulement remarqué qu'aucun grand romancier, au contraire des poètes ou des peintres, n'accepte de se reconnaître comme tenant d'une école ? Zola à part, qui en fait ne s'est jamais soumis à la théorie naturaliste, ni Balzac, ni Stendhal, ni Flaubert, ni Proust, Malraux, Martin du Gard, Giono, etc., pas un grand, je le répète, n'ajoute une qualification à romancier.

Cela n'est pas dénué de sens.

Roger IKOR.

Une Renaissance littéraire du Roman-Feuilleton est-elle possible ?

M. PAUL BOURGET

de l'Académie française

Je n'ai pas encore lu le roman de Daniel Lesueur dont vous me parlez, mais je ne doute pas que cet écrivain distingué n'ait su y déployer les qualités d'analyse et de passion qui lui ont valu une si juste renommée. Quant au problème d'esthétique que vous posez, il me semble tout résolu par la seule existence des deux chefs-d'œuvre de Balzac : *Splendeurs et misères des Courtisanes* et *Une ténébreuse affaire*.

Ce sont là deux romans aussi remplis d'incidents dramatiques qu'on peut l'être les feuilletons les plus sensationnels, et jamais le génie de Balzac ne s'est montré plus profond et plus pathétique. Qu'est-ce que *Robinson Crusoe*, sinon un roman-feuilleton et connu comme tel, puisque de Foë l'a écrit pour les lecteurs les plus populaires. « Il n'y a pas, constatait Gide, un contemporain, une pauvre femme qui ne mette de côté quelque pence dans l'espérance d'acheter au bout du mois l'admirable *Robinson*. »

De tels exemples suffisent à prouver que l'énergie de l'invention peut s'associer à toutes les délicatesses de l'art le plus savant. La tentative que vous signalez me paraît donc bien intéressante et bien légitime.

Paul Bourget.

M. ALFRED MÉZIÈRES

de l'Académie française

Pourquoi le roman populaire serait-il inconciliable avec la délicatesse du goût ? Les romanciers anglais, depuis Fielding jusqu'à Dickens, ont donné à cet égard des exemples décisifs, bien avant les romanciers russes. Sans aller si loin, sans même sortir de France, Daniel Lesueur, pour se confirmer dans son initiative heureuse et hardie, n'a qu'à se rappeler l'éclatant succès des *Mystères de Paris*, qui ont été assurément écrits pour le peuple et qui, malgré des imperfections de forme, n'en ont pas moins trouvé accueil dans le plus littéraire des journaux d'alors, le *Journal des Débats*.

A. Mézières.

M. ALBERT SOREL

de l'Académie française

Les Trois Mousquetaires, *Monte-Cristo*, *les Mystères de Paris*, *les Misérables*, *Germinal* — je ne compare pas, je rassemble — roman historique, roman d'aventures, roman social, épopée populaire, voilà la preuve que l'on peut écrire pour la masse du public et que les écrivains qui s'y appliquent ne perdent pas leur temps. La masse du public n'en est pas encore venue à ce degré d'intellectualisme qu'elle cherche dans un roman le philtre à la mode d'insomnie, d'ennui et de souffrances. La masse du public veut être distraite, et principalement de la monotonie de la vie de tous les jours. C'est pourquoi les récits d'aventures et les actions à grands mouvements ont toujours eu ses préférences. Quand j'ai beaucoup travaillé à des choses graves et ennuyeuses, lu et dépourillé nombre de documents d'archives, je suis, pour ma part, comme la masse du public : je demande de l'air et du mouvement. J'en ai trouvé dans le *Marquis de Valcor* ; j'ai trouvé aussi de la nouveauté dans les procédés, ce qui est un ragot pour les amateurs ; j'y ai trouvé des descriptions colorées et un effort constant d'écrire, de mettre de l'art dans l'intérêt. J'en ai su gré à l'auteur, et puisqu'il l'a fait, c'est possible, puisqu'il a réussi à gagner son public, la masse, et quelques autres avec, il a résolu le problème.

Albert Sorel.

nourri de culture classique, publie d'abord des vers. Le marché étant pour le moins encombré, il se réoriente rapidement vers le roman et le journalisme, en y investissant des atouts mineurs. Il se souvient de son ascendance bretonne en publiant des romans signés Pierre de Breiz ou Keraval (nom du château où il est né) et il entreprend, à côté de cette production régionaliste, une carrière journalistique fondée sur ses connaissances sportives. Comme Leblanc, Souvestre est en effet féru de sport et versé dans les disciplines nobles et modernes (vélo, automobile). Souvestre devient donc rédacteur sportif à *L'Auto*, rencontre Marcel Allain, qui est lui aussi passionné par les «sports mécaniques». Ils rédigent un premier «roman sportif» qui paraît dans *L'Auto*, puis un second, que publie le rival de *L'Auto*, *Le Vélo* (29). Le succès de ces deux romans incite Fayard à commander aux deux associés une série de romans fantastiques. Les premiers *Fantômas* sont lancés à grand renfort de publicité et ont rapidement un public important ; l'éditeur exploite ce filon en incitant les auteurs à poursuivre la série à un rythme accéléré. Souvestre et Allain sont désormais pour la postérité les auteurs de *Fantômas*, leurs autres ouvrages étant tombés dans un complet oubli. Si la base de leur public est populaire (avec les caractéristiques que l'on a relevées), il n'en reste pas moins que *Fantômas* touche aussi certaines fractions des milieux artistiques et intellectuels, qui y trouvent une jouissance littéraire au second degré. Alors qu'elle avait dédaigné les premiers vers de Souvestre, l'intelligentsia parisienne découvre une valeur poétique, sauvage et primitive, dans sa série romanesque. Fondant une longue tradition de commentaires analogues sur *Fantômas*, Apollinaire note dans ses *Anecdotes* : «Cet extraordinaire roman, plein de vie et d'imagination, écrit n'importe comment, mais avec beaucoup de pittoresque, a trouvé, grâce à la vogue que lui a conférée le cinéma, un public cultivé qui se passionne pour les aventures du policier Juve, du journaliste Fandor, de lady Beltham. (...) La lecture de romans populaires d'imagination et d'aventures est une opération poétique du plus haut intérêt. Pour ma part, je m'y suis toujours livré par à-coups, mais complètement, huit ou dix jours de suite. Ce sont même, je crois, à peu près les seuls livres que j'aie bien lus et j'ai eu le plaisir de rencontrer de bons esprits qui partageaient ce goût avec moi (...)».

«Roman écrit n'importe comment» : peut-être, en ce sens qu'il est écrit très vite (30), mais la grande originalité de *Fantômas* est de présenter une série romanesque qui met à distance les recettes éprouvées du roman populaire commun («psychologie» stéréotypée, moralisme larmoyant, etc.). Débarrassé de cet «enrobage» par lequel le roman populaire offre à ses lecteurs un succédané du roman d'analyse (alors dominant sur le marché romanesque), *Fantômas* est un récit fonctionnel, vaguement anarchiste, qui se présente au public intellectuel comme le modèle même du roman populaire : riche en péripéties, sans profondeur, formulation brute de mythes primitifs ou voix de l'inconscient collectif (31). A partir de là, toutes les formes de lecture au second degré sont possibles : le public intellectuel éprouvant d'autant plus de plaisir à pratiquer la distanciation à l'égard de ce texte «populaire» qu'il ignore que cette distanciation est déjà inscrite dans la pratique de l'auteur.

29—Maurice Leblanc a, lui aussi, rédigé des «romans sportifs», et notamment *Voici des ailes* (1898), consacré au cyclisme.

30—Marcel Allain évaluait en ces termes le temps nécessaire à la rédaction d'un *Fantômas* : «(Il nous fallait) deux jours pour le plan d'un volume, trois jours pour dicter nos chapitres, chacun de notre côté. En cinq jours, le manuscrit était complet» (*Entretiens sur la paralittérature*, op. cit., p. 88).

31—Cf. ce commentaire de Jean Tortel : «On ne reconnaît (au roman populaire) quelque existence que si l'on admet qu'il est allé parfois, et malgré lui, au-delà de son propre dessein. Rocambole ou *Fantômas* sont des espèces de réussite monstrueuses, irréductibles à toute tentative d'expression (...). Qui, si nous tolérons un instant leur présence, dépassent infiniment les prévisions de leurs auteurs (...)» (*Histoire des littératures*, t. 3, Paris, NRF-Gallimard, collection «La Pléiade», 1958, p. 1585).

Fantômas est poétique, comme *Arsène Lupin* est élégant, parce que leurs auteurs, s'adressant à un public quelque peu réticent à la lecture du feuilleton sentimental commun, reprennent la formule du roman populaire tout en éliminant les scories qui, habituellement, le caractérisent, et produisent ainsi un simili populaire à l'usage des fractions dominées de la classe dominante.

Ces grands bourgeois auteurs de romans de police réussissent donc à faire valoir dans la catégorie supérieure d'un genre dévalorisé des qualités qui auraient été jugées banales dans un genre plus élevé. Ils jouissent ainsi simultanément d'un large succès populaire et d'une image de marque favorable dans certains milieux intellectuels.

Et s'ils peuvent transformer leur échec initial en un double bénéfice, c'est qu'ils trouvent place dans le double jeu de la domination, qui passe simultanément par le rejet des pratiques culturelles populaires et l'élaboration d'un espace du populaire dans la culture légitime. La sélection pour cette place des produits les plus élevés, les plus obsolescents ou les plus marginaux des pratiques populaires permet d'abord de constituer un exutoire à la pratique légitime en lui offrant des consommations non déclassantes pour les inévitables et nécessaires moments de relâchement de la tension (le roman policier est par excellence la lecture de *détente* des intellectuels) (32). Mais ce «populaire» sélectionné tient aussi une place essentielle dans les luttes pour la (re)définition de la légitimité : les intellectuels qui, contre l'opinion commune, en proclament le haut intérêt, cumulent les profits du non-conformisme et du populisme. Stratégie fréquente de l'avant-garde usant, contre les positions acquises, de la référence au peuple comme origine absolue et faisant de l'aptitude à discerner l'essence de l'esthétique dans un matériau «primitif» la marque suprême de la distinction. Cependant, le recours au populaire comme garantie de l'authenticité n'a de valeur dans le champ que dans la mesure où il repose sur la détermination de ce qui est authentiquement populaire, c'est-à-dire, en fait, ce qui correspond à la représentation dominante du populaire. Et si les dominants ne (re)connaissent comme roman populaire que le roman criminel (33), c'est sans doute en vertu de l'identification traditionnelle du populaire au criminel (34).

C'est en définitive dans le discours (ou plutôt l'absence de discours) sur les romanciers populaires que se lisent le mieux les principes de la représentation dominante du rapport peuple/culture. L'ambivalence de cette représentation (qui peut donner lieu aux assertions les plus contradictoires sur l'attitude des dominants à l'égard de la «culture populaire») tient à ce qu'elle dissocie l'espace de la production et l'espace de la consommation. La reconnaissance

32—Le roman populaire sentimental ne convient pas plus à un intellectuel (ou une intellectuelle), fût-il en vacances, que le roman policier ne convient à une femme de milieu populaire.

33—La plupart des thèses et des études littéraires consacrées au roman populaire portent en fait sur le roman de police.

34—De la même démarche relève la confusion entre l'argot (langue codée des délinquants) et les modes d'expression populaire.

partielle et conditionnelle de la *production* symbolique populaire va de pair avec le discrédit porté sur la *consommation* populaire de biens symboliques.

C'est ainsi que les analyses soulignant l'intérêt pour la consommation légitime des romans populaires «font comme si» ces textes étaient des émanations spontanées, immédiates du peuple (i.e. selon un schéma évolutionniste plus ou moins implicite : l'enfance de l'art, la préhistoire de la culture, l'inconscient collectif) (35). Inversement, dès lors qu'il s'agit de traiter de la lecture populaire, ces mêmes romans sont supposés avoir pour seule fin et pour seul effet «l'aliénation» du peuple. La diffusion de cette activité fortement valorisante qu'est la lecture s'est en effet accompagnée d'une redéfinition de la pratique légitime comme dénégation de tout plaisir immédiat, ascèse révélant à qui a les dispositions requises des jouissances supérieures et raffinées (36) ; représentation qui est également au cœur de la conception de la lecture comme processus *éducatif* permettant à ceux qui sont privés de culture d'y accéder. Expression directe de l'ethnocentrisme de

classe, la condamnation du plaisir de la lecture chez des lecteurs dépourvus de capital culturel se pare d'un populisme de bon aloi en prenant la forme d'une dénonciation des lectures de plaisir dont l'efficacité tient à ce qu'elle transpose sur l'objet les caractéristiques attribuées à ceux qui en usent. Ainsi les romans populaires sont-ils fustigés comme production purement mercantile et grossière (le public auquel ils s'adressent étant censé incapable d'investissements culturels désintéressés). Mais, plus souvent encore, ils sont présentés comme un pur instrument idéologique, destiné à façonner l'esprit des masses (les lecteurs populaires étant jugés inaptes à exercer un jugement critique sur les textes) (37). Et si la déploration bien-pensante de l'*aliénation* du public populaire par les romans qui lui sont particulièrement destinés connaît une telle fortune dans le champ intellectuel en dépit de ses aberrations logiques (oblitération totale des conditions réelles de production et de diffusion des textes, «escamotage» des auteurs), c'est qu'elle reprend, en l'euphémisant, l'opposition entre les lecteurs légitimes qui réalisent dans la lecture leur essence et les membres d'une classe sociale qui trahit sa «nature» en usant des biens culturels.

35—Pour donner un seul exemple d'une abondante littérature à ce propos on peut citer Gérard Mendel : «La paralittérature (c'est-à-dire, dans le contexte, le roman populaire) se tient au plus près du fantasme, et, par son intermédiaire, au plus près de l'inconscient. La fin recherchée est l'obtention *la plus directe possible* d'un plaisir narcissique au travers du langage.(...) La paralittérature, par ses thèmes, par son style et le jeu de ses formes, est très proche de l'activité de rêve. Ceci n'est pas pour nous étonner puisque la paralittérature est au plus près du fantasme, qui est lui-même au plus près de l'inconscient. Si, comme Freud l'a écrit, 'l'analyse du rêve est la voie royale qui mène à l'inconscient', on pourrait bien dire que l'analyse de la paralittérature serait la voie royale qui mènerait à la connaissance de la fonction fantasmatique, et la voie princière, tout au moins, menant à la connaissance de l'inconscient» (G. Mendel, *Psychanalyse et paralittérature*, ou de la paralittérature considérée comme la forme d'accès la plus directe du fantasme au langage, in *Entretiens sur la paralittérature*, op. cit., pp. 445 et 452).

36—Cf. cette remarque de Gustave Lanson, dont l'esprit est au centre d'une grande partie des analyses ultérieures de la fonction esthétique, voire de la «sociologie» de l'art : «La littérature n'est pas objet de savoir : elle est exercice, goût, plaisir. On ne la sait pas, on ne l'apprend pas : on la pratique, on la cultive, on l'aime. (...) La littérature est destinée à nous fournir un plaisir, mais un plaisir intellectuel, attaché au jeu de nos facultés intellectuelles, et dont ces facultés sortent fortifiées, assouplies, enrichies. Et ainsi la littérature est un instrument de culture intérieure : voilà son véritable office» (G. Lanson, *Avant-propos de L'Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1894). Rappelons que c'est également à cette époque qu'apparaît l'exercice scolaire de «l'explication de texte».

37—Les lamentations sur le caractère pernicieux des textes diffusés dans les milieux populaires sont un *topos* du discours lettré, quelle que soit l'époque dont on parle et celle où l'on parle. La similitude des propos tenus sur le livret de colportage, le roman-feuilleton ou le moderne roman-photo laisse supposer que l'objet incriminé est la cible apparente d'attaques portées en fait contre la pratique populaire : «Il faut reconnaître que les petits livres à couverture bleue, almanachs, contes, cantiques, récits mythiques, ont constitué, dans la réalité, un frein, un obstacle à la prise de conscience des conditions sociales et politiques auxquelles étaient soumis ces milieux populaires. Littérature populaire, certes, : elle véhicule bien, dans le cas présent, une forme d'aliénation» (R. Mandrou, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Stock, 1964, p. 181). «Le roman populaire (...) est le véritable opium du peuple» (M. Dubourg, *Image de la bourgeoisie et idéologie bourgeoise*, *Europe*, juin 1974, numéro spécial Le roman-feuilleton, p. 85). «Les romans policiers, les romans sentimentaux, les romans d'aventure coloniale, constituent essentiellement la littérature que la bourgeoisie met à la disposition du prolétariat. (...) Il ne faut plus que les ouvriers et les ouvrières lisent les livres que la bourgeoisie emplit des pires poisons qui puissent corrompre le prolétariat» (P. Nizan, *Fantômas*, *L'Humanité*, 24 mars 1933). «Il paraît urgent et nécessaire de prendre en compte ce qui, dans la presse du cœur, appartient à la lutte des classes : une manipulation gigantesque des femmes (...) les plus exploitées pour leur faire accepter — avec résignation — la situation la pire qui leur est faite» (A.-M. Dardigna, *La Presse «féminine»*, Paris, Maspero, 1978, p. 215).