

UNE HISTOIRE MÉDIATIQUE DE L'AVANT-GARDE: LES PETITES REVUES SYMBOLISTES

Yoan Vérilhac¹

RÉSUMÉ

Ce travail propose une réflexion sur le rôle des périodiques indépendants dans la structuration d'un système de communication littéraire d'avant-garde. Au cours de la Belle Époque et des premières décennies du XX^e siècle, l'expression « petites revues » fait référence à un ensemble de périodiques littéraires et artistiques qui prolifèrent autour de la multiplication des écoles, groupes et mouvements. Ces revues constituent un corpus d'étude privilégié pour les historiens de la littérature fin-de-siècle qui mettent en évidence son importance comme outil déterminant pour la visibilité publique d'expérimentations artistiques difficiles et d'artistes marginaux ou débutants. On approche la revue ici comme un *genre médiatique* (en tant que nouvelle forme éditoriale), en relation avec l'ensemble du champ journalistique, sans négliger sa diversité matérielle et complexité. À la conclusion, on examine une dernière caractéristique de la culture des petites revues, qui touche à l'ironie et à la satire comme marqueurs essentiels de la petite presse entre 1820 et 1880.

MOTS-CLÉS : Petites revues ; Histoire médiatique ; Avant-garde ; Symbolisme .

L'appellation « petites revues » désigne un ensemble de périodiques littéraires et artistiques qui prolifèrent dans les années 1880-1900 autour de la multiplication des écoles, groupes et mouvements, dont les plus notables sont le décadentisme et le symbolisme. Comme le rappelle Alain Vaillant en 2007, alors que le journal du XIX^e siècle était un objet à peu près ignoré par la recherche littéraire française, « les petites revues d'avant-garde de la Belle Époque et des premières décennies du XX^e siècle formaient [...] un objet d'étude parfaitement admis, mais leur mode de diffusion confidentiel et leur hostilité aux journaux à grand tirage de l'époque leur conférait un statut particulier, une dignité littéraire qui

¹ Maître de conférences. Université de Nîmes, Nîmes, France. Contact académique: yoan.verilhac@unimes.fr.

semblait même parfois supérieure aux livres de l'édition littéraire » (Vaillant, 2011, p. 21-22). Il est vrai que *La Vogue*, *Lutèce*, *La Revue indépendante*, *Le Scapin*, *Le Décadent*, *Le symboliste*, le *Mercur de France*, la *Revue blanche*, *Les Entretiens politiques et littéraire*, *La Plume*, *L'Ermitage*, *Vers et Prose* ont formé presque instantanément un corpus d'étude privilégié pour les historiens de la littérature fin-de-siècle. Il faut dire qu'on y trouvait les premiers vers libres d'Arthur Rimbaud, de Marie Krysinska, de Jules Laforgue, de Gustave Kahn, le premier monologue intérieur (*Les Lauriers sont coupés*, d'Édouard Dujardin, est publié dans *La Revue indépendante* en 1887), les premières défenses de Van Gogh, de Gauguin, les proses subtiles de Mallarmé, les manifestes et les théories critiques les plus neuves... Pour Alain Vaillant, il va de soi d'associer « les petites revues » à la notion « d'avant-garde² », et nous suivrons ici son exemple, non sans avoir rappelé, d'abord, que les appellations concurrentes de « jeunes revues », « revues de jeunes » associent aussi ces périodiques à des réalités sociales importantes : ce sont les revues et les entreprises littéraires de générations nouvelles, qui utilisent les revues pour entrer en littérature en la révolutionnant. Mais précisément, les revues sont l'outil central de constitution de ce que Pierre Bourdieu (1992) a décrit comme un champ de production restreinte, dans lequel les producteurs sont aussi les consommateurs des œuvres et de leurs commentaires.

Ces petites revues sont un objet historique paradoxal, qu'il faut appréhender à partir de ce paradoxe : ce sont des périodiques confidentiels, fabriqués par très peu de gens pour très peu de gens, mais patrimonialisés presque instantanément, par eux-mêmes, par la presse, par les souvenirs littéraires, par l'université. Quelle conjonction historique incroyable pouvait avoir lieu pour que de telles feuilles ésotériques et juvéniles se traduisent presque immédiatement en termes de « mouvement » et de patrimoine ? Cette question nous servira de point de départ pour une réflexion de méthode sur le rôle des périodiques indépendants dans la structuration d'un système de communication littéraire d'avant-garde au tournant du 20^e siècle.

UN RECUEIL DE PRÉPUBLICATIONS ET D'ANECDOTES POUR L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Dès les années suivant le « Manifeste du symbolisme » de Jean Moréas dans *Le Figaro* en 1886, et alors même que les œuvres prétendant illustrer la nouvelle école sont à peine imprimées, des articles retraçant l'histoire contemporaine du mouvement se

² Voir Vaillant, 2010, p. 271 et sq.

multiplient dans les revues. L'accumulation des portraits littéraires et des études permet en outre rapidement de composer des recueils critiques réunissant un Panthéon de poètes et de prosateurs à peine arrivés au grand public. Enfin, avant même que le siècle ne finisse, le temps des « souvenirs » voire de l'historiographie officielle vient déjà, sans qu'il soit question d'en déléguer la charge à d'autres qu'à ceux qui ont mené la bataille³. Or, ces récits des temps héroïques de la lutte décadente et symboliste sont invariablement l'histoire des hommes (des précurseurs et maîtres aux différents représentants du mouvement), des œuvres, des revues et de la vie sociale qui s'attachent à elles.

Les premières thèses qui fixent les étiquettes du mouvement symboliste et décadent, reprennent cet héritage et retracent l'histoire éditoriale du mouvement en suivant la généalogie des revues allant de *La Vogue* à *Vers et Prose* en passant par *L'Ermitage*, *La Plume*, le *Mercur de France*, la *Revue blanche*, tout en centrant l'attention sur les noms, les œuvres, les thèmes et les théories qui circulent dans ces supports. D'André Barre (1911) à Michel Décaudin (1960), la petite revue est au centre de l'histoire du symbolisme et de la décadence. Les chercheurs suivent les fondations successives des titres-phares et mettent en valeur l'importance de la revue comme outil décisif dans la conquête d'une visibilité publique pour des expérimentations artistiques difficiles et des artistes marginaux ou débutants. Mais la revue, comme outil de communication, de médiatisation, de professionnalisation et de mise en relation, est toujours secondaire en regard de ses potentiels en tant que *recueil* : recueil de poèmes, de contes, de romans, de nouvelles, de critique, de théorie, de polémiques, de portraits littéraires, de souvenirs, d'essais d'histoire du mouvement artistique moderne... Cette approche du périodique comme *recueil* se fait même en dévalorisant a priori ce mode de publication en regard de ce qu'on tient pour la publication « véritable », à savoir le livre. De fait, les travaux sur les textes donnés aux revues partent du principe que l'on a affaire à des *prépublications*, comme s'il n'était question

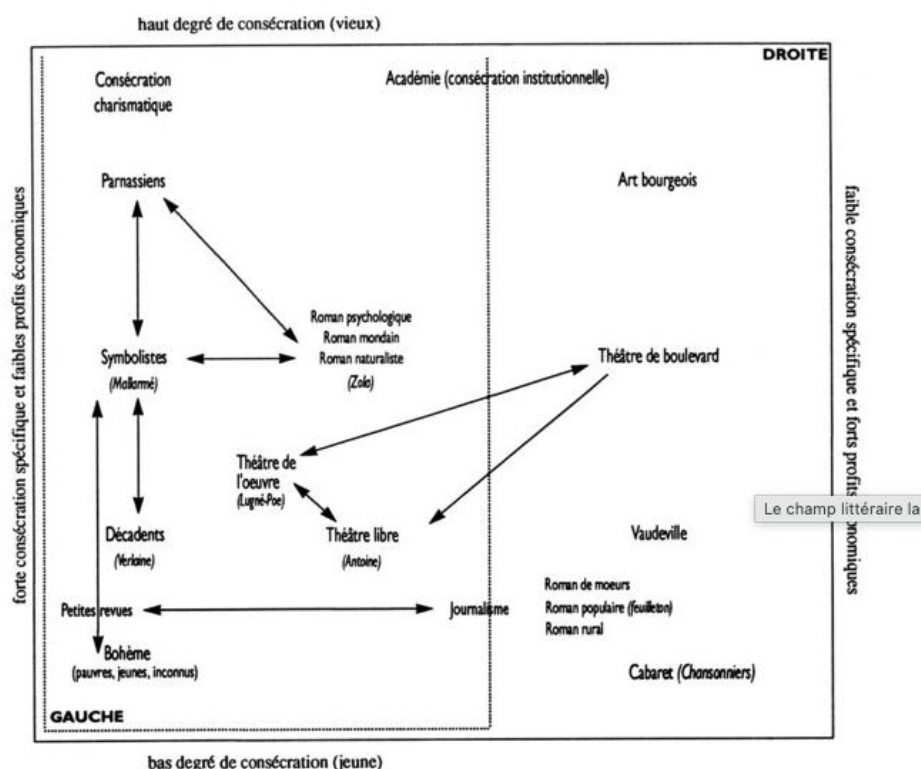
³ Citons pêle-mêle : *L'École décadente* d'Anatole Baju (1887), *Les Premières Armes du symbolisme* de Jean Moréas (1887), Achille Delaroche, « Les Annales du Symbolisme », *La Plume*, n° 41 (1^{er} janvier 1891), Teodor de Wyzewa, *Nos Maîtres. Études et portraits littéraires* (1895), *Symbolistes et décadents* de Gustave Kahn (1902), Ernest Raynaud, « Les Poètes décadents », *La Plume*, n° 352 (15 décembre 1903), *Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs*, d'Adolphe Retté (1903), Stuart Merrill, « Souvenirs sur le symbolisme – À propos d'un livre récent », *La Plume*, n° 352 (15 décembre 1903), Francis Vielé-Griffin, « Les Précieux de 1885 », *La Phalange*, n° 19 (15 janvier 1908), *Promenades littéraires, souvenirs du symbolisme et autres études*, de Remy de Gourmont (1912), *La Mêlée symboliste*, d'Ernest Raynaud (1920-1922), *Servitude et grandeur littéraires*, de Camille Mauclair (1922), *Les Dates et les Œuvres* de René Ghil (1923), *Mes Souvenirs du symbolisme*, d'André Fontainas (1928), Henri de Régnier, *Faces et profils : souvenirs sur Villiers de l'Isle-Adam, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé* (1931), Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui* (1935), Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens* (1936), *Variétés*, de Paul Valéry, *Aux beaux temps du symbolisme*, par Henri Mazel (1943) ; Georges Rémond, « Souvenirs sur Jarry et quelques autres », *Mercur de France*, mars 1955...

que d'une version préparatoire et d'une publicité à bas coût. Antichambre du livre, donc, la revue-recueil est en outre une antichambre à l'entrée dans la carrière des lettres pour des jeunes gens encore inconnus et en recherche de notoriété. C'est ce que résument Maurice Gaillard et Charles Forot dans leur *Enquête sur les revues d'avant-garde* en 1924 :

On n'ouvre pas d'emblée aux futurs grands hommes les portes du temple. On les laisse piétiner sur le seuil pendant quelques années. Il leur faut être patient et travailler avec ardeur. Attendre leur est d'ailleurs salubre. « Un jeune écrivain qui entrerait dans la carrière par la Revue des deux mondes se vouerait à une mort anticipée », écrivait, voici un an, M. Roger Devigne, dans un « errata » des Nouvelles littéraires. Sous leur apparente diversité de programmes, « les jeunes revues ont pour but de permettre aux talents naissants de se manifester, fût-ce par des excès d'audace et d'originalité qui ne peuvent inquiéter que l'égoïsme des pontifes (Gaillard ; Forot, 1924, p. 97-98).

Lorsqu'on ne les approche pas comme des recueils de prépublications, les revues sont donc utilisées comme des sources documentaires pour l'histoire littéraire. Elles aident à reconstituer des querelles et des « milieux », et sont au service d'une sociologie des stratégies, des trajectoires et des groupes (écoles, mouvements, chapelles). Des travaux monographiques, comme ceux de Paul-Henri Bourrelier (2007) sur la *Revue blanche* ou Philippe Leu (2016) sur *La Plume*, ont porté à leur maximum les potentialités d'une approche monographique des revues : toutes les dimensions de ces titres sont examinées avec soin, et resituées dans la dynamique générale de la période. Et ces recherches nourrissent les efforts de synthèse de la sociologie littéraire. De toutes les périodes de l'histoire littéraire, le moment 1880-1920 est d'ailleurs un des plus prisés par la sociologie. Rémy Ponton (1973 et 1977) et Christophe Charle (1979) s'appuient sur le Parnasse, les symbolistes et décadents et les naturalistes pour poser les bases d'une description sociologique du champ littéraire, et Pierre Bourdieu en modélise les structures à partir des années qui font suite au Second Empire. Dans ce schéma (fig. 1 - Bourdieu, 1991, p. 30), par exemple, rendant compte des distributions des capitaux symbolique et économique autour de 1890, on visualise immédiatement l'importance des petites revues pour caractériser la position sociale de l'avant-garde.

Le champ littéraire à la fin du XIX^{ème} siècle (détail)



LA REVUE LITTÉRAIRE, OBJET MODERNISTE

Aussi fécondes que soient ces approches, elles reposent sur des opérations de prélèvement des matières et des informations, et non sur la prise en compte du support en lui-même, comme outil de communication et support de création. Tout se passe comme si, suivant la séparation suggérée par Roland Barthes (1960) dans « Histoire ou littérature », on s'occupait soit de faire l'étude critique des textes soit de faire l'histoire de l'institution sociale de la littérature à travers les revues. Cela empêche, mécaniquement (c'est le cas pour la presse, d'ailleurs en général) de considérer les enjeux de poétique du support⁴ et les conséquences à la fois matérielles et formelles de la centralité de la revue dans le système de diffusion des écrits d'avant-garde. Dit simplement : de même que le feuilletonniste écrit pour le journal quotidien en 1845, en se conformant a priori à l'environnement médiatique dans lequel son histoire devra trouver sa place, le poète symboliste écrit *pour la petite revue*, en se figurant d'avance quelles pages il pourra occuper,

⁴ Voir Thérenty, 2009.

à qui s'adresse, quels codes il doit suivre, ce qu'il peut ou ne peut pas écrire, jusqu'où il peut aller, dans quelles interactions son texte entrera avec les autres pages de poésie, les pages de prose, les pages de critique, dans quel environnement graphique il sera situé (illustrations, culs de lampe, mise en page), etc. Pour élaborer une poétique historique conséquente des avant-gardes fin-de-siècle, il faut donc considérer la revue comme centre du système de publication de la poésie, et partir de ses contraintes et de ses potentialités, en tant que support, en tant que champ économique et relationnel, pour éclairer les choix d'écriture des écrivains. Si la petite revue a un rôle dans les différentes innovations littéraires et artistiques de la fin du siècle, ce n'est pas seulement en tant qu'espace d'expression et de fédération de forces, mais bien en tant que nouvelle forme éditoriale. Cela peut sembler évident, peut-être, mais il faut bien rappeler, avant de fournir des explications complexes et métaphysiques (crise du langage, crise du moi, crise de la *mimésis*, crise de l'autorité, idéalisme relativiste, individualisme radical) que l'hermétisme, le vers-librisme, la réflexivité et la rupture avec les modes conventionnels de représentation tiennent à l'invention concrète de cet espace de la revue, interface médiatique permettant d'essayer, entre soi et sous les yeux du public, les expériences créatives les plus audacieuses. Dit simplement : si on écrit des vers aussi obscurs, des contes aussi éthérés, des pièces aussi mystiques, et si on trouve naturel de les prendre comme objets de commentaire et de réflexion, c'est d'abord parce qu'on sait qu'ils trouvent leur place et leur public dans des revues où ils sont à la fois possibles, valorisés, « compris » et reconnus au sein d'un ensemble participant de la même logique (autres œuvres, critiques, commentaires, etc.).

Mais, pour saisir la petite revue en elle-même (et non *pour ses contenus*), il est aussi indispensable de saisir la position qu'elle occupe dans le bain médiatique global où elle prend sens. Cette approche de la revue comme *média*, en relation avec l'ensemble du champ journalistique ne va certainement pas de soi, dans la mesure où elle se déclare en rupture avec la grande presse et le champ littéraire officiel. De fait, cette coupure est sans cesse revendiquée comme un principe absolu par les revues d'avant-garde elles-mêmes. Mais, précisément, parce qu'elles se définissent *à côté*, ou *en-dehors*⁵ de l'espace « mainstream », leur lien est d'autant plus fort et relatif à cet espace. À vrai dire, comme le montre le livre pionnier de Jacques Lethève (1959), *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, c'est même par la grande presse que les marges existent avant toute chose, pour le public.

⁵ Voir Schuh, 2025.

Or, en France, une définition médiatique de la revue littéraire ne va vraiment pas de soi. Le *Dictionnaire des revues littéraire au XX^e siècle*, par exemple, illustre bien cette réticence. Dans la présentation du projet, Bruno Curatolo indique :

Nous n'avons retenu, à quelques titres près, que les revues au sens strict du terme, celles dont la périodicité est, idéalement, mensuelle mais peut connaître éventuellement un rythme de parution tous les trois ou six mois, ce qui les différencie des journaux, hebdomadaires et magazines, traitant en priorité de l'actualité et participant de ce fait à la presse plus qu'à la revue. [...] Notre définition de la revue littéraire se fonde donc sur un critère de *contenu*, comprenant trois modèles de composition », à savoir « un cahier de création, des essais, des comptes rendus », « le cahier de création seul ou accompagné de chroniques », « la théorie littéraire adossée ou non à des recensions » (Curatolo, 2014, p. 5).

Le raisonnement qui conduit à cette définition « stricte » est intéressant à suivre. De fait, la première phrase tient compte de critères matériels de périodicité, mais de manière expéditive et floue, et la conclusion de cet examen rapide évacue, tout simplement, la revue du champ de *l'actualité*. Cette séparation nette entre monde de la presse et monde de la revue, sur l'argument d'une relation de dépendance ou de détachement vis-à-vis de l'actualité, est une manière de couper la revue de sa vocation médiatique, et, ce faisant, de la rattacher à la valeur plus générale que la littérature et l'art tirent de leur détachement du temps brut ou immédiat de l'universel reportage. Ce geste n'est pas sans présupposés et sans conséquences, puisqu'il aboutit à une définition de la revue littéraire par le prisme d'une rubrication idéale, fondée sur un « critère de contenu ». À nouveau, la revue littéraire est lue comme un recueil, intéressante parce qu'elle fait de la place aux genres identifiés au XX^e siècle comme les plus représentatifs d'une conception moderniste (et élitiste) de la littérature : de la création, de l'essai, de la critique, de la théorie.

Il s'agit bien de couper la revue du flux actualiste de la presse et la littérature du monde journalistique, où, pourtant, s'expriment quotidiennement des masses d'écrivain et d'écrivaines, et où s'inventent des formes littéraires. L'histoire littéraire académique du XX^e siècle, en France, met de côté, par principe, les genres médiatiques qui structurent, de manière massive, l'économie de la culture, les pratiques de lecture, les imaginaires mais qui déterminent aussi les options artistiques des plus avant-gardistes et sécessionnistes. Or, cette « démédiatisation » de la revue littéraire, qui est aisément explicable pour le XX^e siècle (si l'on s'intéresse à l'histoire de la littérature légitime par ses périodiques, disons), est très difficilement tenable pour le XIX^e siècle. D'abord pour la raison simple que le système de

communication littéraire auquel s'adosse l'idéologie moderniste n'est pas encore formé : la puissance et le prestige des éditeurs de livres, l'autonomie du champ et la sacralité des écrivains sont encore loin de former l'imaginaire commun de la littérature en France⁶. Entre 1870 et 1914, les écrivains composent encore avec une presse dominante, imposant ses règles, ses rythmes et ses genres, le secteur de l'édition livresque va de crise en crise et la presse littéraire correspond à des formats et des contenus très variables, qu'on ne saurait appréhender pertinemment en commençant par les couper de l'actualité et de la vie quotidienne. En effet, au XIX^e siècle, la littérature est à chercher aussi bien dans des journaux hebdomadaires de quatre pages (la petite presse satirique, du *Figaro* au *Chat Noir*, en passant par le *Corsaire-Satan*, *Le Charivari* ou *Le Tintamarre*) que dans des petites revues (comme toutes celles qui nous intéressent ici et qui se multiplient à partir des années 1880) ou des recueils mensuels de 128 à 256 pages (comme *La Revue bleue* ou *La Revue des Deux-Mondes*).

HISTOIRE MATÉRIELLE ET CULTURELLE DE LA PETITE REVUE

S'il importe d'appréhender la petite revue en elle-même pour comprendre ses fonctions dans la formation du système de communication littéraire d'avant-garde, il est tout aussi important de ne pas la figer dans un format ou une identité « stricte », qui n'existe pas. Il faut la saisir dans ses différents états, ses filiations très diverses, ses formats et ses modèles variés. L'essai de bibliographie de Remy de Gourmont (1900) est très instructif de ce point de vue, puisqu'il mélange sous l'étiquette de « petites revues », des publications mensuelles à forte pagination, des journaux hebdomadaires. Il annonce qu'il se concentre sur le mouvement contemporain, entre 1884 et 1900, mais tient à marquer la généalogie du genre, et relève les 18 titres suivants, en amont de 1884, sur les 130 au total qu'il renseigne :

1. *L'Almanach parisien, lanterne magique*. Annuel, 128 pages in -16, 1860.
2. *La Croix et l'Épée*, journal hebdomadaire paraissant le samedi, 1879.
3. *La Dernière Mode, gazette du monde et de la famille*, 6 sept. 1876.
4. *Le Diable*, Hebdomadaire, 8 pages in folio. N°1 : 15 février 1870.
5. *La Jeune France*, 64 pages in 8°. N°1 : août 1878.

⁶ Voir Vaillant, 2005.

6. *La Nouvelle Némésis*. Hebdo 16 pages in 8°. Cette revue, entièrement rédigée en vers...
7. *La République des Lettres*, Mensuelle, 32 à 36 pages in 8°. N°1, décembre 1875.
8. *Revue des lettres et des arts*. Hebdo 16 pages gr. In 8°.
9. *Revue du monde nouveau*. Mensuelle 80 pages in 8°. N°1, février 1874.
10. *La Revue fantaisiste*. Bimensuel, 64 pages in 8°. N°1 15 février 1861.
11. *La Revue française*. 3 feuilles in 8°. N°1 ; février 1855.
12. *La Revue française*, recueil universel. Mensuel, 160 pages in 8°. N°1 : novembre 1861.
13. *Revue littéraire et artistique*. Bimensuelle, 32 pages in 4°. N°1 janvier 1878.
14. *La Revue nouvelle*. Réd. Chef Albert Collignon. Mensuelle 48 pages in 8°. N°1 décembre 1863.
15. *La Revue parisienne*, dirigée par M. de Balzac. 140 pages in 32. N°1 : 25 juillet 1840.
16. *La Rue, Paris pittoresque et populaire*. Réd. Chef : Jules Vallès. Hebdo 8 pages in folio. N°1 1^e juin 1867.
17. *Le Siècle littéraire*. Bimensuel 32 pages in 8°. N°1 : novembre 1875.
18. *Le Spectateur*. Revue théâtrale, littéraire et artistique. Gazette des salons. Hebdo, 32 pages in 16. N°1 : décembre 1875.

Sans compter que, dans la présentation de son projet de bibliographie, Gourmont mentionne une série de titres anciens qui brouillent encore les repères :

Sur l'importance des petites revues, je dirai seulement que jamais à aucun moment de leur carrière, ni Villiers, ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Laforgue ne publièrent leurs œuvres que dans des revues dont quelques-unes furent si « petites » que leur nom est devenu une énigme. Il y a, par exemple, du Mallarmé dans le *Papillon* (1862), la *Saison à Vichy* (1865), la *Renaissance* (1872). Baudelaire a collaboré au *Présent*, au *Corsaire-Satan*, à *L'Écho des théâtres*, à la *Semaine théâtrale*, au *Monde littéraire*, à la *Petite Revue* (Gourmont, 1900, p. 2).

On retrouve la tension entre le prélèvement de contenus intéressants par le nom des rédacteurs et collaborateurs (« du Mallarmé », du « Verlaine », du « Baudelaire », du « Villiers » transforment ainsi n'importe quel journal en « petite revue ») et la définition d'un genre par ses caractéristiques éditoriales et matérielles. Mais ici, comme on le voit

dans la liste des titres antérieurs à 1884, tout l'éventail du périodique est disponible : almanachs, journaux, revues, recueils, gazettes, hebdomadaires, bimensuels, mensuels, annuels, in-folio, in 8°, in-16, in-32, 3 feuilles, 8 pages, 32 pages, 128 pages...

Dans leurs recherches, Évanghélia Stead et Hélène Védrine ont pris acte de cette diversité matérielle : comment appréhender à la fois la cohérence du champ des périodiques d'avant-garde et sa complexité ? Au fil des deux volumes intitulés *L'Europe des revues* (2008 et 2018), elles proposent un réajustement double : d'une part le phénomène des périodiques modernistes est saisi à l'échelle européenne, ce qui fait apparaître des circulations de collaborations, des imitations de modèles éditoriaux et des échanges culturels passionnants ; d'autre part, la revue est approchée comme dispositif éditorial sollicitant la créativité des artistes et des écrivains. C'est ainsi qu'il devient possible de les explorer pour elles-mêmes, comme objets esthétiques et terrains de création, et non comme des sources de renseignements ou de « prépublication ». La revue, prise « comme un *tout* signifiant », « devient l'instrument qui permet d'appréhender autrement les mouvements esthétiques et littéraires », d'une part, mais participe au brouillage « des catégories de l'historiographie traditionnelle, entre savant et populaire, entre beaux-arts, arts décoratifs et arts appliqués, entre art et commerce, unique et multiple, majeur et mineur » (Stead ; Védrine, 2008, p. 8-9). Au bout de ce raisonnement, Évanghélia Stead défend l'idée de renoncer à l'étiquette « petite revue », appellation d'époque connotée et minorante, au profit de « revues littéraires et artistiques d'avant-garde » ou, en suivant la proposition d'Andrew Thacker, de « périodiques modernistes ».

Cette proposition est intéressante mais tend à couper la « petite revue » de sa généalogie : sa « petitesse » n'est pas seulement une marque un peu dévalorisante, suggérant la fragilité économique et la marginalité, mais un marqueur identitaire très important et polysémique dans l'imaginaire de la presse au XIX^e siècle. Les travaux de Jean-Didier Wagneur (2012) permettent de renouer le fil, en amont, et de saisir les petites revues dans le prolongement de la *petite presse*. De fait, les petites revues sont à peu près toujours séparées, bizarrement, de cette part de leur histoire, pour être associées à l'histoire de l'édition d'avant-garde ou de la grande revue littéraire et intellectuelle. Or, lorsqu'on observe la façon dont l'adjectif « petite » s'impose, naturellement, sous la plume des revuistes dans les années 1880-1890, pour désigner une presse littéraire spéciale, il est évident qu'il s'agit de la récupération de l'appellation issue du journalisme bohème des années 1820-1880. D'ailleurs, la définition que donne Jean-Didier Wagneur du « petit journal » est applicable (à quelques inflexions près) à la « petite revue » :

Par nature, la petite presse est liée à deux critères : elle relève de la presse et se présente au format *journal* (*in quarto ou in folio*) et plus rarement sous celui de la *revue* (souvent *in octavo*). [...] L'épithète « petite » la subordonne économiquement à la presse à grand tirage. [...] Le petit journal est plus autonome mais plus artisanal ; animé par une équipe réduite, il dépend d'un réseau de collaborateurs occasionnels. Son financement est souvent fragile comme sa périodicité qui, généralement (bi)hebdomadaire, peut être irrégulière. « Petite », elle l'est par les matières « secondes » dont elle traite. Face aux quotidiens où la politique et l'économie tiennent la première place, ses contenus relèvent majoritairement des domaines littéraires et artistiques. Bien que la politique puisse y être abordée, quand les lois sur la liberté de la presse se font moins rigoureuses, sa spécificité la porte vers le compte rendu de la vie culturelle. Elle est lue pour sa chronique des mœurs, pour ses articles sur l'actualité (parutions, théâtres, salons de peinture, etc.) pour son ton libre et satirique (caricatures, portraits-charges, pastiches et parodies). Vecteur de nouveauté enfin, elle est l'expression d'une parisianité qui draine un ensemble de représentations et d'habitus qu'elle partage avec le lecteur, notamment les lieux de sociabilité (cafés, ateliers, cénacles, mouvances), tout en proposant l'exemple de nouvelles pratiques urbaines. Son lectorat tend ainsi à se différencier du public traditionnel des grands journaux pour se réclamer d'une communauté subsumée sous le nom de « public littéraire » qui englobe les hommes de lettres et les « professionnels » de la presse. Car le petit journal s'écrit aussi à destination du monde des grands journaux qui y puisent informations et échos, et constitue par rebonds une précieuse caisse de résonance. [...] Littéraire, elle peut aussi prendre plus de distance, s'instituant sanctuaire et se réfugiant dans une perception artiste ou réfractaire du monde. Mais elle fonctionne toujours comme un signe de reconnaissance et est pour les candidats de l'ordre de l'initiation. En ce sens elle acquiert une qualité qui la distingue : elle est l'organe d'une communauté, un « club », une gazette de village, une suite de mots de passe. Elle s'annexe la dépouille des cénacles.

Le petit journal est un théâtre, et ce n'est pas ici seulement une métaphore. S'il existe un sous-ensemble de petits journaux émanant de l'univers du spectacle qui diffuse hebdomadairement et parfois même quotidiennement les programmes parisiens tout en proposant comptes rendus, portraits d'actrices et d'acteurs, la dimension du spectaculaire est consubstantielle au petit journal. [...]

Est-ce à dire que la petite presse est marginale ? D'une certaine manière, car elle se construit dans un rapport d'altérité à la presse générale, d'opposition aux majorités comme aux stéréotypes. Elle se veut un différentiel efficace, capable d'en déconstruire la lecture mais cherche simultanément à exister dans le paysage médiatique. Elle s'inscrit face à la presse générale et, au-delà, face aux autorités des divers champs (politique, littéraire, artistique) dans un rapport d'outsider, mais visant à se constituer elle-même en autorité (Wagneur, 2012, p. 17-19).

Cela nous invite à saisir la continuité d'une culture des « petits médias » au XIX^e siècle, du *Figaro* à *La Plume* et au *Scapin*, en passant par *Le Corsaire-Satan* et *Le Tintamarre*⁷, et qui se poursuit sans aucun doute tout au long du XX^e siècle.

Mais pour mesurer ce qui se joue, il faut dézoomer encore et diluer notre objet dans le bain socio-culturel de la fin du siècle pour mesurer convenablement sa portée et sa signification. La Belle Époque est un moment d'ébullition créative, ce n'est pas l'avant-garde seule qui manifeste un goût pour l'innovation et l'expérimentation, mais toute la culture fin-de-siècle qui forme comme un immense laboratoire de tentatives, au sein duquel le symbolisme et les autres écoles de jeunes tiennent une place et des fonctions spéciales, non dissociées de l'ensemble. On peut bien partager l'idée de Pierre Citti (2002), voulant que l'impact d'un phénomène artistique sur l'imaginaire collectif ne se rapporte pas à son succès ou son audience. Mais cela rend d'autant plus impérative l'enquête globale, car c'est bien du repérage des relations, des circulations et des passerelles entre toutes les sphères du discours social, que se déduit la signification historique du symbolisme et des avant-gardes fin-de-siècle, voire leur impact sur les imaginaires, au long cours. Cette dynamique générale tient à deux évolutions fondamentales : la première est politique et tient à la normalisation de l'esprit républicain et de la liberté d'expression ; la seconde correspond à l'apparition de nouveaux modes de communication dans un contexte de prospérité économique et d'essor de l'industrie culturelle.

UN RÉGIME RÉPUBLICAIN DE COMMUNICATION LITTÉRAIRE

On fait généralement l'histoire du symbolisme en prenant acte de la posture de sécession politique qui garantit l'autonomie du champ artistique. Corollaire de ce retrait

⁷ Voir Wagneur, 2018.

de l'avant-garde des affaires politiques, le refus du journalisme, que résume exemplairement Léon Bloy dans *La Plume* (15 mai 1890) en notant que parler d'écriture « dans la maison publique du journal » revient à « amalgamer le reportage à la plus sereine littérature » : « l'art et le journalisme sont incompatibles » (Bloy, 1890). La petite revue est ainsi conçue comme un anti-journal, où la collectivité artiste invente un circuit propre de création, de diffusion et de consommation, à même de laisser libre court à l'expression poétique la plus « pure ».

Mais, concrètement, les animateurs des petites revues sont d'abord des natifs de la civilisation du journal, qui obtiennent le droit d'expression publique à partir de 1881. Les générations de « 1860⁸ » et « 1870⁹ » ont, de fait, grandi dans un monde où le journal est le centre de la vie culturelle et politique, et ils ont essentiellement connu la libéralisation du régime de surveillance de la presse, qui a lieu à partir de la fin du Second Empire. Il faut donc prendre en compte que leur relation aux questions publiques et à la médiatisation du monde n'est pas similaire à celle des maîtres qu'ils se choisissent et côtoient (Mallarmé, Verlaine, Bloy, Villiers de l'Isle-Adam). Ils ne sont plus dans la position schizophrénique à l'égard de l'espace public que connaissaient les artistes de la monarchie de Juillet et du Second Empire. Depuis la Restauration, ce qui distinguait la « petite » presse d'une « grande » presse (et, en creux, un champ para-institutionnel de divertissement d'un champ institutionnel sérieux) était l'expression politique. La grande presse avait vocation à en parler, la petite était littéraire et satirique parce qu'elle avait interdiction de tout commentaire politique. Les lois de juillet 1881 sur la liberté de la presse mettent fin, *de facto*, à cette structuration binaire. Pourtant, elle se perpétue, avec une force remarquable, comme un imaginaire instituant des pratiques, des valeurs, comme un système de croyance sociale justifiant des distinctions, voire comme une *foi collective*... ce moment de « religion » dont Paul Valéry a témoigné :

J'ai vécu dans un milieu de jeunes gens pour lesquels l'art et la poésie étaient une sorte de nourriture essentielle dont il fût impossible de se passer ; et même quelque chose de plus : un aliment surnaturel. A cette époque, nous avons eu [...] la sensation immédiate qu'il s'en fallait de fort peu qu'une sorte de culte, de religion d'espèce nouvelle, naquît et donnât

⁸ Jean Moréas, 1856 ; Remy de Gourmont, Alfred Vallette, 1858 ; Gustave Kahn, 1859 ; Jules Laforgue, Rachilde, 1860 ; Anatole Baju, Félix Fénéon, 1861 ; Paul Adam, René Ghil, 1862 ; Léon Deschamps, 1863 ; Vielé-Griffin, Henri de Régnier, 1864 ; Bernard Lazare, 1865, par exemple.

⁹ Gide, 1869 ; Muhlfeld, 1870, Valéry, 1871 ; Camille Mauclair, Paul Fort, 1872 ; Alfred Jarry, 1873, notamment.

forme à tel état d'esprit, quasi mystique, qui régnait alors et qui nous était inspiré ou communiqué par notre sentiment très intense de la valeur universelle des émotions de l'Art. Quand on se reporte à la jeunesse de l'époque, [...] on observe que toutes les conditions d'une formation, d'une création presque religieuse, étaient alors absolument réunies. En effet, à ce moment-là régnait une sorte de désenchantement des théories philosophiques, un dédain des promesses de la science, qui avaient été fort mal interprétées par nos prédécesseurs et aînés, qui étaient des écrivains réalistes et naturalistes. Les religions avaient subi les assauts de la critique philologique et philosophique. La métaphysique semblait exterminée par les analyses de Kant (Valéry, 1957, p. 1381).

Comme le font remarquer Marc Angenot (en ligne), ou Jean-Marie Schaeffer (qui reprend ce passage pour illustrer le caractère spéculatif et extatique de la théorie romantique de l'art), ces idées ne sont pas neuves en 1890 (Schaeffer, 1994). C'est juste, bien entendu, mais elles ne résonnent pas de la même manière, lorsqu'elles sont opposées à des organisations politiques et des institutions religieuses autoritaires, et lorsqu'elles participent de l'air ambiant d'une fin-de-siècle tendue vers la liberté et l'autonomie réelle du monde de la culture. Le nouvel ordre culturel républicain repose bien sur la hiérarchie entre une culture de masse en voie de formation et d'expansion¹⁰, et une culture d'élite se structurant autour d'institutions propres (maisons d'édition, revues, prix, reconnaissance académique et universitaire) et de *mythologies*. La plus efficace est cette religion de l'art et de la pureté artiste, qu'évoque Valéry. Elle trouvait sa justification dans le contexte d'oppression du Second Empire, mais elle se dissocie de cette garantie en 1881, ce qui lui donne une fonction et une portée inédites. Comme l'ont montré les travaux de Paul Bénichou (2004) ou Dolf Oehler (1996), c'est bien parce que la génération de Baudelaire et Flaubert a été « dépolitiquée » par 1848 puis le Second Empire qu'elle a investi l'autonomie artistique et la pureté littéraire d'une valeur absolue, sacrée. Dans leur sillage, les parnassiens et les maîtres du symbolisme ont consolidé et figé le logiciel de sécession artiste, à mesure en outre que la communication littéraire, centrée sur le journal, rejetait toujours plus en périphérie la poésie. Les poètes-anarchistes, les petits naturalistes provocateurs, maltraités par la justice, continuent à agir puissamment sur l'image que nous nous faisons de cette période. L'autoritarisme de certaines décisions dans les années 1890-1900 ne peut être atténué, ni la scélératesse des lois anti-anarchistes, ni le sort du pauvre Louis Desprez, par exemple. Mais, précisément parce que l'expression publique est

¹⁰ Voir Kalifa, 2001.

ouverte et libre, ces pulsions autoritaires sont ressenties et dénoncées frontalement comme telles dans toutes les parties du champ littéraire : des petites revues aux grands journaux, des milieux naturalistes aux cercles bohèmes, il est devenu insupportable de mettre en cause, ensemble, comme un même bien solidaire, l'autonomie de l'art et la liberté de dire publiquement sa pensée. On doit se souvenir qu'un acte fondateur faisant exister le *Mercur de France* et la jeunesse symboliste dans le public est le scandale du « Joujou patriotisme », article politique s'il en est de Remy de Gourmont, que Henry Fouquier commente avec véhémence pour dénoncer les sentiments antipatriotiques de la jeunesse artiste.

La génération symboliste peut intervenir dans l'espace public, et elle ne s'en prive pas, ni dans ses revues, ni dans la grande presse qui lui ouvre généreusement ses colonnes. La trajectoire, par exemple, de la *Revue blanche*, entre 1891 et 1904 est bien connue de ce point de vue : sanctuaire pour les plus exigeants des poètes et artistes, elle devient aussi un lieu décisif de la lutte dreyfusarde et de l'avant-garde socialiste¹¹. Pour autant, les revues de jeunes font bien souvent comme si elles étaient sous le Second Empire, pour garantir une autonomie artistique pleine. C'est le jeu qu'institutionnalisent les petites revues et, fait le plus significatif, historiquement, le jeu qu'intègre presque instantanément la III^e République libérale à son logiciel commun de l'art. Une idée de la littérature moderne et contemporaine comme loisir coupé du discours et du monde en fait un objet scolaire et académique de choix, à la fois sans risques et nettement éloigné des cultures populaires.

Une réflexion de Remy de Gourmont résume bien l'idée qu'il faut, pour comprendre l'inventivité et la radicalité artistique des avant-gardes fin-de-siècle (et au-delà), partir des lois de 1881 et du changement paradigmatique qui s'opère alors :

Je ne pense pas qu'à aucun moment de notre vaste et longue histoire littéraire il y ait jamais eu une telle poussée d'extravagance. Les romantiques eux-mêmes paraissent sages et débonnaires auprès des décadents. Même lorsque, lassés de ce surnom, ils voulurent être appelés symbolistes, que de fièvre encore et d'insanités ! La cause ? On ne l'a jamais trouvée. Elle est certainement plus sociale que littéraire. [...] C'est la liberté politique, alors immense, qui engendra le goût de la liberté littéraire. [...] On jouissait de la liberté d'écrire, de la liberté de vivre, de toutes les libertés et l'on ne songeait à rien qu'à dire sa pensée, même quand elle était un peu folle (Gourmont, 1963, p. 94).

¹¹ Voir Bourrelier, 2007.

Or, là encore, cette extravagance de l'avant-garde (poésie hermétique tous azimuts ; rupture avec les genres du discours ordinaire et retour à des formes archaïques – la légende et le conte plutôt que le roman, par exemple ; peinture et prose narrative se détachant de la représentation mimétique ; œuvres provocatrices du bon goût et jouant avec les limites morales – Rachilde, Jarry, Péladan ; mots d'ordre anarchistes, individualistes et révolutionnaires) prend sens en relation avec l'extravagance générale que la liberté politique engendre dans toutes les fibres de la culture à la Belle Époque. 1880, « année pornographique », selon Jules Claretie (*Le Temps*, 28 décembre 1880), inaugure une inflexion décisive de la culture moyenne sous la III^e République. Les romans des petits naturalistes, les magazines d'art et de photographie (comme *Le Nu artistique*, par exemple), les journaux grivois (comme *Le Gil Blas*) ne sont pas des manifestations « à part » des essais de réinvention qui se jouent à la *Revue blanche*, au *Mercure de France*, à *La Revue indépendante* ou *L'Ermitage*.

La révolution de la représentation qui se joue dans les expérimentations d'avant-garde (roman, peinture, théâtre) est indissociable de la réinvention générale des manières de raconter et de mettre en images : au cinéma, dans les foires et les attractions, dans la presse illustrée où la bande dessinée et la photographie se démultiplient. De tous les exemples disponibles, celui du Chat Noir (et de son journal, *Le Chat noir*) est le plus frappant. En effet, au confluent du monde bohème, des avant-gardes, du grand public bourgeois, il préfigure, à peu près toutes les inventions qui marquent le début du XX^e siècle. Au Chat Noir s'annonceraient les nouvelles formes médiatiques du vingtième siècle, d'une part celles de l'audiovisuel qui sont en gestation entre 1880 et 1890 (la chanson moderne¹², le cinéma et l'animation¹³, le sketch, le canular), d'autre part les nouveaux formats de la littérature médiatique (la bande dessinée¹⁴, notamment). Mais le Chat Noir

¹² « Ainsi, l'impertinence était dans la tradition poétique et chansonnière française un élément de contestation contre les institutions. L'existence de ces poètes et du théâtre de Guignol montre que le rabaissement et les attaques contre l'institution policière, existent non seulement depuis une longue période dans la vie culturelle française, mais qu'en plus, cela fait partie de sa tradition même : soit largement populaire comme le Guignol, soit bohème et contestataire comme le Chat Noir » (Ghio, 2012, p. 141).

¹³ « Un théâtre d'ombre qui devait être le précurseur du sublime Cinéma ! » Willette, *Feu Pierrot ! 1857-19 ?*, Floury, 1919, p. 170 ; « Les revues renforcèrent la popularité des productions théâtrales et littéraires du Chat Noir, plus spécifiquement celle des représentations novatrices du théâtre d'ombres qui préfigurent l'invention cinématographique, ainsi que celle des albums de quelques-unes des pièces » (Catte, 2008, p. 217).

¹⁴ « En relation avec tout ce qui est dit, *Le Chat noir* propose en troisième page un dessin. Chaque semaine, un dessin paraît ; 80 illustrateurs auront ainsi, tour à tour, publié dans le journal. [...] Plus besoin de légende pour comprendre. Seule la puissance du dessin est suffisante. Son déroulement est comme un

est aussi considéré comme creuset des expérimentations avant-gardistes du premier vingtième siècle : du dadaïsme¹⁵, du surréalisme¹⁶, du vers libre, de la performance artistique la plus contemporaine, de l'humour le plus philosophique qui soit. C'est un nouvel état général de la culture dont participent les petites revues, tant en s'en distinguant qu'en s'y associant.

UNE VIE LITTÉRALEMENT LITTÉRAIRE

Il est bien évident que la patrimonialisation rapide des avant-gardes (pas seulement symbolistes), et de leur généalogie alternative (Baudelaire, Gautier, Verlaine, Mallarmé) tient à l'action de leurs acteurs dans la presse fin-de-siècle, et à leur pénétration dans les mondes savants, les cercles cultivés. Dans les années 1890-1905, dans le *Mercur de France*, la *Revue blanche*, *La Plume*, *L'Ermitage* ou encore les *Entretiens politiques et littéraires* la part accordée au commentaire est très grande : comptes rendus d'œuvres, portraits d'écrivains, manifestes, témoignages, souvenirs, discussions théoriques, l'ensemble des genres journalistiques de la critique littéraire est mis au service d'une collectivité artiste qui se désigne comme « jeunes » ou « indépendants ». Réciproquement, très sensible aux

film muet et doit amener le sourire, la fantaisie et l'humour. Les séquences d'images ne sont pas sonorisées évidemment, mais la parole sous le dessin est bien présente. L'image parle, le journal la communique au public » (Oberthür, 2012, p. 140).

« [Dans les dessins de Steinlen] l'image fixe expérimente ses propres limites. Celle-ci annonce de nouvelles conquêtes comme la bande dessinée (on peut lire, sous la plume de Steinlen, l'un des premiers phylactères de l'histoire du neuvième art attribué à un cheval susceptible, mais aussi des cadrages innovants, l'ébauche de traits cinétiques), le théâtre d'ombres et plus tard le cinéma qui en est une suite logique » (Didier, année, p. 284).

¹⁵ « Le contre-emploi des titres ou des musiques d'accompagnement ; ou encore la mise en œuvre d'une musique imitant des personnages non humains (animal, squelette, mort-vivant)... conduisent à des effets burlesques source de l'humour. Or, ces discordances eurent pour objectif plus ou moins explicite de renvoyer à la belle diction du poème le miroir déformant de la dérision et du non-sens, dont les générations suivantes, des Zutistes à Dada en passant par les Hirsutes et les Incohérents, s'emparèrent » (Gaden, en ligne).

« L'esthétique radicalement fantaisiste des Incohérents préfigure le mouvement Dada par ses manifestations expérimentales, incongrues, anti-académiques et anti-institutionnelles. Le groupe des Incohérents du Chat noir institua la butte Montmartre comme le temple de leur indépendance d'esprit » (Catte, 2008, p. 209).

¹⁶ « En conclusion, les lois de la décomposition de la forme, qu'elle soit artistique ou littéraire, et de la juxtaposition des genres et des styles permettent d'entrevoir, ne serait-ce que sur un plan théorique, les ferments de la nouveauté qui ne seront pas sans relations avec les futures synthèses cubistes et les collages surréalistes » (Didier, 2008, p. 273-274).

productions émanant des professeurs – et encore certainement très en prise avec les enseignements reçus dans les lycées – la jeune critique symboliste ne cesse d’entretenir un dialogue (polémique, bien souvent, mais non exclusivement) avec l’histoire littéraire officielle. L’intégration d’un discours sur le passé dans les petites revues favorise ainsi résolument les confusions entre histoire et journalisme littéraires. L’action prétend articuler les plans de l’actualité et de l’histoire en transformant les passés récents en patrimoine immédiat ou en générant une postérité immédiate pour des œuvres du présent : on a, en quelque sorte, l’invention de la littérature *contemporaine*. Dit autrement, la revue entend opérer une superposition des temporalités médiatiques et historiques. Les articles d’histoire littéraire sont commentés avec précision et, souvent, discrédités avec sérieux et expertise, les jeunes se positionnant (au moins) en égaux des savants de l’université. Un exemple synthétique est l’article de Gustave Kahn intitulé « La Littérature et les manuels », paru dans la *Revue blanche* en avril 1901, examen des ouvrages publiés par Ferdinand Brunetière (*Manuel de l’histoire de la littérature française*, 1898), René Doumic (*Histoire de la littérature française*, 1896) et Gustave Lanson (*Histoire de la littérature française*, 1895). Kahn ne retient d’abord de ces ouvrages que les nouveautés (la part grandissante accordée au Moyen Âge, au Romantisme) et, surtout, les chapitres portant sur la littérature la plus récente. Sur ce sujet, qui lui importe avant tout, Kahn cible d’abord la contradiction trop forte entre le positionnement savant et la démarche critique finalement adoptée. Il rappelle par exemple que Brunetière est cet homme bataillant en tête de la *Revue des deux mondes*, et qui, pourtant, se permet de poser à l’ouverture de son livre qu’il « n’y a pas d’histoire des choses contemporaines, les mots eux-mêmes sont contradictoires, et [que] pour juger les œuvres ou les hommes de notre temps, nous manquons à la fois de la liberté, du recul et des documents nécessaires » (Khan, 1901). Kahn a beau jeu de déduire : « Dès qu’ils touchent à la littérature actuelle, les auteurs de Manuels perdent pied tout à fait. Il leur serait loisible de n’en pas parler ; pourtant ils n’y renoncent pas, et ils aiment à nous donner quelque indication de leur manière de voir » (Khan, 1901).

Cette bataille sur le terrain historique est complétée d’une grande maîtrise des mécanismes du storytelling médiatique voire de véritables stratégies de mise en marque d’un mouvement indépendant¹⁷. Souvenirs littéraires conçus comme micro-mythologies collectives virales¹⁸, portraits écrits ou dessinés de camarades et de maîtres, qui se collectionnent presque comme des posters ou des cartes à collectionner, iconisation des figures du mouvement (monocles, moustaches qui sont comme les attributs médiatiques

¹⁷ Voir Verilhac, 2020, p. 175-186.

¹⁸ Voir Schuh ; Verilhac, 2017, p. 215-242.

de Moréas ou Saint-Pol-Roux, par exemple, fantaisies de bohème et bons mots qu'on réimprime inlassablement), fabrication d'un monde possible désirable et cohérent (celui de la sociabilité littéraire jeune, intense, vivante et créative), articles très érudits d'histoire littéraire de la littérature contemporaine, tout prêts à être recopiés par les lansonniens de 1920... Mais ces analyses sont insuffisantes : ces entreprises de présentation de soi, de promotion et de consécration sont agissantes, certes, mais leur puissance ne vient pas seulement de leur habileté, de leur cohérence et de leur répétition. Il faut associer à cela de la sincérité, de la joie, du plaisir de partager, en posant au préalable que ce plaisir et cet élan sont *communicatifs*.

L'invention de l'avant-garde est indissociable d'une configuration sociale spécifique, certes, mais elle découle aussi d'une continuité entre le plan social de la vie littéraire, la mise en forme médiatique de cette vie et les entreprises de création (les « œuvres », mais aussi les théories, les critiques). Or la petite revue est l'interface matérielle, médiatique et professionnelle qui permet de réaliser une telle continuité et lui donner, concrètement, une *forme littéraire*. La culture de l'admiration, la joie de vivre une vie artistique intense, la camaraderie jeune, tout cela forme aussi un spectacle qui plaît, qui se propage et se partage, à travers différentes « scènes ». Ainsi, la sociologie des sociabilités littéraires et journalistiques ne peut se contenter des repérages des réseaux, des solidarités et des dissensions, des circulations et des trajectoires, mais doit se donner les moyens de rendre compte du plaisir de la sociabilité, de ses extériorisations (et des différentes formes que prennent ces extériorisations) et de ses fonctions culturelles. C'est ce que Bertrand Marchal désigne, de façon fine et suggestive, à propos de Mallarmé, à savoir que « nulle existence n'aura été plus pleinement et plus littéralement littéraire » (Marchal, 2003, p. xiv) que celle du poète de la rue de Rome, est, certainement, applicable – comme utopie générationnelle – à l'ensemble des symbolistes.

Pour conclure, il est utile de mettre en lumière une dernière caractéristique de la culture des petites revues, qui touche au rapport au sérieux. De fait, l'ironie et la satire sont les marqueurs essentiels de la petite presse entre 1820 et 1880. Lorsqu'on ouvre les petites revues symbolistes, on est frappé par la cohabitation de l'esprit fumiste de cette petite presse traditionnelle et, d'emblée, d'un ton de sérieux rompant avec cet héritage. Or, cette manière de prendre très au sérieux la littérature et l'art, et d'en faire un sujet de débat d'importance est une tendance décisive dans la fabrication de la culture républicaine dans la première partie du XX^e siècle. Pour que les avant-gardes soient possibles et remplissent, progressivement, cette fonction de mise en mouvement de la culture commune (en la bousculant, en la redéfinissant, puis en étant ensuite intégrée, digérée, patrimonialisée), il fallait, d'une certaine manière, que « tout le monde » prenne massivement au sérieux ces

questions. Lorsqu'on parcourt la presse bohème des années 1830-1880, on est frappé de l'ironie permanente avec laquelle les écrivains et les artistes parlent d'eux-mêmes, de leurs confrères, de leur métier, et aussi sacrée que soit la vocation artistique, elle est toujours teintée de dérision. Il faut dire que le monde semble alors, par avance, réduire à néant ceux qui prennent totalement au sérieux la quête d'absolu poétique. La configuration nouvelle de la culture à la Belle Époque modifie profondément cette situation : la littérature devient même, entre 1900 et 1940, le centre de l'identité culturelle française, à la faveur d'une reconnaissance, justement, de l'idéologie moderniste des avant-gardes, et du développement d'une puissante édition de littérature exigeante et grand public, issue du monde des petites revues.

UMA HISTÓRIA MIDIÁTICA DA VANGUARDA: AS PEQUENAS REVISTAS SIMBOLISTAS

RESUMO: Este trabalho propõe uma reflexão sobre o papel dos periódicos independentes na estruturação de um sistema de comunicação literária de vanguarda. Durante a *Belle Époque* e as primeiras décadas do século XX, a expressão "*petites revues*" refere-se a uma coleção de periódicos literários e artísticos que proliferaram juntamente com a multiplicação de escolas, grupos e movimentos. Essas revistas constituem um *corpus* privilegiado de estudo para historiadores da literatura *fin-de-siècle*, que destacam sua importância como uma ferramenta crucial para a visibilidade pública de experimentos artísticos desafiadores e artistas marginais ou emergentes. A revista é abordada aqui como um gênero midiático (uma nova forma editorial), em relação ao campo mais amplo do jornalismo, sem negligenciar sua diversidade e sua complexidade material. Na conclusão, examina-se uma última característica da cultura dessas pequenas revistas: a ironia e a sátira como marcadores essenciais da pequena imprensa entre 1820 e 1880.

PALAVRAS-CHAVE: Pequenas revistas; História da mídia; Vanguarda; Simbolismo.

MEDIA AND THE AVANT-GARDE: THE ROLE OF THE LITTLE SYMBOLIST MAGAZINES

ABSTRACT: This work examines the role of independent periodicals in shaping an avant-garde literary communication system. During the *Belle Époque* and the first decades

of the 20th century, the expression "petites revues" (small journals) refers to a collection of literary and artistic periodicals that proliferated alongside the multiplication of schools, groups, and movements. These journals constitute a privileged *corpus* of study for historians of fin-de-siècle literature, who highlight their importance as a crucial tool for the public visibility of challenging artistic experiments and marginal or emerging artists. The journal is approached here as a media genre (as a new editorial form), in relation to the broader field of journalism, without neglecting its material diversity and complexity. In conclusion, a final characteristic of the culture of these small journals is examined: irony and satire as essential markers of the small press between 1820 and 1880.

KEYWORDS: Small journals; Media history; Avant-garde; Symbolism.

RÉFÉRENCES

ANGENOT, Marc. 1889. *Un état du discours social*. Chapitre 35. L'art comme aristocratie et comme religion : l'idéologie du champ littéraire», *Médias 19* [En ligne] : <https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social>.

BARRE, André. *Le Symbolisme, essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*. Paris : Jouve et Cie Éditeurs, 1911.

BARTHES, Roland. Histoire ou littérature : à propos de Racine. *Annales*, 15/3, p. 524-537, 1960.

BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français 2*. Paris : Gallimard, 2004. Coll. Quarto.

BLOY, Léon. *La Plume*, 15 mai 1890.

BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, 1991. p. 30.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.

BOURRELIER, Paul-Henri. *La Revue blanche, une génération dans l'engagement 1890-1895*. Paris : Fayard, 2007.

CATTE, Philip Dennis. Illustrer *Le Chat noir*. In : STEAD, Évanghélia et VÉDRINE, Hélène (dir.). *L'Europe des revues I. Estampes, photographies, illustrations (1880-1920)*. Paris : Sorbonne Université Presse, 2008.

CHARLE, Christophe. *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.

CITTI, Pierre. *La Mésintelligence, Essai de l'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*. Saint-Étienne : Cahiers Intempestifs, 2002. Coll. Lieux littéraires.

CURATOLO, Bruno (dir.). *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle. Domaine français*. Paris : Honoré Champion, 2014. 2 tomes.

DÉCAUDIN, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes*. Toulouse : Privat, 1960.

DIDIER, Bénédicte. *Le Chat noir* ou l'expérience inédite d'un journal de cabaret. In : VAILLANT, Alain et VÉRILHAC, Yoan (dir.) *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle*. Nanterre : Presses universitaires de Paris, 2018. Coll. Orbis literarum.

DIDIER, Bénédicte. Les revues bohèmes de la fin du siècle : un espace de création et de récréation. In : STEAD, Évanghélia et VÉDRINE, Hélène (dir.). *L'Europe des revues I. Estampes, photographies, illustrations (1880-1920)*. Paris : Sorbonne Université Presse, 2008.

GADEN, Élodie. "Gueuler" pour "écorcher" les règles de l'art. L'humour musical de Marie Kryszewska et Maurice Rollinat sur la scène des Hydropathes et du Chat Noir [en ligne], *Le Blog des têtes chercheuses* : <https://teteschercheuses.hypotheses.org/587>.

GAILLARD, Maurice et FOROT, Charles. *Enquête sur les revues d'avant-garde*. Paris : Les Belles-Lettres, 1924.

GHIO, Maria. *Le Rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire*. Paris : Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012.

GOURMONT, Rémy de. Anecdotes littéraires : les décadents. *Promenades littéraires*. Tome III : Le Symbolisme. Paris : Mercure de France, 1963.

GOURMONT, Rémy de. *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*. Paris : Mercure de France, 1900.

KAHN, Gustave. La Littérature et les manuels. *La Revue blanche*, 15 avril 1901.

KALIFA, Dominique. *La Culture de masse 1. 1860-1930*. Paris : La Découverte, 2001. Coll. Repères.

LETHÈVE, Jacques. *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*. Paris : Armand Colin, 1959.

LEU, Philippe. *Les Revues littéraires et artistiques (1880-1900). Questions de patrimonialisation et de numérisation*. Thèse de doctorat, sous la direction d'Évanghelia Stead, 2016. Université Paris-Saclay. Disponible en ligne : <https://theses.hal.science/tel-03606156>.

MARCHAL, Bertrand. Avant propos au tome II. Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé. Paris : Gallimard, 2003. Bibliothèque de la Pléiade.

OBERTHÜR, Marielle. Le Rôle des journaux de cabarets, 1870-1905. In : PILLET, Élisabeth et THÉRENTY, Marie-Ève (dir.). *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle : la parole vive au défi de l'ère médiatique*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012.

OEHLER, Dolf. *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848 : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*. Paris : Payot, 1996. Coll. Critique de la politique.

PONTON, Rémy. *Le champ littéraire de 1865 à 1905*. Thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, 1977.

PONTON, Rémy. Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse. *Revue française de sociologie*, 14/2, p. 202-220, 1973.

SCHAEFFER, Jean-Marie. La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité. *Revue germanique internationale*, 1994.

SCHUH, Julien. Les avant-gardes fin-de-siècle comme écosystème : la culture « à côté ». In : CHARLIER, Marie-Astrid et THEROND, Florence (dir.) *Écrire en petit, jouer en mineur : scènes et formes marginales à la Belle Époque*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2025.

SCHUH, Julien et VÉRILHAC, Yoan, « Se souvenir des beaux temps du symbolisme. Enjeux poétiques et historiques d'une archive médiatique », *Le Souvenirs littéraires*. Vincent Laisney (dir.). Liège : Presses Universitaires de Liège, 2017, p. 215-242.

STEAD, Évanghélia et VÉDRINE, Hélène (dir.). *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*. Paris : Sorbonne Université Presses, 2018.

STEAD, Évanghélia et VÉDRINE, Hélène (dir.). *L'Europe des revues I. Estampes, photographies, illustrations (1880-1920)*. Paris : Sorbonne Université Presse, 2008.

THÉRENTY, Marie-Ève. Pour une poétique du support. *Romantisme*, A. Colin, n°143, p. 109-115, 2009/1.

VAILLANT, Alain. De la littérature médiatique. *Interférences littéraires*, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », Laurence Van Nuijs (dir.), pp. 21-33, mai 2011.

VAILLANT, Alain. *L'Histoire littéraire*. Paris : Armand Colin, 2010. coll. U.

VAILLANT, Alain. *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*. Grenoble : Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2005.

VALÉRY, Paul. Propos sur la poésie. In : VALÉRY, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1957. Bibl. de la Pléiade. V. I.

VÉRILHAC, Yoan. In hoc signo vinces : le pur poète symboliste comme marque. In : THÉRENTY, Marie-Ève et WRONA, Adeline (dir.). *L'Écrivain comme marque*. Paris : Sorbonne Université Presses, 2020.

WAGNEUR, Jean-Didier. *Les Bohèmes (1840-1870). Écrivains-Journalistes-Artistes*. Anthologie réalisée et annotée par Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor. Ceyzérieux : 2012. Les Classiques de Champ-Vallon.

WAGNEUR, Jean-Didier. Socialité des petits médias. L'arène de *Lutèce* ou vivre ironiquement la littérature. In : VAILLANT, Alain et VÉRILHAC, Yoan (dir.) *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle*. Nanterre : Presses universitaires de Paris, 2018. Coll. Orbis literarum.

Submetido em 04/03/2026

Aprovado em 12/03/2026

Publicado em 31/05/2026
