



HAL
open science

arcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

Justine Richard

► **To cite this version:**

Justine Richard. arcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926). Littératures. Normandie Université, 2024. Français. NNT : 2024NORMC022 . tel-04918741

HAL Id: tel-04918741

<https://theses.hal.science/tel-04918741v1>

Submitted on 29 Jan 2025

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.

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité **LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES**

Préparée au sein de l'**Université de Caen Normandie**

Parcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

Présentée et soutenue par
RICHARD JUSTINE

Thèse soutenue le 19/12/2024

devant le jury composé de :

MME WICKE BRIGITTE	Professeur émérite - Université de Caen Normandie (UCN)	Directeur de thèse
MME MIGRAINE-GEORGE JULIE	Professeur des universités - Université de Caen Normandie (UCN)	Président du jury
M. GLINOER ANTHONY	Professeur - SHERBROOKE - UNIVERSITE DE SHERBROOKE	Rapporteur du jury
MME REVERZY ELÉONORE	Professeur des universités - UNIVERSITE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Rapporteur du jury

Thèse dirigée par **WICKE BRIGITTE** (Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen))

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, Brigitte Diaz. Grâce à son soutien, j'ai pu obtenir en 2020 un contrat doctoral et réaliser ma thèse dans des conditions idéales. Je la remercie pour ses patientes relectures et ses encouragements tout au long de ces quatre années de travail.

Je remercie Éléonore Reverzy, Julie Anselmini Anthony Glinoyer et Julien Legalle d'avoir accepté de lire et évaluer mon travail. Leurs travaux ont nourri mes réflexions et c'est un réel honneur de pouvoir leur soumettre cette thèse.

Je tiens ensuite à remercier Stéphanie Champeau et Pascale Mounier, membres de mon comité de suivi. Nos rendez-vous annuels ont été pour moi l'occasion de dresser des bilans qui se terminaient toujours par de chaleureux et sincères encouragements. Merci à Pascale, qui fut mon enseignante et avec qui j'ai eu le bonheur de participer au Club 16. Merci à Stéphanie, dont la thèse sur les Goncourt a émerveillé la jeune doctorante que j'étais.

Ma thèse doit beaucoup au Pôle Document Numérique de Caen. Je remercie plus spécifiquement Pierre-Yves Buard et Tiphaine Théroux, qui me permettent de proposer une version numérique de mon corpus d'étude.

De nombreux membres de mon laboratoire, le LASLAR, doivent être remerciés ensuite. Sa directrice, Claire Lechevalier et sa secrétaire, Catherine Bienvenu. Je me dois de remercier particulièrement Lucie Barette, qui a participé avec moi au projet de création du portail de ressources, relu quelques chapitres, formulé beaucoup d'encouragements et calmé quelques inquiétudes.

Mes plus sincères remerciements vont ensuite à toutes les personnes qui m'ont permis d'approcher Jean Richepin d'un peu plus près. Je ne puis tous les citer. Merci à Gaël Péton, auteur d'un mémoire sur Jean Richepin au cinéma, qui m'a permis de consulter son travail. Je remercie Jean-Didier Wagner de m'avoir partagé des sources précieuses et soufflé l'idée de me pencher sur la presse. Je remercie Michel Grimaud de m'avoir accueillie dans sa maison et ouvert ses archives et Jean-Pierre Gloro d'avoir pris le temps de scanner une partie de ces documents. Merci à la ville de Douarnenez et à Madame Sophie Desplancques, régisseuse des collections, qui m'a permis d'accéder aux trésors du fonds Pierre Cassou. Je remercie enfin l'IMEC et la Société des Gens de Lettres pour leur accueil lors de mes recherches.

Que tous mes proches soient ensuite remerciés. Je remercie Lou, Capucine, Joanne, Félix et Victor, qui ont égayé les nombreuses heures passées à la MRSH. Merci à Florine, pour ses relectures précieuses et son amitié qui l'est encore plus. Merci à Léo, qui m'a écouté parler de Richepin plus souvent qu'à son tour. Merci à Thomas, Maxence et Eva pour leur présence et leurs encouragements. Merci à Albane, ma meilleure amie et ma presque sœur : ma plus grande réalisation cette année est d'être devenue la marraine d'Éléana.

De Brest, je remercie Lyndsay et Lucas, qui m'ont accueillie à bras ouverts il y a déjà plus d'un an. Merci à Quentin, Noémie, Zoé, Marie, Adrien, qui me font penser ensemble la tête et les muscles. Merci à Josée qui m'a si souvent accompagnée pendant mes heures de rédaction. Enfin, je remercie Paul, érudit émotionnel qui fut, à bien des égards, le soleil de mes derniers mois de thèse.

Mon parcours scolaire a été extrêmement facilité par la présence et le soutien inconditionnel de ma famille. Je n'ai pas les mots pour dire à mon frère et ma sœur tout ce que je leur dois, j'espère qu'ils en prennent la mesure. Je remercie également mes parents, qui m'ont permis de traverser sereinement mes neuf années d'études supérieures. Je les remercie d'avoir pris le temps de découvrir Richepin avec moi. Merci à Evy, Victor, Léo-Paul et Andréa pour les couleurs nouvelles qu'ils ont apportées à notre famille.

Au moment d'écrire les dernières lignes de ma thèse, j'en conserve les derniers mots pour celui qui est devenu avec le temps un ami cher, Yves Jacq. Il m'a transmis la passion de Richop' et a soigné la solitude inhérente à l'exercice de la thèse. Et comme je le sais sensible aux dédicaces que l'on trouve par hasard quand on ouvre un volume, j'ai le plaisir de lui dédier ma thèse.

Sommaire

Remerciements	3
Sommaire	5
Base de données en ligne	9
INTRODUCTION GENERALE	13
PREMIERE PARTIE S’AFFIRMER AUTEUR AU XIX^E SIECLE	25
Introduction	27
I. Situer Jean Richepin dans le champ littéraire fin-de-siècle	29
1. Le champ littéraire fin-de-siècle.....	29
2. « Un féroce besoin de camaraderie » : littérature et sociabilité au XIX ^e siècle	53
II. Du « champ » à la « scène » : la posture de l’auteur au cœur de sa carrière.	81
1. La posture d’auteur : définitions et enjeux.	81
2. L’itinéraire de Jean Richepin : construire une carrière d’écrivain.....	88
Conclusion de la première partie	121
DEUXIEME PARTIE L’ECRIVAIN COMME PERSONNAGE	123
Introduction	125
I. Le biographique au service de la littérature	129
1. La biographie d’écrivain : moyens, enjeux, limites.	129
2. Un écrivain décevant	141
II. La constitution de la légende : la biographie imaginaire de Jean Richepin	161
1. Un individu excentrique	161
2. De la fascination à l’incarnation : Jean Richepin bohémien.....	201
Conclusion de la deuxième partie	217
TROISIEME PARTIE L’AUTRE RICHEPIN : UNE POSTERITE MANQUEE ?	221
Introduction	223
I. Une posture originale : Jean Richepin, un écrivain viril et sportif	225
1. Une posture nouvelle : l’écrivain optimiste et gaulois.....	225

2.	Une posture nouvelle : l'écrivain sportif	248
3.	Un « Hercule » de la littérature	261
II.	Un opportuniste des lettres ?	289
1.	Reconsidérer le nomadisme au prisme de l'opportunisme	290
2.	Vers un « autre » Jean Richepin ?	313
	CONCLUSION GENERALE.....	322
	Bibliographie	331
1.	Corpus primaire	331
2.	Corpus secondaire	338
	ANNEXES.....	371
I.	Dossier iconographique.....	372
1.	Représentations de Jean Richepin sur des produits de consommation courante.	372
2.	Candidature de Richepin à Vervins	374
3.	Portraits de l'écrivain	376
4.	Affiches de théâtre.....	378
II.	Correspondances	379
III.	Dédicaces	381
1.	Dédicaces d'œuvres.....	381
2.	Dédicaces d'exemplaires	385
IV.	Préfaces allographes.....	387
V.	Les œuvres dramatiques	391
VI.	Conférences.....	397
1.	Cycles de conférences	398
2.	Autres conférences	400
3.	Autres manifestations	408
VII.	Présidences de Jean Richepin	415
VIII.	Articles sur Jean Richepin	419
	Index des personnes	423
	Table des illustrations.....	429
	Table des matières.....	431

Résumé / Abstract 437

Base de données en ligne

La présente thèse a bénéficié du soutien du Pôle Document Numérique de l'Université de Caen pour permettre la mise en ligne d'un corpus de textes témoignant de la réception critique contemporaine de Jean Richepin, et qui constitue une partie des sources primaires. Pour permettre l'hébergement du site, le LASLAR (EA 4256) et le Pôle Document Numérique ont travaillé conjointement à la constitution d'un portail de ressources à l'échelle de notre laboratoire : https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/

Au moment d'achever cette thèse, le portail n'est pas encore rendu public mais sa mise en ligne est imminente. Le corpus sur Jean Richepin est consultable à l'adresse suivante :

https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/richepin.html

L'adresse mentionnée est amenée à être modifiée, puisque le portail sera hébergé sur le site du LASLAR. Ce portail de ressources constitue le pendant de cette thèse et permet de proposer une annexe numérique composée d'environ deux mille textes.

La quasi-totalité des extraits mentionnés dans cette thèse est consultable dans son intégralité sur ce site.

Nous avons pensé qu'une mention systématique du portail serait trop fastidieuse. Par conséquent, nous avons choisi de l'insérer lorsque la lecture exhaustive du texte nous semble revêtir un intérêt scientifique pour la compréhension de notre propos et la connaissance de l'auteur.

Une partie de ce corpus provient des sites Gallica et RetroNews. Malgré l'attention portée à la relecture et à la correction de ces articles, certaines erreurs subsistent et pourront faire l'objet de corrections après la soutenance de la thèse. Ce corpus a ensuite été mis en forme au format XML dans le cadre des ateliers du Pôle Document Numérique avec l'outil développé par *Métopes*. Ainsi, il peut être interrogé grâce à un moteur de recherche plein texte (*elastic search*). Néanmoins, nous insistons sur le fait que l'interrogation par moteur de recherche ne permet pas d'effectuer des recherches quantitatives ou de faire un quelconque travail de lexicométrie. Son unique objectif est de faciliter le déplacement à l'intérieur du portail.

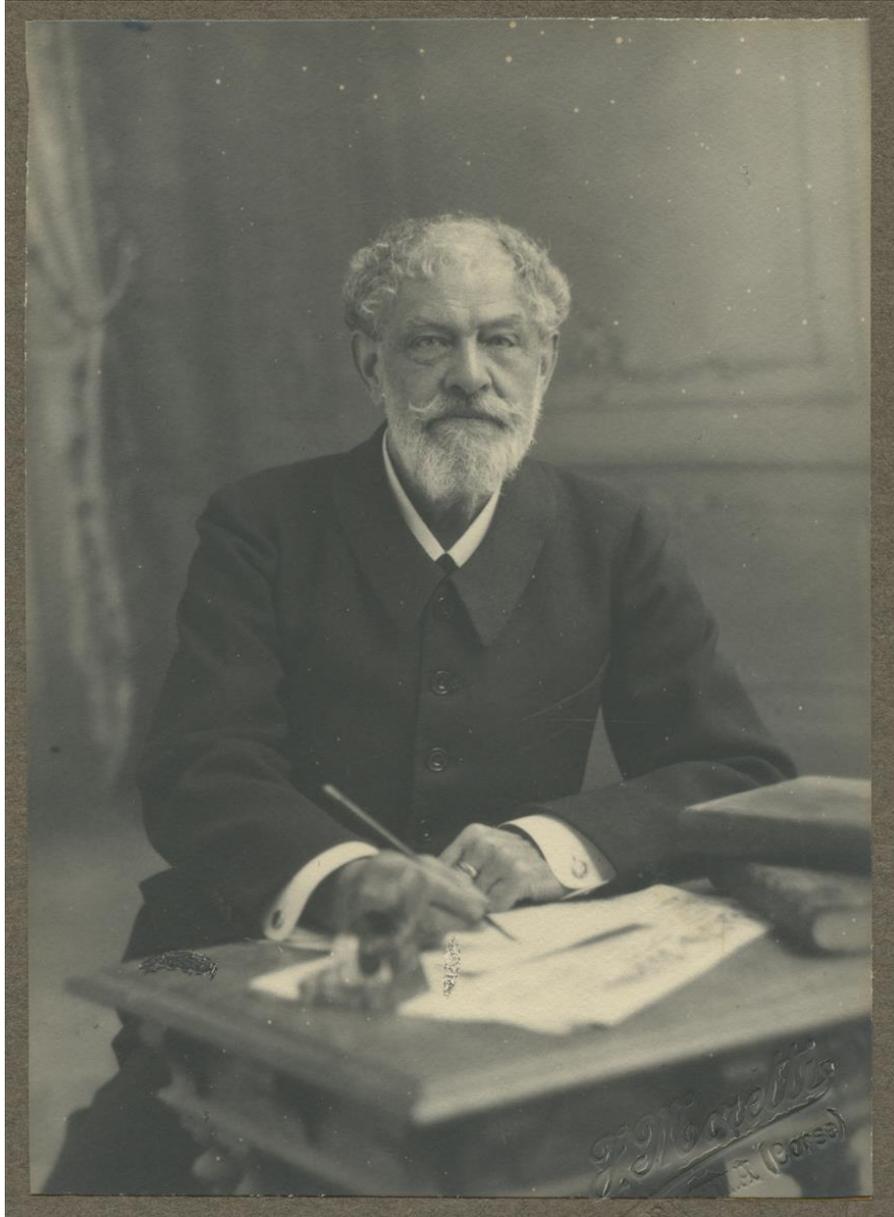


Figure 1 Photographie de Jean Richepin vers 1920, J. Moretti. Fonds Michel Grimaud.

Introduction générale

« Ma vie a tout été en zig-zags. »
Jean Richepin

Au mois de mars 1914, Jean Richepin est candidat à la députation pour la circonscription de Vervins. C'est à ce titre qu'il reçoit André Arnyvelde dans sa maison bourgeoise, à Passy, dans le XVI^e arrondissement de Paris. Le journaliste lui pose la question suivante :

Que pense le poète de *La Chanson des Gueux* et des *Blasphèmes* du Jean Richepin candidat aux élections ? [...] Que pensez-vous, maître, lorsque vous comparez la ligne de votre vie, sa trajectoire...¹

Loin d'être déstabilisé, Jean Richepin semble heureux de se voir offrir une occasion de défendre ce changement de direction. Il interrompt son collègue :

— Ma vie n'est pas une ligne. Ma vie a tout été en zig-zags. Et puis il ne faut pas dire « ma vie ». J'ai vécu toutes sortes de vies. Une foule de vies. Mon prochain livre, qui sera un volume de mémoires, une autobiographie, s'appellera : *Toutes mes vies*².

De cette vie en *zigzags*, la postérité ne perçoit avec acuité qu'un seul segment : celui de la jeunesse bohème de l'auteur. Dans l'histoire littéraire, le nom de Jean Richepin connote en premier lieu le souvenir du poète révolté qui a publié en 1876 *La Chanson des Gueux*. Condamné à un mois de prison et cinq cent francs d'amende, l'auteur doit sa renommée au moins autant à la qualité de ses vers qu'à son séjour à Sainte-Pélagie.

Pourtant, on ne peut considérer que c'est à ce seul succès que Jean Richepin doit sa fructueuse carrière. Longue d'une cinquantaine d'années, celle-ci ne peut se résumer à ce seul coup d'éclat ; surtout lorsqu'on sait combien Jean Richepin revendique d'avoir su, au cours de sa vie, incarner plusieurs personnages :

Ah ! ce n'est pas deux moi qui sont en moi ! c'est dix,
Cent, mille, des milliers ! Venus de quels jadis,
À travers quels fourrés d'anciennes aventures,
Vers quels châteaux chantant d'espérances futures,
Lourds de quels souvenirs, riches de quels butins
Poussés par quels espoirs qu'éveillent quels matins,

¹ André ARNYVELDE, « Ma vie ? Non, dites : *Toutes mes vies*... », *Excelsior*, 15 mars 1914, p. 3.

² Jean RICHEPIN in André ARNYVELDE, « Ma vie ? Non, dites : *Toutes mes vies*... », *Excelsior*, 15 mars 1914, p. 3.

Courant à quel triomphe ou vers quelle déroute³ ?

À cette époque, c'est vers le triomphe que court Jean Richepin. Trois ans plus tard, en 1897, sa pièce *Le Chemineau*, jouée à l'Odéon, connaît un succès similaire à une autre pièce jouée à la même période : *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand. Contrairement à la pièce de Rostand, celle de Richepin ne passera pas l'épreuve de la postérité. On sait relativement peu de choses des œuvres publiées par Jean Richepin en dehors de son premier recueil de poésie. Certaines n'ont à ce jour toujours pas fait l'occasion d'une réédition récente.

Par un effet d'ellipse, on retrouve généralement la trace de l'écrivain en 1909, alors qu'il entre à l'Académie Française, événement relevé aujourd'hui essentiellement pour l'effet de contraste qu'il offre avec les débuts mouvementés du jeune bohème. S'opposent alors, à la manière dont André Arnyvelde le propose, deux images de l'auteur : le poète révolté des débuts et l'homme assagi de la maturité, académicien, candidat à la députation et membre d'une quantité pléthorique de sociétés, de comités et d'associations. On pourrait alors supposer que la trajectoire de Jean Richepin suit une courbe ascendante au sein du champ littéraire, rejoignant progressivement les écrivains plus conventionnels, passant de la marge au centre. Cette trajectoire simpliste, de la bohème à la bourgeoisie, de l'anonymat à la reconnaissance, semble très éloignée de la vie « en zig-zags » revendiquée par l'auteur.

Notre thèse entend se pencher sur les circonvolutions de l'itinéraire de l'auteur de *La Chanson des Gueux*. Nous avons souhaité nous intéresser à la réception critique de son œuvre et aux textes qui concernent sa biographie supposée, dans lesquels résonne les imaginaires de l'œuvre littéraire.

Entre 1872 et 1926 fleurissent sans discontinuer dans la presse des anecdotes légendaires autour de voyages en roulotte, d'origines bohémiennes et d'atavismes touraniens, qui font de Jean Richepin une figure aussi passionnante qu'insaisissable. Ses camarades de classe racontent que l'auteur aurait été chassé de l'École normale supérieure puis engagé comme matelot à Nantes, comme débardeur sur les quais de Bordeaux et comme lutteur à la foire de Neuilly. Dans un discours qu'il donne à l'occasion d'un dîner des Amis du Septième Art en 1922, il affirme à l'assistance :

Je suis [...] *un nomade de la vie*. J'ai tout essayé. J'ai voulu faire tous les métiers. On m'en prête même de bien cocasses, que je n'ai peut-être pas faits, mais j'en ai fait d'autres, bien plus cocasses encore⁴.

³ Jean RICHEPIN, « Dans les remous », *Mes Paradis*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1894, p. 187.

⁴ Jean RICHEPIN, cité dans ANONYME, « L'aurore du cinéma », *Comœdia*, 8 avril 1922, p. 1.

Dans son livre de souvenirs *Toutes mes vies*, Jean Richepin mentionne à plusieurs reprises sa « légende ». Loin de la démentir et de tenter de revenir à une image de lui plus sincère, il affirme :

Quant à moi, quand je compare ma vie, *toutes mes vies*, à ma légende, je me demande si celle-ci ne serait pas, à tout bien considérer, beaucoup moins légendaire que celles-là⁵ !

La légende de Jean Richepin a sans aucun doute grandement participé à la célébrité de l'écrivain de son vivant. Aujourd'hui, elle le maintient malheureusement dans un flou biographique.

La figure de l'écrivain a par ailleurs souffert du passage du temps. Jean Richepin, classé parmi les auteurs fin-de-siècle, ne survit pas au renouveau poétique qui s'impose à la fin de la Première guerre mondiale. La carrière de Jean Richepin s'est passée entre deux guerres : la guerre franco-prussienne et la Grande Guerre dont les séquelles structurent l'itinéraire littéraire de l'auteur en modifiant profondément les goûts du public.

Si le vingtième siècle a fait peu de place aux auteurs de la fin-de-siècle, les études plus récentes tendent à mettre une focale sur cette période charnière de l'histoire littéraire, peuplée d'anonymes, de bohèmes et d'oubliés qui forment la grande catégorie des *minores*. Des études monographiques ont récemment mis à l'honneur ces figures délaissées de la fin-de-siècle, comme Élémer Bourges⁶, Germain Nouveau⁷, Paul Adam⁸ ou Raoul Ponchon⁹ ainsi que les « ratés¹⁰ » de la littérature. Notre travail de recherche se situe dans leurs pas.

Cette thèse doit beaucoup à celles et ceux qui ont approché Jean Richepin avant nous. En 1993, *Les Étapes d'un réfractaire : Jules Vallès*, première œuvre de l'auteur, ont été rééditées avec une éclairante préface de Steve Murphy, qui affirme que la biographie proposée par Jean Richepin constitue, « dans son ambiguïté même, un document historique et littéraire fort curieux¹¹ ».

⁵ Jean RICHEPIN, « Ma légende », *Toutes mes vies, Demain*, n°6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 42.

⁶ Evrard DE MAUPEOU D'ABLEIGES, *Les Débuts d'Élémer Bourges (1852-1886)*, sous la direction d'André Guyaux, thèse, Littératures, Université de Paris-Sorbonne, 2017.

⁷ Une exposition sur « Germain Nouveau » s'est tenue à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet en 2021.

⁸ Valentine COPPIN, *Paul Adam, L'écrivain, la littérature, le genre*, thèse de doctorat, Université de Lille, 2019.

⁹ Une émission lui a été consacrée sur France Culture, avec Éric Dussert, Jean-Michel Gouvar, Yves Jacq et Jean-Didier Wagneur. Série : « Raoul Ponchon (1848-1937), le veau réchauffé est meilleur froid ».

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-raoul-ponchon-1848-1937-le-veau-rechauffe-est-meilleur-froid>

¹⁰ Jean-Jacques LEFRÈRE (dir.), *Les Ratés de la littérature*, Tusson, Du Lérot, « En marge », 1999.

¹¹ Steve MURPHY in Jean RICHEPIN, *Les Étapes d'un réfractaire : Jules Vallès [1872]*, Seyssel, Champ Vallon, « Dix-neuvième », 1993, p. 10.

Jean Richepin doit en effet un peu de sa postérité à sa proximité avec Jules Vallès, qui fait régulièrement apparaître son nom dans la riche pléiade des études vallésiennes.

Par ailleurs, si Jean Richepin a vécu la Commune de Paris en témoin, il n'en a pas moins été un spectateur attentif. Ses écrits à ce sujet ont fait l'objet d'études fouillées. Son roman *Césarine*, publié en 1888, a été étudié par Caroline Ganier dans un article de 2002 : « *Césarine* de Jean Richepin ou la neutralité impossible¹² ». Plus récemment, à l'occasion des cent cinquante ans de la Commune de Paris, Éléonore Réverzy a mis à l'honneur, dans une anthologie¹³, la parole de celles et ceux qui ont souhaité « témoigner pour Paris ». Parmi ces textes figure un chapitre des mémoires de Jean Richepin sur la semaine sanglante. L'anthologie permet au texte de Richepin de dépasser les frontières du genre biographique et de prendre la place qui lui est due dans la somme des écrits du siècle, permettant de présenter l'auteur non seulement dans son individualité, mais également dans sa singularité.

Enfin, les travaux de Jean de Palacio sur la décadence citent de façon très récurrente Jean Richepin et situent la pensée de l'auteur par rapport à ses contemporains sur les questions de religion, de progrès et de modernité. L'esthétique et le sentiment décadents qui occupent les esprits fin-de-siècle sont palpables dans cet amour de la poétique de la ligne brisée. Cette appétence pour le fragment et pour le zigzag inscrit *de facto* Jean Richepin parmi les auteurs décadents. Jean de Palacio a d'ailleurs participé, en 1994, à la réédition des *Contes de la décadence romaine* au sein de la « Bibliothèque décadente » des éditions Séguiet.

Après Jean de Palacio, d'autres chercheurs ont interrogé le rapport de Jean Richepin à la décadence et à la modernité. Nous signalons à ce titre la thèse de Yohann Ringuedé intitulée *Une crise du moderne : science et poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*¹⁴ ainsi que celle de Jocelyn Godiveau, *Modernité et antimodernité de la décadence : De Charles Baudelaire à Aubrey Beardsley*¹⁵. Ces thèses témoignent de l'intérêt pour la fin-de-siècle et pour la question de la modernité telle qu'entendue au XIX^e siècle.

Par ailleurs, le zigzag représente aussi la modernité selon Jean Richepin. Les *Zigzags*, ce sont les pantomimes qu'affectionne particulièrement l'auteur, ce sont les mimes brutaux et

¹² Caroline GRANIER, « *Césarine* de Jean Richepin ou la neutralité impossible » [en ligne], *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle, no24, 1^{er} juin 2002, p. 53-70, <https://doi.org/10.4000/rh19.369>

¹³ Éléonore Reverzy (dir.), *Témoigner pour Paris : Récits du Siècle et de la Commune (1870-1871)*, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2021.

¹⁴ Yohann RINGUEDE, *Une crise du moderne : science et poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, Universität Basel, 2018.

¹⁵ Jocelyn GODIVEAU, *Modernité et antimodernité de la décadence : De Charles Baudelaire à Aubrey Beardsley*, thèse de doctorat, Université Bretagne Loire, 2017.

macabres que Jean Richepin dépeint dans son roman *Braves Gens*. Le personnage principal, un mime sombre du nom de Marchal, trouve dans le zigzag la source de l'art : « Zig, zag, paf ¹⁶! » et est selon lui le nouveau symbole de la modernité : « Zig, zag, paf ! Tout un drame fulgurant, passant comme un train express, surgissant comme un paysage à la lueur d'un éclair¹⁷ ». Les mimes brutaux et macabres de Richepin, les *Happy Zigzag*, inspirés des troupes de clown qui ont débarqué au milieu des années 1870 à Paris. Les pantomimes de Jean Richepin ont également été redécouvertes à l'occasion d'études sur la pantomime fin-de-siècle¹⁸.

Au regard de la quantité d'études sur Jean Richepin que nous venons de citer, il semble nécessaire de relativiser l'idée selon laquelle l'auteur serait tombé dans l'oubli. Du moins, il est nécessaire maintenant d'interroger de façon plus approfondie la nature de cet oubli.

Jean Richepin fut à son époque une célébrité et une personnalité publique outrepassant les seules bornes du champ littéraire. Au lieu de parachever sa carrière, son entrée à l'Académie française lui ouvre de nouvelles opportunités, dont il se saisit. Homme de théâtre, poète, romancier, journaliste, conférencier, Jean Richepin s'illustre dans tous les domaines. À sa mort, son ami Paul Bourget dresse le portrait d'un artiste complet :

L'œuvre de Jean Richepin est trop considérable, son beau talent s'est exercé dans des directions trop diverses pour que le raccourci d'une note écrite dans l'émotion de son départ puisse en définir le complexe et puissant caractère. Il a publié plus de quinze volumes de romans et de nouvelles, autant de pièces de théâtre, d'innombrables articles de journaux, poursuivi de retentissantes campagnes de conférences et donné les six grands recueils de poésie qui le placent au premier rang des lyriques contemporains. Cet immense travail s'est accompli dans un constant renouvellement de sa manière¹⁹.

Ce que souligne Paul Bourget dans cette dernière phrase, c'est que l'auteur de *La Chanson des Gueux* a su faire fructifier son succès par une activité littéraire intense et diversifiée. Sans l'énoncer comme tel, Paul Bourget décrit l'itinéraire d'un carriériste, un auteur qui a cherché, par tous les moyens, à *parvenir*.

Jean Richepin meurt célèbre. Ses obsèques, célébrées à l'église Notre-Dame-de-Grâce de Passy, ont lieu en présence de dizaines de personnalités publiques, parmi lesquelles le ministre de l'intérieur, Albert Sarraut et le ministre de l'instruction publique, Édouard Herriot, qui annonce dans son discours que « les vrais lettrés [...] le placeront doucement, désormais,

¹⁶ Jean RICHEPIN, *Braves Gens, roman parisien*, Paris, M. Dreyfous, 1886, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*, p. 477.

¹⁸ Nous pouvons citer quelques travaux intéressants sur la pantomime qui citent justement Jean Richepin : Arnaud RYKNER, « La Pantomime comme dispositif fin-de-siècle » in Philippe ORTEL (dir.), *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, p.161-173 et Gilles BONNET, *Patomimes fin-de-siècle*, Paris, Kimé, 2008.

¹⁹ Paul BOURGET, « Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1927, p. 212.

dans la couronne d'étoiles que le vieil Hugo souhaitait autour de son nom²⁰ ». Pourtant, on ne peut considérer que le souvenir que nous gardons aujourd'hui de Jean Richepin soit à la hauteur des conjectures des contemporains sur l'auteur.

L'oubli consiste à ne retenir de l'auteur qu'une somme relativement restreinte d'œuvres et de biographèmes, sans prendre en considération l'itinéraire de l'écrivain dans sa totalité. Dans leur *Précis de littérature française du XX^e siècle*, Jacques Robichez et Jacques Vier affirment qu'« une drôlerie gaillarde et qui ne dédaigne pas d'humecter la paupière préserve Jean Richepin de l'oubli²¹ ». Nous postulons que c'est justement cette « drôlerie », ce sens de la farce, cet apparent dilettantisme, qui fait aujourd'hui de Richepin un « oublié » de la littérature. Dans son ouvrage *Une forêt cachée* publié en 2013 et consacré au portrait de cent cinquante-six écrivains oubliés, Éric Dussert écrit à propos de Jean Richepin :

On voit qu'il se fit une réputation, mais un seul titre au fond la maintint à travers le temps – avant que Georges Brassens ne le chante : *La Chanson des Gueux* (Librairie illustrée, 1876) marqua son entrée tonitruante en littérature, une aventure qui se solda tout d'abord par un mois de prison assorti de 500 francs d'amende, et, quelques lustres plus tard, par une inscription au registre des Immortels de l'Académie²².

Le portrait que dresse Éric Dussert de Jean Richepin est typique de la tendance à relier, dans un mouvement qui laisse de côté le reste de la production de l'auteur, *La Chanson des Gueux* à l'entrée à l'Académie Française.

On connaît finalement peu de biographes à Jean Richepin. Publié en 1912, un *Recueil de morceaux choisis* est précédé d'une « étude bio-bibliographique, anecdotique, critique et documentaire » par Gabriel Clouzet²³. Cette étude est une biographie de Jean Richepin écrite en collaboration avec le biographé lui-même. Gabriel Clouzet meurt en 1914 pendant la Première Guerre mondiale et n'aura pas l'occasion de poursuivre son travail. Bien plus tard, en 1950, Jean Lecomte publie une imposante thèse intitulée *Jean Richepin : son œuvre, ses idées, son inspiration*, qui retrace la vie et l'œuvre de Jean Richepin et consiste surtout en une description minutieuse des œuvres et une biographie anecdotique de la vie de l'écrivain²⁴. Dix ans plus tard, l'universitaire Howard Sutton est le premier à publier une véritable thèse sur

²⁰ Édouard HERRIOT in « Les obsèques de Jean Richepin », *Le Figaro*, 17 décembre 1926.

²¹ Jacques ROBICHEZ, Jacques VIER, « Le théâtre » [en ligne] in *Précis de littérature française du XX^e siècle* [1985], Cairn, Presses Universitaires de France, 2020. <https://shs.cairn.info/precis-de-litterature-francaise-du-xxe-siecle--9782130388753-page-67> Consulté le 14 septembre 2024.

²² Éric DUSSERT, « Jean Richepin », *Une forêt cachée : 156 portraits d'écrivains oubliés*, La Table ronde, 2013, p. 149-150.

²³ Gabriel CLOUZET, *Jean Richepin, recueil de morceaux choisis, précédé d'une étude bio-bibliographique, anecdotique, critique et documentaire*, Paris, Albert Méricant, 1912.

²⁴ Jean LECOMTE, *Jean Richepin : son œuvre, ses idées et son inspiration*, thèse, Paris Sorbonne, 1950.

l'auteur, avec un appareil biographique d'une cinquantaine de pages, quelque peu lacunaire concernant la fin de vie de Jean Richepin. Cette étude, *The Life and Work of Jean Richepin*²⁵, donne la part belle au poète. Comme le laisse entendre le titre, l'ouvrage est organisé selon le modèle de *l'homme et l'œuvre*. En raison de leur ancienneté, les thèses précédemment publiées sur l'auteur se concentrent surtout sur le binôme formé par l'homme et son œuvre. De plus, l'appareil biographique s'attache avant tout à établir un récit cohérent, quitte à ignorer certaines anecdotes pour limiter les effets d'incohérence, notamment car la biographie de l'homme est généralement mobilisée pour expliquer la profondeur de l'œuvre.

À ce jour, ces deux ouvrages sont les seules thèses monographiques sur l'auteur. Si notre travail de recherche doit beaucoup à l'œuvre de Sutton, notre thèse s'éloigne de ce modèle quelque peu suranné. Il nous a semblé que proposer une nouvelle étude monographique serait pertinente à plusieurs égards. La dernière thèse d'envergure sur Jean Richepin a été publiée en 1961. Celle-ci n'a pas pu se nourrir des récentes études théoriques sur la littérature et sur la presse, qui ont été le creuset de réflexions pluridisciplinaires pendant ces dernières décennies.

Notre démarche s'inscrit dans une perspective de réévaluation de la place de l'auteur en son siècle au regard des travaux menés récemment sur la « littérature médiatique » ainsi que des nouvelles approches sociologiques de la littérature.

Ces ouvrages ont constitué le socle de notre étude. En sociologie, nous nous sommes appuyés sur le concept de « champ littéraire » pour envisager les relations interpersonnelles des écrivains. De même, la sociologie nous a permis d'envisager l'auteur comme acteur de la société et donc de penser sa trajectoire relativement aux conditions d'exercice du métier d'écrivain, bien souvent couplé à d'autres activités, journalistiques notamment.

Au regard des bouleversements sociaux du siècle, il nous a semblé pertinent d'envisager une étude approfondie de la bohème littéraire, à la fois en tant que mythe littéraire et en tant que réalité socio-économique. Nous avons choisi d'entrer dans la bohème à travers l'étude de l'anthologie réalisée par Jean-Didier Wagner et Françoise Cestor, *Les Bohèmes (1840-1870)*, qui nous a permis d'étudier les images fondatrices de la bohème littéraire et artistique du dix-neuvième siècle. Nous avons ainsi pu comprendre de quels discours le précédant se nourrit Jean Richepin lorsqu'il entre en littérature en 1871.

De même, les travaux fondateurs de Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant sur la « littérature médiatique²⁶ » ainsi que ceux de Jean-Didier Wagner sur la petite presse et le

²⁵ Howard SUTTON, *The Life and Work of Jean Richepin*, Paris, Librairie Minard, 1961.

²⁶ Alain VAILLANT, « De la "littérature médiatique" », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 6 « Postures journalistiques et littéraires », Laurence Van Nuijs (dir.), mai 2011, p. 21-33.

journalisme ont largement nourri nos réflexions et ont influencé l'angle d'approche de notre sujet.

Découvrir l'écrivain par la presse fut un moyen d'étudier l'auteur à travers le filtre de l'opinion que le public pouvait avoir de lui. Nous envisageons d'ores et déjà la « légende » de Jean Richepin comme production médiatique co-écrite par l'écrivain, ses critiques, ses biographes et ses lecteurs. Quant au journal, nous l'envisageons comme un espace de notoriété publique.

Notre objectif était de comprendre de quelle façon l'identité de l'écrivain se dessine dans la presse et d'en mesurer la réception par le lecteur. La constitution d'un corpus d'articles de presse nous a semblé pertinent sur trois points. D'abord, la critique est un agent de légitimation²⁷ au sein du champ littéraire. Ce corpus a permis d'évaluer la place de Jean Richepin dans le paysage littéraire fin-de-siècle, tant par la critique des œuvres que par l'indication de certaines sociabilités dont nous n'avions pas encore connaissance et le traitement médiatique de certaines parutions d'œuvres ou certaines anecdotes plus privées. Nous pouvons par ailleurs envisager la dimension biographique d'un tel corpus : outre des portraits de l'auteur, certains articles offrent des informations précises sur les lieux où il se rend et les événements auxquels il participe. Nous avons différencié ce qui relève de la « biographie événementielle²⁸ » de ce qui relève de la « création littéraire²⁹ ». Enfin, nous étudions le parcours d'un auteur qui se laisse délibérément portraiturer dans la presse, davantage que dans ses correspondances. Ce corpus sert non seulement à cerner la réception critique de l'œuvre, mais aussi à relever ce que la critique perçoit de « l'homme » derrière l'œuvre. C'est l'omniprésence de la vie supposée de l'auteur dans la presse qui fait dire à Henri d'Alméras dès 1902 : « De tous les romans qu'a écrits Richepin, aucun n'est aussi dramatique et aussi intéressant que sa vie.³⁰ »

La presse n'est pas l'unique observatoire de la vie littéraire. Les enjeux commerciaux et les procédés publicitaires de promotion de l'œuvre se dessinent également dans les correspondances et dans le paratexte des œuvres littéraires, qui ont également occupé notre

²⁷ La légitimation est le « processus par lequel le champ, suivant sa dynamique propre, rapproche des éléments du centre en leur conférant la légitimité qui leur faisait défaut » in Alain VAILLANT, « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l'histoire littéraire du XIX^e siècle » in Sylvie TRIAIRE, Jean-Pierre BERTRAND, Benoît DENIS (dir.), *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, Nouvelle édition [en ligne], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, consulté le 28 avril 2022.

²⁸ Jean-Benoît PUECH, « La création biographique » in Brigitte LOUICHON, Jérôme ROGER (éd.), *L'Auteur, entre biographie et mythographie*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2019, p. 68.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Henri D'ALMERAS, « Jean Richepin », *Avant la Gloire : Leurs débuts*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, p. 103.

attention. Si la tendance de la « réclame personnelle³¹ » est commune à de nombreux écrivains, il semble que Jean Richepin se révèle plus enclin que les autres à faire reposer sa notoriété sur ses scandales. François Lhomme écrit ainsi que :

Personne n'est allé plus loin, dans la vanité, que le poète Richepin. En un temps où la crainte du ridicule n'existe plus, où chacun montre impudemment ses verrues, où l'amour-propre s'épanouit en plein soleil, cet homme demeure un prodige³².

Le XIX^e siècle peut être vu comme un siècle de transition dans lequel vont cohabiter les anciens et les nouveaux moyens de diffusion de l'information. La pratique de l'interview, inaugurée en France par Jules Huret³³, la photographie, la biographie, sont des outils indispensables au journaliste s'il souhaite répondre au désir plus prégnant qu'avant du lecteur d'accéder à l'intime³⁴. Cet intime est mis en scène dans le journal, qui joue des possibilités de perméabilité entre le privé et le public. Jean-Claude Bonnet, dans son article « Le fantasme de l'écrivain », appelle « genres célébratifs », « les éloges, biographies, entretiens, topos de la visite et de l'anti-visite au grand homme³⁵ ». On s'intéresse certes à l'œuvre, mais surtout à l'homme, qui se laisse prendre au jeu médiatique. Le développement de la photographie permet d'accompagner ces nouveaux types de discours. Entre 1849 et 1926, les journaux augmentent considérablement la part de la photographie, en un temps où les célébrités ne sont pas encore réticentes à faire visiter leur maison³⁶. On assiste à la naissance d'une « culture visuelle de la célébrité³⁷ ». Le journal devient alors « le support publicitaire essentiel à conquérir pour percer dans le champ littéraire³⁸. Octave Mirbeau y déplore, dans un article sur Jean Richepin « tous les puffismes et les calembredaines de ce temps³⁹ ».

Depuis le XVIII^e, la personne du grand écrivain fascine tout autant que celle du comédien ou du chanteur. L'écrivain est de plus en plus attentif à ses conduites publiques, qui sont relatées dans la presse :

³¹ Voir José-Luis DIAZ, « Les écrivains en vitrine ou la “réclame personnelle” à l'œuvre (1830-1865) in Brigitte DIAZ (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019.

³² François LHOMME, « Poètes », *La Comédie d'aujourd'hui*, Librairie académique Perrin et C^{ie}, 1898, p. 14.

³³ Voir Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

³⁴ Jean-Marie GOULEMOT et Daniel OSTER, *Gens de lettres, écrivains et bohème : l'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992 ; Élisabeth ÉMERY, *En toute intimité : quand la presse people de la Belle époque s'invitait chez les célébrités*, Paris, Parigramme, 2015.

³⁵ Jean-Claude BONNET, « Le Fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63, Septembre 1985, Seuil, p. 261.

³⁶ Élisabeth ÉMERY, *En toute intimité*, op. cit.

³⁷ Antoine LILTI, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850.*, Paris, Fayard, « L'épreuve de l'histoire », 2014, p. 95.

³⁸ Christophe CHARLE, « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4, 1975, p. 57.

³⁹ Octave MIRBEAU, « Réclame », *Le Gaulois*, Paris, 8 décembre 1884, p. 1.

L'individu célèbre est connu d'un vaste ensemble de personnes avec lesquelles il n'a aucun contact direct mais qui sont fréquemment confrontés à sa figure publique, c'est à dire l'ensemble des images et des discours associés à son nom⁴⁰.

Dans ce contexte de naissance de la société du spectacle, les écrivains se partagent en quatre groupes : ceux qui refusent toute forme de publicité pour des raisons éthiques, ceux qui font semblant de la refuser pour entretenir le mystère et donc créent une stratégie publicitaire qui n'est envisageable que pour un petit nombre, ceux qui s'y prêtent de bon cœur et ceux qui s'y prêtent par obligation. Richepin fait partie de ceux qui s'y prêtent de bon cœur. Certains journalistes choisissent de le défendre, comme Léon Roger-Milès dans cet extrait :

D'aucuns, et non des moins considérables, lui ont reproché de vouloir se faire remarquer. Or il n'est rien de plus ridicule qu'un pareil reproche. Quel est l'auteur, écrivain, musicien, poète, artiste peintre ou sculpteur qui ne souhaite pas ardemment d'être remarqué et ne tente pas tous les moyens qu'il a entre les mains pour y parvenir⁴¹ ?

Ferdinand Brunetière est bien plus critique :

Si le bruit que l'on fait en ce monde était toujours en raison du désir que l'on a d'en faire, mais du mal surtout que l'on se donne pour le faire, personne assurément, depuis quelques années, n'en aurait fait ou dû faire davantage que l'auteur des *Blasphèmes* et de la *Chanson des Gueux* : M. Jean Richepin. Car à quels moyens bizarres ou violents n'a-t-il pas eu recours pour amener les badauds à ses troussees⁴² ?

C'est à ces moyens « bizarres » et « violents », annonciateurs de l'intensification progressive des stratégies promotionnelles des écrivains, que nous avons souhaité nous intéresser.

Notre travail s'appliquera à réhistoriciser la figure d'auteur de Jean Richepin et à redonner sa pleine importance à la deuxième partie de sa carrière. Nous tenterons de ne pas perpétuer la légende de l'auteur, mais d'en proposer une analyse critique en interrogeant ses enjeux anthumes et posthumes.

Presque malgré lui, notre plan suit une logique chronologique. Chacun des trois mouvements de notre étude propose d'envisager une facette du *nomadisme* de Richepin, tel que nous le postulons dans notre titre. Notre première partie s'intéresse à Jean Richepin comme nomade au sein du champ littéraire. En présentant le champ littéraire comme un espace mouvant fait de tensions, nous expliquerons en quoi Jean Richepin s'y comporte en opportuniste dans l'attente d'être un jour publié. Cette première partie nous permettra également de définir les principes théoriques qui irrigueront le reste de notre travail, comme la notion de posture, de

⁴⁰ Antoine LILTI, *Figures publiques : l'invention de la célébrité*, op. cit., p. 13.

⁴¹ Léon ROGER-MILES, « Les Poètes Français contemporains », *Le Monde poétique*, 1887.

⁴² Ferdinand BRUNETIERE, « Revue Littéraire – *Les Blasphèmes* de Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, t. 63, 1884, p. 695.

carrière et de champ littéraire. Notre deuxième partie s'attache à démontrer d'où provient la « légende » de l'auteur et quels sont ses objectifs. Cette partie interrogera les éléments qui ont pu déclencher chez l'auteur cette nécessité de bâtir une légende ainsi que les moyens par lesquels celle-ci a pu se développer. Enfin, notre troisième partie proposera de nouvelles pistes permettant d'explorer un « autre Richepin ».

Au vu du manque d'études complètes sur l'œuvre de Jean Richepin, il nous a semblé pertinent de réaliser un nombre important de recensions. Nous proposons, en annexe, d'établir un ensemble de métadonnées sur l'œuvre de l'auteur. Une partie d'entre elles sert à illustrer notre propos, une autre à permettre d'envisager de nouvelles pistes d'exploration concernant l'œuvre de Jean Richepin.

Première partie

S'affirmer auteur au XIX^e siècle

Introduction

Le premier mouvement de notre travail entend cerner les étapes suivies par Jean Richepin pour accéder au statut d'écrivain. Nous souhaitons rendre intelligible la trajectoire de l'auteur au sein du paysage littéraire de la fin-de-siècle en analysant de près le dialogue entre le texte littéraire et son contexte de production. Cette démarche force à la pluridisciplinarité : au croisement entre histoire, sociologie, littérature et analyse du discours, notre première partie entend parvenir à une compréhension générale du contexte de la fin-de-siècle. Si Jean Richepin occupe aujourd'hui une place marginale de l'histoire littéraire, il fut considéré à son époque, à tort ou à raison, comme l'un des derniers représentants du romantisme et comme le successeur de Victor Hugo.

Le procès intenté à l'auteur pour son recueil de poésie *La Chanson des Gueux* en 1876 marque indubitablement un moment-clé du parcours de l'écrivain. Sa responsabilité juridique en tant qu'auteur est engagée et son statut d'homme de lettres ne fait alors plus aucun doute. La genèse de l'écrivain remonte néanmoins à bien plus loin, et nous souhaitons faire émerger les premières années de la carrière de l'auteur.

Nous commencerons par rappeler certains jalons essentiels de l'histoire du dix-neuvième siècle, nécessaires pour comprendre sous quels auspices naît et grandit Jean Richepin. Ensuite, nous présenterons les différents moyens par lesquels l'écrivain parvient à entrer dans la sphère médiatico-littéraire parisienne, c'est-à-dire à imposer sa présence dans les cénacles, dans les cafés, dans les bureaux de rédaction puis auprès de l'éditeur Georges Decaux, qui acceptera de publier le recueil alors que la poésie est le genre le moins plébiscité par les lecteurs. Les développements de ce travail s'attarderont dans un second temps sur la notion de « posture », essentielle pour comprendre la façon dont s'articulent les notions d'*auteur* et d'*œuvre* dans notre travail.

I. Situer Jean Richepin dans le champ littéraire fin-de-siècle

Notre premier chapitre introduira à la fois les éléments historiques nécessaires à la compréhension de notre propos, un état du champ littéraire fin-de-siècle, puis une étude des sociabilités et des influences de Jean Richepin. Il nous semble ainsi nécessaire, comme le proposent Frédérique Giraud et Émilie Saunier, de « faire varier les échelles d'observation » et d'« élaborer, au niveau macrosociologique, une connaissance de la situation littéraire, politique, linguistique, scolaire, sociale (*etc.*) du pays d'origine de l'écrivain ; reconstruire, au niveau microsociologique, la structure des relations nouées entre l'écrivain et son entourage¹ ».

1. Le champ littéraire fin-de-siècle

A. L'autonomisation du champ littéraire au XIX^e siècle

a) Un siècle de changements

Les bouleversements sociaux survenus au cours du premier dix-neuvième siècle ont modifié durablement et de façon irréversible la société, en la faisant entrer dans la « modernité² » par des changements brutaux et parfois erratiques. Si la période allant de 1789 à 1848 peut être considérée comme un temps de révolutions politiques³, une autre « révolution », celle-ci industrielle, a lieu à partir de la fin du XVIII^e siècle et se déroule sur le temps long. L'expression « révolution industrielle⁴ » désigne la mutation du modèle économique, passant d'une production fondée majoritairement sur l'agriculture à une production fondée sur l'industrie. Dans le même temps, nous observons une mutation des espaces et des natures des échanges

¹¹ Frédérique GIRAUD, Émilie SAUNIER, « Des vies à l'œuvre : agencements pluriels de socialisations », *COntEXTES* [en ligne], 15 | 2015, <http://journals.openedition.org/contextes/6044>.

² Terme employé par Charles Baudelaire dans ses articles sur « Le peintre de la vie moderne » et qu'il définit ainsi : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » Charles BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Claude Pichois éd., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 695.

³ Éric HOBBSBAWM, *L'Ère des révolutions : 1789-1848*, Paris, Fayard, 1960, 434 p.

⁴ L'expression est préférée maintenant au pluriel.

économiques en très fort lien avec l'essor et la libéralisation du capitalisme⁵, mettant au fondement de la production les notions de progrès et de croissance.

Le terme « révolution » a une connotation évidemment très forte en ce dix-neuvième siècle fort de ses bouleversements. Christophe Charle souligne à cet égard qu'« il est significatif, par exemple, que ce soient des économistes français, Jean-Baptiste Say puis Adolphe Blanqui, qui, face à la transformation économique précoce survenue en Angleterre, aient inventé la notion de “révolution industrielle”, par analogie avec la révolution sociale et politique des Français⁶ ». L'historien François Jarrige propose d'ailleurs une réflexion sur la façon dont s'articulent révolution politique et révolution industrielle et affirme qu'« en révolutionnant la production, il s'agissait de refermer la Révolution française et son cycle de violences au profit de l'industrie perçue comme force pacificatrice⁷ ».

Dans le même temps, sur le terrain politique, la France peine à trouver une stabilité. Sept régimes politiques se succèdent dans cette première moitié de siècle qui suit directement la Révolution française. Le second dix-neuvième siècle, qui apparaît à peine plus stable, commence en 1848 sous le règne du président Louis-Napoléon Bonaparte, élu le 10 décembre. Ce passage d'une monarchie constitutionnelle à une république ne se fait pas sans heurt. Proclamée le 24 février de la même année, la Deuxième République fera long feu, à l'image des autres régimes politiques consécutifs qui se sont enchaînés pendant le XIX^e siècle. L'Empire sera rétabli assez rapidement, le 2 décembre 1852 à la suite du coup d'état de celui qui deviendra ensuite Napoléon III.

Ce siècle de mutations et de révolutions est entamé de moitié à la naissance d'Auguste-Jules Richepin, qui naît à Médéah, en Algérie française, le 4 février 1849⁸. Fils de médecin-militaire, il reçoit une éducation bourgeoise marquée par un environnement militariste et se nourrit du premier dix-neuvième siècle comme d'un héritage, profitant donc directement des grandes avancées de son temps. Une meilleure éducation grâce aux lois Guizot de 1830 qui généralisent l'alphabétisation des garçons, le développement de la presse ainsi qu'une plus

⁵ « Si, contrairement à ceux de capital, capitaux et capitalistes, le terme “capitalisme” n'est pas utilisé avant notre période, un capitalisme commercial existe bien depuis le XIV^e siècle » in Éric ANCEAU, *Comprendre le XIX^e siècle : 1815-1914*, Paris, Belin éducation, « Major », 2018, p. 87.

⁶ Christophe CHARLE, *La Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 22.

⁷ François JARRIGE, « Révolutions industrielles : histoire d'un mythe » [en ligne], *Revue Projet*, vol. 349, n° 6, 2015, p. 14-21.

⁸ Le père de Jean Richepin a fait la campagne d'Afrique du 25 décembre 1848 au 3 mai 1850. C'est à ce moment que naît Jean Richepin.

grande mobilité permettent à sa génération d'accroître plus rapidement que les précédentes son « capital culturel⁹ ».

Sur le plan littéraire, Jean Richepin arrive après la « bataille romantique¹⁰ » mais précède les avant-gardes du début du XX^e siècle. On trouve, de façon très schématique, les réalistes d'un côté et les symbolistes¹¹ de l'autre, venus les remplacer et jeter le soupçon sur la notion de progrès. À la toute fin du siècle, il ne semble plus subsister en littérature qu'un amas de petites chapelles aux revendications esthétiques diverses. Le « groupisme¹² » florit pendant les deux dernières décennies du XIX^e siècle marquées par l'éclatement des écoles littéraires. Une tendance similaire s'observe dans les autres arts, notamment dans le domaine de la peinture, où les courants artistiques se succèdent et se chevauchent à un rythme soutenu, symptôme de l'accélération du temps social¹³.

Émile Zola affirme qu'« il paraît impossible que d'ici à longtemps aucune plante nouvelle pousse dans notre sol littéraire, à l'ombre du chêne immense que Victor Hugo a planté¹⁴ ». La liste des grands écrivains du XIX^e siècle semble d'ores et déjà arrêtée, d'autant plus si l'on considère que l'industrialisation de la littérature l'affaiblit et délégitime ses acteurs¹⁵. Les vingt dernières années du dix-neuvième siècle sont marquées quant à elles par une désacralisation de la littérature, qui semble être entrée, comme le reste de la société, dans l'ère du divertissement et du spectacle.

⁹ Nous empruntons ce terme au sociologue Pierre Bourdieu. Voir Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La Reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

¹⁰ Voir Jules MARSAN, *La Bataille romantique*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1912.

¹¹ Gustave KHAN, *Symbolistes et décadents — Critique littéraire*, Paris, L. Vanier, 1902.

¹² « L'appellation Groupisme a désigné sous le Second Empire une convivialité que des bohèmes, écrivains et artistes, partageaient dans les salons privés. Le plus célèbre est celui qu'ouvre Nina de Villard en 1868, rue Chaptal, entre la place Clichy et l'église de la Trinité, dans le neuvième arrondissement » in Daniel GROJNOWSKI, « Des Groupes et des Œuvres », *Littératures*, n° 70, 15 septembre 2014, p. 165-177. Voir aussi Paul BAQUIAST, « Un mystérieux cercle littéraire : le groupisme », *Littératures*, vol. 24 n° 1, 1991, p. 181-183.

¹³ Voir Christophe CHARLE, *La Discordance des temps*, *op. cit.*

¹⁴ Émile ZOLA, « Les Poètes contemporains », *Le Voltaire*, 16 avril 1877. p. 1.

¹⁵ Sainte-Beuve précise que la littérature industrielle a toujours existé, mais que « ce qui la caractérise en ce moment cette littérature, et la rend un phénomène tout-à-fait propre à ce temps-ci, c'est la naïveté et souvent l'audace de sa requête, d'être nécessiteuse et de passer en demande toutes les bornes du nécessaire, de se mêler avec une passion effrénée de la gloire ou plutôt de la célébrité ; de s'amalgamer intimement avec l'orgueil littéraire, de se donner à lui pour mesure et de le prendre pour mesure lui-même dans l'émulation de leurs exigences accumulées » in Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, Paris, 1839, p. 677.

b) Penser la littérature avec les outils de la sociologie

Jean Richepin s'est illustré en tant qu'homme de lettres pendant les dernières décennies du dix-neuvième siècle. Son parcours témoigne d'un moment de la littérature où les écrivains ont été amenés à envisager leur carrière au prisme du collectif : que ce soit pour accéder au succès, se défendre, ou pour fuir la solitude inhérente à l'homme de lettres, l'écrivain de la fin-de-siècle voit plus qu'avant sa trajectoire liée à celle de ses contemporains – qu'il s'agisse des autres écrivains mais aussi des journalistes, patrons de presse, éditeurs, imprimeurs, et, à de plus rares occasions, des juges – et ne peut plus se penser seul. Par conséquent, si nous souhaitons comprendre l'écrivain que fut Jean Richepin, cela ne peut se faire qu'en prenant en compte la richesse du tissu social littéraire parisien des années 1870 lié au monde du journalisme et de la petite presse. Pour cela, la notion de « champ littéraire », que nous empruntons au sociologue Pierre Bourdieu, nous sera indispensable :

Le champ littéraire (*etc.*) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poètes d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces¹⁶.

Cet outil « appréhende le monde des lettres comme un univers social doté d'une autonomie relative, en ce qu'il est régi par des règles propres, qui renvoient à son histoire et qui déterminent les conditions d'accumulation du capital spécifique à cet univers¹⁷ ». Depuis la conception de la théorie de Bourdieu, plusieurs sociologues, sans remettre en question le fondement de cette théorie ni l'importance de l'outil qu'est la notion de champ, ont tenté d'aller plus loin sur le plan épistémologique¹⁸ et ont mené une série de travaux empiriques sur des itinéraires particuliers d'auteurs¹⁹. Notre travail de recherche s'inscrit dans ce second axe. Il s'agira donc d'étudier la figure de Jean Richepin en échappant aux « mirages déshistoricisants du monographisme auctorial²⁰ » et en considérant la littérature avant tout comme un objet

¹⁶ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 89, 1991, p. 4-5.

¹⁷ Gisèle SAPIRO, « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social » [en ligne], *Histoire de la recherche contemporaine. La revue du Comité pour l'histoire du CNRS*, Comité pour l'histoire du CNRS, décembre 2021, <https://journals.openedition.org/hrc/5575>.

¹⁸ Voir notamment Bernard LAHIRE (éd.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques. Textes à l'appui*, La Découverte, 1999 et Gisèle SAPIRO, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, « Repères Sociologie », 2014.

¹⁹ Nous pouvons citer l'ouvrage de Frédérique GIRAUD, *Émile Zola, le déclassement et la lutte des places : les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion éditeur, « Romantisme et modernités », 2016.

²⁰ Alain VAILLANT, *L'Histoire littéraire* [2010], 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2017, p. 190.

sociologique, un « fait social²¹ » et une activité faite de pratiques collectives. Nous envisagerons donc sa figure et son œuvre en relation avec les instances de socialisation auxquelles il a appartenu – notamment celle du journal – et étudierons les « médiations entre les œuvres et les conditions sociales de leur production²² ». Il s'agira également de comprendre comment celles-ci s'articulent, malgré leurs apparentes contradictions, dans la figure ambivalente du bourgeois-bohème, voire du bourgeois-bohémien. Nous retracerons donc l'histoire individuelle de Jean Richepin afin de « mettre au jour les cadres socialisateurs différenciés qu'il a traversés et les marques, sous forme de manières de penser et d'agir, laissées en lui par leur fréquentation²³ ». Cette manière d'envisager l'auteur nous semble particulièrement pertinente à la lumière du contexte dans lequel s'est construite sa carrière, marquée par de nouvelles dynamiques grégaires au sein du paysage littéraire.

c) Une nouvelle façon d'appréhender le monde des lettres

Si c'est au XIX^e siècle que le champ littéraire s'affranchit du pouvoir politique, il convient néanmoins de relativiser son apparente autonomie puisque, comme l'explique Pierre Bourdieu, le champ littéraire a vu la naissance de nouveaux rapports de force, notamment par la loi du marché. Le livre est un objet dont la valeur symbolique semble s'évaluer selon deux modes antinomiques : soit à la lumière des bénéfices qu'en tirent son auteur et son éditeur, c'est-à-dire la reconnaissance du public, soit au prisme de l'avis des pairs, c'est-à-dire celle de la critique. Très dépendants des lois du marché, les jeunes écrivains, les « littérateurs », les bohèmes, évoluent donc contraints mais tendent à remplacer leur marginalité subie par une marginalité revendiquée. Les « dominés » du champ tentent ainsi de prendre parti de cette situation et le champ littéraire fonctionne alors, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, comme un « monde économique à l'envers²⁴ ».

Cependant, notons que déjà au XIX^e siècle cette tendance est mise en évidence et décriée par les auteurs eux-mêmes. Jules Vallès, figure centrale de la Commune et défenseur des

²¹ Gisèle SAPIRO, *La Sociologie de la littérature*, op. cit., p. 14.

²² *Ibid.*

²³ Frédérique GIRAUD, Émilie SAUNIER, Aurélien RAYNAUD, « Principes, enjeux et usages de la méthode biographique en sociologie », *¿ Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, janvier 2014, p. 3.

²⁴ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1992, p. 121.

« réfractaires²⁵ », va être l'un des critiques du déclasserment progressif des auteurs : il considère que les écrivains ne se trouvent plus dans un système propice à l'écriture, renversant ainsi le paradigme de la misère inspiratrice :

S'il est vrai que l'autonomisation du champ littéraire amène l'écrivain à fonder l'essentiel de ses profits symboliques sur l'inadaptation économique de sa production, et donc sa probable non-rentabilité dans un marché bourgeois, c'est par une perversion de cette logique, souligne Vallès, que l'échec se retourne en élection, que la misère devient le brevet du génie, que l'artiste en guenilles croit avoir autorité pour mépriser l'ordre capitaliste²⁶.

Corinne Saminadayar-Perrin souligne que la conjoncture économique du marché du livre oblige l'écrivain à penser différemment son rapport à l'argent. Dans un monde qui lie à la notion de travail la nécessité de productivité, la place de l'écrivain dans la société semble problématique.

Dans la même veine que Jules Vallès, Émile Zola défend la capacité de l'auteur à gagner sa vie et affirme qu'au contraire l'argent est capable d'émanciper l'écrivain²⁷. Il dédie un chapitre de son *Roman expérimental* à la question de l'argent et la littérature. Jean Richepin critique la position d'Émile Zola à ce sujet : il estime que l'auteur de *Nana* juge le talent d'un écrivain aux revenus que lui rapportent ses œuvres :

Pour M. Zola, qui juge, ou plutôt qui jauge les gens à l'argent qu'ils gagnent, M. de Bornier²⁸ doit être un grand homme. Mais qui donc pense comme M. Zola, excepté lui et les commis libraires²⁹ ?

Si elle n'est pas le seul et unique levier de légitimation, la condition socio-économique de l'homme de lettres est un point d'intérêt pour le chercheur. La libéralisation du marché économique va pousser la littérature à affirmer en réaction « l'irréductibilité de la valeur esthétique à la valeur marchande³⁰ ». Les écrivains se retrouvent tourmentés : faut-il répondre

²⁵ Le terme « réfractaire » désigne « la résistance à l'incorporation sociale » chez Vallès. Les réfractaires ne se définissent pas uniquement par leur marginalité, mais également par la tension qu'ils mettent au jour entre la marge et le ventre. Voir Céline HERVET, « Réfractaires et irrécupérables. Penser la résistance à l'incorporation sociale » [En ligne], *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 37, 2019, mise en ligne le 31 décembre 2019. <https://journals.openedition.org/traces/10165>.

²⁶ Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « Irréguliers, saltimbanques et réfractaires : Vallès et la mythologie bohémienne », *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Harmattan, Sarga MOUSSA (éd.), « Histoire des sciences humaines », 2008, p. 318.

²⁷ « L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes », Émile ZOLA, *Œuvres complètes*, Paris, Bernouard, 1927-1939, t. XLI, p. 153. Cité dans Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 136.

²⁸ Jean Richepin écrit un portrait-charge de Henri de Bornier, dont il dévalorise la production.

²⁹ Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre – M. de Bornier », *Gil Blas*, 27 mars 1880, p. 1. Dix jours plus tôt, Jean Richepin consacrait justement un « portrait à l'encre » à Émile Zola. Voir Jean RICHEPIN, « M. Zola, critique », *Gil Blas*, 17 mars 1880, p. 1.

³⁰ Gisèle SAPIRO, « Le champ littéraire français : Structure, dynamique et formes de politisation » [en ligne] in Alain QUEMIN et Glauca VILLAS BOAS (éd.), *Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*, Marseille, OpenEdition Press, « Brésil / France | Brasil / França », 2016.

aux critères du public ou vaut-il mieux s'affirmer esthète ? Et par conséquent, qui est en mesure de décider de la littérarité d'une œuvre ? Gisèle Sapiro affirme que l'autonomie du champ se situe entre ces « deux extrêmes » que sont la dépendance d'un côté à l'état et de l'autre aux lois du marché :

De manière générale, on peut situer les champs relativement autonomes entre deux extrêmes (Sapiro 2003) : d'un côté le contrôle de la production culturelle (littéraire, artistique, scientifique) par l'État, comme dans les régimes autoritaires, parfois par l'intermédiaire d'organisations professionnelles (les unions d'écrivains des pays communistes) et d'un système centralisé de publication ; de l'autre la soumission entière de cette production à la loi du marché et à la libre concurrence, la valeur du produit étant indexée à sa valeur marchande³¹.

L'autonomisation relative du champ littéraire par rapport au champ du pouvoir signifie irrémédiablement l'avancée vers sa dépendance totale aux lois du marché. Des bouleversements ont donné à l'écrivain la possibilité d'endosser un rôle nouveau : celui de l'intellectuel. En s'émancipant progressivement du pouvoir politique, la littérature opère une mise à distance qui lui permet de repenser son rôle au sein de la société. Cette condition devient le moyen de la naissance de la figure de l'intellectuel, notamment grâce à la figure d'Émile Zola³², puisque l'écrivain constitue « en choix délibéré et légitime le parti de l'indépendance et de la dignité spécifique de l'homme de lettres, fondé à mettre son autorité spécifique au service de causes politiques³³ ».

Si le pouvoir emploie des moyens en apparence moins coercitifs qu'avant, il pratique toujours une certaine censure en amont et en aval des publications. L'imprimé reste soumis à des lois et le pouvoir parvient néanmoins à garder la main sur la sphère littéraire. Napoléon III, par exemple, invite à des fêtes, « outre les éditeurs et les patrons de presse, les écrivains et peintres mondains les plus conformistes³⁴ ». Ainsi, la situation socio-économique de l'écrivain au moment où il décide d'entrer en littérature et la source de ses revenus permettent de déterminer sa trajectoire dans le champ littéraire.

L'étude de la carrière de Jean Richepin ne peut donc se faire qu'en passant par l'examen de son œuvre et du contexte de production de celle-ci au prisme de la morphologie du champ littéraire et des tensions qui le modèlent. Nous étudierons donc à la fois le contenu des œuvres,

³¹ Gisèle SAPIRO, « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social » [en ligne], *Histoire de la recherche contemporaine. La revue du Comité pour l'histoire du CNRS*.

³² Pierre Bourdieu démontre combien Émile Zola représente, avec son « J'accuse », « l'aboutissement et l'accomplissement du processus collectif d'émancipation qui s'est progressivement accompli dans le champ de production culturelle » in Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art, op. cit.*, p. 186.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 77.

leur contexte d'écriture, leur support de diffusion et leur réception. Par ailleurs, nous tenterons de présenter l'itinéraire de cet écrivain, exemplaire de la nécessité de sociabilité qui règne en cette fin-de-siècle forte des liens entre « presse et plume³⁵ ». Il nous sera donc nécessaire d'étudier le champ journalistique, dans lequel Jean Richepin se positionne comme chroniqueur et dans lequel il gagne peu à peu en légitimité.

B. Le champ littéraire et le champ journalistique

Pour étudier le champ littéraire de la fin du siècle, il est essentiel de le mettre en perspective avec celui qui reste à sa marge³⁶ et l'alimente, c'est-à-dire le champ journalistique. L'essor du journal a permis de redéfinir les contours du champ littéraire et la place de ses acteurs. La critique universitaire a depuis quelques années engagé une nouvelle réflexion autour de cette « littérature médiatique³⁷ ». Ces travaux ont permis de mettre au jour combien l'avènement de la presse à grand tirage a fait évoluer de façon significative la littérature en l'ancrant au journal. Les récents travaux de recherche, dirigés par Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant³⁸, ont permis de revaloriser la place du journal dans les études littéraires, non plus comme origine de la production d'une « littérature industrielle³⁹ », mais plutôt comme laboratoire collectif d'écriture et de réflexion, support d'une « poétique journalistique⁴⁰ ». Là encore, l'importance d'envisager l'aspect social des pratiques d'écriture du dix-neuvième siècle nous invite à lier sociologie, histoire et littérature.

La dérégulation et l'autonomisation du champ littéraire ont eu pour conséquence directe la naissance de la « bohème littéraire ». Si celle qui fleurit au début du siècle est marquée par

³⁵ Nous faisons référence à l'ouvrage dirigé par Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, « cultures/médias », 2004.

³⁶ « Les bohèmes sont les acteurs et le produit du petit journal et, à ce titre, ils ne font pas tout à fait partie de la littérature. » Sandrine BERTHELOT, « La bohème : avec ou sans style ? » [en ligne] in Pascal BRISSETTE, Anthony GLINOER (éd.), *Bohème sans frontière*, nouvelle édition, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

³⁷ Marie Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT, 1836, *l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal « La Presse, » d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, « Études de presse », 2001.

³⁸ Voir notamment Dominique, KALIFA, Philippe, RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, et Alain VAILLANT, (dir.), *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, 2011, Marie Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT *Presse et plume : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004 et Marie Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT, 1836, *l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal « La Presse, » d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, 2001.

³⁹ « Chaque époque a sa folie et son ridicule ; en littérature nous avons déjà assisté (et trop aidé peut-être) à bien des manies ; le démon de l'élégie, du désespoir, a eu son temps ; l'art pur a eu son culte, sa mysticité ; mais voici que le masque change ; l'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme lui » in Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, 1839, p. 678.

⁴⁰ Marie-Ève THERENTY, *La Littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

une esthétique frénétique, proche du dandysme, du romantisme et de l'aristocratie⁴¹, c'est son imagerie post-romantique, immortalisée par les *Scènes de la vie de bohème* d'Henri Murger, qui cristallisera son mythe et ses lieux communs. La bohème est ensuite, à la fin du siècle, modelée par une sociabilité journalistique qui fait émerger de nouveaux genres tels que la parodie et le pastiche⁴². Il s'agit d'une bohème facétieuse⁴³, mais aussi désenchantée, notamment celle qui se relève des terribles événements de 1870-1871.

La bohème journalistique et littéraire représente une masse protéiforme caractérisée par la précarité des membres qui la composent. Néanmoins, si la bohème est avant tout subordonnée aux lois du marché économique, elle constitue un contre-pouvoir inquiétant par son nombre et la place qu'elle occupe au sein du journal :

Alors qu'elle apparaît comme illégitime au champ littéraire, la bohème accède ainsi paradoxalement aux instances qui contrôlent la communication littéraire et la publicité en même temps qu'elle a tout loisir d'assurer ainsi sa propre promotion à travers une foule d'hebdomadaires satiriques et littéraires que l'on englobe génériquement sous le nom de « petits journaux » ou de « petite presse⁴⁴ ».

Les liens de la bohème avec le monde de la presse constituent un véritable atout au dix-neuvième siècle. Assurant sa propre promotion, la bohème forge son mythe, constitué de témoignages, de portraits écrits et iconographiques ainsi que de romans.

a) Le « siècle de Pipelet⁴⁵ »

Au milieu du dix-neuvième siècle, le développement de la presse rotative, trois fois plus rapide que la presse à réaction, permet d'augmenter la production du journal tout en réduisant son coût. L'alphabétisation de la population permet une diffusion plus large du journal. Les débuts de la culture de masse bouleversent fortement les modalités de production et de diffusion de l'imprimé. Tout comme dans les autres secteurs d'activité, la mécanisation de l'imprimerie lui permet d'accroître sa productivité et elle devient alors « une branche industrielle comme une

⁴¹ Voir Jean Didier WAGNEUR, « L'invention de la bohème » [en ligne] Gallica, consulté le 9 janvier 2024.

<https://gallica.bnf.fr/essentiels/murger/scenes-vie-boheme/invention-boheme>

⁴² Alain VAILLANT, Yoan VERILHAC, *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle : Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?* Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Orbis litterarum », 2022, 372 p.

⁴³ Voir Nathalie PREISS, *Pour de rire. La blague au XIX^e siècle ou la représentation en question*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2002.

⁴⁴ Jean-Didier WAGNEUR, « L'invention de la bohème », art. cit.

⁴⁵ Jean RICHEPIN, « Le nom du siècle », *Gil Blas*, 21 juin 1882, p. 1.

autre⁴⁶ ». Quelques temps plus tôt, l'amélioration des moyens de transports, notamment grâce au développement du chemin de fer dans les années 1820, avait permis à la France de densifier ses flux de population et d'information. Certains journaux utilisent alors ce moyen de transport pour accroître le nombre de leurs lecteurs et développer une presse régionale :

Le Petit Parisien et *Le Petit Journal* se soucient avant tout d'élargir leur audience au-delà des sphères parisiennes et bourgeoises. Ainsi, ces deux journaux pénètrent dans les campagnes en tirant un grand nombre d'éditions, dont les heures de sortie sont fixées en fonction des heures de départ des trains et des correspondances⁴⁷.

Les années 1860 ont marqué un tournant dans l'histoire du périodique : si la presse moderne est née en 1836⁴⁸, l'année 1860 marque l'émergence des premiers journaux populaires, permettant à cette décennie d'être témoin d'un nouvel essor de la presse. Jean Richepin entre en littérature pendant la période de massification du lectorat : « entre 1870 et 1910, les tirages passent de 1 à plus de 5,5 millions d'exemplaires par jour⁴⁹ ». Le journal arrive alors à son âge d'or : il n'est pas encore soumis à la concurrence des médias du XX^e siècle et gagne une influence et une portée sans précédents, qui vont contribuer à redéfinir la relation entre le journalisme et la littérature :

L'âge d'or de la presse serait une période située chronologiquement à la fin du XIX^e siècle, quelque part entre l'avènement de la presse populaire en 1863 et le premier conflit mondial. Souvent confondu avec les débuts de la III^e République et la Belle Époque, c'est-à-dire des « moments » de la vie culturelle et politique française déjà largement investis par les imaginaires sociaux, l'âge d'or de la presse est une période si imprécise qu'elle semble appartenir au mythe plus qu'à une réalité historique. Cet âge d'or de la presse, ainsi qu'on le verra, se retrouve dans la littérature grand public comme scientifique mais aussi dans les médias⁵⁰.

Concernant le prix du livre et du journal, de nouvelles stratégies commerciales se mettent en place. Le prix du livre baisse, les cabinets de lecture ferment progressivement au cours du dix-neuvième siècle : le livre devient une propriété individuelle et un « objet de

⁴⁶ Christian DELPORTE, *Les journalistes en France (1880-1950) : naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, « XX^e siècle », 1999, p. 20.

⁴⁷ Marie-Ève THÉRENTY, *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 40.

⁴⁸ Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT, 1836, *l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal "La Presse," d'Émile de Girardin*, op. cit.

⁴⁹ Pierre VAN DEN DUNGEN. « Écrivains du quotidien : Journalistes et journalisme en France au XIX^e siècle » [en ligne], *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 25, 15 avril 2008. <https://doi.org/10.4000/semen.8108>.

⁵⁰ Michael PALMER, « L'Âge d'or de la presse » [en ligne], *Le Temps des médias*, vol. 27, n°2, 2016, p. 97-110. <https://doi.org/10.3917/tm.027.0097>. Consulté le 22 décembre 2020.

consommation courante⁵¹ ». L'ensemble de la production imprimée se trouve multipliée par six entre 1816 et 1913⁵² :

La courbe de la production imprimée française est à 6 200 titres en 1840, à plus de 10 000 en 1855, puis le décollage la fait passer à 20 000 vers 1880, à 28 000 en 1900 et à plus de 32 000 en 1913⁵³.

Le développement de cette industrie a engendré une augmentation significative des petits métiers liés au monde du livre et de la presse, dont s'est saisie une génération dont les membres se sont rarement vus récompensés par la reconnaissance pécuniaire et publique espérées. La massification du lectorat engendre l'augmentation du « prolétariat des lettres⁵⁴ », composé d'individus précaires que l'on désigne sous le nom de « bohème littéraire⁵⁵ », qui fait la force vive des journaux, et dont « l'afflux le plus important se situe entre 1876 et 1880⁵⁶ ». En 1881, Émile Zola écrit dans le *Figaro* : « Nous sommes tous les enfants de la presse, nous y avons tous conquis nos premiers grades.⁵⁷ »

Jean Richepin fait partie de « ces nouveaux venus, nourris d'humanités et de rhétorique mais dépourvus des moyens financiers et des protections sociales indispensables pour faire valoir leurs titres⁵⁸ ». Cette dichotomie entre un riche capital culturel et une difficile précarité financière façonne une trajectoire particulière aux écrivains et journalistes de l'époque, soulignant la fragilité et les tensions inhérentes à la profession durant cette période d'expansion de la presse :

L'industrialisation de l'édition, la révolution Girardin qui sous-tend l'essor rapide de la presse constituent une opportunité vitale pour une génération littéraire socialement diverse mais précaire et labile. La petite presse recrutant sans cesse de la main d'œuvre, elle constitue une ouverture en même temps qu'une médiation potentielle (instance

⁵¹ Émile ZOLA, *Le Roman expérimental*, Garnier-Flammarion, 1971, p. 1269. <https://shs.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2016-2-page-97>.

⁵² « La production imprimée passe ainsi de 3 763 titres en 1816 à 7823 en 1829 ; puis, après une baisse pendant la monarchie de Juillet, à 14 195 titres en 1875 et à 24443 en 1913 » in Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013, p. 23.

⁵³ Frédéric BARBIER, « Le XIX^e siècle industriel », *Histoire du livre en Occident*, Paris, Armand Colin, 2012, « Collection U », p. 269-288.

⁵⁴ Octave Mirbeau se décrit comme un « prolétaire des lettres » dans *Un Gentilhomme*. Voir Jean-Yves MOLLIER, « Du “bohème littéraire” (Henry Murger) au “prolétaire des lettres” (Octave Mirbeau). Les cheminements d'une posture contestataire dans les lettres françaises » [en ligne] in Pascal BRISSETTE, Anthony GLINOER (éd.), *Bohème sans frontière, op. cit.*, p. 143-150.

⁵⁵ L'expression est née en 1842 dans le *Charivari*. Voir Françoise CESTOR, Jean-Didier WAGNEUR, *Les Bohèmes, op. cit.*, p. 24.

⁵⁶ Christophe CHARLE, « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1 n° 4, 1975, p. 55.

⁵⁷ Émile ZOLA, « Adieux », *Le Figaro*, 22 septembre 1881, p. 1.

⁵⁸ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 85.

d'exposition et de sélection) pour un noviciat qui prend acte que la « communication littéraire » passe désormais par le journal⁵⁹.

Malgré des conditions de travail difficiles, le journaliste occupe une place centrale dans la société, car « l'écriture du présent fait aussi du journaliste le premier historiographe de la société, le premier décrypteur sans recul de l'Histoire⁶⁰ ». Le discours journalistique, parce qu'il est un discours non-fictionnel, prend parfois une forme historiographique. C'est le cas du témoignage ou de la chronique, très populaire à l'époque. À propos de cette tâche d'historien, Marie-Ève Thérenty affirme que « cette responsabilité toute nouvelle, beaucoup de journalistes la revendiquent consciemment dès l'âge d'or de la presse, soucieux de cette fonction d'archiviste et de témoin du journal⁶¹ ». Les journalistes s'attachent à donner une légitimité et un sens à cette nouvelle forme de discours, parfois dénigrée par les contemporains. Parmi eux, Delphine de Girardin décide de se placer en « mémorien⁶² » et d'accorder à son discours une valeur testimoniale et historique.

Jean Richepin est lui aussi conscient de l'importance de la presse en son siècle et l'atteste dans sa chronique du *Gil Blas* du 21 juin 1882 intitulée « Le Nom du siècle ». Il y fait remarquer que « le présent siècle » possède une « incontestable et extraordinaire valeur⁶³ ». Cet article se veut une réflexion sur « l'âme » du XIX^e siècle. Alors que celle-ci est libérée depuis tout juste un an⁶⁴, Richepin affirme, de façon assez visionnaire, que « c'est la presse qui donnera son nom au siècle⁶⁵ ». C'est l'analyse que fera ensuite Christophe Charle dans son ouvrage *Le Siècle de la presse*⁶⁶.

La question de la périodisation est d'autant plus importante qu'il s'agit d'étudier un temps qui se pense différemment des précédents. Dans son ouvrage *L'Histoire littéraire*, Alain Vaillant explique que « depuis le XIX^e siècle [...] les contemporains ont le sentiment (bien sûr illusoire) d'appartenir à un siècle doté d'une identité concrète, et cette illusion collective peut avoir des effets culturels significatifs⁶⁷ ». Ainsi, le dix-neuvième siècle fut le premier à se

⁵⁹ Jean-Didier WAGNEUR, « Une scénographie du petit journalisme : le ratage bohème » [en ligne], *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, juillet 2020. <http://journals.openedition.org/contextes/8997>.

⁶⁰ Marie-Ève THÉRENTY, *La Littérature au quotidien*, op. cit., p. 107.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Delphine DE GIRARDIN, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*, Paris, *Mercur de France*, « Le Temps retrouvé », 1986, p. 218, cité dans Lucie BARETTE, *Les Écrivaines journalistes sous la Monarchie de Juillet : la presse au service d'une reconnaissance littéraire*, sous la direction de Brigitte Diaz, thèse, Linguistique, Normandie université, 2018, p. 110.

⁶³ Jean RICHEPIN, « Le nom du siècle », *Gil Blas*, 21 juin 1882, p. 1.

⁶⁴ Voir loi sur la presse de 1881.

⁶⁵ Jean RICHEPIN, « Le nom du siècle », art. cit.

⁶⁶ Christophe CHARLE, *Le Siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004.

⁶⁷ Alain VAILLANT, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 126.

percevoir comme distinct des siècles précédents si bien que « l'histoire littéraire du XIX^e siècle est la première à s'écrire tout entière au présent, dans une sorte de gigantesque précipitation du biographisme⁶⁸ ».

À l'image de son siècle, Jean Richepin accorde une place privilégiée au journal et pense que « aujourd'hui, le vrai porte-voix, c'est le journal, qui parle à tout le monde⁶⁹ » malgré son caractère parfois trivial, duquel il faut bien se préserver :

[...] j'estime que, si l'actualité a du bon pour le polémiste, elle est en général nuisible pour le chroniqueur. À raisonner sur un fait dans la chaleur du premier mouvement, on risque de se laisser emporter par une passion pour ou contre, et de dire beaucoup de bêtises qu'on ne dirait pas huit jours après⁷⁰.

Ce métadiscours journalistique publié par Jean Richepin nous permet d'ouvrir la voie à l'analyse de sa pensée sur le métier de journaliste. Ce dernier évoque les risques associés aux réactions impulsives que permet la parution quotidienne du journal. Il établit ainsi une distinction entre deux rôles : le polémiste et le chroniqueur. Jean Richepin se place plus volontiers en « chroniqueur », comme en atteste le titre de la rubrique qu'il alimentera au *Gil Blas* entre décembre 1879 et juillet 1882, les « Chroniques du pavé ». Une partie de ces chroniques fut publiée en volume. En 1883, un premier volume, *Le Pavé*, fut publié par Dentu. Puis, en 1900, la collection des Dix décide de republier une version illustrée de la première partie du *Pavé*, intitulée « Paysages et coins de rue ». L'ouvrage est préfacé par Georges Vicaire et illustré par Auguste Lepère. La publication en livre des chroniques démontre leur intérêt éditorial et prouve la reconnaissance croissante de Jean Richepin en tant qu'écrivain mais aussi en tant que journaliste. Par ailleurs, la démarche est caractéristique de l'esthétique de la modernité, marquée par une hybridation entre le périodique et le livre imprimé.

b) Littérature et presse

Le journal permet aux écrivains d'être rémunérés à un rythme plus rapide que ce que propose la littérature et devient un moyen de subsistance pour de nombreux écrivains. Marie-Ève Thérénty considère qu'« on peut en outre constater qu'à peu près tous les écrivains du XIX^e siècle ont croisé de façon significative la route du périodique⁷¹ ». Ces liens étroits entre

⁶⁸ Jean Marie GOULEMOT, Daniel OSTER, *Gens de Lettres, écrivains et bohèmes*, op. cit., p.167.

⁶⁹ Jean RICHEPIN, « Tas de gueulars ! » *Gil Blas*, 24 août 1881, p. 1.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Marie-Ève THÉRENTY, *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 15.

littérature et journaux imposent aux écrivains une nécessité d'immédiateté et de productivité qui se ressent non seulement dans le travail journalistique, mais aussi dans le travail purement littéraire. Jean Richepin s'inscrit parfaitement dans cette dynamique, comme le souligne Sutter Laumann :

Très varié, M. Richepin, est aussi très fécond. Outre ses quatre volumes de vers, il nous a donné *Madame André, la Glu, Miarka la Fille à l'Ourse, Quatre petits romans, Les Morts bizarres, Le Pavé*, romans où l'on retrouve toutes les qualités et aussi tous ses défauts. La fécondité est une exigence de notre époque encombrée d'artistes et de littérateurs, ayant tous un certain talent. Il faut être constamment sur la brèche, produire sans trêve, si l'on ne veut se laisser oublier du public, ni se faire distancer par les rivaux. Être fécond est d'une capitale importance, et le temps n'est plus où Flaubert mettait six ans pour écrire une œuvre⁷².

Dans cette citation, le critique fait remarquer que la production littéraire de Jean Richepin permet d'ouvrir sur un constat plus large sur les métamorphoses des conditions de production des œuvres et reflète les nouvelles règles de la production littéraire. L'auteur se retrouverait à la merci de son public et de ses rivaux, contraint à une certaine productivité pour exister dans le champ littéraire.

L'apport de l'écrivain dans la presse est protéiforme : critique, nouvelle, roman-feuilleton. Le changement de support permet de repenser les contours de la littérature, si bien qu'« avec le feuilleton, la presse a inventé un genre littéraire et un style d'écriture nouveaux qui ont fait la fortune de certains auteurs populaires⁷³ ». De même, le journaliste emprunte aussi à la littérature pour construire ses articles :

Le journaliste recourt à des formes poétiques canoniques et livresques dont l'hétérogénéité ne peut cependant masquer l'origine littéraire commune. Parmi ces recours figurent notamment la fiction, l'ironie, la forme conversationnelle ou encore l'écriture intime – toutes micro ou macroformes que le XVIII^e siècle notamment a abondamment pratiquées et mises à la mode en littérature⁷⁴.

Inversement, les auteurs empruntent au monde du journal des thèmes et des personnages⁷⁵, et les rapports entre la littérature et la presse représentent au XIX^e siècle un « continuum de pratiques difficilement séparables⁷⁶ ». Avant la professionnalisation du métier

⁷² Sutter LAUMANN, « Jean Richepin », *La Justice*, 4 janvier 1887, p. 2.

⁷³ Christian DELPORTE, *Les journalistes en France (1880-1950) : naissance et construction d'une profession*, op. cit., p. 19.

⁷⁴ Marie-Ève THERENTY, *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 121.

⁷⁵ Les romans tournant autour du monde de la presse sont nombreux au dix-neuvième siècle. Nous citons *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac – dont Jean Richepin propose en 1878 une réécriture dans *Madame André* –, *Bel-Ami* de Guy de Maupassant ou encore *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert.

⁷⁶ Paul ARON, « Présentation » [en ligne] in Paul ARON (dir.), *Les Écrivains journalistes, Textyles*, 39, 15 décembre 2010, mis en ligne le 25 mai 2012, consulté le 13 novembre 2023. <https://doi.org/10.4000/textyles.88>

en 1935⁷⁷, le travail du journaliste est moins encadré et bien souvent couplé à d'autres activités littéraires. Jusqu'à cette date, les rapports entre presse et littérature semblent inextricables. La bohème journalistique, qui ne recoupe pas parfaitement le monde des lettres, apparaît comme son sous-prolétariat⁷⁸. Jean Richepin fait partie de l'une des dernières générations d'écrivains à avoir connu un tel lien entre presse et littérature, puisque comme l'explique Marie-Ève Thérenty :

Avec la professionnalisation de la profession et la naissance du petit reportage, le poids de la littérature semble donc diminuer dans les journaux. L'historien Marc Martin, spécialiste de la sociologie des journalistes, écrit ainsi : « Parmi les journalistes qui connaissent la notoriété, désormais un sur trois n'a plus rien de commun avec l'homme de lettres contre un sur cinq trente ans plus tôt. Surtout avec l'arrivée à partir des années 1860 d'une foule de nouveaux rédacteurs, petits reporters notamment attirés par la multiplication des titres et par le succès des journaux populaires, l'éloignement du journalisme et de l'homme de lettres s'affirme car ces nouveaux venus n'ont plus les qualités leur permettant d'ambitionner une carrière d'écrivains⁷⁹ »⁸⁰.

Elle souligne que le constat de Marc Martin est à nuancer au regard de certains journaux très sensibles à la littérature. Elle donne justement l'exemple du *Gil Blas*, auquel Jean Richepin a collaboré quotidiennement pendant plusieurs années, ainsi que du *Gaulois*, qui conserve un certain nombre de « "stars" du journal⁸¹ », ce que deviendra Jean Richepin à partir des années 1880.

Ces liens entre monde de la presse et littérature entraînent une reconfiguration de la conception que les contemporains se font de l'écrivain : l'écrivain anonyme et la grande plume cohabitent dans les journaux. Les écrivains reconnus par la critique n'étant pas les seuls contributeurs du journal.

Les écrivains du dix-neuvième siècle voient d'un œil parfois méfiant ce nouveau médium, capable, selon certains de pervertir la littérature et de déshonorer le parcours de l'écrivain. C'est cette frange dubitative de la profession que présente Richepin dans son roman *Madame André* à travers le personnage de Lucien, aspirant écrivain orgueilleux qui « se complaisait dans la conscience de n'avoir pas dérogé à l'art en faisant du journalisme⁸² ». Selon

⁷⁷ Loi du 29 mars 1935 relative au statut professionnel des journalistes, *Journal Officiel de la République française* p. 3595.

⁷⁸ Voir à ce sujet Jean-Didier WAGNEUR, « Une scénographie du petit journalisme : le ratage bohème » [en ligne], art. cit.

⁷⁹ Marc MARTIN in Marie-Ève THÉRENTY, *La Littérature au quotidien*, op. cit., p. 42.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.* p. 43.

⁸² Jean RICHEPIN, *Madame André* [3^e édition], Paris, M. Dreyfous, 1879 p. 173.

Lucien, s'essayer au journalisme signifierait « trahir la poésie⁸³ ». Son point de vue traduit une vision élitiste de l'art, et plus particulièrement de la littérature :

Vois-tu, disait-il, le journalisme, c'est le poison pour l'artiste. Tous ceux qui en ont bu en sont morts, même les plus robustes. Le journal est au livre ce que la glaise est au marbre on s'y gâte la main dans la facilité d'un travail vulgaire. Étant forcé de parler quand même tous les jours et sur toutes choses, on prend l'habitude de parler pour ne rien dire. La poésie, l'art, c'est une autre paire de manches qu'un article broché sur commande à tant la ligne. On ne doit pas, on ne peut pas, prendre l'hippogriphes à l'heure, comme un fiacre. Le poète et le journaliste, c'est le chanteur et l'avocat tu vois d'ici la différence. L'un émet des notes, l'autre du bruit. L'abîme entre eux est encore plus grand que cela ; je n'en dis pas assez. Les journalistes et nous, deux races qui n'ont rien de commun. Nous, les gentilshommes de l'esprit, voilà ! Eux, les bourgeois de la plume. Que dis-je ? Les nègres de la copie. Ils disent qu'ils font de la littérature. Ce n'est pas vrai. Ils en vendent au détail, et d'occasion, et frelatée. Ils ne l'aiment pas. Ils ne la comprennent pas. Ils prétendent la vulgariser. Oui, au vrai sens du mot, en la rendant vulgaire. Ils se vantent de la mettre à la portée de tout le monde. Quelle gloire ! C'est ce qu'on fait d'une femme quand on la prostitue⁸⁴.

Ce long dénigrement du rôle du journaliste, opposé, selon Lucien, à la pureté de l'art, et notamment à « l'art pour l'art », se veut une critique du mercantilisme et de l'orientation commerciale manifeste du journal. En les qualifiant de « bourgeois » et leur travail de « vulgaire », Lucien accuse le journaliste de désacraliser la littérature et dénonce une utilisation commerciale du support journalistique. Par ailleurs, le journaliste serait, toujours selon Lucien, dénué de créativité et ne saurait reconnaître la beauté dans l'art, d'autant que la rétribution à la ligne rend creuses les phrases des journalistes. On remarque également la place problématique des journalistes, qui semblent être à la marge du champ littéraire par sa limite inférieure : ils sont les « nègres de la copie ». Lucien présente les journalistes comme un sous-prolétariat des lettres, voire les rend extérieurs au champ littéraire. Il finit par personnifier la littérature et fait d'elle une femme que les journalistes corrompent en prétendant l'aimer. Par cette métaphore finale, Jean Richepin se place dans la lignée des écrivains qui utilisent le motif de la prostitution pour décrire le journal⁸⁵. Pour autant, tout comme ceux de ses contemporains qui le fustigent, Jean Richepin manifeste une forte proximité avec le monde des journaux, notamment de ceux accusés justement de pratiquer cette pornographie littéraire, – comme le *Gil Blas* – et la tirade de Lucien apparaît bien plus comme un moyen pour l'auteur de se moquer du snobisme littéraire qui s'empare de certains de ses contemporains.

⁸³ *Ibid.*, p. 175.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁵ Nous renvoyons à l'ouvrage d'Éléonore REVERZY, *Portrait de l'écrivain en fille de joie*, CNRS édition, 2016, ainsi qu'à l'article de Brigitte DIAZ, « "Désinfecter la littérature" : la presse contre la pornographie littéraire » [en ligne] in Guillaume PINSON (dir.), *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930)*, *Médias 19*, 14 septembre 2021.

Jean Richepin a publié un nombre très important de ses nouvelles et romans dans la presse. Il commence par la biographie de Jules Vallès, *Les Étapes d'un réfractaire : Jules Vallès* dans *La Vérité* du 12 au 17 et du 19 au 20 juillet 1871, poursuit en 1872 avec la publication de sa nouvelle « Les Deux déportés » dans *Le Corsaire*, entre le 14 septembre et le 22 octobre 1872, qui paraîtra ensuite en volume dans *Les Morts bizarres* sous le titre « Une histoire de l'autre monde » en 1876 et retrouvera le chemin de la presse en avril 1879 dans *Le Républicain Marseillais*.

En avril 1878, Jean Richepin fait paraître dans la presse son premier roman, *Madame André*. Il y raconte l'histoire d'amour passionnée entre le jeune Lucien et la veuve Madeleine André, de quatorze ans son aînée. Madeleine, qui va rapidement voir en Lucien un écrivain prometteur, incite son amant à se vouer à l'exercice exclusif de l'écriture. La paresse de Lucien va cependant avoir raison de son talent, et le jeune littérateur peinera à écrire et à faire publier ses textes. Muée par la volonté de voir son amant réussir dans le monde, Madeleine va alors travailler pour Lucien, rédigeant ses notes et retouchant ses textes, jusqu'à le supplanter dans son travail de rédaction. Les œuvres de Madeleine publiées sous le nom de Lucien vont devenir célèbres. Lucien connaît alors la consécration tandis que Madeleine continue à travailler secrètement à la réussite sociale de son amant. Madeleine, bien consciente de la nécessité que Lucien soit vu dans les réseaux de sociabilité, attend de lui qu'il côtoie les jeunes écrivains du café Tabourey.

À travers ce roman, Jean Richepin scinde en deux l'identité d'écrivain et fait dialoguer ces deux parties. Chaque personnage représente alors une facette du métier d'écrivain : la face publique, prise en charge par Lucien, qui se rend au café et accueille camarades et journalistes dans son salon pour faire un travail de représentation, et la face cachée, représentée par Madeleine, qui, cloîtrée dans son « gynécée obscur⁸⁶ », travaille aux romans qui seront publiés sous le nom de Lucien. Finalement, la fin du roman voit se séparer les deux amants. Madeleine meurt anonyme et Lucien devient un écrivain à la mode, médiocre mais suffisamment reconnu pour pouvoir vivre de sa plume.

Les conditions de pré-publication de *Madame André*, paru en feuilletons dans le *XIX^e siècle*⁸⁷, furent fortement critiquées par Jules Barbey d'Aurevilly. Il accuse le journal dans

⁸⁶ Jean RICHEPIN, *Madame André*, *op. cit.*, p. 231.

⁸⁷ Paru en feuilleton dans le *XIX^e siècle* du 12 avril au 10 juin 1878.

lequel le roman a été publié de l'avoir « raccourci, hâché et châtré, ne voulant pas en perdre tout, puisqu'il l'avait payé à l'avance⁸⁸ » et analyse ainsi le comportement de Jean Richepin :

L'auteur de *La Chanson des Gueux* a une si méprisante indifférence pour les journaux et l'opinion qu'ils font, qu'au sien il s'est détourné de son œuvre, avec une légèreté qui n'est pas même un stoïcisme, et qu'il a laissé opérer sur sa personne les sordides et lâches ciseaux de l'industrialisme qui l'ont dépecée. Sûr, d'ailleurs, de retrouver son œuvre plus tard ; sûr de la sauver du massacre qu'on lui avait fait subir, et de montrer — du même coup, en la publiant, — la double intégralité de l'œuvre et de la bêtise de ceux qui l'avaient massacrée⁸⁹ !

Le compte rendu d'une conférence de Francisque Sarcey nous en apprend davantage sur les conditions de publication de *Madame André*. Eugène Hubert explique en effet que :

[...] pour raconter les débuts de Richepin, M. Sarcey parle beaucoup de lui-même et de sa protection. Richepin est venu LE voir. Il LUI a demandé des avis. Il LUI a présenté un roman. Lui, a daigné l'écouter, en apprenant que c'était un normalien — preuve que l'on sait écrire en français. IL l'a présenté à About. *Madame André* a paru dans LEUR journal⁹⁰. Richepin L'a remercié. Mais ensuite Richepin n'a plus été content. On pratiquait des coupures monstres dans son roman ! Il pleuvait des lignes abattues⁹¹.

Cette citation prouve que Jean Richepin n'a, contrairement à ce que laisse supposer Barbey d'Aurevilly dans son article, pas été indifférent aux modifications perpétrées par le journal sur le roman-feuilleton. Néanmoins, Jean Richepin continuera d'utiliser ce mode de publication mais ne collaborera plus avec le *XIX^e siècle*.

Jean Richepin publie encore en feuilleton *La Glu*⁹², *Miarka la fille à l'ourse*⁹³ et *L'Aimé*⁹⁴ au *Gil Blas* ainsi que *Braves Gens*⁹⁵ dans le *Figaro*, *Césarine*⁹⁶ dans la *Nouvelle Revue*, *Les Joies du crime*⁹⁷ dans *Le Peuple*, *Flamboche*⁹⁸ dans *Le Journal*, *Lagibasse*⁹⁹ dans *La Grande Revue*, ainsi qu'une centaine de nouvelles et contes dont certains n'ont jamais été publiés en ouvrage. Jean Richepin inonde les journaux de ses fictions, notamment entre 1881 et 1899. Il délaissera ensuite largement le roman au profit du théâtre, avant de publier en 1911 dans

⁸⁸ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « *Madame André*, par M. Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 24 février 1879, p. 2-3

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Edmond About était en effet le fondateur et le rédacteur en chef du *XIX^e siècle*.

⁹¹ Eugène HUBERT, « La soirée – conférence sur Jean Richepin », *Gil Blas*, 22 avril 1882, p. 3.

⁹² Du 9 avril 1881 au 17 mai 1881. Paru la même année chez Dreyfous.

⁹³ Du 5 avril au 20 mai 1883. Paru la même année chez Dreyfous.

⁹⁴ Du 4 février au 9 avril 1893. Paru la même année chez Charpentier et Fasquelle.

⁹⁵ Du 3 septembre au 31 octobre 1886. Paru en 1886 chez Dreyfous.

⁹⁶ Du 1^{er} avril au 15 mai 1888. Paru la même année chez Dreyfous.

⁹⁷ Du 4 décembre 1888 au 24 février 1889. Paru en 1890 chez Charpentier sous le titre *Le Cadet*.

⁹⁸ Du 4 août au 10 octobre 1895. Paru la même année chez Charpentier.

⁹⁹ Du 1^{er} mai au 1^{er} août 1899. Paru la même année chez Fasquelle.

L'Excelsior son « roman des temps nouveaux » *L'Aile*, du 23 au 7 juillet 1911. Le roman paraîtra ensuite aux éditions Pierre Lafitte, détentrices de *L'Excelsior*.

c) Jean Richepin écrivain-journaliste

La carrière journalistique de Jean Richepin a constitué le cœur de son travail quotidien tout au long de sa carrière d'écrivain. Nous en retraçons ici les principales étapes. Par son rôle de chroniqueur, il se trouve être un très bon représentant de cette entrée dans « l'ère médiatique¹⁰⁰ », en cela qu'il cumule une importante production journalistique – à la fois des articles et de la fiction publiée dans les journaux – et une utilisation importante – et parfois outrancière – de la « réclame » dans la presse, à la fois par la promotion de ses livres et par celle de sa personne.

Auguste-Jules Richepin commence ce qu'il serait pour l'instant audacieux d'appeler une carrière à *La Jeunesse, revue littéraire critique et philosophique*, dirigée par Paul Émion¹⁰¹, dont le siège social se situe au 9, rue d'Ulm¹⁰², est non loin de l'École normale supérieure, où il est élève entre 1868 et 1870. Il signe sous le pseudonyme d'Henri Pic, anagramme de « Richepin¹⁰³ ». Il collabore à la revue dès son premier numéro, le 1^{er} juillet 1868, dans lequel il publie un poème intitulé « Debout ! ». Pierre Giffard se rappelle en 1883 la fortune que connut *La Jeunesse* :

La manie du journal imprimé est, on le sait, l'une des plus âpres qui s'emparent du jeune homme qui veut écrire. Nous avons tous plus ou moins fondé des journaux au collège. Pour ma part, je faisais alors circuler dans la classe de seconde un pamphlet manuscrit et périodique, intitulé *l'Anthropophage* (on n'a jamais su pourquoi), qui fut saisi maintes fois, non sans avoir porté la bonne parole dans un tas de sous-mains discrètement entr'ouverts. Mais, hélas ! Richepin, élève de philosophie, faisait à ces petits papiers une concurrence terrible, avec un vrai journal, une feuille imprimée qui s'appelait *la Jeunesse*, et qu'il

¹⁰⁰ L'expression est empruntée au titre de l'ouvrage : Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal « La Presse, » d'Émile de Girardin*, Études de presse, Paris, « Nouveau monde », 2001.

¹⁰¹ Jean-Jacques LEFRERE, « Paul Émion alias Alfred Sircos, rédacteur en chef de *La Jeunesse* », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1993, p. 10-11.

¹⁰² Voir Kévin SALIOU, *La Réception de Lautréamont de 1870 à 1917*, sous la direction de Yann Mortelette et Michel Pierrssens, thèse, Littératures, Université de Bretagne occidentale, Brest ; Université de Montréal. Département d'études françaises, 2018.

¹⁰³ Le fait que le pseudonyme soit transparent est logique si l'on poursuit l'idée que Jean Richepin tente avant tout de se « faire un nom » et n'aurait donc aucun intérêt à employer un pseudonyme trop obscur. Par ailleurs, connaissant Richepin, on peut imaginer que le choix du pseudonyme soit un hommage à François Rabelais, qui avait pris pour pseudonyme Alcofribas Nasier, anagramme de François Rabelais.

dirigeait sournoisement sous le pseudonyme d'Henri Pic. Nous allions l'acheter, avec rage chez une vieille libraire de la rue des Lions-Saint-Paul¹⁰⁴.

Pierre Giffard surestime le rôle de Jean Richepin au sein de *La Jeunesse* en affirmant qu'il dirigeait la revue. Il évoque néanmoins un point central : il est commun que les premières publications d'un apprenti-écrivain se trouvent dans les petits journaux et les feuilles éphémères. Plus tard, en 1870, alors qu'il est à Besançon pour la guerre, Jean Richepin collabore au journal *L'Est Républicain* :

Charles Beauquier, qui depuis fut longtemps député du Doubs, le peintre Antonin Fanart et quelques autres venaient de fonder, sous l'œil bienveillant du préfet du département Edouard Ordinaire, député de l'opposition à la fin de l'Empire, un journal dont le titre indiquait la nuance ; il s'appelait *l'Est Républicain*. Chaque soir, le jeune Richepin s'en allait à l'imprimerie Valuet où se faisait le journal, soit pour apprendre les nouvelles de la journée, soit pour corriger la copie qu'il avait remise [*sic*] la veille ou le matin même. Il entra à l'atelier et bavardait avec les typos qui le trouvaient « bien gentil et pas fier », puis il leur demandait si son article était composé. Cet article était tantôt de la prose suivie quelquefois de ses initiales J.R., tantôt des vers presque toujours satiriques, signés : Quand j'ris j'pince¹⁰⁵.

Jean Richepin avait déjà raconté dans ses mémoires, en 1924, son rôle pendant la guerre franco-prussienne. En raison de son statut d'élève de l'École normale supérieure, Jean Richepin n'est pas appelé sous les drapeaux. Il cumule alors une activité de sergent instructeur et de rédacteur au journal :

Dans le même temps, je collaborais au *Républicain de l'Est*, où je donnais des chansons de marche, des articles patriotiques, voire satiriques ; écrits d'une enthousiaste plume juvénile chauffée à blanc, trempée rageusement dans une encre en perpétuelle ébullition¹⁰⁶ !

En avril 1871, pendant la Commune de Paris, Jean Richepin publie dans un journal financier dont nous n'avons que peu d'informations. Il l'évoque brièvement dans ses mémoires :

Après cette alerte, je ne descendis plus dans la rue qu'autant qu'il fallait renouveler notre provision de tabac ou porter ma copie au journal financier (parfaitement, financier !) d'un certain Pierre Racque¹⁰⁷, qui m'en soldait le prix en nature, en vin, dont il disposait en abondance¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Pierre GIFFARD, « Richepin », *Le Figaro*, 27 janvier 1883, p. 2.

¹⁰⁵ C. VUILLAME, « Jean Richepin franc-tireur », *Journal des Débats*, 19 décembre 1926, p. 1.

¹⁰⁶ Jean RICHEPIN, « Besançon en 1870 », *Toutes mes vies, Demain*, n° 6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 12.

¹⁰⁷ Pierre Racque (18..-1892), collaborateur au *Phare littéraire et artistique*. Journaliste, poète, chansonnier et boursier. « C'est un fervent de la Muse, applaudi à la *Lice Chansonnrière* comme au *Caveau français* et particulièrement goûté au *Cercles des méridionaux* » in « Pierre Racque », *Le Phare littéraire et artistique*, 5 juillet 1890, p. 1.

¹⁰⁸ Jean RICHEPIN, « Souvenirs de la Commune », *Toutes mes vies, op. cit.*, p. 20.

Entre le 3 février et le 13 mai 1871, Jean Richepin collabore au journal d'Henri Rochefort *Le Mot d'ordre*¹⁰⁹. Il y publie sous le pseudonyme beaucoup plus obscur « Un franc flâneur ». S'il s'y occupe de politique, il n'écrit pas en pamphlétaire. Il écrit des aphorismes, des blagues, des mots d'esprit critiquant le gouvernement d'Adolphe Thiers, qu'il affuble du surnom de *Foutriquet*¹¹⁰. La plume de l'écrivain est trempée dans une encre railleuse :

On écrit de Versailles au *National* que le dernier discours de M. Thiers ne cesse de défrayer les conversations.
C'est tout ce que ce discours, en dépit de son auteur, aura réussi d'effrayer¹¹¹.

Jean Richepin moque les Versaillais, critique vivement Adolphe Thiers et son gouvernement et soutient, quoique timidement, les communards.

Ensuite, en 1872, Jean Richepin est rédacteur parlementaire à *La Vérité* d'Albert-Édouard Portalis, journal proche des communards. Il publie également un « sonnet métaphysique¹¹² » dans *La Joute* la même année. Entre 1872 et 1876 il collabore à *La Renaissance littéraire et artistique* fondé par les poètes Jean Aicard et Émile Blémont¹¹³. Il y publie des articles et des nouvelles, comme « L'assassin nu¹¹⁴ » qui paraîtra ensuite en 1876 dans *Les Morts bizarres*. Jean Richepin collabore en 1876 au *Corsaire* sous le pseudonyme Jean de la Noce et à la *Tribune* où il écrit des chroniques parfois vigoureuses¹¹⁵.

Reflète de son amitié avec André Gill, Jean Richepin participe, entre 1876 et 1879, aux journaux qu'il lance : *La Lune Rousse*, fondée en décembre 1876, et *La Petite Lune*, fondée en juin 1878. À *La Lune Rousse*, Jean Richepin publie ses premières « chroniques du pavé ». À *La Petite Lune*, il écrit des articles qu'il signe Jean Populot, qui n'est pas un pseudonyme, mais un personnage. Charpentier de son état, Jean Populot a une famille¹¹⁶. Il s'exprime dans une

¹⁰⁹ *Le Mot d'ordre*, dirigé par Henri Rochefort, paraît du 3 février au 20 mai 1870.

¹¹⁰ Voir *Le Mot d'ordre* du 2 mai 1871.

¹¹¹ Un franc Flâneur [Jean Richepin], « La rue et les boulevards », *Le Mot d'ordre*, 2 mai 1871, p. 2

¹¹² Jean RICHEPIN, « Sonnet métaphysique », *La Joute*, 26 novembre 1872, p. 10.

¹¹³ Michael Pakenham a retracé dans sa thèse l'itinéraire de ce journal. Voir Michael PAKENHAM, *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870, la Renaissance Littéraire et Artistique dirigée par Émile Blémont*, sous la direction de Louis Forestier, thèse, Paris Sorbonne, 1995.

¹¹⁴ Publié en deux parties dans *La Renaissance littéraire et artistique*, dans le numéro du 22 février puis du 1^{er} mars 1874.

¹¹⁵ Il y collabore du 28 août au 28 octobre 1876. Ses chroniques sont interrompues entre le 10 septembre et le 7 octobre, alors qu'il est en prison à Sainte-Pélagie. Il y est journaliste économiste. Une querelle éclate notamment entre *L'Opinion* et *La Tribune* suite à un article de Richepin, « Faites des enfants ! ».

¹¹⁶ Certains articles sont écrits sous forme de lettre à son frère Michel (voir *La Petite Lune* n° 1, 16 juin 1878), à sa femme Françoise (voir *La Petite Lune* n°2, 21 juin 1878) ou à sa nièce Jeanne (voir *La Petite Lune*, n°11, 23 août 1878). Jean Populot s'adresse également aux pauvres, qu'il appelle ses « frères en misère » (Voir *La Petite Lune* n° 3, 30 juin 1878).

langue populaire décalée du style habituel de Jean Richepin, comme dans cet extrait dans lequel il apostrophe les gueux, ses « frangins en misère » :

Vous ne lisez jamais le *Figaro* n'est-ce pas ? moi non plus. Nous ne boulotons pas de ce brignolet-là¹¹⁷.

Le 16 juin 1879, dans le cinquante-et-unième numéro de *La Petite Lune* une dernière chronique de Jean Populot annonce à ses « franchins et aminches » la fusion de *La Petite Lune* et de *La Lune Rousse*. Jean Richepin cesse alors sa collaboration et déménage à Marseille¹¹⁸ pour trois mois pendant lesquels il dirige *Le Républicain marseillais*, qui devient ensuite *Le Rappel marseillais*. Il écrit dans une lettre à Maurice Dreyfous :

Direction incognito d'un petit journal. 500 francs par mois, plus un roman au jour le jour, signé ou non signé¹¹⁹ ; plus articles payés. Républicain modéré. [...] Avons aussi journal littéraire du Dimanche dont je suis directeur, et où peut faire reproduire tout ce que je veux¹²⁰.

Dans le *Rappel Marseillais*, Jean Richepin fait publier une fois par semaine « La Chanson du Dimanche », pour faire concurrence à Clovis Hugues qui, dans *La Jeune République*, publie tous les dimanches une poésie dans la rubrique « La Muse du Dimanche ». Il publie ces chansons, et d'autres articles, sous le pseudonyme de « Jean de la Noce ».

En août 1879, le *Rappel Marseillais* devient *Le Petit Provençal*. Jean Richepin cesse sa collaboration en septembre 1879. C'est à cette période qu'il refuse de collaborer à *La Rue de Jules Vallès*.

En novembre 1879 naît le *Gil Blas*, auquel Jean Richepin collabore quotidiennement en tant que journaliste de décembre 1879 jusqu'en janvier 1883. Les contributions de Jean Richepin dans les journaux sont ensuite beaucoup plus sporadiques. De 1889 à 1894, il reprend sa collaboration avec le *Gil Blas* mais publie cette fois des nouvelles, dont la plupart paraîtront ensuite en recueils. Richepin évoque dans son autobiographie des souvenirs du *Gil Blas*¹²¹, fondé en 1879, dans lequel il parle de son fondateur, Auguste Dumont, comme d'un « entrepreneur de journaux » :

¹¹⁷ Jean POPULOT [Jean Richepin], « Aux Pauvres », *La Petite Lune*, 30 juin 1878, p. 2.

¹¹⁸ Jean Richepin loge au 76, rue Grignan, au domicile de M^{me} veuve Constant. Les bureaux du *Républicain Marseillais* puis du *Rappel Marseillais* sont situés au 42, rue Grignan à Marseille.

¹¹⁹ La remarque de Jean Richepin laisse entendre qu'il puisse être l'auteur du roman-feuilleton intitulé *Les Nuits du Pharo* et publié anonymement dans le *Républicain marseillais*.

¹²⁰ Lettre de Jean Richepin à Maurice Dreyfous, 19 [mars 1879], Fonds Pierre Cassou, ville de Douarnenez, cote 402.

¹²¹ Jean RICHEPIN, « L'Ancien *Gil Blas* », *Toutes mes vies, Demain*, n° 13, avril 1925, « Des Copains ».

Celui que nous appelâmes bientôt, entre nous, « le père Dumont », n'était pas, à proprement parler, un journaliste, mais un entrepreneur de journaux, très actif, ingénieux et de beaucoup de flair. Il ne faisait pas de copie, mais il inventait les feuilles où on la place, où elle s'imprime. Il avait l'entreprise de journaux dans le sang.

Il savait dégager la formule qui, dans le moment, a le plus de chances de succès, c'est-à-dire le journal qui, le plus rapidement, verra grossir le nombre de ses abonnés et de ses lecteurs. En un mot, c'était un commerçant habile, expert dans le commerce de ce genre de papier. Il faisait ses affaires, précisément parce qu'il savait par quoi l'on peut aguicher le public, le piquer au bon endroit, et comment, l'ayant conquis, on le garde. Et c'était, à l'époque où je le connus, un vieux routier déjà¹²².

Nous remarquons que Jean Richepin insiste sur l'importance de la stratégie mise en place par Dumont pour faire vendre le *Gil Blas* sans que celle-ci ne soit vue comme rétive pour le monde des lettres. Richepin file cette image de la conquête par une métaphore guerrière en ajoutant que Dumont « *débaucha* quelques vétérans du journalisme, mais qu'il corsa d'éléments jeunes, ardents, passionnés, recrutés à droite et à gauche, et qui, encadrés par les vieux *briscards*, emporteraient plus sûrement la vogue d'assaut¹²³ ».

¹²² *Ibid.*, p. 37.

¹²³ *Ibid.*

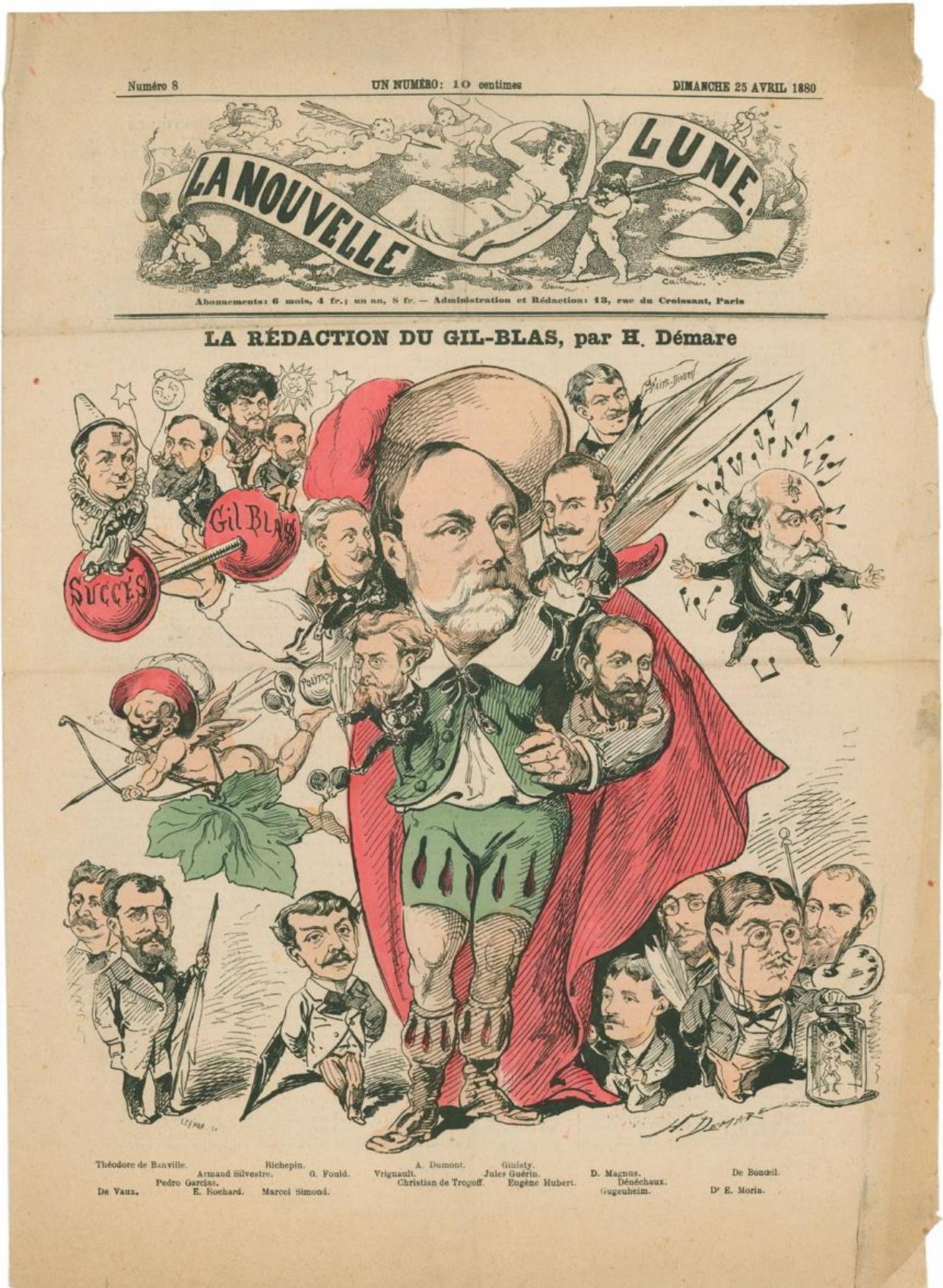


Figure 2 « La rédaction du *Gil Blas*, par H. Démare », *La Nouvelle Lune*, 25 avril 1880. Fonds Michel Grimaud.

Cette caricature réalisée par Henri Demare représente Auguste Dumont entouré de la rédaction du *Gil Blas*. En haut à gauche, posé sur un haltère, Jean Richepin fait partie des journalistes à succès du journal, avec Théodore de Banville, Armand Silvestre et Gustave Fould. Jean Richepin se souvient avec nostalgie de ces premières années au *Gil Blas* :

Tout cela n'était pas facile, et le décor, vraiment un peu nu, où il fallait réaliser le prodige, manquait beaucoup de montant ! Il paraît que la Fantaisie se trouva là suffisamment bien logée, elle qui, étant tout, peut se contenter de rien, et que nous ne nous en tirâmes, les uns et les autres, pas trop mal, puisque le succès nous sourit dès nos tout premiers numéros. Ce fut une révolution dans la presse¹²⁴ !

En 1883 Paul Alexis souhaite à Jean Richepin, avec sa nouvelle pièce *La Glu*, « outre un triomphe véritablement littéraire, un gros succès d'argent [...] ce qui l'éloignerait, lui, définitivement, de cet absorbant mais de ce tout puissant journalisme¹²⁵ ». Pour autant, Jean Richepin ne quittera jamais tout à fait le monde du journal, qui est par ailleurs pourvoyeur d'une intense sociabilité. Il s'éloigne néanmoins du sacerdoce journalistique à partir de 1892 et ne publie plus que des nouvelles. Cette baisse de la production d'articles concorde avec la présence de plus en plus prégnante de l'auteur au théâtre.

Entre 1907 et 1908, Jean Richepin rédige la chronique dramatique de *Comœdia*, journal fondé par Henri Desgranges, aussi fondateur de *L'Auto-Vélo*. On lui connaît par ailleurs quelques collaborations dans d'autres journaux tels que la *Revue Illustrée*, le *Courrier Français* et le *Courrier Illustré* de façon exceptionnelle.

2. « Un féroce besoin de camaraderie¹²⁶ » : littérature et sociabilité au XIX^e siècle

Parce qu'il est un champ de forces, les positions internes au champ littéraire ne peuvent se penser que les unes par rapport aux autres, qu'il s'agisse des genres littéraires ou des revues et cénacles, que Pierre Bourdieu qualifie de « lieux de ralliement ou emblèmes totémiques d'un groupe de producteurs¹²⁷ ». Il existe à la fin du dix-neuvième siècle une vie littéraire foisonnante, façonnée par des groupes qui se constituent en cercles, bandes, académies, dont nous souhaitons à présent étudier quelques fragments. Si l'activité d'écriture est réputée solitaire, les écrivains peuvent faire preuve d'un grand corporatisme, notamment lorsqu'il s'agit

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Paul ALEXIS, « Jean Richepin », *Le Réveil*, 28 janvier 1883, p. 1.

¹²⁶ Émile GOUDEAU, « La jeune littérature », *La Presse*, 28 avril 1885, p. 1.

¹²⁷ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire » [en ligne], art. cit.

de se liquer contre des instances de pouvoir. Ce fut par exemple le cas lors de la fondation de la société des gens de lettres, ou lors de l'action des écrivains¹²⁸ en faveur du *Sous-offs* de Lucien Descaves, parfois considérée comme un préambule à la naissance de la figure de l'intellectuel en France.

Les relations que l'auteur entretient avec ses contemporains sont une grille de lecture pour comprendre comment ce dernier se place et se légitime dans l'espace littéraire et social de son époque. Multiples sont les façons d'observer ces relations, car l'objectif des auteurs est justement de les étaler aux yeux du public. Les sociabilités littéraires trouvent une partie de leur raison d'être dans la possibilité qu'elles offrent à l'écrivain de jouir d'un peu de la notoriété du groupe. Connaissant la sensibilité de Jean Richepin pour les marges, notre thèse ne peut se permettre de faire l'économie de l'analyse du paratexte¹²⁹ de ses œuvres littéraires. Nous avons prêté attention aux dédicaces d'ouvrage et aux lettres-préfaces insérées en tête des œuvres, mais également aux nombreux ouvrages de confrères que l'auteur accepte de préfacer¹³⁰. Toutes ces démarches auctoriales démontrent que l'indépendance de l'auteur n'est que de façade et relève plus volontiers d'une stratégie littéraire : Jean Richepin choisit avant tout de former un solide réseau littéraire en tentant d'outrepasser les querelles de chapelle. En effet, en observant l'ensemble de ces adresses¹³¹, nous en remarquons l'éclectisme. Ces nombreux marqueurs de sociabilité démontrent, par leur diversité, que l'auteur de *La Chanson des Gueux* relationne avec une grande partie de ses contemporains.

A. Reconfiguration des sociabilités au dix-neuvième siècle

a) « Les copains d'abord¹³² » : de la sociabilité stratégique de l'homme de lettres.

L'organisation sociale littéraire du XIX^e siècle se retrouve bouleversée par les nouveaux rapports de force engendrés par la mutation du modèle économique et l'avènement du journal.

¹²⁸ Parmi les cinquante-quatre écrivains qui prennent la défense de *Sous-offs*, on lit le nom de Jean Richepin. Voir le *Figaro* du 24 décembre 1889.

¹²⁹ Gérard Genette regroupe derrière le terme « paratexte » l'ensemble des textes qui entoure l'œuvre littéraire. Voir Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

¹³⁰ Nous comptons cinquante-trois ouvrages préfacés. Le premier en 1881 et le dernier en 1926. Voir Annexe « Préfaces allographes », p. 391. Quatorze de ces ouvrages sont des recueils de poésie. On compte ensuite cinq œuvres de fiction et quatre pièces de théâtre. Pour le reste, il s'agit de catalogues d'exposition, recueils de portraits, biographies. On remarque aussi des ouvrages sur la Grande Guerre, sur le tango, sur le sport.

¹³¹ Voir Annexe « Dédicaces », p. 381.

¹³² Georges BRASSENS, « Les Copains d'abord », *Les Copains d'abord*, Georges Meyerstein-Maigret, Philips, 1964.

Le champ littéraire, espace de tensions, force les écrivains à envisager une conception corporatiste de leur profession dès les débuts du siècle. À la fin de l'année 1837 est fondée la Société des gens de lettres par un comité d'écrivains réuni par Louis Desnoyers et appuyée par Honoré de Balzac. La raison d'être de cette société est notamment de défendre les intérêts des écrivains face au journal. La discussion ne s'engage pas uniquement qu'entre gens de lettres : les écrivains doivent s'accommoder avec les patrons de journaux, les éditeurs, les imprimeurs, les directeurs de théâtre, et se plier à la nécessité de défendre leurs intérêts, notamment pécuniers. Sainte-Beuve fait remarquer en 1839 que si ce n'est pas de la camaraderie littéraire, « ceci est déjà du *compagnonnage*¹³³ ». Ainsi, loin d'être motivée par le simple désir d'échapper à la condition solitaire de l'homme de lettres, le groupe apparaît comme un rempart aux dommages de l'autonomisation du champ littéraire :

Le groupe a longtemps pu passer pour une étape nécessaire du cursus de l'aspirant écrivain, en tant qu'instance favorisant l'émergence, la socialisation et les premières prises de position. Les rassemblements d'écrivains constituent à ce titre un objet privilégié pour l'histoire littéraire et, en particulier, pour celle qui se construit avec les outils de la sociologie¹³⁴.

Si l'amitié des bohèmes est souvent idéalisée comme un modèle de spontanéité et de simplicité, la « camaraderie littéraire¹³⁵ » est quant à elle décriée par ceux qui y voient une stratégie de positionnement. Jean Richepin affirme que « L'amitié pour un auteur, est fatalement une taie sur la prunelle de son critique¹³⁶ », signifiant ainsi que l'exercice de l'activité de critique littéraire peut être bridé par les liens qui unissent entre eux les acteurs du paysage littéraire. Ainsi, même si « on peut opposer au caractère factice de la vie sociale de l'Ancien Régime celui, plus vrai, de la vie de bohème et de l'amitié¹³⁷ », la critique de l'hypocrisie des relations est un poncif qui se poursuit.

Dans *Dix ans de bohème*, Émile Goudeau déplore le fait qu'on ne puisse faire publier ses vers sans réseau et se remémore la phrase d'« un de ces demi-dieux de la rime » :

¹³³ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *art. cit.*, p. 687.

¹³⁴ Denis SAINT-AMAND, « Les groupes littéraires : structures, logiques et représentations », Denis SAINT-AMAND (éd.) *La dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses Universitaires de Liège, « Situations » 2016, p. 8.

¹³⁵ Le terme est inventé par Henri de Latouche dans son pamphlet « Camaraderie littéraire » paru initialement dans la *Revue de Paris*. « L'amitié est une des calamités de notre époque littéraire. De jour en jour, elle glisse en tous lieux sa partialité plus dangereuse, et peut développer au sein de quelques hommes, réservés peut-être à de brillantes destinées, le sentiment le plus infertile qu'ils puissent cultiver : l'amour de soi » in Henri DE LATOUCHE, « De la camaraderie littéraire », *Mercur de France*, 14 octobre 1829, p. 1.

¹³⁶ Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre – M. de Bornier », *Gil Blas*, 27 mars 1880, p. 1.

¹³⁷ Antoine LILTI, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, « L'épreuve de l'histoire », 2014, p. 40.

– Vous ne connaissiez personne ! et vous vouliez chanter ? Allons donc, malheureux Périgourdin, sachez que, dans les revues, il en est comme dans les banquets, où chacun chante la sienne au dessert, et où le passant inconnu qui viendrait faire le treizième serait mis à la porte. Il faut être invité, que diable¹³⁸ !

Avant lui déjà, Henri Murger signalait dans sa préface aux *Scènes de la vie de bohème* l'existence de la « bohème ignorée », la plus nombreuse, « grande famille des artistes pauvres fatalement condamnés à la loi de l'incognito, parce qu'ils ne savent pas ou ne peuvent pas trouver un coin de publicité pour attester leur existence dans l'art¹³⁹ ». En effet, avant d'espérer la reconnaissance du public, l'apprenti écrivain doit obtenir la reconnaissance de ses pairs. Pour cela, l'auteur moderne évolue dans un monde où les « réseaux de sociabilités [...] sont plus ouverts et plus actifs¹⁴⁰ » qu'auparavant. La forme du cénacle tend à disparaître pendant la fin du XIX^e siècle au profit de modes de sociabilité plus ouverts, laissant place à une constellation de groupes littéraires vivant généralement une existence aussi précaire que leurs membres :

Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, et tout particulièrement aux débuts de la Troisième République, les groupuscules abondent, dont ne subsistent souvent que des appellations pittoresques et quelques anecdotes : les Vilains Bonshommes, les Vivants, les Je m'enfoutiste, et ainsi de suite. Leurs activités vont de pair avec une convivialité de provinciaux « montés » dans la capitale, de jeunes gens issus de la moyenne bourgeoisie, souvent étudiants ou petits fonctionnaires, en mal de relations¹⁴¹.

Autre forme de stratégie reposant sur les sociabilités littéraires, l'envoi de poèmes à des auteurs consacrés est une habitude à laquelle Jean Richepin participe. Il envoie en 1869 ses vers à Charles-Augustin Sainte-Beuve, dont voici la lettre de réponse :

Mon cher Monsieur,
J'ai lu avec plaisir vos vers. Vous avez l'harmonie et le souffle. Votre langue poétique est aisée ; il y a des inspirations qui me plaisent et qui ne demandent qu'à s'élargir. On doit toujours hésiter à conseiller à quelqu'un d'être poète, d'autant plus que cela ne se conseille pas ; mais je serais bien loin de vous déconseiller de l'être. Seulement je vous en supplie avant de quitter l'École, trempez-vous de plus en plus aux sources hautes, à cet océan homérique, à ces beautés lyriques des tragiques et de Pindare. Votre force moderne, votre qualité de style en seront doublées.
Veuillez agréer l'assurance de mes sentiments dévoués.
Ste-Beuve¹⁴²

¹³⁸ Émile GOUDEAU, Michel GOLFIER, Jean-Didier WAGNEUR, Patrick RAMSEYER, *Dix ans de bohème* [1888], Seyssel, Champ Vallon, « Dix-neuvième », 2000, p. 91.

¹³⁹ Henri MURGER, *Scènes de la vie de bohème*, *op. cit.*, p. VI.

¹⁴⁰ Jean-Benoît PUECH, « Du vivant de l'auteur », *Poétique* n° 63, septembre 1985, p. 280.

¹⁴¹ Daniel GROJNOWSKI, « Des Groupes et des Œuvres » [en ligne], *Littératures*, 15 septembre 2014,

¹⁴² Lettre de Sainte-Beuve à Jean Richepin, 20 mars 1869, Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Correspondance générale*, recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot, t. 18, 1868-1869, Privat-Didier, 1977, lettre 6193, p. 429-430.

En envoyant ses vers à Sainte-Beuve, Jean Richepin se place directement sous le patronage du théoricien de la littérature romantique. La réponse est élogieuse : Sainte-Beuve loue les vers mais incite néanmoins le jeune Richepin à rester à l'École normale supérieure, ce qu'il fera jusqu'en 1870.

Par la suite, c'est l'amitié qui unit Jean Richepin à André Gill, caricaturiste réputé de la fin-de-siècle, qui lui permet de publier l'ouvrage qui le rendra célèbre. Pendant plusieurs années, Jean Richepin promène les feuilles de *La Chanson des Gueux* sans parvenir à les faire publier. Peinant à se faire éditer, il finit par s'engager comme débardeur à Bordeaux dans l'espoir de pouvoir prendre un bateau pour l'Amérique. Il raconte, dans une conférence sur ses « souvenirs de grand'route » :

J'avais, à cette époque, en poche, en portefeuille, comme dit – mais je n'avais aucun portefeuille, c'était simplement dans ma poche, j'avais la matière de deux volumes de vers, qui, plus tard, firent à peu près la matière de *La Chanson des Gueux* et de deux ou trois autres volumes, à part certaines parties. Il m'avait été impossible de rencontrer un éditeur voulant les imprimer. J'avais fait toutes les maisons de Paris, les plus sérieuses et les moins sérieuses. Dans les moins sérieuses, on me demandait un billet de six ou sept cent francs pour faire éditer mon livre, et mon orgueil, et ma bourse, s'y refusaient absolument ! Chez les autres, on m'avait simplement renvoyé en me disant : « Quand vous serez connu, quand on lira vos vers, nous verrons ! » Désespéré, découragé, je voulus aller chercher fortune ailleurs, et comme on faisait autrefois, comme je l'avais lu dans les livres, je me dis : Il n'y a qu'une façon de chercher fortune, c'est d'aller en Amérique. » Et je voulus partir en Amérique¹⁴³.

L'auteur de *La Chanson des Gueux* raconte dans *Toutes mes vies* comment Gill a réussi, par l'entremise d'un dîner avec l'éditeur Georges Decaux, à faire publier le recueil, alors même que la poésie ne se vendait plus à la fin du siècle :

Un déjeuner nous réunit, l'éditeur en perspective, le gros Daubray, du Palais-Royal, Gill et moi. Il y fut question de tout autre chose que de manuscrit à imprimer ; il ne fallait à aucun prix effaroucher notre convive. On lui versa force rasades ; on le gava de chère succulente ; puis, au dessert, Gill ayant récité, de sa voix la plus prenante, le poème des « Gueux des Champs » qui a pour titre « Un vieux lapin », profita de l'émotion où il avait jeté Decaux, pour lui porter le coup droit du livre à éditer, en me présentant à lui comme l'auteur de ces vers qui lui avaient fait monter les larmes aux yeux, de l'auteur en mal d'éditeur. Comme cela se trouvait !

Nous topâmes, et c'est ainsi que grâce à un bon déjeuner, la *Chanson des Gueux* vieille de tant d'années déjà, vit le jour en juin 1876¹⁴⁴.

¹⁴³ Jean RICHEPIN, « Souvenirs de grand'route », conférence du vendredi 14 janvier 1913, société des conférences. Fonds Pierre Cassou, cote 403, p. 17.

¹⁴⁴ Jean RICHEPIN, « *La Chanson des Gueux* », *Toutes Mes vies, Demain*, n° 11, Février 1925, « Autour de *La Chanson des Gueux* », p. 38.

Jean Richepin s'est donc placé sous le patronage d'André Gill, qui a grandement favorisé son entrée en littérature. Dix ans plus tard, Jean Richepin préface un livre d'André Gill par un portrait intime de ce dernier. Il dit de lui qu'« il n'était bien à l'aise qu'entre amis, entre camarades, entre bohêmes, au café, dans un atelier, à déjeuner chez un marchand de vins¹⁴⁵ ». La dimension privée des anecdotes met au jour la proximité particulière entre l'écrivain et le caricaturiste.

Le journal aussi forme des groupes. Dans l'avant-propos de sa thèse, Michael Pakenham écrit que l'étude de *La Renaissance artistique et littéraire* permet d'« étudier un groupe de jeunes écrivains avides de renouveau après la décadence du Second Empire¹⁴⁶ ». Henri d'Almèras fait un parallèle entre un journal d'avant-garde et les écoles réalistes et parnassiennes :

En 1869, Richepin était secrétaire de rédaction d'une feuille d'avant-garde qui avait ses bureaux place de la Sorbonne et qui défendait, avec moins d'éclat qu'elle n'aurait voulu, l'école naturaliste. Il retrouvait au café Voltaire quelques jeunes écrivains qui étaient tout à fait acquis aux idées nouvelles : Paul Arène, Mérat, Valade, Émile Blémont, Pierre Elzéar, Lafayette, Rollinat. Ce groupe, dont l'influence fut assez sérieuse, servait de trait d'union entre les Réalistes et les Parnassiens¹⁴⁷.

Si ces dynamiques de groupe semblent achopper sur les aspirations individuelles, elles montrent néanmoins la volonté des écrivains de se réunir pour défendre leurs droits, trouver une légitimité et réussir à se faire publier. Cette nécessité est directement née de l'autonomisation du champ littéraire. Ainsi comme l'explique Joseph Jurt :

Un écrivain ou un artiste peut avoir tout intérêt à s'intégrer à un groupe et de profiter ainsi de la solidarité des autres membres du groupe dans cette lutte pour la conquête de la position légitime à l'intérieur du champ ; mais il peut aussi se démarquer du groupe en revendiquant sa singularité ; c'est le cas de Flaubert par rapport au groupe des « réalistes » autour de Champfleury et Duranty qui traitaient des sujets de la vie quotidienne de la province, mais sans partager la volonté stylistique absolue de l'auteur de *Madame Bovary*¹⁴⁸.

La constitution d'un solide réseau devient inévitable pour les écrivains. Ainsi, la stratégie pour se faire une place dans le champ littéraire passe par l'autre. Les pratiques sociales de l'écrivain constituent le pendant de ses pratiques littéraires : ces deux pratiques s'influencent

¹⁴⁵ André GILL, « Jean RICHEPIN », *Vingt portraits contemporains*, Magnier, 1886, p.15.

¹⁴⁶ Michael PAKENHAM, « Avant-propos », *Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870, la Renaissance Littéraire et Artistique dirigée par Émile Blémont*, op. cit., p. 2.

¹⁴⁷ Henri d'ALMERAS, *Avant la gloire*, op. cit., p. 108.

¹⁴⁸ Joseph JURT, « Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIX^e siècle » in Denis SAINT-AMAND (éd.), *La Dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses universitaires de Liège, « Situations », 2017, p. 45.

et se répondent¹⁴⁹. Dans *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Jean-Louis Fabiani consacre un article aux « règles du champ », dans lequel il précise que dans la théorie de Bourdieu « le nerf de l'argumentation tient tout entier dans la postulation d'une homologie entre l'espace des œuvres et l'espace de la population des producteurs¹⁵⁰ ». Or, cette homologie n'est pas intrinsèque au processus de création littéraire.

De ce riche tissu social a pu néanmoins sortir quelques ouvrages. L'*Album zutique*, au-delà d'être un curieux objet littéraire, permet aussi de saisir un groupe d'écrivains qui a su publier sans stratégie consciente, car comme le soulignent Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, « les Zutistes, à la différence des autres groupes littéraires structurés en cénacle, n'avancent aucune proposition, n'échafaudent aucun programme, n'élaborent aucune stratégie¹⁵¹ ». À l'inverse, nous verrons que les *Vivants*¹⁵² forment un groupe littéraire sans œuvre et nous interrogerons sur ce qui peut attester de l'existence de ce groupe littéraire.

b) Les lieux publics et privés de sociabilité

Les sociabilités littéraires évoquées dans notre point précédent sont presque exclusivement masculines et ont cours en grande partie à l'extérieur du domicile de l'écrivain. En ce sens, elles écartent *de facto* les femmes, pour qui l'espace public est décrié comme un lieu dangereux, où l'on ne peut circuler seule. Certaines femmes parviendront tout de même à se créer un réseau : ce sera par exemple le cas de Nina de Villard, qui tient un salon bohème entre 1862 et 1882. Cette sociabilité se déroule dans un cadre privé, dans sa maison rue Chaptal, et rejoint ainsi le format plus ancien des salons du XVIII^e. Nina de Villard fait figure d'exception : son salon ne représente ni un mouvement littéraire ni une école. On y observe tout de même des pratiques collectives d'écriture. C'est entre ses murs que Jean Richepin a travaillé à la publication de certains ouvrages et fait lire certaines de ses pièces¹⁵³. Il présente en

¹⁴⁹ Frédérique GIRAUD et Émilie SAUNIER, « Des Vies à l'œuvre », *art. cit.*, p. 12.

¹⁵⁰ Jean-Louis FABIANI, « Les règles du champ » in Bernard LAHIRE (éd.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵¹ Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵² Voir « Le groupe des *Vivants* : la trinité Bouchor-Ponchon-Richepin », p. 63.

¹⁵³ « Je vis Richepin pour la première fois, dans les bureaux de *La République des Lettres*, que dirigeait Catulle Mendès, sous le haut patronage du père Hugo ; il était accompagné de Raoul Ponchon et de Paul Bourget. C'est là que nous fîmes connaissance ; et nous nous retrouvâmes plus tard et souventes fois, chez Nina de Villard, dont le salon était ouvert à tous les poètes comme à tous les artistes. Il y joua, certain soir, une comédie en un acte, qui eut un fameux succès. Nina avait lancé des invitations pompeuses et retentissantes » in Baude DE MORCELEY, « Courrier de Paris », *La Revue diplomatique*, décembre 1926, p. 5.

novembre 1875 sa pièce *le Moine bleu*¹⁵⁴ et le 13 juillet 1876 sa pièce *La Statue*. La première est une parodie de drame romantique, la seconde une comédie en un acte jouée par l'auteur lui-même, Nina de Villard et Philibert-Gabriel Fraizier¹⁵⁵. Ces deux pièces ne seront jamais représentées en dehors du salon de Nina de Villard. Ce salon peut s'apparenter à un cénacle, c'est-à-dire « la réunion fréquente d'un nombre restreint d'écrivains et d'artistes dans un lieu privé, généralement au domicile de l'un d'entre eux¹⁵⁶ », mais un cénacle bohème, le bourgeois étant « l'ennemi de ce petit monde remuant, joyeux et frondeur¹⁵⁷ ». Cette sociabilité reste néanmoins une sociabilité mondaine qui participe au rayonnement de ses membres à l'extérieur, et les rendez-vous hebdomadaires et mensuels se multiplient. Ainsi, Jean Richepin est présent au même moment dans les cabarets et les cafés du Quartier Latin :

Venu à Paris, vers la fin de l'Empire, [Richepin] s'imposa rapidement dans les cénacles¹⁵⁸. Dès le début, en guise de protestation contre les parnassiens, il avait fondé avec Bouchor, Paul Bourget, Ponchon et Goudeau, le groupe des *Vivants*. Il venait quelquefois au Procope, une succursale du *Chat-Noir* où ont défilé tous les poètes contemporains. À cette époque, Richepin était sans le sou ; il buvait ferme ; se saoulait de temps en temps. Émile Goudeau nous a raconté nombre d'anecdotes amusantes, datant de cette période¹⁵⁹.

On peut remarquer les termes « s'imposa », « brillaient », qui ne renvoient pas directement à un succès littéraire mais plutôt à la question de la célébrité. Gustave Rivet se remémore avoir aperçu Jean Richepin vers 1871 :

De temps en temps il apparaît au cénacle du café Voltaire où, riches d'espérances et de chimères, nous allions, entre camarades, discuter les œuvres et les hommes, parler des livres écrits ou à écrire, dire des vers, et voir l'avenir rose dans le rêve bleu de la fumée de nos cigarettes. Là, auprès de Claudel et de Paul Arène, viennent Mérat et Valade, Émile Blémont et Pierre Elzéar, Rollinat, Lafayette, d'autres encore. Là, Richepin amène Bouchor et Raoul Ponchon. Et ce sont des après-midi rares et délicieuses, celles où chacun dit le poème de la veille ou le dernier sonnet. Là, Richepin offre à nos enthousiasmes des pages de la *Chanson des Gueux*, qui allait appeler sur lui à la fois l'attention des lettrés, les dénonciations de la bégueulerie et les sévérités de la justice¹⁶⁰.

Le terme « camarade » employé par Gustave Rivet désigne à la fois la camaraderie littéraire et l'amitié. Tous les noms cités dans cet extrait sont des noms de littérateurs. On remarque

¹⁵⁴ Nina DE VILLARD, « Le Moine bleu », *Feuillets parisiens : poésies*, Paris, H. Messenger, 1885.

¹⁵⁵ Né en 1848, Philibert-Gabriel Fraizier est acteur. Il débute à l'Ambigu en 1867 dans la pièce d'Adolphe D'Ennery intitulée *Le Juif-Errant*.

¹⁵⁶ Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles*, op. cit., p. 16.

¹⁵⁷ Albert de BERSAUCOURT, *Au temps des Parnassiens : Nina de Villard et ses amis*, Paris, Renaissance du livre, 1921, p. 8.

¹⁵⁸ Le terme est au pluriel. Jean Richepin fréquente également le cénacle de Juliette Adam entre 1874 et 1884.

¹⁵⁹ Victor MERIC, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n° 30, 1908, p. 3.

¹⁶⁰ Gustave RIVET, « La Croix de Richepin », *Les Alpes illustrées*, 25 février 1897, p. 20.

d'ailleurs que les préoccupations sont avant tout d'ordre littéraire, plus spécifiquement poétique. Émile Goudeau atteste l'importance de cette présence dans les lieux publics pour les membres de la bohème :

Cela est surtout vrai au quartier Latin. Des jeunes hommes qui viennent pour étudier, dans des hôtels garnis peu récréatifs, éprouvent *un féroce besoin de camaraderie*, et vont en chercher là où on en trouve, c'est-à-dire dans le prolongement de la rue parisienne qu'on appelle un café. Ceux sur tout qui rêvent littérature, et qui, débarqués de leurs provinces, ne connaissent personne et ne sauraient à laquelle des cent mille et une portes de Paris frapper, les pauvres troubadours, jetés sur le pavé de la Grand'Ville, s'estiment heureux d'aller rôder autour des quasi célébrités et des demi-gloires que l'on peut rencontrer dans les lieux de réunion ouvert à tous. Le café devient ainsi une succursale des bureaux de rédaction¹⁶¹.

Gérard Walch confirme que « M. Richepin était célèbre dans les cénacles du Quartier latin où brillaient Ponchon, Sapeck, Rollinat, Bourget¹⁶² ». Ainsi, dans un article sur Paul Verlaine, Edmond Lepelletier rappelle :

Nous avions alors coutume d'assister à une sorte de repas corporatif, entre camarades du Parnasse, du salon Ricard, de chez Nina et de la boutique de Lemerre. On se réunissait, à des jours fixes, pour dîner et causer littérature. Plusieurs convives, qui n'étaient ni de notre « promotion » ni de notre milieu, y venaient de temps en temps, quelques-uns déjà presque célèbres. On y récitait des vers, et l'on y faisait des lectures. Richepin y donna la primeur de sa *Chanson des Gueux*, et de sa pièce *l'Étoile*.
C'était un dîner mensuel. Il avait pour titre : *les Vilains Bonshommes*¹⁶³.

Nous remarquons l'emploi du « nous » qui inclut Edmond Lepelletier¹⁶⁴ dans le groupe. Le premier Dîner des *Vilains Bonshommes* a lieu après la première du *Passant* de François Coppée à l'Odéon. Ces réunions n'étaient pas formellement littéraires – l'expression « causer littérature » étant volontairement désinvolte – mais constituaient tout de même, à l'aveu de Lepelletier, « une sorte de repas corporatif ». Si le terme est employé avec précaution, il n'empêche que l'idée de « corporation » renvoie effectivement à un groupe fondé bien plus sur les intérêts pécuniers et professionnels de ses membres que sur leur estime réciproque et leur complicité. Si ces dîners se veulent anodins, ils occupent néanmoins une fonction cruciale dans l'espace littéraire et social du XIX^e siècle et apparaissent comme des viviers littéraires en prolongeant le temps et l'espace du spectacle et en permettant aux bohèmes, à la suite des comédiens, de se mettre en scène.

¹⁶¹ Émile GOUDEAU, « La jeune littérature », *La Presse*, 28 avril 1885, p. 1.

¹⁶² Gérard WALCH, « Jean Richepin », dans *Anthologie des poètes français*, t. 2, Ch. Delagrave éditeur, p. 18.

¹⁶³ Edmond LEPELLETIER, « Paul Verlaine : sa Vie, son Œuvre » [1907], *Mercur de France*, 1923, p. 260.

¹⁶⁴ Proche de Paul Verlaine, Edmond Lepelletier fut journaliste mais également poète. Il est l'un des premiers biographes de Verlaine.

Ces *Vilains Bonshommes* ont été mis à l'honneur par Fantin-Latour dans son tableau *Un coin de table*, sur lequel on reconnaît au premier plan Paul Verlaine et Arthur Rimbaud, accompagnés d'autres auteurs moins reconnus, tous proches de Jean Richepin : Léon Valade, avec qui Richepin se rend régulièrement au café Voltaire, Ernest d'Hervilly, avec qui Richepin organisera sa première représentation théâtrale en 1872, Camille Pelletan, avec qui Jean Richepin pratique la gymnastique¹⁶⁵, Pierre Elzéar, Émile Blémont, directeur de *La Renaissance littéraire et artistique*, journal auquel participe Jean Richepin, et enfin Jean Aicard, avec qui Jean Richepin collabore à la *Renaissance artistique et littéraire* et qu'il rencontre plus personnellement en mars 1879¹⁶⁶.

La liste des participants du dîner des *Vilains Bonshommes* comporte d'autres noms fameux, proches de Richepin, tels que Paul Bourget, André Gill ou encore Catulle Mendès. Richepin a été présent dans la plupart des cercles de l'époque. Présent au *Sherry-Cobbler*, « siège social du club des Hydropathes¹⁶⁷ », aux *Vilains-Bonshommes*, aux Hydropathes – sans pour autant affirmer en faire partie¹⁶⁸. Cette contradiction entre indépendance et forte sociabilité vient du fait que cette dernière n'a pas pour unique but de former des mouvements littéraires : les auteurs se fréquentent entre eux également pour exister sur la scène littéraire, même lorsqu'ils côtoient des écrivains avec qui ils ne partagent pas une même vision de la littérature. Les critiques contemporains de Richepin insistent notamment sur son omniprésence dans l'ère géographique du Quartier Latin, allant jusqu'à faire de lui un des « demi-dieux du quartier » :

Après la Commune, une nouvelle génération se lève autour des galeries ; c'est là qu'elle vient chercher sa pâture. Richepin sort de l'École normale, en feutre gris à glands d'or, des bagues aux doigts, des bracelets aux poignets, des cravates de dentelle au col, et feuilletant les livres à l'étalage. Puis viennent Maurice et Félix Bouchor, ces deux purs artistes, et leur fidèle Achate, Raoul Ponchon, génie encore méconnu. On entraîne Paul Bourget. Un rond-de-cuir du ministère des finances, taciturne et doux, n'osant pas élever la voix parmi ces demi-dieux du quartier, Émile Goudeau, se présente ; il a bonne mine, on le laisse suivre. On laisse suivre Adolphe Froger, parfois poète, riche avant tout, qui fonde avec Catulle Mendès la « République des lettres » où Zola donne la primeur de « l'Assommoir ». Le petit cénacle est fondé : le matin, on fouille les galeries, on va respirer l'air sous les grands

¹⁶⁵ « À l'époque où Camille Pelletan suivait les cours de l'École des Chartes, il s'était intimement lié avec Jean Richepin, et tous deux, dans toute la vigueur et le feu de la jeunesse, se plaisaient aux exercices physiques, voire aux prouesses d'équilibristes et de clowns, aux "tours de force" » in Albert CIM, « Camille Pelletan », *La Revue mondiale*, 1^{er} août 1919, p. 256.

¹⁶⁶ Jean Aicard, Tancredè Martel et Jean Richepin se rencontrent le 25 mars 1879 à Marseille au Gymnase à l'occasion d'une soirée littéraire donnée par la Société protectrice de l'enfance. Ils se retrouvent tous trois dans la même loge et se lient d'amitié.

¹⁶⁷ Paul MERRIEN, « Un "repris de justice" à l'Académie : Jean Richepin », *La Semaine politique*, 13 octobre 1912, p. 6.

¹⁶⁸ « Ayant toujours formellement et très énergiquement tenu à n'être ni parnassien, ni naturaliste, ni hydropathe, ni ceci, ni cela » Jean RICHEPIN, « Préface » in Paul GINISTY, *L'Année littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. VII.

arbres du France, et, le soir, entre deux discussions littéraires, on boit des bocks au *Sherry-Gobler* [sic], une brasserie qui deviendrait historique si Richepin voulait nous la conter par le menu¹⁶⁹.

L'expression « petit cénacle » est dans ce contexte très significatif. L'adjectif « petit » permet d'arracher au terme « cénacle » son caractère solennel, tout comme l'expression ironique « demi-dieux du quartier » permet de télescoper deux imaginaires antagonistes : on emploie un vocabulaire religieux pour évoquer des comportements triviaux au sein d'un microcosme littéraire.

Dans le même temps, Richepin se rend aussi aux soirées de Mario Proth, dans lesquelles « on boit aux succès des jeunes auteurs qui viennent [...] soumettre leurs œuvres à la censure d'un petit cercle d'amis avant qu'ils osent affronter soit le livre, soit la rampe, c'est-à-dire regarder en face notre maître à tous : le Public¹⁷⁰ ». Ainsi, la sociabilité littéraire est un entre-soi qui permet la publication. Jean Richepin se rend également dans des lieux publics dans lesquels s'observe une sociabilité exclusivement masculine : cafés, cabarets et assommoirs sont les lieux de rendez-vous fameux écrivains et notamment de la bohème, qui s'y donne en spectacle. En outre, comme le précise Julie Fackër :

Le café littéraire, y compris dans sa définition communément admise de débit de boissons – d'espace public donc – fréquenté de manière régulière par des groupes d'écrivains, serait ainsi un lieu privilégié pour observer la *posture* d'auteur, au sens où l'entend Jérôme Meizoz, c'est-à-dire également dans sa dimension actionnelle : outre l'image de soi véhiculée dans et par le discours, la posture relève aussi de « conduites publiques en situation littéraire », autrement dit d'une représentation de soi « dans les contextes où la personne incarne la « fonction-auteur¹⁷¹ ».

Dans ses *Scènes de la Vie de bohème*, Henri Murger fait du café littéraire une sorte de cénacle de la bohème. Le café est un lieu où se composent des groupes très disparates. Le lieu n'est pas en lui-même suffisamment discriminant pour y voir la naissance d'un groupe homogène. Comme il est un lieu public, le café ne peut remplir les mêmes fonctions qu'un salon ou qu'un cénacle romantique¹⁷².

Pour soigner ces relations professionnelles, Jean Richepin voyagera également hors de Paris, notamment pour se rendre, à partir de 1893, à Faremoutiers, chez la famille Blondel¹⁷³,

¹⁶⁹ BALSAMO, « Tout autour de l'Odéon », *Le Petit Bleu de Paris*, 27 mars 1900, p. 2.

¹⁷⁰ Amédée BLONDEAU, « Les soirées de Mario Proth », *Le Progrès de la Somme*, 30 avril 1876, p. 3.

¹⁷¹ Julie Fackër, « Lieux d'écrivains : Le café dans la construction posturale des Jeunes Belgique », *Textyles*, n° 47, 15 novembre 2015, p. 109-22. <https://doi.org/10.4000/textyles.2636>.

¹⁷² Anthony GLINOER, Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles*, op. cit., p. 110.

¹⁷³ Thérèse Blondel fut la secrétaire de Jean Richepin lorsque celui-ci habitait Villa Guibert.

accompagné de Raoul Ponchon¹⁷⁴. Il y rencontre régulièrement Eugène Fasquelle, Émile Goudeau, Louis Décori, Paul Mounet, les deux Coquelin ou encore Fernand Xau. Il se rend également à Saint-Lunaire, chez les Milliet et à Pourville chez Ana Adini ainsi qu'au château de Candes chez le baron de Scellier. C'est d'ailleurs là-bas qu'il rencontre, au cours d'un dîner, Marianne Emanuelle Justine Stempowska, avec qui il se marie le 1^{er} décembre 1902.

c) Représenter les sociabilités : *Madame André*

L'ensemble des témoignages qui concernent spécifiquement la présence de Jean Richepin au café contribue à éclairer l'image qu'il projette en dehors du domaine strictement littéraire. L'édification en lieu commun du café littéraire s'est faite grâce aux comptes-rendus que les journalistes rédigent sur les habitudes des écrivains dans ces lieux ; preuve que le journaliste a effectivement un rôle prépondérant à jouer dans la cristallisation de l'image du siècle. Si le café est un lieu de la bohème, c'est parce qu'il permet au littéraire de se mettre en scène. En effet, « s'il est désormais bien établi, en ce qui concerne du moins le XIX^e siècle, que l'image de l'écrivain composant dans une salle de café relève du mythe, subsistent encore nombre d'opinions reçues sur les cafés littéraires qu'il vaut la peine de mettre à l'épreuve des faits¹⁷⁵ ». Le café a bien eu une place centrale pour Jean Richepin, qui en a fréquenté plus d'une soixantaine¹⁷⁶, en commençant par ceux du Quartier Latin, lieu emblématique de la bohème. La présence dans les cafés permet une mise en scène de soi. Pour autant, si la sociabilité du café peut passer pour joyeuse, elle n'est pas moins une stratégie de positionnement au sein du champ littéraire.

Jean Richepin offre dans ses œuvres quelques représentations de ces lieux qui ont fonction de chapelle en littérature. Dans *Madame André*, le jeune Lucien Ferdolle aussi fréquente le café Tabourey pour raisons stratégiques. Il écrit à son propos :

Lucien retourna au café Tabourey, qu'il avait fréquenté jadis avec Fresson, et qui servait alors de lieu de rendez-vous à une bande de jeunes écrivains qu'il espéra y retrouver. Ce n'est point un café où l'on s'amuse, et il ne ressemble en rien aux bruyantes brasseries du quartier latin, bien qu'il soit situé en plein pays d'étudiants, à côté de l'Odéon. [...] Néanmoins, le café Tabourey est célèbre. C'est un café littéraire. Il y a passé une génération

¹⁷⁴ C'est d'ailleurs Raoul Ponchon le premier qui fréquente Faremoutiers et fait ensuite venir dans la maison « une pléiade de chanteurs, de peintres et de poètes » in Jean PERRIN, *Mémoires*, tapuscrit, 9 novembre 1952, Fonds Yves Jacq.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 565

¹⁷⁶ Parmi eux, nous citons le *Sherry Cobbler*, le café Procope, le café Cluny, le café Voltaire, le Médicis, le café américain, le café Jullien, la taverne Pousset, le Vetzell, le Delta, le café Tabourey, le Pierre Pons, le café de Suède, le Polydore, le Mongeon.

d'écrivains. On y a élaboré la gloire de Ponsard. Baudelaire y a péroré. Barbey d'Aurevilly y flamboie quelquefois encore. Les soirs de première à l'Odéon, c'est là qu'on vient pendant les entr'actes discuter la pièce et dire du mal de l'auteur. En somme, c'est un café où l'on cause plus qu'on ne boit, et où on ne se grise guère que de salive¹⁷⁷.

Comparé à un « cabinet de lecture¹⁷⁸ », le café Tabourey apparaît comme un lieu sobre et austère. La littérature apparaît comme un jeu sérieux. Loin des facéties du Quartier Latin, le Tabourey, demeure de Barbey, Ponsard et Baudelaire, est un lieu où les écrivains se retrouvent pour échanger sur le théâtre et la littérature, et évidemment se positionner dans le champ littéraire :

Lucien y retrouva, dans la petite salle, faisant des théories autour de la cheminée, la société qu'il y avait remarquée quand il y allait avec Fresson. Une douzaine de jeunes gens y continuaient les traditions littéraires de la maison. C'étaient pour la plupart des poètes, et quelques-uns d'entre eux étaient déjà connus. De temps en temps on y voyait aussi des peintres, deux ou trois musiciens, et d'anciens camarades maintenant arrivés, qui avaient lâché la poésie pour le journalisme, ou qui avaient fait leur chemin au théâtre, et qui revenaient pour savoir ce qu'on pensait d'eux dans le petit cénacle¹⁷⁹.

Le choix du café n'est pas anodin. Il permet d'ailleurs à l'écrivain de s'insérer dans ces tribus. Jean Richepin fréquentait le Tabourey pour imiter Jules Barbey d'Aurevilly. Il recrée dans *Madame André* ce lieu qu'il a lui-même fréquenté en le présentant comme un espace comparable au salon, qui échoue cependant à remplir ses fonctions. Poursuivant l'idée née de Murger du café littéraire comme cénacle et espace de création, Jean Richepin présente un café dans lequel les écrivains se retrouvent pour se faire lire leurs textes mais surtout pour « jouer des coudes » et asseoir leur position. Dans *Madame André*, il insiste ironiquement sur le caractère spectaculaire de l'entrée de Lucien, qui revient au café pour y faire valoir la réussite de son ouvrage *Les Coquins de lettres*, qui est justement une satire du monde hypocrite de la littérature :

L'arrivée de Lucien au café ressembla à une entrée triomphale. Il avait choisi à dessein un soir de première à l'Odéon. Tout le monde littéraire était là. Il connut une joie d'orgueil immense en recevant les félicitations des plus influents critiques, qu'il ne connaissait que de nom, et qui le traitaient déjà en jeune maître. Beaucoup d'entre eux, et très sincèrement, goûtaient un véritable plaisir à voir enfin quelqu'un dire tout haut ce que tous pensaient tout bas. Dans la presse, comme dans les salons, certaine tolérance extérieure empêche de s'exprimer librement, et oblige à serrer la main de gens qu'on n'estime pas ; mais, comme dans les salons aussi, on aime ceux qui se chargent de certaines exécutions nécessaires¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Jean RICHEPIN, *Madame André*, op. cit, p. 56.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Jean RICHEPIN, *Madame André*, op. cit, p. 226.

La démarche de Lucien relève de la stratégie littéraire. On remarque que le café permet la rencontre entre différents acteurs du champ, notamment les auteurs et les critiques. C'est essentiellement un lieu de positionnement : être connu et reconnu de ses pairs est un premier pas vers la légitimation. Jean Richepin met également en avant l'hypocrisie des situations dans lesquelles « certaine tolérance extérieure empêche de s'exprimer librement et oblige à serrer la main de gens qu'on n'estime pas¹⁸¹ ». Lucien représente donc également une sorte de fantasme de l'écrivain déstabilisant l'ordre établi. Cependant, le narrateur poursuit en affirmant que « Parmi cette foule intéressée à ne pas trop montrer ses sentiments intimes, il y a plus d'honnêteté qu'on ne le pense au premier abord¹⁸² ». Le groupe du Tabourey est en vérité scindé en deux, entre « ceux qui réellement aimaient avant tout l'art et les belles choses¹⁸³ » et ceux qui se « [déguisent] en poète, tous les ambitieux vulgaires voués à tomber tôt ou tard au rang des manœuvres¹⁸⁴ ». Ainsi, au-delà de la vocation du livre à représenter ces sociabilités littéraires, *Madame André* permet à Jean Richepin de se « placer » en tant qu'artiste et de faire transparaître sa propre vision du métier.

B. Une figure d'indépendant

a) Le groupe des *Vivants* : la trinité Bouchor-Ponchon-Richepin

Nous, nous sommes vivants et très vivants morbleu !
Nous trouvons le vin bon et les femmes bien faites,
Et nous ne voulons pas mettre un crêpe au ciel bleu...
Jean Richepin¹⁸⁵

Le groupe des *Vivants* s'est fondé en 1872 sur la base d'une opposition au Parnasse mais surtout sur celle de l'amitié entre ses membres bien plus que sur une sensibilité littéraire commune¹⁸⁶. Il est pourtant aujourd'hui considéré comme un « chaînon essentiel entre le Parnasse et la réaction Hydropathe¹⁸⁷ » sans doute ignoré trop longtemps, justement parce que

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 226.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 227.

¹⁸⁵ Jean RICHEPIN, « Frère, il faut vivre », *La Chanson des Gueux*, Librairie illustrée, 1876, p. 160.

¹⁸⁶ Richepin affirme dans ses mémoires que les *Vivants* sont : « sorte de trimourti littéraire qui se composait de Maurice Bouchor, Raoul Ponchon et moi, qu'unissaient une grande similitude d'inspiration et une amitié plus grande encore. » in Jean RICHEPIN, « Les Vivants », *Toutes mes vies, Demain*, n° 6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 38.

¹⁸⁷ Michel GOLFIER et Jean-Didier WAGNEUR, « Introduction », *Dix ans de bohème*, op. cit., p. 35.

le groupe tire sa raison d'être de cette sorte de dilettantisme et de cette provocation. En 1876, avec *La Chanson des Gueux*, Jean Richepin propose une alternative à la poésie parnassienne. La forme du groupe est le reflet de ses revendications :

Un groupe littéraire se constitue non seulement en élaborant une conception spécifique de la pratique littéraire, mais aussi en se délimitant par rapport à d'autres groupes, par rapport à des messages concurrents. Selon Michel Décaudin, c'est une conscience commune qui lie ceux qui se disent symbolistes ; ils se reconnaissent surtout les mêmes adversaires¹⁸⁸.

Les *Vivants* ne sont composés que de Maurice Bouchor, Raoul Ponchon et Jean Richepin, comme l'évoque Jules Lemaître dans une chronique intitulée « Les Trois mousquetaires » :

Richepin ! Ponchon ! Bouchor ! Ce furent d'effrénés compagnons et des mécréants farouches. Ils s'abandonnaient furieusement à la joie païenne de vivre. Ils adoraient et embrassaient la Matière ; ils s'y vautreient lyriquement ; ils avaient d'horribles et pittoresques impiétés ; ils étaient débauchés et athées avec une magnifique allégresse de révolte.

[...]

Et, donc, Dieu les recevra tous trois dans son paradis, le bon poète, le saint et le sage (le sage et le saint étant d'ailleurs, eux aussi, de bons poètes, et le bon poète n'étant point le contraire d'un sage) ; oui, tous les trois, Richepin. Bouchor et Ponchon, ou, pour imiter une amusette de la *Chanson des Gueux*, Richepon, Bouchin et Pouchor, ou, si vous préférez, Richepor, Bouchon et Ponchin. Il les accueillera, dis-je, encore que sur les trois, deux aient un peu trop ignoré la pudeur¹⁸⁹.

Dans ses mémoires, intitulées *Toutes mes vies*, Jean Richepin confirme cette comparaison entre le groupe des *Vivants* et les trois mousquetaires : « [...] nous n'étions pas une école, un maître et deux disciples, mais trois bons camarades, étroitement unis, comme qui dirait les trois mousquetaires du père Dumas¹⁹⁰ ». On trouve dans la critique de Jules Lemaître les caractéristiques principales du groupe : la joie de vivre, le matérialisme, l'athéisme et la débauche, qui sont les thèmes de prédilection des trois auteurs.

Le terme « vivant » peut également signifier, dans une moindre mesure, « antibourgeois », car comme le font remarquer Jean-Marie Goulemot et Daniel Oster, « les bourgeois délaissent les auteurs vivants au profit des classiques¹⁹¹ ». Jean Richepin revendique notamment la vie en littérature, et sa poésie est toute « vivante », comme l'a démontré récemment Yohann Ringuedé dans un article sur les quatre premiers recueils de poésie de Jean

¹⁸⁸ Joseph JURT, « Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIX^e siècle » in Denis SAINT-AMAND, *La Dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses universitaires de Liège, « Situations » 2017, p. 61.

¹⁸⁹ Jules LEMAITRE, « Les Trois mousquetaires », *Le Figaro*, 5 février 1892, p. 1.

¹⁹⁰ Jean RICHEPIN, « Les Vivants », *Toutes mes vies*, op. cit., p. 36.

¹⁹¹ Jean Marie GOULEMOT et Daniel OSTER, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, op. cit., p. 118.

Richepin¹⁹². Il mobilise, avec Raoul Ponchon et Maurice Bouchor, les rythmes de la chanson et manipule l'argot, dont il apprécie justement le caractère particulièrement changeant, qui le rend vivant. Il écrit, dans la préface du *Dictionnaire Argot-français et français-argot*, que l'argot est un « [o]rganisme vivant, en perpétuelle décomposition et recomposition¹⁹³ ».

Si les trois amis sont similaires par leur conception de la littérature, il n'a existé que peu de projets communs entre les trois auteurs, hormis leur participation commune au théâtre de la Galerie-Vivienne des marionnettes d'Henri Signoret. Notons tout de même qu'en 1874, Ponchon et Bouchor publient des vers intitulés « Le Fiancé de la communarde » :

J'la rencontre un soir par hasard ;
C'était du temps que les communards
Dans Paris commettaient tant d'meurtres...
À Montmeurtre... !

Elle n'était pas joli' du tout,
Mais tout d'même elle était d'mon goût...
Elle avait contracté des dartres
À Montmartre

Ell' fut pris' par les Versailleux...
C'est ell' même qui commanda l'feu !
Allons donc prendre une absinthe verte
À Montmertre !

Depuis qu'on l'y a crevé l'cœur,
Sur sa tombe on va j'ter des fleurs,
Car on l'y a bâti un tertre
À Montmertre...¹⁹⁴ !

Le groupe des *Vivants* trouve notamment sa raison d'exister dans sa relation avec les Zutistes, qui leur confient l'*Album* en 1872.

Bien qu'il refusât toujours le titre de meneur du groupe des *Vivants* ou de « l'école brutaliste¹⁹⁵ », Jean Richepin est souvent présenté comme la figure de proue du groupe. Dans une chronique d'André Theuriet sur *Les Caresses*, Richepin est présenté comme « le chef de ces violents, le capitaine de cette bande de renverseurs de dieux¹⁹⁶ ». En 1913, dans la

¹⁹² Yohann RINGUEDE, « “Le baiser / De la cellule vivante” » [en ligne], *Arts et Savoirs*, n° 21, 4 juillet 2024. <https://journals.openedition.org/aes/7117>.

¹⁹³ Jean RICHEPIN, « Préface » in Georges DELESALLE, *Dictionnaire argot-français et français-argot*, Paris, Paul Ollendorff, éditeur, 1896, p. VII.

¹⁹⁴ Chanson publiée dans le *Figaro* du 17 Avril 1874, p. 1.

¹⁹⁵ « On disait que le poète prétendait avoir inventé la *modernité* et l'école *brutaliste*, ce qui ne serait pas exact ; car la *modernité* a été parfaitement connue de Baudelaire, de Balzac, de Gavarni et de quelques autres ; quant à la brutalité, elle ne date pas non plus d'hier, et le bon François Villon lui-même disait ce qu'il voulait dire » in Théodore de BANVILLE, « La revue dramatique et littéraire », *Le National*, 29 mai 1876, p. 2.

¹⁹⁶ André THEURIET, « Jean Richepin », *La Vie littéraire*, 1877.

biographique qu'il écrit sur Richepin, Gabriel Clouzet fait de Richepin « le chef des *Vivants* qui marchent autour de son char : Ponchon, Bouchor, Mérat, Valade, Bourget, Goudeau et combien d'autres, transfuges du Parnasse comme Vicaire et Rollinat¹⁹⁷ ». Jean Richepin tenta de corriger la faute dans ses *Mémoires*, parues cependant trop tardivement pour qu'elles aient un véritable pouvoir rectificatif :

On nous adjoignait, indûment, Paul Bourget, parce que l'on nous rencontrait ensemble la plupart du temps ; mais lui, la critique et le roman psychologiques le réclamaient déjà¹⁹⁸.

Effectivement, Paul Bourget ne faisait pas partie du groupe des *Vivants*. Si Jean Richepin affirme à son propos que « la critique et le roman psychologiques le réclamaient déjà », un autre élément, dégagé de la sphère littéraire cette fois, pourrait expliquer pourquoi Bourget ne faisait pas partie du groupe. Richepin, Bouchor et Ponchon ont fondé leur image d'auteur sur une consommation beaucoup plus importante que Bourget, qui a plutôt choisi la voie de la sobriété. Les trois compagnons représentent en cela exemplairement la figure du bohème, consommateur excessif de substances¹⁹⁹. Cette consommation se trouve liée à la poétique des artistes. Ainsi, Ernest Dupuy considère, à propos des familiers de Richepin que « [c]omme leurs devanciers, ceux-ci ont lu Shakespeare, mais leur héros n'est plus Hamlet le mélancolique, c'est Falstaff, le joyeux buveur²⁰⁰ ». Ces vers de *La Chanson des Gueux* le démontrent :

Ouf, j'ai soif comme si je buvais de la laine,
Allons, donne l'avoine à mon gosier fourbu
Du vin ! Il faut du vin ! Je veux que mon haleine
Suffise pour soûler ceux qui n'auront pas bu
[...]
Tiens, prenons l'omnibus, tout couvert de gens ternes
Qui par mon flamboiement vont être illuminés.
Le vieux cocher, prenant mes yeux pour ses lanternes,
Allumera sa pipe aux braises de mon nez²⁰¹.

Un peu plus solennelle est l'« Ode à la vigne » que Jean Richepin fait publier en 1904 dans le supplément littéraire des *Annales politiques et littéraires*, que nous reproduisons en partie :

Fille du sol qui, sous ton bois fol et tortu,

¹⁹⁷ Gabriel CLOUZET, « Jean Richepin », *Anthologie des auteurs modernes*, Albert Méricant, 1912, p. 13-14.

¹⁹⁸ Jean RICHEPIN, « Les Vivants », *Toutes Mes vies*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁹ Voir Anthony GLINOER, « L'orgie bohème » [en ligne], *CONTEXTES*, n° 6, 23 septembre 2009. <https://doi.org/10.4000/contextes.4369>. Raoul Ponchon était d'ailleurs au moins aussi célèbre pour sa consommation d'absinthe que pour ses gazettes rimées.

²⁰⁰ Ernest DUPUY, « Jean Richepin », *La Gironde littéraire et scientifique*, 10 février 1884, p. 5.

²⁰¹ Jean RICHEPIN, « Fleurs de boisson », *La Chanson des Gueux*, *op. cit.*, p. 173-174.

Marie, en un seul sang d'une double vertu,
Au lyrisme gaulois la gravité latine ;
Fille des champs, avec tous les rois pour cousins,
Quand tu portes au front ton panier de raisins
Où l'abeille attique butine²⁰².

La forme du poème et sa publication dans un journal aussi reconnu et conventionnel que les *Annales politiques et littéraires* est un des nombreux indices que la posture d'écrivain bohème. En 1903, Jean Richepin commence à ambitionner la candidature académique et sa bibliographie le place parmi les écrivains les plus importants de la fin-de-siècle²⁰³.

Néanmoins, si la forme change, le fond du propos et les sources d'inspiration du *Vivant* Richepin restent sensiblement les mêmes. À l'occasion de l'entrée de l'auteur sous la coupole, Maurice Guillemot confirme que la bohème de Richepin est similaire à celle de François Rabelais : c'est « la bohème des franches lippées et des grandes beuveries », loin des « buveurs d'eau » de Murger « où traîne un lambeau de larmoiement byronnien²⁰⁴ ».

En cela, il semble logique que Paul Bourget ne fut pas un membre honoraire du groupe des *Vivants*, comme l'explique par exemple Léon Deschaumes en 1883 :

[Richepin] forma un trio demeuré célèbre avec deux autres poètes qu'on voyait au Quartier-Latin : Maurice Bouchor et Raoul Ponchon. Un autre poète distingué, raffiné, qui s'est révélé depuis comme un critique de race, Paul Bourget, du *Parlement*, se montrait assez souvent dans ce groupe d'humeur joyeuse. Certaine pièce de la *Chanson des Gueux*, sévèrement intitulée : *Maudissons Bourget !* prouve que Bourget n'avait pas tout à fait les mêmes habitudes ni le même régime que ses amis²⁰⁵.

Par facétie, Maurice Bouchor, qui écrivait d'un côté des rôles de poète errant assoiffé²⁰⁶ pour Ponchon, écrit de l'autre un poème à Paul Bourget dans lequel il promet à son ami :

Puis, s'il faut que je me prête
À ce jeûne inusité,
Nous boirons une discrète
Et bonne tasse de thé²⁰⁷.

Jean Richepin poursuit la plaisanterie en 1876 dans *La Chanson des Gueux* :

Malgré le chocolat trop raffiné du Carme,
J'ai fait un déjeuner très faible chez Bourget.

²⁰² Jean RICHEPIN, « Ode à la vigne », *Lectures pour la veillée*, 1903, n° 26.

²⁰³ Nous aurons l'occasion d'aborder plus longuement les spécificités de cette carrière dans la suite de notre étude. Voir p. 171.

²⁰⁴ [Maurice] Guillemot, « Jean Richepin », *Revue libérale*, janvier-mars 1883, p. 111.

²⁰⁵ Edmond DESCHAUMES, « Richepin », *Indépendance française*, 26 janvier 1883.

²⁰⁶ « Ponchon y jouait les poètes errants, et j'avais soin que son personnage eût toujours soif, pour qu'il pût se rafraîchir en scène » in Maurice BOUCHOR, « Richepin – souvenirs personnels », *Le Gaulois*, 8 février 1892, p. 1.

²⁰⁷ Maurice BOUCHOR, « À Paul Bourget », *Les Chansons joyeuses*, Charpentier, 1874, p. 243.

Il n'avait pas de vin ! Et, plein d'un sourd vacarme,
Comme mon estomac, noyé d'eau, s'insurgeait,
[...]
Et j'ai maudit Bourget, pauvre faiseur de rimes
Qui, me prenant pour un sommet, m'abreuvait d'eau²⁰⁸.

Notons cependant que Bourget ne menait pas une vie aussi ascétique que veulent le faire croire les *Vivants* : Michel Mansuy a démontré, dans sa thèse sur Paul Bourget, que celui-ci partageait tout de même les mêmes habitudes que ses compagnons. Néanmoins, l'auteur du *Disciple* serait, d'après ses contemporains, un « cochon triste²⁰⁹ » qui « voit en noir la vie comme l'amour²¹⁰ ». Il est aux antipodes, donc, de la posture des *Vivants*.

Nous pouvons nous demander à quoi tient l'appartenance ou non au groupe des *Vivants*. D'abord, un groupe littéraire se constitue généralement en se délimitant par rapport aux autres groupes pré-existant dans le champ et trouvent leur singularité dans leur conception différente de la pratique littéraire. Dans son *Enquête*, Jules Huret affirme que « M. Bouchor a débuté avec MM. Richepin, Ponchon et Bourget, dans le groupe des *Vivants*, qui a été la première opposition, en dehors du naturalisme, au groupe des Parnassiens²¹¹ ». En s'opposant au groupe circonscrit et bien connu du Parnasse, les *Vivants* jouissent d'une reconnaissance sans manifeste ni publication. Par ailleurs, cette opposition leur permet de se positionner dans le champ littéraire, puisqu'en cette fin-de-siècle, c'est l'opposition entre les tenants de l'art pour l'art et ceux de l'art social qui a remplacé l'opposition entre les classiques et les modernes :

Mais subsiste bien cependant une tension *structurante* entre un pôle positif et un pôle négatif, car le champ littéraire est devenu entre-temps *magnétique*, comme n'a pas manqué de le relever Bourdieu. Dans cette nouvelle forme de tension, les deux pôles opposés ont subi une transformation conjointe : les *classiques*, terrassés, ont été remplacés comme têtes-de-turc par les journalistes et les auteurs de romans-feuilletons, tandis que l'idéal littéraire romantique cède sa place à la « littérature pure », qui, sinon avec la Bataille, qui reste vive, rompt du moins avec ce qui la fondait en partie : le modèle révolutionnaire et la prétention de la littérature à rayonner sur le corps social²¹².

Cependant, si le fondement du groupe était véritablement l'opposition au Parnasse, celui-ci aurait pu accueillir dans ses rangs nombre d'anti-parnassiens. Dans un témoignage, Paul Bourget affirme que « la perfection technique de l'École du Parnasse nous infligeait trop

²⁰⁸ Jean RICHEPIN, « Maudissons Bourget ! », *La Chanson des Gueux*, op. cit., p. 151.

²⁰⁹ Raoul Aubry attribue cette formule sur Paul Bourget à Émile Augier. Voir Raoul AUBRY, « M. Paul Bourget, l'homme triste », *Gil Blas*, 13 mars 1911, p. 1.

²¹⁰ Raoul AUBRY, « M. Paul Bourget, l'homme triste », *Gil Blas*, 13 mars 1911, p. 1.

²¹¹ Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 369.

²¹² José-Luis DIAZ, « Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850) » [en ligne], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 10, Groupe de contact F.N.R.S. COnTEXTES, 2012.

souvent l'impression du factice et de l'artificiel²¹³ ». Paul Bourget, très proche des Parnassiens, finit par prendre ses distances avec eux et se rapproche alors des *Vivants* en assistant aux réunions du groupe au café Tabourey²¹⁴. De 1875 à 1877, Bourget et Richepin sont très proches : Bourget vit alors rue Guy de la Brosse à Paris, non loin de chez Élémir Bourges, et loge Jean Richepin, « plus piaffant et désargenté que jamais²¹⁵ ».

Il n'y a en vérité aucun lien littéraire qui unit véritablement Ponchon Richepin et Bouchor autre qu'une très grande amitié. Les critiques insistent de toute façon sur l'indolence du groupe :

Quant aux « vivants » que nous allons voir dans ce chapitre, ce n'étaient pas, malgré certaines apparences, des révolutionnaires en art. S'ils se permirent de bousculer un peu le Parnasse et la tradition, ce fut en écoliers turbulents, mais respectueux au fond, non en transformateurs apportant une esthétique nouvelle²¹⁶.

Jean Richepin lui-même revendique le fait que le groupe agit en dilettante :

[...] mais que diable ! cela ne fait pas une *école* : simplement, oui et cela me suffit ! trois francs compagnons, pleins du feu de la jeunesse folle et enthousiaste, poursuivant bras dessus, bras dessous leur chemin et, si dure que fût parfois l'étape, toujours riant et chantant²¹⁷ !

On devine en filigrane, non un manifeste, mais les préceptes du groupe dans *Les Chansons joyeuses* de Maurice Bouchor et dans *La Chanson des Gueux* de Richepin ; Ponchon ne publiant aucun volume avant 1920. Les deux recueils comportent des mentions du mot « vie » et des adresses aux poètes. Maurice Bouchor dédie sa troisième partie, « Les chansons joyeuses », à Jean Richepin, « auteur de *La Mort des Dieux*²¹⁸ ». Le premier poème de la section est dédié à Richepin et se termine ainsi :

Lorsque ce grand sourire éclairera nos fronts,
On verra s'envoler notre chanson ravie ;
Pleins de sève, de force et d'orgueil, nous aurons
Devant nous l'avenir, la liberté, la vie²¹⁹.

²¹³ Paul BOURGET, *Quelques témoignages*, I, p. 244, cité dans Michel MANSUY, *Un moderne, Paul Bourget*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1960, p. 213.

²¹⁴ Michel MANSUY, *Un moderne, Paul Bourget*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1960, p. 213-214.

²¹⁵ *Ibid.* p. 215.

²¹⁶ Paul FORT, Louis MANDIN et Paul CROUZET, « Poésie naturaliste et poésie populaire » *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Ernest Flammarion, éditeur, 1926, p. 51.

²¹⁷ Jean RICHEPIN, « Les Vivants », *Toutes mes vies*, *op. cit.*, p. 37.

²¹⁸ Le livre n'est à l'époque pas encore publié, il sortira en 1877 sous le titre *Les Blasphèmes*. La préface est une lettre adressée à Maurice Bouchor.

²¹⁹ Maurice BOUCHOR, « À Jean Richepin », *Les Chansons joyeuses*, Charpentier, 1874, p. 136.

Un peu plus loin, dans la section, Maurice Bouchor écrit un poème « À Raoul Ponchon, poète » dans lequel il fait un portrait de l'écrivain en « bon vivant » :

Car, ô païen ayant pour déesse la Joie,
Je hais jusqu'à la mort ce siècle qui larmoie,
Et ton rire est plus franc, plus large et plus humain²²⁰.

Plus loin, Maurice Bouchor réalise son autoportrait, qu'il nomme son « examen de conscience » et déclame :

Je suis un bon vivant, très-joyeux et très-doux,
Qui me moque du pape et de la sainte ampoule ;
Et devant l'Amour seul j'ai ployé les genoux²²¹.

La revendication d'être un « bon vivant » et l'évocation des plaisirs tels que l'alcool rappelle aussi une analyse que Maurice Guillemot fait à propos de la muse de Richepin, qui n'aurait :

[...] ni pâleur, ni chlorose, pas de mouchoir tâché de sang, pas de lèvres violettes, pas de poitrines maigres et blanchâtres secouées par la toux et les sanglots, pas de feuilles d'automne jonchant les gazons roussis, non ; la vie, toujours la vie, rien que la vie : frère ! il faut vivre^{222 223} !

Le 2 juin 1880, Jean Richepin publie au *Gil Blas* un portrait de Maurice Bouchor sous-titré « La littérature gauloise ». Il y décrit la muse de Bouchor :

Au lieu d'une Muse en marbre ou en bronze, il présentait au public une belle jeune fille en chair et en os, dépoitraillée au grand soleil, les cheveux au vent, la joue en fleur, la bouche en fête, et le bonnet par-dessus les moulins²²⁴.

Cette muse nous rappelle celle de Richepin. Ainsi, la posture d'écrivain maudit, symbolisée par la muse pâle et éthérée, s'oppose à « la vie » heureuse et simple ainsi qu'à une muse joyeuse, vivante et palpable. Jean Richepin dédie d'ailleurs la troisième partie de la *Chanson des Gueux*, « Nous autres gueux », à Maurice Bouchor et lui écrit un poème intitulé « À Maurice Bouchor ». Il lui ordonne :

Chante des chansons ridicules
Prêche l'absurde à plein gosier
Dis, en voyant des renoncules,

²²⁰ Maurice BOUCHOR, « À Raoul Ponchon », *Ibid.*, p. 193.

²²¹ Maurice BOUCHOR, « Examen de conscience », *Ibid.*, p. 205.

²²² L'expression « Frère, il faut vivre » fait référence à un poème de Richepin dédié à Maurice Bouchor. Dans sa critique, Gérard Walch affirme que le poème est dédié à Raoul Ponchon.

²²³ Maurice GUILLEMOT, « Jean Richepin », *La Revue libérale*, janvier-mars 1883.

²²⁴ Jean RICHEPIN, « Maurice Bouchor – La littérature gauloise », *Gil Blas*, 2 juin 1880, p. 1.

Qu'elles poussent sur un rosier²²⁵.

En dernier signe de cette camaraderie, signalons un article de Maurice Bouchor sur *Les Caresses* dans la *Vie Littéraire* en juin 1877. L'article est dithyrambique : c'est une sorte de réclame qui ne s'assume pas comme telle²²⁶. Bouchor termine son article en faisant une discrète référence aux *Vivants* en affirmant que « le poète a, sans ambition littéraire, écrit sous la dictée de la plus impérieuse des inspirations : la vie réelle²²⁷ ».

Les *Vivants* valorisent dans leurs écrits l'optimisme et leurs parentés gauloises. Jean Richepin aime François Rabelais, « le vieux Français dont les veines roulaient un sang clair sans cesse rajeuni par les beaux vins de Touraine²²⁸ ». Les *Vivants* se mettent sous l'autorité du Dieu Bacchus, du personnage de Falstaff²²⁹ et de tous ceux qui forment la généalogie de la littérature des joyeux buveurs : ils écrivent des chansons à boire et vantent les plaisirs de l'alcool.

b) Jean Richepin contre la « maladie cénaculaire²³⁰ »

Je puis me vanter de n'avoir jamais appartenu à aucune école.
Jean Richepin²³¹

La légèreté affichée du groupe des *Vivants* et son absence de ligne directrice commune permet à Jean Richepin de se présenter comme un indépendant. Cette attitude est loin d'être exceptionnelle : depuis le dix-neuvième siècle, les écrivains sont soumis à un « impératif d'originalité²³² » qui les amène à se penser en rupture par rapport à leurs prédécesseurs. Dans *L'Âge des cénacles*, Anthony Glinoyer et Vincent Laisney confirment qu'il s'agit là de l'un des « quatre paradoxes de l'artiste²³³ » : celui-ci souhaite tout à la fois se démarquer par rapport au

²²⁵ Jean RICHEPIN, *La Chanson des Gueux*, op.cit., p. 209.

²²⁶ Jean Richepin a conscience que les critiques des amis sont avant tout de la réclame. Il dit d'ailleurs, dans sa critique de Henri de Bornier, que « l'amitié pour un auteur, est fatalement une taie sur la prunelle de son critique ». Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre, M. de Bornier », *Gil Blas*, 27 mars 1880, p. 1.

²²⁷ Maurice BOUCHOR, « *Les Caresses*, par Jean Richepin », *La Vie littéraire*, juin 1877, p. 3.

²²⁸ Jean RICHEPIN, « Rabelais à Paris », *Gil Blas*, 13 décembre 1879, p. 1.

²²⁹ On attribue parfois à Jean Richepin une pièce du nom de *Falstaff*, représentée pour la première fois à la Porte Saint-Martin. La pièce est de Jacques Richepin, son fils.

²³⁰ ²³⁰ Jean RICHEPIN « Préface » in Paul GINISTY, *L'Année littéraire*, op. cit., p. VII

²³¹ Jean RICHEPIN in Max HELLER, « La course au fauteuil académique », *La Patrie*, 1907, p. 1.

²³² Nathalie HEINICH, *Être écrivain, création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000, p. 176.

²³³ Anthony GLINOER, Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles*, op. cit., p. 27.

reste des acteurs du champ littéraire et de leurs productions et en même temps s'inscrire dans une sociabilité, conscient, là encore, de la nécessité du collectif.

Dominique Maingueneau précise que « beaucoup d'écrivains, déniaient le “tribalisme littéraire”, voire le champ littéraire, prétendent ne relever que d'eux-mêmes²³⁴ ». Pour autant, un auteur ne peut prétendre disposer entièrement de son libre-arbitre. Même son style, qui pourrait être considéré comme ce qu'il a de plus personnel, est lié au contexte de production de ses œuvres. Cette vision relève de la *sociopoétique*, c'est-à-dire, comme le propose Alain Viala, de l'idée selon laquelle la poétique est tout autant une « variable sociale²³⁵ » que les autres facettes de la littérature. La sociopoétique est au croisement entre la sociologie historique et la poétique formelle. Elle analyse la « valeur sociale des genres et des formes²³⁶ » et « la construction des effets esthétiques et idéologiques liés à cette valeur sociale des formes selon les divers états de la poétique correspondant aux divers états de la société²³⁷ ». Pas question, donc, d'appuyer l'idée selon laquelle Jean Richepin serait capable d'échapper aux influences de ses contemporains ou de ses prédécesseurs.

Ce désamour pour les écoles littéraires ne l'empêche pas d'être pris au cœur de l'important maillage social de la fin-de-siècle. Les années 1880 voient le retour des cénacles : les mardis de Mallarmé, les jeudis d'Alphonse Daudet, les samedis d'Heredia, les soirées de Médan ou le cénacle des Goncourt, réunions auxquelles Jean Richepin ne participe aucunement. Ses aspirations esthétiques l'éloignent de cette frange élitiste de la littérature et le rapprochent plutôt d'autres types de sociabilités, notamment celle des cafés, beaucoup plus ouvertes et moins discriminantes. Jean Richepin critique d'ailleurs la forme cénaculaire des « soirées de Médan » dans un article intitulé « Les six naturalistes » :

Dans une préface en dix lignes méprisantes, le grand chef a d'ores et déjà déclaré qu'il s'attendait à la mauvaise foi et à l'imbécillité de la critique.

Voilà qui ne m'empêchera pas de dire tout le mal, et aussi tout le bien que je pense des naturalistes en général et de chacun d'eux en particulier. M. Zola ne jouit point tout seul, comme il l'imagine, du privilège de la franchise. Je crois même avoir, beaucoup plus que lui, mon libre parler, car je n'appartiens à aucune école, je ne relève d'aucune coterie, d'aucune librairie non plus, je n'ai absolument à ménager que ma conscience artistique ; et je ne crains pas, en exprimant mes opinions entières, de démentir un programme ou de compromettre un mot d'ordre²³⁸.

²³⁴ Dominique MAINGUENEAU, « La paratopie de l'écrivain », *Le Contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p. 31.

²³⁵ Georges MOLINIE et Alain VIALA, *Approches de la réception, sémiostylistiques et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 147.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Jean RICHEPIN, « Les six naturalistes », *Gil Blas*, 21 avril 1880, p. 1.

Il explique que Zola est « en littérature, ce que sont en politique les sectaires²³⁹ » et le qualifie de « pontife suivi de caudataires²⁴⁰ ». En 1891, Jean Richepin répète cette maxime dans sa préface à l'*Année littéraire* de Paul Ginisty. Il souligne son point de vue à propos des naturalistes :

Le Naturalisme non plus ne m'a pas enrégimenté ; et cependant, pour un jeune poète, la tentation pouvait être forte, de s'engager comme fifre ou comme clairon dans cette massive infanterie qui n'a pas de musique. J'ai préféré jouer du turlututu dans mon coin, sifflant à l'occasion ces triomphateurs quand ils avaient le triomphe trop orgueilleux, mais saluant aussi au passage le colonel, qui a tout de même de beaux états de service, vous savez²⁴¹ !

La métaphore militaire de l'embrigadement est riche de sens : comparant l'école naturaliste à l'armée, Jean Richepin postule une hiérarchie dans le mouvement naturaliste similaire à la hiérarchie militaire et fait d'Émile Zola, de façon ironique, le « colonel », le « grand chef ». Les naturalistes, qu'il qualifie de « massive infanterie qui n'a pas de musique », sont pour Jean Richepin une formation quasi-militaire. Nous lui remarquons dans cette préface une plume moins vindicative que celle dont il usait au *Gil Blas*. Il profite de cette préface pour élargir sa pensée à l'ensemble du paysage littéraire et va jusqu'à comparer la camaraderie littéraire à une maladie :

Ayant eu la chance, et aussi la ferme volonté, quand j'étais dans ma puberté artistique, d'échapper à cette *maladie cénaculaire*, comment voulez-vous que je puisse me passionner à présent pour ceux qui se l'inoculent de parti-pris, en s'imaginant que c'est la santé intellectuelle ? Ayant toujours formellement et très énergiquement tenu à n'être ni parnassien, ni naturaliste, ni hydropathe, ni ceci, ni cela, je ne saurais que plaindre ceux qui tiennent précisément à être ceci ou cela. S'offrir de soi-même au classement, à l'étiquetage, au numérotage, et s'en faire gloire, me paraît comble de l'aberration²⁴².

Jean Richepin défend, du point de vue littéraire et stylistique, une posture d'indépendant. Il répète à l'occasion d'une interview :

Je suis libre, je tiens à ma liberté et rien ne m'empêchera, si bon me semble, de me produire en public pour y créer des rôles de ma composition. Applaudi par les uns, je peux être sifflé par les autres, car tout acteur a ses admirateurs et ses ennemis ; mais qu'importe, je réponds de mes actes, je ne fais partie d'aucune académie, j'assume sur moi seul toutes les responsabilités, et si, acteur, je mérite le blâme, personne ne pourra me crier : » Halte-là ! vos insuccès retombent sur vos collègues, comme la faute d'un seul retombe sur toute une famille²⁴³.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Jean RICHEPIN, « Les six naturalistes », art. cit.

²⁴¹ Jean RICHEPIN « Préface » in Paul GINISTY, *L'Année littéraire*, op. cit., p. VI.

²⁴² *Ibid.*, p. VII.

²⁴³ Jean RICHEPIN in E. Jaunez DE CHANFLORT, « Richepin comédien », *Gil Blas*, 27 décembre 1896, p. 2.

Jean Richepin fait de l'indépendance le moyen de l'honnêteté et de la liberté artistique. Il critique fortement la figure d'Émile Zola et se fait une vertu d'avoir refusé de se faire naturaliste. Il reconnaît qu'il est tentant pour un écrivain d'intégrer une école ou un mouvement littéraire.

Néanmoins, il appuie à nouveau ce statut d'indépendant et affirme en manière de conclusion à sa carrière, en 1924, n'avoir appartenu à aucune école « en dehors de l'École normale Supérieure et celle... de Natation²⁴⁴ ». Émile Henriot²⁴⁵ a relevé cette remarque et la réemploie :

Le plus curieux est que de tous « les apparus dans ses chemins », les gens de lettre sont, à l'exception de quelques amis de sa jeunesse folle, les moins nombreux. Cela tient, explique M. Richepin, à ceci qu'il fut avant tout et reste encore un indépendant et ne put jamais s'inféoder à aucun groupe, fût-il parnassien, symboliste ou naturaliste, ni aliéner sa précieuse liberté pour faire partie d'une école, excepté l'École normale, en laquelle il passa deux ans, retenu par les 60,000 volumes de sa bibliothèque, et l'école de natation des bains Deligny, où il obtint le brevet de maître-nageur, pour la conquête duquel il fallait savoir plonger du haut d'une girafe, à peu près de la hauteur du quai²⁴⁶.

La critique – et notamment celle composée d'auteurs proches de Richepin – lui accorde effectivement une certaine autonomie. Adolphe Brisson écrit par exemple :

Il ne ressemble à personne et n'appartient à aucune école. S'il est romantique par certains côtés, s'il a subi l'influence du Parnasse, il a eu le mérite de rester lui-même, et jamais sa personnalité ne s'est effacée. Il a d'admirables qualités et de grands défauts qui constituent, par leur intime mélange, son tempérament littéraire. Son talent a mûri avec les années : il a acquis plus d'ampleur, mais il ne s'est pas sensiblement transformé. Tel il s'affirma dès le premier jour, et tel il est demeuré : inégal, violent, superbe, avec d'énormes fautes de goût et des envolées presque sublimes²⁴⁷.

Paul Vérola, proche de Jean Richepin²⁴⁸, est du même avis et pense que « Richepin, précisément, n'obéit à aucune école, ne relève que de ses impulsions²⁴⁹ » et Frantz Jourdain le qualifie d'« irrégulier qui n'a retenu de chaise à l'année dans aucune église²⁵⁰ ».

Dans sa préface à *Quatre Petits Romans*, Richepin revendique cette individualité et affirme que « s'il y a sottise à ne pas suivre le courant des modes littéraires, c'est une sottise

²⁴⁴ Jean RICHEPIN in Jean-Émile BAYARD, « M. Jean Richepin de l'Académie Française », *Le Quartier Latin hier et aujourd'hui avec les souvenirs de ses écrivains les plus célèbres*, Jouve et C^{ie} éditeurs, 1924, p. 349.

²⁴⁵ Émile Henriot (1889-1961), poète français et journaliste.

²⁴⁶ Émile HENRIOT, « Les Mémoires de Richepin », *Le Temps*, 17 avril 1923, p. 2.

²⁴⁷ Adolphe BRISSON, « M. Jean Richepin », *La Petite Gironde*, 1897, p. 1.

²⁴⁸ Jean Richepin pratique régulièrement l'escrime avec Paul Vérola, à qui il dédie *Par le Glaive*.

²⁴⁹ Paul VEROLA, « Jean Richepin et le Parnasse », *La Plume*, 15 juin 1893, p. 261-262.

²⁵⁰ Frantz JOURDAIN, « Jean Richepin », *Les Décorés : ceux qui ne le sont pas*, H. Simonis Empis, éditeur, 1895, p. 180.

[qu'il commet] absolument de gaieté de cœur²⁵¹ » et il affirme dans ses mémoires que « l'on écrit, l'on produit une œuvre [...] sans s'inquiéter de savoir si elle sera classique, romantique ou n'importe quoi en *ique*²⁵² ». Le terme « mode littéraire » est lui-même employé dans une dimension péjorative.

Jean Richepin considère néanmoins que le groupe peut être salvateur, à condition qu'il ne constitue pas une école. En 1911, dans la préface à l'*Anthologie de la jeune poésie française*, il écrit :

Et cependant, [les auteurs de cette anthologie] ont jugé bon de s'unir, ces vaillants, qui pouvaient marcher en isolés ; ils ont formé groupe tout en se gardant bien de s'enrégimenter dans une école, ces indépendants dont le plus jeune avait déjà droit à l'orgueil solitaire, ces « loups », le hurlement d'appel poussé par un des aînés en a fait une bande ; et ils sont venus ainsi vers un aîné plus aîné encore, un ancien, presque un vétéran, pour lui demander, en se ruant à la bataille, de hurler avec eux :
– Vivent les loups ²⁵³ !

Jean Richepin oppose donc le *groupe* à l'*école*. Les auteurs de cette anthologie sont Anatole Belval-Delahaye, Pascal Bonetti, René Christian-Frogé, Roger Dévigne²⁵⁴, Charles Dornier, Henri Galoy, Camille Gandilhon Gens-D'Armes, Edouard D'Hooghe, Jean Ott, Marcel Pays, Jean Rayter, Pierre Rodet, Hélène Seguin, André Tudesq, Robert Vallery-Radot et Gabriel Volland. Ils organisent des réunions au café Procope et font partie du « Groupe d'Action d'Art », dont Anatole Belval-Delahaye est à l'origine. Leur statut de « confédération générale des travailleurs de l'art, des ouvriers de la pensée et des poètes de la vie » semble s'accorder au regard que porte le *vivant* Jean Richepin, qui accepte de préfacier leur anthologie.

En 1913, Jean Richepin est sollicité pour écrire la préface du *Livre des indépendants* :

Le Livre des Indépendants est ouvert, sans conditions, aux écrivains de langue française, de toutes nationalités, qui ne savent pas ou ne veulent pas se soumettre aux exigences dégradantes de l'arrivisme et qui, forts de leur conscience d'artistes, écrivent pour le plaisir d'écrire, poursuivant un idéal de Beauté. La publicité n'y est admise sous aucune forme, même déguisée²⁵⁵.

Les éditeurs de l'anthologie, qui ambitionnent de devenir pour les écrivains ce que le Salon des indépendants est pour les peintres, entendent permettre à n'importe quel auteur de publier ses lignes dans leur volume. Selon Jean Richepin, ces écrivains choisissent

²⁵¹ Jean RICHEPIN, *Quatre petits romans*, Paris, M. Dreyfous, p. VII.

²⁵² Jean RICHEPIN, « Les Vivants », *Toutes mes vies*, op. cit., p. 37.

²⁵³ Jean RICHEPIN, « Préface » in Pierre RODET (éd.), *Anthologie de la jeune poésie française*, Paris, Maison d'édition des loups, 1911, p. 1.

²⁵⁴ Pseudonyme de Georges-Hector Mai.

²⁵⁵ Jean RICHEPIN, « Préface », *Le Livre des indépendants*, manuscrit, fonds Pierre Cassou, cote 403.

volontairement de se soustraire à toute forme de réclame ou de concession stylistique au nom de l'art.

c) Une haute estime pour ses contemporains.

S'il s'oppose à la « maladie cénaculaire », Jean Richepin n'est pas moins pris dans un réseau de sociabilités dont la richesse influence, en amont, sa poétique et en aval la réception de son œuvre. Il a parfois été classé parmi les Parnassiens²⁵⁶. S'il comptait des amis dans leurs rangs, il était très hostile à leur théorie de « l'Art pour l'Art » et les a traités de « vieux ratés » dans un article publié dans *La Renaissance littéraire et artistique* en 1874²⁵⁷. L'article suscitera d'ailleurs la colère d'André Gill et de Paul Arène²⁵⁸. Par ailleurs, le groupe des *Vivants* est un groupe anti-Parnassiens. La position de l'écrivain vis-à-vis du Parnasse reste tout de même ambivalente, et il affirmera ainsi de façon un peu plus prudente en 1891 :

À mon entrée dans les Lettres, j'ai beaucoup connu, fréquenté et admiré les Parnassiens, mais sans me laisser enrôler parmi eux. Cela m'a valu, de la part de certains, quelques vives inimitiés, éteintes aujourd'hui, et qui d'ailleurs n'ont altéré en rien, même au plus fort des escarmouches, ma haute estime pour leur sévère discipline artistique²⁵⁹.

L'admiration la plus vive est sans doute celle que Jean Richepin voue aux romantiques. Jean Richepin note le caractère résolument moderne des romantiques en déplorant l'attitude de ses professeurs de l'École normale, qui en 1868 « considéraient encore Hugo, Lamartine, Musset, Gautier comme des barbares...²⁶⁰ ». Jean Richepin a également une haute estime pour l'un des précurseurs du mouvement : François-René de Chateaubriand. On peut lire à propos des *Mémoires d'outre-tombe* :

Plus je relis ce livre, et plus je vois que tout est là. Tous les raffinements dans le choix des mots et dans la construction des phrases y sont déjà appliqués en tant que le génie de la langue les admet. Le procédé que nous croyons avoir inventé, de figurer par une image vivante une action abstraite et de caractériser un mouvement général, nous le rencontrons

²⁵⁶ Nous notons également que dans l'ouvrage de Rémi PONTON, *Le champ littéraire en France, de 1865 à 1905 : recrutement des écrivains, structure des carrières et production des œuvres*, paru en 1977, Jean Richepin est classé parmi les Parnassiens.

²⁵⁷ Jean RICHEPIN, « Les Vieux ratés », *La Renaissance artistique et littéraire*, n°12, 5 avril 1874, p. 137-139.

²⁵⁸ Raoul Ponchon l'a écrit à Jean Richepin dans une lettre : « Je ne sais pas si ton article sur les *Vieux ratés* a soulevé des tempêtes dans un verre d'eau. Gill est furieux, il ne dit plus que "nous autres, ratés". Arène, la troisième couille de Monselet fait des sorties violentes sur ton compte : "Je ne comprends pas, dit-il, que des bougres qui n'ont encore rien fait, se mêlent de débiter des gens qui sont arrivés" » in Lettre de Raoul Ponchon à Jean Richepin, Paris, Ville de Marbre, 10 avril 1874, Collection particulière.

²⁵⁹ Jean RICHEPIN, « préface » in Paul GINISTY, *L'Année littéraire, op. cit.*, 1891, p. II.

²⁶⁰ Jean RICHEPIN, « Petites chroniques du pavé – La Saint-Charlemagne », *Gil Blas*, 29 janvier 1880, p. 2.

déjà chez Chateaubriand et mis en œuvre par un maître du métier. Nous n'avons qu'à le suivre et à nous inspirer de lui²⁶¹.

Le chaînon entre Chateaubriand et Richepin est évidemment Victor Hugo. Richepin se met d'ailleurs sous son patronage et lui envoie ses vers. Il attestera par la suite d'une très bonne connaissance de l'auteur, comme en témoignent ses nombreuses conférences à son sujet entre 1902 et 1914²⁶².

²⁶¹ Bijvanck Willem Gertruc CORNELIS, « Efforts et tendances », *Un Hollandais à Paris en 1891, sensations de littérature et d'art*, Perrin et C^{ie}, libraires-éditeurs, 1892, p. 188.

²⁶² Voir Annexe « Conférences », p. 410.

II. Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Dans le premier chapitre, la notion de « champ littéraire » nous a servi d'outil de réflexion pour penser notre objet d'étude au prisme des rapports qui animent le paysage littéraire fin-de-siècle. Pour penser de façon un peu plus littéraire la notion d'auteur, nous emprunterons à présent un ensemble de concepts issus plus volontiers de la littérature et de l'analyse du discours. Là où l'on pourrait reprocher à la sociologie de privilégier le contexte et aux études littéraires de se limiter à l'étude du texte – ce qu'ont fait les structuralistes dans les années 1960 –, les études plus récentes sur la littérature proposent de repenser la « figure de l'auteur¹ » comme une figure plurielle complexe.

Depuis quelques décennies, en remettant au centre de leurs préoccupations la personne de l'écrivain, les études littéraires ont permis de déployer un ensemble de concepts et d'outils pour permettre de l'envisager sous un nouveau jour. En refusant, à la manière de Roland Barthes, de déclarer la « mort de l'auteur² », mais sans revenir vers les récits hagiographiques du dix-neuvième siècle, les études menées sur les *représentations* de l'écrivain ont permis de l'envisager sous un prisme nouveau, qui permet par ailleurs d'outrepasser la dichotomie entre l'étude du texte et celle du contexte de l'œuvre. Partant du postulat que « [t]out individu jeté dans l'espace public est poussé à construire et maîtriser l'image qu'il donne de lui³ », les chercheurs ont développé des concepts pour étudier l'auteur, notamment ceux de « posture », d'« image d'auteur », de « scénographie auctoriale » et d'« écrivain imaginaire », que nous proposons de définir avant d'entrer dans notre étude de cas.

1. La posture d'auteur : définitions et enjeux.

A. Définition de la notion de posture auctoriale

Le terme « posture » est employé pour la première fois dans cette acception par Alain Viala comme « une position où l'on se place, et qu'on peut occuper de diverses façons⁴ », puis

¹ Maurice COUTURIER, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, « poétique », 1995.

² Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Mateia*, n°5, 1968.

³ Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine, 2007, p. 15.

⁴ Georges MOLINIE, Alain VIALA, « Point de vue et images d'écrivains », *Approches de la réception*, op. cit. p. 247.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

précisé par Maurice Couturier en 1995 dans son livre *La Figure de l'auteur*, et enfin par Jérôme Meizoz, dans *Postures littéraires*. C'est sur la définition de Meizoz que s'appuiera la suite de notre étude :

La « posture » est la manière singulière d'occuper une « position » dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une « posture » la rejoue ou la déjoue. Qui fait imprimer un ouvrage [...] impose une image de soi qui dépasse les coordonnées d'identité du citoyen. [...] La posture constitue l'« identité littéraire » construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public⁵.

Si elle n'a été dans un premier temps envisagée que sur son versant langagier, la posture peut et doit également s'observer dans les conduites publiques de l'écrivain, car c'est également dans ces contextes, en dehors du moment de l'écriture, que ce dernier la donne à lire. Loin d'en être le parfait synonyme, la posture « ne recoupe qu'une partie de la “figure de l'auteur” étudiée par Maurice Couturier, car l'analyse de celui-ci demeure interne aux logiques textuelles⁶ ». En donnant un sens plus large à la notion de posture proposée initialement par Viala, Jérôme Meizoz permet non seulement d'inclure dans l'étude de la posture l'analyse du texte mais en plus de la mettre en relation avec les façons d'être de l'écrivain, contrant en partie l'idée de Marcel Proust selon laquelle le « livre est le produit d'un autre [soi] que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices⁷ ».

Pour Pascal Brissette, le concept de posture de Meizoz « s'offre au chercheur comme un outil visant à étudier les différentes manières dont les écrivains fabriquent, sans toujours en avoir conscience, leur image publique⁸ ». La posture est un concept sociologique, en témoigne la notion de « champ » présente à l'intérieur même de sa définition. Loin de se limiter à une simple stratégie de placement, elle engage l'écrivain bien au-delà de l'identité qu'il se crée à l'intérieur du texte. Ne pouvant faire l'économie de cette posture, l'auteur ne peut échapper à cette figure imaginaire, car « la figuration de l'auteur est une nécessité de toute consommation littéraire⁹ ».

Par ailleurs, l'auteur ne peut construire sa posture *ex-nihilo*. Il la nourrit des matériaux symboliques laissés par ses prédécesseurs, qu'il réutilise dans la fabrication de sa posture

⁵ Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 18.

⁶ *Ibid.* p. 18-19.

⁷ Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 221-222.

⁸ Pascal BRISSETTE, « Postures et mises en scène d'auteurs » @*analyses*, hiver 2008, p. 79.

⁹ José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, « Romantisme et modernité », 2007, p. 26.

propre¹⁰. L'adoption d'une posture est par conséquent toujours fortement liée au cadre spatio-temporel dans lequel se trouve l'écrivain et ne peut se réduire à une somme d'attitudes individuelles¹¹.

En effet, si la posture est une manière « singulière » d'occuper une position, elle se trouve bien prise dans le collectif, de façon à la fois synchronique, puisque l'auteur se place par rapport à ses contemporains, et diachronique, puisqu'il se place dans la lignée des écrivains qui le précèdent. L'aspirant écrivain doit choisir une identité parmi les « postures à l'étal¹² ». Tous ces modèles sont ceux à partir desquels l'auteur peut penser sa propre façon d'être et d'agir au sein du champ littéraire. Pascal Brissette explique ainsi :

Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper une position ; on peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste... On fera donc intervenir la notion de posture (de façon d'occuper une position). [...] En mettant en relation [la] trajectoire [d'un auteur] et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible – et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la « marque » spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire¹³.

Cette dernière instance est selon lui décisive quand on considère l'histoire des conduites des écrivains, car c'est à travers ses représentations que l'auteur s'offre à lire au public. En choisissant d'adopter une scénographie, l'auteur situe son discours mais aussi son identité par rapport à l'ensemble des discours concurrents et tente de contrôler, autant que faire se peut, son image d'auteur :

[La posture] désigne les modalités selon lesquelles [l'auteur] assume, reproduit ou tente de modifier la façon dont les discours d'accompagnement le donnent à voir. Aussi n'est-elle pas l'indicateur d'une position mais bien plutôt le levier d'un positionnement¹⁴.

Dans le texte littéraire, – roman, article, préface – on peut étudier la posture de l'auteur sur son versant langagier. On parlera alors d'*ethos*, c'est-à-dire « l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci¹⁵ ». Il s'agit de l'étude de l'auteur

¹⁰ *Ibid.*, p.77-80.

¹¹ « [...] les scénographies auctoriales excèdent donc l'écrivain singulier, en ce qu'elles sont l'affaire d'attitudes littéraires collectives et transindividuelles datées, marquées par leur temps, et dont on peut donc écrire l'histoire » in Ruth AMOSSY et Dominique MAINGUENEAU, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 15 octobre 2009.

¹² José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 106.

¹³ Alain VIALA, « Éléments de sociopoétique » in Georges MOLINIÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception*, *op. cit.* p. 216.

¹⁴ Ruth AMOSSY, « La double nature de l'image d'auteur » [en ligne], art. cit.

¹⁵ Jérôme MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur » in Michèle BOKOBZA KAHAN et Ruth AMOSSY (dir.), *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, « Ethos discursif et image d'auteur » [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 05 juillet 2023.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

au niveau discursif et à l'échelle d'un seul texte. Si le terme *ethos* provient de la rhétorique ancienne, il a acquis dans le domaine de l'analyse du discours une définition différente pour désigner la façon dont le locuteur constitue son image à travers son discours :

Tout discours, oral ou écrit, suppose un *ethos* : il implique une certaine représentation du corps de son garant, de l'énonciateur qui en assume la responsabilité. Sa parole participe d'un comportement global (une manière de se mouvoir, de s'habiller, d'entrer en relation avec autrui...). On lui attribue ainsi un caractère, un ensemble de traits psychologiques (jovial, sévère, sympathique...) et une corporalité (un ensemble de traits physiques et vestimentaires).

« Caractère » et « corporalité » sont inséparables, ils s'appuient sur des stéréotypes valorisés ou dévalorisés dans la collectivité où se produit l'énonciation. Les divergences entre les genres de discours ou entre les positionnements concurrents d'un même champ discursif ne sont pas seulement une affaire de « contenu », elles passent aussi par des divergences d'*ethos* : tel discours politique implique un *ethos* professoral, tel autre le franc-parler de l'homme du peuple, *etc.* C'est dire que l'*ethos* ne doit pas être isolé des autres paramètres du discours ; il contribue de manière décisive à sa légitimation¹⁶.

Là où l'*ethos* se limite aux contours d'un seul texte, la notion de posture combine l'ensemble des conduites de l'auteur, en contexte littéraire mais aussi extra-littéraire et surtout sur le temps long, et réfère donc à l'image que l'écrivain forge tout au long de sa carrière. En cela, il peut sembler que s'intéresser à la posture de l'auteur se fait au risque de trop s'éloigner du texte littéraire et interroge la pertinence d'une telle démarche.

La réponse à ces inquiétudes est à chercher du côté de la philosophie. Selon Michel Foucault, il ne faut pas considérer que la question des représentations de l'auteur se situe à la marge de la littérature. Il serait au contraire nécessaire « d'étudier les discours non plus seulement dans leur valeur expressive ou leurs transformations formelles, mais dans les modalités de leur existence : les modes de circulation, de valorisation, d'attribution, d'appropriation des discours [qui] varient avec chaque culture et se modifient à l'intérieur de chacune¹⁷ ». Ainsi, il ne faut pas penser la « figure imaginaire » de l'auteur comme une notion périphérique à celle d'œuvre ou de discours, tant les métadiscours sur l'auteur permettent d'éclairer les enjeux propres aux œuvres et à leurs contextes, car « une personne n'existe comme écrivain qu'à travers le prisme d'une posture, historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ littéraire¹⁸ ».

Dans la suite de notre analyse, lorsque nous nous référerons à *l'auteur*, nous le considérerons selon la formule d'Alain Viala comme « l'acteur qui définit une trajectoire dans

¹⁶ Dominique MAINGUENEAU, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, 1996, p. 40.

¹⁷ Michel FOUCAULT, « La Fonction-auteur », *op. cit.*, p. 838.

¹⁸ Jérôme MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », art. cit.

l'institution littéraire¹⁹ ». Au sein de cette notion large d'auteur, les chercheurs distinguent plusieurs « niveaux » qui ne sont pas imperméables les uns aux autres. Ces niveaux se rapprochent des trois « ego » relevés par Michel Foucault dans sa conférence sur la fonction-auteur. On peut trouver plusieurs dénominations, qui néanmoins se recoupent : en analyse du discours, Dominique Maingueneau distingue trois instances liées, qui sont l'inscripteur, l'auteur et la personne. José-Luis Diaz distingue quant à lui trois « niveaux de l'auteur²⁰ », dont deux recourent parfaitement les définitions de Dominique Maingueneau : pour évoquer l'inscripteur, José-Luis Diaz parle d' « auteur textuel » ; pour la personne, il s'agit de « l'auteur réel » ; enfin pour « l'auteur », il propose plutôt de l'appeler « l'écrivain imaginaire », qui correspond à « l'auteur tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter²¹ », poursuivant ainsi l'idée de Michel Foucault selon laquelle il ne faut chercher l'auteur ni du côté de la personne réelle ni du côté du locuteur textuel, mais bien à la « scission²² » entre ces deux instances. La notion de posture ne se limite pas à cette troisième instance et réunit tous ces niveaux de l'écrivain : la proposition de Meizoz inclut dans la posture, du point de vue de la production d'une image de soi, à la fois « les *conduites de l'écrivain*, l'*ethos* de l'*inscripteur* et les actes de la *personne*²³ ». À partir de tous ces éléments se forme alors pour le lecteur une projection de l'auteur : l'image d'auteur.

B. Définitions des notions d'« image d'auteur » et de « figure imaginaire »

Au-delà de la notion de posture, nous nous intéresserons encore davantage à « l'image d'auteur » de Jean Richepin. L'image d'auteur fait référence à la manière dont l'écrivain est perçu par le lecteur, non seulement à travers l'ensemble de son œuvre, mais aussi à travers ses conduites publiques, qu'il s'agisse de ses vêtements, de ses attitudes, de la manifestation de ses opinions, ainsi qu'à travers les anecdotes et biographies connues à son sujet. En général, ce sont les médias qui jouent les intermédiaires entre l'auteur et son public. L'écrivain peut également choisir des modes d'adresse plus directs à son lecteur en ajoutant à ses œuvres un paratexte

¹⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, « Collection U. Série Lettres », 2004, p. 107.

²⁰ José Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 17.

²¹ José-Luis DIAZ, « Autour des scénographies auctoriales » [en ligne], art. cit.

²² Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 831.

²³ Jérôme MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur » [en ligne], art. cit.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

auctorial²⁴. L'image d'auteur englobe la représentation publique et personnelle de l'auteur, y compris la manière dont il se présente et dont il est perçu par le public. Les médias jouent un grand rôle : ils satisfont le désir de connaissance du public et les désirs de reconnaissance de l'auteur.

Les façons de présenter l'écrivain sont multiples : articles, photographies, interviews... La figure d'auteur de Jean Richepin, que nous étudierons sur le temps long – de 1870 à 1926 – , pourrait d'ailleurs faire office de témoin de l'évolution des moyens par lesquels l'auteur se donne à voir et à lire, grâce à la large frange temporelle que représente la présence de l'auteur de la *Chanson des Gueux* dans les journaux. Il s'agit donc d'une image qui combine l'œuvre de l'auteur avec diverses perceptions, attentes, et interprétations du public, des critiques et des universitaires. Cette image peut être soigneusement cultivée par l'auteur lui-même, par les éditeurs, les agents et les médias, ou elle peut émerger à travers la réception publique et critique de son œuvre. Parce qu'elle est une construction multidimensionnelle, l'étude de l'image d'auteur comprend tous les aspects de la vie de ce dernier. Elle s'étend au-delà du texte pour inclure divers facteurs sociaux, culturels et personnels et elle est intrinsèquement liée à la manière dont l'œuvre de l'auteur est reçue et interprétée.

Ruth Amossy définit l'image d'auteur comme une « représentation discursive élaborée en-dehors de l'œuvre²⁵ ». Cette dernière est une construction du public, au sens large : lecteurs, critiques, journalistes et universitaires. Ruth Amossy reformule la théorie de Meizoz sur la posture en affirmant que :

[...] c'est lorsque l'image d'auteur est produite et assumée par l'écrivain dans une stratégie de positionnement plus ou moins délibérée (elle n'a pas besoin d'être consciente et calculée), qu'elle peut recevoir le nom de posture, laquelle « n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur » mais « est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, *etc.*) et les publics »²⁶.

La posture telle que l'écrivain l'assume et l'image d'auteur telle qu'est créée par le public se construisent à partir des mêmes matériaux. Ni l'une ni l'autre n'échappent aux contraintes liées au contexte de leur production :

²⁴ Pour la notion de paratexte, nous renvoyons à l'ouvrage suivant : Gérard GENETTE, *Seuils*, Éditions du seuil, « Poétique », 1987.

²⁵ Ruth AMOSSY, « La double nature de l'image d'auteur » in Michèle BOKOBZA KAHAN et RUTH AMOSSY (dir.), *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, « Ethos discursif et image d'auteur » [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 05 juillet 2023.

²⁶ *Ibid.*

[Les images d'auteur produites par les autres et celles que l'écrivain construit lui-même de sa propre personne] non seulement se coulent dans les mêmes modèles culturels et obéissent aux mêmes scénarios auctoriaux, mais encore elles œuvrent toutes deux à la configuration d'un état du champ où les positions sont à la fois attribuées par les instances de légitimation et de consécration, et rejouées par les écrivains dans leurs prises de parole singulières²⁷.

Plus l'auteur est médiatisé, c'est-à-dire mis au-devant de la scène publique par le biais des journaux, plus son image d'auteur est riche et complexe. Si l'image d'auteur est propre à chaque lecteur, elle peut cependant être envisagée dans une dimension collective, les médias de masse diffusant à grande échelle des informations sur l'auteur, dont le public dispose ensuite.

Pour synthétiser, nous dirons qu'au croisement entre sociologie et rhétorique, la méthodologie de l'étude de la « posture » et les outils que représente l'analyse de l'*ethos* de l'auteur et de ses conduites actionnelles permettent d'appréhender l'auteur dans la *relation* que sa poétique et ses conduites sociales entretiennent.

Les conduites sociales de l'écrivain en milieu médiatique sont dictées par cette conscience du regard de l'autre. Pour autant, leur compréhension par autrui échappe à l'écrivain. Autrement dit, la posture concerne tout autant l'auto-définition de l'écrivain que l'attribution à sa personne par un tiers d'un certain nombre de caractéristiques. Par ailleurs, ces deux images ne se superposent pas : « [l]es images de soi projetées par l'écrivain ne sont pas du même ordre que les représentations de sa personne élaborées par des tiers²⁸ ». Notons par ailleurs que chaque écrivain ne désire pas se présenter au public de la même façon :

L'image d'auteur projetée à l'intention du lecteur peut inspirer le respect et faire autorité, établir une connivence ou creuser une distance, toucher, projeter un modèle à suivre ou suggérer une altérité respectable, provoquer voire même irriter²⁹.

La chercheuse Ruth Amossy s'est intéressée à la mise en rapport de la notion d'image d'auteur avec celle d'*ethos*. La « figure imaginaire » est alors « une image discursive qui s'élabore aussi bien dans le texte dit "littéraire" que dans ses alentours, en l'occurrence discours d'accompagnement comme la publicité éditoriale ou la critique³⁰ ». Une « figure imaginaire » est donc, d'après Ruth Amossy :

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ruth AMOSSY, « La double nature de l'image d'auteur » [en ligne], *art. cit.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Un être de mots auquel on attribue une personnalité, des comportements, un récit de vie et, bien sûr, une corporalité soutenue par des photos et par des apparitions télévisées. L'image au sens littéral, visuel du terme se double donc d'une image au sens figuré³¹.

Notre travail de recherche s'est intéressé de façon précise à cette « image d'auteur » et cette « figure imaginaire », notamment par le biais du journal. Il est important en effet de noter que Jean Richepin est un auteur qui a centré sa carrière sur sa personne, si bien que l'appareil critique concernant l'écrivain prend petit à petit le pas sur l'analyse critique des œuvres. Pour autant, il n'existe pas de séparation claire entre l'homme et l'œuvre, car cette dernière participe elle aussi de la constitution de l'image de l'auteur. Le personnage de fiction peut être en effet le « porte-parole » de l'écrivain : « C'est aussi en construisant un personnage qui les représente à l'intérieur même de l'œuvre que les écrivains définissent leur image³² ». José-Luis Diaz parle d'un travail « d'autofiction³³ ».

Nous nous intéresserons dans un premier temps aux premières années de la carrière de Jean Richepin, afin de comprendre comment s'est forgée cette identité et comment celle-ci lui a permis d'effectuer cette trajectoire. La posture de Richepin, qu'il tente de construire à rebours de ses contemporains, est, nous allons le voir, typique de la fin-de-siècle et de ses interrogations.

2. L'itinéraire de Jean Richepin : construire une carrière d'écrivain.

La parution de *La Chanson des Gueux* a permis à Jean Richepin d'acquérir un capital symbolique et une légitimité en littérature. Celle-ci a pu être consolidée par la reconstitution *a posteriori* d'un « itinéraire d'écrivain » censé expliquer et justifier cette célébrité. Si le terme de « carrière » peut sembler impropre, les débuts de Jean Richepin en littérature sont marqués par la mise en place d'une stratégie littéraire alliant un important réseau de camaraderies, une promotion tous azimuts de son œuvre à paraître et une posture d'écrivain exubérant. Ces éléments lui permettent de parapher rapidement son « acte de naissance sociale³⁴ » en tant qu'écrivain, c'est-à-dire d'être reconnu par les pairs. Pour ce faire, Jean Richepin doit mettre en avant sa singularité littéraire tout en s'alliant à ses camarades d'infortune : les bohèmes

³¹ *Ibid.*

³² José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire*, *op.cit.*, p. 139.

³³ *Ibid.*, p. 140.

³⁴ Paul DIRKX, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeu de reconnaissance » [en ligne], *Reconnaitances et légitimité en français*, Deuxième série, 9, 2017, consulté le 26 janvier 2021. <https://doi.org/10.4000/carnets.2024>

littéraires du Quartier Latin. Cette singularité se déploie dans la contradiction entre sa formation privilégiée et sa volonté affichée d'être le « poète des gueux ».

A. Construire sa carrière en littérature à la fin-de-siècle.

Loin d'être une activité comme les autres, la littérature incarne selon Gisèle Sapir : « la dimension vocationnelle des activités artistiques au plus haut degré : individuelle, solitaire, enchantée, elle repose sur la dénégation des déterminismes sociaux et sur la résistance à la rationalisation³⁵ ». On parle alors de « vocation énonciative » pour désigner le « processus par lequel le sujet se sent appelé à produire de la littérature³⁶ ». Dans *Comment on devient écrivain*, Antoine Albalat insiste également sur la question de la « vocation littéraire » comme : « disposition générale pour l'art d'écrire qui se développe par la lecture³⁷ » et affirme que : « rien n'est plus commun que la vocation littéraire, rien n'est plus rare que le talent³⁸ ». Cette notion de « vocation » peut être elle-même pourvoyeuse de légitimité. Nathalie Heinich affirme ainsi qu'il existe deux grands modèles de la compétence : l'un vocationnel, dans lequel l'individu devient écrivain par le talent, et l'autre professionnel, dans lequel il devient écrivain par son travail³⁹. Ces deux modèles correspondent à deux façons de s'affirmer auteur dans le champ littéraire.

La question du talent de Jean Richepin anime la critique. Si celle-ci salue de façon plutôt unanime la *Chanson des Gueux*, l'auteur déçoit avec la suite de sa production. Quelques événements littéraires sont néanmoins à noter : la parution de *Miarka, la fille à l'ourse* en roman en 1883 et la représentation du *Chemineau* au théâtre en 1897, qui font cependant exception et mettent en valeur la tendance générale selon laquelle la carrière de Richepin se bâtit essentiellement sur une posture, un faire-semblant.

La question de la légitimité permet de penser dans un rapport d'interdépendance discours littéraire et discours critique. En effet, les métadiscours permettent d'envisager la critique littéraire comme agent de légitimation au sein du champ littéraire. Nous entendons le

³⁵ Gisèle SAPIRO, « Je n'ai jamais appris à écrire », *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne], 2007, p. 12-33, consulté le 10 mai 2023. <https://doi.org/10.3917/arss.168.0012>

³⁶ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire*, op. cit. p. 126.

³⁷ Antoine ALBALAT, *Comment on devient écrivain*, op. cit., p. 12.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Nathalie HEINICH, « Devenir écrivain : une construction vocationnelle de l'identité » *Raison Présente*, n° 134, 2000, p. 9.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

terme « légitimation » comme « le processus par lequel le champ, suivant sa dynamique propre, rapproche des éléments du centre en leur conférant la légitimité qui leur faisait défaut⁴⁰ ».

La difficulté d'envisager cette question de la légitimité tient tout entière dans le caractère particulièrement indéfini de l'activité littéraire au dix-neuvième siècle. Nathalie Heinich, dans *Être écrivain : création et identité*, montre combien le statut d'artiste se détermine justement par son indétermination. Selon elle, « ce refus d'échapper à toute assignation a trouvé l'une de ses plus fortes illustrations historiques avec la bohème littéraire et artistique des années 1830⁴¹ ». Dominique Maingueneau propose d'appeler « paratopie⁴² » cette « localité paradoxale⁴³ » de l'écrivain. Celle-ci est à la fois « la condition et le produit du processus créatif⁴⁴ ». Par ailleurs, même lorsque l'écrivain se définit comme tel, il est difficile de juger la valeur d'une œuvre, car « en littérature, il n'y a pas de diplôme reconnu qui confère le droit à la parole⁴⁵ ». Par ailleurs, la vocation littéraire vient souvent se heurter aux conditions matérielles d'existence des écrivains. À partir de là, leur précarité peut être un frein ou au contraire un gage de leur qualité artistique. Exemplairement, nous pouvons penser à la bohème, devenue à la fin du siècle un moment incontournable de la carrière littéraire.

Jusqu'au dix-huitième siècle, le pouvoir et les institutions sont seules à faire autorité pour définir ce qu'est la littérature. Dominant jusqu'alors, le système du mécénat s'est peu à peu retrouvé en concurrence avec les nouveaux modes de rétribution des écrivains grâce à l'expansion du marché de la production littéraire, qui a fait du public un nouveau levier de reconnaissance. Par ailleurs, à partir du Second Empire, proclamé en 1852, le champ littéraire ne dépend plus directement du champ du pouvoir politique⁴⁶. Les artistes cherchent alors une nouvelle définition et un nouveau sens à leur art. Les luttes et tensions structurant le champ littéraire concernent alors la définition de ce que seraient la « véritable » littérature et un « véritable » écrivain :

S'il est vrai universellement que le champ littéraire (*etc.*) est le lieu d'une lutte pour la définition de l'écrivain (*etc.*), il reste qu'il n'est pas de définition universelle de l'écrivain

⁴⁰ Alain VAILLANT, « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l'histoire littéraire du XIX^e siècle » in Sylvie TRIAIRE, Jean-Pierre BERTRAND, Benoît DENIS (éd.), *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, Nouvelle édition [en ligne], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, consulté le 28 avril 2022.

⁴¹ Nathalie HEINICH, *Être écrivain, création et identité*, *op. cit.*, p. 82.

⁴² Dominique MAINGUENEAU, « La paratopie de l'écrivain », *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, p. 27-43.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁶ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 77.

et que l'analyse ne rencontre jamais que des définitions correspondant à un état de la lutte pour l'imposition de la définition légitime de l'écrivain⁴⁷.

L'enjeu de ces luttes se situe tout entier dans « l'appropriation d'un capital spécifique au champ (le monopole du capital spécifique légitime) et/ou la redéfinition de ce capital⁴⁸ ». Les institutions jouent tout de même un rôle dans la bataille : c'est notamment le cas de l'Académie Française, fondée en 1655.

La difficulté de juger de ce qui est littéraire ou non est liée au fait que tout comme celui de journaliste, le métier d'écrivain n'est à l'époque – et encore aujourd'hui – régulé par aucune école : il n'existe aucune formation ni aucun diplôme qui attribue le grade d'écrivain. L'autonomisation du champ littéraire invite à repenser la question de la pertinence de l'Académie pour consacrer les écrivains : les acteurs du champ interagissent selon des normes spécifiques et sont guidés par des intérêts particuliers au champ dont ils font partie. La reconnaissance qu'ils recherchent peut être symbolique et non directement économique. Pierre Bourdieu parle alors de « capital littéraire » pour désigner cette réputation de l'homme de lettres : il s'agit alors de compenser la perte du capital social par un capital culturel et symbolique fort. Le capital économique peut ne jamais être retrouvé au nom de l'art : les partisans d'une certaine vision de l'art pensent en effet que le succès et la qualité littéraire ne sont pas compatibles. C'est notamment le cas des bohèmes, qui trouvent une partie de leur raison d'être dans cette incarnation de « la » littérature face à l'industrie littéraire qui les décline depuis le début du siècle⁴⁹. Par conséquent, la rentabilité d'un auteur peut jeter le soupçon sur la qualité de son œuvre.

Dans sa conférence sur la « fonction-auteur », Michel Foucault affirme que l'autorité de l'auteur se construit parce qu'on peut lui attribuer un certain nombre de discours : il est la figure derrière laquelle se rassemblent un ensemble d'œuvres. Gisèle Sapiro fait remarquer que loin d'être universelles, « les deux notions d'auteur et d'œuvre sont des constructions sociales inscrites dans l'histoire de l'autonomisation des champs de production culturelle⁵⁰ » et entretiennent « un triple rapport⁵¹ » qui est à la fois métonymique, dans le sens où – comme le

⁴⁷ *Ibid.*, p. 311.

⁴⁸ Bernard LAHIRE, « Champ, hors-champ, contrechamp » in Bernard LAHIRE (éd.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, op. cit., p. 25.

⁴⁹ « Aussi, face à l'industrie littéraire qui fournit paradoxalement à cette population ses ressources précaires (compilations, dictionnaires, presse et négritude), les bohèmes déclareront-ils incarner plus d'une fois l'authenticité de « la » littérature in Jean-Didier WAGNEUR, « Bohème », *Encyclopedia universalis* [en ligne], consulté le 20 septembre 2023.

⁵⁰ Gisèle SAPIRO, « Le Champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social » [en ligne], art. cit.

⁵¹ *Ibid.*

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

supposait déjà Michel Foucault – le nom de l'auteur sert à regrouper un ensemble d'œuvres sous une même autorité, métaphorique, dans le sens où l'on suppose une ressemblance entre l'auteur et le contenu de son œuvre, et enfin causaliste, c'est-à-dire que l'on considère l'œuvre comme le résultat de la démarche créatrice de l'auteur. Pour conserver sa légitimité, l'auteur doit donc affirmer un *scénario auctorial* qui soit à la fois cohérent dans le temps et cohérent entre sa vie et son œuvre. Par ailleurs, ce n'est plus uniquement à la qualité supposée des œuvres suivant les critères esthétiques attendus qu'on reconnaît un véritable écrivain, mais aussi à l'accointance de sa vie avec l'idée qu'on se fait de sa personne. La vie de l'écrivain devient un objet de curiosité pour le lecteur qui cherche dans ses biographèmes – donnés justement à lire dans la presse – la preuve de sa qualité d'écrivain, et donc de sa légitimité. C'est ce qu'explique justement le critique Adolphe Brisson à propos de Jean Richepin :

[...] il avait lu, comme tous ceux de sa génération, les livres d'Henri Murger ; il prenait au sérieux la vie de bohème et croyait sincèrement qu'un poète lyrique ne peut, sans déchoir, s'astreindre à une existence régulière et qu'il est tenu, par respect humain, de frayer avec la Cour des Miracles⁵².

Adolphe Brisson présente comme modèle direct de Jean Richepin les personnages d'Henri Murger. Le modèle n'est donc pas seulement un modèle littéraire mais aussi un modèle de vie. L'auteur se devrait donc d'embrasser une certaine destinée pour devenir écrivain, et notamment cette fameuse « vie de bohème », dont les principales caractéristiques sont détaillées dans le roman éponyme d'Henri Murger : le célibat, la précarité, l'absence de reconnaissance du public et l'amitié masculine.

Ainsi, nous pouvons affirmer que l'écrivain cherche à acquérir une légitimité, c'est-à-dire être reconnu comme auteur dans la société, par des moyens divers selon la place qu'il occupe dans le champ littéraire. Sa posture, c'est-à-dire la façon dont il occupe cette position, est un indice pertinent pour deviner quel genre d'auteur il souhaite être.

B. Un rapport ambivalent au travail et à l'argent

a) La question de l'argent en littérature

Les nouvelles dynamiques mercantiles et l'avènement du capitalisme ont modifié le rapport de la société aux biens matériels et à l'argent, qui apparaît au XIX^e siècle comme un mal

⁵² Adolphe BRISSON, « M. Jean Richepin », *La Comédie littéraire : notes et impressions de littérature*, Paris, Armand Colin et C^{ie}, 1895, p. 87-88.

moderne. Nombreux sont les auteurs qui pensent, comme Antoine Albalat, que : « la question de l'argent ravage la littérature⁵³ ». Ce rapport à l'argent se construit notamment dans l'opposition entre le bourgeois et le bohème. Le bohème se distingue du bourgeois par son rapport problématique à l'argent. Il ne s'agit pas simplement d'en être dépourvu : la vie de bohème est obligatoirement associée à une « négation de toute gestion raisonnable de l'argent, de tout patrimoine⁵⁴ ». Du côté des bohèmes, il s'agit aussi, en contrepoint, de refuser l'existence régulière et rangée des bourgeois au profit d'une existence beaucoup plus excentrique. Anthony Glinoyer désigne par l'expression « orgie bohème⁵⁵ » cette faculté du bohème à enchaîner disette et festin.

Concernant la question du travail, il existe un paradoxe, qui est que « nul n'est moins paresseux que l'homme de lettres des années 1860-1880 » alors même que « la dénonciation de [sa] paresse [...] est devenue un lieu commun, surtout chez ceux qui, issus de la bohème, sont parvenus à force de travail à une relative aisance⁵⁶ ». Jean-Marie Goulemot et Daniel Oster font remarquer que la bohème est tout à la fois une « classe laborieuse » et une « classe paresseuse » : elle est à l'origine d'une production pléthorique de chroniques, d'articles et de volumes qui témoignent de cette productivité. Par ailleurs, la forme grégaire de la bohème en fait un foisonnant vivier de relations dont l'entretien se fait à travers une activité sociale soutenue. Enfin, le caractère informatif et quotidien de la production journalistique des bohèmes les force à être présents partout, tout le temps.

Jean Richepin dessine dans ses romans une vision ambivalente du travail chez les jeunes littérateurs. Il existerait pour l'auteur deux bohèmes, l'une, « régiment de francs-tireurs ramassant leur pain sous les balles⁵⁷ », l'autre « vive d'herbes folles, volontiers parasites⁵⁸ ». La première travaille sans jouir d'un salaire confortable, la seconde vivote en dépensant de l'argent qu'elle n'a pas, c'est la bohème à l'existence « désordonnée et indisciplinée⁵⁹ » à laquelle on pense plus volontiers.

En même temps, dans cette fin-de-siècle, il n'est pas possible d'indexer la valeur symbolique de l'ouvrage à sa rentabilité. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'on est aspirant écrivain. Ainsi, ce dernier est à la fois une figure de travailleur et une figure de fainéant : il doit

⁵³ Antoine ALBALAT, *Comment on devient écrivain*, op. cit., p. 33.

⁵⁴ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire*, op. cit., p. 38.

⁵⁵ Anthony GLINOER, « L'orgie bohème » [en ligne], art. cit.

⁵⁶ Jean-Marie GOULEMOT et Daniel OSTER, *Gens de Lettres, écrivains et bohèmes*, op. cit., p. 145-146.

⁵⁷ Jean RICHEPIN, *Madame André*, op. cit., p. 173.

⁵⁸ Jean RICHEPIN, « Les Joies du crime », art. cit.

⁵⁹ Charles BAUDELAIRE cité in Jerrold SEIGEL, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise. 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991, p. 117.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

à la fois chercher le profit, mépriser ceux qui n'y sont pas arrivés, alors même qu'une réussite pécuniaire signifie le déshonneur esthétique. Nous pouvons nous intéresser à ce titre à une interview de Jean Richepin dans laquelle il avoue avoir payé pour que sa première pièce puisse être représentée :

Mon cher ami,
Voici, au hasard des souvenirs, les quelques détails que vous me demandez :
C'est en 1873, le 9 août, que j'offris cette représentation⁶⁰. Je dis bien : j'offris, car elle me coûta 300 francs gagnés à la sueur de mon front en vendant du grec et du latin à trente sous l'heure. J'étais absolument inconnu⁶¹.

Cette citation rappelle une remarque de Gustave Flaubert à propos du roman :

Nous sommes des ouvriers de luxe. Or, personne n'est assez riche pour nous payer. Quand on veut gagner de l'argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton ou du théâtre. La Bovary m'a rapporté... 300 francs, que j'AI PAYÉS, et je n'en toucherai jamais un centime⁶².

Le théâtre reste en effet le genre le plus lucratif tandis que la poésie, qui apparaît comme le genre le plus noble, n'est que très peu rentable. Paul Allain fait remarquer cette supériorité de la prose sur le vers à propos d'un article sur les poètes journalistes :

[Le] métier de porte-lyre n'est pas un métier qui enrichit. Les belles rimes, certes, valent beaucoup d'or ; mais on ne les paie pas à leur prix et, s'il veut manger, le poète doit produire plus de prose que de vers⁶³.

Paul Allain cite les noms de Théodore de Banville, Théophile Gautier, Jean Richepin, Baudelaire, Victor Hugo ou encore François Coppée. Il argumente que la carrière journalistique de ces poètes ne se serait décidée qu'à la vue de la promesse pécuniaire.

Dans un article du 27 juillet 1881, Jean Richepin incite les jeunes bacheliers à devenir écrivains, expliquant que s'ils ne se sentent pas appelés par la carrière du droit, ils peuvent tenter celle d'artiste, mais leur déconseille la voie de la poésie :

Nous avons un art mis à la portée des bourgeois, et (*mirabile dictu !*) un art qui conduit à la réputation et surtout à la fortune aussi sûrement et beaucoup plus vite que l'épicerie. Nous avons inventé l'art d'être artiste et de s'en faire beaucoup plus de cinq mille francs de rente. Vous pensez bien que l'art dont je vous parle n'est point la poésie. Jamais elle n'a mené au million⁶⁴.

⁶⁰ Il s'agit de *L'Étoile*.

⁶¹ Jean RICHEPIN in Adolphe ADERER, *Le Théâtre d'à côté*, Paris, Ancienne maison Quantin, 1894, p. 34.

⁶² Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet, cité dans Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 74.

⁶³ Paul ALLAIN, « Tous journalistes », *Le Radical*, 15 mars 1923, p. 1.

⁶⁴ Jean RICHEPIN, « Jeunes élèves », *Gil Blas*, 27 juillet 1881, p. 1.

Dans la même veine que Jean Richepin, Gustave Flaubert affirme que « quand on veut gagner de l'argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton ou du théâtre⁶⁵ ». Le statut de poète est donc fortement associé à la misère.

Comme pour tenter de justifier le statut de *poète des gueux* de Richepin, son ami Paul Bourget déclare que Jean Richepin a « plus d'une fois diné d'un sonnet et déjeuné d'une ballade⁶⁶ ». Jean Richepin affirme quant à lui, dans la partie de la *Chanson des Gueux* dédiée aux bohèmes :

La faim, la soif et le froid
Sont les sujets de ce roi
Qui s'intitule poète,
Pauvre roi, qui plus d'un jour
Donnerait toute sa cour,
Pour une omelette⁶⁷ !

De façon humoristique, Jean Richepin dénonce la précarité du poète. Jean Richepin fait notamment référence aux hivers durs : « pour moi surtout, pour moi poète de grenier / Qui n'entendais sonner que du vent dans ma poche⁶⁸ » et retourne par ailleurs le mythe de l'indigence heureuse en s'opposant à l'aisance bourgeoise : Dans l'édition de 1881, Jean Richepin augmente le recueil de quelques poèmes, parmi lesquels ce « sonnet consolant » :

Malheur aux pauvres ! C'est l'argent qui rend heureux.
Les riches ont la force, et la gloire et la joie.
Sur leur nez orgueilleux c'est leur or qui rougeoie,
L'or mettrait du soleil même au fond d'un lépreux.

Ils ont tout : les bons plats, les vieux vins généreux,
Les bijoux, les chevaux, le luxe qui flamboie,
Et les belles putains aux cuirasses de soie
Dont les seins provoquants ne sont nus que pour eux.

Bah ! Les pauvres, malgré la misère sans trêves,
Ont aussi leurs trésors : les chansons et les rêves.
Ce peu-là leur suffit pour rire quelquefois.

J'en sais qui sont heureux, et qui n'ont pour fortune
Que ces louis d'un jour nommés les fleurs des bois
Et cet écu rogné qu'on appelle la lune⁶⁹.

⁶⁵ Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet, cité dans Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 74.

⁶⁶ P[aul] B[OURGET], « L'homme du jour – M. Jean Richepin », *L'Éclipse, revue comique illustrée*, 17 septembre 1876, p. 89.

⁶⁷ Jean RICHEPIN, « Nos gaietés », *La Chanson des Gueux*, op. cit., p. 146.

⁶⁸ Jean RICHEPIN, « Mon petit toutou », *Ibid*, p. 199.

⁶⁹ Jean RICHEPIN, « Sonnet consolant », *La Chanson des Gueux*, édition définitive revue et augmentée d'un grand nombre de poèmes nouveaux, d'une préface inédite et d'un glossaire argotique, M. Dreyfous, 1881, p. 218

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Le dernier tercet tente néanmoins de sauver dans ses vers le mythe de l'indigence heureuse et vient quelque peu adoucir l'affirmation du premier vers.

En littérature, s'affirmer une proximité avec les plus démunis permet à l'auteur de revendiquer une certaine forme de légitimité littéraire. Comme nous l'avons fait remarquer, le champ littéraire fonctionne comme un « monde économique à l'envers⁷⁰ ». Ce qui signifie que sa pauvreté peut être un gage de qualité artistique. Parallèlement, l'auteur serait susceptible de perdre en crédit symbolique lorsqu'il arrive à vivre de sa plume. Adolphe Brisson explique à propos de Jean Richepin :

Je sais d'anciens camarades qui lui gardent rancune de cette prospérité. Pour ceux-là, ratés du Parnasse et vieux bohèmes croulants, tout poète qui ne finit pas à l'hôpital n'est pas un poète. Richepin a cessé d'avoir du talent dès l'instant où il a touché des droits d'auteur. Si jamais l'Académie lui ouvrait ses portes, il serait déshonoré⁷¹.

Il existe cependant un dernier paradoxe chez le bohème concernant la question de son « ratage ». Si le ratage est le destin exigé pour ne pas être traité de parvenu, il est tout aussi problématique de finir vieux bohème. Les auteurs ont à l'époque bien conscience que l'âge du bohème fait partie intégrante de son identité. Dans *Un Prince de la Bohême*, Honoré de Balzac affirme que les bohèmes ont entre vingt et trente ans. Dans *Manette Salomon*, Edmond et Jules de Goncourt confirment que : « [la] quarantaine est pour eux le passage de la Ligne⁷² ». Difficulté supplémentaire, donc, que cette sortie obligatoire de la bohème littéraire et ce reniement partiel des valeurs qui lui sont associées. La question des droits d'auteurs et de l'Académie, soulevée par Adolphe Brisson dans sa critique, met en lumière combien les pairs peuvent tenir rigueur d'une trop grande complicité entre l'auteur et les instances de légitimation traditionnelles. La carrière littéraire est en effet vue au dix-neuvième siècle comme la condamnation à une vie de privation. Déjà en 1872, Jean Richepin écrivait dans sa biographie de Jules Vallès :

Cette vie de bohème, telle que l'a faite la société moderne ; cette misère qui se heurte à chaque pas aux jouissances du luxe ; ces obscures privations qui voient luire autour d'elles les splendeurs de la richesse ; cette boue du vagabondage où l'on patauge, dans le froid et la faim, éclaboussé par les équipages insolents du bonheur ; ce pèlerinage douloureux vers un but qui recule sans cesse ; tout cela est à peine connu⁷³.

⁷⁰ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1992, p. 121.

⁷¹ Adolphe BRISSON, « M. Jean Richepin », *La Comédie littéraire : notes et impressions de littérature*, Paris, Armand Colin et C^{ie}, 1895, p. 90.

⁷² Jules et Edmond DE GONCOURT, *Manette Salomon*, Paris, Librairie internationale, 1868, t. 2., p. 236.

⁷³ Jean RICHEPIN, *Les Étapes d'un réfractaire : Jules Vallès, op. cit.*, p. 39.

Nous remarquons dans cette citation que Jean Richepin fait cohabiter pauvreté et opulence dans une série d'antithèses : d'un côté la misère, les privations, la boue, la douleur ; de l'autre, le luxe, les splendeurs de la richesse et le bonheur.

Le caractère particulièrement discontinu de l'activité professionnelle force le bohème à s'astreindre à la sobriété. Dépourvu de toute réserve d'argent, il est condamné à alterner privation et abondance. Le thème de la faim et de la soif, la consommation excessive d'alcool et l'abus de nourriture sont des *topoi* chez l'écrivain bohème.

Cette dépense déraisonnée d'argent est un motif récurrent dans les œuvres de Jean Richepin : ses bohèmes de papier ont un rapport erratique à leur travail et à l'argent. Alternant disette et abondance, ils mangent rapidement leur pécule, qu'ils dépensent dans tout ce qui sert à nourrir leurs sociabilités artistiques. L'épilogue du recueil de *La Chanson des Gueux*, intitulé « La fin des gueux⁷⁴ », relate la rencontre du poète avec un vieux bohème « à la face de carême⁷⁵ ». Celui-ci, qui n'est plus qu'un « corps maigre dans un manteau dépenaillé », raconte avoir pu faire ripaille dans sa jeunesse grâce à « l'argent des sots⁷⁶ ». Le temps de l'insouciance est terminé pour lui et il ne lui reste plus maintenant qu'à mourir de faim. Son rôle est de jouer les contre-modèles : il est un *maudit* et un raté de la littérature.

Douze ans après la publication de *La Chanson des Gueux*, Jean Richepin met à nouveau en garde son lecteur dans son roman *Les Joies du crime*⁷⁷. L'histoire raconte le destin tragique du sot personnage d'Amable, qui dilapide ses cinquante-mille francs dans la nourriture et l'alcool, pour « la meute à abreuver, bande de gosiers toujours secs » et « les rapins à nourrir après les grimaudes⁷⁸ », dans l'espoir de devenir artiste malgré son incompetence.

Amable tente d'assouvir sa faim métaphorique de succès en grignotant son pécule, si bien qu'« en moins de sept ans, [il] avait mangé, ou plutôt laissé manger, non seulement ses revenus, toujours gaspillés d'avance, mais encore tout ce qui lui restait de capital⁷⁹ » dans de fastueux banquets et dans le lancement de revues d'avant-gardes, censés l'aider à conquérir la

⁷⁴ Jean RICHEPIN, « La Fin des Gueux », *La Chanson des Gueux*, Paris, La Librairie illustrée, 1876, p. 233.

⁷⁵ On peut penser que ce vieux bohème est François Villon lui-même. Cette expression est en effet une référence directe à Villon. Voir la strophe XXII du *Testament* : « Je regrette le temps de ma jeunesse où j'ai plus qu'un autre fait la noce jusqu'à l'entrée de la vieillesse qui m'a caché son départ. [...] Il s'en est allé, et je demeure, pauvre de sens et de savoir, triste, pâle, plus noir que mûre, sans écus, rente ni avoir » in François VILLON, strophes XXII et XXIII, *Testament*, 1461, *Poésies*, trad. De l'ancien français de Jean Dufournet, Flammarion, « GF-Flammarion », 1992.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Le roman, publié en feuilleton dans le journal *Le Peuple*, jusqu'au 24 février 1889, est édité en volume sous le titre *Le Cadet* aux éditions Charpentier en 1890.

⁷⁸ Jean RICHEPIN, « Les Joies du crime », *Le Peuple*, 4 décembre 1888, p. 2.

⁷⁹ *Ibid.*

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

gloire. Amable est une figure de naïf, similaire, dans sa trajectoire, à la figure du musicien Yves de Kergouët dans *Braves Gens* :

Yves avait subsisté de dix-huit à trente-deux ans sans autre souci que celui de son art, et voire, ainsi qu'il se le reprochait aujourd'hui, ne se privant de rien pour satisfaire cette absorbante passion. Un Erard de concert, une riche bibliothèque musicale, des voyages en Allemagne pour entendre du Bach et du Beethoven, en Hongrie pour s'imprégner des rhapsodies tziganes, les pèlerinages de Bayreuth pour assister aux drames lyriques de Wagner, tout cela était indispensable, paraît-il, à son avenir. Il l'avait pensé de bonne foi, et les dames de Kergouët l'en avaient cru sur parole et s'étaient sacrifiées à son inconscient égoïsme d'artiste, sûres d'ailleurs qu'au bout de leur douloureux chemin de croix il y avait pour lui l'apothéose⁸⁰.

La remarque du narrateur « tout cela était indispensable, *paraît-il* », suffit à sous-entendre que les dépenses d'Yves sont inutiles et relèvent d'un « inconscient égoïsme d'artiste⁸¹ ».

b) De la difficulté de parler de « carrière » en littérature

D'un point de vue individuel, il est bien compliqué pour les auteurs de revendiquer la construction d'une « carrière », tant le terme semble relever plutôt de dynamiques mercantiles incompatibles, selon certains, avec la qualité littéraire des œuvres. Par ailleurs, des concepts similaires, tels que ceux de travail et de salaire sont également discutables. Enfin, c'est aussi parce que cet itinéraire d'auteur englobe des éléments extra-littéraires que l'on ne peut considérer qu'il se limite à l'écriture comme un métier : l'écrivain reste écrivain même lorsqu'il n'est pas à sa table de travail⁸². Il en est ainsi de Jean Richepin, comme on peut lire en 1905 dans le *Supplément à l'Art du théâtre* :

M. Jean Richepin a ceci de particulier qu'il travaille et qu'il écrit mentalement. Comme poète il suit son inspiration et lui obéit ; mais, dans la majorité des cas, le poète évoque l'idée, suit l'inspiration et, pour la réaliser, pour lui donner la forme requise par les règles de l'art poétique, il lui est nécessaire d'en chercher l'expression, sur le papier et par écrit. Il compose le vers, le discute et l'arrête enfin quand il en conçoit la perfection⁸³.

Ainsi, les contours de l'activité littéraire sont imprécis, tant dans le quotidien que dans la trajectoire générale de l'auteur. Pour cette raison, sa condition socio-économique reste parfois

⁸⁰ Jean RICHEPIN, *Braves Gens*, *op. cit.*, p. 7.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Nathalie Heinich appelle « “intransitivation de l'écriture” le processus par lequel un individu passe de l'acte (« j'écris quelque chose ») à l'identité (« j'écris ») », Nathalie HEINICH, « Devenir écrivain : une construction vocationnelle de l'identité », *Raison Présente*, n° 134, 2000, p. 5-12.

⁸³ Georges RICOU et André CHARLOT, « Jean Richepin », *Supplément à l'Art du théâtre*, décembre 1905, p. XCVIII-XCIV.

précaire. Le terme « bohème » peut être envisagé non plus comme se référant à un groupe, mais comme « moment » de la carrière de l'homme de lettres, sorte de passage obligé par lequel tout aspirant écrivain est voué à passer. La « bohème » désigne dans ce cas les premiers moments⁸⁴ du parcours de l'écrivain, avec des traits posturaux spécifiques : sur le plan de la carrière, un manque de sécurité financière et l'absence de reconnaissance auprès du public ; sur le plan personnel, le célibat, la jeunesse et l'amitié masculine. Ce début marque alors le point de départ de la trajectoire de l'écrivain. Nous soulignons que la bohème est, d'après le dictionnaire Larousse, une « classe de *jeunes* littérateurs⁸⁵ » qui, comme le fait remarquer Jean-Didier Wagneur, « désigne souvent les “début” des écrivains, de Balzac à Jarry en passant par Daudet ou Zola⁸⁶ ». Celui-ci précise même que la bohème est devenue « un moment initiatique incontournable⁸⁷ » du parcours de l'écrivain.

Émile Goudeau fait d'ailleurs remarquer en 1885 dans une série d'articles sur la « jeune littérature » que les étapes de « vache enragée » sont censées durer pour légitimer la célébrité lorsqu'elle arrive :

Il me souvient qu'à l'apparition de la *Chanson des Gueux* de Jean Richepin, un jeune-mûr, effrayé du tapage de cette œuvre à succès d'un jeune-jeune, déclara qu'il fallait absolument barrer le passage, et ajoutait cette parole, qui éclaire d'un jour tout nouveau l'art de parvenir : « Comment ? voilà un garçon qui prendrait, sans dire gare, la place poétique due à notre ami X... qui attend *depuis dix ans !* »
Dix ans de jeunesse pour être nommé jeune ! l'ancienneté dans la jeunesse ! Les droits acquis dans l'armée de l'attente ! la loi des écoles ! tout cela passant sous la jambe d'un inconnu de la veille, qui n'avait comme états de services campagnes et blessures que deux ans tout au plus de vache enragée. Que voulait cet aspirant-jeune, qui, d'un seul coup démolissait les règles de l'avancement⁸⁸.

Jean Richepin a néanmoins dû patienter un certain temps avant de publier *La Chanson des Gueux*, et l'image d'un auteur propulsé rapidement sur le devant de la scène littéraire n'est pas tout à fait juste, au regard de la durée de sa bohème, entre 1871 et 1876. C'est par son talent mais également par l'intervention d'André Gill et un carriérisme que ne possèdent pas tous les

⁸⁴ Nous faisons d'ailleurs remarquer que cette bohème tient tout entière dans le caractère momentané de son existence, et ne peut être qu'un moment de transition, au risque de passer pour un raté. C'est notamment ce qu'explique Pierre Bourdieu concernant « l'âge biologique » et « l'âge social », dans *Les Règles de l'Art, op. cit.*, p. 177.

⁸⁵ Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse, 1867. Cité dans Jean-Didier WAGNEUR, « Bohème » *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/boheme/>

⁸⁶ Jean-Didier WAGNEUR « Bohème », » *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/boheme/>

⁸⁷ Jean-Didier WAGNEUR, « La vie de bohème comme vie de bohème » [en ligne], Journée d'étude de la SERD, <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/WagneurVielitteraire.pdf>.

⁸⁸ Émile GOUDEAU, « La jeune littérature », *La Presse*, 21 avril 1885, p. 1.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

apprentis littérateurs que Jean Richepin a pu accéder à la reconnaissance littéraire et sortir de la bohème.

Si la période bohème est généralement idéalisée comme un moment lors duquel la précarité financière est récompensée par les succès à venir, Jean Richepin se refuse à l'idéaliser dans *Madame André*. L'auteur s'y affirme comme un anti-Murger et présente comment la vie de bohème est un « moment » de la vie littéraire, dont le jeune Lucien finit par se lasser et qu'il en arrive même à mépriser :

Lucien mena pendant toute l'année cette vie de brasserie et de caboulot. Il finit par la trouver ennuyeuse. Il n'était vraiment pas fait pour la société de médiocres où Fresson l'avait introduit. Dans le premier emportement du plaisir, englué à leurs habitudes, il était devenu un des leurs ; mais il s'aperçut à la longue de leur nullité, de leur vulgarité. Sous le vernis de la jeunesse, qui donne à l'esprit aussi une sorte de beauté du diable, il découvrit leur crasse bourgeoise [...].

À ce dégoût tout intellectuel se joignit aussi une grande lassitude physique. Il s'était un peu détraqué la santé à faire le fanfaron de débauche. Il avait laissé ses fraîches couleurs au fond des bocks et aux lèvres des filles. Les nuits passées, les indigestions de choucroute, les noyades de boisson, les coucheries excessives, lui avaient délabré l'estomac, alourdi la tête, usé la poitrine. Il se trouvait fourbu comme un poulain qui, à sa première sortie, a essayé de fournir une trop longue course⁸⁹.

Cet extrait, qui résume une année de vie de Lucien, montre comment la vie littéraire a pris le pas sur l'écriture. Ce n'est pas l'exercice de l'écriture, mais bien la « vie d'artiste⁹⁰ », qui dérègle le corps de Lucien. Le narrateur insiste par ailleurs sur la rapidité de cette déchéance, puisque c'est en l'espace d'un an seulement que le jeune bohème perd sa santé. Lucien dénonce lui-même cette destruction du corps par les habitudes de vie nocives qui lui donnent l'air d'un écrivain sans lui en donner la rigueur.

Jean Richepin est loin de valoriser la vie de bohème et ses excès : il dénonce, comme Jules Vallès, la misère dans laquelle se retrouvent les écrivains et la tendance à idéaliser cette vie précaire. Il ne semble pas opposé non plus à l'idée selon laquelle l'écrivain est en droit d'espérer une rétribution. Dans une enquête de *La Patrie* dont la question est : « Faut-il supprimer les prix de littérature⁹¹ ? », on peut lire l'avis de l'auteur :

– Concourir à un prix littéraire pour gagner de l'argent, ah ! Je sais bien que c'est assez terre à terre, et j'estime que cela fausse la tradition et le travail littéraire. Mais ! mais !... Convenez qu'il est agréable pour un jeune écrivain qui débute de gagner un peu d'argent. Ah ! certes, quand nous étions jeunes, nous ne pensions pas aux prix littéraires. Les récompenses académiques nous faisaient rire. Aujourd'hui, nous nous trouvons devant une

⁸⁹ Jean RICHEPIN, *Madame André*, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁰ Voir Pierre BOURDIEU, « L'invention de la vie d'artiste », *art. cit.* p. 67-93.

⁹¹ La question, conjoncturelle, a été posée après que la Société des Gens de Lettres a protesté contre la multiplication des prix.

surabondance formidable de prix littéraires. D'aucuns y voient un danger. En est-ce un véritablement ?

Jamais l'attribution d'une récompense n'a établi la valeur d'un ouvrage. Il en est en littérature comme il en est au ciel : « Dieu reconnaîtra les siens ». En la matière, Dieu, c'est le public.

Mais les prix ont cela de bon qu'ils donneront aux jeunes quelques heures de joie et de bonheur. Si je le pouvais, pour cette raison-là, je donnerais le prix à tout le monde⁹².

Si Jean Richepin ne reconnaît pas l'autorité des prix pour distinguer les véritables auteurs, et préfère mettre cette responsabilité entre les mains du public, il admet néanmoins que l'aiguillon de l'argent est légitime. Or, comme le souligne justement Richepin, c'est au moment de sa vie où il en aurait le plus la nécessité que le jeune écrivain méprise les prix de littérature.

Ce « moment » bohème est souvent raconté par l'auteur et ses biographes *a posteriori*, dans des souvenirs qui servent à reconstruire une trame narrative tangible. Les étapes qui précèdent la célébrité – lorsque celle-ci arrive pour l'auteur – sont censées expliquer la trajectoire de l'écrivain et justifier sa reconnaissance. Dans son article « L'illusion biographique » Pierre Bourdieu explique que c'est le « postulat du sens de l'existence⁹³ » qui incite le biographe à rechercher la cohérence dans le récit de vie, et donc à sélectionner les éléments qui justifient la gloire de l'auteur. Ce moment bohème est donc fait pour donner sens à la trajectoire de l'écrivain en tant qu'homme de lettres.

Nous sommes bien forcés d'avouer que la somme des étapes que nous présentons est une reconstitution quelque peu arbitraire d'un parcours d'écrivain. Par ailleurs, comme le souligne Bernard Lahire :

La difficulté à parler de « profession d'écrivain » tient aussi au fait qu'il n'existe ni progressions nettes ou prévisibles (avec des étapes plus ou moins formellement définies) dans ce qu'il serait bien intrépide d'appeler une « carrière littéraire », ni mécanisme institutionnel de stabilisation ou de cristallisation des étapes franchies⁹⁴.

Pour autant, la notion d'itinéraire est très importante puisque, comme le démontre Georg Simmel dans *Philosophie de la modernité*, le dix-neuvième siècle est aussi le siècle dans lequel la vie commence à être envisagée à la fois comme une aventure et comme un jeu. L'auteur a lui-même conscience que son parcours est pourvoyeur de légitimité, au sein du champ littéraire et plus largement au sein de la société.

⁹² Jean RICHEPIN, « Faut-il supprimer les prix littéraires ? », *La Patrie*, 16 février 1922, p. 1.

⁹³ Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 62-63, juin 1986, p. 69-72.

⁹⁴ Bernard LAHIRE, « La littérature comme un jeu » [en ligne], *La Condition littéraire*, *op. cit.* p. 35-81.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

c) Le génie contre le travailleur

« Il y a toujours de l'estime et de l'admiration entre travailleurs »
Lettre de Zola à Richepin⁹⁵

En 1902, Jean Frollo⁹⁶, à l'occasion du centenaire de la mort de Victor Hugo, publie un article dans lequel il reprend la définition pathologique du génie selon l'école de Lombroso :

On sait que pour ces messieurs, le crime, la vertu et jusqu'au génie lui-même sont des produits naturels comme le sucre et le vitriol. La pensée n'est plus qu'une simple sécrétion du cerveau. À l'état normal, cette pensée ne s'élève jamais au-dessus d'un certain degré déterminé. *L'homme sain, c'est l'homme d'intelligence moyenne*. Quant à l'homme de talent, et surtout à l'homme de génie, il faut ne voir en eux que des dégénérés, des malades. Le génie est l'effet d'une irritation intermittente et puissante du cerveau ; le talent, pour s'accompagner d'une excitation plus faible, ne s'explique pas lui-même différemment⁹⁷.

Cet article synthétise rapidement les définitions communément admises du génie ainsi que la proximité de ce dernier avec la démence. L'homme de génie posséderait par ailleurs une « mélancolie naturelle⁹⁸ ». Dès lors, la topique du génie, « pathologique », apporterait avec elle un ensemble d'autres traits secondaires : névrose et faiblesse du système nerveux. À l'inverse, « l'homme sain, c'est l'homme d'intelligence moyenne⁹⁹ ».

Jean Richepin préfère au scénario auctorial du génie romantique l'image de l'écrivain-artisan. La critique refuse à Jean Richepin le statut de génie des lettres auquel il aurait pu aspirer. En 1876, Pierre Véron l'accuse d'avoir tout volé à Rabelais « en oubliant par malheur de lui prendre son génie¹⁰⁰ ». Comparant les œuvres de jeunesse d'Alfred de Musset à celles de Richepin, Francisque Sarcey apostrophe l'auteur de *La Chanson des Gueux* en affirmant : « Vous, Richepin, mon ami, vous êtes encore plus coupable [d'immoralité] qu'il ne l'était : car vous n'êtes pas sûr d'avoir l'excuse de son génie¹⁰¹ ». Nicolas Ségur refuse lui aussi à Jean Richepin ce statut de génie en affirmant que « ces comédies en vers ne sont, certes, pas

⁹⁵ Lettre d'Émile Zola à Jean Richepin, citée par Frédérique GIRAUD et Émilie SAUNIER, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques, pour une prise en compte des expériences extralittéraires des écrivains » [en ligne], *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, janvier 2012. <https://doi.org/10.4000/contextes.4892> consulté le 25 septembre 2020.

⁹⁶ Pseudonyme collectif porté par plusieurs journalistes du *Petit Parisien* à cette époque.

⁹⁷ Jean FROLLO, « L'homme de génie », *Le Petit Parisien*, 29 janvier 1902, p. 1.

⁹⁸ Pascal BRISSETTE, « Les maladies des gens de lettres ou grandeur et misère des mélancoliques », *La Malédiction littéraire, op. cit.* p. 45.

⁹⁹ Jean FROLLO, « L'homme de génie », art. cit., p. 1.

¹⁰⁰ INCOGNITO, « À M. Jean Richepin, poète », *Le Charivari*, 28 mai 1876, p. 1.

¹⁰¹ Francisque Sarcey, « *Les Mœurs !* », *Le XIX^e siècle*, 21 juillet 1876, p. 2.

des chefs d'œuvre¹⁰² ». Plus largement, Jean Richepin déçoit la critique, qui attend le chef-d'œuvre qui n'arrive pas¹⁰³.

On peut accorder par moments à Jean Richepin un certain génie, mais ce dernier est toujours limité à quelques pièces de vers ou à une caractéristique particulière. En 1884, on trouve une des premières mentions d'un possible génie de Richepin. Adolphe Brisson¹⁰⁴ affirme qu'il y a « plus que du talent – disons du génie – dans deux ou trois de ces pièces : *le Juif errant*, *la Mort des dieux*, *la Chanson du sang*¹⁰⁵ ». Léon Bloy, fervent catholique, concède à propos des *Blasphèmes*, recueil de poésies nihilistes :

[L'athéisme] de Richepin est une simple *fumisterie* de cabot, exécutée avec une sorte de génie, j'en conviens. La série de pièces intitulée *la Chanson du sang*, par exemple, malgré l'empreinte du vieil Hugo, est une chose vraiment puissante et originale¹⁰⁶.

Armand de Pontmartin est bien moins élogieux : il affirme que le prétendu génie de Jean Richepin « n'est qu'une médiocrité tapageuse, gonflée de toutes les vanités de l'homme de théâtre ». Il ajoute :

Une des qualités essentielles du génie, c'est la spontanéité ; c'est que nous sentions, en l'approchant, qu'il ne pouvait pas ne pas être ce qu'il est. Or rien de moins spontané que ces *Blasphèmes* ; rien de moins vécu. Tout y est voulu, calculé, artificiel, postiche¹⁰⁷.

La posture de l'écrivain-travailleur suppose une faiblesse : le manque de spontanéité. Armand de Pontmartin semble réserver l'étiquette du génie à la figure de l'écrivain inspiré, c'est-à-dire du génie romantique, ou de l'écrivain d'avant-garde.

De plus, en refusant le malheur, en se présentant en poète truculent et fumiste, en présentant au monde une littérature qui serait « une brave et gaillarde fille¹⁰⁸ » et non une littérature malade, Jean Richepin s'éloigne volontairement de cette topique du génie et place sa littérature au milieu du réel. Le matérialiste poète des *Blasphèmes* dépossède la figure allégorique de la muse de tout ce qui la rend immatérielle et la ramène au milieu de la foule. En

¹⁰² Nicolas SEGUR, « La vie littéraire », *La Revue mondiale*, 1^{er} mars 1920, p. 67.

¹⁰³ « On attend toujours le chef-d'œuvre espéré, presque promis » in Marcel FOUQUIER, « *La Mer*, par M. Jean Richepin », *La République française*, 16 février 1886, p. 3.

¹⁰⁴ On peut par ailleurs penser que l'amitié qui unissait les deux hommes peut remettre en cause la sincérité du propos.

¹⁰⁵ Adolphe BRISSON, « *Les Blasphèmes*, par Jean Richepin », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} juin 1884, p. 348-349.

¹⁰⁶ Léon BLOY, « Un bâtard de Lucrece », *Le Chat noir*, 7 juin 1884, p. 296.

¹⁰⁷ Armand de PONTMARTIN, « *Les Blasphèmes* », *Souvenirs d'un vieux critique*, op. cit. p. 177.

¹⁰⁸ Jean RICHEPIN, *La Chanson des Gueux*, édition définitive, M. Dreyfous, 1881, p. 12.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

la plongeant ainsi au milieu du peuple, il tente de s'éloigner de l'affectation et du snobisme littéraire.

Or, il serait possible pour certains critiques que cette capacité d'empathie et ce rapport au peuple soient une forme de renouvellement du génie poétique. Bernard-Henri Gausseron considère justement que c'est la capacité d'empathie de Jean Richepin qui relèverait du génie :

En même temps que cette ruée vers l'indépendance et la vie sans frein, il y a, dans ce premier livre de vers¹⁰⁹, une note dominante, qui est, je crois, la note dominante du génie de Richepin : c'est la notion profonde de la misère, la sympathie ardente avec l'être souffrant, poussée à une telle acuité d'expression que le poète en donne comme la sensation physique¹¹⁰.

Dans *Les Hommes du jour* en 1908, Victor Méric dresse un bilan de la carrière de l'auteur nouvellement académicien et affirme que « Jean Richepin est demeuré, malgré tout, un artiste honnête et conscient qu'il a été bien près, bien près du génie¹¹¹ ».

Le 18 février 1909, dans le discours de Maurice Barrès à la réception de Jean Richepin à l'Académie française, celui-ci emploie à dix reprises le terme « génie¹¹² ». Il évoque d'abord : « les influences sous lesquelles [Jean Richepin] a formé [son] génie », puis la bohème de Richepin, « cette gent confuse qui vit en dehors des cadres, des conventions et même des lois, et dont les mœurs offrent des aspects bizarres » et qui « [lui] semble une matière à souhait pour [son] génie¹¹³ ». Il ajoute ironiquement :

Quel crédit les historiens doivent-ils accorder à votre touranisme ? Il nous rend compte de votre nature. Il exprime d'une façon saisissante un côté lumineux, bariolé et sonore de votre génie, mais a-t-il une vérité objective¹¹⁴ ?

Remarquons que cet éloge est à nuancer. Dans ce texte, le « génie » passe davantage pour le synonyme de « talent » que celui de « don ». Jean Richepin pallierait alors son manque de génie par le travail. Dans ses mémoires, l'abbé Perrin dit de Richepin :

Car, si Richepin mène, à Faremoutiers, une existence de gentilhomme campagnard, il y est toujours si bien, si heureux qu'en tout temps, il besogne bravement, gaîment, comme nulle

¹⁰⁹ Bernard-Henri Gausseron évoque *La Chanson des Gueux*.

¹¹⁰ H. B. GAUSSERON, « Jean Richepin », *Nouvelle revue*, 15 mars 1891, p. 337

¹¹¹ Victor MERIC, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n°30, 1908, p. 1.

¹¹² Dans ce discours, le terme « génie » ne se réfère pas à Richepin dans quatre cas : lorsqu'il évoque le génie de Corneille et de Racine, celui de Callot, celui de George Sand, celui de Montaigne et celui de Rabelais.

¹¹³ Maurice BARRÈS, *Réponse de M. Maurice Barrès, Directeur de l'Académie, au discours de M. Jean Richepin prononcé dans la séance du jeudi 18 février 1909*, Paris, Librairie Félix Juven, 1909, p. 5-6.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

part ailleurs, assure-t-il. Vous l'en croirez volontiers s'il parle des « huit à dix heures » de travail par jour qu'il s'impose ; mais, seulement en période de presse, tranquillisez-vous¹¹⁵ !

Cependant, ce travail est bien loin de porter ses fruits. En 1905, Jean Richepin porte à la scène *Don Quichotte*. La pièce fait un four. Pourtant, Max Heller affirme dans le *Gil Blas*, alors qu'il est en train d'interviewer Jean Richepin, que ce dernier a travaillé au manuscrit de 1902 à 1905, dix heures par jour¹¹⁶. Il ajoute :

M. Jean Richepin a mis lui-même son drame en scène, avec l'aide de M. Leloir. Et ce n'était pas trop du poète et de l'artiste pour venir à bout d'un travail aussi considérable.¹¹⁷

La notion de travail est loin d'être annexe lorsqu'il s'agit d'étudier la légitimité d'un écrivain. Le produit fini que représente l'œuvre terminée n'est plus étudié seul, mais en relation avec le processus d'écriture, censé démontrer les qualités de l'auteur et de son œuvre. En même temps, il semble difficile d'envisager de présenter le talent comme une compétence qui pourrait s'acquérir, notamment car : « à la différence de la peinture ou de la musique, l'écriture est faiblement investie comme une technique spécialisée susceptible d'un véritable apprentissage¹¹⁸ ».

Dans son ouvrage *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Dominique Maingueneau explique que les rites d'écriture¹¹⁹ ont leur importance : c'est là qu'entrent en contact la vie et l'œuvre de l'auteur. Dominique Maingueneau prend justement pour exemple le gueuloir de Flaubert. Jean Richepin reproduit ce gueuloir au « Buen Retiro » de Guernesey, île sur laquelle il se rend avec Maurice Bouchor pour espérer suivre les traces de Victor Hugo. Ainsi il raconte :

Nous avons une tour, haute comme un second étage, où chacun de nous montait lorsqu'il avait terminé un poème. L'autre se mettait en bas, dans le jardin, formant à lui seul l'auditoire de son ami, qui jetait au vent les strophes éperdues¹²⁰.

Par ses rites d'écriture, Jean Richepin s'inscrit davantage dans l'imaginaire du poète-artisan¹²¹, qui revient en force à la fin-de-siècle et s'oppose à la topique du « génie romantique ».

L'une des caractéristiques qui oppose le poète-artisan au poète romantique est justement le rapport au travail et à la paresse. En effet, le romantisme a pu valoriser un certain *topos* de la

¹¹⁵ Jean PERRIN, *Mémoires*, 9 novembre 1952. Fonds Yves Jacq.

¹¹⁶ Max HELLER, « M. Jean Richepin », *Gil Blas*, 12 octobre 1905, p. 1.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Nathalie HEINICH, *Être écrivain : création et identité*, op. cit., p. 65.

¹¹⁹ Dominique MAINGUENEAU, « La vie et l'œuvre », *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 45-62.

¹²⁰ Maurice BOUCHOR, « Richepin – souvenirs personnels », *Le Gaulois*, 8 février 1892, p. 1.

¹²¹ Voir Roland BARTHES, « L'artisanat du style », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 50-52. Il y explique que dans les années 1850 a émergé une « valeur-travail » de l'écriture, censée remplacer en partie la « valeur-génie ».

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

paresse de l'homme de lettres, parfois même élevée au rang de vertu. On peut ainsi penser à cette phrase de Théophile Gautier : « Il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers¹²² ».

Les débuts de Jean Richepin à l'École Normale sont racontés en insistant sur la tension entre l'image d'un élève travailleur et en même temps turbulent. Malgré un parcours exemplaire, Richepin n'a pas manqué de faire preuve d'un peu de paresse :

M. Bersot, qui était le plus tolérant des directeurs, avait un faible pour Richepin. Un jour qu'on lui disait que cet élève ne faisait rien :

— Il ne fait rien, répéta-t-il avec son sourire fin, il ne fait rien. Que voulez-vous, c'est peut-être sa façon à lui de travailler.

Il ne croyait peut-être pas si bien dire. Richepin aurait travaillé, à l'École normale, qu'il serait peut-être aujourd'hui oublié quelque part comme professeur de rhétorique. Sa paresse d'alors nous a valu un poète de talent¹²³.

Jean Moréas affirme d'ailleurs de façon ironique : « Disons à Richepin : vous faites l'École Normale buissonnière, Normale tout de même¹²⁴ ». Néanmoins, cette désinvolture affichée et visible en certains points ne peut faire totalement oublier le fait que Jean Richepin reste un élève travailleur : il affirme que l'École Normale fut un entraînement aux « longues séances de travail¹²⁵ ».

Dès qu'il débute sa carrière en littérature, Jean Richepin se place en « rude ouvrier des lettres¹²⁶ ». Cette posture de l'écrivain professionnel a couru tout au long de la carrière de Jean Richepin. Nous citons le poème dédicatoire en octosyllabes adressé à Paul Bourget dans *Madame André* dans lequel il manifeste la difficulté de l'exercice en affirmant :

Mon ami Paul, je te dédie
Le premier né de mes romans
Il m'a pris beaucoup de moments ;
Ma dextre en est encor raidie¹²⁷

L'image de la « dextre raidie » vient par ailleurs mettre l'accent sur l'effort physique qu'il a fallu déployer pour écrire, associant le geste d'écriture à des gestes plus techniques, comme la peinture ou l'artisanat et délaissant l'aspect intellectuel de l'activité d'écriture.

¹²² Théophile GAUTIER, « préface », *Albertus ou l'âme et le péché*, Paulin, Libraire-éditeur, 1833, p. I.

¹²³ ANONYME, « Revue de la presse », *Le Sémaphore de Marseille*, 26 janvier 1886, p. 2.

¹²⁴ Jean MOREAS in Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 90.

¹²⁵ Jean RICHEPIN in Léo CLARETIE, « Richepin Normalien », *Les Annales politiques et littéraires*, 22 octobre 1905, p. 259.

¹²⁶ LE CHAT, « M. Jean Richepin commandeur de la Légion d'honneur », *Le Journal*, 3 mars 1924, p. 4.

¹²⁷ Jean RICHEPIN, *Madame André*, op. cit., n.p.

De façon générale, la critique littéraire préfère valoriser la productivité de Jean Richepin pour en faire un gage de sa valeur littéraire. Les derniers articles de la critique synthétisant la carrière de Jean Richepin saluent d'ailleurs sa productivité. Victor Méric affirme :

On le voit. Jean Richepin est un travailleur. En une seule année, il trouve le moyen de donner un roman et deux pièces de théâtre. Ajoutons qu'il a toujours collaboré à un ou plusieurs quotidiens et qu'actuellement encore, il est chargé de la chronique théâtrale à *Comœdia*¹²⁸

Paul Lefèvre en 1919, confirme qu'« on ne doit dénier à M. Jean Richepin ni une incontestable abondance, ni une réelle habileté. Voilà, oui, voilà un excellent ouvrier, apte à des besognes multiples, — et travailleur¹²⁹. » Un journaliste le qualifie en 1924 de « laborieux et rude ouvrier des lettres et, de plus, l'un de nos plus remarquables conférenciers¹³⁰ ». La même année, son ami Tancrède Martel confirme que « jamais, depuis Hugo, Gautier et Banville, plus magnifique ouvrier en vers n'avait aussi crânement forgé l'alexandrin¹³¹ ». La critique contemporaine à Jean Richepin lui refuse donc de façon plutôt unanime le statut de génie des lettres, et lui préfère une image de poète travailleur, à laquelle il adhère tout au long de sa carrière.

C. Jean Richepin : un écrivain légitime de la fin-de-siècle.

L'objet de notre propos sera maintenant de circonscrire les différentes étapes qui précèdent la *Chanson des Gueux* et forment l'identité littéraire de Jean Richepin. Nous reviendrons dans un premier temps sur son parcours scolaire, particulièrement long, puis sur ses débuts en tant que poète non publié, et enfin sur ses premières représentations théâtrales.

a) Une formation de lettré

La formation scolaire de Jean Richepin fut particulièrement longue. En revenant de Médéah, celui qui n'est encore qu'Auguste-Jules Richepin passe quelque temps à Ohis, chez son grand-père, avant de déménager dans le Gard en décembre 1851 puis d'arriver à Belleville,

¹²⁸ Victor MERIC, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n°30, 1908, n.p.

¹²⁹ Louis LEFEBVRE, « Poètes », *La Revue politique et littéraire*, 17 mai 1919, p. 308.

¹³⁰ LE CHAT, « M. Jean Richepin commandeur de la légion d'honneur », *Le Journal*, 3 mars 1924, p. 4.

¹³¹ Tancrède MARTEL, « Jean Richepin », *La Revue mensuelle*, 15 octobre 1924, p. 1.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

où il fera son école primaire au 38 rue de Paris¹³². Le jeune Richepin marque très rapidement une sensibilité particulière pour les lettres. Ainsi se souvient-il dans ses *Mémoires* :

J'ai obtenu, à cette école primaire, vers 1854-1855, des prix de lecture, de littérature, et même de calcul. J'aurais, sans aucun doute, oublié ces premiers succès scolaires, sans quelques bouquins vieillots, aux couvertures gaufrées et rehaussées d'or, de couleur pâle, bleu de Chine passé ou rose tendre, et imprimés en gros caractères, retrouvés, beaucoup plus tard, dans un coin de la bibliothèque de mon père : il les avait conservés intacts¹³³.

Si le père de Jean Richepin est presque totalement absent de 1853 à 1856¹³⁴, il suit assidûment la scolarité de son fils, qu'il espère voir devenir médecin comme lui. Il le fait intégrer l'école régimentaire de Vanves lorsqu'il est muté pour travailler au fort de la ville. Auguste-Jules Richepin fera ensuite ses études au lycée de Douai puis au lycée Charlemagne à Paris, dont il garde un souvenir mitigé :

On potassait la Littérature française dans Feugère, dans Bélèze où le moderne n'était représenté que par la *Jeanne D'Arc* de Casimir Delavigne et le *Petit Savoyard* de Giraud¹³⁵.

Il part ensuite le 27 mars 1861 pour Cambrai, où il est enfant de troupe. La première photographie de Jean Richepin fut prise à cette période.

¹³² Jean RICHEPIN, « Élève-Tambour », *Toutes mes vies, op. cit.*, p. 3-4.

¹³³ *Ibid*, p. 5.

¹³⁴ Le père de Jean Richepin est médecin à Lyon puis à Sathonay et ensuite en Crimée où il est médecin major du 13 mai 1854 au 12 mars 1856. Dans ses mémoires, Jean Richepin organise les premiers chapitres autour des départs et déplacements de son père.

¹³⁵ Jean RICHEPIN, « Petites chroniques du pavé – La Saint-Charlemagne », *Gil Blas*, 29 janvier 1880, p. 2.



Figure 3 Photographie de Jean Richepin en 1861. Fonds Yves Jacq.

En 1865, Auguste-Jules Richepin vit à Douai, au 27 rue de l'Abbaye des Près et écrit alors, à seize ans, sa première œuvre : « une gigantesque épopée de quinze ou seize mille vers dont le héros était... le Melon^{136 137} ». Il n'existe aucune trace de cette épopée « inspirée de Voltaire et de Boileau¹³⁸ ». Au même moment, Jean Richepin préparait un recueil de poésie intitulé *Heures de paresse*, qui ne fut jamais publié. Le 8 mars 1909, le *Figaro* publie ce qu'il considère comme étant les « premiers vers de Jean Richepin ». Ce poème s'intitule « Le Renouveau » :

Toy de qui la voix m'aiguillonne,
 Donc tu voudrais
Que je chante quand Dieu nous donne
Le renouvel et sa couronne
 D'ombrages frais.

Le cœur en vers peut-il s'espandre
 Quand ès les bois
Il ouït ceste mère tendre,

¹³⁶ Le terme « melon » désigne les élèves de première année de Saint-Cyr.

¹³⁷ LE MASQUE DE FER, « Les débuts de Jean Richepin », *Le Figaro*, 18 février 1897, p. 1.

¹³⁸ Camille VERGNIOL, « L'élève Jean Richepin », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} mars 1897, p. 1.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

La Nature qui fait entendre
Sa grande voix ?
En cestuy temps le sein qui brûle
Est tout en feu ;
Le sang ès veine mieux circule,
Et le doute ennemi recule
En oyant Dieu.
Ainsi de moy, si j'à je chante
Point tu n'auras
De tristesse noire et dolente
Mais d'Amour et de voix touchante
Tu m'entendras.
Mais de chanter ne viens me dire,
Point ne voudrai.
Attends un petit que ma lyre
Soit libre de son fou délire :
Lors chanterai.
J. Aug. J. Ern. RICHEPIN¹³⁹.

Vendredi 19 mai 1865

L'inspiration de François Rabelais et de François Villon sont visibles dans les choix linguistiques et dans la graphie des mots¹⁴⁰.

Richepin passe deux années scolaires au lycée impérial de Douai, jusqu'en 1867. Il y étudie notamment la philosophie, matière dans laquelle il excelle, tout comme le latin et le grec. En janvier 1927, à la mort du poète, le *Mercur de France* retrouve dans les archives du Lycée de Douai des vers du jeune Richepin qui sont une traduction d'un passage du poème CXX du *Satyricon* de Pétrone. Dans ce passage, Pluton s'adresse à la Fortune :

Maîtresse des humains et des Dieux, ô Fortune,
À qui toute puissance est bientôt importune
Qui n'aime qu'à changer et ne conserve rien,
Que fais-tu ? Sous le poids de l'empire romain
Te sens-tu pas vaincue, et ne sais-tu comprendre
Qu'il se meurt, et que rien ne peut plus le défendre ?
Le Romain se méprise et ne veut plus agir
Il ne sait pas garder ce qu'il a su bâtir.
Vois leur luxe effréné, leurs dépenses perdues.
Ils ont des maisons d'or qui vont toucher les nues.
Chassant l'eau de sous son lit, des champs, ils font des mers ;
Tout est bouleversé dans ce vieil univers.
Mon royaume est atteint par leur bras téméraire ;
Sous d'immenses travaux déjà s'ouvre la terre.
Des mots sont traversés, et chaque antre en gémit.

¹³⁹ Nous remarquons que Jean Richepin y signe de son nom complet : Jean Auguste Jules Ernest Richepin.

¹⁴⁰ Ce poème est d'ailleurs déclamé par Lionel Laroze le 11 mars 1908 à l'occasion des secondes « agapes pantagruéliques » organisées par la société des études rabelaisiennes dans le café Voltaire.

Toute pierre est utile ; et, déjà, dans la nuit,
De revoir le soleil les monts ont l'espérance.
Fortune, quitte donc ta paisible indolence !
Fais naître les combats ! Réveille le Romain !
Sème pour les enfers la mort à pleine main !
Le sang n'a pas mouillé mes lèvres haletantes,
Tisiphone n'a plus les mains toutes sanglantes,
Depuis Sylla, sous qui le sol, encor fumant,
Vit naître des épis qu'avait nourris le sang¹⁴¹.

Les pièces traduites du latin et du grec et les poèmes inspirés des auteurs humanistes laissent déjà deviner ce que sera la personnalité littéraire de Jean Richepin. Ce dernier se distingue alors par sa réussite :

Rarement écolier fut plus chargé de prix et de couronnes. Son nom resplendit au *palmarès* et au *cahier d'honneur*. Il les remplit. Voici le décompte de ses succès.

Première année, 1865-66. Philosophie (professeur, M. Ollé-Laprune, qui a fait, lui aussi, son chemin). – Rien au Concours général. Premier prix de dissertation française au Concours académique. Prix de l'Association des anciens élèves, décerné « à celui qui, dans tout le cours de l'année classique, s'est le plus distingué par sa conduite, son travail et ses succès ». Cinq premiers prix, dont celui d'instruction religieuse. Un accessit de mathématiques, un de physique. Prix *de devoirs inscrits au cahier d'honneur* (prix unique et exceptionnel). Huit fois couronné, deux fois nommé.

[...]

Deuxième année, 1866-1867. Rhétorique. Rien encore au Concours général. Au Concours académique, le 1^{er} prix d'histoire et le 5^e accessit (vétérans) de discours latin. Six premiers prix, un second prix, rien en instruction religieuse. Huit fois couronné, une fois nommé.

[...] J'ai parlé de cahier d'honneur. Richepin y figure, à lui seul, avec onze devoirs : huit dissertations philosophiques, un discours latin, une version traduite en vers, une composition d'histoire. L'ensemble n'occupe pas moins de quarante-cinq pages de l'in-folio relié en maroquin rouge que j'ai sous les yeux. C'est le chiffre le plus fort atteint par un élève du lycée¹⁴².

Le palmarès de Jean Richepin, présenté comme hors-norme par Camille Vergnol, est confirmée par Victor Méric en 1908 :

Au lycée de Douai, où il préparait sa philosophie, son nom s'étalait au palmarès. Il avait, comme professeur, Ollé-Laprune, qui lui faisait obtenir cinq premiers prix, dont celui d'instruction religieuse. Richepin était aussi classé au cahier d'honneur où l'on trouve onze de ses devoirs, chiffre sans précédents, dont huit dissertations philosophiques, un discours latin, une version traduite en vers, une composition d'histoire sur l'œuvre de Pierre-le-Grand et Catherine II¹⁴³.

¹⁴¹ Le journal indique que le poème est signé J.-Ern. Richepin. Élève nouveau de philosophie. 29 janvier 1866. Année scolaire 1865-66.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Victor MERIC, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n°30, p. 2.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Il obtient son baccalauréat en 1866 puis entre à l'Institution Massin où il est pensionnaire d'octobre 1867 à mai 1868 et entre à l'École normale supérieure, où il restera seize mois. Dans un article intitulé « Richepin normalien », Léo Claretie écrit à son sujet :

Son père, médecin militaire, désirait le voir exercer sa profession. On le garda donc dans sa famille, à Douai, et, pour gagner du temps contre sa prétendue vocation, on le mit externe au lycée de la ville, en philosophie. Une année s'écoula. L'année suivante, il commença des études scientifiques et médicales avec son père. Il voulait toujours retourner à Paris pour être poète¹⁴⁴ !

Jean Richepin monte ensuite à Paris pour devenir poète, « carrière » vue comme une condamnation à une vie hasardeuse. On retrouve dans cet extrait l'image d'Épinal du poète abandonnant les études de médecine – ou de droit – pour suivre une voie désapprouvée par la famille. Fils unique, Jean Richepin déçoit les espoirs paternels. Son père, qui « n'aimait pas la littérature vagabonde¹⁴⁵ », lui préconise une carrière bourgeoise dans la médecine. Jean Richepin entre finalement à L'École Normale supérieure et évolue dans un véritable vivier intellectuel :

De mes seize mois à l'École normale, j'ai gardé quelques très bons souvenirs, deux ou trois chères et solides amitiés, le bénéfice de vives discussions philosophiques et littéraires dans une société d'esprits alertes, aiguisés, curieux, une copieuse provision de lectures substantielles, et, surtout, l'entraînement aux longues séances de travail¹⁴⁶.

Cette scolarité particulièrement longue a permis à Jean Richepin de développer une grande culture littéraire, que Léo Claretie, toujours dans l'article « Richepin normalien », a longuement présenté :

Dans la liste de ses emprunts, on distingue deux parts : l'une pour les lectures forcées, exigées par la préparation des travaux de conférences, car il n'y a pas apparence qu'il ait choisi par goût, et spontanément, l'*Histoire Grecque*, de Grote, *Jules César*, ou le *Calceus Mysticus*. Mais l'autre lot de lectures porte bien la marque d'un esprit curieux et aventureux, ami de la poésie précieuse ou populacière, lisant les rondeaux du duc d'Orléans ou les *Repues*, de Villon, les *Tragiques*, de d'Aubigné, les *Contemporains de Molière*, par Fournel, les *Chants Populaires de la Grèce*, de Fauriel, les romans d'Athénée, les vers empanachés de Lucain, les *Poètes Lyriques Grecs*, de Bergk. Le voici même qui prend la grammaire espagnole de Sobrino et qui déchiffre dans le texte le *Don Quichotte*. En haut de la page, une de ses signatures est restée : elle n'a pas changé depuis, et c'est encore celle de ses lettres. Cette persistance est indice de volonté. Dès seize ans, il a voulu être poète ; à travers toutes les péripéties de sa vie cahotée, il n'a jamais perdu de vue son point de mire¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Léo CLARETIE, « Richepin normalien », *Les Annales politiques et littéraires*, 22 octobre 1905, p. 260.

¹⁴⁵ Pierre GIFFARD, « Richepin », *Le Figaro*, 27 janvier 1883, p. 1-2.

¹⁴⁶ Jean RICHEPIN in Léo CLARETIE, « Richepin normalien », art. cit., p. 260.

¹⁴⁷ Léo CLARETIE, « Richepin normalien », *Les Annales politiques et littéraires*, 22 octobre 1905, p. 261.

L'article de Léo Claretie est une bonne synthèse de tout ce qui forgea l'identité littéraire de Jean Richepin. Malgré une réputation de trublion de la bohème, il fut au départ un étudiant sérieux et prometteur. Après avoir fait son temps à l'École Normale et au grand dam de son père, Jean Richepin se lance dans la carrière poétique :

Ainsi qu'il advient en pareil cas, sa famille le maudit, lui coupa les vivres et le poussa plus avant, par ses rigueurs, dans la voie dont ses instincts d'irrégulier et de trouvère ne lui avaient montré que les enchantements. Il dut en rabattre. Mais, plutôt que de céder à son père, il essuya toutes les privations, tous les déboires. Il connut les longs jeûnes et les âpres tribulations. Ce qui ne l'empêchait pas de rire et de promener sa fière indépendance dans les brasseries, où il trompait la faim et la soif par de rares choucroutes et des bocks intermittents. Encore fallait-il des sous pour les payer, ces maigres repas, qui se dressaient chaque matin devant son chevet comme des sphynx implacables. Richepin donna des leçons de latin, de grec, de français, de mathématiques, de tout, même de tenue de livres et d'arpentage qu'il ignorait absolument¹⁴⁸ !

C'est la guerre franco-prussienne, et non un renvoi, comme le raconte la légende¹⁴⁹, qui marque la fin de sa scolarité. Lorsqu'il revient à Paris, après la guerre, il se décline et mène une vie de bohème :

Il arriva à Paris le 20 mars. Tout le temps de la Commune, il écrit au *Mot d'Ordre*. Après, grande misère¹⁵⁰.

C'est notamment pour échapper à la carrière du professorat, qui ne l'intéresse guère, que Jean Richepin se lance dans la vie de bohème. Les balbutiements de sa carrière d'écrivain au début des années 1870 sont couplés à une activité journalistique foisonnante qui le place au cœur du tissu social parisien. Entre 1870 et 1876, celui qui n'est pas encore connu comme l'auteur de *La Chanson des Gueux* déploie une véritable stratégie de positionnement que nous souhaitons maintenant étudier.

b) Un écrivain avant la lettre

Jean Richepin s'était créé une véritable image publique dans les salons littéraires avant même de commencer à publier des ouvrages. Si la critique décèle dans la formation de Jean Richepin les prémices d'une carrière d'homme de lettres, il semble difficile d'établir quel événement marque son entrée en littérature. Sa carrière commence-t-elle en 1865, lorsqu'il écrit

¹⁴⁸ Adrien MARX, « Jean Richepin », *Silhouettes de mon temps*, Librairie de la société des gens de lettres, 1889, p. 155.

¹⁴⁹ Voir « L'École normale supérieure », p. 173.

¹⁵⁰ Félicien CHAMPSAUR, « Jean Richepin », *Le Massacre*, E. Dentu, 1885, p. 27.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

sa première épopée, ou en juillet 1868, lorsqu'il commence son journal *La Jeunesse* ? À moins que l'on puisse considérer que ce soit la publication de *La Chanson des Gueux* qui soit le véritable coup d'envoi de sa carrière. Nous pouvons citer parmi les « moments climatériques¹⁵¹ », c'est-à-dire les grands événements de la vie de l'écrivain, celui de la réalisation par l'auteur de son désir d'entamer une carrière dramatique. Dans un article du *Figaro* publié en 1898, on trouve la mention de ce moment, arrivé de façon précoce, alors qu'il est lycéen :

[Jean Richepin] a voulu des émotions fortes : elles ne lui ont pas manqué depuis le jour où il débutait comme comédien à Rennes, dans un concert de bienfaisance ; car ce fut là son vrai début comme acteur. Son idéal de poésies avait commencé avant la vingtième année. Il rêvait théâtre avant de sortir du collège. Élève de seconde au lycée Napoléon, il avait treize ans à peine, quand, un jeudi, il alla entendre à l'Odéon une adaptation de *Macbeth* que jouait Taillade.

— Cette pièce me frappa tellement, me disait un jour Richepin, Taillade fit sur moi une telle impression que mon jeune cerveau, en garda longtemps l'empreinte. Et, dès ce moment, je désirai écrire une pièce de théâtre¹⁵².

La période qui précède la publication de *La Chanson des Gueux* c'est-à-dire entre 1865 et 1876, constituent les « débuts » de l'écrivain. C'est cette articulation entre enfance et jeunesse que nous allons étudier pour tenter de comprendre par quels moyens Jean Richepin a réussi à entrer et exister sur la scène littéraire, et surtout à se forger une notoriété de poète avant même d'avoir publié un seul vers.

Nous avons fait remarquer qu'il cumule une activité journalistique et publie quelques nouvelles dans la presse. En même temps, il est très présent physiquement au Quartier Latin et commence à acquérir une réputation avant la parution de la *Chanson des Gueux*. Cet « avant » constitue le prélude de sa carrière :

De 1872 à 1876, le jeune écrivain, condamné à d'ingrates et stériles besognes, obligé de se dépenser en menue monnaie, ne donna aucune œuvre digne de lui. Heureusement, l'originalité de son attitude l'avait rendu presque célèbre dans le monde des lettres. Ce n'est pas impunément, à Paris, qu'on affecte de se distinguer du vulgaire par une excentricité d'esprit ou de costume plus ou moins préméditée. L'auteur de l'*Étoile* ne l'ignorait pas. Parmi les « Étapes d'un réfractaire » on considérerait sans doute celle-là comme indispensable au succès¹⁵³.

Si Jean Richepin a, comme nous l'avons vu, une activité de polygraphe, c'est bien en poète qu'il est représenté, et cela avant même la publication de *La Chanson des Gueux*. Cette

¹⁵¹ José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 160.

¹⁵² Jean BERNARD, « Les petites enquêtes du Figaro : l'idéal à vingt ans », *Le Figaro*, 13 août 1898, p. 4.

¹⁵³ Henri D'ALMERAS, *Avant la gloire*, op. cit., p. 108.

particularité nous incite à penser que sa posture a eu un impact significatif sur la façon dont a été accueillie sa production littéraire.

En cette fin dix-neuvième siècle, la poésie semble avoir laissé quelques places libres mais il semble difficile d'oser marcher à la suite des romantiques. Sur le plan de l'édition, les recueils de poésie ne se vendent plus, ce qui entraîne une baisse progressive du nombre de recueils édités par an¹⁵⁴. Le critique Hippolyte Arseny fait de la crise de la poésie et de l'incompétence des autres poètes les raisons du succès de Jean Richepin :

À l'exemple de quelques prosateurs lamentables, la poésie de notre temps tend à se faire décadente et philosophique. Les poètes lyriques et dramatiques sont rares et parmi eux il n'en est guère d'illustres. C'est peut-être là la cause principale du succès de M. Richepin, qu'une certaine presse a récemment consacré grand homme¹⁵⁵.

L'article à l'origine de la condamnation de Jean Richepin, écrit sous forme de lettre et publié dans le *Charivari* le 28 mai 1876, commence par la constatation du vide poétique. Dans son article qui fera condamner Jean Richepin, Pierre Véron affirme :

[...] la France n'a pas, pour le quart d'heure, tant d'hommes de talent qu'elle puisse faire fi des espérances d'avenir qu'elle rencontre sur son chemin.
Les places laissées vides par Musset, par Lamartine, je dirai même par Alfred de Vigny n'ont pas été remplies. Elles sont toujours à prendre, quoique les Parnassiens aient pu prétendre.
Donc, il est d'intérêt public de ne pas laisser dérailler, dès leurs premières œuvres, ceux qui, comme vous, pourraient être quelqu'un¹⁵⁶.

La consultation des périodiques avant 1876 nous permet de remarquer que malgré ses travaux de romancier, biographe, journaliste et auteur dramatique, c'est bien en poète qu'il est présenté, et ce bien avant 1876. À cette époque, Jean Richepin n'est pas tout à fait un inconnu. Armand Silvestre écrit à son sujet : « Il était à peine entré dans le monde des lettres qu'il s'y était fait un nom, et un nom de bon aloi, celui d'un poète¹⁵⁷ ». Pierre Giffard, un camarade de classe, confirme que « dès le collègue c'était quelqu'un¹⁵⁸ » ; le caractère hors-norme de la vie de Jean Richepin permet de recréer *a posteriori* un itinéraire :

M. Richepin, avant d'avoir rien publié, s'était déjà fait une réputation, par la lecture de ses vers, et plus encore par sa tête énergique, son verbe haut, son geste truculent. La grande préoccupation des jeunes poètes était la recherche de l'éditeur. Ce fut M. Richepin qui

¹⁵⁴ Voir Christophe CHARLE, « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1 n° 4, 1975, p. 44-65.

¹⁵⁵ H[ippolyte] A[rseny], « M. Jean Richepin », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 janvier 1886, p. 2.

¹⁵⁶ INCOGNITO, « À M. Jean Richepin, poète », *Le Charivari*, 28 mai 1876, p. 1.

¹⁵⁷ Armand SILVESTRE, « Jean Richepin », *La Vie moderne*, 24 septembre 1881, p. 621.

¹⁵⁸ Pierre GIFFARD, « Richepin », *Le Figaro*, 27 janvier 1883, p. 2.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

trouva le premier, et, par une chance inespérée, son volume de vers, la *Chanson des Gueux*, fut poursuivi¹⁵⁹.

Le terme « réputation », synonyme de célébrité, montre l'origine extra-littéraire de la renommée de Jean Richepin avant 1876. Davantage que ses vers, c'est « sa tête », « son verbe », « son geste », qui marquent ses contemporains. Si Jean Richepin écrit bien de la poésie, celle-ci n'est pas publiée mais déclamée ou, pour les poésies les plus licencieuses, diffusées sous le manteau, comme le démontre cette remarque d'un journaliste dans *La Liberté* :

M. Richepin est depuis longtemps célèbre dans le Parnasse indépendant, et il vient à peine de trouver un éditeur. Je connais pour ma part maintes pièces macabres qui circulent sous le manteau, et dont les feuillets épars se réuniront quelque jour pour former une nouvelle *Chanson des Gueux*¹⁶⁰.

Jean Richepin participe en 1873 à une série de *Lectures populaires de Littérature moderne*, où il lit ses propres textes¹⁶¹. Dans un article intitulé « Menus propos » en 1882, Jean Richepin introduit son poème « l'apologie du diable » par un dialogue entre deux personnages et dit à propos de son poème : « cela m'a même valu quelques succès dans les cénacles et les cafés du quartier Latin, où je le déclamais violemment vers l'année 1875¹⁶² ».

Enfin, Hippolyte Arseny écrit en 1875 que « Jean Richepin, né à Médéah (Algérie), en 1849, n'a livré à la publicité qu'un petit nombre d'ouvrages peu volumineux, et cependant il jouit d'une renommée poétique que n'atteindront jamais bon nombre d'hommes de lettres qui le critiquent de leur mieux¹⁶³. » À la suite de sa remarque dithyrambique, il fait la liste des publications de Jean Richepin :

Il a collaboré à la *Vérité*. — Étude sur Vallès. — La Ulhane (nouvelle).

Au *Corsaire*. — Deux déportés (roman).

À la *République française*. — Le Disséqué (nouvelle).

À la *Renaissance*. — Vers, articles, l'Assassin Nu (nouvelle),

À l'*Éclipse*. — Fantaisies, le Chassepot du petit Jésus (nouvelle).

À *Paris à l'Eau forte* — *Fantaisies*.

Il a fait paraître en volumes :

Étude sur J. Vallès (Lacroix et Verboekoven).

L'Étoile (Lemerre), drame en un acte, en vers, en collaboration avec Gill. Jean Richepin a joué lui-même ce drame à la Tour d'Auvergne, dans une représentation offerte par lui à la

¹⁵⁹ Hippolyte ARSENY, « M. Jean Richepin », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 janvier 1886, p. 2.

¹⁶⁰ ANONYME, « Les Gueux », *La Liberté*, 4 juin 1876, p. 2.

¹⁶¹ « Nous voyons sur le premier programme les noms de Charles Monselet, Alphonse Daudet, Léon Cladel, Ernest d'Hervilly, Paul Arène, Albert Méral, Catulle Mendès, Jean Richepin, Antony Valabrègue, Emmanuel des Essarts, etc. » in ANONYME, « Petite gazette », *La Renaissance littéraire et artistique*, 26 avril 1873, p. 96.

¹⁶² Jean RICHEPIN, « Menus propos », *Gil Blas*, 6 décembre 1882, p. 1.

¹⁶³ H[ippolyte] ARSENY, « Jean Richepin », *Le Réveil littéraire*, 25 décembre 1875, p. 102.

presse. — Grand succès d'acteur (21 feuilletons). On lui a proposé récemment de jouer Kean aux matinées de l'Ambigu¹⁶⁴.

On remarque pourtant, malgré la « renommée poétique » dont parle Hippolyte Arseny, que la place laissée à la poésie dans l'énumération est très minoritaire : des « vers » à la *Renaissance* et des « Fantaisies » dans *L'Éclipse* et *Paris à l'eau forte*. Hippolyte Arseny signale également dans cet article que les premiers vers de *La Mort des Dieux*, qui paraîtra sous le titre *Les Blasphèmes* en 1884, ont été déclamés dans les réunions poétiques.

Notons donc qu'il faudra attendre cinq ans pour que la carrière de Jean Richepin débute véritablement, non pas à la publication mais plutôt à l'annonce de sa condamnation. Dancourt¹⁶⁵ annonce ainsi dans la *Gazette de France*, le 19 juillet, que « la police correctionnelle vient de condamner un jeune poète qui a eu le tort, pour attirer l'attention, de tirer un certain nombre de pétards devant un cloaque¹⁶⁶ ».

Si Jean Richepin semble avoir majoritairement choisi la voie du journal pour écrire, il est présenté rapidement dans les journaux comme un « poète », grâce aux lectures publiques qu'il fait des feuilles inédites de la *Chanson des Gueux*. Avant d'être un recueil de poésies, *La Chanson des Gueux* est d'abord une conférence : Jean Richepin fait une lecture poèmes à Paris puis en province, notamment à Rennes. Le 30 juillet 1875, il écrit à Georges Charpentier :

Je viens de faire en province des lectures de la *Chanson* et, à Rennes, on m'en a retenu quelques exemplaires sur Hollande. J'ai fait ainsi pas mal de réclame d'un nouveau genre. Mais à quoi bon si je ne parais pas ? Qu'en pensez-vous ? [...] Je me suis remué, j'ai lu à Paris et en province, j'ai fait le pitre. Il ne faut pas que je me sois mis en queue-rouge¹⁶⁷ en pure perte¹⁶⁸.

Jean Richepin revendique, avec cette série de lecture, une « réclame d'un nouveau genre ». Le poète souhaite se placer à l'avant-garde sur les questions de stratégie littéraire. Il s'affirme déjà quelque peu à rebours du scénario auctorial romantique marqué par un mépris apparent de l'utilisation de la réclame. Jean Richepin revendique au contraire le désir d'arriver.

En décembre de la même année, lors d'une soirée mondaine, Coquelin Cadet interprète « Le Vieil habit » de Jean Richepin, qualifiée de « poésie amusante¹⁶⁹ ». *La Chanson des Gueux* est donc un recueil de plusieurs poèmes parus auparavant dans la presse ou déclamés en avant-première dans le salon de Nina de Villard.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Il s'agit du pseudonyme d'Adolphe Racot.

¹⁶⁶ DANCOURT, « Courrier de Paris », *La Gazette de France*, 19 juillet 1876, p. 3.

¹⁶⁷ Un « queue rouge » est un clown. Se mettre en queue rouge signifie donc « faire le clown ».

¹⁶⁸ Lettre de Jean Richepin à Georges Charpentier, s.l., 30 juillet 1875, cité dans *Le Figaro*, 18 décembre 1926.

¹⁶⁹ ANONYME, « La Soirée du Tintamarre », *Le Sifflet*, 26 décembre 1875, p. 3.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

En janvier 1876, à l'occasion des obsèques de Frédérick Lemaître, le comédien Mounet-Sully déclame une poésie de Jean Richepin écrite spécifiquement pour ce moment. Cette poésie sera ensuite publiée dans *La Chanson des Gueux* sous le titre « À Frédérick-Lemaître ! ». Jean Richepin se place directement sous le patronage de l'écrivain :

Salut, maître ! Salut, géant ! Salut, génie !
Tu ne me connais pas. Mais nous te connaissons.
Nous venons saluer ta gloire non finie,
Toi qui ne mourras pas, nous autres qui naissons¹⁷⁰.

Cette « naissance » a lieu sur plusieurs fronts à la fois. À côté de cette activité poétique et journalistique, Jean Richepin est également présent sur la scène théâtrale.

c) La porte ouverte du théâtre

L'entrée de Jean Richepin en littérature s'est faite par la petite porte du théâtre et du café-concert, où il organise une petite représentation en 1872. Il déclame, avec Maurice Bouchor, Léon Tanzi et Raoul Ponchon, des œuvres de Shakespeare, de Bouchor et les *Marrons du feu* d'Alfred de Musset.

Ensuite, ce fut au tour de la Tour-d'Auvergne d'accueillir les auteurs-acteurs. En 1873, Jean Richepin présente sa pièce, écrite en collaboration avec André Gill : *L'Étoile*, et inspirée d'une pièce de Thomas Middleton intitulée *A Yorkshire Tragedy*¹⁷¹. La même soirée sont présentés *Le Duel aux lanternes* de Paul Arène et *La Ronde de nuit* d'Ernest d'Hervilly. Les auteurs sont présentés en poètes : Charles Cadillac écrit à propos de Jean Richepin : « Je sais que c'est un poète, et qu'il a du mérite¹⁷² » et Charles Monselet présente la bande comme « quelques jeunes poètes réunis¹⁷³ », insistant à la fois sur la jeunesse des auteurs et le caractère corporatiste de la soirée.

Les journaux évoquent comme particularité principale de la soirée le fait que les auteurs « [sont] leurs propres acteurs, souffleurs, pompiers, allumeurs de chandelles¹⁷⁴ ». Henri de la Pommeraye affirme qu'« ils se sont improvisés comité de lecture, impresarii et comédiens¹⁷⁵ ».

¹⁷⁰ Jean RICHEPIN, « À Frédérick Lemaître ! », *La Chanson des Gueux*, Librairie illustrée., 1876, p. 220.

¹⁷¹ La pièce fut initialement attribuée à Shakespeare.

¹⁷² Ch. CADILLAC, « Théâtres », *La Timballe*, 16 août 1873, p. 2.

¹⁷³ Charles MONSELET, « Critique dramatique », *L'Événement*, 13 août 1873, p. 4.

¹⁷⁴ Émile MARSY, « Derrière la toile », *Le Rappel*, 10 août 1873, p. 4.

¹⁷⁵ Henri de La POMMERAYE, « Théâtres – Une soirée à la Tour-d'Auvergne », *Le Bien public*, 18 août 1873, p. 2.

La soirée est qualifiée de « self-exhibition¹⁷⁶ » et la critique insiste sur le caractère marginal de ce type de représentation.

Une première facette commune à ces articles est la mention du caractère « bohème » de cette soirée dans laquelle « une tenue négligée est de rigueur¹⁷⁷ ». On parle d'une « double curiosité¹⁷⁸ », d'une « représentation fantaisiste¹⁷⁹ ». Le ton y est décalé : Émile Marsy commence son article en annonçant une « grande représentation dramatico-lyro-comique¹⁸⁰ ». Le ton est quelque peu ironique, d'autant que la dimension intime de la représentation y est également mentionnée. Un journaliste évoque dans *La République française* une « fête de famille¹⁸¹ » et on peut lire dans le journal *La Timbale* que « les parents, les amis, les intimes et quelques étrangers étaient reçus au sein de cette phalange de poètes qui, ce soir-là par exception, jouaient eux-mêmes leurs œuvres¹⁸² ».

Si les conditions de représentation sont saluées pour leur originalité, la réception de la pièce de Jean Richepin reste néanmoins mitigée. L'acteur Richepin est communément applaudi pour son « rôle étourdissant de Polichinelle¹⁸³ » mais l'écriture de la pièce est beaucoup plus critiquée ; un journaliste affirme que :

L'Étoile, drame en un acte, de MM. André Gill et Jean Richepin, nous semble, nous l'avouons, d'une digestion plus difficile [que la pièce précédente], et nous admettons plus aisément qu'elle s'exhibe au théâtre des refusés¹⁸⁴.

Jean Richepin déclame pendant la soirée un « prologue fantaisiste¹⁸⁵ » dans lequel il s'adresse aux « critiques influents tout couverts d'attentats » :

O tigres que la presse abrite dans ses jungles,
N'aigüisez pas vos crocs, n'allongez pas vos ongles,
Et, comme de bons chats faisant un gros dos rond,
– Sans trop vous endormir pourtant – faites ronron¹⁸⁶.

Cet appel à l'indulgence est néanmoins mal reçu par Henri de la Pommeraye, critique de théâtre influent, qui écrit dans sa chronique :

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Émile MARSY, « Derrière la toile », art. cit., p. 4.

¹⁷⁸ Adolphe DUPEUTY, « Courrier des théâtres », *L'Événement*, 8 août 1873, p. 4.

¹⁷⁹ Paul VALENTIN, « Courrier des théâtres », *Le XIX^e siècle*, 10 août 1873, p. 4.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ ANONYME, « Chronique du jour », *La République française*, 12 août 1873, p. 3.

¹⁸² Ch. CADILLAC, « Théâtres », *La Timbale*, 16 août 1873, p. 2.

¹⁸³ Paul DEMENY, « Une soirée de jeunes », *Le XIX^e siècle*, 11 août 1873, p. 1.

¹⁸⁴ ANONYME, « Chronique du jour », art. cit., p. 3.

¹⁸⁵ Le prologue a été publié dans le recueil *La Chanson des Gueux* en 1876.

¹⁸⁶ Jean RICHEPIN, « Prologue fantaisiste », *La Chanson des Gueux*, Librairie illustrée, 1876, p. 177-178.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Eh bien ! non, messieurs, non, nous ne rentrerons pas nos griffes et ne vous ferons point patte de velours ! Si vous étiez des naïfs s'amusant au jeu du théâtre, comme des enfants avec des Guignols portatifs ; ou bien, si vous étiez des vaniteux étalant leurs chefs-d'œuvre méconnus à l'admiration de quelques billets de faveur badauds, nous garderions un silence dédaigneux après nous être contentés de lever les épaules ou le pied. Mais, vous êtes des jeunes ayant le désir et la volonté d'être de vrais auteurs dramatiques, et vous avez tous quatre beaucoup, beaucoup, beaucoup de talent ; il faut donc vous traiter comme nous traitons les écrivains revus dans ce qu'on est convenu d'appeler les grands, théâtres, et il faut vous dire la vérité. Vous la méritez ! Elle sera, au demeurant, flatteuse pour vous, utile aux autres¹⁸⁷.

La critique complète des pièces, publiée dans *Le Bien public*, prouve que l'objectif des jeunes auteurs a été rempli. La salle, dans laquelle s'est rassemblée la presse qui y avait été conviée, a ensuite abreuvé de ses critiques un public beaucoup plus large, rendant un peu plus familiers les noms de Jean Richepin, de Paul Arène et d'Ernest d'Hervilly, en plus de celui d'André Gill, déjà reconnu comme caricaturiste.

En même temps, Jean Richepin débute également en tant que comédien dans d'autres pièces. Il joue *Kean* à l'Ambigu en novembre 1875. Le journaliste du *Rappel* annonce que « le beau drame d'Alexandre Dumas aura pour interprète un jeune et puissant artiste du plus grand avenir, que nous ne saurions trop encourager¹⁸⁸ ». En février 1876, il était pressenti pour jouer dans le drame de Villiers de l'Isle-Adam intitulé *Le Nouveau Monde*. Malheureusement, la représentation fut annulée car le théâtre fit faillite. Il poursuivra ensuite dans le théâtre en tant que dramaturge : il fait représenter à l'Ambigu en 1883 *La Glu*, issu de son roman éponyme, *Pierrot assassin* en avril, et *Nana-Sahib* en décembre à la Porte Saint-Martin, où il tient le premier rôle pendant trente-sept représentations consécutives. Cette stratégie, qui sauvera la pièce d'un désastre économique, marquera aussi pour Jean Richepin un tournant dans sa carrière et le fera passer de la notoriété à la célébrité.

¹⁸⁷ Henri DE LA POMMERAYE, « Théâtres – Une soirée à la Tour-d'Auvergne », art. cit.

¹⁸⁸ ANONYME, « Derrière la toile », *Le Rappel*, 20 novembre 1875, p. 4.

Conclusion de la première partie

Le XIX^e siècle a vu l'avènement de nouveaux leviers de légitimation au sein du champ à mesure que les anciens modes de rétribution des écrivains, le mécénat en premier lieu, commencent à péricliter. À mesure qu'elle se développe, la presse joue un rôle de plus en plus important dans la reconnaissance des hommes de lettres, et constitue, en même temps qu'une source de revenus, un espace de promotion de l'œuvre littéraire. L'auteur que nous étudions est pleinement conscient de ces nouvelles missions qui incombent à l'homme de lettres et s'en accommode de bon cœur. Cette première approche nous permet de désamorcer l'idée selon laquelle le seul talent de l'auteur aurait suffi à lui apporter la renommée littéraire espérée. Jean Richepin réussit à se faire connaître avant d'avoir rien publié en mettant en avant sa propre personne et en endossant le rôle de poète avant même d'avoir réussi à publier des vers. La première partie de notre étude nous a permis de sortir de l'image d'un auteur qui serait arrivé immédiatement et presque par hasard au succès. Notre analyse nous invite à penser que Jean Richepin n'a pas dissimulé ses aspirations résolument carriéristes et n'a pas compté sur son seul talent. L'auteur de *La Chanson des Gueux* a su utiliser à outrance les nouveaux moyens de communication et de promotion qui étaient à sa disposition.

Notre premier chapitre nous a permis d'introduire la notion de « champ littéraire » et de situer Jean Richepin au sein du paysage littéraire de la fin du dix-neuvième siècle, marqué par une forte proximité avec le journal et un tissu social riche et complexe. Loin d'être marginales, les questions de sociabilité sont au cœur de la stratégie de l'écrivain pour se faire reconnaître comme tel par ses pairs et, dans un second temps, par le public. Nous avons pu par ailleurs démontrer que la carrière de Jean Richepin est d'abord une carrière journalistique qui débute tôt dans son parcours et occupe une place prépondérante jusqu'au début du XX^e siècle, date à laquelle il débute sa carrière de conférencier et délaisse quelque peu le journal au profit d'autres formes de présence au monde. Sa carrière au *Gil Blas*, qui constitue la partie la plus dense de sa production journalistique, lui a permis de se faire connaître du grand public. Familier de la bohème, dont il se détache néanmoins assez rapidement, Jean Richepin se façonne rapidement une notoriété qui se transformera en reconnaissance littéraire grâce à la publication de *La Chanson des Gueux* qui le propulse au-devant de la scène littéraire en 1876.

Notre deuxième chapitre a été occupé par la définition de la notion de posture auctoriale, qui permet dès lors de s'intéresser à l'identité littéraire de l'écrivain à travers ses représentations, qu'elles relèvent de ses propres discours ou de ceux d'autrui. L'étude des

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

débuts de la carrière de Jean Richepin nous a permis de démontrer que ses débuts furent marqués par un précoce et puissant sentiment de légitimité, induit en partie par sa scolarité privilégiée. Signe de ces liens forts entre l'écolier et le poète, les premières poésies du jeune Richepin sont écrites dans le cadre de travaux d'école. Il est par conséquent impossible de dénouer le lien entre la solide formation littéraire du poète et sa pratique scripturale.

Par ailleurs, les débuts de Jean Richepin sont directement marqués par un fort carriérisme, qui s'inscrit quelque peu à rebours du *topos* de la vocation littéraire et du génie romantique. Les discours des écrivains favorisant l'intériorité sont délaissés au profit de récits valorisant les stratégies auctoriales et le travail. En cela, nous avons souhaité démontrer que l'emploi du terme « carrière » est particulièrement pertinent pour décrire cet itinéraire d'écrivain. Le statut d'écrivain est envisagé comme un métier.

Nous avons pu retracer dans ce deuxième chapitre la façon dont Jean Richepin a construit sa posture de poète et a manœuvré pour faire publier *La Chanson des Gueux* malgré l'impopularité de la poésie dans cette fin-de-siècle. Parallèlement, nous avons souhaité remettre en question cette toute-puissance générique de la poésie au sein de la carrière et de l'identité de l'écrivain.

Ce deuxième chapitre nous a également permis de voir que la célébrité de *La Chanson des Gueux* ne vient pas d'une publication *ex-nihilo*, mais est en vérité un recueil qui a été le fruit d'un travail de longue haleine et qui a bénéficié d'un large éventail de moyens médiatiques de promotion. Notre étude laisse déjà apercevoir l'importance des discours critiques qui accompagnent le texte littéraire.

Deuxième partie

L'écrivain comme personnage

Introduction

On prétend étudier ce qu'a été l'homme, pour savoir ce que vaut l'artiste. Mais ce qui est aussi intéressant, et plus, c'est de savoir ce qu'il a voulu être. Et cela, sa vie ne saurait nous l'apprendre ; on ne le voit que dans son œuvre.
Jean Richepin¹

Dans *Le Sacre de l'écrivain*, Paul Bénichou a démontré que le genre de l'hagiographie a opéré un glissement au début du dix-neuvième siècle des vies de saints vers les vies d'écrivains. En 1834, Félix Pyat écrit : « L'art est presque un culte, une religion nouvelle qui arrive bien à propos, quand les dieux s'en vont et les rois aussi.² » Ainsi, transcendant son œuvre, la personne du grand écrivain apparaît comme une nouvelle figure capable de devenir objet de culte et d'admiration. On biographie alors volontiers les contemporains³ : les récits de vie concernent à présent les « hommes du jour⁴ ». Ces récits ne s'inscrivent pas dans une volonté de rendre compte de l'histoire littéraire, car la recherche de la vérité n'est pas leur aiguillon⁵. Il s'agit plutôt de répondre à une curiosité nouvelle du public, qui se nourrit elle-même des informations qu'offrent volontiers la presse et l'édition. Loin d'être une motivation cachée de l'écriture de la biographie, la notion de curiosité fait partie de la définition de la biographie :

La biographie proprement dite est une science très-modeste ; elle n'a guère pour but que de satisfaire au sentiment de curiosité qui s'éveille en nous dès qu'un homme a pu attirer sur lui l'attention de ses contemporains, soit par ses vertus ou par ses crimes, soit par les fonctions publiques dont il a été revêtu, soit par ses écrits, ses travaux ou ses découvertes⁶.

Dans le même temps, la multiplication des supports et la vedettarisation progressive de l'homme de lettres dans ce contexte de naissance de la société du spectacle ont vu se diversifier les supports du matériau biographique. Le lecteur possède davantage de clés pour tenter de saisir ce qu'il croit percevoir comme l'homme derrière l'œuvre, si bien que : « le XIX^e siècle

¹ Jean RICHEPIN, « Déshabillages posthumes », *Gil Blas*, 26 janvier 1881, p. 1.

² Félix PYAT, « Les Artistes », dans Jean Didier WAGNEUR, Françoise CESTOR (dir), *Les Bohèmes, op. cit.*, p. 58.

³ Nous renvoyons à la thèse de Marceau Levin, *La fabrique des hommes du jour : Les biographies contemporaines en France (1850 – 1870)*, thèse, Université de Lyon 2, Université de Sherbrooke, 2023.

⁴ La collection des « Hommes du jour » fut publiée entre 1908 et 1919.

⁵ Voir Luc FRAISSE, « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIX^e siècle » [en ligne], *COntEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, n° 3, 25 juin 2008, consulté le 18 mars 2024.

⁶ Pierre LAROUSSE, « Biographie », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. II, p. 757.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

littéraire ne connaît qu'un seul personnage : l'écrivain⁷ ». Celui-ci devient l'objet de tous les fantasmes :

Littérairement, nul siècle plus que le XIX^e ne s'est montré aussi obnubilé de lui-même, observant le « personnage » de l'écrivain sous toutes ses coutures, décrivant par le menu ses manies, scrutant ses tactiques, démontant ses stratégies, dévoilant au grand jour ses arrières-pensées⁸.

L'écrivain, pour attirer les regards qu'il espère voir se tourner vers lui, se construit alors un personnage, son « double » grâce à ses efforts joints à la complicité de la critique. C'est ce que Jean-Benoît Puech appelle le « vivant⁹ » de l'auteur, c'est-à-dire « sa vie parallèle à la vie supposée bien réelle de l'homme qu'il est également¹⁰ ». Du côté de la réception, le lecteur cherche : « l'homme dans l'homme, selon un scénario de plus en plus biographique¹¹ », autrement dit, de plus en plus intimiste. Il est fasciné par la personne du grand écrivain, dont il cherche les biographèmes dans l'œuvre, dans la presse et parfois même en entretenant avec lui une correspondance. L'écrivain se construit, par le discours et par l'image, un personnage social, décalé de son identité réelle. C'est l'auteur « vu d'en face¹² », autrement dit envisagé par la critique et le lecteur non plus seulement comme un agent du champ littéraire, mais comme un véritable personnage, dont la vie peut parfois supplanter l'œuvre. C'est à cette figure, que José-Luis Diaz l'appelle « l'écrivain imaginaire¹³ », que nous allons nous intéresser.

La création de ce personnage de l'écrivain est particulièrement nécessaire à cause de sa situation nouvelle. La modernité artistique est directement liée, selon Alain Vaillant, à la naissance d'une « stratégie du grimage et du double¹⁴ » qui n'existait pas auparavant. Loin de laisser de côté la question du texte littéraire, cette analyse du personnage de l'écrivain doit être accompagné d'une analyse des enjeux qui l'entourent. Comme le souligne Alain Vaillant :

Le texte à son tour fonctionne donc comme un masque, et l'immense excroissance des pratiques parodiques, depuis la fin du XIX^e siècle, est l'homologue, sinon l'effet, de la théâtralité ironique de ses auteurs. De même, le figement des styles individuels en procédés

⁷ Jean-Marie GOULEMOT et Daniel OSTER *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, op. cit., p. 103.

⁸ Anthony GLINOER, Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles*, op. cit., p. 20.

⁹ Jean-Benoît PUECH, « Du vivant de l'auteur », *Le Biographique*, « Poétique », p. 279.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jean-Claude BONNET, « Le fantasme de l'écrivain », *Ibid.*, p. 261.

¹² José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., p. 175.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Alain VAILLANT, « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne » [en ligne] in Gabrielle CHAMARAT et Alain GOULET (éd.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, « Symposia », p. 37-49. <https://books.openedition.org/puc/9888>

repérables et reproductibles et leur rapide assimilation dans l'arsenal culturel renvoient au même bouleversement personnel de l'auteur¹⁵.

Un défi de taille s'impose alors à nous. Jean Richepin s'est bâti, avec le concours de la presse, une légende qui n'a pas encore été soumise à une analyse critique. La deuxième partie de notre étude souhaite mettre au jour les stratégies auctoriales de l'auteur qui sous-tendent cette biographie imaginaire. Dans un premier temps, notre démarche consistera à déconstruire la biographie imaginaire de Jean Richepin. L'enjeu ne se situe pas dans le fait de déterminer quelles anecdotes sont vraies et lesquelles sont fausses. Il s'agit surtout d'analyser les effets sur la réception de l'œuvre. En effet, la narration de ces anecdotes par Richepin lui-même ou par autrui relèvent d'un choix narratologique qui va au-delà d'un simple jeu entre vérité et mensonge.

¹⁵ *Ibid.*

I. Le biographique au service de la littérature

Vous ne seriez pas le premier à avoir senti l'utilité d'une biographie imaginaire.
Maurice Barrès¹

Les discours allographes qui accompagnent l'œuvre littéraire se situent à son seuil² et constituent son épitexte. Ces discours – témoignages, interviews – sont des genres à part entière qui doivent être étudiés dans leur spécificité. S'ils peuvent être considérés comme marginaux, en cela qu'ils se situent à la périphérie du texte, ils n'en sont pas moins essentiels car ils tissent des liens entre l'auteur et son lecteur. L'auteur qui se produit sur la scène littéraire a besoin de ce discours accompagnant, lui permettant de se faire connaître du public, notamment depuis l'autonomisation du champ littéraire et le développement des stratégies publicitaires qui fait de l'entrée dans l'arène littéraire une nécessité pour tout écrivain. Si la visée de ces épitextes est de promouvoir le texte, ils n'en promeuvent pas moins l'homme, ou du moins, forment une projection de ce que le lecteur pense percevoir de l'homme.

1. La biographie d'écrivain : moyens, enjeux, limites.

A. Le biographique et ses supports

Lorsqu'il souhaite replacer l'œuvre dans son contexte, le critique se doit d'étudier le « tempérament » de l'auteur, c'est-à-dire tout ce qui concerne son origine sociale, géographique et familiale réelle et supposée. Bien souvent, il s'attache à mettre au jour une homologie entre l'œuvre et le personnage de l'écrivain. Quant au lecteur, il est vain pour lui de tenter de chercher dans la presse l'homme derrière l'œuvre : il n'aura accès qu'à ses représentations.

Nous souhaitons montrer de quelles façons et pour quelles raisons l'ensemble des textes relevant du genre biographique offrent à lire une projection déformée de l'auteur. Nous commencerons par définir le « biographique » et mettre en avant ses limites afin de mieux cerner notre objet d'étude.

¹ Maurice BARRÈS, *Réponse de M. Maurice Barrès, Directeur de l'Académie, au discours de M. Jean Richepin prononcé dans la séance du jeudi 18 février 1909*, Paris, Librairie Félix Juven, 1909, p. 18.

² Voir Gerard GENETTE, *Seuils*, Éditions du seuil, « Poétique », 1987.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

a) Qu'est-ce que le biographique ?

Jean-Benoît Puech désigne par biographique « toutes les activités, discursives ou non, qui contribuent à la représentation de la personne et de la vie de l'auteur, ou plus précisément qui transforment sa personne réelle en personnage³ ». Dans son chapitre « la création biographique⁴ », il utilise le vocabulaire dramatique pour décrire les différents éléments constitutifs du biographique et de la figure de l'auteur : le drame, le masque et les costumes, le décor et les dialogues. Nous reprendrons ce vocabulaire pour penser la figure d'auteur de Jean Richepin et ses représentations dans la presse.

Le « drame » représente « l'ensemble des témoignages ayant pour objet un même écrivain⁵ », classés selon trois critères de différenciation qui sont le temps, la personne et le contenu thématique. Si le témoignage est un récit factuel, il est à prendre dans toute sa subjectivité. Le témoignage doit être analysé à la lumière de celui qui prend en charge le discours. Ainsi, une critique de Maurice Bouchor n'équivaut pas une de Francisque Sarcey, à la fois par la place qu'ils occupent dans le champ littéraire mais également la place qu'ils occupent auprès de Jean Richepin. Ils font ainsi apparaître plutôt l'homme ou l'écrivain, selon leurs buts et leurs rapports avec l'auteur. De même, ces discours doivent être aussi envisagés à la lumière de leur support : chapitre de livre ou article dans un journal. Concernant le journal, du statut de celui-ci dépend aussi la teneur du discours : il est important de ne pas traiter de la même façon un article publié dans la satirique *Nouvelle Lune* ou la sérieuse *Revue des Deux Mondes*.

Les textes qui composent notre corpus d'étude⁶ sont hétérogènes, tant par le support sur lequel ils sont publiés – journaux et livres – que par leur but intrinsèque. Certains relèvent de la réclame, en cela que l'objectif est de promouvoir le texte littéraire, d'autres relèvent de la critique littéraire. Certains textes sont entièrement pensés comme des biographies, d'autres laissent à peine apercevoir l'homme derrière l'œuvre. Ces derniers sont beaucoup plus rares, tant Jean Richepin fut, comme personnage littéraire, un objet de curiosité.

³ Jean-Benoît PUECH, « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation », in Robert DION, Frédéric REGARD (dir.), *Les Nouvelles écritures biographiques : La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines* [en ligne], Lyon, ENS Éditions, 2013.

<https://books.openedition.org/enseditions/4502>

⁴ Jean-Benoît PUECH, « La création biographique » in Brigitte LOUICHON, Jérôme ROGER (éd.), *L'Auteur, entre biographie et mythographie*, Pessac, Modernités, p. 45-74.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pour la consultation du corpus dans son intégralité, voir : https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/richepin.html

À la différence de la biographie, qui est un ouvrage, le *biographique* désigne l'ensemble des discours émis sur l'écrivain :

À la surface étale de la biographie s'oppose alors un vaste massif « biographique » aux sommets étagés, mais qui ont résisté aux planifications parfois totalitaires du biographe unique et « définitif »⁷.

Il est nécessaire d'interroger l'ensemble de la production journalistique et livresque relative à l'œuvre et à la personne de Jean Richepin, qui constitue ce « biographique » que nous souhaitons étudier. Le corpus de textes constitué dans le cadre de notre travail de recherche rassemble une partie importante de ce matériau biographique. La presse en constitue le *medium*, c'est-à-dire « le support matériel de l'œuvre⁸ », par lequel le public tente de percevoir l'auteur. Nous considérerons le portrait et le témoignage comme des genres littéraires à part entière dont la presse serait, avec le livre imprimé, un des supports privilégiés.

b) Les supports du biographique

L'auteur se trouve transformé en personnage à travers la somme de documents qui entourent le texte littéraire : qu'il s'agisse du péritexte, notamment des préfaces, qui sont le lieu privilégié de l'étude de l'*ethos* de l'auteur, mais également de l'építexite comme les articles, souvent enrichis de photographies qui fleurissent dans la presse⁹. Les éléments sur lesquels s'appuyer sont de natures diverses :

C'est sa situation, c'est sa crise, c'est son comportement social, ce sont ses conflits internes et externes, ce sont ses difficultés et les contradictions de sa production plus encore que les affres de la création, ce sont les rapports arides ou huileux avec l'éditeur, la presse, le public, c'est son destin toujours entre arrogance et flagornerie, ce sont ses us et coutumes, ses manières de table, ses habitudes et ses logements, ses lieux de rencontre, c'est son hétéroclite ou son astuce sociale, c'est sa bassesse ou sa grandeur, sa tyrannie ou son esclavage, son affliction ou ses espoirs, sa dépravation ou son éthique rédemptrice, qui constituent la trame d'un interminable feuilleton où il tente de s'inventer, à travers ses ambiguïtés, une image tolérable de lui-même¹⁰.

Henri d'Almèras note à ce propos en 1912 que « de tous les romans qu'a écrits Richepin, aucun n'est aussi dramatique et aussi intéressant que sa vie¹¹ ». Cette « vie » qu'évoque Henri

⁷ Jean-Benoît PUECH, « La création biographique », *op. cit.*

⁸ Dominique MAINGUENEAU, « Oral, écrit, imprimé », *Le Contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p. 83.

⁹ Nous pouvons notamment penser aux photographies prises par Etienne Carjat et Dornac. Voir Annexe I, « Dossier iconographique », p. 372.

¹⁰ Jean-Marie GOULEMOT et Daniel OSTER, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes, op. cit.*, p. 103.

¹¹ Henri D'ALMERAS, *Avant la gloire, op. cit.* p. 108.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

d'Alméras n'est pas la vie véritable de l'écrivain, mais celle qu'il a construite à travers son œuvre. Le critique poursuit :

Né en Algérie, à Médéah, le 14 février 1849, fils d'un médecin militaire, il fut baptisé par un ancien zouave devenu prêtre. Ce jour-là, sans doute, un peu de poudre traînait dans le bénitier.

Quinze ou vingt ans plus tard, il devait faire tous les efforts possibles pour persuader à ses futurs biographes et pour se persuader à lui-même qu'il descendait de quelque bohémien, de quelque chef de tribu errante, illustre sans doute, mais dont le nom n'a pas survécu. Il invoquait comme preuves – et elles parurent généralement insuffisantes, - l'étrangeté, un peu artificielle, de son visage vaguement méphistophélique et son goût excessif, au moins en apparence, pour la vie nomade¹².

Henri d'Alméras pointe l'importance de la légende, issue, selon lui, de la physionomie particulière de Jean Richepin, dont les traits saillants ont été décrits dans la presse par le biais de l'écriture mais aussi de la photographie. Par ailleurs, le critique démontre que l'important n'est pas la vie telle qu'elle fut vécue, mais telle qu'elle fut racontée. En cela, relève-t-elle de l'imaginaire.

La photographie se développe au cours du XIX^e siècle, se diffuse dans la presse illustrée et devient un des supports de la biographie. Les évolutions techniques de la photographie au milieu du siècle permettent au journaliste de se rendre chez l'auteur pour le photographier dans sa maison¹³. L'image est conçue en grande partie pour le public : loin d'être « naturelles », ces poses sont bien souvent pensées par l'auteur lui-même et par les journalistes, qui demandent au grand écrivain de poser pour ensuite le décrire à travers leur propre regard, s'attardant sur des détails utiles à leur narration. Ces « masques » et ces « costumes » peuvent être présentés au lecteur simultanément ou successivement.

Conjointement à l'étude du texte, l'analyse iconographique, c'est-à-dire de la photographie en tant que *medium*, nous permet de saisir de façon précise tous les moyens par lesquels l'auteur se fait représenter de son vivant.

Par ailleurs les apparitions physiques de l'auteur mériteront toute notre attention. Jean Richepin a pu être attentivement observé par ses contemporains lors de ses apparitions publiques : dans ses pièces *L'Étoile* et *Nana-Sahib*, lors de conférences et d'événements officiels, et même une fois au cinéma, puisqu'il fait en 1920 une apparition dans le film *Miarka, la fille à l'ourse*, adapté de son roman par Louis Mercanton. En cela, il est le premier académicien qui s'essaie au cinéma en tant qu'acteur.

¹² *Ibid.*

¹³ Entre 1887 et 1917, Dornac réalise une collection de photographies, *Nos Contemporains chez eux*. Jean Richepin apparaît dans la série publiée en 1891. Voir DORNAC, *Nos Contemporains chez eux*, 1891.

L'analyse du corps se fait dans une visée de confirmation de la biographie imaginaire : les critiques cherchent tour à tour, dans la physionomie de l'écrivain, le personnage du gueux, du bohème, du bohémien, du touranien, de l'indien ou du romanichel. Il s'agirait alors non seulement de comprendre la psychologie, la physionomie et l'anatomie de l'écrivain, mais surtout de rendre compréhensible pour le lecteur cette figure d'auteur construite à la fois dans le texte fictionnel et par le texte journalistique.

c) L'« illusion biographique¹⁴ »

Il est en premier lieu nécessaire d'être prudent sur l'idée que la vie de l'auteur pourrait constituer une de ses œuvres. Ce ne sont pas les événements en eux-mêmes qui font de la vie une œuvre, mais bien leur narration ultérieure, par l'écrivain ou par autrui. Ce « drame » dont parle Jean-Benoît Puech, peut être rapproché de ce que Pierre Bourdieu appelle « l'illusion biographique », qui fait référence à la tendance à interpréter les vies individuelles comme des récits cohérents et unifiés, en supposant que chaque vie peut être racontée comme une histoire avec un début, un milieu et une fin. Or, la vie d'une personne n'est jamais aussi ordonnée et prévisible : c'est en fait le biographe qui sélectionne les événements de la vie de l'écrivain et les structure de façon à les inscrire dans un récit cohérent et significatif. Lorsqu'on parle de la « vie comme un roman » ou de la « vie comme œuvre », c'est bien de cette vie-là qu'il s'agit :

C'est la biographie, et elle seule, ou plus largement le biographique, que l'on peut considérer comme une œuvre, en aucun cas la vie vécue, la vie réelle, la vie de l'homme et de l'auteur¹⁵.

D'après Pierre Bourdieu, cette façon de raconter la vie est une illusion car elle impose au lecteur un sens qui néglige les contradictions et les changements de direction de la vie de l'écrivain. Ces biographèmes sont d'autant plus laissés de côté lorsqu'ils ne correspondent pas à l'histoire que le biographe souhaite raconter à son lecteur. L'illusion biographique remet en question l'idée que la vie d'une personne peut être facilement réduite à une histoire simple et cohérente, et suggère que cette simplification peut être trompeuse ou réductrice.

¹⁴ Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

¹⁵ Jean-Benoît PUECH, « La création biographique », *op. cit.*, p. 45.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

d) Un personnage au-devant de la scène littéraire

En menant de front un travail d'écriture et une mise en scène de lui-même, Jean Richepin s'est fait une place dans le champ littéraire tout autant par la richesse de sa personnalité que par la qualité de son œuvre. Il s'inscrit parfaitement dans son siècle à travers cette volonté de briller par l'éclat de sa personne. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer Henri d'Almèras :

Après la guerre, le nombre des littérateurs augmenta dans d'énormes proportions. À défaut de talent très personnel, presque tous les débutants apportaient dans une carrière dont ils pressentaient les difficultés, un désir féroce d'arriver, d'arriver par tous les moyens, à tout prix, et une merveilleuse aptitude à tirer parti des moindres productions de leur plume. Les mœurs de l'ancienne Bohême, celle de Murger, avec le nonchaloir et le désintéressement qu'elles supposaient, disparaissaient à peu près complètement pour faire place à des pratiques d'habile commerçant qui apprécie les avantages de l'argent et sait comment on en gagne. La littérature désormais, – Balzac avait pressenti et annoncé cette évolution, – s'appuya sur cette force énorme : la publicité, la publicité constante et ininterrompue. On commença à lancer des écrivains comme des produits pharmaceutiques. Il est évident qu'avec ces mœurs nouvelles le débutant qui se contentait de perfectionner sans cesse son talent, accumulait des œuvres remarquables, et ne comptait que sur son mérite, même exceptionnel, pour vaincre l'indifférence du public, se vouait inévitablement à une obscurité honorable mais douloureuse.

Cette citation condense plusieurs éléments qui seront au cœur de notre réflexion. D'abord, Henri d'Almèras évoque des faits que nous avons déjà mentionnés : l'augmentation du nombre de « littérateurs » qui ont le désir « d'arriver » et la nécessité de mettre en place une stratégie littéraire pour parvenir à la reconnaissance. Il décrit également la tombée en désuétude de la bohème de Murger, trop oisive pour réussir dans cette fin-de-siècle. Enfin, Henri d'Almèras déplore le fait que le talent seul ne suffit pas pour parvenir à la reconnaissance littéraire et la nécessité pour les écrivains d'affirmer leur singularité à travers leur personne. Il poursuit :

Richepin le comprit très vite. On ne saurait lui faire un reproche de s'être douté du relief que donnaient à un jeune écrivain, très désireux de ne pas être ignoré, un grand chapeau de feutre gris, un chapeau de tyrolien égayé par deux pompons rouges, un veston de velours et un pantalon de hussard hongrois. Quel est ce grand chapeau ? murmuraient les foules déjà conquises. Et il se trouvait toujours quelqu'un pour répondre : C'est Jean Richepin, un jeune poète d'avenir. On dit beaucoup de bien des œuvres qu'il écrira¹⁶.

¹⁶ Henri D'ALMERAS, « Jean Richepin », *Avant la gloire, op. cit.*, p. 109.

Henri d'Almèras évoque la propension de Jean Richepin à « arriver » plus vite que les autres, par un accoutrement original. Cette réflexion nous interpelle dans une autre mesure : ce dernier souligne en effet que cette présentation étrange a lieu avant même l'étape de la publication et semble destinée à orienter la réception, puisqu'on dit du bien non pas des œuvres qu'il a écrites, mais de celles « qu'il écrira ». Par ailleurs, il est présenté sous l'épithète honorable de *poète*. C'est cette même idée que souligne un journaliste en 1884 :

M. Jean Richepin intéresse les Parisiens par sa personne autant que par ses œuvres. C'est un de ces êtres remuants, bruyants, originaux, qu'on aime ici à avoir pour bêtes curieuses. Sa physionomie étrange fait rêver les femmes, et lui-même en tire parti pour s'attribuer une de ces origines mystérieuses qui frappent les imaginations¹⁷.

La vedettarisation progressive de l'écrivain depuis le XVIII^e siècle a accentué son désir de maîtriser son image. Or, distillant lui-même les indices nécessaires à la construction de sa figure publique – qu'il ne maîtrise qu'en partie – Jean Richepin s'insère parfaitement dans les nouvelles logiques mercantiles d'un champ littéraire modelé par une économie de marché dans un contexte de naissance de la « société du spectacle ».

Contrairement à d'autres auteurs, qui font passer ce « façonnement de soi » par des canaux plus intimes, tels que la correspondance¹⁸, Jean Richepin passe davantage par le biais du journal, qu'il abreuve de chroniques qui mobilisent volontiers des anecdotes personnelles.

Si tous les écrivains adoptent une posture, peu vont jusqu'à se construire une légende comme l'a fait Jean Richepin. Cette démarche se fait au risque du ridicule :

Personne n'est allé plus loin, dans la vanité, que le poète Richepin. En un temps où la crainte du ridicule n'existe plus, où chacun montre impudemment ses verrues, où l'amour-propre s'épanouit en plein soleil, cet homme demeure un prodige¹⁹.

Georges Courteline donne dans une chronique le point de vue des lecteurs de sa génération²⁰ sur le personnage de Jean Richepin :

Puis, des racontars de toutes les couleurs, histoires des mille et une nuits, créés par l'imagination de quelques fanatiques surexcités, étaient venus jusqu'à nous. Les cancons de toutes sortes sur la bohème échevelée de la bande lyrique dont il était le chef ; ses soi-disant exploits dans les fêtes publiques où maintes fois il se serait mesuré à la lutte avec les plus formidables athlètes ; l'anneau d'or dont on prétendait qu'il se cerclait le bras comme les

¹⁷ ANONYME, « M. Jean Richepin », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, juillet 1884, p. 169-174.

¹⁸ Voir José-Luis DIAZ, « Naître par correspondance », *Devenir Balzac, l'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2007.

¹⁹ François LHOMME, « Poètes », *La Comédie d'aujourd'hui*, Paris, Librairie académique Perrin et C^{ie}, 1898, 14-19.

²⁰ Georges Courteline est né en 1858, soit neuf ans après Jean Richepin. Il appartient en cela à la génération littéraire suivante.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

patriciennes antiques ; tous ces contes à dormir debout et que nous écoutions bouche béante avec notre candeur d'écoliers qui ne sont point déçus encore, tous ces contes, je le répète, nous avaient en quelque sorte tourné la tête. On jugera donc sans peine de l'effet que cela nous fit quand un soir d'hiver, brusquement, nous nous trouvâmes nez à nez avec lui dans un café des parages de l'Odéon²¹.

Georges Courteline recouvre le portrait d'auteur d'un voile de romanesque transformant l'écrivain en personnage. Bien qu'il insiste sur la dimension imaginaire des anecdotes, qu'il affuble du surnom péjoratif de « racontars » et malgré l'emploi du conditionnel, Georges Courteline participe grandement à la constitution de ce personnage imaginaire. À ce titre, nous pouvons nous demander dans quelle mesure le biographe, le critique, le témoin, participent à l'élaboration de ce personnage.

B. Un personnage composé à quatre mains

Si les journalistes désapprouvent parfois l'omniprésence médiatique de Jean Richepin, ils en sont partiellement responsables. Les contemporains de Jean Richepin sont ses principaux portraitistes. La dimension romanesque de la biographie est assurée en grande partie par le journaliste, qui participe à la construction du personnage sans toujours se soucier de la véracité de ce qu'il avance ni de l'avis de l'écrivain.

a) Le personnage de l'écrivain, une œuvre collective ?

Jean-Benoît Puech postule que le personnage de l'écrivain est « une création en collaboration²² » et « l'œuvre de tous ceux qui le font apparaître en public²³ ». Adeline Wrona propose quant à elle de porter attention à la figure du portraitiste²⁴. L'auteur, qui est un modèle, est vu à travers le filtre d'une époque, portraituré selon les modes d'une époque et vu par les yeux d'un individu singulier, parfois lui-même écrivain.

Loin d'être anecdotique ou superficielle, la réception de la figure de l'écrivain participe à la construction de sa figure d'auteur, car « c'est dans la comparaison incessante qu'il fait, à des fins d'homéostasie, entre les images de lui qu'il croit avoir émises et celles que les lecteurs lui renvoient, qu'il accède pour de bon à l'existence²⁵ ». Certaines formes de discours, comme

²¹ Georges COURTELINE, « Comment je connus Jean Richepin », *Paris Moderne, Premier volume 1881-1882*, Léon Vanier, éditeur, 1882, p. 106.

²² Jean-Benoît PUECH, « La création biographique », *L'Auteur, entre biographie et mythographie*, op. cit.

²³ Jean-Benoît PUECH, « Du vivant de l'auteur », op. cit., *Poétique*, 63, p. 279.

²⁴ Voir Adeline WRONA, *Face au portrait, De Sainte-Beuve à Facebook*, Hermann Éditeurs, 2012.

²⁵ José-Luis DIAZ, « L'auteur vu d'en face », *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 176.

l'interview, incluent en partie la parole de l'auteur. D'autres formes sont publiées sans qu'il ait été consulté au préalable ; c'est le cas de la plupart des articles de presse. Le contrôle de cette image lui échappe donc partiellement. L'auteur peut tenter de moduler sa présence au monde en distillant plus ou moins d'informations sur sa vie privée, mais ne peut s'y soustraire entièrement.

En 1884, Albert Rogat écrit : « il n'y a pas une particularité de l'existence de M. Richepin qui ne soit archi-connue²⁶ ». L'écrivain-journaliste Georges Bonnamour, qui écrit dans le journal littéraire *La Plume*, se souvient de Jean Richepin qui « soulevait dans la presse d'inoubliables polémiques avec ses *Blasphèmes*²⁷ ». Son discours se rapproche en cela de celui de Georges Courteline cité précédemment. Il affirme, comme Georges Courteline, que c'est « au hasard des journaux qui [leur] parvenaient²⁸ » que lui et ses amis en apprenaient davantage sur Jean Richepin. Il affirme :

Je ne dirai donc rien de la vie de M. Richepin. Il n'est, à l'heure où j'écris ces lignes, pas un apprenti de lettres qui ne connaisse dans tous ses détails, grâce aux indications des reporters, depuis M. Wolff jusqu'à M. Champsaure, cette aventureuse et libre existence²⁹.

Albert Wolff, justement, écrit à propos de cette sur-médiatisation :

Aucun détail ne peut nous échapper. Si, à son lever, M. Richepin met par hasard une chaussette à l'envers, cela fait au moins trois bonnes colonnes dans six journaux dès le lendemain ; encore un peu et nous aurions une rubrique spéciale : *La Vie de Richepin*, pour faire pendant à l'histoire parisienne que Parisis écrit au jour le jour ; peut-être bien le commissaire de la Bourse affichera-t-il un bulletin sur M. Richepin, chaque jour à trois heures, avant la clôture, pour que le marché ne soit pas troublé par les fausses nouvelles sur les derniers agissements de ce poète turlupinant et encombrant³⁰.

Albert Wolff insiste sur le « détail », c'est-à-dire la vie anecdotique de l'écrivain. Ces éléments, qui ne peuvent pas prétendre éclairer l'œuvre, visent plutôt à satisfaire la curiosité et le voyeurisme du public et à permettre au journaliste de *remplir* les colonnes du journal. Indirectement, Albert Wolff critique aussi la nécessité de produire de l'information au jour le jour, véritable rocher de Sisyphe qui pousse les journalistes à produire quotidiennement, les mettant à l'affût de la moindre information. Or, ce que nous apprend cette citation, c'est que

²⁶ COVIELLE [Albert Rogat], « La folie Richepin », *Le Triboulet*, 14 décembre 1884, p. 6.

²⁷ Georges BONNAMOUR, « Jean Richepin », *La Plume*, 1^{er} juin 1890, p. 91. On remarque que Georges Bonnamour est d'abord un des lecteurs qui constitue le public de Jean Richepin, avant de devenir le critique. Né en 1866, il est de sept ans le cadet de Courteline et la proximité des deux témoignages démontre la longévité de la célébrité de Richepin en son siècle.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Albert WOLFF, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 7 décembre 1884, p. 1.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Jean Richepin est un homme célèbre, c'est-à-dire connu d'un public qui n'est pas en contact direct avec son œuvre mais qui s'intéresse tout de même aux éléments privés de sa vie.

Comme nous l'avons démontré au point précédent, cette existence racontée au jour le jour n'est pas la vie de la personne réelle, mais celle de son personnage d'écrivain ; une représentation au service de la littérature, en cela qu'elle se fait le pendant de l'œuvre. Et cette œuvre est co-construite par l'écrivain, les journalistes et les lecteurs, ce qu'Adeline Wrona nomme cette « médiation triangulaire³¹ ». Il s'agit d'une posture passée par le fil de la critique arrivant ensuite au public. L'image d'auteur se construit dans un va-et-vient permanent entre l'auteur et son public et est alimentée par le travail du journaliste. Le large massif biographique que constitue l'ensemble de ces témoignages est donc une œuvre collective à laquelle participe Jean Richepin. À partir de là, il semble difficile d'envisager l'auteur comme un être aisément intelligible et surtout comme une figure cohérente sur un temps aussi long.

b) « Richepin and C^{ie}³² », un ou plusieurs auteurs ?

« Ah ! ce n'est pas deux moi qui sont en moi ! c'est dix,
Cent, mille, des milliers ! »
Jean Richepin³³

Si Jean Richepin est une figure difficile à saisir dans son siècle, c'est parce que ses « personnages » s'entrechoquent dans les représentations qu'en donne la presse. Jean Richepin revendique cette richesse biographique et assume le risque de l'incohérence. Ces incohérences biographiques sont relevées par les critiques à mesure que l'écrivain avance dans sa carrière. Ce serait trop simple s'ils ne faisaient que se succéder les uns après les autres. Ils cohabitent et se contredisent. Comme le dit Frantz Jourdain :

On pourrait affirmer qu'il existe un, deux, trois, quatre Richepin, que dis-je ? une compagnie de Richepin, Richepin and C^{ie}. — Je serais médiocrement étonné d'apprendre que l'auteur des *Morts bizarres*, socialiste hier, soit allé aujourd'hui s'enterrer à la Grande Chartreuse ; qu'il ait été faire sauter, à coups de dynamite, la monarchie chinoise ou qu'il se soit placé à la tête d'une bande de partisans dans le but de reconquérir le saint sépulcre ;

³¹ « Le geste mimétique présidant à la réalisation du portrait porte avec lui une première caractéristique qui inscrit cette pratique de la peinture dans un usage profondément et prioritairement social. Pour qu'il y ait portrait, il faut qu'il y ait relation, d'individu à individu, du peintre à son modèle, et aussi du peintre au commanditaire éventuel du portrait », Adeline WRONA, *Face au portrait*, op. cit., p. 26.

³² Frantz JOURDAIN, « Jean Richepin », *Les Décorés : Ceux qui ne le sont pas*, H Simonis Empis, éditeur, 1895, p. 180-181.

³³ Jean RICHEPIN, « Dans les remous », *Mes Paradis*, Bibliothèque-Charpentier, 1894, p. 187.

qu'il ait accepté une chaire de littérature dans un lycée de jeunes filles ou qu'il ait produit un chef-d'œuvre. Demain, sera-t-il Dieu, table ou cuvette³⁴ ?

Cette description très romanesque de l'auteur de *La Chanson des Gueux* n'apprend rien sur lui, mais sert plutôt à dévoiler son image d'auteur. De nombreuses critiques dans la même veine sont à relever. De façon générale, ses contemporains s'accordent pour affirmer qu'il existe deux hommes en Richepin :

Nous en avons été convaincus dès l'apparition du premier livre de M. Richepin : il y a deux hommes en lui : 1° Le poète de tempérament et d'instinct en même temps, savant en l'art des vers, d'un talent souple et varié ; 2° l'homme possédé du désir irrésistible de faire naître un grand brouhaha autour de ses productions³⁵.

Lorsqu'ils se succèdent, ces changements de vie sont considérés comme des changements de scénarios auctoriaux. S'ils sont un défi pour l'écrivain, celui-ci peut également en tirer parti :

Mais, au fond, cette schizophrénie imposée ne gêne pas ces Maître-Jacques autant qu'ils le disent. Ils tirent profit malgré tout de leur double identité. C'est une aubaine que de telles antithèses pour la construction de soi. Vie et œuvre s'en trouvent animées par un conflit qu'on peut gérer comme un drame³⁶.

Par conséquent, lorsque ces scénarios auctoriaux co-existent, ils peuvent inciter les critiques à pointer l'incohérence identitaire. Jules Lemaître décrit dans sa critique cette pluralité de Richepin. L'identité de l'auteur, sa biographie, fonctionne sur un paradoxe, une antithèse :

C'est qu'il y a deux hommes en M. Richepin. Peut-être ces deux hommes n'en font-ils qu'un au fond, mais je n'ai pas le loisir de le chercher aujourd'hui et je m'en tiens aux superficies. M. Richepin est d'abord un très grand rhétoricien, un surprenant écrivain en vers, tout nourri de la moelle des classiques, qui sait suivre et développer une idée, et qui sait écrire, quand il le veut, dans la langue de Villon, de Regnier et de Regnard, et dans d'autres langues encore. Mais, en même temps, M. Richepin est un révolté, un insurgé, un contempteur des bourgeois et même des Aryas en général, un homme qui a « les os fins, un torse d'écuyer et le mépris des lois », bref, un Touranien³⁷.

Ainsi, on ne peut considérer que l'image d'auteur est une et cohérente. C'est l'illusion biographique qui lui donnera son harmonie. Loin d'être une figure simple, le personnage de l'auteur est une « formation composite [...] faite d'écrits comme l'œuvre littéraire mais aussi de photographies ou d'enregistrements qui copient le modèle et que l'on confond souvent avec

³⁴ Frantz JOURDAIN, « Jean Richepin », *Les Décorés : Ceux qui ne le sont pas*, H Simonis Empis, éditeur, 1895, p. 180-181.

³⁵ Fabrice W., « *Les Caresses*, poésie par Jean Richepin ; 1 vol. in-18 », *La Vie littéraire*, 15 mars 1877, p. 3.

³⁶ José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 150.

³⁷ Jules LEMAITRE, « Jean Richepin », *Impressions de théâtre*, troisième série, 1889, p. 254-255.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

lui³⁸ ». C'est à cette « vie de papier³⁹ » que nous allons nous intéresser plus spécifiquement maintenant.

Contrairement à d'autres auteurs du champ littéraire qui démultiplient ces identités par des pseudonymes, ces personnages de l'auteur co-existent sous une même identité. Si Jean Richepin en utilise, l'usage de faux noms reste marginal et rattaché au journal.

Nous allons donc voir qu'il existe plusieurs images d'auteurs. D'abord, parce que Jean Richepin adopte plusieurs postures, qui correspondent à l'évolution de sa place dans le champ littéraire. Ensuite, parce que la somme des documents concernant Jean Richepin n'a pas d'unité générique : une partie des articles de presse de notre corpus d'étude relèvent de la critique littéraire, une autre partie relève de la réclame. Nous comptons également des chapitres d'ouvrage, des portraits photographiques, des biographies ou encore des préfaces. Chacun de ces supports offre des moyens particuliers d'approcher la figure de l'auteur.

Néanmoins, s'il est possible d'approcher la figure de l'auteur, celle-ci s'avère bien difficile à saisir. Nous devons au poète Edmond Haraucourt cette remarque qui valorise toute la richesse du personnage :

Aussi bien, il fut un paradoxe vivant. L'antithèse mise en action classique révolutionnaire, normalien évadé, chemineau humaniste, il allie les incompatibles. Issu des parnassiens, il saute par-dessus pour se raccrocher aux romantiques et rebondir parmi les imagiers du moyen âge. Son existence entière, et jusqu'aux derniers jours, fut d'un tel mouvement qu'il a l'air aujourd'hui, dans cette immobilité qui lui ressemble si peu, de réaliser un dernier paradoxe⁴⁰.

On trouve dans ce texte l'image d'un homme d'action grâce à l'accumulation des termes : « action », « évadé », « chemineau », « saute », « rebondir », « mouvement », qui permet de représenter son nomadisme littéraire à travers l'image d'un auteur en mouvement. L'existence de Jean Richepin fonctionne sur des paradoxes. Son image d'auteur, difficilement saisissable, est faite d'une compilation de portraits qui mettent l'accent sur cette multiplicité de façons d'être au monde. Existe-t-il donc une « compagnie de Richepin⁴¹ » comme le prétend Frantz Jourdain ? Le normalien lettré est-il véritablement un autre que le poète des gueux ? C'est ce que notre travail de thèse se propose d'étudier.

³⁸ Jean-Benoît PUECH, « La création biographique », *L'Auteur, entre biographie et mythographie*, op. cit., p. 45.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Edmond HARAUCOURT in « Hommage à Jean Richepin – Souvenirs et témoignages » *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, 18 décembre 1926, p. 1.

⁴¹ Frantz JOURDAIN, « Jean Richepin », *Les Décorés : Ceux qui ne le sont pas*, H Simonis Empis, éditeur, 1895, p. 177-181.

2. Un écrivain décevant

Il y a six ans déjà. Il venait de publier son premier livre, *la Chanson des Gueux*, œuvre de violent effort et d'imitation compliquée qui fit croire un instant à la plus puissante originalité poétique. Mais il ne recommença pas. Il n'avait absolument que cette note de crapaud dans le gosier [...].
Léon Bloy⁴²

Le dernier mouvement de notre chapitre consiste à remettre en question l'idée selon laquelle le personnage de Jean Richepin aurait occulté l'œuvre. Pour ce faire, nous souhaitons interroger les raisons pour lesquelles la critique a, semble-t-il, préféré l'homme à l'œuvre.

Pour comprendre la prégnance de la biographie sur l'œuvre, il est avant toute chose nécessaire d'étudier pourquoi, une fois passée *La Chanson des Gueux*, Jean Richepin déçoit la critique et peine à devenir un écrivain reconnu en littérature au-delà de cette œuvre éclatante. Signe de cet éternel retour à l'œuvre, l'auteur réédite plusieurs fois l'ouvrage dans des éditions de luxe et des éditions illustrées, indice que le « poète des gueux » serait devenu, entre temps, un honnête bourgeois.

La carrière de Jean Richepin est généralement envisagée comme un voyage régulier et progressif de la marge vers le centre, entraînant l'opposition entre deux postures : le poète révolté des années 1870 et l'académicien de 1909.

Or, la période qui court de 1876 à 1883 est d'abord marquée par un désamour de la critique pour Jean Richepin. Pendant cette période, il tente de tirer avantage du succès de *La Chanson des Gueux* en publiant coup sur coup recueils de poésie, romans, nouvelles. Malheureusement, celles-ci déçoivent la critique par une suite de publications qui ne semblent pas à la hauteur du « poète des gueux ». Jean Richepin déçoit par son manque d'originalité et une surabondance d'imitations d'auteurs grecs et latins. Tout au long de sa carrière, il est pris dans la « glu de l'imitation⁴³ » et ne parvient pas à publier une œuvre originale.

⁴² Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat Noir*, 5 janvier 1884, p. 208.

⁴³ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Littérature – *La Chanson des Gueux* », *Le Constitutionnel*, 19 septembre 1876, p. 1.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

A. Les influences et les imitations

La critique contemporaine à Jean Richepin s'accorde pour qualifier l'auteur d'imitateur talentueux. Ce serait de sa très grande érudition⁴⁴ que viendrait cette tendance à l'imitation, faisant de sa production littéraire l'épigone de toute la littérature enseignée à l'École Normale.

Les contemporains de Jean Richepin remarquent dans son œuvre la profusion de réminiscences grecques et latines : Ferdinand Brunetière lui reconnaît des « réminiscences de fort en thème et souvenirs de rhétoricien⁴⁵ ». Jules Lemaître évoque les « réminiscences ou même les imitations de la littérature classique, grecque, latine et française » et évoque les « souvenirs directs de Lucrèce, de Pline l'Ancien, de Juvénal ». Léo Claretie trouve également dans *La Chanson des Gueux* des « réminiscences des idylles de "l'aïeul Théocrite"⁴⁶ ». Jules Lemaître, quant à lui, fait le parallèle direct entre la culture de Jean Richepin et son passage par l'École normale supérieure :

Ce Touranien possède tous les bons auteurs ariens. C'est le sein de l'*Alma mater* qu'il a tété, ce prince des « merligodgiers », et il est tout gonflé de son lait. Il n'y a guère d'écrivain dans ce siècle chez qui abondent à ce point les réminiscences ou même les imitations de la littérature classique, grecque, latine et française⁴⁷.

Le critique dresse le portrait d'un écrivain « fort en grec, fort en vers latins, fort en thème, fort en tout, à peu près aussi muni de diplômes qu'il se puisse⁴⁸ ». Léon Bloy le qualifie de « bâtard de Lucrèce » dans une critique des *Blasphèmes* :

Pour moi, je croirais plutôt volontiers qu'il est le bâtard de Lucrèce, l'épicurien athée auquel il ressemble par tant de points, ce que je supplie mes lecteurs de ne pas considérer comme une médiocre louange. Quoiqu'il ait beaucoup imité Hugo dont il suçait longtemps la mamelle épique, il est évident pour tout homme ayant du frottement littéraire que Lucrèce est de tous les poètes connus celui dont il se rapproche davantage par la forme de sa pensée et la couleur de son expression. Certaines pièces des *Blasphèmes* sont d'un *atavisme* Lucrétien à faire crier⁴⁹.

Jean Richepin a effectivement une sensibilité particulière pour Lucrèce, dont il aime « à rappeler toujours le nom avec amour, avec enthousiasme avec religion⁵⁰ ».

⁴⁴ Voir « Une formation de lettré », p. 110.

⁴⁵ Ferdinand BRUNETIERE, « Revue littéraire – *Les Blasphèmes* de Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 1884, p. 700.

⁴⁶ Léo CLARETIE, « Richepin normalien », *Les Annales politiques et littéraires*, 22 octobre 1905, p. 259.

⁴⁷ Jules LEMAITRE, « Poètes contemporains, M. Jean Richepin », *La Revue politique et littéraire*, 13 novembre 1886, p. 610.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 609-610.

⁴⁹ Léon BLOY, « Un bâtard de Lucrèce », *Le Chat noir*, 7 juin 1884, p. 294.

⁵⁰ Jean RICHEPIN, « discours prononcé lors du banquet des optimistes », manuscrit, p. 2. Fonds Cassou légué à la ville de Douarnenez, cote 403.

C'est cette réputation de « fort en thème » qui fera dire à Joseph Bédier et Paul Hazard, dans leur *Histoire de la littérature française*, que Jean Richepin « fut surtout un normalien éloquent et instruit, un descendant des rhéteurs latins et des rhétoriciens français⁵¹ ».

Ernest Dupuy fait remarquer que la pièce « Le Bouc aux enfants » est bâtie sur le modèle du poème de la poétesse Anyté.

<p>O bouc, tes enfants t'ont mis des rênes de pourpre et ont garni d'un mors ta bouche barbue ; ils se jouent à figurer des courses de chevaux autour de l'autel du Dieu, tandis que doucement tu les portes tout réjoui.</p>	<p>De feuilles et de fleurs ornant sa tête blanche, Ils lui mettent un mors taillé dans une branche, Et chassent devant eux à grands coups de rameaux Le vénérable chef des chèvres du hameau [...] Tandis que sous leurs coups et sans presser son pas, Lui va tout doucement pour qu'ils ne tombent pas</p>
<p>ANYTE, cité dans Ernest DUPUY, « Jean Richepin », <i>art. cit.</i> p. 5.</p>	<p>Jean Richepin, « Le bouc aux enfants », <i>La Chanson des Gueux, op. cit.</i>, p. 31.</p>

Paul Perret affirme cependant que « cette aptitude à pasticher de grands modèles est un péril⁵² ». Jean Richepin est accusé plusieurs fois de plagiat dans la presse. Nous prenons l'exemple de la querelle qui éclate en 1884, dans laquelle le journaliste Charles Laurent accuse Jean Richepin d'avoir copié le poème « Le Bohémien » des *Blasphèmes* sur la poésie de Xavier Marmier, elle-même issue du poète Friedrich Ruckert. Jean Richepin, pour se défendre, assure ne pas connaître la poésie de Xavier Marmier, et affirme que Ruckert s'inspire, tout comme lui d'une légende plus ancienne encore :

Si j'avais, comme vous le dites, accordé ma lyre sur celle de M. Xavier Marmier, croyez bien que je n'aurais pas manqué d'en faire mention. Mais je tiens d'une autre source la légende dont je me suis inspiré. Elle existe, sous plusieurs formes, dans le trésor *anonyme*⁵³ de la poésie populaire orientale. J'en connais, pour ma part, deux versions. L'une est arabe, & remonte à l'époque préislamique des *Moallakât*. L'autre est purement touranienne, & m'a été traduite & transmise oralement par des Bohémiens⁵⁴.

⁵¹ Joseph BÉDIER et Paul HAZARD, *Histoire de la littérature française illustrée*, vol. 2, Paris, Larousse, 1923, p. 363.

⁵² Paul PERRET, « Un nouveau venu », *art. cit.*

⁵³ Souligné dans le texte.

⁵⁴ Lettre de Jean Richepin à Charles Laurent, 26 mai 1884. Fonds Yves Jacq.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Deux jours plus tard, Charles Laurent publie la lettre de réponse de Jean Richepin et affirme :

M. Richepin est un presbyte littéraire : il ne voit que de loin, en fait d'érudition, et n'aperçoit point les textes qui ne datent que de quatre ou cinq ans. C'est en effet vers 1880 que M. Marmier a publié dans le *Correspondant* le curieux récit de son voyage et le chant dont il s'agit⁵⁵.

Jules Barbey d'Aurevilly avait mis en garde Jean Richepin dès 1876 contre les dangers de l'imitation, « cette glu qu'il prend peut-être pour une gomme d'or⁵⁶ ». Malheureusement, en littérature, Jean Richepin peine à se faire original et apparaît plutôt, sur le plan du style et des thèmes, comme le continuateur d'une vieille tradition littéraire. Si cette image d'auteur peut sembler dépréciative, Jean Richepin défend lui-même le fait qu'il s'insère dans une tradition et s'affirme à rebours de l'avant-garde littéraire :

Au surplus, Monsieur, je dois vous déclarer que ce genre de polémique me paraît tout à fait ridicule. J'attache si peu d'importance à ce qu'on appelle le *sujet* d'un poème que, si quelqu'un à l'envie de refaire les *Blasphèmes*, je lui accorde volontiers l'autorisation⁵⁷.

En 1889, Charles Morice se fait théoricien de la littérature grâce à son ouvrage *La Littérature de tout à l'heure*. Il y fustige la tendance de la jeune génération à l'imitation, et fait de Jean Richepin le maître de cette tendance :

Pauvre génération, car c'est pitié, en effet, de la voir courir d'un bout à l'autre de sa carrière en gueusant à des imitations diverses des bouts d'originalité. M. Richepin en est une expression assez complète. Qui d'abord imite-t-il ? Villon, Baudelaire, Victor Hugo, M. de Banville, - avec une extrême adresse et dans l'allure quelque chose de « fendant » dont est flatté le bourgeois qui, suivant sans le vouloir le divin conseil, aime qu'on le méprise. Il continue : qui encore imite-t-il ? Toujours V. Hugo, et de plus Lucrèce et MM. Leconte de Lisle, Coppée et Verlaine. Les premières imitations, du temps qu'il était gueux ; les secondes, depuis qu'il est athée. Mais aujourd'hui, cette fièvre d'être un autre pour être quelqu'un devient pitoyable⁵⁸.

Le constat de Charles Morice fait état de deux sources différentes : à la fois les œuvres plus anciennes, mais également les derniers succès littéraires, ce qui le place au risque d'être traité en opportuniste. François Lhomme écrit :

Ne dites point [aux badauds] que cet écrivain n'a rien qui soit à lui, que toute sa littérature est empruntée, qu'il n'est habillé que de pièces et de morceaux, qu'il a porté d'abord et qu'il portera toujours un habit d'arlequin, vous auriez raison, mais ce serait peine perdue. [...] C'est ainsi qu'il a fait des vers latins au collège et à l'École normale ; il n'a ni émotion,

⁵⁵ Ch. LAURENT, « L'emprunt de M. Richepin », *Paris*, 28 mai 1884, p. 1.

⁵⁶ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Littérature – *La Chanson des Gueux* », *Le Constitutionnel*, 19 septembre 1876, p. 1.

⁵⁷ Jean RICHEPIN cité dans Ch LAURENT, « Les emprunts de M. J. Richepin », *Paris*, 1^{er} juin 1884, p. 1.

⁵⁸ Charles MORICE, *La Littérature de tout à l'heure*, Perrin, 1889, p. 244.

ni sincérité ; comme il n'a pas d'âme, il n'a pas de style, parce que le style ne vient pas de la mémoire⁵⁹.

Selon François Lhomme, c'est donc la mémoire de Jean Richepin qui serait la grande fautive : elle le couperait de son propre style et de la sincérité nécessaires pour forger de beaux vers.

La critique littéraire contemporaine à Jean Richepin s'est ingéniée à souligner dans l'œuvre l'influence et même l'imitation de ses prédécesseurs. Nous distinguerons l'influence, qui peut se définir comme le processus par lequel l'écrivain intègre, consciemment ou non les idées, thèmes, styles, techniques d'autres écrivains, œuvres ou mouvements culturels, de l'imitation, qui relève quant à elle d'un processus plus ponctuel de reproduction des styles, techniques ou thèmes d'un autre écrivain. Ces deux procédés sont régulièrement relevés dans les œuvres de l'auteur. Une minorité des critiques tient, en réaction à défendre l'auteur. Victor Méric fait remarquer rétrospectivement :

On sait, d'ailleurs, que les critiques sont experts dans l'art de découvrir dans une œuvre tout ce qui ne s'y trouve pas. C'est ainsi que Jules Lemaître a découvert dans les poèmes de Richepin l'influence de Pline l'Ancien, de Juvénal, de Musset, de Hugo, de Virgile, de l'abbé Delille, de Villon, de Marot, de Régnier, de Lamartine, de Lucrèce, *etc., etc.* Est-il possible que tant d'auteurs aient contribué à la formation intellectuelle de Richepin et quelle est la part de Richepin lui-même dans son œuvre⁶⁰ ?

La question de la sincérité et de l'originalité de Jean Richepin a été beaucoup discutée : dans l'article du *Charivari* qui fait condamner *La Chanson des Gueux*, le journaliste Pierre Véron – qui se cache derrière le pseudonyme « Incognito » – affirme que « dans ce fatras de grossièretés voulues, de brutalités préméditées, de cynismes poseurs, il n'y a rien qui sente l'inspiration vraie et sincère⁶¹ ». Théodore de Banville n'est pas de cet avis et affirme au contraire que dans *La Chanson des Gueux* « tout ce qu'il y a dans ce livre [...] a été vu, senti, étudié d'après nature, pensé sincèrement » et que « nulle part on n'y trouve l'imitation et la phrase toute faite⁶² ». Ernest Dupuy, quant à lui, confirme que ces imitations existent, mais affirme qu'« elles sont tout l'opposé de plagiats vulgaires » et « montrent au contraire le procédé poétique de Richepin et les ressources de son invention⁶³ ». André Theuriet affirme :

⁵⁹ François LHOMME, « Poètes », *La Comédie d'aujourd'hui*, Librairie académique Perrin et C^{ie}, 1898, 14-19.

⁶⁰ Victor MERIC, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n°30, 1908, n.p.

⁶¹ INCOGNITO, « À M. Jean Richepin, poète », *Le Charivari*, 28 mai 1876, p. 1.

⁶² Théodore de BANVILLE, « La revue dramatique et littéraire », *Le National*, 29 mai 1876, p. 2.

⁶³ Ernest DUPUY, « Jean Richepin », *La Gironde*, 10 février 1884, p. 5.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

On y sent passer un souffle de Théocrite et de Burns, sans que cette double influence tourne jamais au pastiche. Chaque poème a une saveur, un accent tout personnels⁶⁴.

Paul Perret émet un avis similaire :

[...] il arrive [...] que le poète se joue à l'imitation des maîtres. Alors même, il reste lui⁶⁵.

Si Ferdinand Brunetière trouve de l'originalité dans la *Chanson des Gueux* en affirmant que Jean Richepin « ne s'est pas mis à la remorque de M. Leconte de Lisle ou de M. Sully Prudhomme » et « constate qu'il ne s'est fait le caudataire de personne et qu'il n'a pas même demandé de lettre-préface à M. Zola⁶⁶ », il affirme à propos des *Blasphèmes* que « M. Richepin, s'il a le souffle, manque cependant de ce qui seul peut s'appeler inspiration⁶⁷ ».

Quel que soit l'avis de la critique, une partie non négligeable de la bibliographie de Jean Richepin est une reprise d'œuvres plus classiques. *La Chanson des Gueux* est parsemée de traductions directes des Antiques. Félicien Champsaur affirme que « plusieurs morceaux de la *Chanson des Gueux* sont d'origine grecque⁶⁸ ». *Les Morts bizarres* imitent trop Edgar Poe, *Madame André* est une réécriture d'*Illusions perdues* d'Honoré de Balzac et *La Glu* est une reprise de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas mêlées aux *Filles de Marbre* de Théodore Barrière.

Le roman *La Glu* a pour cadre la Bretagne et pour héroïne Fernande Cézambre, surnommée « la glu » car les hommes qui l'approchent se retrouvent pris au piège. C'est d'ailleurs ce qui est arrivé au pauvre Marie-Pierre, que sa mère et sa promise tentent de sortir des griffes de la femme fatale. Fernande n'est pas belle, mais elle est envoûtante. En cela, ce personnage s'inscrit dans une longue lignée de « femmes fatales⁶⁹ ». Selon Alexandre Hepp, le personnage de la Glu « n'est qu'un héritage littéraire, le type de la femelle de convention, qui traîne depuis vingt ans sur les planches et dans l'imagination des petits Marie-Pierre de faubourg⁷⁰ ». Guillaume Livet se range à son avis :

Ah ! Cette femme fatale ! Elle a fait le sujet de cent feuilletons, de cent auteurs différents ; elle est si commode ! on la voit, on l'aime ; on s'en fait aimer ; on dépense pour elle toute

⁶⁴ André THEURIET, « Les Poètes contemporains – Jean Richepin (1) », *La Vie Littéraire*, 5 avril 1877, p. 1-2.

⁶⁵ Paul PERRET, « Un nouveau venu », *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 28 janvier 1879, p. 1-2.

⁶⁶ F[erdinand] BRUNETIÈRE, « Revue littéraire – *Madame André*, par M. Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1879, p. 693.

⁶⁷ Ferdinand BRUNETIÈRE, « Revue littéraire – *Les Blasphèmes* de Jean Richepin », *Revue des deux mondes*, 3^e période, t. 63, p. 702.

⁶⁸ Félicien CHAMPSAUR, « Jean Richepin », *Le Massacre*, Paris, E. Dentu, Éditeur, 1885, p. 25-34.

⁶⁹ Voir Mireille DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.

⁷⁰ Alexandre HEPP, « La glu moderne », *Le Voltaire*, 30 janvier 1883, p. 1.

sa fortune ; et, ruiné, dédaigné aussitôt par elle, on se tue. Le type a trop servi, il est usé ; M. Hepp le renvoie au musée des souvenirs, et il a raison⁷¹.

Le drame de Jean Richepin *La Route d'Émeraude* est une simple réécriture d'un roman d'Eugène Demolder :

Le drame [...] n'est pas indigne du roman d'où [Richepin] l'a tiré ; il en fait souvenir, et n'en est pas une parodie ; c'est une traduction exacte et partielle, comme une bonne photographie d'un admirable tableau⁷².

Une partie de la production théâtrale de Jean Richepin est constituée de reprises de pièces du répertoire. Jean Richepin reprend William Shakespeare avec son *Macbeth* et Thomas Middleton avec *L'Étoile*⁷³. Il reprend aussi Molière : Jules Lemaître compare *Monsieur Scapin* à un exercice scolaire consistant à écrire « à la manière de... ». Toujours enclin à défendre Jean Richepin, il confirme qu'il s'agit certes d'un exercice, « mais un merveilleux exercice et qui vaut une œuvre de maître⁷⁴ ». *Nana-Sahib* est une reprise du *Prophète* de Giacomo Meyerbeer⁷⁵. Un journaliste affirme d'ailleurs :

Je pourrais même ajouter que le rôle de courtisan, joué par Nana Sahib dans la première partie de l'œuvre, rappelle un peu *l'Espion*, joué sur la même scène par M. Dumaine. Mais je n'en finirais pas s'il fallait disséquer l'œuvre et retrouver un à un tous les auteurs dont M. Richepin s'est inspiré. *Nana-Sahib* n'a de bien personnel que le style, qui est vigoureux, mais peu théâtral⁷⁶.

Le Mage, représenté pour la première fois en 1891 est emprunté du roman *Zoroaster* de Francis Marion Crawford⁷⁷ et reprend la pensée de Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Pour certains de ses contemporains, ces rapprochements décrédibilisent l'œuvre de Jean Richepin. Le constat quelque peu pessimiste vient de Jean Carrère :

Je considère l'auteur des *Blasphèmes* comme un des plus sincères parmi les écrivains de ce temps. Mais il lui est impossible d'écrire une œuvre personnelle et viable. Il ne peut être qu'un prêteur et jamais un créateur. À chaque tentative nouvelle, très franchement il croit trouver sa voie, et, chaque fois il apparaît qu'il marche dans la voie d'autrui. Nul plus que

⁷¹ Guillaume LIVET, « À propos de « *La Glu* » », *Indépendance française*, 1^{er} février 1883, p. 2-3.

⁷² André FONTAINAS, « Les Théâtres », *Le Mercure de France*, 16 mars 1909, p. 364.

⁷³ Comme nous l'avons dit plus haut, *L'Étoile* est une réécriture de la pièce *A Yorkshire tragedy*. La pièce était à l'époque attribuée à William Shakespeare, mais son véritable auteur est Thomas Middleton.

⁷⁴ Jules LEMAITRE, « Jean Richepin », *Impressions de théâtre, troisième série*, 1889, p. 254.

⁷⁵ *Ibid*, p. 423.

⁷⁶ V[ictor] TREHOLLE, « Premières représentations – Porte-Saint-Martin – *Nana Sahib* – Drame en vers en 7 tableaux, de M. Jean Richepin », *L'Album théâtral*, 28 décembre 1883, p. 1-4.

⁷⁷ Francis Marion CRAWFORD, *Zoroastre*, Perrin, 1887.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

lui n'a l'intention d'avoir un jardin qui lui soit propre, et il ne peut que glaner dans les champs du voisin⁷⁸.

Jean Carrère oppose ici le « prêtre » et le « créateur ». Jean Richepin est une figure de copiste, d'imitateur. Il est « un admirable discoureur de lieux communs⁷⁹ ». Oscar Havard écrit, à la veille de la première du *Chemineau* :

La vocation de Jean Richepin c'est de faire un sort aux lieux communs les plus vétustes. Le lieu commun, voilà son fief et sa partie ! Notez bien que Jean Richepin ne le rajeunit pas : il l'illustre, il l'illumine, il l'enseuille, voilà tout. Au lieu de le cacher comme un eczéma, il l'arbore comme un drapeau et l'étale comme une tache d'huile. Que lui importent les saluts narquois que nous adressons à ces vieilles connaissances⁸⁰ ?

En employant le terme « vocation », Oscar Havard met au fondement de l'identité littéraire de l'auteur cette capacité de réactualiser les lieux communs. Il renverse la critique qui est faite à Jean Richepin en érigeant la tendance à l'imitation en sacerdoce.

Les critiques considèrent pour la plupart que ces influences si nombreuses ont pu étouffer l'œuvre originale. Ces influences sont attribuées à la riche formation scolaire de Jean Richepin.

Le premier rapprochement avec François Rabelais dans la poésie de Jean Richepin vient du journaliste Pierre Véron. Il apostrophe durement Richepin : « Vous avez pris à Rabelais son argot, ses crudités, ses malpropretés, en oubliant par malheur de lui prendre son génie.⁸¹ » François Lhomme fait le même constat :

Cherchez dans son œuvre entière, dans ses romans, dans ses contes, même dans ses vers, une situation, une conception, une idée vraiment personnelle ; vous y fouillerez longtemps, mais vous aurez toutes les chances du monde de n'y rien trouver. Il semble que M. Richepin se soit rendu compte lui-même de l'inutilité, de l'inanité de ses efforts, et que, voyant fuir la pensée, il se soit accroché désespérément au « mot ». Ne sentant pas en lui la force de concentration, le don d'observation nécessaires pour créer des types, des caractères vivants, pour imaginer des combinaisons dramatiques puissantes et neuves, il a demandé à l'expression et au style l'originalité que la pensée lui refusait⁸².

Finalement, François Lhomme écrit à propos de Jean Richepin que « ce lettré, qui emprunte son style à Corneille, à Voltaire, à Ducis, à Delille, à Baour, à Lamartine, à Hugo, à Leconte de Lisle, à tout le monde, s'est ingénié à prêter à sa personne l'originalité qui manque à ses

⁷⁸ Jean CARRERE, « Comédie-Française. – Vers la joie, conte bleu de M. Jean Richepin », *La Plume*, 1^{er} novembre 1894, p. 460-461.

⁷⁹ Jules LEMAITRE, « J. Richepin », *Impressions de théâtre : dixième série, 4^e édition*, Société française d'imprimerie et de librairie, « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1898, p. 113-123.

⁸⁰ Oscar HAVARD, « M. Jean Richepin », *L'Univers*, 15 février 1897, p. 1.

⁸¹ INCOGNITO, « À M. Jean Richepin, poète », *Le Charivari*, 28 mai 1876, p. 1.

⁸² Adolphe BRISSON, « Nana-Sahib », *Les Annales politiques et littéraires*, décembre 1883, p. 422-423.

écrits⁸³ ». Au-delà d'une analyse stylistique, nous souhaitons étudier les moyens par lesquels Jean Richepin a pu demeurer au-devant de la scène littéraire, en dépit de la succession de déceptions qu'a représenté la publication de ses livres.

B. Un écrivain en perte de vitesse : 1876-1883.

a) Le « chef-d'œuvre espéré⁸⁴ »

Comme nous l'avons déjà mentionné, la fin du dix-neuvième siècle est marquée par une crise de la littérature⁸⁵. Bien que la tendance de Richepin à se livrer dans la presse puisse être considérée comme la manifestation d'un caractère d'histrion, nous pouvons noter qu'elle répond sans doute à la nécessité de faire vendre les livres.

C'est dans ce contexte précis qu'éclate, presque miraculeusement, la publication de *La Chanson des Gueux*. La période qui suit la publication de l'ouvrage donne une image mitigée de l'écrivain : si la critique le porte au pinacle en tant que rhétoricien et artisan des vers, elle le considère inoffensif sur le fond. De plus, les œuvres qui suivent *La Chanson des Gueux* paraissent indignes de la première œuvre de l'auteur.

Après la période bohème qui court de 1870 à 1876, consacrée par la publication de *La Chanson des Gueux*, Jean Richepin peine à paraître crédible dans le rôle de poète des miséreux.

D'après Léon Bloy, Jean Richepin n'a pu faire mieux que *La Chanson des Gueux* car il « n'avait absolument que cette note de crapaud dans le gosier⁸⁶ ». Ainsi, les parutions s'enchaînent mais aucune ne semble permettre à Jean Richepin d'accéder à la consécration⁸⁷. La critique semble toujours attendre le chef-d'œuvre qui suivra. Pierre Véron écrit par exemple :

Il y a dans les *Caresses* de vrais beaux vers. Il y en aura encore davantage dans le prochain volume. À mesure que le limon déposera, les paillettes d'or apparaîtront⁸⁸.

⁸³ François LHOMME, « Poètes », *La Comédie d'aujourd'hui*, Librairie Académique Perrin et C^{ie}, 1898, p. 14.

⁸⁴ Marcel FOUQUIER, « *La Mer*, par M. Jean Richepin », *La République française*, 16 février 1886, p. 3.

⁸⁵ Comme l'écrit Christophe Charle, « deux tiers des livres publiés font perdre de l'argent à leurs éditeurs », ce qui incite ces derniers à déployer un éventail de stratégies et baisser le prix du livre et l'accompagner de cadeaux supplémentaires pour motiver la vente. Voir Christophe CHARLE, « L'expansion et la crise de la production littéraire », art. cit., p. 50.

⁸⁶ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », art. cit., p. 208.

⁸⁷ Pour les concepts de reconnaissance, légitimité et consécration, nous nous appuyons sur les distinctions qu'en a fait Paul DIRKX dans « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeux de reconnaissance » [en ligne], art. cit.

⁸⁸ Pierre VERON, « Livres », *Le Charivari*, 3 mars 1877, p. 2.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

En parcourant la réception critique contemporaine à Jean Richepin, nous remarquons que ses œuvres reçoivent un accueil mitigé, notamment car celles-ci ne semblent pas suffire au regard de ce que l'auteur serait capable de produire. André Theuriet avoue avoir ressenti une « légère déception⁸⁹ » à la lecture des *Caresses* et Maxime Gaucher, dans la très lue *Revue politique et littéraire*, considère même que le recueil est « absolument médiocre⁹⁰ ». On peut lire un article élogieux de Jules Poignand, toujours marqué par l'attente d'un nouvel ouvrage :

Jean Richepin est un poète, un grand poète à son second volume. Laissez venir les autres et vous verrez. Je ne crois pas me tromper. L'auteur des *Caresses* a tout ce qui constitue un maître avant le chef-d'œuvre [...]. Bien des bras tomberont devant les vers de Richepin, devant ses fautes de goût, car le poète enjambe quelquefois ce garde-fou de la pensée. Il est encore dans l'âge de la gymnastique. Cela passe ; ce qui reste, c'est le talent⁹¹.

C'est peut-être cet accueil mitigé qui incite Maurice Bouchor, deux mois après la publication du livre, à écrire une critique dithyrambique de l'ouvrage dans *La Vie Littéraire*, sous-entendant même que l'œuvre surpasse la précédente. Il écrit à propos des *Caresses* :

C'est un poème d'amour de quatre mille vers, qui empoigne comme un roman, qui vous grise, qui vous fait passer sous les yeux une cohue de phrases bariolées, étincelantes, féeriques. Le cœur de l'homme y est autant que dans la *Chanson des Gueux* ; et le poète dévoile ici un coin de lui-même plus intime et plus curieux⁹².

Après l'omniprésence de Jean Richepin en 1876 et 1877, suite aux publications consécutives de *La Chanson des Gueux*, *Les Morts bizarres* et *Les Caresses*, l'auteur s'efface partiellement de la sphère médiatico-littéraire parisienne de 1878 à 1880. Il écrit des chroniques politiques à Marseille en tant que rédacteur en chef du *Républicain marseillais*⁹³. Son ouvrage *La Glu* lui permet néanmoins de revenir sur le devant de la scène littéraire, d'abord par le roman en 1881, puis par le théâtre en 1883.

Émile Blémont, fondateur de *La Renaissance littéraire et artistique*, déprécie l'ensemble de la production littéraire de Jean Richepin. Le 28 juin 1876 déjà, dans *Le Rappel*, il affirmait :

Sa gueuserie est peut-être discutable, mais nous n'avons à discuter que sa poésie. Elle a pour qualités maîtresses un sentiment très vif du pittoresque, une rare verdure d'impression

⁸⁹ André THEURIET, « Les poètes contemporains : Jean Richepin (1) », *La Vie littéraire*, 5 avril 1877, p. 1-2.

⁹⁰ Maxime GAUCHER, « Causerie littéraire », *La Revue politique et littéraire*, 24 mars 1877, p. 927.

⁹¹ L'Homme qui lit [Jules POIGNAND], « Les Poètes », *Le Gaulois*, 22 février 1877, p. 3.

⁹² Maurice BOUCHOR, « *Les Caresses* par Jean Richepin », *La Vie littéraire*, 7 juin 1877, p. 3.

⁹³ *Le Républicain marseillais* prend ensuite le nom de *Rappel Marseillais*, fusionne en juin 1879 avec *La Jeune République* et prend le nom de *Petit Provençal*.

et d'expression, une science souple et sûre de la rime et du rythme. Peu d'imagination, d'ailleurs, et un goût souvent douteux ; mais une étonnante énergie de volonté⁹⁴.

Il y pointe l'imitation et l'artifice tout en valorisant, à l'instar de ses camarades, les qualités formelles de la poésie. Il termine son article en affirmant que : « M. Richepin a de bien meilleures choses à faire, et il les fera⁹⁵. » Malheureusement, Émile Blémont est encore déçu par les autres œuvres de Jean Richepin. En 1879, sa critique de *Madame André* est très négative⁹⁶. Il affirme que l'auteur « appuie où il faudrait glisser et glisse où il faudrait appuyer⁹⁷ ». Il est encore plus critique dans son article sur *La Glu* en 1883, et finit par affirmer que « [Jean Richepin] n'est autre chose qu'un parnassien déguisé en Couche-tout-nu, avec un maillot chair et un dictionnaire de l'argot dans la poche de son collant, et une petite fleur bourgeoise entre deux pages de son lexique⁹⁸ ».

Le roman *Madame André* avait également déçu Jules Barbey d'Aurevilly, qui avoue ne pas aimer le livre, bien qu'il y trouve du talent. Il profite de la critique du roman pour critiquer *Les Morts bizarres* et *Les Caresses* :

M. Jean Richepin a publié deux livres, l'un en prose, l'autre en vers, dans lequel le faucon n'avait pas enfoncé sa griffe au même degré de profondeur. Si la griffe y était encore, le *coup de griffe* n'y était pas⁹⁹.

En mai 1883, la pantomime *Pierrot Assassin* est également un échec, attribué notamment à la piètre performance de Sarah Bernhardt :

Le « Pierrot assassin » de M. Richepin n'a obtenu qu'un médiocre succès au Trocadéro, et Mme Sarah Bernhardt en raison de la froideur du public, ne voulait plus reparaitre au 3^e acte. Sur les instances pressantes des organisateurs, elle s'est résignée à terminer. L'aimable artiste qui avait gracieusement offert son concours à une bonne œuvre ne pouvait être trop critiquée. Mais nous serons francs, en disant qu'elle n'a que médiocrement réussi¹⁰⁰.

Malgré une recette « splendide¹⁰¹ », la pantomime, créée pour une matinée de charité au Trocadéro¹⁰², est plutôt mal reçue. Dans *La Presse*, Louis Lapie écrit que la pantomime est

⁹⁴ Émile BLEMONT, « *La Chanson des Gueux*, par Jean Richepin », *Le Rappel*, 28 juin 1876, p. 3.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Émile BLEMONT, « Les Livres », *Le Rappel*, 12 mars 1879, p. 3.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Émile BLEMONT, « Revue dramatique », *Beaumarchais*, 4 février 1883, p. 3-4.

⁹⁹ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « *Madame André*, par M. Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 24 février 1879, p. 2.

¹⁰⁰ ANONYME, « *Courrier des théâtres* », *L'Opinion nationale*, 2 mai 1883, p. 3.

¹⁰¹ UNE MARSEILLAISE, « *Chronique parisienne* », *Le Petit Provençal*, 6 mai 1883, p. 1.

¹⁰² Il s'agit d'une pièce de circonstance écrite au profit de l'œuvre utile des ateliers d'aveugle. Jean Richepin écrira au cours de sa carrière plusieurs pièces de commande. Voir Annexe V, « Les œuvres dramatiques », p. 391.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

« monotone » et que le public, « déçu » et « blasé » a « mal applaudi » la pièce et a vu jouer Sarah Bernhardt « sans dériver ». Louis Lapie demande « que l'illustre tragédienne se débarbouille et nous rende sa *voix d'or*¹⁰³ ». Henry Fouquier, pour le *XIX^e siècle*, trouve que Sarah Bernhardt a très bien joué son rôle mais a trouvé la pièce « un peu longue¹⁰⁴ ».

L'annonce de la parution de *Miarka, la fille à l'Ourse* en mai ne suffit pas à redorer l'image de Jean Richepin. S'essayant timidement au roman régionaliste¹⁰⁵ qui bénéficie d'une certaine popularité à l'époque, Jean Richepin situe l'action du roman en Thiérache, région d'où sa famille est issue. Si *Les Blasphèmes*, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir, forment autour d'eux un tapage éclatant, ils déçoivent également sur le plan du style. L'ouvrage est longuement discuté dans la presse¹⁰⁶ et généralement critiqué. Ferdinand Brunetière qualifie le livre de « médiocre¹⁰⁷ ». Il affirme : « Les mots sont gros, dans son livre, il faut en convenir, mais les idées y sont bien minces¹⁰⁸ ».

En 1886, alors que *La Chanson des Gueux* a paru dix ans plus tôt, Paul Demeny assure que Jean Richepin « est appelé au plus brillant avenir¹⁰⁹ », supposant que sa célébrité est assurée mais pas encore aboutie. La même année, Marcel Fouquier confirme le diagnostic :

Dans le public, le bruit courut qu'un poète était né, et l'on attendit avec anxiété, avec une curiosité vive du moins, les livres de M. J. Richepin. Jusqu'ici le poète a publié un remarquable roman, *Madame Andrée*, une nouvelle réaliste, *la Glu*, un drame en cinq actes et en vers, *Nana-Sahib*, et trois volumes de vers, les *Caresses*, les *Blasphèmes*, la *Mer*. On attend toujours le chef-d'œuvre espéré, presque promis¹¹⁰.

Le triomphe dramatique aura lieu dix ans plus tard. En 1896, *Le Chemineau* marque le succès de l'auteur à l'Odéon. Malheureusement pour l'auteur, il s'agira de la seule pièce qui trouvera véritablement le succès. En 1900¹¹¹, tandis que l'année est marquée par l'échec des *Truands* au théâtre et l'accueil mitigé de *La Bombarde*, Zadig affirme dans *La Revue politique et littéraire* : « il sied de le reconnaître, Jean Richepin a eu jusqu'aujourd'hui l'art admirable de prolonger

¹⁰³ Louis LAPIE, « M. Pierrot », *La Presse*, 1^{er} mai 1883, p. 1.

¹⁰⁴ Henry FOUQUIER, « Causerie dramatique », *Le XIX^e siècle*, 1^{er} mai 1883, p. 2.

¹⁰⁵ Déjà en 1881, avec *La Glu*, Jean Richepin s'essayait au régionalisme en situant l'action du roman au Croisic et en peignant le personnage de Gillioury, sorte de vieux loup de mer breton. Néanmoins, Jean Richepin avoue lui-même dans sa lettre-préface que le roman a été inspiré par quelques jours passés au Croisic, et le folklore qu'il intègre au recueil peine à convaincre.

¹⁰⁶ Le corpus critique sur les *Blasphèmes* peut être consulté à l'adresse suivante :

https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/1884.html.

¹⁰⁷ Ferdinand BRUNETIÈRE, « Revue Littéraire – *Les Blasphèmes* de Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, t. 63, 1884, p. 696.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Paul DEMENY, « Jean Richepin », *Le Soir*, 25 octobre 1886, p. 1.

¹¹⁰ Marcel FOUQUIER, « *La Mer* », par M. Jean Richepin », *La République française*, 16 février 1886, p. 3.

¹¹¹ https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/1900.html

son renom brusquement usurpé et de l'accroître ; peut-être, en le justifiant de moins en moins¹¹² ». La remarque fait état d'un déclin progressif, non pas de la célébrité de Jean Richepin, mais de sa légitimité en tant qu'auteur. L'analyse critique de l'œuvre disparaît progressivement au profit d'une valorisation de la personne du grand écrivain. Finalement, Victor Méric enterre définitivement les espoirs d'un renouveau poétique dans l'œuvre de Jean Richepin, et écrit en 1908 :

Ce qui restera surtout de lui, ce sont ses petits poèmes courts, argotiques, brutaux, où l'on entend parler librement les mendigots, les truands, les marins, sans souci des convenances et des préjugés ; ce sont ses petits tableaux, ses coins de rue, ses paysages vigoureusement brossés ; ce sont aussi ses chansons populaires, grossières, cyniques, ordurières souvent, mais où Richepin sait être lui-même, et ne doit rien à personne. Pour le reste, il a complètement échoué. Mauvais auteur dramatique, et romancier de second ordre, il a constamment cherché sa voie parmi les aryas maudits et ce touranien égaré, ce nomade qui ne sait se reposer et trouver le port demeure au milieu de nous comme un étranger. [...] Chacun de ses livres représente un effort, un essai ; ce n'est jamais le chef-d'œuvre total¹¹³.

D'après Victor Méric, c'est un certain goût pour le nomadisme littéraire qui est la raison de ces déceptions. Cherchant sa voie, Jean Richepin ne parvient ni à s'attacher à un genre ni à faire émerger un style personnel, empruntant continuellement à la littérature qui le précède. Par conséquent, le « chef-d'œuvre espéré » n'arrive pas, malgré quelques publications saluées par la critique. On promettait pourtant un bel avenir à Richepin :

M. Jean Richepin est, de tous les poètes de la jeune génération, celui dont le vers convient le mieux au théâtre. Plénitude, sonorité, relief, ce vers a toutes les qualités indispensables pour franchir la rampe. De plus, il est dramatique, en ce sens que la pensée ou le sentiment s'y condense naturellement en une synthèse expressive. Le jour où M. Richepin mettra ce remarquable instrument au service d'une conception théâtrale habilement déduite, il remportera un succès de premier ordre¹¹⁴.

Malgré les bons échos que *La Martyre* avait reçu lors de sa lecture à la Comédie-Française¹¹⁵ en 1898, la pièce est également un échec¹¹⁶. *Don Quichotte* n'obtient quant à lui qu'un « demi-succès¹¹⁷ ». *La Gitane* est un insuccès aussi et quitte l'affiche après seulement treize représentations. La pièce est considérée méprisante à l'égard des populations tziganes :

¹¹² ZADIG, « M. Jean Richepin », *La Revue politique et littéraire*, 13 janvier 1900, p. 38.

¹¹³ Victor MERIC, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n°30, 1908, n.p.

¹¹⁴ ANONYME, « *Le Flibustier* », *La Paix*, 16 mai 1888, p. 1.

¹¹⁵ Les voix enthousiasmées de la Comédie-Française auraient affirmé : « On n'a pas fait mieux depuis les classiques » in ANONYME, « Nouvelles », *Vert-Vert*, 18 juin 1896, p. 2.

¹¹⁶ La pièce connaît d'ailleurs une parodie, intitulée *La Martyre de la rue des Martyrs, parodie en 2 tableaux inspirés de Jean Richepin en vers qui riment presque toujours*. La première représentation eu lieu le 1^{er} décembre 1898 au Divan Japonais. Voir Fig. p. 377.

¹¹⁷ Adolphe BRISSON, « Jean Richepin », *Le Théâtre et les mœurs*, Ernest Flammarion, 1906, p. 279-291.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Hippolyte Lemaire¹¹⁸ accuse notamment Jean Richepin d'avoir traité les tziganes en sauvage. Certains critiques attribuent l'insuccès de la pièce à la comédienne principale, M^{lle} Mellot. La critique se demande si Jean Richepin n'aurait pas perdu l'empathie qu'il ressentait à l'égard des révoltés¹¹⁹. Par ailleurs, la pièce est décevante, le Théâtre Antoine ne pouvant accueillir correctement les décors ambitieux. La pièce quitte rapidement l'affiche et ne reste que deux mois, à la suite de l'échec de *La Martyre* et des *Truands*. En 1901 *L'Impératrice* est un peu mieux accueillie à l'Olympia mais ne constitue toujours pas un chef-d'œuvre. En dehors du *Chemineau*, aucune œuvre théâtrale de l'écrivain ne passe l'épreuve de la postérité. Jean Marnold, pour le *Mercure de France*, affirme que *Le Carillonneur*, écrit par Jean Richepin et mis en musique par de Xavier Leroux, est « un mélo quelconque, confus, éparpillé et somnifère, délayé de la plus puérile et creuse rhétorique¹²⁰ ». Douze ans plus tard, c'est au tour de *La Plus forte* de faire l'objet de sa critique acerbe : Jean Marnold affirme qu'« il y a vingt ans, la musique de Xavier Leroux retardait déjà de plus d'un quart de siècle¹²¹ ».

Ce n'est pas mieux au cinéma : en 1920, Jean Richepin signe avec la société de films Mercanton un contrat pour une adaptation cinématographique de *Miarka la fille à l'ourse*. Un critique souligne qu'il est possible que l'idée d'une adaptation cinématographique ait été uniquement motivée par la célébrité de l'auteur :

Il est regrettable que M. Mercanton, qui est homme de goût, se laisse hypnotiser par un titre d'académicien. Les procédés de M. Jean Richepin, aussi bien que sa tête de ligueur au lyrisme redondant sont représentatifs d'un « pompiérisme » que l'écran doit abandonner. *Miarka* est cependant, malgré notre habit-vert, un film intéressant, parce que le metteur en scène a tenté de tourner tous les tableaux dans des décors naturels et de véritables appartements. Pour qui connaît les difficultés inhérentes à ce genre de prises de vue, il y a là un effort à signaler¹²².

Bien que Jean Richepin soit davantage reconnu en poésie, son recueil *Les Glas*, publié en 1922, ne connaît pas un meilleur accueil. Alors que les surréalistes commencent à s'imposer dans le

¹¹⁸ Hippolyte Lemaire avait d'ailleurs déjà écrit une critique très mitigée de *La Martyre* en 1898. En voilà son impression générale : « Quant au drame lui-même, je dois confesser que je n'ai point su démêler d'abord ce que je crois être les véritables intentions de l'auteur. Non que sa pièce manque de clarté ! Elle est au contraire d'une simplicité lumineuse et c'est sans doute pourquoi la composition générale en apparaît naïve au point de sembler digne à peine de quelque « apprenti rhétoricien » plutôt que d'un poète amoureux de l'original, souvent jusqu'à l'étrange. Mais ce n'est là qu'une apparence. » in Hippolyte LEMAIRE, « Théâtres – Comédie-Française : *La Martyre*, drame en 5 actes et en vers de M. Jean Richepin », *Le Monde illustré*, 23 avril 1898, p. 337.

¹¹⁹ Voir notamment l'article d'Hippolyte Lemaire, « Théâtres – Théâtre Antoine : *La Gitane*, pièce en 4 actes, en prose de M. Jean Richepin », *Le Monde illustré*, 27 janvier 1900, p. 59.

¹²⁰ Jean MARNOLD, « Opéra-Comique : *Le Carillonneur* », *Mercure de France*, 16 avril 1913, p. 860.

¹²¹ Jean MARNOLD, « Opéra-Comique : *La plus Forte*, poème de M. Jean Richepin, musique de Xavier Leroux », *Mercure de France*, 1^{er} avril 1924, p. 216.

¹²² Jules-Louis DURANDEAU, « Les présentations : *Miarka* », *Le Crapouillot*, 1^{er} octobre 1920, p. 20.

champ littéraire, la poésie déjà surannée de Richepin ne convainc pas la jeune génération.

L'écrivain Marius André, né en 1868, écrit à propos des *Glas* :

On aimerait, par pitié, à ne plus rien dire de cette vieille lyre désaccordée si l'auteur, qui fut le plus nuisible des Tyrtées en pantoufle et des bourreurs de crâne de l'arrière, ne continuait de parader et si une partie de la presse ne s'obstinait à le traiter de grand poète. Il n'a pas encore cessé d'être dangereux puisqu'il s'impose et qu'on l'impose à l'attention du public moutonnier.¹²³

L'écrivain trouve à Richepin une « lyre désaccordée », Aristide, pour *Aux Écoutes*, emploie également une métaphore musicale et trouve que Richepin bat du tambour sur une peau « un peu détendue » :

L'âme de Jean Richepin a une peau (c'est lui qui te dit) sur laquelle il bat héroïquement le tambour. Il ne faillit pas dans sa tâche et ce n'est pas sa faute si la peau du tambour paraît un peu détendue. Jean Richepin, par son œuvre, s'est acquis assez d'estime et de respect pour que la critique s'appesantisse pas trop sur ce volume plein de courage et d'honnêteté poétique¹²⁴.

Gaston Rageot malgré une critique positive, dépeint l'image d'un auteur du siècle dernier, à qui est dû un certain respect :

Jean Richepin est un des maîtres de la langue française tous ceux qui aiment le génie de notre nation lui doivent une reconnaissance fervente pour son attachement à notre beau parler et pour son savoir il est aussi le poète qui a su faire chanter tous les instruments de l'orchestre poétique, depuis le fauve olifant de la passion, comme disait Verlaine, jusqu'au violon de la mélancolie et au violoncelle de la douleur¹²⁵.

La tendance générale de la critique tendrait à confirmer que Jean Richepin s'est enfermé dans le confort du conformisme et a choisi de mener une carrière bourgeoise dès qu'il en a eu l'occasion. Nous souhaiterions explorer cette hypothèse avant de rentrer plus en avant dans la question de la légende.

b) Un embourgeoisement inéluctable ?

La vie de bohème de Jean Richepin s'arrête au tournant des années 1880. Il épouse Eugénie Adèle Constant le 17 juin 1879 à Marseille. Il aura avec elle deux fils : Jacques, né le 20 mars 1880 et Tiarko, né le 9 mars 1884. Sa carrière littéraire s'enfonce dans la médiocrité bourgeoise. Il renonce à participer à *La Rue* de Jules Vallès en 1879 et se range définitivement.

¹²³ Marius ANDRÉ, « Les poèmes », *La Muse française*, 10 mars 1922, p. 131.

¹²⁴ ARISTIDE, « *Les Glas*, par Monsieur Jean Richepin. Chez Flammarion », *Aux Écoutes*, 23 avril 1922, p. 17.

¹²⁵ Gaston RAGEOT, « *Les Glas* par Jean Richepin », *Le Gaulois*, 1^{er} avril 1922, p. 1.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Une lettre de Jean Richepin à son éditeur Maurice Dreyfous, non datée et non signée¹²⁶, fait état d'un refus par l'auteur une proposition de son éditeur qu'il juge financièrement trop risquée. Il y affirme préférer assurer ses revenus pour « [sa] nichée à nourrir¹²⁷ ». Il semble vouloir prouver à Dreyfous qu'il n'a pas perdu toute son audace en déclarant : « seul, je me foudrais du hasard ». Cette lettre, l'une des rares dans lesquelles l'auteur semble esquisser un semblant d'intériorité, nous permet de noter le sentiment de sécurité financière dans lequel souhaite vivre l'écrivain à partir des années 1880. Jean Richepin assume par ailleurs parfaitement la nécessité de faire de son activité littéraire une activité lucrative, argumentant notamment son statut de chef de famille. Il écrit loin de l'agitation parisienne, au *Républicain marseillais*, des articles parfois virulents, mais sous pseudonyme. Dès juin 1880, il raconte avec nostalgie cette vie de bohème :

Ce qu'on riait ! ce qu'on buvait ! et ce qu'on bafrait ! Je me rappelle un jour, à la brasserie Reichshoffen, où les plus chères portions coûtaient tout de suite quinze sous, où nous sifflions uniquement du vin au litre, je me rappelle qu'à cinq nous avons gargantué pour soixante-dix francs.

Cela de midi à six heures, sans désemparer. On faisait galerie pour nous voir. Il y avait parmi nous un rapin manchot qui engloutissait ses parts entières, ne pouvant les couper. Quelle crevaille !

Tudieu ! messeigneurs, comme on épatait le bourgeois ! Enfants que nous étions¹²⁸ !

Dans cette évocation de ses années au Quartier latin, l'emploi de l'imparfait suggère le caractère révolu de cette vie de bohème. On retrouve encore une fois les *topos* attendus de la bohème : la boisson, l'amitié masculine, la sociabilité alimentaire et le sens du spectacle. Pour décrire ce changement de cap, Léon Bloy dit de Jean Richepin, peut-être un peu injustement, en 1884 :

Il se maria et devint un sot romancier. Triste fin¹²⁹ !

Mais cet embourgeoisement constitue-t-il véritablement la fin ? La carrière du poète des gueux acquiert une certaine stabilité au début des années 1880 : Jean Richepin devient rédacteur au journal satirique *Gil Blas* à partir du 5 décembre 1879 et y chronique quotidiennement jusqu'en 1883¹³⁰. Il en est une des figures incontournables. Du côté de la littérature, un

¹²⁶ Cette lettre provient du fonds Pierre Cassou à Douarnenez. Voir p. 363. Nous la datons entre 1881 et 1890.

¹²⁷ Lettre de Jean Richepin à Maurice Dreyfous, fonds Pierre Cassou, slnd, cote 151.

¹²⁸ Jean RICHEPIN, « Maurice Bouchor », *Gil Blas*, 2 juin 1880, p. 1.

¹²⁹ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat noir*, 5 décembre 1884, p. 208.

¹³⁰ Jean Richepin écrit au *Gil Blas* des articles au croisement entre le billet d'humeur et la chronique. On trouve généralement l'avis de l'auteur sur la politique, les événements. Une partie de ses articles est écrite sous la rubrique « chroniques du pavé ». On compte également des « portraits à l'encre », parfois acerbes, comme celui d'Henri de Bornier écrit le 27 mars 1880. Jean Richepin est tout de même beaucoup moins vindicatif que lorsqu'il était chroniqueur à la *Tribune*, au *Mot d'Ordre* ou au *Républicain marseillais*.

événement de l'année 1881¹³¹ est particulièrement exemplaire de l'embourgeoisement du « poète des gueux » : Jean Richepin publie dans une édition de luxe *La Chanson des Gueux* et les « pièces supprimées¹³² » sont publiées en Belgique chez Kistemaeckers. Le 22 février 1881, pour en promouvoir l'édition, il donne une conférence intitulée « *La Chanson des Gueux* » devant une foule de mondains, comme en témoigne un journaliste du *Gil Blas* présent à l'événement :

Et quel public ! des artistes ! des lettrés ! des mondains et des mondaines ! Oui, mesdames, des mondaines, et vous étonnerai-je beaucoup en vous disant qu'au premier rang j'ai vu la baronne de Poilly donner souvent le signal des applaudissements¹³³ ?

André Monselet réprovoque la démarche et affirme que Jean Richepin « exploite les gueux¹³⁴ ». Il identifie cette conférence comme de la réclame, ce qui en compromet la valeur :

Enfin M. Richepin, délaissiez le fauteuil de conférencier, abandonnez-le encore aux vénérables antiques ; — quand vous lisez au public un livre qui a cinq ans de date et qu'il connaît par cœur — à votre grande gloire, on est tenté de dire : ça, c'est de la réclame¹³⁵.

La mention du fauteuil acquiert un sens métaphorique : Jean Richepin prend le risque d'être classé dans la catégorie confortable, mais quelque peu incohérente lorsqu'on se revendique du peuple, d'*assis*. Jehan Rictus, de son véritable nom Gabriel Randon, écrit à propos de Jean Richepin :

Et gn'a pas qu'lui ; t'nez, Jean Rich'pin
En plaignant les « *Gueux* » fit fortune ;
F'ra rien chaud quand j'bouff'rai d'son pain
Ou qui m'laiss'ra l'taper d'eun' thune¹³⁶ !

Si Jehan Rictus choisit de décrédibiliser le poète des gueux, de nombreux auteurs choisissent plutôt de lui octroyer un espace supplémentaire d'expression en le sollicitant pour préfacier leurs ouvrages. En 1881, Jean Richepin préface pour la première fois un ouvrage : *Le Roman d'un maître d'école* d'Anthony Blondel publié chez Dreyfous. Il préfacera tout au long de sa carrière cinquante-deux ouvrages¹³⁷. Ces nombreuses commandes prouvent que Jean Richepin fait autorité dans le champ littéraire en tant qu'auteur et est sollicité par ses contemporains.

¹³¹ https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/1881.html

¹³² Jean RICHEPIN, *La Chanson des Gueux, pièces supprimées*, Bruxelles, Henri Kistemaeckers, 1881.

¹³³ SCIPION, « Soirée parisienne – Conférence de Jean Richepin », *Gil Blas*, 24 février 1881, p. 3.

¹³⁴ André MONSELET, « Les Gueux », *L'Étoile française*, 27 février 1881, p. 1.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Jehan RICTUS, « L'hiver », *Les Soliloques du pauvre*, Société Mercure de France, 1897, p. 16.

¹³⁷ Voir Annexe IV, « Préfaces allographes », p. 365.

Du « champ » à la « scène » : la posture de l'auteur au cœur de sa carrière.

Ensuite, l'année 1883 est particulièrement significative dans la carrière littéraire de Jean Richepin : pour lui qui a toujours voulu faire du théâtre, les portes de l'Ambigu s'ouvrent en janvier à la première de *La Glu*, sa pièce tirée du roman éponyme. Malheureusement pour lui, celle-ci est décevante. Si la pièce bénéficie d'une couverture médiatique importante, la critique est néanmoins unanime pour la qualifier de médiocre : *La Glu* est un insuccès. La pièce, peu originale et très conformiste, déçoit terriblement. L'image de « poète des gueux » se fissure progressivement et Jean Richepin se doit d'en rapidement changer. Nestor, au *Gil Blas*, écrit :

[...] avant de m'en faire une idée définitive, je suis retourné à votre *Glu*. Je l'ai revue bien tranquillement, assis dans un bon fauteuil, entre deux bourgeois innocents, entouré d'un public sans nervosité, sans parti-pris, sans malices. Rien ne m'a distrait, ni les bons mots des reporters, ni les aphorismes des critiques graves, colportés dans les corridors, ni les minois connus et les chapeaux toujours grandissants des belles dames qui, n'ayant plus d'illusions sur les premières de l'amour, se rattrapent sur les premières de la comédie¹³⁸.

Si le journaliste assure tenter de faire abstraction de ce que la réclame fait à la littérature, il n'empêche que le public de la pièce suffit à classer Jean Richepin parmi les auteurs bourgeois.

Jean Richepin fait jouer dans le très conservateur Théâtre-Français la pièce *Monsieur Scapin* en 1886, que Jules Lemaître compare à un simple exercice scolaire¹³⁹. Le synopsis de la pièce fait d'ailleurs écho à l'ascension sociale de l'auteur : le valet-bouffon Scapin est devenu un bourgeois et tente de marier sa fille, qu'il a eue avec Dorine, au meilleur parti possible, reniant ses origines sociales modestes. Jean Richepin fait jouer sept pièces à la Comédie-Française, dont *Par le Glaive* en 1892. Le décor est luxueux et les rôles principaux sont joués par des vedettes du théâtre : Paul Mounet, Mounet-Sully et Julia Bartet¹⁴⁰. En 1897, Jean Richepin crée néanmoins la surprise avec sa pièce *Le Chemineau* qui constitue un succès éclatant. Enfin, les pièces de l'auteur sont de plus en plus mondaines, comme en témoigne cette critique de *L'Impératrice* : « Jamais on n'a vu plus brillante réunion d'élégances parisiennes qu'à l'Olympia, où l'œuvre d'un poète et d'un musicien prestigieux était applaudie par une chambrée véritablement unique.¹⁴¹ » Le nom de Mademoiselle Otéro, vedette de l'époque, est affiché « en lettres doubles du titre de la pièce¹⁴² ».

Ce que nous appelons l'embourgeoisement de Jean Richepin correspond à sa proximité nouvelle avec le théâtre. Cet embourgeoisement a deux effets principaux. D'abord, il place Jean Richepin en « vedette », aux côtés des acteurs. Ensuite, il sous-entend le peu d'intérêt littéraire

¹³⁸ NESTOR, « L'Art et la pathologie », *Gil Blas*, 14 février 1883, p. 1.

¹³⁹ Jules LEMAITRE, « Jean Richepin », *Impressions de théâtre, op. cit.*, p. 253.

¹⁴⁰ Les trois comédiens jouent également en 1898 dans le drame de Jean Richepin *La Martyre*.

¹⁴¹ STRAPONTIN, « À l'Olympia : *L'Impératrice* », *Gil Blas*, 8 avril 1901, p. 4.

¹⁴² Georges BANS, « *L'Impératrice* », *La Critique*, 5 mai 1901 p. 72.

de ses pièces, qui intriguent pour d'autres raisons : la splendeur des décors, la renommée du théâtre, la présence d'acteurs et d'actrices de renom, la musique produite par des compositeurs célèbres.

L'importante couverture médiatique dont a bénéficié l'auteur tout au long de sa carrière vient d'autant plus souligner ses échecs. Si ces derniers sont contrebalancés par quelques succès d'argent, leur récurrence ne concorde pas avec la célébrité grandissante de l'écrivain.

Les contemporains de Jean Richepin s'accordent peu à peu à considérer une chose : l'œuvre de l'auteur, c'est sa vie. L'accueil mitigé reçu par la plupart des œuvres de l'auteur incite ce dernier à mettre l'accent sur sa vie au détriment de son œuvre. En 1959, André de Fouquières dresse le portrait suivant de l'auteur :

Élève trop brillant, pliant sous le poids de dons accumulés, Jean Richepin devait voir son œuvre quelque peu effacée par le personnage qu'il s'était plu à construire. Et cette manière d'escamotage l'aura empêché d'avoir, dans l'histoire d'une certaine poésie, une place à côté de ses amis Ponchon et Bouchor.¹⁴³

Ce premier chapitre nous permet de considérer que l'intérêt porté à la personne de l'écrivain ne s'est pas fait au détriment de son œuvre. Nous appuierons plutôt l'hypothèse selon laquelle c'est justement la biographie qui a permis à l'auteur de rester au-devant de la scène littéraire. Nous souhaitons replacer la légende de Jean Richepin dans une perspective nouvelle. Plutôt que de l'envisager comme une suite d'excentricités biographiques, nous souhaitons envisager la légende comme une stratégie d'autopromotion qui s'appuie sur les goûts et les attentes du public dans le but de promouvoir l'œuvre littéraire à travers elle. Notre second chapitre entend par ailleurs déterminer toutes les étapes de la constitution de la légende de Jean Richepin.

¹⁴³ André DE FOUQUIÈRES, *Mon Paris et ses parisiens*, t. V, Éditions Pierre Horay, 1959, p. 71.

II. La constitution de la légende : la biographie imaginaire de Jean Richepin

1. Un individu excentrique



Figure 4 Léon Tanzi, « Jean Richepin », 1887. Reproduit d'après *Je Sais tout*, 15 février 1909, p. 166. Fonds Pierre Cassou.

Nous nous sommes attachés à démontrer dans notre première partie que Jean Richepin s'est trouvé célèbre dans le Paris des années 1870, en partie par sa présence physique dans les cafés du Quartier Latin. Son excentricité d'allure et sa physionomie particulière lui permettent de bâtir un personnage le distinguant de la masse de la bohème littéraire et artistique de la fin-de-siècle. La physiognomonie¹ est à la mode durant cette période. Les critiques ont donc tenté de dresser le portrait de son caractère à travers la description physique de l'auteur.

Nous souhaitons étudier la somme des portraits écrits et picturaux d'un écrivain qui n'a cessé de jouer le jeu des représentations en travaillant de façon permanente l'image de soi.

Le premier portrait peint de Jean Richepin est celui que peint et expose Léon Tanzi en 1873 au Salon. On y remarque les traits les plus caractéristiques de la physionomie de l'auteur : ses cheveux bouclés, sa barbe en double pointe et ses yeux jaunes. Son tricot de matelot est un symbole de sa vie nomade.

À mesure que l'auteur gagne en popularité et que l'usage de la photographie se développe dans la presse, le nombre de portraits augmente de façon significative et les supports se multiplient : on trouvera au début du XX^e siècle la figure de l'auteur sur différents supports

¹ La physiognomonie tente de déduire le caractère d'une personne d'après ses traits physiques. Au XIX^e siècle, elle « se proposait de lire à coup sûr, dans les traits permanents du visage et du corps, les dispositions naturelles, les mœurs, le caractère. Elle se présentait comme « l'art de connaître les hommes » et notamment de percer à jour les méchants en dépit de leur dissimulation. Elle intéressait donc, outre tout un chacun, les ancêtres du psychologue, le philosophe et le médecin. » Anne-Marie LECOCQ, « Physiognomonie » [en ligne] in *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/physiognomonie/>. Consulté le 11 août 2024.

promotionnels, à l'intérieur d'objets de consommation courante tels que des boîtes de biscuits ou des chocolats². Émile Poiteau écrit :

On a représenté Richepin sous les aspects les plus divers, en chasseur, en bohème, en paysan, en acteur, sur des programmes, sur des affiches, sur des cartes postales. Sa silhouette s'est dispersée dans le monde entier sur lithographie grossière, en supplément des journaux à grand tirage, à l'instar de celle de Loubet ou de Fallières³.

Les figures d'accumulation sont des plus instructives. Elles insistent sur la quantité et la diversité de matériau photographique concernant l'auteur. Les déclinaisons de l'image d'auteur, tant du point de vue du support que du point de vue des représentations, sont un indice de sa célébrité. Si Jean Richepin a réussi à se faire une place dans le champ littéraire, comme beaucoup, par des pratiques de camaraderie, des sociabilités littéraires et journalistiques, c'est justement en se singularisant au cœur de ce maillage qu'il a réussi à se faire connaître. Notre objectif est d'analyser les leviers que l'auteur a actionnés pour accéder au statut de *célébrité* et de quelles façons il a travaillé à la construction de sa propre gloire.

A. Le masque et les costumes de l'écrivain : cartographier une identité

Nous souhaitons dans ce point nous intéresser aux « masques » et aux « costumes⁴ » de l'écrivain, c'est-à-dire les particularités physiques et les accoutrements qui retiennent l'attention de la critique et, à travers elle, du lecteur. Ces masques et ses costumes relèvent du biographique, en cela qu'ils aident à la représentation du personnage de l'auteur. Ils sont les traits distinctifs de l'écrivain et permettent au public de conserver quelques éléments saillants de sa personnalité.

a) L'excentricité vestimentaire

Vers 1871, Maurice Bouchor, Raoul Ponchon et Jean Richepin sont régulièrement aperçus dans Paris avec des accoutrements exotiques ramenés de leurs voyages. Jean Richepin y a notamment l'habitude de « stupéfier les visiteurs par [...] l'imprévu de ses costumes⁵ ». On l'aperçoit sortant de l'École normale « en feutre gris à glands d'or, des bagues aux doigts,

² Voir annexe I, « Représentations de Jean Richepin sur des produits de consommation courante. », p. 376.

³ Émile POITEAU, « Jean Richepin », *Quelques écrivains de ce temps*, Paris, B. Grasset, 1913, p. 230-231.

⁴ Voir Jean-Benoît PUECH, « La création biographique », *op. cit.*

⁵ Charles MAURRAS, « Jean Richepin », *La Cocarde*, 14 octobre 1894, p. 2.

des bracelets aux poignets, des cravates de dentelle au col⁶ ». On peut ainsi lire dans une lettre les commandes de Raoul Ponchon à Jean Richepin, parti en voyage :

Apportez-nous d'Italie quelque accoutrement bizarre, un gilet rouge par exemple avec des oiseaux jaunes, il doit y en avoir. Paris en fournit, quelque tabac exotique ou bien du macaroni de chez Potin. Bourget a une nouvelle qui va passer à *La Revue des Deux Mondes*. L'évasion de Rochefort⁷ est officielle et *La Jeunesse de Louis XIV*⁸ à l'Odéon en est bientôt à sa 20^{ème} représentation⁹.

Raoul Ponchon relate dans cette lettre que « Maurice¹⁰ a acheté une toque rouge de cardinal et vient au café avec et daigne de temps en temps donner sa bénédiction *urbi et orbi*, aux villes de marbre et au *Monde Nouveau*, qui vient de paraître avec des vers de Nouveau¹¹¹². » Au-delà de l'aspect fumiste de l'accoutrement et de l'action qui l'accompagne, c'est un déguisement quasi-blasphématoire que porte Maurice Bouchor, qui se convertira néanmoins au catholicisme autour de 1880. Dans son article sur Maurice Bouchor, Jean Richepin accorde d'ailleurs quelques lignes à l'accoutrement de la bande des bohèmes :

Ah ! l'on se retournait dans la rue, je vous le jure. Et il y avait de quoi. Nous marchions en pantalonnant, giguant, cabriolant, dans des costumes de masques, ma parole d'honneur ! Tanzi avait un feutre à plumes. Ponchon portait ses cheveux jusqu'au milieu du dos. Félix arborait des gilets bleu de ciel. Je me pavanais sous un chapeau monstrueux qui avait servi d'enseigne à un chapelier de la rue des Dames. Quant à Maurice, il se montrait volontiers avec une calotte d'enfant de chœur. Oui, fous ; mais gais, mais beaux de fougue et de jeunesse. Et je n'ai pas honte de ces folies, et je les recommencerais si c'était à recommencer, et c'est avec orgueil que je me souviens du cri qu'on poussait quand nous arrivions dans les cafés comme un vol d'oiseaux bariolés et tapageurs :
- Ohé ! voici la bande des vivants¹³ !

Chacun de ces personnages tente d'arracher une singularité au sein du groupe. L'attitude et l'apparence presque clownesques des jeunes bohèmes a pour but d'*épater le bourgeois*¹⁴. Ces costumes apparaissent comme un rite de passage et un moyen d'affirmer une sociabilité bohème. Ainsi, Émile Goudeau raconte :

⁶ BALSAMO, « Tout autour de l'Odéon », *Le Petit Bleu de Paris*, 27 mars 1900, p. 25.

⁷ Référence à l'évasion d'Henri Rochefort du bagné de Nouvelle-Calédonie en 1874. Jean Richepin avait participé au *Mot d'Ordre*, journal éphémère publié du 3 février 1871 au 20 mai 1871.

⁸ Comédie d'Alexandre Dumas représentée pour la première fois sur scène en 1874.

⁹ Lettre de Raoul Ponchon à Jean Richepin, Paris, Ville de marbre, 10 avril [1874], collection privée.

¹⁰ Il s'agit de Maurice Bouchor.

¹¹ Il s'agit de Germain Nouveau.

¹² Lettre Raoul Ponchon à Jean Richepin, Paris, 10 avril [1874]

¹³ Jean RICHEPIN, « Maurice Bouchor », *Gil Blas*, 2 juin 1880, p. 2.

¹⁴ Nous nous arrêterons plus longuement sur cette expression dans la troisième partie de notre propos. L'expression « épater le bourgeois » est chère aux décadents désigne dans ce cas la posture provocatrice des artistes, dont les réalisations artistiques et les conduites publiques sont effectuées la plupart du temps dans le but de faire réagir le public. Voir « Épater le bourgeois », p. 286.

[Jean Richepin] portait alors comme marque distinctive de cette dignité étrange, un bracelet porte-bonheur au poignet gauche, pour couronne il se coiffait d'un chapeau de forme spéciale. Ce fut même, entre le pauvre André Gill, et Jean Richepin, une lutte épique, une pacifique querelle à qui dénicherait, chez les divers chapeliers de Paris, le plus bizarre couvre-chef. Tantôt Gill avait l'avantage ; mais souvent Richepin l'emportait. L'illustre Sapeck jugeait en dernier ressort, et offrait la palme au vainqueur¹⁵.

Cette « pacifique querelle » entre André Gill et Jean Richepin leur permet de se démarquer de la figure du passant tout en valorisant l'amitié et l'esprit de farce. L'amour du bizarre et de l'excentrique est symbolisé par le chapeau, accessoire ostentatoire par sa position sur le haut de la tête. On devine par métonymie que le reste de la personne et de la vie de l'écrivain est marqué par cette sociabilité farcesque. Surtout, la démarche de compétition et l'hyperbole « le plus bizarre » démontrent la volonté manifeste de se situer en dehors des normes. Il est régulièrement précisé que ces costumes sont portés spécifiquement en vue d'attirer l'œil du passant :

[Jean Richepin] laissait voir volontiers, à sa main, une chaînette, d'or qui unissait le bracelet de son poignet à la bague de son doigt, en gesticulant, par les voies du quartier Latin, en compagnie de Raoul Ponchon, Maurice Bouchor, Sapeck et Paul Bourget. Il affichait ainsi, par ces innocentes excentricités de sa mise, sa volonté bien arrêtée de ne pas être un homme comme les autres¹⁶.

La volonté de se démarquer tient également d'une affection d'ordre personnelle pour des tenues et des accessoires inhabituels pour les jeunes hommes de l'époque. Adolphe Brisson écrit que Jean Richepin « adorait les verroteries, les costumes bariolés¹⁷ ». En 1897, il précise :

[Jean Richepin] se promenait par les rues, vêtu de costumes étroitement ajustés, et où dominaient la pourpre, l'or et l'indigo. À son plastron de chemise étincelait un énorme rubis qui excitait l'admiration des femmes et leur convoitise. Mais l'une d'elles s'en étant emparé et l'ayant laissé tomber par mégarde, il se brisa. Ce joyau n'était qu'un morceau de verre ! Vraies ou fausses (et beaucoup d'entre elles sont apocryphes), ces historiettes peignent assez exactement la physionomie qu'avait alors le poète¹⁸.

Ici aussi, la mention du rubis est l'occasion pour le critique de raconter une anecdote biographique. La mention de ces accessoires entoure le personnage de l'écrivain d'un voile de romanesque, comme dans ce portrait écrit par Jacques Nargaud :

Richepin a pour les bijoux l'amour d'un Barbare et il pourrait jeter plusieurs fois à la mer l'anneau du doge de Venise sans appauvrir ses doigts chargés de bagues qui, lorsqu'il parle,

¹⁵ Émile GOUDEAU, « La Jeune littérature », *La Presse*, 12 mai 1885, p. 1.

¹⁶ Félicien PASCAL, « Jean Richepin », *La Revue hebdomadaire*, 20 février 1909, p. 390-405.

¹⁷ Adolphe BRISSON, « M. Jean Richepin », *La Comédie littéraire : notes et impressions de littérature*, Paris, Armand Colin et C^{ie}, 1895, p. 87.

¹⁸ Adolphe BRISSON, « M. Jean Richepin », *La Petite Gironde*, 9 novembre 1897, p. 1.

font des gestes de feu. D'un Barbare aussi est son amour du rouge et de couleurs éclatantes, que son œuvre reflète en ces tons crus qui font se cabrer le bon goût¹⁹.

Le critique établit un lien entre la poétique de l'auteur et le physique et l'accoutrement de l'homme : l'amour des tons crus se ressent en effet dans sa poésie comme dans sa physionomie. En même temps, le portrait de l'auteur est empreint de romanesque et convoque l'imaginaire de l'ailleurs, avec la mention de Venise et la qualification de « barbare ». Par ailleurs, les « verroteries » que le public prend pour de véritables pierres précieuses symbolisent la tendance de l'auteur à préférer au véritable sacerdoce poétique un simple artifice littéraire. Autrement dit, la volonté de Jean Richepin de donner toute son importance au paraître et sa volonté d'attirer l'œil du passant s'applique autant à ses conduites publiques qu'à sa production littéraire : le *faire-semblant*, la *pose*, prennent le pas sur l'œuvre.

Si les bijoux que l'auteur a portés étaient sans doute en toc, ils ornent de façon permanente le portrait littéraire. Maurice Bouchor donne au rubis que Jean Richepin porte en épingle à son plastron de chemise une origine mythique :

Ses amis lui ont connu un rubis cabochon, gros comme un œuf de vanneau, qui avait probablement appartenu au grand Mogol²⁰ ; et cela, remarquez-le bien, à une époque où le poète courait le cachet pour vivre [...]. La légende veut qu'un jour l'énorme cabochon se soit brisé en tombant sur le marbre d'une cheminée. Mais où irait-on, si l'on accueillait toutes les légendes²¹ ?

Maurice Bouchor cherche à susciter la curiosité du lecteur en laissant en suspens la question de la véracité des anecdotes. En employant le conditionnel, il laisse planer le doute quant à la possible origine légendaire du bijou et quant à son destin tragique.

Henri d'Alméras remarque à la même époque un « chapeau de tyrolien égayé par deux pompons rouges²² ». L'accoutrement et l'homme attirent l'œil, comme le montre cette anecdote d'Adrien Marx à propos de l'entrée de Jean Richepin au café de l'Odéon. La tonalité romanesque de l'extrait transforme là encore l'écrivain en personnage :

Il y a cinq ou six ans, on jouait à l'Odéon je ne sais quel drame altérant, et ma gorge desséchée réclamait les apaisements d'un breuvage quelconque. Je profitai d'un entr'acte pour les aller chercher dans une taverne voisine. À peine étais-je attablé que la porte s'ouvrit avec fracas un homme parut - qui ne pouvait passer inaperçu, car son costume attirait l'attention tout d'abord. Il était coiffé d'un feutre gris de forme pointue et ceint, à sa base, d'une ganse terminée par deux pompons rouges. Sa chemise de toile fine et non empesée débordait sur le col de son veston de velours en un flot de plis d'une blancheur éblouissante.

¹⁹ Jacques NARGAUD, « *Mes Paradis de Richepin* », *Le Figaro*, 10 mars 1894, p. 1.

²⁰ Le « grand Mogol » n'est en vérité pas le nom d'une personne mais le nom d'un diamant.

²¹ Maurice BOUCHOR, « Jean Richepin (souvenirs) », *La Revue Illustrée*, 15 juin 1894, p. 277.

²² Henri D'ALMERAS, *Avant la gloire, op. cit.*, p. 108.

Son pantalon collant disparaissait dans les tiges vernies de ses bottes molles qui chaussaient admirablement des pieds d'une exigüité aristocratique²³.

Dans cet extrait, le passage de l'imparfait au passé simple, caractéristique du changement de rythme romanesque, fait de l'apparition de Jean Richepin l'action centrale du passage. Cet événement est dû à l'accoutrement de celui qui vient d'entrer : son feutre gris à pompons rouges est un signe distinctif du poète des gueux et son costume à cause duquel il « ne pouvait passer inaperçu » est utilisé pour lui permettre de se faire remarquer. Les représentations iconiques et textuelles de l'auteur le présentent régulièrement vêtu de rouge.

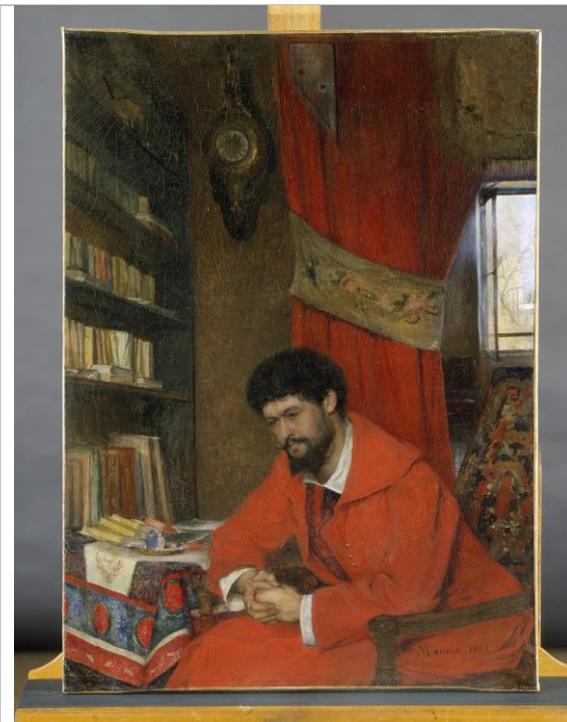


Figure 5 Charles Maurin, Portrait de Jean Richepin, inv. 990.3.1. © Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie – Photographie : C. Choffet.



Figure 6 Marcel Baschet, Portrait de Jean Richepin , 1910. Mairie de Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, photographie : F. Deval.

Camille Le Senne donne une description textuelle du tableau de Charles Maurin :

Solennel dans son genre, le portrait de M. Jean Richepin par M. Charles Maurin. L'auteur de *Nana-Sahib* nous apparaît en costume de moire rouge dans un décor écarlate. Cette cagoule purpurine éveille des idées romantiques du plus bizarre effet. Il est vrai que, sans en avoir tout à fait conscience, M. Jean Richepin est un des derniers représentants du romantisme. On ne saurait lui en faire un crime²⁴.

²³ Adrien MARX, « Jean Richepin », *Silhouettes de mon temps*, Librairie de la société des gens de lettres, 1889, p. 151.

²⁴ Camille LE SENNE, « La musique et le théâtre au salon de 1885 », *Le Ménestrel*, 7 juin 1885, p. 213.

Camille Le Senne évoque les « idées romantiques » que suggère la couleur rouge du vêtement de Jean Richepin. Le choix de la couleur rappelle le gilet que portait Théophile Gautier lors de la première représentation d'*Hernani*, symbole d'une jeunesse romantique qui tente au début du siècle de s'opposer à la rigueur classique. Le portrait est alors exposé chez Jean Richepin, comme le montre ce témoignage de Léon Bocquet, venu rendre visite à l'écrivain :

J'ai regardé curieusement, entre autres choses, un portrait de Jean Richepin, en touloupe rouge, par Maurin. J'ai admiré aussi un beau portrait en pied du petit Jean-Loup Richepin. Cette toile m'a particulièrement retenu. Elle est signée, en effet, d'un nom lillois : Léon Cassel²⁵.

En 1910, le peintre Marcel Baschet propose lui aussi une toile de Jean Richepin, vêtu de rouge, exposée au *Salon des Artistes Français*, dont voici une description :

Avec son portrait de Jean Richepin en simarre rouge, Marcel Baschet ouvre magistralement la série, toujours si intéressante, si belle à ce second Salon, des portraits. Il a surpris le poète de la *Chanson des Gueux* au bon moment, lorsque, à sa table de travail, il rime ou prépare la conférence prochaine, et que, sous la poussée des idées, ses traits, déjà si animés, prennent plus de caractère encore. Et sans doute qu'il en a tracé une image définitive²⁶.

Si dans sa description Léon Plée voit toujours Jean Richepin comme « le poète de *La Chanson des Gueux* », on ne peut pas en dire autant d'André Warnod²⁷, qui considère que le portrait peint par Baschet représente le Richepin de la maturité artistique :

Le portrait de Jean Richepin, en robe de chambre saumon, par Baschet, est très ressemblant. C'est le Richepin de l'Académie Française, conférencier aux Annales, qui ne se souvient plus de l'auteur des *Blasphèmes* et de la *Chanson des Gueux*²⁸.

Si les différences qui séparent le tableau de Maurin et celui de Baschet sont significatives sur le plan du style, on retrouve les mêmes attributs : le manteau rouge, la posture énergique, loin de l'alanguissement poétique et la barbe en double pointe. On remarque néanmoins qu'en 1910, Jean Richepin a troqué le touloupe²⁹ pour la simarre³⁰.

²⁵ Léon BOCQUET, « Jean Richepin », *Le Grand écho du Nord et du Pas-de-Calais*, 21 février 1909, p. 1.

²⁶ Léon PLEE, « Les Salons de 1910 », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} mai 1910, p. 438.

²⁷ André Warnod est un écrivain né en 1885. Il fut proche des artistes de Montmartre. Il est notamment rédacteur à *Comœdia*, journal dans lequel il publie des comptes-rendus des conférences de Jean Richepin sur Victor Hugo. Ex. : André WARNOD, « Le premier épanouissement poétique de Victor Hugo par Jean Richepin », *Comœdia*, 11 décembre 1913, p. 1 ; André WARNOD, « La Légende des siècles et M. J. Richepin », *Comœdia*, 29 janvier 1914, p. 1 ; André WARNOD, « Les Travailleurs de la Mer, L'Homme qui rit, etc... par Jean Richepin », *Comœdia*, 12 février 1914, p. 1. Ces comptes-rendus sont systématiquement dythirambiques.

²⁸ André WARNOD, « *Comœdia* au salon des artistes français – Notes d'un promeneur », *Comœdia*, 4 mai 1910, p. 4.

²⁹ Vêtement porté par les paysans russes.

³⁰ La simarre est une robe longue portée par les membres du clergé et les magistrats.

b) Une physionomie particulière

Au-delà de l'excentricité de costume, Jean Richepin possède une physionomie qui attire particulièrement l'œil de la critique. La pilosité de l'écrivain lui permet de se singulariser. En même temps que les particularités physiques de Jean Richepin lui permettent de se singulariser, elles font de lui le membre de plusieurs dîners et groupes littéraires. Sa barbe lui permet d'être le bienvenu au dîner des Sphénopogones³¹ et son teint bronzé fait de lui un membre des Haïtiens du Quartier Latin :

[Richepin] avait été accueilli avec empressement par un groupe de Bretons, buveurs infatigables, et par une société de Haïtiens qui le considéraient, à cause de son teint bronzé et de ses cheveux crépus, comme un Haïtien honoraire³².

De façon générale, l'exotisme de la figure de l'auteur est régulièrement mentionné dans les portraits qui lui sont consacrés.

Théodore de Banville écrit l'un des premiers portraits textuels précis de Jean Richepin dans *Camées parisiens* en 1881, dont voici le texte complet :

Ce chanteur à la toison noire et au visage couleur d'ambre a pris le parti de ressembler à un prince indien, sans doute afin de pouvoir écouler, sans attirer l'attention, un tas de perles, de rubis, de saphirs et de chrysolithes. Ses sourcils droits se rejoignent presque et ses yeux enfoncés, aux prunelles grises, striées et cerclées de jaune, sont comme dormants et troublés à l'ordinaire, et dans la colère lancent des éclairs d'acier. Le nez petit, presque droit, terminé en bille, a les narines mobiles et très expressives ; la bouche petite, rouge, bien modelée et dessinée, finement voluptueuse et amoureuse, les dents courtes, étroites, blanches, bien rangées, solides à manger du fer, donnent une originale et virile beauté au poète des *Caresses*. La longueur avancée du menton disparaît sous la jolie barbe frisée et fourchue, et cachant sans doute un haut et large front, du sommet du crâne se précipite jusque sur les yeux une mer aux flots pressés : c'est l'épaisse et brillante et noire et onduleuse chevelure³³.

Théodore de Banville mêle ses impressions personnelles à la description factuelle du personnage. Le portrait prône la volupté : le choix de mentionner *Les Caresses*, recueil de poésies amoureuses et sensuelles, donne le ton du portrait, qui met en avant les caractéristiques physiques du poète telles que sa virilité, sa beauté, et sa sensualité, notamment à travers la description de sa bouche « finement voluptueuse et amoureuse ». Le portrait commence aux

³¹ Littéralement « le dîner des barbes en pointe ». La présence de Jean Richepin dans ces dîners est attestée dans la presse à partir de 1895. On compte dans ces dîners Jules Lemaître, Halévy, Camille Saint-Saëns et Jules Claretie, Barthou et Poincaré.

³² Henri D'ALMERAS, « Jean Richepin », *Avant la Gloire : Leurs débuts*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, p. 106.

³³ Théodore DE BANVILLE, « Camées parisiens – Troisième douzaine (suite) », *Le Voltaire*, 21 juillet 1881, p. 1.

sourcils, puis descend avant de remonter à la chevelure, opérant ainsi une description quasi exhaustive du visage du poète. Là encore, la pilosité est décrite avec précision : la toison noire, les sourcils, la barbe frisée et fourchue, sont des traits distinctifs chargés symboliquement : ils disent la virilité du poète en même temps qu'ils convoquent l'imaginaire de l'Orient : la description de l'écrivain est en effet imprégnée d'exotisme.

Quelques éléments relèvent de l'imagination pure et participent de la transformation de l'écrivain en personnage. Les yeux qui lancent des éclairs et les dents solides à manger du fer sont des indices de la « virile beauté » du poète. De même, l'avancement du menton, le front haut, le nez droit, véhiculent une impression de grandeur et de force. Le portrait est ensuite rendu particulièrement vivant par les mentions directes des couleurs, le visage d'*ambre*, les prunelles *grises* cerclées de *jaune*, les dents *blanches*, la chevelure *noire*, rendent vivants les traits de l'écrivain.

À la mort de l'auteur en 1927 le journaliste Claude Berton dresse un portrait physique de Jean Richepin. Il affirme que l'auteur fut « un des hommes les plus beaux de son époque ». Son discours convoque l'imaginaire de l'Orient, totalement décalé de l'identité véritable de l'écrivain :

Avec une barbe d'oriental, noire, frisée, divisée en deux fines pointes, une chevelure de boucles sombres, serrées qui lui couvrait le front et la nuque, ainsi qu'une calotte ronde d'astrakan, le teint mat légèrement cuivré, et, sous des sourcils surbaissés, des yeux verts étincelants, avec de minces stries jaunâtres comme de l'or, il produisait, à première vue, une profonde impression³⁴.

Cette « profonde impression » relatée par Claude Berton est commune à de nombreux portraits de l'auteur. Tancred Martel raconte en 1924 le contexte de sa rencontre avec Jean Richepin, quarante-cinq ans plus tôt. Il insiste lui aussi sur l'impression que lui a donné le poète :

Lorsque je le vis pour la première fois, à Marseille, en avril 1879³⁵, et ce fut le printemps de notre amitié, son aspect m'étonna et m'enchantait. En dépit d'un élégant costume moderne, je crus d'abord avoir sous les yeux Caracalla, ou Lucius Verus ressuscité. Puis, mon regard m'envoya l'image d'un empereur d'Orient, d'un fils de grande tente arabe, d'un taxiarque de Thémistocle, se disposant à écrire une tragédie après s'être battu à Salamine. Car Auguste-Jean Richepin, né à Médéah, sous le ciel africain, le 4 février 1849, au hasard d'une garnison paternelle, rassemble, en son masque énergique et souriant, les traits signalétiques de plusieurs races³⁶.

³⁴ Claude BERTON, « Jean Richepin, comédien », *La Femme de France*, 16 janvier 1927, p. 19.

³⁵ Tancred Martel publie une nouvelle, « Un peu de jalousie », dans le *Républicain Marseillais*, du 30 avril au 3 mai 1879.

³⁶ Tancred MARTEL, « Jean Richepin », *La Revue mensuelle*, 15 octobre 1924, p. 1.

En 1884, Léon Bloy qualifie Jean Richepin de « contradiction de tous les systèmes de physiognomonie³⁷ », expliquant sans doute les représentations de l'écrivain tour à tour en touranien, en nomade, en tzigane, en romanichel, en bohémien, en « merlifiche³⁸ », en saltimbanque, en forain, en carthaginois, en romain, en indien ou en espagnol³⁹.

Physionomie à la fois ardente et impassible, bronzée et recuite au four de toutes les crapules, éclairée intérieurement d'on ne sait quelle sale lumière qui, débordant par deux yeux d'Indien jongleur, fait penser aux lampes symboliques des trois cents cruches de Gédéon. Caracalla par le front, Spartacus par le mufler, larbin à tout faire par tout le reste de sa personne, cette apparition met en miettes les inventions les plus caractérisées des romanciers⁴⁰.

Le portrait que fait Bloy de Richepin, très dépréciatif, témoigne du mépris qu'il lui porte. Léon Bloy pointe néanmoins une particularité intéressante de la physionomie de Jean Richepin : elle peut être le support de l'imaginaire du critique. Par conséquent l'auteur peut revêtir des caractéristiques qui n'ont aucun lien avec la réalité. On remarque que Léon Bloy convoque des références qui relèvent de l'Histoire mais aussi de la mythologie, et surtout que la description s'éloigne du portrait factuel pour entrer dans la description d'une figure imaginaire.

Ici, un article du *Figaro* mentionne une anecdote dans laquelle l'acteur Novelli compare Jean Richepin à un empereur romain :

C'étaient Raoul Ponchon « au nez fleuri », Maurice Bouchor « aux boucles blondes » et Jean Richepin « aux cheveux crépus », ces cheveux qui lui donnent la physionomie de quelque héros antique. Et il me souvient que, le soir de la première représentation de l'acteur Novelli, à la Renaissance, il y a trois mois, Jean Aicard vint présenter Jean Richepin au comédien italien qui s'écria :

— Oh ! la belle tête d'empereur roumain⁴¹ !

Jean Richepin tire de cette physionomie particulière les sources de sa biographie imaginaire, que nous allons détailler ci-dessous. Francisque Sarcey⁴² propose de situer les origines de Jean Richepin du côté de l'Europe de l'Est :

³⁷ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat Noir*, 5 janvier 1884, p. 208.

³⁸ Le terme est synonyme de saltimbanque et de vagabond.

³⁹ Tous ces termes ont été employés au moins une fois dans notre corpus d'étude. Nous les citons par ordre de popularité.

⁴⁰ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat Noir*, 5 janvier 1884, p. 208.

⁴¹ Jean BERNARD, « Les petites enquêtes du Figaro : l'idéal à vingt ans », *Le Figaro*, 13 août 1898, p. 4.

⁴² Francisque Sarcey témoigne d'un intérêt particulier pour le poète des gueux. Il fait au sujet des œuvres de Jean Richepin plusieurs conférences : le 21 avril 1882 sur *Madame André*, le 22 mars 1883 sur *Madame André et La Glu*, le 19 octobre 1883 sur *Miarka, la fille à l'Ourse*, la quatrième le 24 mai 1884 sur *Les Blasphèmes*, le 11 février 1886 sur *La Mer*, le 18 novembre 1886 sur *Braves Gens*, le 1^{er} juin 1888 sur *Césarine*, le 13 février 1890.

Tout le monde sait que M. Richepin porte sur son visage, dans sa chevelure, dans sa manière d'être, et un peu peut-être aussi dans le tour de son imagination et de son esprit, des traces évidentes d'une hérédité exotique, tzigane probablement⁴³.

Adrien Marx rapproche Jean Richepin d'une figure antique :

Cet étrange personnage tenait à la fois de Fra-Diavolo⁴⁴, d'Othello⁴⁵ et de Porthos⁴⁶. Puissant et musclé, sans être massif, il portait sur des épaules d'athlète une tête superbe, une tête d'antique - la tête d'un centurion, retour des guerres Puniqes. Son teint basané soulignait la farouche énergie de ses traits, et son front, ombragé par une frange de cheveux noirs et bouclés, trahissait la volonté poussée jusqu'à l'entêtement. Quand il parlait, ses lèvres rouges découvraient des dents de carnivore et son menton agitait le double éventail de sa barbe bifurquée⁴⁷.

Si les portraits divergent dans les origines qu'ils donnent à Jean Richepin, ils insistent néanmoins sur les mêmes caractéristiques. On retrouve presque systématiquement la stature d'athlète ; les dents blanches ; les cheveux tantôt bouclés, tantôt crépus, noirs et la barbe en double pointe. Nous pouvons relire par exemple ce portrait que fait Francis de Croisset alors qu'il rencontre Jean Richepin chez lui :

Il était assis dans un fauteuil gothique. La fenêtre, ouverte sur un petit jardin, laissait entrer le printemps de Paris. Frisée, sa barbe de Jupiter pompéien bouclait autour d'un visage de bronze clair, où brillaient des yeux impérieux et tendres. Il souriait d'un sourire qu'on n'inventera plus et qui vous offrait du bonheur. Une robe de chambre rouge l'enveloppait comme d'une flamme. Je savais qu'il était près de la cinquantaine, mais mes vingt ans éblouis contemplaient sa jeunesse⁴⁸.

Cette admiration de la jeune génération pour le physique de Jean Richepin, on la retrouve encore dans cette citation d'Émile Mâle, qui succède à Jean Richepin au fauteuil n° 508 :

Je n'avais pas oublié, non plus, que Jean Richepin avait été, pour les jeunes gens de ma génération, une sorte de héros légendaire. [...] Il marchait, disait-on, escorté d'une troupe de jeunes poètes, dont on voyait bien qu'il était le prince, car il avait une *beauté impériale* qui le faisait ressembler étrangement au buste de Lucius Verus, le collègue de Marc Aurèle. Il venait d'écrire *Nana Sahib*, un drame en vers, dont il jouait lui-même le principal rôle. Il y avait égalé les acteurs les plus fameux, et nous avions pu admirer enfin ce personnage

⁴³ Francisque SARCEY, « Mon frère Yves – Miarka » *Le XIX^e siècle*, 19 février 1885, p. 2-3.

⁴⁴ Chef des insurgés napolitains.

⁴⁵ Général vénitien, voir la tragédie de William Shakespeare, *Othello*, représentée pour la première fois en 1604.

⁴⁶ Personnage des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas.

⁴⁷ Adrien MARX, « Jean Richepin », *Silhouettes de mon temps*, Librairie de la société des gens de lettres, 1889, p. 151-152.

⁴⁸ Francis de CROISSET, « Hommage à Jean Richepin – Jean Richepin familial » *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, 18 décembre 1926, p. 1.

fabuleux, qui nous apparaissait sous l'aspect d'un jeune prince oriental entouré de tous les prestiges de l'Inde⁴⁹.

La représentation de Jean Richepin en héros légendaire, et non seulement en écrivain, suggère que les représentations de l'homme dépassent le seul contexte littéraire pour faire rentrer davantage le personnage dans la sphère sociale. Par ailleurs, Émile Mâle évoque *Nana-Sahib* comme le moment qui fut propice à l'observation de l'auteur. L'adverbe « enfin » démontre que l'apparition publique de Jean Richepin était attendue. Nous souhaitons donc maintenant établir une chronologie de la naissance de Jean Richepin comme personnage légendaire.

B. L'esprit fumiste et farcesque de Jean Richepin

La physionomie particulière et l'accoutrement de Jean Richepin s'accompagnent d'une personnalité exubérante qui forment le terreau fertile de sa légende. Celle-ci puise ses sources et ses premières anecdotes dans le passage de l'auteur à l'École normale. On trouve dans la presse de nombreux témoignages d'anciens camarades de classe. Jean Richepin n'y a pas encore la réputation d'un « oriental », mais celle d'un Hercule et d'un histrion.

Jean-Benoît Puech propose de nommer « décors » les lieux dans lesquels le personnage de l'écrivain se trouve représenté. La presse se charge de reconstituer, par le témoignage, les lieux emblématiques de la formation de Jean Richepin. À ce titre, l'étude des lieux de formation et de construction du personnage de l'écrivain que représentent l'École normale, le Quartier Latin et la foire nous semblent particulièrement pertinents. En effet, si ces « décors⁵⁰ » peuvent paraître anecdotiques, ils participent activement à la construction de l'image d'auteur de l'écrivain.

⁴⁹ Émile MALE *Discours de réception à l'Académie française* [28 juin 1928], Académie Française, <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-emile-male>.

⁵⁰ Jean-Benoît Puech propose de nommer « décors » les lieux dans lesquels le personnage de l'écrivain se trouve représenté. Voir Jean-Benoît Puech, « La création biographique », *op. cit.* Si aujourd'hui on ne rattache pas particulièrement ces lieux à Jean Richepin, ils excitaient à l'époque la curiosité des lecteurs. Ainsi, Léo Claretie raconte dans une de ses chroniques que les normaliens ont arraché des registres de prêt de la bibliothèque un morceau de papier qui contenait la signature de Jean Richepin.

a) L'École normale supérieure

Parmi les lieux de formation de Jean Richepin⁵¹, l'École normale est celui qui fut le plus longuement décrit et dont les anecdotes furent abondamment égrenées dans la presse⁵². Lieu d'entre-soi masculin, l'École Normale fut pour Jean Richepin un lieu formateur dont il garde le souvenir des jeux qui viennent contrebalancer les « longues séances de travail⁵³ ». L'écrivain en fait la liste dans un article du 10 novembre 1880 intitulé « À l'école normale » :

Calembours, coq-à-l'âne, épigrammes, maximes tintamarresques, queues de mot, gaudrioles, traits à l'emporte-pièce, tout cela coulait de source parmi ces jeunes hommes, frais émoulus de littérature, et encore gamins⁵⁴ !

Il se remémore également les fausses colles, qu'il qualifie de « bonnes journées de farce⁵⁵ » et le *canularium*, procédé propre aux élèves de l'École normale dans lequel, explique Jean Richepin : « Le conscrit, juché sur une table, devant l'aréopage des carrés et des cubes (élèves de seconde et de troisième année) écoute le maître de *canularium* qui le passe au fil de la satire, qui lui pousse des bottes de calembredaines, qui le larde de critiques piquantes, et qui balafre tous ses ridicules ». L'auteur insiste sur le caractère indolent de l'exercice, affirmant : « nous ne sommes pas ici dans une école militaire, où la consigne est de se montrer brutal⁵⁶ ».

Alphonse Aulard⁵⁷ eut la charge de s'occuper du *canularium* de Jean Richepin. L'image que le lecteur perçoit est celle d'un jeune homme exubérant :

Sur ce poêle-pilori⁵⁸, les autres conscrits avaient eu une attitude gênée, avec un sourire contraint et un visible désir que la cérémonie prît fin. Richepin, lui, loin d'être intimidé, se campa en personnage goguenard, lança des ripostes et des brocards, fit rire à son profit, et ce fut le brimé qui brima les brimeurs⁵⁹.

Ensuite, dans une interview à Maurice Leclercq, Jean Richepin rappelle « l'espièglerie qui, au lendemain de son départ de l'École Normale, lui fit ouvrir, sur le trottoir d'en face, une échoppe de marchand de pommes de terre frites avec sa mention d'ancien élève comme

⁵¹ Nous les avons détaillés dans le point : « Une formation de lettré », p. 106.

⁵² Beaucoup d'*anciens* de l'École normale supérieure ont publié des articles sur Jean Richepin. C'est le cas d'Alphonse Aulard, le poète Henri Chantavoine ou encore du critique Émile Faguet.

⁵³ JEAN RICHEPIN, « À l'École normale », *Gil Blas*, 10 novembre 1880, p. 1.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Alphonse Aulard, (1849-1928), historien français.

⁵⁸ Les témoignages font référence tantôt à une table, tantôt à un poêle, sur lequel on juchait les débutants pour les soumettre au *canularium*.

⁵⁹ A[lphonse] AULARD, « Jean Richepin à l'École Normale », *L'Ère nouvelle*, 14 décembre 1926, p. 1.

enseigne⁶⁰ ». L'anecdote est imaginaire mais fut reprise de nombreuses fois dans la presse, présentant l'auteur tantôt en vendeur de marrons, tantôt en vendeur de frites. La reprise de l'anecdote et ses variantes laissent penser que la biographie fait aussi l'objet de plagiat des journalistes, contraints de réemployer du matériau préexistant pour pouvoir écrire au jour le jour.

Dans un article sur « La vie tumultueuse de Jean Richepin », Jean-L. Prim rappelle d'autres anecdotes fallacieuses et fait commencer la « légende » en 1868 :

En 1868, sa légende commence. Une nuit, on aurait trouvé la chapelle de l'École tous flambeaux illuminés, et près de l'autel Richepin avec trois femmes. Trois⁶¹!

Marcel Schwob démentait néanmoins dès 1891 cette partie de la légende : « Ni femmes, ni chapelle, ni renvoi ; mais il fut licencié, avec les autres, en août 1870, après deux ans d'école⁶². » Adolphe Brisson avait également mentionné l'anecdote :

On affirmait qu'il avait été chassé de l'École normale pour cause de mauvaises mœurs ; qu'on l'avait surpris une fois dans la chapelle de l'École, devant l'autel éclairé *a giorno*, ayant près de lui trois femmes (le gourmand !) qu'il était en train de confesser. Jeté dehors, repoussé par sa famille, on racontait encore que Jean Richepin s'était engagé dans une troupe de saltimbanques, qu'il avait dompté des bêtes féroces, lutté à main plate avec Marseille⁶³, couru les océans en qualité de mousse sur un vaisseau négrier et que rentré au gîte, après tant d'aventures, crevant de faim et mis au ban de la société, il composait des vers obscènes en caressant des Gothons⁶⁴ de carrefour⁶⁵.

Adolphe Brisson affirme toute la facticité des légendes de jeunesse de Jean Richepin, par les verbes « on affirmait » et « on racontait encore », laissant suggérer que ces événements ne sont que des rumeurs.

b) Le Quartier latin : entre greniers et cafés

Jean Richepin ne fut pas renvoyé de l'École Normale, mais interrompit son parcours pour rentrer dans les francs-tireurs lors de la guerre franco-prussienne⁶⁶. Au sortir de la guerre,

⁶⁰ Maurice LECLERCQ, « Jean Richepin académicien », *L'Éclair*, 18 février 1909, p. 1.

⁶¹ Jean-L. PRIM, « La Vie tumultueuse de Jean Richepin », *L'Ordre*, 11 février 1939, p. 2.

⁶² Marcel SCHWOB, « Jean Richepin », *L'Événement*, 28 février 1891, p. 1

⁶³ Il s'agit du lutteur Marseille.

⁶⁴ Femmes vulgaires.

⁶⁵ Adolphe BRISSON, « M. Jean Richepin », *La Comédie littéraire : notes et impressions de littérature*, Paris, Armand Colin et C^{ie}, 1895, p. 87.

⁶⁶ L'École normale supérieure ferme en décembre 1870 et rouvre en avril 1871. Jean Richepin s'engage dans les francs-tireurs de l'armée de l'Est. Il s'y engage en vérité un peu par hasard, alors qu'il est venu rendre visite à son père.

il commence sa « vie de bohème » à Paris, fréquente les ateliers d'artiste et les cafés et occupe une mansarde, qui sont des « lieux privilégiés du déploiement des imaginaires de la bohème⁶⁷ ». Les actions de Jean Richepin dans ces lieux ont été relatés dans la presse par les journalistes qui l'ont côtoyé. Ils chroniquent, dans une volonté parfois historiographique, la vie des bohèmes au Quartier Latin :

Le spectacle était curieux de ces drilles – tous lettrés – mâchant dans les brasseries plus d'esthétique que de beefsteak ; choisissant pour bases de leur causerie les thèmes les plus ardu, discutant beaux-arts, philosophie, médecine avec une faconde, une exubérance et un éclat qui sidéraient les servantes du d'Harcourt. Les Claras et les Marthes de cet estaminet légendaire en laissaient tomber la vaisselle de stupeur et oubliaient parfois de réclamer le prix des absinthes.

Une fois saouls de controverses et... de fine champagne, les compères quittaient la place... Ils menaient alors, par les rues, un tapage d'escoliers en goguette et hurlaient les hourvaris d'une basoche affolée, se consolant de ne pas rosser le guet en éteignant les réverbères et en décrochant les enseignes⁶⁸.

Adrien Marx insiste sur le caractère particulièrement indolent de l'attitude des bohèmes. Inoffensive, cette bohème se plaît à se donner en spectacle avant de remonter dans sa mansarde. La mansarde est l'habitat stéréotypique du bohème, et notamment du jeune provincial « monté » à Paris, le grenier est un des symboles du statut artiste :

Je ne sais plus qui s'est amusé à dire, à propos d'un amant des Muses qui perchait au sixième étage : « Voyez-vous, le finaud, il habite une mansarde : c'est pour faire croire qu'il a du génie »⁶⁹.

La mansarde offre un regard surplombant sur la rue et sur l'art⁷⁰ : c'est un lieu dont « [l']élévation géographique⁷¹ » est un symbole de « l'ascendance artistique⁷² ». Elle est valorisée tout au long du dix-neuvième siècle par les écrivains, si bien que « romantiques et réalistes, tous ont à l'envie chanté et magnifié l'insalubre réduit⁷³ ». Ainsi, le grenier est à la fois le cadre de vie de l'écrivain et le cadre de certaines de ses œuvres. La première partie du

⁶⁷ Anthony GLINOER, « La bohème chez elle. Étude sur l'imaginaire de l'intérieur bohème », *Romantisme*, n° 168, 2015, p. 61-70.

⁶⁸ Adrien MARX, « Jean Richepin », *Silhouettes de mon temps*, Paris, Librairie de la société des gens de lettres, 1889, p. 158.

⁶⁹ Albert CIM, « Les Bohèmes d'autrefois ». *La Vie littéraire*, 23 novembre 1876, p. 1.

⁷⁰ Paul Alexis évoque le souvenir d'une conversation avec Jean Richepin dans « son petit appartement, très-élevé, mais d'où Richepin avait toute la vue superbe du boulevard et de la façade, alors en construction, du nouvel Opéra⁷⁰ » in Paul ALEXIS, « Jean Richepin », *Le Réveil*, 28 janvier 1883, p. 1

⁷¹ Anthony GLINOER, « La bohème chez elle. Étude sur l'imaginaire de l'intérieur bohème », 2015, « *Romantisme* », p. 61-70, p. 62.

⁷² *Ibid.*, p. 65.

⁷³ Albert CIM, « Les Bohèmes d'autrefois », art. cit., p. 1.

siècle voit fleurir des représentations idéalisées de la mansarde, à la fois objet et lieu de création artistique.

Jean Richepin s'est lui-même qualifié de « poète de grenier⁷⁴ » dans *La Chanson des Gueux*. La formule ne connote pas le bonheur du grenier tel qu'il était chanté par Béranger. Tout comme les autres symboles de la bohème, le grenier se voit davantage déconsidéré à la fin du siècle. Si le bohème vivote tranquillement pendant l'été, l'hiver marque la fin de l'insouciance. Jean Richepin évoque dans une chronique ces logements précaires :

Et ce logement, c'est un rêve. On s'occupe bien de regarder si la fenêtre ne joue pas, si la porte est déclanchée, si le toit bâille ! Bon ! les portes et fenêtres, c'est fait pour être ouverts, pas vrai ? Les vents coulis en juillet, mais on payerait pour en avoir ! Et ces fentes au plafond, signe que le plafond lui-même rigole, tant c'est gai dans cette turne-là ! On prend tout à la bonne, et les inconvénients deviennent *de la choquette*.

En juillet, le déménagement est une fête.

Mais en octobre, n, i, ni, c'est fini de rire : le déménagement est funèbre et s'appelle le *décanillage*⁷⁵ à la manque⁷⁶.

La mansarde est un lieu qui symbolise un « moment » de la vie d'artiste. Elle est associée à un temps de célibat marqué par la force des amitiés masculines. La vie quotidienne est d'ailleurs modelée par ces sociabilités, tout comme une partie des sociabilités sont elles-mêmes modelées par les habitations bohèmes. En effet, ces lieux sont parfois partagés : les bohèmes logent dans leur mansarde leurs compagnons d'infortune ou cohabitent dans un même logement ou une même pension.

Dans ses *Mémoires*, Jean Richepin évoque rapidement la « petite chambre » dans la « vaste maison⁷⁷ » qu'il occupait avec Jacques-Marie-Ferdinand-Joseph de Crozals⁷⁸ au 16 rue de Vaugirard. Félicien Pascal raconte en 1909 :

[Jean Richepin] habitait alors une mansarde, quelque part, au quartier Latin. Son pauvre logis était toujours à la disposition de ses amis, qu'il fût chez lui ou non. Ils n'avaient qu'à prendre la clef chez le concierge, s'il était absent, et à monter⁷⁹.

⁷⁴ Jean RICHEPIN, « Mon petit toutou », *La Chanson des Gueux*, Librairie illustrée, 1876, p. 199.

⁷⁵ Décaniller signifie, en argot, quitter son domicile précipitamment.

⁷⁶ Jean RICHEPIN, « Déménagements », *Paysages et coins de rue*, op. cit. p. 60-70. Article initialement paru dans le *Gil Blas* du 8 octobre 1881 dans la rubrique « Chroniques du pavé » sous le titre « Le grand petit terme ».

⁷⁷ Jean RICHEPIN, « Souvenirs de la Commune », *Toutes mes vies, Demain*, n° 6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 19.

⁷⁸ Même promotion à l'ENS.

⁷⁹ Félicien PASCAL, « Jean Richepin », *La Revue hebdomadaire*, 20 février 1909, p. 390-405.

L'emplacement au Quartier Latin place directement Jean Richepin dans l'épicentre de la bohème littéraire, C'est du haut de ce « pauvre logis » qu'il assiste, avec quelques compagnons, à la Commune de Paris⁸⁰. Félicien Pascal raconte :

Quelques-uns de ses amis étaient installés chez lui, un jour qu'on se battait autour du Panthéon, lorsqu'il rentra. Il ouvrit son manteau, et quelques balles en roulèrent sur le carreau de sa chambre. « Oui, je crois qu'on a tiré sur moi, dit-il, sans plus s'émouvoir. » Par la fenêtre à tabatière, on s'établit sur le toit de la maison. Et, là, au-dessus de Paris en flammes, M. Jean Richepin, dressé dans sa cape espagnole, déclama, avec de grands gestes tragiques, à ses jeunes camarades, l'*Incendie de Rome* de Victor Hugo. Ces jeunes gens se donnaient la volupté impériale de communier avec l'âme de Néron⁸¹.

Le comportement de Jean Richepin est celui d'un spectateur. En même temps, la mention de la déclamation du poème lui donne une posture d'aède Jean Richepin est « drapé dans une cape espagnole » et « déclame avec de grands gestes tragiques » l'incendie de Rome de Victor Hugo. Les descriptions qui suivent soulignent également la théâtralité du comportement de l'auteur. Jean Richepin confirme dans ses mémoires la véracité d'une partie de l'anecdote :

Ce fut aussi Paris incendié, qui, durant cette semaine, fut littéralement la ville mise à feu et à sang ! En pleine nuit, juchés sur le toit de la maison, nous regardions flamber les Finances, la Cour des Comptes, les Tuileries ; l'intensité des flammes était telle que nous pouvions lire facilement un journal à leur lueur ! La légende veut que, cette nuit-là, j'aie déclamé, de notre toit, l'ode où Hugo montre Néron regardant brûler Rome incendiée par son ordre⁸² ; mais, outre que je n'y aurais pas eu le cœur, en un moment aussi tragique, j'étais bien trop préoccupé et angoissé par tout ce qui se passait et allait se passer encore, pour y songer ! La vérité est beaucoup plus simple : je rappelai seulement à mon camarade Crozals l'analogie qu'il y avait entre l'incendie de Rome vu par Hugo, et celui de Paris, devant nos yeux⁸³.

Jean Richepin et Jacques-Marie-Ferdinand-Joseph de Crozals surplombent Paris et peuvent regarder brûler à la fois « les Finances, la cour des comptes » et « les Tuileries ». Bernard-Henri Gausseron raconte la même anecdote et la rapproche de l'écriture du roman *Césarine* de Jean Richepin :

De sa chambre haute, en un hôtel meublé de la rue de Vaugirard, Richepin entendait les roulements de la mitrailleuse et les crépitements des feux de peloton faisant, sous les arbres du Luxembourg, l'œuvre sommaire de la justice des vainqueurs L'impression qu'il en reçut est, chez les hommes de sa trempe, de celles qui ne s'effacent pas. On la sent, toute

⁸⁰ « Aux francs-tireurs de l'armée de l'Est, je n'avais guère pris part qu'à quelques escarmouches sans véritable importance. Je n'avais pas assisté, en fait, à ce qui s'appelle une bataille, pas vu *la guerre*, par conséquent. Je voulais me rattraper, maintenant qu'une révolution éclatait à Paris. » in Jean RICHEPIN, « Souvenirs de la Commune », *Toutes mes vies, Demain*, n° 6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 16.

⁸¹ Félicien PASCAL, « Jean Richepin », *La Revue hebdomadaire*, 20 février 1909, p. 390-405.

⁸² Il s'agit de l'ode « Un chant de fête de Néron » in Victor HUGO, *Odes et ballades* [1826], Paris, Paul Ollendorf, 1912, p. 226-229.

⁸³ Jean RICHEPIN, « Souvenirs de la Commune », *Toutes mes vies, op. cit.*, p. 22.

frémillante encore, dans les dernières pages de *Césarine*. Quelle influence a-t-elle eue sur la direction de la pensée du poète ?⁸⁴

Paul Merrien, en 1912, a fait une synthèse similaire de ce moment en mentionnant lui aussi l'écriture de *Césarine* :

En mars 1871, il rentrait à Paris. Logé rue de Vaugirard, sous les combles (car il n'était pas riche), il assista, du toit de sa mansarde, aux derniers combats et aux incendies de la Commune. Il nous en a laissé un tableau émouvant dans *Césarine*. Et, les derniers jours de la Semaine sanglante, il vit de son observatoire les fusillades qu'amena la répression et qui eurent pour théâtre, à vingt mètres de sa maison, le mur tragique du Petit-Luxembourg. Cette vision abominable a suffi à le détacher à tout jamais de la politique et de l'utopie sociale. Richepin n'a jamais allumé d'incendies que dans son imagination et n'a souhaité d'autres flammes que les feux de l'aurore ou les embrasements d'un beau coucher de soleil⁸⁵.

Par ailleurs, on remarque l'insistance sur le caractère à la fois surplombant et pauvre du lieu : on monte depuis une « fenêtre à tabatière » située sous les combles. Le toit est transformé en « observatoire ». Ce « tableau émouvant » qu'évoque Paul Merrien se situe à la fin du roman *Césarine*, de Jean Richepin. Le narrateur raconte :

Le mardi soir commencèrent les incendies. Je passai la nuit sur le toit, à regarder, sans rien dire, sans penser presque, dans une immobile contemplation de brute. Tourné du côté de Paris, je vis la ligne embrasée et rongée s'avancer peu à peu de gauche à droite. Impossible de savoir précisément ce qui brûlait et à quelle distance était le feu. On le supposait tout proche, tant il dardait violent⁸⁶.

Le mur du Petit-Luxembourg se transforme en « théâtre » aux « murs tragiques ». Voici le récit que fait le narrateur :

La porte du Luxembourg était close, je suivis la grille pour faire le tour du jardin et gagner ainsi les terrains de l'ancienne Pépinière. Je m'arrêtai un instant devant l'emplacement de la barricade qui avait si formidablement rugi toute la nuit dernière au carrefour des rues Bonaparte et Vaugirard. Les pavés avaient été rejetés à droite, en monticule, pour donner passage à la troupe. Ils semblaient encore défendus par le cadavre d'un fédéré, qui gisait sur le tas, étalé à plat ventre, les bras en croix, les mains crispées, la barbe collée dans une flaque de sang.

[...]

[Le patron d'une boutique] m'apprit aussi que la poudrière qui avait sauté était celle du Luxembourg, et que les baraquements de l'ambulance avaient été en partie renversés par l'explosion⁸⁷.

⁸⁴ B. H. GAUSSERON, « Jean Richepin », *La Nouvelle Revue*, 15 mars 1891, p. 335.

⁸⁵ Paul MERRIEN, « Un "repris de justice" à l'Académie : Jean Richepin », *La Semaine politique et littéraire de Paris*, 13 octobre 1912, p. 3.

⁸⁶ Jean RICHEPIN, *Césarine*, *op. cit.*, p. 307.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 314-315.

Après la Commune, Jean Richepin occupe ensuite brièvement, rue Saint-Placide, un grenier situé au sixième étage, pendant cinq mois, d'octobre 1871 à février 1872, qui semblent inspirer des œuvres beaucoup plus joyeuses. Il écrit notamment un poème sur son chien :

Pück, Buchon, Buchasson, Buchinier, dom Buchet,
Il me plaît d'évoquer ce soir dans un poème
Le temps où votre maître au sixième perchait,
Le temps où nous avons vécu notre bohème⁸⁸.

Ce lieu d'habitation n'est pas si solitaire : si la mansarde est l'habitat typique du célibataire, elle est aussi le temps, idéalisé aussi, de l'amitié et de la solidarité masculine : Jean Richepin fait des séjours réguliers dans la chambre de Paul Bourget, qui loge aussi l'illustre Sapeck. Jean Richepin met en récit, dans le roman *Braves Gens*, ces colocations bohèmes : Yves loge son ami Marchal ; ils parviennent à dormir dans le même lit, les deux bohèmes faméliques étant, à cause de la faim, « tout en longueur⁸⁹ ».

Le logis du bohème n'est pas toujours une mansarde. D'autres modes d'habitations, souvent collectifs, sont possibles. Jean Richepin habite aussi vers 1877-1878 « un tout petit pavillon, voisin de celui de Cabaner⁹⁰ », au 58, rue de La Rochefoucauld, chez la mère Duhamel, qui a vu passer nombre d'artistes :

[...] une grande maison sous la voûte de laquelle s'ouvre une allée bordée, à gauche, de petits jardins taillés dans un mouchoir et, à droite, de maisons microscopiques, d'un étage, comprenant une pièce au rez-de-chaussée et trois au premier. Dans ces maisons, placées sous la haute surveillance de Mme Duhamel, que de gens ont passé⁹¹ !

Le 16 janvier 1887, à l'occasion du départ de la mère Duhamel, qui a vu « trois générations d'hommes de lettres, de peintres, de musiciens, d'acteurs, de chanteurs, dont la plupart sont arrivés à la renommée », Tout-Paris raconte :

Porte à porte, je vois la demeure de Jean Richepin. C'est là que l'auteur de *Monsieur Scapin* écrivit sa *Chanson des Gueux*. Il vivait là la nuit surtout debout, bracelets aux bras et aux chevilles, les pieds nus ornés aux orteils de bagues de chevalier romain ; il écrivait, vêtu d'une chlamyde blanche, sur un haut pupitre. Les deux Bouchor, Félix et Maurice, le voyaient beaucoup et le venaient visiter tous les jours⁹²

Alors, comme j'arrivais à Paris, je connus Richepin, rue de la Rochefoucauld, chez un musicien impressionniste du nom de Cabaner. Je le vois encore aussi chez un marchand de vin, près du Jardin des Plantes, avec Paul Bourget. À quatre heures du matin, Richepin était

⁸⁸ Jean RICHEPIN « Mon petit toutou », *La Chanson des Gueux*, *op. cit.*, p. 199.

⁸⁹ Jean RICHEPIN, *Braves Gens*, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁰ Paul ALEXIS, « Jean Richepin », *Le Réveil*, 28 janvier 1883, p. 1.

⁹¹ TOUT-PARIS, « Une conciergerie d'artistes », *Le Gaulois*, 16 janvier 1887, p. 1-2.

⁹² *Ibid.*

arrivé chez lui, de Montmartre, seulement vêtu d'une robe de chambre et d'une paire de pantoufles⁹³.

Nous n'avons que peu de descriptions précises de ces premiers lieux de vie. Les journalistes ne peuvent rentrer dans les mansardes pour les dépeindre, à l'inverse des logements bourgeois des auteurs reconnus, qui accueillent régulièrement la presse⁹⁴. Nous ne savons pas comment ces lieux sont meublés, ni s'ils sont décorés.

Si, comme nous l'avons vu précédemment, le café n'est pas un lieu de création ni une institution littéraire, il joue tout de même un rôle dans la carrière de l'écrivain, qui y est en représentation.

Il est un lieu d'observation de la posture. Les écrivains de l'époque et les chercheurs ont remarqué que la présence dans les lieux publics n'est pas dû uniquement à un désir de se mettre en scène : les enjeux du café vont au-delà de la notion de scène littéraire et mettent en lumière la précarité de l'homme de lettres, et notamment du bohème. Si la bohème se définit souvent comme un groupe dont les liens sont modelés par la proximité et l'amitié, notons que cette sociabilité a pour but d'extraire le bohème de la solitude qu'il vit dans sa mansarde. L'historien Christophe Charle souligne ainsi :

L'extraversion des habitants de Paris, soulignée par tous les observateurs, constitue sans doute une réaction à cet entassement et à cette promiscuité subie. La rue, l'espace public, les théâtres du boulevard du Crime, les cabarets, les guinguettes, les lieux de spectacle, les bals, se multiplient et connaissent alors une fréquentation croissante. Pendant quelques heures, tous ces lieux de sociabilité et de détente offrent une échappée à la médiocrité des habitats privés⁹⁵.

C'est effectivement ce qu'écrit Alfred Delvau dans son *Histoire des cafés et cabarets de Paris* :

Vivre chez soi, penser chez soi, boire et manger chez soi, aimer chez soi, souffrir chez soi, mourir chez soi, nous trouvons cela ennuyeux et incommode. Il nous faut la publicité, le grand jour, la rue, le cabaret, pour nous témoigner en bien ou en mal, pour causer, pour être heureux ou malheureux, pour satisfaire tous les besoins de notre vanité ou de notre esprit, pour rire ou pour pleurer : nous aimons à poser, à nous donner en spectacle, à avoir un public, une galerie, des témoins de notre vie⁹⁶.

Les écrivains rédigent rarement en public. Ils privilégient plutôt l'espace domestique, ce qui amène à Émile Goudeau la réflexion suivante : « malgré cette vie de cabaret, on travaillait ferme, nul ne savait où ni quand ; néanmoins les pièces s'accumulaient pièce à pièce, à travers

⁹³ Félicien CHAMPSAUR, « Jean Richepin », *Le Massacre*, Paris, Dentu, 1885, p. 27.

⁹⁴ Nous renvoyons à l'ouvrage d'Elizabeth ÉMERY, *En toute intimité : quand la presse people de la Belle époque s'invitait chez les célébrités*, Paris, Parigramme, 2015.

⁹⁵ Christophe CHARLE, *La Discordance des temps*, op. cit., p. 97-98.

⁹⁶ Alfred DELVAU, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, E. Dentu, 1862, p. V.

le décousu de l'existence⁹⁷ ». Le bohème écrit plutôt chez lui et se sert de l'espace du café pour se divertir et se mettre en scène, mais également pour briser sa solitude. La mansarde devient donc également un lieu mythique par le mystère de ce qui s'y passe. C'est également pour cette raison que la que le bohème est parfois représenté en paresseux : travaillant chez lui, personne ne peut rendre compte de son travail.

c) La foire

La roulotte du bohémien, la baraque du saltimbanque, sont les symboles de la vie nomade et foraine à la fin du XIX^e siècle. Si leur mention convoque généralement l'imaginaire de l'ailleurs, les nomades que l'on rencontre au champ de foire ne sont pas tous des étrangers. Les Tsiganes – ou Bohémiens – auraient une origine orientale : ils viendraient au départ de l'Inde. On nomme « Bohémiens » les premiers Tsiganes arrivés en France, qui venaient de la Bohême ; Jean Richepin les nomme « Romanitchels » et voue une véritable fascination à leur nomadisme :

On ne sait pas d'où ils viennent. Ils débouchent de partout, ne se fixant nulle part, formant cependant un État avec ses lois, ses coutumes nettement tranchées, et ses chefs obéis dès qu'ils se sont fait reconnaître par quelque signe mystérieux, mais un Etat dont les citoyens, au lieu de s'agglomérer en villes et en hameaux, sont disséminés sur tous les pays⁹⁸.

Il leur consacre notamment un roman, *Miarka, la fille à l'ourse*, et un chapitre de ses mémoires, dans lequel il les décrit ainsi :

Ce peuple si disséminé en même temps que si uni, cette race éparpillée, partout reconnaissable, ont eu leurs historiens : ceux-ci s'accordent à leur donner pour berceau l'Inde des parias, d'où ils émigrèrent, il y a de cela bien des siècles, pour ne pas plus s'arrêter désormais que le Juif Errant de la légende, se distinguant seulement par l'appellation dont on les désigne selon les pays où ils ne font que passer, pour y revenir et en repartir, en flux et reflux perpétuels⁹⁹.

Loin d'établir une distinction claire entre ces populations, Jean Richepin utilise parfois un même terme pour désigner des réalités différentes. Il en est ainsi du terme « merlifiche », qui signifie à la fois le vagabond et le saltimbanque, terme mentionné par Jean Richepin dans le

⁹⁷ Émile GOUDEAU, Michel GOLFIER, Jean-Didier WAGNEUR, Patrick RAMSEYER, *Dix ans de bohème* [1888], *op. cit.*, p.105.

⁹⁸ JEAN RICHEPIN, « Romanitchels », *Toutes mes vies, Demain*, n°6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 72.

⁹⁹ *Ibid.*

glossaire de *La Chanson des Gueux*. Dans « Idylle sanglante », l'auteur l'utilise dans le sens de vagabond, dans « Les Grands », il l'utilise dans le sens de saltimbanque.

Jean Richepin fait partie d'une frange des écrivains fin-de-siècle fascinés par le monde nomade des saltimbanques et des bohémiens : ceux que l'on trouve à la foire et dans les roulottes, un peuple itinérant qui suscite les inquiétudes du bourgeois et la fascination du bohème, qui voit dans le bohémien son « cousin figuratif¹⁰⁰ » ainsi qu'une source féconde de parallèles avec sa propre condition. À ce titre, la fête foraine et plus généralement tous ceux qui vivent du commerce ambulancier, attirent les écrivains, en cela qu'ils représentent une « contre-culture carnavalesque » rejetant la société industrielle qui se développe.

Dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski explique que le monde de la foire représente : « un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l'illusion, les prodiges simples de l'adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse¹⁰¹ ». Cette fascination pour le monde nomade se mue rapidement en identification :

Dès 1834, avec un article de Félix Pyat sur les artistes, un pont est jeté entre le Bohémien et le bohème : ce publiciste est en effet le premier à souligner l'analogie entre l'*ethos* artiste et le comportement des Gitans¹⁰².

Qu'il s'agisse de Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Edmond de Goncourt ou Paul Verlaine du côté de la littérature, d'André Gill dans la caricature ou encore de Jules Vallès dans la presse, tous sont fascinés par ces individus marginaux qui semblent échapper à l'industrialisation et constituer les derniers représentants d'un monde qui disparaît.

Les deux premiers recueils d'articles de Jules Vallès, *Les Réfractaires* et *La Rue*, sont exemplaires. Vallès se fait le défenseur des démunis, et, face à l'idéalisation qu'en avait fait Henri Murger, propose un contrepoint qui met en avant les enjeux sociaux et de classe d'une population malmenée par le pouvoir. À ce titre, la bohème littéraire est en concorde avec celle des tréteaux par son caractère marginal et précaire. Le terme « bohème » renvoie simultanément à diverses formes de marginalités. Jerrold Siegel propose une carte qui ne serait pas géographique, mais « culturelle, sociale, politique et morale¹⁰³ » :

¹⁰⁰ Anthony GLINOER, « La Bohème chez elle » [en ligne], art. cit.

¹⁰¹ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1983, p. 7.

¹⁰² Anthony GLINOER, Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles*, op. cit., p. 298.

¹⁰³ « The kind of map such terms projected was not geographical, but cultural, social, and, I think importantly, political and moral » in Jerrold SIEGEL, « Putting bohemia on the map », art. cit., p. 39.

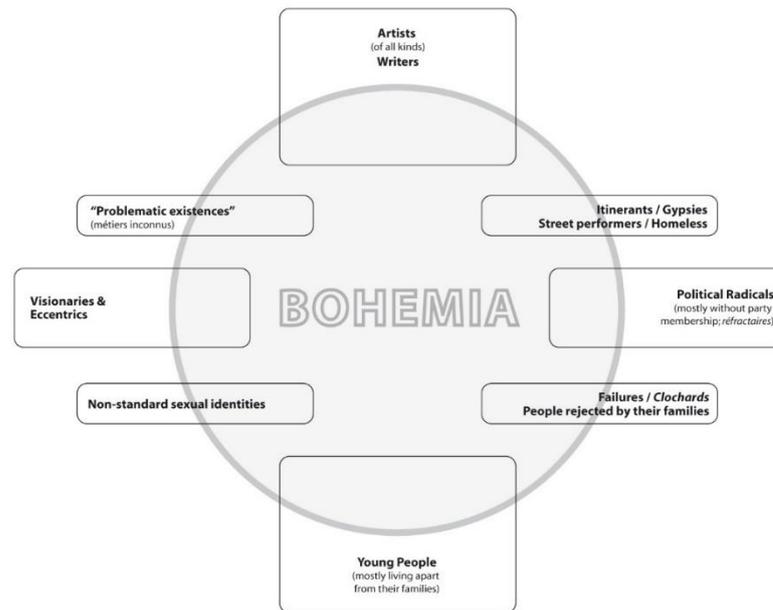


Figure 7 : Jerrold SIEGEL, « Putting bohemia on the map » [en ligne] in BRISSETTE, Pascal et GLINOER, Anthony, *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 40.

Dans ce graphique, Jerrold Siegel inclut dans la bohème une partie des artistes, des itinérants, des opposants politiques, des clochards, des jeunes gens, des homosexuels, des excentriques et des « existences problématiques ». Ces existences marginales s'opposent à la vie bourgeoise, symbole de la modernité. Parmi ces existences marginales se trouvent les artistes et les écrivains. Ces derniers ayant conscience de leur marginalité, ils utilisent ces « structures paratopiques¹⁰⁴ » comme foyers d'identification :

La situation paratopique de l'écrivain l'amène à s'identifier à tous ceux qui semblent échapper aux lignes de partage de la société : bohémiens, mais aussi juifs, femmes, clowns, aventuriers, Indiens d'Amérique..., selon les circonstances. Il suffit que dans la société se crée une structure paratopique pour que la création littéraire puisse être attirée dans son orbite¹⁰⁵.

Parmi ces existences marginales, bon nombre d'entre elles se rencontrent à la foire, notamment les saltimbanques et les bohémiens. Jean Richepin leur témoigne une amitié particulière, à laquelle il consacre plusieurs articles et chapitres de ses mémoires :

¹⁰⁴ Une structure paratopique est une organisation sociale marginale par rapport à la norme traditionnelle bourgeoise occidentale. Elle n'est pas complètement extérieure à la société : les personnes relevant d'une structure paratopique en restent à la marge, mais y participent néanmoins. Ils ont pour point commun d'inquiéter la bourgeoisie, qui constitue le centre.

¹⁰⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 34-35.

Je n'essaierai de faire croire à personne que les forains, *ça* ne m'intéresse pas ! Ce serait peine perdue, les forains formant, précisément, un des chapitres les plus rebattus de *ma légende*.

Il se trouve que, cette fois, cette légende est, si paradoxal que cela pourra paraître à d'aucuns, plutôt en deçà qu'au-delà de la réalité. C'est trop peu, en effet, de dire que je me soucie des forains, beaucoup trop peu, car je les aime, car j'en raffole, et tout ce qui touche à eux, de près ou de loin, me passionne littéralement¹⁰⁶.

Cette passion se présente sous différentes formes : le nomade est pour Jean Richepin un sujet d'étude. On retrouve d'ailleurs dans la fiction plusieurs personnages dont la fascination pour les romanitchels se traduit par une recherche scientifique : Monsieur de Fondrilles, châtelain qui accueille les gitans dans son domaine afin de pouvoir les étudier dans *La Gitane* et Monsieur Cation-Bourdilles, le maire, qui accueille les romanitchels dans *Miarka, la fille à l'Ourse* et ambitionne d'écrire une monographie sur la Thiérache. Il souhaite pour cela apprendre le secret de la langue des Bohémiens.

Le romanichel, le forain et le nomade, sont également des sujets d'identification pour l'auteur, qui se sent en connivence avec ces figures marginales. En 1887, Léon Roger-Milès écrit :

Ceux qui lui plaisent, ce sont les saltimbanques, les bohémiens, tous les nomades, qui ont pour toit, le ciel bleu, et pour pays, le monde entier ; ces errants qui ne se reposent jamais et dont la vie au grand jour est pourtant toute entourée de mystère ; ces petits artisans de l'art, qui n'ont pas l'habitude du talent, mais brillent quelquefois de l'éclat du génie. Ah ! ceux-là Richepin les a étudiés, il les a suivis ; il les aime et les fait aimer¹⁰⁷.

Malgré la visée didactique de son ouvrage *Miarka, la fille à l'ourse* et la volonté manifeste de rendre compte de ce peuple de façon documentée, Jean Richepin présente, comme ses contemporains, une vision fantasmée des bohémiens. Néanmoins, loin de signifier la marginalité de Jean Richepin, cette proximité symbolise bien davantage un travestissement carnavalesque : la présence de Jean Richepin à la foire relève davantage du tourisme social que d'un véritable déclassement. Jacques Yvel¹⁰⁸ insiste d'ailleurs sur l'idéalisation des bohémiens peints par Jean Richepin :

Pour en revenir à M. Jean Richepin, il a toujours eu un faible pour ces enfants de Bohême, voleurs, chanteurs et diseurs de bonne aventure que son imagination ultra-fantaisiste a revêtus de couleurs chatoyantes. Il en a suivi les tribus faméliques à travers leurs

¹⁰⁶ Jean RICHEPIN, « Forains », *Toutes mes vies*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁷ Léon ROGER-MILES, « Jean Richepin », *Les Poètes Français contemporains : Jean Richepin*, Paris, M. Dreyfous, 1887, p. 45.

¹⁰⁸ Jacques Yvel est le pseudonyme de Jacques Lévy (1862-1940), écrivain français.

fantastiques pérégrinations, et il a traduit en images souvent fort belles leurs chants de liberté et leurs chants de guerre¹⁰⁹.

Jean Starobinski affirme que « l'élection d'un pareil thème s'explique imparfaitement par le seul attrait que pouvait exercer le bariolage des tréteaux, comme une tache claire dans la grisaille d'une époque cendreuse¹¹⁰ ». Ainsi, si les liens de Jean Richepin avec le monde de la foire témoignent d'un rapport intime et individuel, ils sont également représentatifs d'une époque pendant laquelle le monde artiste de la bohème se mélange avec celui des saltimbanques.

Cette proximité vient aussi du lien entre l'imagerie des tréteaux et l'enfance. Dans sa thèse *Une mosaïque d'enfants*, Guillemette Tison écrit à propos du cirque, distraction populaire de la fin-de-siècle : « le cirque fascine, par les couleurs, les bruits, le mouvement, l'exotisme, la sensualité même ¹¹¹ ». Selon elle, le monde du cirque provoque fascination et crainte chez les enfants, en raison de la réputation de « voleur d'enfants » des saltimbanques, issue de la tradition populaire. Jean Richepin écrit dans *Miarka, la fille à l'ourse*, que si les adultes détestent les bohémiens, les enfants sont en revanche fascinés par eux : « On a beau leur faire peur du merligodgier, ils l'adorent, curieux de sa voiture, de sa forge en plein vent, de son ours bateleur¹¹². » Le monde du cirque renvoie les auteurs à leur propre enfance. Le peuple lui-même redevient enfant, comme le dit Jean Richepin dans *Interludes* :

Et le peuple naïf viendra des vieux faubourgs
Apporter ses gros sous au seuil de la baraque
Grand enfant toujours pris à l'éternelle craque
Quand on soûle son cœur de cuivre et de tambours¹¹³.

Au-delà de l'aspect nostalgique, l'écrivain s'identifie également au bohémien et au saltimbanque parce qu'ils ont eux aussi la sensation d'occuper une place marginale dans la société :

Le champ de foire, en pleine Europe, déploie un clinquant oriental, un âge révolu, univers barbare et raffiné, séparé de la vie réelle par une impalpable frontière qui rend désirables tant de merveilles à la fois proches et interdites¹¹⁴.

¹⁰⁹ Jacques YVEL, « Feuilleton dramatique », *Le Signal*, 30 janvier 1900, p. 3.

¹¹⁰ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1983, p. 8.

¹¹¹ Guillemette TISON, *Une mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, Arras, Artois presses université, 1998, p.301

¹¹² Jean RICHEPIN, *Miarka, la fille à l'ourse*, Paris, M. Dreyfous, 1883, p. 10.

¹¹³ Jean RICHEPIN, « Forains », *Interludes*, Paris, E. Flammarion, 1923, p. 88.

¹¹⁴ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque, op. cit.*, p. 36.

La critique établit rapidement un parallèle entre la fumisterie du lutteur et celle de l'écrivain :

[Les] *Blasphèmes* évoquèrent dans notre esprit ; l'image de Marseille jeune tendant le « caleçon » aux aficionados de la place du Trône. Même souquenille, mêmes boniments, même glossaire grandiloque. Mais là s'arrêtait l'analogie. Les biceps de Marseille étaient vraiment d'acier et son thorax d'airain ; on ne peut pas en dire autant des performances de M. Richepin. Le poing dont il menace le ciel est d'étope et la sonnerie qu'il fait vibrer, de fer-blanc¹¹⁵.

La pratique de la foire relève néanmoins partiellement de la fumisterie¹¹⁶ : les tours conçus dans le but d'étonner le spectateur, relèvent parfois de la mise en scène. S'il est bien connu que certains dompteurs de poux, « monstres », arracheurs de dents, lutteurs, trompent le public, dans lequel il se cache même parfois des complices :

Posant pour le torse, il se tient devant la baraque, le poing sur la hanche, défiant quiconque de se mesurer avec lui. « À qui le caleçon ? » C'est la formule usitée pour défier l'assistance de s'aligner avec lui. D'ordinaire c'est un compère, un ami de la bande qui se présente et s'arrange de façon à se faire battre afin d'accréditer la renommée de la puissance du lutteur de cette baraque¹¹⁷!

Jean Richepin avoue très discrètement dans ses mémoires que les lutteurs en font partie : lorsqu'il se vantait d'avoir été lutteur de foire, il affirmait que si le combat était prévu à l'avance et que le lutteur pouvait compter sur des alliés dans le public, « ce n'était pas forcément du chiqué¹¹⁸ ! »

Ainsi, les années 1868 à 1876 sont marquées par la formation d'un personnage excentrique, proche, du moins en apparence, du monde de la foire et des tréteaux, mais malgré tout lettré. Remarqué à l'École Normale pour ses résultats et ses frasques, la personnalité de Jean Richepin, sa physionomie et les premières anecdotes de vie deviennent une source d'inspiration pour la critique contemporaine, qui trouve, dans cette biographie légendaire¹¹⁹, un moyen de comprendre l'œuvre et de faire découvrir l'homme.

¹¹⁵ Oscar HAVARD, « M. Jean Richepin », *L'Univers*, 15 février 1897, p. 1.

¹¹⁶ Daniel Grojnowski retrace l'origine du terme, depuis le sens propre, c'est à dire synonyme de ramoneur, jusqu'à son sens figuré, qui arrive dans le deuxième *Supplément du dictionnaire Littré* de 1872. Le fumiste devient alors le « mauvais plaisant » et la fumisterie est une « charge, plaisanterie grotesque » Il ajoute : « Dans son sens figuré, le “fumiste” trompe une attente, il fausse un contrat en usant de désinvolture à l'égard de celui qui lui a fait confiance » in Daniel GROJNOWSKI, *La Tradition fumiste, de la marge au centre*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Dix-neuvième », 2023, p. 5.

¹¹⁷ G. LATOUCHE, « Souvenirs de Grand'Route », *La Revue pour tous*, 9 mars 1913, p. 146-148.

¹¹⁸ Jean RICHEPIN, « Forains », *Toutes mes vies*, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁹ À l'inverse du mythe, la légende puise son inspiration dans un fond de vérité. Elle l'enjolive, la modifie et s'en inspire librement. Pour cette raison, la légende de Jean Richepin est un mélange de faits vrais, d'anecdotes fausses, mais également de biographèmes déformés pour satisfaire la curiosité du public.

C. Le poète-cabot : les mystifications de 1883-1884.

Le monde des tréteaux attire le jeune Richepin. Or, comme nous l'avons démontré plus tôt dans notre étude¹²⁰, Jean Richepin, qui a toujours voulu faire du théâtre, qui est tout à la fois journaliste, romancier, dramaturge et poète, est majoritairement présenté en poète. Si le début des années 1880 est marqué par les débuts de Jean Richepin dans les grands théâtres, notamment à l'Ambigu et à la Porte Saint-Martin, ses échecs successifs au ne lui permettent pas d'acquérir la légitimité nécessaire en tant que dramaturge. C'est à ce moment que la légende de Jean Richepin commence à prendre forme.

L'année 1883-1884 est marquée par une série d'événements littéraires centrés autour du couple formé par Sarah Bernhardt et Jean Richepin. Sa relation amoureuse avec la tragédienne¹²¹ est dévoilée au grand jour à l'occasion d'une affaire entre la comédienne et l'une de ses rivales. L'événement parisien est une fumisterie organisée à des fins promotionnelles. Il met au jour le couple formé par Sarah Bernhardt et Jean Richepin, qui se laissera voir sur scène en 1883 à l'occasion de la représentation de *Nana-Sahib*. Les événements survenus au cours de l'année 1883-1884 marquent un tournant dans la carrière de l'auteur, puisqu'ils le font passer de la notoriété à la célébrité et alimentent massivement sa biographie imaginaire, jusqu'à l'ériger au statut de légende.

a) L'affaire Marie Colombier- Sarah Bernhardt

L'histoire littéraire peut retracer en trois ouvrages¹²² et quelques articles majeurs¹²³ la querelle qui éclata en décembre 1883 entre Marie Colombier¹²⁴ et Sarah Bernhardt. Cette querelle, si elle concerne les deux actrices, met une focale décisive sur le couple que forment Jean Richepin et Sarah Bernhardt, au moment même où se prépare au théâtre de la Porte Saint-Martin le drame de Jean Richepin, *Nana-Sahib*.

¹²⁰ Nous renvoyons à notre point « La porte ouverte du théâtre », p. 116.

¹²¹ Sarah Bernhardt et Jean Richepin se rencontrent en 1882 par l'intermédiaire de Mounet-Sully.

¹²² D'abord, *Les Mémoires de Sarah Barnum* par Marie Colombier, puis *La Vie de Marie Pigeonnier par un de ses **** et enfin *Affaire Marie Colombier – Sarah Bernhardt, pièces à conviction*, publié en 1884.

¹²³ Il s'agit des articles de notre corpus publiés en décembre 1883. On remarque d'ailleurs que ceux-ci sont publiés en même temps que les articles sur *Nana-Sahib*.

¹²⁴ Marie Colombier (1844-1910) est comédienne et écrivaine. Proche de Sarah Bernhardt, elle écrit deux pamphlets contre elle : *Voyage de Sarah Bernhardt en Amérique*, publié en 1881 chez Dreyfous, et *Les Mémoires de Sarah Barnum* en 1883 chez tous les libraires.

Le 13 décembre 1883 paraît un pamphlet contre Sarah Bernhardt, intitulé les *Mémoires de Sarah Barnum*¹²⁵ préfacées par Paul Bonnetain, signées par Marie Colombier. Marie Colombier et Paul Bonnetain y décrivent le caractère tyrannique du « monstre sacré¹²⁶ ». Le 18 décembre, un duel éclate alors entre Octave Mirbeau¹²⁷, proche de Sarah Bernhardt, et Paul Bonnetain. Sarah Bernhardt crée alors l'événement en se rendant, accompagnée de son fils, Maurice Bernhardt, son cousin, Ker Bernhardt, et son amant, Jean Richepin, au domicile de Marie Colombier. Face à l'impossibilité de saisir le livre, Sarah Bernhardt se serait introduite chez l'actrice « armée non d'une épée, non d'un revolver, non d'une mitrailleuse, mais d'une simple cravache¹²⁸ ». Le récit de la lutte, très romanesque, fait état de beaucoup de violence :

Arrivée rue de Thann, Mme Sarah Bernhardt monta d'un trait à l'appartement, *pénétra brusquement*¹²⁹ dans le salon malgré la domestique, et trouvant Mlle Colombier, s'avança vers elle, et lui adressa quelques épithètes *dépourvues d'aménité*, en lui appliquant *en pleine figure un violent coup de cravache*.

Mlle Colombier n'était pas seule. Il y avait chez elle M. Jehan Soudan et Mlle Marie Defresnes. Au moment où M. Jehan Soudan *allait s'élaner* sur Sarah pour la maîtriser, M. Jean Richepin, qui venait à son tour de *faire irruption* dans le salon, *le saisissait à la gorge et le tenait en respect*. Quelques secondes après, MM. Maurice Bernhardt, Kerbernhardt, et Mlle Antonine arrivaient à leur tour.

Quant à Mlle Colombier, elle s'était enfuie poursuivie de pièces en pièces par Sarah qui *enfonçait les portes, renversait les meubles, brisait les étagères, cravachant toujours sa victime*, chaque fois qu'elle parvenait à l'atteindre. Enfin, M^{lle} Colombier réussit à s'échapper par un escalier de service et Sarah Bernhardt épuisée, mais vengée, se retira.

En passant devant la concierge, elle lui tendit sa cravache en disant :

– Elle me vient du maréchal Canrobert, mais je la donne à Mlle Colombier comme souvenir !

Une heure plus tard, Sarah Bernhardt répétait *Nana-Sahib*, à la Porte-Saint-Martin¹³⁰.

Racontée minute après minute, la scène paraît particulièrement violente. On y trouve les noms des principaux protagonistes et, reconstitués et présentés comme exacts, les dialogues de la scène. La grandiloquence des gestes offre une impression théâtrale à la scène. On peut lire néanmoins dans *La Presse* :

¹²⁵ Le titre est possiblement une référence à l'autobiographie de Phineas Taylor Barnum, *Mémoires de Barnum*, publiés en 1881

¹²⁶ L'expression « monstre sacré », aujourd'hui passé dans le vocabulaire courant, a été inventée par Jean Cocteau pour désigner Sarah Bernhardt.

¹²⁷ Octave Mirbeau publiera d'ailleurs le 24 décembre 1884 dans le journal *La France* un article intitulé « La Littérature en justice » dans lequel il classe Marie Colombier parmi les « éminents pornographes ». Il affirme : « je ne sais rien de bête, comme ces aventures écrites avec l'eau sale des bidets ».

¹²⁸ Jehan VALTER, « Sarah Bernhardt et Marie Colombier », *Le Figaro*, 19 décembre 1883, p. 1.

¹²⁹ Nous soulignons, dans l'extrait les éléments qui mettent en exergue la brutalité de l'intrusion de Sarah Bernhardt chez Marie Colombier.

¹³⁰ Jehan VALTER, « Sarah Bernhardt et Marie Colombier », *Le Figaro*, 19 décembre 1883, p. 1.

Le Figaro et quelques autres feuilles ont fait de cette aventure un récit fantaisiste, embelli pour la plus grande gloire de l'héroïne principale. *Le Figaro* est un maître farceur¹³¹.

Le Clairon décrit également une « lutte homérique¹³² » entre Sarah Bernhardt, « brandissant un poignard », et Jean Richepin, « armé d'un couteau de cuisine » et Marie Colombier « se défendant comme elle peut avec le parapluie de M. Jehan Soudan », puis une « poursuite indescriptible ».



Figure 8 Émile Cohl, « Richepin, le sanguinaire Richepin... », *La Nouvelle Lune*, 31 décembre 1883. Ce document est extrait du Site RetroNews¹³³



Figure 9 Alfred Le Petit, « Une rude lutteuse », *Le Grelot*, 6 janvier 1884. Fonds Michel Grimaud.

Le 31 décembre 1883, le journal *La Nouvelle lune* publie en première page une caricature de Jean Richepin transperçant le livre *Sarah Barnum* et dévoile à la page suivante la nature de la relation entre Sarah Bernhardt et Jean Richepin :

Les amateurs de scandale se sont purléché les babines cette semaine. L'Histoire Marie-Colombier-Sarah-Bernhardt-Jehan-Soudan-Bonnetain-Jean-Richepin-Maurice-Bernhardt-

¹³¹ ANONYME, « L'Affaire Sarah Bernhardt-Colombier », *La Presse*, 20 décembre 1883, p. 2.

¹³² LADIANE, « Bien Parisien ! », *Le Clairon*, 19 décembre 1883, p. 1.

¹³³ Ce document est extrait du site RetroNews et est accessible à l'adresse <https://www.retronews.fr/journal/la-nouvelle-lune/31-decembre-1883/2505/3501007/1>. Toute réutilisation de ce document doit s'inscrire dans les conditions d'abonnement prévues par le site RetroNews.

Kerbernhardt-Cravache-Canrobert-Coutelas, *etc.*, a défrayé toutes les chroniques. Etude de mœurs délicieuse ; aménités artistiques qui nous ouvrent un vaste champ aux discussions littéraires de l'avenir.

Georges Lorin me souffle un joli mot de Richepin, à propos de *Nana Sahib*. L'auteur disait à Sarah Bernhardt :

— Que sont les costumes et les décors splendides de ma pièce auprès de vous ? vous seule ôtes le vrai clou de ma pièce.

— Oh ! Vous exagérez ! aurait répondu Sarah¹³⁴.

Sarah Bernhardt répondra ensuite un mois plus tard, en janvier 1884, elle aussi par un ouvrage, *La Vie de Marie Pigeonnier, par un de ses ****, préfacé par « Jean Michépin ». Le pseudonyme, transparent, met au jour la relation entre les co-auteurs. Dans cette préface, Jean Richepin s'adresse directement à Paul Bonnetain, l'auteur véritable du livre *Sarah Barnum*. La plume de Richepin, vindicative, montre un *ethos* d'écrivain pamphlétaire en dépit du caractère trivial de la discorde. L'ironie y est omniprésente, comme par exemple dans cet extrait :

Quelle science de l'anecdote ! Comme vous contez avec verve et facilité ! Quel style à la fois flamboyant et mordant.

Votre livre restera comme une magnifique page de l'histoire de notre époque¹³⁵.

Léon Bloy, encore une fois très moqueur vis-à-vis de l'histrionisme de l'auteur de *La Chanson des Gueux*, baptise alors Jean Richepin « l'homme aux tripes » :

Tous les peuples ont écouté en silence le récit de la scène grandiose de ces jours derniers où Richepin, de Sigisbée pacifique devenu souteneur sanguinaire, étripait un pauvre homme *après le coucher du soleil*, tandis qu'à la clarté rougeâtre d'une simple aurore boréale, le punais Bonnetain se battait avec Mirbeau, stupéfait de se trouver en tête-à-tête avec cet avorton.

Il fallait le tintamarre de cette *réclame* pour dignement préparer le début au théâtre de Jean Richepin, réalisant enfin sur le vrai tréteau le cabotinisme de ses anciens rêves. Je n'ai pas vu ce noble spectacle. Le théâtre me dégoûte invinciblement et ce n'est pas cette pièce de néant, *Nana-Sahib*, qui m'y pousserait. D'ailleurs, je connais suffisamment le faquin, type accompli de la plus idéale ignominie, dans une société patibulaire, abolisseuse de la potence¹³⁶.

L'histoire est en effet grandement médiatisée : le 12 janvier 1884 est publiée une brochure intitulée : *Affaire Marie Colombier-Sarah Bernhardt, pièces à conviction*¹³⁷. La trame chronologique est reconstituée et la brochure intègre des extraits d'articles parus dans les journaux. Dans un chapitre intitulé « personnage », nous pouvons lire les portraits de Marie Colombier, Sarah Bernhardt, Jehan Soudan et Jean Richepin. Comme le souligne Léon Bloy,

¹³⁴ C. DE LOUISBOURG, « Lunatique », *La Nouvelle lune*, 31 décembre 1883, p. 2.

¹³⁵ Jean MICHEPIN, « Préface », *La Vie de Marie Pigeonnier, par un de ses ****, Alexandre-Eugène Gaillet et Henri Liébold, 1884, p. 7.

¹³⁶ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat noir*, 5 janvier 1884, p. 208

¹³⁷ ANONYME, *Affaire Marie Colombier-Sarah Bernhardt*, Paris, En vente chez tous les libraires, 1884.

l'affaire entre Marie Colombier et Sarah Bernhardt éclate alors que se joue au théâtre de la Porte-Saint-Martin le drame de Jean Richepin *Nana-Sahib*, dans lequel Sarah Bernhardt joue le premier rôle, aux côtés de Léon Marais.

Toutes ces querelles semblent n'avoir été que des fumisteries. Le 6 janvier 1884, Alfred Le Petit dessine pour le journal satirique *Le Grelot* une caricature de Sarah Bernhardt et Jean Richepin, avec le sous-titre « une rude lutteuse ». Sarah Bernhardt est représentée gigantesque face à Richepin. Derrière elle gisent ses nombreux amants. Léon Marais est étendu, inerte, au-dessus de Jacques Damala, mari de Sarah Bernhardt, et d'une foule d'inconnus. Le journal, qui distribue les étrennes, propose d'offrir à Sarah Bernhardt « un riche pain tendre¹³⁸ », à Marie Colombier « un riche pain dur », à Léon Marais « de voir jouer Richepin et mourir » et à Richepin de « dire cent fois de suite sans se reposer : Shakespeare est un muff' Molière est un pignouf : N'y a qu'moi ! n'y a qu'moi ! n'y a que moi !!!¹³⁹ ». L'affaire retentit encore pendant plusieurs mois, comme en témoigne la première page de *La Revue populaire* du 20 mars 1884, représentant la scène de bataille qui aurait eu lieu au domicile de Marie Colombier trois mois plus tôt. Au premier plan est représenté Marie Colombier, cachée derrière un rideau, pendant que Jean Richepin et Sarah Bernhardt saccagent l'appartement. Ils sont accompagnés de Maurice Bernhardt, le fils de Sarah. La revue publie dans le même numéro la préface de *Sarah Barnum*.

¹³⁸ MONTRETOUT, « Gazette de Montretout – Étrennes à divers », *Le Grelot*, 6 janvier 1884, p. 2.

¹³⁹ *Ibid.*



Figure 10 V. Rose, « Sarah Barnum », *La Revue populaire*, 20 mars 1884. Fonds Michel Grimaud.

b) L'insuccès premier de *Nana-Sahib*

Avant d'entrer dans le contexte des représentations de la pièce *Nana-Sahib*, nous souhaitons proposer un bref résumé de son intrigue. L'histoire se déroule en Inde, dans la province de Cawnpore, en 1857. Le drame, écrit en vers, raconte la révolte des Cipayes¹⁴⁰ contre les colons anglais. Le personnage principal, Nana-Sahib, est inspiré du personnage historique ayant vécu entre 1820 et 1859.

À la fin du dix-neuvième siècle, l'Europe est prise d'une véritable « épidémie d'*orientalia*¹⁴¹ » et le sujet choisi par Jean Richepin relève d'un effet de mode. Le personnage historique de Nana-Sahib est d'ailleurs présent dans d'autres œuvres de la même époque, notamment *La Maison à vapeur* de Jules Verne paru en 1884.

L'histoire de Jean Richepin raconte l'histoire d'amour contrariée entre Nana-Sahib, chef de la révolte des Cipayes, et Djamma, la fille du rajah. Si *Nana-Sahib* crée l'événement, ce ne sont pas les qualités intrinsèques à la pièce qui en font son succès. En effet, celle-ci connaît des débuts très mitigés. On peut lire dans *Le Gaulois* :

Si M. de Pène¹⁴² a vu juste en prédisant un succès colossal au *Maître de Forges*, il a vu juste également avec *Nana-Sahib* dont l'insuccès n'est plus douteux.

Les chiffres sont pour cela la meilleure preuve.

À la seconde de *Nana-Sahib*, la Porte-Saint Martin a fait 8,000 fr., à la troisième au lieu de faire 10,000 fr. la pièce de M. Richepin n'a plus produit que 7,300 fr. et encore grâce à la location faite avant la pièce¹⁴³.

L'insuccès de la pièce est expliqué en partie par l'incompétence des acteurs. Victor Tréholle affirme dans la revue *L'Album théâtral* que « M^{me} Sarah Bernhardt n'a pas produit son effet ordinaire, elle a joué avec un sans-gêne qui frise la malhonnêteté artistique » et que « M. Marais¹⁴⁴ est archi mauvais, est-ce sa faute, il est surmené ; il cherche à étonner et il n'est arrivé qu'à détonner [*sic*].¹⁴⁵ »

Face à l'échec annoncé, et alors que la première a eu lieu le 20 décembre, Jean Richepin remplace dès le 26 décembre Léon Marais pour le rôle principal. Ce remplacement spontané

¹⁴⁰ Les Cipayes sont les soldats indiens servant dans l'armée anglaise.

¹⁴¹ Edward D. SAID, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, 1980, p. 67.

¹⁴² Henri de Pène écrit dans le *Gaulois* du 21 décembre 1883 un article à propos de *Nana-Sahib*. S'il apprécie la richesse de la versification, il trouve les images pauvres. De plus, la performance de Léon Marais ne le touche pas : « ce n'est plus qu'un hurleur ». Voir H. DE PENE, « Les Premières », *Le Gaulois*, 21 décembre 1883, p. 2.

¹⁴³ NICOLET, « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, 24 décembre 1883, p. 4.

¹⁴⁴ Léon Marais (1853-1891), acteur de la Comédie-Française. Tient également le rôle de *Macbeth* dans la pièce de Jean Richepin en mai 1884.

¹⁴⁵ V. TREHOLLE, « Premières représentations – Porte-Saint-Martin – *Nana-Sahib* – Drame en vers en 7 tableaux, de M. Jean Richepin », *L'Album théâtral*, 28 décembre 1883, p. 1.

n'est néanmoins pas si inattendu¹⁴⁶. Le 15 avril 1883, dans un article intitulé « Richepin acteur », Joë Brescou interviewe Jean Richepin à l'occasion d'une rumeur concernant la possibilité que Jean Richepin joue un rôle muet dans sa prochaine pièce. L'auteur de *La Chanson des Gueux* avoue alors qu'il y a « un fond de vrai là-dedans¹⁴⁷ » mais revendique le rôle de Nana-Sahib :

Maintenant, si je suis à la fois auteur et interprète de ce drame, loin de jouer un rôle muet, je représenterai Nana-Sahib. Je me vois très bien en hindou¹⁴⁸.

L'idée semblait avoir été finalement abandonnée. Pourtant, le 26 décembre, soit six jours seulement après la première représentation, Léon Marais abandonne le rôle et Jean Richepin le remplace. L'auteur se fait alors acteur et devient l'amant de Djamma, interprétée par Sarah Bernhardt. Henri d'Almèras fait de cet événement littéraire le levier de la célébrité de Jean Richepin :

La première de ce drame avait lieu, sans grand éclat, le 20 décembre 1883 à la Porte-Saint-Martin, que dirigeaient Louis Derembourg et Maurice Bernhardt. Sarah Bernhardt s'était occupée elle-même de la mise en scène, avec le peintre Clairin. Les vers étaient très beaux et les décors splendides, mais le public se réservait.

Le 26 décembre, vers 9 heures du soir, sur les boulevards, dans les cafés « littéraires », dans les salles de rédaction, le bruit se répand que l'auteur de *Nana-Sahib* joue le principal rôle dans sa pièce. Quelques minutes après, le théâtre était bondé

[...]

Cette fois le coup de canon avait porté. Le 27 décembre, le lendemain de cette sensationnelle représentation, Richepin était célèbre¹⁴⁹.

Nana-Sahib attire les curieux qui souhaitent voir Jean Richepin jouer sur scène. La remarque de Henri d'Almèras nous invite donc à penser que l'événement littéraire autour de *Nana-Sahib* fut au moins aussi décisif que la condamnation de *La Chanson des Gueux* dans la carrière de Jean Richepin.

Henri Second affirme que la personne de Richepin « sert de réclame à son œuvre¹⁵⁰ » et fait le lien entre le remplacement de M. Marais et la querelle entre Sarah Bernhardt et Marie Colombier :

¹⁴⁶ On pouvait lire en septembre : « M. Richepin ne paraît pas vouloir donner suite à son projet de jouer lui-même un rôle dans sa pièce, ce qui, d'ailleurs, ne serait pas un premier début » in SERGINES [Adolphe Brisson], « Les échos de Paris », *Les Annales politiques et littéraires*, 30 septembre 1883, p. 212. L'idée semblait avoir été abandonnée.

¹⁴⁷ Jean Richepin cité par Joë BRESOU, « Richepin acteur », *Le Voltaire*, 15 avril 1883, p. 1.

¹⁴⁸ *Ibid.*.

¹⁴⁹ Henri d'ALMERAS, « Jean Richepin », *Avant la gloire, op. cit.*, p. 103-112.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Les mauvaises langues vous diront que, la semaine dernière, le chansonnier des Gueux improvisait le mélodrame en chambre, alors que, un couteau de cuisine à la main, il se précipitait, à la suite de Mme Sarah Bernhardt, dans un appartement habité. Les gens prétendument bien informés ajouteront que, bien avant cela, il battait la campagne avec des bohémiens, faisant la parade, interprétant des pantomimes, conviant et remerciant l'honorable *socillété* dans les boniments de sa façon « tombant » au besoin l'amateur, avalant des sabres, jonglant avec des poignards, qui sait¹⁵¹ ?

S'oppose alors le « succès exorbitant » des nouvelles représentations à l'insuccès des premières représentations. Francis Enne souligne le ridicule de la situation dans sa chronique du 1^{er} janvier 1884 :

Tous les soirs maintenant on court à la porte Saint-Martin applaudir le poète-cabot ; on le voit se rouler aux pieds de Sarah-Bernhardt comme un tigre du jardin des Plantes ; et il donne aux spectatrices le frisson d'amour, — car il est beau Richepin ; n'est-ce pas mesdames ? beau comme Capoul¹⁵² seulement, mais pas comme Molière et Shakespeare ; et cependant c'est à ces deux grands hommes qu'il voudrait ressembler ; il n'en faut pas douter¹⁵³.

Francis Enne affirme que c'est aux débuts de Jean Richepin en tant qu'acteur qu'est dû le succès de la pièce. Alexandre Hepp évoque également sur un ton ironique la relation entre Sarah Bernhardt et Jean Richepin :

Il apporte à cette exploitation, ses vers en capital, et sur un sourire de la patronne¹⁵⁴, il culbute pour sauver la caisse¹⁵⁵.

La critique moque la relation montrée au grand jour entre Jean Richepin et Sarah Bernhardt, le voyeurisme remplit le théâtre. La pièce reste néanmoins grandement critiquée : le parler indou est moqué, la trame narrative de la pièce est considérée décousue. Léon Bloy affirme que *Nana-Sahib* est « une pièce de néant¹⁵⁶ ». Gustave Geffroy qualifie d'événement non pas la pièce, mais la présence de Jean Richepin sur scène :

L'événement parisien, celui qui est commenté, discuté, loué, décrié, celui qui enchante quelques-uns, fait faire la moue à presque tous, c'est le brusque début de M. Richepin au théâtre de la Porte-Saint-Martin, dans sa propre pièce : *Nana-Sahib*. Ç'a été un coup de théâtre, non dans la salle, où le public a tranquillement pris la chose, mais hors du théâtre, dans les cafés littéraires et les salons artistiques. Tout en criant au cabotinage, en se répandant en lamentations sur l'excentricité du poète et l'attentat aux mœurs mondaines commis par lui, bien vite on court retenir sa place, on braque sa lorgnette, et on n'a plus

¹⁵¹ Henri SECOND, « Les auteurs-acteurs », *La France*, 29 décembre 1883, p. 3.

¹⁵² Victor Capoul (1839-1924), acteur français.

¹⁵³ Francis ENNE, « Hommes et choses – poète et cabot », *Le Radical*, 1^{er} janvier 1884, p. 1.

¹⁵⁴ La « patronne » est bien sûr Sarah Bernhardt.

¹⁵⁵ Alexandre HEPP, « Les tréteaux du poète », *Le Voltaire*, 30 décembre 1883, p. 1.

¹⁵⁶ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat Noir*, 5 janvier 1884, p. 208.

d'yeux et d'oreilles que pour M. Richepin [...] Ce qui est intéressant, c'est la voix de M. Richepin, c'est son nez, c'est sa chevelure, ce sont ses dents, ses yeux¹⁵⁷.

On remarque alors que la focale se déplace de la pièce vers l'auteur. Alexandre Hepp voit avec un certain mépris ce succès nouveau :

Dans cette déchéance ce qui me blesse et m'irrite, c'est le succès exorbitant. Paris court à la Porte-Saint-Martin, Paris, qui donne dans tous les cabotinages. Personne ne s'est donc trouvé parmi les amis du poète pour le tirer brutalement par la manche et l'enlever à l'attention paternelle du souffleur¹⁵⁸ ?

Cet événement littéraire est un revirement dans la scénographie auctoriale de l'auteur : alors que Jean Richepin semblait s'embourgeoiser¹⁵⁹, il retrouve un semblant de bohème. En décembre 1883, Émile Goudeau applaudit Jean Richepin et annonce dans le *Chat noir* que Jean Richepin est « retournée à la bohème¹⁶⁰ ». En janvier 1884, Léon Bloy réagit à l'article d'Émile Goudeau. Il reproche à l'auteur de *Fleurs de bitume* d'encenser Jean Richepin et condamne la réclame que la critique offre à l'auteur de *La Chanson des Gueux* :

Émile Goudeau ayant annoncé déjà qu'il se séparait absolument de moi, je n'ai pas le droit de trouver mauvais qu'il se prostitue comme bon lui semble. Seulement, je trouve un peu écœurant que le seul journal assez courageux pour dire la vérité sur tant de choses et tant de gens consacrés par la lâcheté universelle, verse, lui aussi, du côté de la réclame et de la réclame pour Richepin, l'homme aux tripes, le bourgeois étalon, le substitut de quarante alphonses, le cabotin idéal et définitif, — comme s'il n'y avait plus au monde un seul homme de talent obscur et désespéré que les Samaritains du journalisme pussent ramasser sous le couteau des aventuriers de lettres, et faire monter dans la lumière¹⁶¹ !

Léon Bloy rejoint néanmoins Émile Goudeau sur le fait que l'incarnation du personnage de Nana-Sahib sur scène par son auteur constitue un retour à la bohème après des années d'embourgeoisement. Il qualifie Jean Richepin de « poète devenu saltimbanque¹⁶² » et lui trouve même « deux yeux d'Indien jongleur¹⁶³ ». La formule, méprisante, témoigne néanmoins du tournant que prend la carrière de l'auteur, doté d'une nouvelle identité imaginaire.

En mai 1884, Francis Enne écrit à propos de cet épisode : « les amis lui avaient doucement reproché d'avoir changé un moment le poète en pitre¹⁶⁴ ». Un autre journaliste file la métaphore du tréteau :

¹⁵⁷ Gustave GEFFROY, « Les Gens de théâtre », *Notes d'un journaliste : Vie, littérature, théâtre*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1887.

¹⁵⁸ Alexandre HEPP, « Les Tréteaux du poète », *Le Voltaire*, 30 décembre 1883, p. 1.

¹⁵⁹ Nous renvoyons à notre point précédent : « Un embourgeoisement inéluctable ? », p. 157.

¹⁶⁰ Émile GOUDEAU, « Bulletin littéraire du chat noir », *Le Chat noir*, 29 décembre 1883, p. 201.

¹⁶¹ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat Noir*, 5 janvier 1884, p. 208.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Francis ENNE, « Au hasard – Jean Richepin », *La Nation*, 11 mai 1884, p. 1.

Mais la maladie de la réclame, qui fait tant de victimes, l'a gagné. Malgré les conseils de ses plus sincères amis, il s'est jeté, tête baissée, dans le cabotinage. La figure barbouillée de fard, vêtu d'oripeaux, on l'a vu sur les planches d'un théâtre jouer le rôle principal d'une de ses pièces¹⁶⁵.

Jean Richepin montera encore au théâtre de la Porte Saint-Martin plusieurs pièces, notamment une comédie en un acte, *Le Machiniste*, le 27 avril 1884, et *Macbeth* le 21 mai 1884, signes de sa collaboration étroite avec Sarah Bernhardt.

Jean Richepin perd alors son statut de « poète », acquis à l'occasion de *La Chanson des Gueux*, pour celui d'auteur-acteur. Ce changement de paradigme modifie également profondément son rapport à la célébrité : à partir de là, Jean Richepin circule dans une « maison de verre » et sa notoriété augmente. Comme nous l'avons spécifié plus haut¹⁶⁶, c'est à partir de l'année 1883 que la vie privée de l'auteur va devenir en elle-même un sujet d'intérêt pour le public. De la renommée à la célébrité

Dans son ouvrage *L'Invention de la célébrité*, Antoine Lilti fait de l'absence d'intimité l'une des marques principales de la célébrité. Il y affirme : « L'individu célèbre est connu d'un vaste ensemble de personnes avec lesquelles il n'a aucun contact direct mais qui sont fréquemment confrontés à sa figure publique, c'est-à-dire l'ensemble des images et des discours associés à son nom¹⁶⁷. » Nous retiendrons cette définition de la célébrité pour la suite de notre propos. Autrement dit, la célébrité ne concerne pas la reconnaissance par les pairs, ni même par le public sur le plan littéraire : c'est une affaire de réputation. À partir de 1884, l'auteur habiterait une « maison de verre » selon l'expression d'Octave Mirbeau dans le *Gaulois* du 27 octobre 1884 : « Sa maison est de verre, comme celle que rêvait Socrate, et tout le monde y peut regarder¹⁶⁸. » La même expression est employée deux mois plus tard par Albert Rogat :

[...] grâce à la complicité de ses camarades de la presse et à la niaiserie des badauds du boulevard, il enroue furieusement les cent voix de la renommée. Il s'est construit une maison de verre, au milieu de laquelle il circule dans un état de nudité absolue et comme il s'y comporte en véritable touranien, ou mieux en simple gorille, il nous fait assister à d'étranges spectacles¹⁶⁹

La métaphore de la maison de verre symbolise la perméabilité entre vie privée et vie publique et sous-entend que Jean Richepin est tout à fait conscient des regards que la critique porte sur

¹⁶⁵ Un flâneur, « Elle et lui », *La Nation*, 29 octobre 1884, p. 1.

¹⁶⁶ Voir « La biographie d'écrivain : moyens, enjeux, limites. », p. 133.

¹⁶⁷ Antoine LILTI, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, op. cit., p. 13.

¹⁶⁸ Octave MIRBEAU, « Jouets de Paris », *Les Écrivains : première série (1884-1894)*, Paris, E. Flammarion, 1925, p. 16.

¹⁶⁹ COVIELLE [Albert Rogat], « La folie Richepin », *Le Triboulet*, 14 décembre 1884, p. 6.

sa personne et agit en conséquence. De plus, la corrélation entre publication d'une œuvre et scandale privé est, selon ses contemporains, la marque de sa célébrité :

S'il marche, il met le pied sur un pétard ; s'il écrit un livre, il tire un coup de pistolet. Il a écrit un livre absolument ignoble¹⁷⁰, et il s'est trouvé de bons jobards de lettres pour applaudir, prenant bonnement pour un feu d'artifice ces misérables explosions de globules méphitiques venant crever à la surface d'un dépotoir.

L'excentricité de l'auteur devient alors biographique : c'est le début de la légende, construite grâce à une suite de mystifications. Toujours en lien avec Sarah Bernhardt, l'année 1884 se termine par un faux scandale entre Sarah Bernhardt et Jean Richepin. Cet événement a la particularité de n'avoir aucun lien direct avec la carrière de l'auteur : tandis que le scandale autour de *Nana-Sahib* était une affaire de théâtre, que la publication de *Sarah Barnum* était un événement littéraire, la fuite supposée de Jean Richepin dans le désert relève purement de la vie privée.

La critique pointe une difficulté : parler de Jean Richepin, même pour le dénigrer, c'est rentrer dans le jeu de l'auteur et en faire sa promotion, comme l'affirme un journaliste du *Journal des villes et des campagnes* suite à la publication des *Blasphèmes* :

Nous ne nous faisons pas d'illusion. Parler de certains écrivains, c'est tomber dans un piège. Notre indignation court le danger de leur être une manière de réclame et en criant au scandale nous en prolongeons le bruit, ce qui ne déplaît pas à un auteur qui précisément a compté sur le scandale pour vendre son livre¹⁷¹.

Un article d'Octave Mirbeau est à ce titre essentiel : l'article « Réclame », qu'il publie dans *Le Gaulois* le 8 décembre 1884 :

Le cas de M. Richepin — pour être le plus retentissant — n'est point un cas isolé, malheureusement. C'est le cas de presque tous les écrivains du moment. Chacun a son mode de publicité, sa petite agence personnelle, ses trucs pour lesquels, sans doute, il prend des brevets d'invention ; formidable concurrence aux agences connues et qui paient patente¹⁷².

En décembre 1884, pure fumisterie de la « folie Richepin » qui à nouveau lui fait faire la une des journaux. On raconte que Richepin et Sarah Bernhardt, dont la relation avait été dévoilée au grand jour, se sont séparés et que Jean Richepin, fou de douleur, est parti pour l'Algérie. Albert Wolff affirme : « nous voici en pleine crise Richepin¹⁷³ ». Le 15 décembre 1884, le

¹⁷⁰ Albert Rogat critique *Les Blasphèmes*, parus en juin 1884.

¹⁷¹ AΦ, « Les Blasphèmes », *Journal des Villes et des Campagnes*, 15 juin 1884, p. 3.

¹⁷² Octave MIRBEAU « Réclame », *Le Gaulois*, 8 décembre 1884. p. 1.

¹⁷³ Albert WOLFF, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 7 décembre 1884, p. 1.

journal *La Nouvelle Lune* publie en première page une caricature de Jean Richepin, assis sur le « canard-réclame¹⁷⁴ » :

Quel est le lugubre farceur, quel est le fumiste macabre qui s'est amusé à envoyer d'Alger le télégramme qui annonçait que Richepin, l'enfant chéri des Muses et des actrices en vedettes était devenu subitement fou et que, n'ayant pu se faire admettre comme novice dans un monastère africain, il était allé s'enfouir dans le Sahara pour y vivre en anachorète¹⁷⁵ ?

Les journalistes sont partagés : d'un côté, l'agacement de cette omniprésence de l'auteur ; de l'autre, l'opportunité qui émane de la narration de tels événements. La célébrité de Jean Richepin est à entendre comme un phénomène médiatique d'ampleur ayant des liens parfois ténus avec son talent.

¹⁷⁴ Il s'agit bien évidemment d'un clin d'œil au « canard », l'imprimé qui diffuse les faits divers.

¹⁷⁵ H. M., « Les Héros de la semaine – Jean Richepin », *La Nouvelle Lune*, 15 décembre 1884, p. 2.



Figure 11 BRIDET, « Jean Richepin sur le canard-réclame », *La Nouvelle Lune*, 15 décembre 1884. Fonds Michel Grimaud

Illustrant parfaitement ce modèle, la publication des *Blasphèmes* marque la naissance d'une identité de « Touranien ». Cette identité, à la croisée de plusieurs imaginaires du nomadisme et de l'ailleurs, est aujourd'hui relativement désolidarisée de l'événement littéraire qui l'a fait naître, c'est pourquoi le second point de notre chapitre propose d'interroger la naissance de cette mystification littéraire.

2. De la fascination à l'incarnation : Jean Richepin bohémien

La foire est à tout le monde. J'en veux ma part !
Jean Richepin¹⁷⁶

Parmi les éléments qui constituent la biographie imaginaire de Jean Richepin, plusieurs concernent son prétendu bohémianisme. Le point de départ de cette légende est la physionomie particulière de l'auteur et sa proximité avec le monde des saltimbanques.

Si l'auteur de cette légende est d'abord l'écrivain lui-même, se mettant en scène dans les banques¹⁷⁷ et les roulottes, les critiques participent eux-aussi activement à l'élaboration et la diffusion de ce personnage, en parsemant dans la presse des portraits de l'auteur en lutteur de foire ou en bohémien¹⁷⁸. Ces descriptions empruntent aux imaginaires à la mode de l'époque, typiques de la fascination de la fin-de-siècle pour l'imaginaire des tréteaux. La société vient, à la foire, assouvir sa curiosité et sa soif d'exotisme. Le peuple y rencontre tout ce qui s'oppose à la figure du bourgeois, de l'occidental et du sédentaire ; tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, désigne un « ailleurs », tout ce qui est « autre », des bohémiens aux phénomènes de l'entresort¹⁷⁹.

Dans cette société en voie d'industrialisation, la foire est le dernier lieu, semble-t-il, où l'on peut apercevoir les réfractaires au progrès :

Cette fascination romanesque et mystérieuse se retrouve à propos des bohémiens et des Tsiganes, peuple légendaire, qui hante Baudelaire et Richepin, fascinés par des descendants directs des troupes nomades ou des héros solitaires d'autrefois. À la suite de Baudelaire qui fait du bohémianisme un culte de la liberté, Richepin s'attache à défendre la culture et l'histoire des peuples dits « barbares », réfractaires aux lois des sédentaires¹⁸⁰.

Cet intérêt pour les représentants du nomadisme – le saltimbanque, le bohémien – connaît une ambivalence entre fascination et répulsion. En effet, au dix-neuvième siècle, les étrangers inquiètent :

La plupart des articles de la presse du XIX^e siècle ne sont pas tendres avec les Bohémiens ou les Tsiganes, pourtant certains sont parfois simplement descriptifs, informatifs, voire teintés d'admiration, au moins pour la jeune Bohémienne à la tenue bariolée. Leur

¹⁷⁶ Jean RICHEPIN, *Toutes mes vies*, op. cit., p. 5-80.

¹⁷⁷ Au dix-neuvième siècle, la « banque » désigne encore l'estrade sur laquelle performe le saltimbanque.

¹⁷⁸ Les termes « tsiganes » et « romanichels » sont des synonymes de bohémiens. Les bohémiens seraient plus spécifiquement originaires de la Bohême, tandis que les gitans viennent plutôt d'Égypte et les Romanichels de l'Europe de l'Est.

¹⁷⁹ L'entresort était la baraque dans laquelle on pouvait observer les phénomènes de foire.

¹⁸⁰ Jean-François WAGNIART, *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin, 1999, « Socio-histoires », p. 77.

virulence, si c'est le cas, est à son maximum quand les Bohémiens sont associés aux « vagabonds, gens sans aveux et mendiants » (30 juin 1880), chevaliers de la roulotte » (12 septembre 1894), « roulants » (21 juin 1887), « réfractaires de la société » (8 mai 1874), bref *ceux du trimard*, pour reprendre le titre du livre de Marc Stéphane, ceux qui font « profession de vagabonds ambulants » (6 mars 1888)¹⁸¹.

Alors que les Bohémiens sont régulièrement accusés dans la presse de vols et considérés responsables de certaines épidémies, les auteurs semblent tenter de laisser des vagabonds une trace autre que judiciaire. Outre la compassion qu'ils éprouvent pour ces marginaux, ils s'identifient également à ces figures nomades :

Le magnétisme que [le mot bohème] exerce participe de l'aura des bohémiens célébrés par les peintres, les musiciens et les écrivains romantiques, tandis que ces mêmes Roms sont, dans le monde prosaïque, les victimes de la xénophobie et de la violence des sédentaires. Si le terme est polysémique, dans le discours social il sert prioritairement à désigner la marge qui « rôde » dans les métropoles modernes et offre au bourgeois l'image d'une plèbe menaçante. C'est la raison pour laquelle, dans la décennie 1840, une génération littéraire considérée comme étrangère, usurpatrice et intolérable par le champ littéraire a hérité de ce nom¹⁸².

La production livresque et journalistique de Jean Richepin est consacrée en grande partie au monde des saltimbanques, bohèmes et bohémiens, sujets d'étude mais aussi foyers d'identification. La chronique, genre journalistique qui peut osciller entre le reportage social et le récit intime, est privilégiée par Jean Richepin pour raconter la vie des marginaux.

¹⁸¹ Pascal BRISSETTE, Anthony GLINOER, *Bohème sans frontière*, *op. cit.*, p. 356.

¹⁸² Jean-Didier WAGNEUR, « Une scénographie du petit journalisme : le ratage bohème » [en ligne], *art. cit.*

A. Un « bohémien sincère¹⁸³ ».

Avez-vous des amis par là ? Moi, j'ai les miens.
Voici le bout du champ de foire. Une bagnole
Au hublot de laquelle un oiseau rossignole.
C'est là que mes amis campent : des Bohémiens
Jean Richepin¹⁸⁴

À l'été 1875, alors que Jean Richepin *bat comtois*¹⁸⁵ à la foire aux pains d'épices de Neuilly, il rencontre une famille d'Italiens¹⁸⁶ qu'il décide de suivre à travers la forêt de Fontainebleau. Là-bas, il se fait portraiturer en bohémien par une bande de rapins venus observer la roulotte. Jean Richepin pose et se prête au jeu. On peut lire cette remarque de Jean Frolo, pseudonyme collectif employé par trois journalistes du *Petit Parisien* :

M. Richepin avait à un tel point accepté son rôle qu'on avait fini par le prendre pour un bohémien sincère. Partout où la bande passait, il se trouvait un peintre pour s'écrier « Oh ! par exemple, voilà bien le vrai type ! », et le romancier devait alors consentir il s'improviser « modèle ». Aux environs de Fontainebleau, près de Barbizon, où, comme on sait, vient s'installer durant l'été toute une colonie de « rapins », il eut même un tel succès qu'il dut poser une vingtaine de fois pendant une seule journée¹⁸⁷.

Dans ses mémoires, Jean Richepin confirme : « on me réclamait, car il paraît que, de tous, c'était moi qui, avec la vieille romanitchel, avait le type bohémien le moins incontestable¹⁸⁸ ». Au-delà de sa physionomie exotique et de ses grandes capacités physiques, Jean Richepin révèle également des aptitudes pour les tours d'adresse :

J'avais aussi quelques tours dans mon sac, notamment des tours de cartes, et, sans me vanter, j'étais un escamoteur passable, très capable de faire ouvrir les grands yeux à nôtre futur public de paysans. Je ne boudais pas non plus à un tour de force ou d'adresse : le saut

¹⁸³ Jean FROLLO, « La Recherche de la vérité », *Le Petit parisien*, 7 octobre 1892, p. 1.

¹⁸⁴ Jean RICHEPIN, « Forains », *Interludes, op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁵ L'expression « battre comtois » signifie simuler la lutte. Dans ses « Souvenirs de grand'route », Jean Richepin raconte qu'à la foire aux pains d'épices, il était le complice du père Dubois, dit « le père trois-cent », pour les trois-cent livres qu'il pesait : « C'était un énorme lutteur qui n'avait qu'une force redoutable, c'était son poids, il pesait 300 livres. Comme, à cette époque, j'avais le goût des exercices physiques très violents, avec mon ami Paul Mounet, – cela nous est resté, il nous arrive encore, quand nous nous rencontrons, d'essayer si nous pouvons faire les tours que nous faisons il y a quarante ans – nous aimions la lutte, et, en particulier, nous avions, comme coquetterie, de lutter avec le père Dubois » in Jean RICHEPIN, « Souvenirs de grand'route », conférence du vendredi 14 janvier 1913, société des conférences. Fonds Pierre Cassou, cote 403, p. 7.

¹⁸⁶ Jean Richepin les prend au départ pour de vrais romanichels. Il écrit : « La peau jaune de citron à peine mûr ; les cheveux d'un noir bleu, tantôt plats, tantôt hérissés en lames miroitantes d'acier, tantôt tire-bouchonnés comme des copeaux de paille de fer ; les yeux pâles, où, tour à tour, bruinaient la nostalgie des contrées parcourues, et s'allumaient la convoitise et la curiosité des pays à parcourir, tout me criait que j'étais en face de vrais, de purs romanichels ! » in Jean RICHEPIN, *Toutes mes vies, op. cit.*, p. 5-80.

¹⁸⁷ Jean FROLLO, « La Recherche de la vérité », art. cit., p. 1.

¹⁸⁸ Jean RICHEPIN, « Romanichels, *Toutes mes vies*, Demain, n° 6, septembre 2024, « De la caserne à la roulotte », p. 78.

périlleux, l'arbre droit, les poids et maintes autres jongleries ou gymnastiques. Avec ça, qui était *dans mes cordes*, on n'est pas une bouche inutile dans la *banque*¹⁸⁹.

Dans un article sur Camille Pelletan, Albert Cim raconte :

Richepin, avec son étonnante virtuosité, cette admirable facilité qu'il possède pour tous les genres de travail et d'exhibition, — il a été acteur, on se le rappelle, — était même passé maître dans ces exploits, et nul mieux que lui ne savait marcher sur les mains, faire la voltige, l'arbre fourchu ou le saut périlleux, se désarticuler et se désosser. Il y avait surtout un certain tour appelé le crapaud ou la grenouille, qu'il avait enseigné à son féal Pelletan, et qui était des plus drôles. Il consistait à se passer les deux jambes derrière la tête et à les croiser en ramenant les pieds sur les épaules et sous le menton, ce qui donnait au corps ainsi tordu, bistourné, disloqué et comme roulé en boule, le plus singulier aspect¹⁹⁰.

Quelques mois plus tard, alors qu'il est à Toulouse, il rencontre à nouveau une famille de bohémiens, avec qui il réalise un pèlerinage jusqu'aux Saintes-Maries de la mer, au bout de la Camargue. Cette incursion dans le monde forain, couplée à une physionomie qui le fait passer pour un bohémien, forment le début d'une biographie imaginaire. L'auteur est pour le moment vu essentiellement comme un bohème, un saltimbanque, un Hercule de foire au type oriental, tout au plus.

B. Rejouer le scénario auctorial bohème : le touranisme

En 1884, Jean Richepin utilise cette physionomie exotique à l'avantage de sa biographie imaginaire et s'invente, dans *Les Blasphèmes*, une généalogie bohémienne factice. Si le recueil a fait réagir la presse pour ses vers impies, les critiques ont également relevé la strophe suivante, issue du poème « Les Nomades » :

Oui, ce sont mes aïeux, à moi. Car j'ai beau vivre
En France, je ne suis ni Latin ni Gaulois
J'ai les os fins, la peau jaune, les yeux de cuivre
Un torse d'écuyer et le mépris des lois¹⁹¹.

Ces « aïeux » qu'évoque Richepin, ce sont les Bohémiens, les Huns et les Touraniens. Cette prétendue origine ethnique¹⁹² est en réalité une supercherie. Dans une lettre de juillet 1883,

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 75-76.

¹⁹⁰ Albert CIM, « Camille Pelletan », *La Revue mondiale*, 1^{er} août 1919, p. 256.

¹⁹¹ Jean RICHPIN, « Les Nomades », *Les Blasphèmes*, Paris, M. Dreyfous, 1884, p. 237.

¹⁹² Les termes « touranisme » et « touranien » ne sont à l'époque pas très usités. Cette ethnie est en effet marginale par rapport aux deux autres grandes ethnies que seraient les Aryas et les Sémites. À la fin du dix-neuvième siècle, le congrès international des orientalistes discute le terme « touranien ». Ils considèrent que le terme « langue touranienne » est une « dénomination défectueuse ». Les Touraniens formeraient une famille de langue, distincte des Aryas et des Sémites.

Raoul Ponchon mettait en garde son ami propos des « chansons touraniennes » qu'il venait de lui envoyer :

Ce que je te dis pour *les Chansons touraniennes*, c'est qu'elles ont l'air d'un jeu que tu joues admirablement, c'est vrai, mais enfin d'un jeu¹⁹³.

Malgré la mise en garde, Jean Richepin publie ces chansons dans *Les Blasphèmes*. Ferdinand Brunetière, dans sa critique du recueil, s'interroge sur la pertinence de la démarche de l'auteur :

On ne dira pas au moins que ce soit une idée vulgaire, ni surtout une invention médiocrement divertissante à M. Richepin, que d'avoir motivé son « mépris des lois » et ses instincts de furieuse révolte sur ce qu'il a lui-même appelé sa descendance touranienne. Mais, à ce propos, sait-il seulement ce que c'est que les Touraniens¹⁹⁴ ?

Le critique a raison de s'interroger sur la connaissance de l'auteur à propos des peuples dont il se revendique le descendant. Léon Bloy, lui aussi, dénonce la « médiocre facétie d'une origine touranienne¹⁹⁵ » :

En tenant pour vraie cette commode et rudimentaire démarcation ethnographique par laquelle tout est simplifié, il saute aux yeux que le premier venu peut toujours se recommander imperturbablement de l'une ou l'autre de ces deux maîtresses branches du vieil arbre humain, et Richepin, en particulier, a bien le droit de se passer cette innocente fantaisie¹⁹⁶.

Un autre critique souligne la confusion qui règne dans la définition du touranisme selon Jean Richepin :

Et qu'est-ce qu'on est, quand on est Touranien ? On est peut-être Bohémien, peut-être Turc, peut-être Samoyède, peut-être Tatar. M. Richepin ne sait pas au juste de quelle nation il est sorti, mais il sait qu'il n'est pas Aryen et il a entrepris de réaliser dans sa vie l'antithèse des mots *arya* et *toura* dont l'un, « signifiant le travail de labour, de la culture, représente un peuple sédentaire et agricole, tandis que l'autre, exprimant la vitesse du cavalier, est l'image d'une race primitive de nomades et de chasseurs, ennemie jurée du premier¹⁹⁷.

La critique a beau être peu convaincue par cette identité, la publication du recueil marque le début de la légende du « touranisme » de l'auteur.

Historiquement, le Touran est une région de l'Asie centrale unifiée par une langue commune qui se distingue de deux autres grandes familles de langues : l'Arya et le Sémite. Le terme « touranien » désigne les habitants de la Russie, de la Turquie et du nord de l'Iran. Les

¹⁹³ Lettre de Raoul Ponchon à Jean Richepin, juillet 1883, Fonds A.R., collection privée.

¹⁹⁴ Ferdinand BRUNETIÈRE, « Revue Littéraire – *Les Blasphèmes* de Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, t. 63, 1884, p. 702.

¹⁹⁵ Léon BLOY, « Un bâtard de Lucrèce, *Le Chat noir*, 7 juin 1884, p. 296.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 294.

¹⁹⁷ ANONYME, « M. Jean Richepin », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, juillet 1884, p. 173-174.

Bulgares, les Hongrois une partie des Roumains sont également des Touraniens. C'est plutôt à ces peuples sédentarisés sur la plaine européenne, remontés en Thiérache depuis l'Italie, à partir de l'Europe, que Jean Richepin se réfère. Or, ces populations sont également désignées sous le nom de « Bohémiens », « Tsiganes » ou « Romanitchels » par l'auteur lui-même. Autrement dit, Jean Richepin considère que les Bohémiens sont des descendants directs des Touraniens. Les Tsiganes viennent, selon les hypothèses, de lieux très divers : tantôt l'est de l'Inde, la Camargue, le Caucase, la Turquie, la Hongrie, Babylone ou encore l'Égypte, tandis que les Touraniens sont plutôt situés à l'est de l'Oural. L'origine légendaire que Jean Richepin emprunte aux nomades, qu'il s'agisse des Touraniens ou des Bohémiens, lui permet de jouer avec les imaginaires associés à ces peuples.

Jean Richepin prétend être le descendant d'une famille de nomades qui se serait implantée en Thiérache, région dont ses parents sont originaires. Il prend pour justification le passage historique des Bohémiens dans cette région. Il l'écrivait notamment un an plus tôt, dans *Miarka, la fille à l'ourse* :

Elle [La Vougne] savait, comme le savent tous les Bohémiens, par des traditions orales, que cette vallée était une des étapes régulières fournies par ceux de ces coureurs errants qui traversent la France. Chaque tribu y repasse, environ tous les dix ans¹⁹⁸.

En 1890, Jean Richepin ouvre son roman *Le Cadet* par une description de la Thiérache :

La vieille petite province de Thiérache, située au bout de la Picardie, aux confins du Hainaut et à l'orée des Ardennes, n'a guère aujourd'hui de caractère original. [...] Sauf dans deux ou trois villages, on y a laissé tomber en désuétude l'industrie vannière, importée par les *merligodgiers* ou Bohémiens, de quelques familles ont pris racine autrefois dans cette vallée de l'Oise naissante, une de leurs routes (voir *Miarka la fille à l'ourse*)¹⁹⁹.

Dans un registre didactique, le narrateur raconte l'histoire de la sédentarisation des Bohémiens en Thiérache. Il renvoie à son propre roman, *Miarka la fille à l'ourse*, comme référence, inventant par là sa propre Thiérache imaginaire, empreinte de légendes nomades.

Du touranisme, l'auteur des *Blasphèmes* retient le sens guerrier, la cruauté, la virilité et le tempérament sanguin et l'amour de la vie nomade, dont il aurait hérité. Ainsi il affirme dans une conférence sur ses « souvenirs de grand'route » :

¹⁹⁸ Jean RICHEPIN, *Miarka, la fille à l'ourse*, Paris, M. Dreyfous, 1883, p. 79.

¹⁹⁹ Jean RICHEPIN, *Le Cadet*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1890, p. 1.

[...] je crois avoir gardé dans mes veines le goût du voyage, d'aller à l'aventure vers l'horizon, ce goût qui, malgré moi, sans le chercher, s'est traduit dans presque toutes mes œuvres, d'indépendance peut-être excessive²⁰⁰.

Dans ses *Blasphèmes*, présente les Touraniens comme un peuple ancien de « nomades » et de « tueurs²⁰¹ », qui menacerait de disparaître dans le progrès.

Pourtant, les Touraniens ne précèdent ni les Aryas, ni les Sémites. Le touranisme tel que Jean Richepin le définit ne renvoie à aucune réalité historique ou ethnologique et désigne une région et un peuple fantasmés. En cela, cette perception du monde hérite des représentations de l'Orient diffusées depuis le début du siècle par les artistes et les écrivains.

De l'Orient, les Français ne connaissent généralement que ce qu'on leur montre dans les expositions universelles et dans les foires internationales. Jusqu'en 1886, les expositions du Jardin zoologique d'acclimatation attirent les scientifiques et les curieux. Dans une lettre de juillet 1883, Raoul Ponchon écrit à Richepin :

J'ai épuisé toutes les sources d'amusements qu'on peut trouver à Paris de ce moment-ci. J'ai été voir les Cinghalais au Jardin d'acclimatation. Ce sont des indigènes de l'île de Ceylan comme leur nom l'indique dont les hommes montent sur des éléphants pendant que les femmes jouent du tambour sur un tambour commun avec leurs doigts qu'ils font cuire, pas leurs doigts, le tambour, pour en tendre la peau²⁰².

Ces expositions coloniales mettent en scène les indigènes dans le but de célébrer la République et son Empire. Les représentations des Orientaux sont alors réduites à une poignée de caractéristiques stéréotypiques. De cette fascination pour l'Orient naît « l'orientalisme », un mouvement artistique qui se développe au cours du dix-neuvième siècle, conjointement à l'expansion coloniale²⁰³. Les artistes occidentaux proposent une vision fantasmée de ce qu'ils appellent « l'Orient », oscillant entre un Orient barbare et un Orient sensuel.

Pour Jean Richepin, les orientaux sont des êtres raffinés, sensibles aux plaisirs de la chair. Dans son ouvrage *Sapphô*²⁰⁴, publié la même année que *Les Blasphèmes*, il affirme que : « L'Asie est par excellence le pays de l'amour sensuel, le paradis de la chair²⁰⁵. » Qualifiant l'Asie de « pays », il fait de cette région le parangon de l'érotisme. Dans ses mémoires, il évoque, à propos des bohémiens, « l'impénétrable sauvagerie de cette race²⁰⁶ ». Simon

²⁰⁰

²⁰¹ Jean RICHEPIN, « Les Nomades *op. cit.*, p. 236.

²⁰² Lettre de Raoul Ponchon à Jean Richepin, slnd [entre le 2 et le 8 juillet 1883], Fonds A.R., collection particulière.

²⁰³ Voir Edward SAÏD, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

²⁰⁴ Jean RICHEPIN, *Sapphô*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, libraires, 1884.

²⁰⁵ Jean RICHEPIN, *Sapphô*, Paris C. Marpon et E. Flammarion, libraires, p. 24.

²⁰⁶ Jean RICHEPIN, *Toutes mes vies*, « Romanitchels », *op. cit.*, p. 5-80.

Boubée²⁰⁷ reproche d'ailleurs à Jean Richepin de prendre les bohémiens pour « des barbares amoureux et indomptables²⁰⁸ ».

Désireux de manifester sa haine de la norme, Jean Richepin convertit le couple antinomique bourgeois/bohème pour le transformer en Arya/Touranien. Il rejoue le scénario auctorial bohème en prétendant être lié par le sang aux anciennes populations nomades, renouant avec l'origine sémantique du terme « bohème²⁰⁹ ». C'est une autre façon pour lui d'affirmer le rejet de l'existence tranquille et réglée. Ce dernier sursaut de révolte peut apparaître comme une tentative d'aller à rebours de l'image de bourgeois qui commence à transparaître des portraits de l'écrivain. D'ailleurs, quelques mois avant la publication des *Blasphèmes*, Léon Bloy décrivait Jean Richepin comme « une chrysalide de bourgeois vertueux²¹⁰ ».

Dans le poème « Les Nomades », Jean Richepin désigne sous le nom d'Aryas les sédentaires, c'est-à-dire les « laboureurs de la terre²¹¹ ». Il les oppose aux Touraniens, peuple qui serait plus ancien et nomade. Or, aucune de ces populations n'est plus ancienne que l'autre. Les orientalistes eux-mêmes affirment en 1874 que le terme « touranisme » est utilisé avec trop de facilité pour désigner les populations ayant précédé les Sémites et les Aryas²¹².

Le recueil eut un grand succès et cette nouvelle image d'auteur fut donc diffusée largement auprès du public. Publiés au début du mois de mai 1884, *Les Blasphèmes* étaient très attendus²¹³. Dès sa publication, la critique s'empare du recueil. On peut lire dans le journal *Le Matin* :

Si la valeur d'un livre se jauge au nombre des exemplaires vendus, Richepin peut être fier de ses *Blasphèmes*. Jamais, entendez-vous, recueil de poésies, depuis les *Méditations* jusqu'à la *Légende des Siècles*, en passant par les *Nuits* et le *Rolla*, de Musset, n'ont atteint,

²⁰⁷ Simon BOUBÉE, (1844-1901) est romancier et journaliste. Il correspond notamment à la *Gazette de France*.

²⁰⁸ Simon BOUBÉE, « Les Chansons de Miarka », *La Gazette de France*, 11 janvier 1889, p. 2.

²⁰⁹ Pour les liens sémantiques qu'entretiennent les termes « bohème » et « bohémien », nous renvoyons à l'article d'encyclopédie suivant : Jean-Didier WAGNEUR, « Bohème » WAGNEUR, Jean-Didier, « BOHÈME », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/boheme/> (consulté le 27 novembre 2020).

²¹⁰ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat Noir*, 5 janvier 1884, p. 208.

²¹¹ Jean RICHEPIN, *Les Blasphèmes*, Paris, M. Dreyfous, 1884, p. 236.

²¹² ANONYME, « Académie des sciences morales et politiques », *Le Temps*, 26 octobre 1874, p. 3.

²¹³ En 1879, Jules Barbey d'Aureville avait déjà annoncé la préparation du recueil. Il écrit dans sa critique de *Madame André* : « L'écrivain [...] couve, en ce moment, comme le Chaos et la Nuit couvèrent l'Amour dans une terrible mythologie, l'œuf monstrueux de ses *Blasphèmes* » in Jules BARBEY D'AUREVILLE, « *Madame André*, par M. Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 24 février 1879, p. 2.

en vingt ans, le chiffre d'éditions obtenu par les *Blasphèmes* en moins de vingt jours. On parle de quinze éditions déjà écoulées et l'on ne s'arrêtera pas là²¹⁴.

Le poète sous-entend que le sang garde le souvenir de ses ancêtres. On trouve notamment dans la partie *Chanson du sang*, une suite de chansons que le poète dit avoir recueillies de son propre sang coulant dans ses veines :

O gouttes de mon sang, voilà donc votre histoire
Et les chansons que vous chantez !
Va, sang de mes aïeux, vieux sang blasphématoire,
Sang des gueux, sang des révoltés,
Tes leçons dans mon cœur ne resteront pas vaines
Brave sang toujours en éveil²¹⁵

Le passage de l'oral à l'écrit, du sang vers l'encre, semble permettre à l'auteur de revendiquer à la fois une poésie exotique, originale, et une poésie empreinte de brutalité²¹⁶.

Malgré son désir d'apparaître brutal, Jean Richepin ne parvient pas à convaincre la critique. Émile Bergerat écrit à ce propos que : « c'est au moment même où il « touranise » avec le plus de férocité qu'il a le mieux l'air d'un bon bourgeois pacifique et résigné à la vie dolente des civilisations occidentales²¹⁷ ». Il ajoute :

Avoir M. Richepin à sa table, c'est avoir à dîner un Thug, un étrangleur de l'Inde, un derviche tourneur, un Aiassoua mangeur de moutons vivants, un homme enfin qui, au milieu d'une causerie étincelante, s'évade de lui-même, bondit, arrête une caravane, cette diligence du désert, et est de retour à l'heure du café pour finir la conversation. Je l'ai vu, moi qui vous parle, et il n'y a pas bien longtemps, jouer le guignol, chez moi, devant une vingtaine d'enfants extasiés. Il avait apporté son tambour. Car il touche du tambour dans la perfection. Ce qu'il fit de l'une de ses mains est prodigieux ! Les pantins se démenaient et se bouscuaient, le tambour ronflait, les décors changeaient, Pierrot était pendu et dépendu, le juge faisait son prêchi-prêcha, et les enfants se roulaient de joie. Pendant ce temps-là, que faisait-il de la main qui restait libre ? Il épousait la reine de Madagascar, étranglait un tigre et changeait de religion²¹⁸.

Émile Bergerat souligne la capacité de Jean Richepin à « s'évader de lui-même », autrement dit, à jouer un rôle. Un Jean Richepin marionnettiste, qui est lui-même aussi sa propre marionnette. Il prend pour exemple un spectacle que l'auteur donne à un public d'enfants. D'une manière sans doute plus subtile que nombre de ses contemporains, Émile Bergerat fait état d'une double identité chez Richepin, d'une capacité de mise en scène, dont le symbole dans cet extrait est contenu dans les gestes de l'auteur. D'une main, des actions concrètes, de l'autre,

²¹⁴ ANONYME, « Jean Richepin – Le Tombeur de Dieux », *Le Matin*, 3 juin 1884, p. 2.

²¹⁵ Jean RICHEPIN, *Les Blasphèmes*, *op. cit.*, p. 262.

²¹⁶ Le terme « brutaliste », parfois employé pour qualifier la poésie de l'auteur

²¹⁷ Caliban [Émile BERGERAT], « La légende de M. Jean Richepin », *Le Figaro*, 23 janvier 1886, p. 1.

²¹⁸ *Ibid.*

Émile Bergerat imagine mille tours. On peut lire, bien plus tard, un témoignage similaire de Léon Werth, qui écrit :

Et c'est ainsi qu'à l'âge de dix ans²¹⁹, je connus M. Jean Richepin. J'appris que M. Jean Richepin était une sorte de bohémien, de jongleur et de troubadour. J'admirais M. Jean Richepin, parce que je le supposais semblable aux acrobates du cirque et parce que, sans doute, il pouvait parler aux écuyères, qui sont agiles et qui sont roses entre toutes les femmes. Mais déjà je ne le confondais pas avec les nomades farouches, avec les *romani* et les roulottiers des vraies routes. Et je comprenais que si M. Richepin avait une roulotte, elle était confortable autant que celles où logent les propriétaires de carrousels, les forains patentés de la Haute Banque²²⁰.

La vision fantasmée que propose Jean Richepin est typique de la vision colonialiste de l'Occident envers l'Orient²²¹. Marius Ary-Leblond dit à propos de Jean Richepin :

On oublie généralement qu'il est un colonial. Il est né en Algérie aux heures de conquête, et tout le faste du soleil et de la gloire militaire illumine son œuvre ardente, brutale et épique. *Les Blasphèmes*, *Les Gueux*, *le Chemineau*, tous ces mots mêmes dont s'illustrent les couvertures de ses livres prennent un sens singulièrement plus fort et une couleur plus justement poétique quand ils s'éclairent de la nomaderie artiste de cet Orient qui lui inspira dès ses débuts *Nana-Sahib*. Parce qu'il a écrit *les Truands* et célébré Villon, on a fait de lui une sorte de revenant lyrique du Moyen Âge alors qu'il est un des écrivains les plus représentatifs de notre siècle : de la Grande France impériale colonisatrice²²².

Nous proposons donc maintenant de repenser le paradigme du bohémianisme à la lumière de la peur du progrès. Il s'agirait, pour Jean Richepin, de tenter de revenir à une nature qui aurait été perdue et de permettre de contrer les risques de dégénérescence de la société. En cela, Jean Richepin aurait opposé le bohémien à l'homme moderne dans l'objectif d'y trouver un nouveau modèle.

C. Repenser le paradigme du bohémien chez l'écrivain : la peur du progrès ?

Lorsqu'elle envisage le touranisme de Jean Richepin, la critique se plaît à y voir tantôt une facétie d'artiste, tantôt une stratégie de promotion. Ces deux manières d'envisager la légende de l'auteur ont le défaut d'occulter les enjeux idéologiques d'une telle posture d'auteur à la fin du dix-neuvième siècle, lors duquel les questions d'identité préoccupent

²¹⁹ C'est-à-dire en 1888.

²²⁰ Léon WERTH, « La Destinée de M. Jean Richepin », *Gil Blas*, 2 novembre 1913, p. 1.

²²¹ Voir Edward SAÏD, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

²²² Marius ARY-LEBLOND, « Jean Richepin », *L'Action*, 18 juin 1923, p. 1-2.

particulièrement les contemporains²²³, qui s'interrogent sur leurs origines, reflet des nationalismes émergents. Le touranisme de Jean Richepin reflète, davantage que l'amour de la vie nomade, le désir de revenir à une nature originelle fondée sur la force, le courage et la vie nomade. La physionomie particulière de l'écrivain lui permet de se revendiquer de cette race nomade :

Ni Celte ni Latin, un sang neuf, libre, aventureux, vierge de tous les dépôts de la civilisation, un corps vigoureux un esprit solide, réfractaire aux mièvreries, aux mélancolies, une philosophie et une morale généralement matérialistes : tel Jean Richepin s'est proclamé dans ses œuvres²²⁴.

D'après Jean Richepin, on ne pourrait plus apercevoir les Touraniens que dans les foires. Dans son article « Les Saltimbanques », il donne sa vision de la foire aux pains d'épices en 1881. Il y évoque justement avec inquiétude « les vieux Touraniens²²⁵ » qui disparaissent. Il apostrophe ses lecteurs :

Mais hâtez-vous, si vous voulez jouir de cette contemplation encore permise. Hâtez-vous, car les vieux Touraniens s'en vont de notre Paris nouveau. Petit est le nombre de ceux qui osent désormais venir à la foire au pain d'épice, affronter la concurrence du *progrès*²²⁶.

L'article de Jean Richepin est exemplaire de la confusion qu'il fait entre les populations nomades. Dans cet article, intitulé « Les Saltimbanques », il fait des références aux forains, aux phénomènes de l'entresort, avant d'évoquer les Touraniens, qu'il distingue ensuite en trois « tribus » : les tziganes, les *zingaros* et les *gypsies*.

Maurice Barrès, très ironique sur les prétendues origines orientales de Richepin, entrechoque à dessein les notions de « touranisme » et de « bohémianisme » pour épingleur un Richepin affabulateur :

Quand vous disiez descendre des Romanichels établis en Thiérache, vous présentiez à votre manière ce que la critique s'accorde à reconnaître, qu'il y a du bohémianisme dans votre cœur. Votre touranisme est un mythe. Aujourd'hui nous préférons le rationnel et le positif, mais le mythe demeure l'art exquis de persuader en jouant de la lyre et de donner à des abstractions tout l'attrait d'une fable et d'une musique²²⁷.

²²³ Emmanuel FUREIX, François JARRIGE, « Le siècle des identités », *La Modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, La Découverte, 2015, p. 179-229.

²²⁴ Paul FORT et Louis MANDIN, « La poésie française depuis 1850 (suite) », *L'École et la vie*, 24 novembre 1923, p. 155.

²²⁵ Jean RICHEPIN, « Les Saltimbanques », *Gil Blas*, 6 avril 1881, p. 1.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

Maurice Barrès souligne tout de même que cette identité imaginaire ne se limite pas à la seule stratégie littéraire. Elle s'inscrit dans un mouvement plus large de réaction face au progrès qui viendrait sédentariser progressivement ces populations nomades. Jean Richepin aurait alors tenté, comme beaucoup d'autres à son époque, de tracer leur histoire et, pourquoi pas, par la même, de s'en revendiquer. Au-delà de cette proximité métaphorique, l'écrivain se sent également une volonté historiographique face à cette population menacée de disparaître. En effet, les légendes nomades, transmises à l'oral, manquent de disparaître avec les Bohémiens. « Survivance du passé²²⁸ », le nomadisme du vagabond semble être sans cesse menacé par la société bourgeoise qui souhaiterait le voir s'installer. Dans son article « Trop de progrès ! », il évoque la disparition du « vieux monde » à qui le progrès fait le « coup du lapin ». Jean Richepin se défend néanmoins d'être un anti-moderne :

Je suis de mon temps, et je n'ai pas encore assez de poil gris pour compter au nombre des regretteurs du passé. Et pourtant, que de lamentations j'ai faites déjà, sur de bonnes vieilles choses pittoresques en train de disparaître ! Assez, assez, de grâce, ô civilisation, ô destructrice ! trop de progrès²²⁹ !

Les réserves de Jean Richepin à propos des fêtes foraines de la fin du siècle s'observent dans deux articles parus dans le *Gil Blas*. Le premier paru le 6 avril 1881 intitulé « Les Saltimbanques²³⁰ » et le second publié un an plus tard, le 8 avril 1882, « Romané Tchavé²³¹ ». Ces deux articles évoquent l'actualité de la foire aux pains d'épices, qui prend place à cette période de l'année, non loin du Quartier Latin. Au croisement entre le reportage social et le récit intime, l'article fait état de l'évolution de la foire au fil du temps. Il y témoigne de son inquiétude quant à la disparition de ce lieu unique. Reprenant l'image du « vieux saltimbanque²³² » de Baudelaire, il écrit :

Et pourtant, malgré l'envahissement de la science et du progrès, c'est encore là, dans les entresorts, qu'on peut trouver les derniers restes de la vieille race des saltimbanques, les derniers représentants de la cour des Miracles. Il n'y a, pour les voir, qu'à ne pas suivre la foule.

Là-bas, dans les coins perdus, presque honteux, loin des loges éclairées *a giorno*, loin des orchestres à tintamarre, cherchez bien ! Vous dénicherez sûrement de pauvres petites

²²⁸ Jean-François WAGNIART, *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 61.

²²⁹ Jean RICHEPIN, « Chroniques du pavé – Trop de progrès ! », *Gil Blas*, 7 mai 1881, p. 1.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Jean RICHEPIN, « Romané-Tchavé », *Gil Blas*, 8 avril 1882, p. 1.

²³² « Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépité, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute » in Charles BAUDELAIRE, « Le Vieux saltimbanque », *Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Livre de poche, 2003, p. 97-100.

banques, devant lesquelles fume un maigre suif, mouché par quelque birbe en mac-farlane.
Entrez là, si vous aimez l'antique et lamentable Bohême²³³.

Cette volonté historiographique est motivée par la certitude que ce monde, à cause de la sédentarisation progressive des tziganes et de l'embourgeoisement des saltimbanques, est en train de s'éteindre. Ce sont les signes que l'industrialisation progresse et exerce son empire sur les populations nomades. Jean Richepin n'a de cesse de documenter la disparition d'un univers qui échoue à tenir face à la marche du progrès. Il critique par exemple : « les saltimbanques s'embourgeoisant » et « le chemin de fer qui a tué la roulotte des nomades²³⁴ » ; tout comme l'interdiction aux faiseurs de tours de stationner sur la voie publique représente pour lui « le coup du lapin pour le vieux monde²³⁵ ». La société tout entière tente de rendre compte des bohémiens qui disparaissent :

Alors même que les tentatives pour saisir la réalité historique et anthropologique des populations tsiganes sont encore balbutiantes, l'image photographique s'impose, à partir des années 1880, comme un instrument de connaissance de très grande portée²³⁶.

Dans la biographie que Jean Richepin écrit sur Jules Vallès, il mentionne la « banquographie²³⁷ » écrite par le pamphlétaire, qui se fait « l'historiographe des saltimbanques » et « le photographe des phénomènes²³⁸ » :

Tenons que ce qui intéresse aussi Vallès, c'est justement telle dislocation de la geste banquiste, son déclin ou sa déchéance, cette noyade sombre « dans le flot de la civilisation » qui fait échouer sur les berges de la marginalité, au reflux et au rebut de l'histoire, ces restes dépenaillés, les vaincus d'un ordre social, les rejetons difformes d'une nature égarée, les laissés-pour-compte d'une généalogie épuisée²³⁹.

Jules Vallès a le sentiment que les nomades disparaissent, happés par le flot de la civilisation. Tout comme l'auteur des *Réfractaires*, Jean Richepin publie dans le *Gil Blas* de nombreux articles sur le monde de la foire : les saltimbanques, les forains, les monstres de l'entresort, les gymnastes, les lutteurs, tous ces personnages qui le fascinent car ils sont hors-normes. Dans *Truandailles*, on retrouve des histoires de monstres issus de l'entresort. Il écrit d'ailleurs des poèmes :

²³³ Jean RICHEPIN, « Les Saltimbanques », art. cit.

²³⁴ Jean RICHEPIN, « Trop de progrès », art. cit.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Catherine COQUIO et Jean-Luc POUÉYTO (éd.), *Roms, tsiganes, nomades : un malentendu européen*, Paris, Éditions Karthala, « Hommes et sociétés », 2014.

²³⁷ Jean RICHEPIN, *Les Étapes d'un réfractaire, Jules Vallès, op. cit.*, p. 56.

²³⁸ *Ibid.*, p. 55.

²³⁹ Dolorès LYOTARD, « Jules Vallès. Parade du monstre » [en ligne], *Cruauté de l'intime : Barbey d'Aurevilly, Jules Vallès, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.81331>.

On entre. On sort. De là le nom : un *entresort*.
Et chacun pour deux sous vient y bénir son sort ;
Car le plus laid se voit des formes triomphales
Devant ces stropiats et ces hydrocéphales²⁴⁰.

Dans son article « Les Saltimbanques », paru dans *La Rue*, Jules Vallès témoignait déjà d'une sensibilité particulière pour la foire aux pains d'épices « parce qu'on y voit, rangée en cercle, campée dans ses caravanes et ses baraques, toute l'armée des saltimbanques, race ancienne, étrange²⁴¹ ». Jean Richepin reprend la métaphore militaire et joue de l'inquiétude suscitée par la figure du bohémien en alertant les lecteurs à propos de cette « formidable invasion » :

Une invasion de gens sans feu ni lieu, de vagabonds, qui arrivent des quatre coins de la France, de plus loin même, de tous les bouts de l'horizon, et qui marchent en caravane sur Paris, et qui sont sûrs de la victoire, et dont Paris sera tributaire avant quinze jours²⁴² !

Dans son article « Mort de la femme à barbe²⁴³ » publié le 2 octobre 1880, Jean Richepin fait référence à celui de Vallès sur la femme à barbe publié dans *La Rue*. De plus, il reprend le titre « Les Saltimbanques », hommage à la chronique de Jules Vallès.

La mort de personnages célèbres de la foire, comme le gymnaste Léotard²⁴⁴, ou la femme-colosse²⁴⁵, le dompteur de poux Claude Ramboisson le 21 décembre 1879 et le dompteur de lion Théodore Pezon²⁴⁶ ou encore sur le personnage de Guignol le 21 mars 1880, sont des occasions pour l'auteur d'écrire des chroniques :

Si vous l'aimez, d'ailleurs, hâtez-vous d'aller le voir. Dans quelques années, il sera mort. J'entends le vrai Guignol, celui que nous avons connu étant enfant, [...]. Celui-là est le Guignol de la tradition, le seul, et, je le répète, il est en train de disparaître. Dame ! c'est la faute au progrès²⁴⁷ !

Les articles à propos des phénomènes de la foire et du cirque²⁴⁸ interpellent le lecteur quant à la disparition progressive de ce monde ancien. Dans l'article « Les Saltimbanques », Jean Richepin présente les forains qui s'embourgeoisent et affirme avec nostalgie :

²⁴⁰ Jean RICHEPIN, « Forains », *Gil Blas*, 18 août 1891, p. 1.

²⁴¹ Jules VALLES, « Les Saltimbanques », *La Rue*, Achille-Faure, 1866, p. 93.

²⁴² Jean RICHEPIN, « Les Saltimbanques », *Gil Blas*, 6 avril 1881, p. 1.

²⁴³ Jean RICHEPIN, « Mort de la femme à barbe », *Gil Blas*, 2 octobre 1880, p. 1.

²⁴⁴ Jean RICHEPIN, « Le dernier des gymnastes », *La Renaissance littéraire et artistique*, 21 décembre 1872, p. 273-274.

²⁴⁵ Dans les « Petites chroniques du pavé » du *Gil Blas* du 18 décembre 1879, p. 1.

²⁴⁶ Jean RICHEPIN, « La mort de Pezon », *Gil Blas*, 27 février 1880, p. 1.

²⁴⁷ Jean RICHEPIN, « Petites Chroniques du pavé – Guignol », *Gil Blas*, 21 mars 1880, p. 1.

²⁴⁸ On peut lire un article sur la mort de la femme à barbe dans le *Gil Blas* du 2 octobre 1880, un sur « la dernière incarnation de l'Hercule » le 11 février 1882, un sur « un dompteur » le 21 décembre 1879, un sur les « saltimbanques » le 6 avril 1881, un sur la « littérature foraine » le 9 juillet 1881.

Jadis, cette invasion était une fête pour les amateurs de pittoresque. Cette armée avait ses mœurs, ses coutumes, ses costumes, sa langue même. On retrouvait là un vieux fond de bohémiens, de tziganes, et je me souviens encore d'avoir contemplé, à la barrière du Trône, quelques-uns de ces errants à la face basanée, aux cheveux noirs et gras, aux yeux de cuivre, qui parlent le romani et qui descendent en droite ligne des ducs d'Égypte, du grand *Coësre*, et de la Cour des Miracles²⁴⁹.

La disparition des populations orientales et nomades inquiète Richepin, parce qu'ils représenteraient un pan de la civilisation ayant encore une chance d'échapper au progrès et à la corruption de la société industrielle :

Les saltimbanques aussi obéissent au *progrès*. Ils se sont civilisés. Ce sont maintenant des industriels comme tous les autres.
Certains de ces *banquistes* ont un banquier²⁵⁰

En considérant les nomades et les Orientaux comme des gardiens d'un « monde ancien » et des remparts à la civilisation et au progrès, Jean Richepin témoigne d'une vision occidentale et bourgeoise de la figure de l'étranger, comme le démontre la phrase : « Ils se sont civilisés », Si le pronom « ils » renvoie grammaticalement aux saltimbanques, il se rattache sémantiquement aux bohémiens, comme le démontre la citation précédente. Jean Richepin désigne sous le nom de « saltimbanques » une population possédant une langue, des coutumes et une physionomie qui lui est propre. Or, le terme « saltimbanque » ne désigne pas une ethnie.

Ce fantasme autour de la figure de l'étranger est partagé par la société française tout entière.

²⁴⁹ Jean RICHEPIN, « Les Saltimbanques », *Gil Blas*, 6 avril 1881, p. 1.

²⁵⁰ *Ibid.*

Conclusion de la deuxième partie

Au terme de cette deuxième partie, nous sommes en mesure d'affirmer que la légende de Jean Richepin s'est constituée pour la plus grande partie entre décembre 1883 et décembre 1884. C'est une suite de mystifications littéraires, en partie orchestrée par le couple formé entre Sarah Bernhardt et Jean Richepin, qui cristallise cette « légende » de l'écrivain. Le terme « légende » est approprié puisque la légende, contrairement au mythe, s'appuie sur le réel pour inventer une histoire et prend pour matière de départ des événements qui ont eu lieu. Notre étude a également permis de mettre au jour le rôle décisif de la critique. Loin d'être de simples relais de la parole de l'écrivain, les journalistes participent à sa construction. D'un côté, il semble qu'il leur soit impossible de ne pas évoquer l'imposant Richepin, qui s'efforce de faire parler de lui à chaque opportunité. Les représentations de l'écrivain et la mise au jour de sa relation avec Sarah Bernhardt n'aurait pu se faire sans le concours de la presse, qui diffuse massivement articles critiques, portraits littéraires et caricatures. Si le succès commercial de *Nana-Sahib* décrédibilise quelque peu l'écrivain en tant qu'auteur, il fait de lui une figure publique incontournable.

L'objet de cette deuxième partie était d'étudier la construction de la légende de l'auteur et d'en désigner les étapes-clé. Si celle-ci s'alimente au fur et à mesure, elle connaît un essor particulier pendant l'année 1883-1884 et bénéficie de l'appui de Sarah Bernhardt. Le choix de la figure du Touranien n'est pas arbitraire : les légendes de la Thiérache offrent à l'auteur un semblant de crédibilité, à laquelle s'ajoute la mode de l'orientalisme, qui rend la légende d'autant plus intéressante pour le public. L'écrivain construit son personnage et sa légende sur tout ce qui est susceptible de « choquer le bourgeois » : l'exotisme, le nomadisme, et aussi, dans une certaine mesure, la sensualité, grâce aux portraits flatteurs qui fleurissent dans la presse et par son couple formé avec Sarah Bernhardt, dévoilé au grand public en 1883. Jean Richepin joue de la popularité de l'imaginaire de l'Orient et profite de sa proximité avec Sarah Bernhardt pour amortir l'échec de *Nana-Sahib*, qui est la pièce qui fait passer l'auteur à la célébrité.

Entre 1876 et 1883, la carrière de Jean Richepin est en perte de vitesse : aucune des œuvres annoncées ne constitue un nouveau chef-d'œuvre. Il faudra finalement attendre 1897 et *Le Chemineau* pour que Jean Richepin connaisse à nouveau un succès littéraire. Entre temps, toutes ses œuvres constituent une déception.

Le deuxième mouvement de cette thèse nous a permis de développer la façon dont Jean Richepin utilise la fascination pour les nomades à son avantage : l'imaginaire de la Bohême, de la roulotte, de la foire, vient s'amalgamer avec la figure du Touranien.

Troisième partie

L'autre Richepin : une postérité manquée ?

Introduction

Si la critique contemporaine à Jean Richepin fait remarquer qu'il existe « une compagnie de Richepin », l'histoire littéraire n'a pas jugé bon de garder en mémoire l'auteur qui, arrivé à la maturité, écrit des pièces conventionnelles pour le très conservateur Théâtre-Français. Le dernier mouvement de cette thèse consiste à proposer de reformer les voies vers d'autres Richepin, réparant un peu de cette postérité manquée.

Cette dernière partie n'entend pas faire découvrir l'homme qui se cacherait derrière toutes ces représentations. Il serait vain de tenter de chercher un *véritable* Richepin. Cet « autre Richepin » que nous proposons d'étudier est lui aussi le produit d'un ensemble de représentations qui ne s'approchent pas davantage de *l'homme réel* : il s'agit uniquement d'étudier d'autres incarnations, d'autres postures, d'autres représentations. Quoiqu'il arrive, on ne pourra approcher le personnage de l'auteur qu'à travers le filtre de ses représentations, même lorsque les discours qui forment ces représentations émanent de lui¹. Notre travail ne souhaite pas donner l'illusion qu'il serait possible d'accéder à l'homme derrière l'œuvre.

Par ailleurs, tenter de démêler, dans la biographie de Richepin, le vrai du faux, ce serait encore jouer le « jeu » de l'auteur. D'autant plus que Jean Richepin peine à manifester une intériorité sincère : l'auteur semble ne savoir que se mettre en scène.

À ce stade de notre réflexion, nous remarquons que l'image d'auteur de Jean Richepin se trouve quelque peu à l'étroit dans sa posture de jeunesse. Le cœur de notre travail consiste maintenant à sortir l'auteur de sa pelisse trop étroite de « poète des gueux ».

L'objectif n'est pas d'oublier les anecdotes légendaires et la biographie imaginaire de Jean Richepin, mais plutôt de mettre au jour les fonctions de celles-ci. Il n'est pas souhaitable, une fois la légende mise au jour, de tenter à tout prix de trouver ce qui serait une biographie « réelle » derrière la biographie imaginaire.

Cette recherche de la vérité, cette curiosité du lecteur pour la vie des personnages célèbres, Jean Richepin la théorise dans un article du *Gil Blas* intitulé « Déshabillages posthumes ». Partant de l'annonce de la publication de la correspondance entre George Sand et Alfred de Musset, il évoque la curiosité du siècle pour la vie des hommes illustres et pour la recherche de la vérité biographique. Jean Richepin considère que cette recherche est vaine, car,

¹ Nous pensons à tous les documents dans lequel l'auteur laisse parler son intériorité : correspondances, préfaces autographes, envois, articles de journaux. Y compris dans ces documents, l'écrivain reste dans le cadre de la communication littéraire.

selon lui, « presque toujours, une légende n'est détruite que pour faire place à une autre² ». À nous, donc, de veiller à ne pas remplacer la légende de l'auteur par une autre.

Notre étude s'attachera d'abord à démontrer que si Jean Richepin est victime d'une postérité manquée, il n'en fut pas moins un auteur important en son siècle. Nous souhaitons d'abord redonner la mesure de toute l'importance de son discours dans son époque. Ensuite, nous souhaitons démontrer que si la postérité ne retient de Jean Richepin qu'une image de poète des gueux, il serait bien davantage à estimer comme un poète national, officiel et conservateur. Enfin, nous souhaiterions envisager la carrière de Jean Richepin au prisme de l'opportunisme, afin d'espérer donner une cohérence à son itinéraire d'auteur, marqué par des postures apparemment inconciliables.

La notion de « performance » habitera ce chapitre. D'abord, la mise en scène de soi perpétuelle de l'auteur constitue une performance scénique. Ensuite, la valorisation des valeurs viriles et guerrières, mises au jour à l'issue de notre deuxième partie, démontrent que Jean Richepin performe un genre³ à travers la valorisation de valeurs viriles. Nous proposons de nous pencher sur les représentations de la puissance sexuelle, symbolisée par la paternité de l'œuvre, l'autorité, la vigueur et enfin l'optimisme, contraire à la posture du poète maudit populaire dans la fin-de-siècle. Enfin, la performance de Jean Richepin est également sportive et scolaire : présent dans les palmarès, les concours à l'école, les cahiers d'honneur, Jean Richepin est un élève brillant, dans le sens où il est performant. Nous souhaiterions démontrer comment Jean Richepin mobilise les valeurs associées à la virilité, quelles sont les spécificités de sa posture et dans quelle mesure il s'inscrit dans son temps.

² Jean RICHEPIN, « Déshabillages posthumes », *Gil Blas*, 26 janvier 1881, p. 1.

³ Voir à ce sujet Judith BUTLER, *Trouble dans le genre* [1990], Paris, La Découverte, 2005.

I. Une posture originale : Jean Richepin, un écrivain viril et sportif

1. Une posture nouvelle : l'écrivain optimiste et gaulois

Au tournant du siècle, Jean Richepin voit poindre de nouvelles opportunités de carrière et commence à privilégier le théâtre aux genres narratifs et à la poésie. Par ailleurs, son travail est de plus en plus fondé sur la représentation : il gagne maintenant sa vie grâce au théâtre et grâce aux conférences qu'il donne à l'Université des Annales. Ce changement d'atmosphère n'est pas brutal et ces deux périodes ne sont pas hermétiques : Richepin publie encore de la poésie jusqu'en 1923 et donne en 1920 un recueil de nouvelles, *Le Coin des fous*, qui s'inscrit dans une veine fantastique qui n'est pas sans rappeler les nouvelles des *Morts bizarres* (1876) et de *Cauchemars* (1891). Jean Richepin se voit surtout offrir de nombreuses opportunités, qu'il saisit presque systématiquement : son activité littéraire foisonnante le place régulièrement au premier plan lors d'événements officiels, notamment dans le cadre de son activité d'académicien.

Ses contemporains soulignent cette omniprésence et la valorisent : ils considèrent que Jean Richepin est un auteur « vigoureux ». La fréquence de l'emploi du terme dans la réception critique contemporaine à Jean Richepin est particulièrement éloquente. Pour ne citer que quelques exemples, André Theuriet affirme dans son article de *La Vie littéraire* du 5 avril 1877 que *La Chanson des Gueux* laisse apercevoir un talent « vigoureux et bien portant ». Sur le versant journalistique, Jean Richepin est considéré comme un « chroniqueur vigoureux » par Armand Silvestre dans *La Vie Moderne* du 24 septembre 1881. Il y affirme que son talent est « vigoureux, sain, pittoresque et pur à la fois ». À la veille de la première représentation de la pièce *La Glu*, Edmond Deschaumes affirme que Richepin possède un « mâle et vigoureux talent¹ », tandis qu'Ernest Lys applaudit en lui le « dramaturge vigoureux² » dans un article sur les sports athlétiques.

¹ Edmond DESCHAUMES, « Richepin », *Indépendance française*, 26 janvier 1883, p. 1.

² Er. LYS, « La vie mondaine – Sports athlétiques », *La Liberté*, 20 juin 1890, p. 2.

Le mot *vigueur*, issu du latin *vigor*, signifie à la fois la force physique et mentale et s'inscrit dans la définition de la virilité telle que le propose le dictionnaire Larousse, c'est-à-dire à la fois « la capacité d'engendrer » et « la vigueur sexuelle³ ».

Cette convergence, dans la littérature, entre force, vigueur, virilité constitue la personnalité littéraire de Jean Richepin. Cette caractéristique le place comme un poète original en son siècle et le distingue de ses contemporains. Le journaliste et critique d'art Maurice Guillemot écrit :

[...] je ne veux pas parler de Jean Richepin, journaliste, il n'est ni plus ni moins bon que les autres, supérieur seulement à la commune moyenne par son style puissant et vigoureux qui est, au reste, la marque indéniable de sa personnalité⁴.

En affirmant que le style de l'auteur est « puissant et vigoureux », Maurice Guillemot attribue, par hypallage, ces qualités à l'auteur : les qualités de son style correspondent aux qualités de son tempérament, mettant ainsi au fondement de l'identité littéraire de Jean Richepin la vigueur et la virilité.

Dans son article sur la figure de Richepin athlète, Adolphe Brisson le décrit comme un aède : il « n'est pas un poète compliqué et maladif » et « ne chante que les batailles qu'il serait capable de gagner⁵ ». Enfin, dans un portrait que Pradelle tisse de Jean Richepin, on trouve une analogie entre sa figure virile et sa littérature optimiste :

N'attendez de ce mâle aucun alanguissement, aucune rêverie, aucune sentimentalité vague, nébuleuse et affadie. La demi-teinte, la nuance, le clair-obscur de la pensée et de l'expression ne sont pas son fait ; son talent est tout muscle, biceps et tension, quand il rit c'est à la façon des gymnastes, il grimace ; mais la tendresse de ce lutteur est quelque chose de vraiment délicieux et bon à contempler. Il y a dans son émotion à peine visible, la naïveté de l'âme populaire, de la vieille complainte de la chanson du terroir, le sourire trempé de larmes de la mélodie de Darcier, un je ne sais quoi de bonhomme et de vrai qui va à l'âme⁶.

Tout comme Maurice Guillemot, Pradelle rend poreuses les frontières entre le corps et la poétique. Il oppose à la complexité stéréotypique du poète romantique la simplicité du poète des gueux, marquée par un refus de l'emploi de l'abstraction. Il préfère présenter le poète en simple, en poète de terroir : sa plume, comme sa personne, est virile, optimiste et vigoureuse. Cette homologie se transforme même en confusion : il est bien difficile, dans ce portrait,

³ « Virilité » in P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XV, 2^o partie, Genève/ Paris, Slatkine, 1982, p. 1106.

⁴ Maurice GUILLEMOT, « Jean Richepin », *Revue libérale*, janvier-mars 1883, p. 113.

⁵ Adolphe BRISSON, « L'athlète et le poète Jean Richepin », *Portraits intimes*, troisième série, Armand Colin et C^{ie}, éditeurs, 1897, p. 21-28.

⁶ PRADELLE, « Chronique – M. Jean Richepin », *Le Sémaphore de Marseille*, 13 juin 1885, p. 2.

d'établir une ligne claire entre ce qui désigne le personnage de l'écrivain et ce qui relève de l'analyse critique de son style.

Avant de pousser plus loin notre étude, nous souhaitons d'abord définir ce qu'est la *virilité*. Le terme « virilité » désigne une performance exacerbée du genre masculin, défini selon les stéréotypes d'époque. Nous entendons le genre au sens où l'entend Laure Bereni, c'est à dire « comme un système de bicatégorisation hiérarchisée entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées⁷ ». La virilité est une somme de représentations qui incite les hommes à tendre vers un idéal de performance sans que celui-ci ne puisse être considéré atteignable⁸. Il peut s'agir d'une performance économique, sociale, sexuelle ou corporelle⁹. Le modèle de virilité tel que nous l'entendons est né au XVIII^e siècle et correspond à la combinaison d'un ensemble de caractéristiques physiques et de vertus morales¹⁰. Ainsi, si la virilité se définit assez simplement par « ce qui est propre à l'homme¹¹ » et « se rapporte en particulier à la vigueur et la puissance sexuelle de l'homme¹² », le terme renvoie spécifiquement à des caractères moraux, comme le courage et la volonté, et physiques, comme la pilosité et la musculature :

C'est d'abord à son apparence et à sa force physique que l'on reconnaît l'Homme. Dans un système de relation interpersonnelles dominé par la violence physique, la force, la puissance, le muscle constitue l'un des attributs majeurs¹³.

Si les façons de vivre une identité masculine sont multiples, le modèle viril est quant à lui saturé de d'attentes qui rendent suspect tout comportement qui s'éloignerait de cette norme. Le dix-neuvième siècle correspond justement à « l'emprise maximale de la vertu de la virilité¹⁴ ».

Si, au dix-neuvième siècle, écrire est une affaire d'hommes, la virilité de l'homme de lettres est remise en cause par la pratique de l'écriture, car « dans une société qui assigne aux hommes une fonction productive, la pratique intellectuelle, renvoyée à la sensibilité, la rêverie,

⁷ Laure BERENI, Mathieu TRACHMAN (dir.), *Le genre, théories et controverses*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 13. Voir également Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT et Anne REVILLARD, *Introduction aux études sur le genre* [2008], 3^e édition entièrement revue, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, 2020.

⁸ Raewynn Connell affirme que la masculinité hégémonique est un modèle « non disponible », c'est-à-dire qu'il n'est pas atteignable par les hommes.

⁹ Voir Haude RIVOAL, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, 2017, n° 38, p. 141-159.

¹⁰ Nous renvoyons à la thèse de G. MIHAELY, *L'émergence du modèle militaro-viril. Pratiques et représentations masculines en France au XIX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de C. Prochasson, EHESS, 2004.

¹¹ « Virilité » in P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XV, 2^e partie, Genève/ Pais, Slatkine, 1982, p. 1106.

¹² *Ibid.*

¹³ Dominique KALIFA, « Virilités criminelles ? » in Alain CORBIN et al., *Histoire de la virilité, op. cit.*, t. 3, p. 250.

¹⁴ Alain CORBIN, « Introduction », *Histoire de la virilité*, t. 2, Seuil, 2011, p. 7.

la futilité, l'improductivité, la passivité, l'impuissance, peut être vécue comme une forme de féminisation¹⁵ ». Autrement dit, si l'homme de lettres se doit d'être masculin, certains scénarios auctoriaux, notamment celui de l'écrivain maudit et celui de l'écrivain romantique, comportent en eux certaines caractéristiques qui vont à l'encontre des valeurs viriles. Par exemple, la pauvreté de l'homme de lettres¹⁶ est une opposition – plus ou moins volontaire – à la recherche de domination économique que les hommes sont censés poursuivre.

La vigueur sexuelle de l'homme de lettres peut être quant à elle diminuée par la nécessité d'ascèse, censée favoriser le geste d'écriture. Cette théorie naît avec les philosophes des Lumières¹⁷ et trouve sa pleine expression dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui voit justement arriver une foule d'écrivains qui revendiquent le célibat « comme la condition d'un regard vrai sur le monde et la femme¹⁸ ». Le refus de la conjugalité fait partie des attributs de l'écrivain fin-de-siècle. D'après Pierre Bourdieu, incarner la figure de l'écrivain professionnel nécessite justement de se retirer de la vie mondaine et de vivre en célibataire¹⁹. Cet imaginaire social porté par une part non négligeable de la population littéraire après les années 1850, forme un contre-type qui va à l'encontre de la masculinité hégémonique²⁰.

A. Rejet de la posture de l'écrivain maudit

a) Écriture et maladie : une topique récurrente au dix-neuvième siècle.

Au cours du dix-neuvième siècle, l'écrivain apparaît comme le chroniqueur attentif de ses troubles et de ceux de ses proches²¹. La mode du portrait favorise l'étude physiognomonique de la figure de l'écrivain. À partir du milieu du XVIII^e siècle, la question des maladies des hommes de lettres fait l'objet d'un discours médical, impulsé par les désirs d'un public curieux de mieux connaître la personne du grand écrivain. En 1768, Samuel Tissot publie un ouvrage

¹⁵ Gisèle SAPIRO, *La Sociologie de la littérature*, Repères sociologie, Paris, La Découverte, 2014, 125 pages.

¹⁶ À ce sujet, voir Pascal BRISSETTE, « De la pauvreté de l'homme de lettres », *La malédiction littéraire : Du poète crotté au génie malheureux*, 75-139. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2018, p. 75-139

¹⁷ Un numéro de la revue *Dix-huitième siècle* de 1980 est d'ailleurs consacrée aux représentations de la vie sexuelle.

¹⁸ Éric WALTER, « Le complexe d'Abélard ou le célibat des gens de lettres » in *Représentations de la vie sexuelle*, « dix-huitième siècle », n°12, p. 129.

¹⁹ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », art. cit.

²⁰ Le concept de masculinité hégémonique, qui relève du domaine de la sociologie du genre, a été théorisé pour la première fois par Raewyn Connell dans son ouvrage *Masculinités, enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, publié sous la direction de Meoïn Hagège et Arthur Vuattoux, 2014.

²¹ Voir Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva* 1, n° 25, 1999 ; Pierre POPOVIC, *Imaginaire et social et folie littéraire. Le second empire de Paulin Gagne*, Presses universitaires de Montréal, « Socius », 2008.

qui fera date : *De la Santé des Gens de Lettres*. Il y affirme que « les maladies des gens de lettres ont deux sources principales, les travaux assidus de l'esprit et le continuel repos du corps²² ». La fortune du livre montre combien le public a pu être intéressé par cette question du corps de l'écrivain et combien l'imaginaire collectif a pu être influencé par les discours scientifiques de l'époque. Le livre condense l'ensemble des symptômes imputables à l'exercice difficile de la création littéraire. Ces symptômes sont parfois revendiqués par les écrivains eux-mêmes comme gage de leurs compétences. Parmi ces particularités, le noctambulisme, le manque de sommeil ou les cauchemars sont des thématiques récurrentes des œuvres et des biographies d'écrivains. En 1805, Pierre-Jean-Georges Cabanis publie ses *Rapports du physique et du moral de l'homme*, dans lequel on peut lire :

Les gens de lettres, les penseurs, les artistes, en un mot, tous ces hommes dont les nerfs et le cerveau reçoivent beaucoup d'impressions, ou combinent beaucoup d'idées, sont très-sujets à des pertes nocturnes, très énervantes pour eux. Cet accident se lie presque toujours à des rêves ; et quelquefois ces rêves prennent le caractère du cauchemar, avant de produire leur dernier effet. J'ai traité plusieurs malades de ce genre ; car il n'est pas rare que leur état devienne une vraie maladie²³.

En 1834, le médecin français Joseph-Henri Réveillé-Parise publie quant à lui une *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*²⁴. Le livre se présente comme accessible à tous, « écrit autant pour les gens du monde que pour les médecins²⁵ » et sera réédité en 1881, signe que la question des maladies des gens de lettres interroge toujours à cette période²⁶.

Dans ces différents ouvrages, on remarque que l'imaginaire du corps de l'écrivain ne se développe pas autour de l'image d'un corps en bonne santé. Que l'on pense à Rousseau, Chateaubriand, Balzac, Baudelaire ou encore Proust, les grands écrivains ont été marqués par une santé physique et psychique fragiles : système nerveux, respiratoire, digestif déréglés... mais aussi mélancolie et addictions²⁷, notamment du côté de la bohème littéraire. Louis Veillot ouvre ainsi son chapitre sur les écrivains dans son ouvrage *Les Livres penseurs* :

²² Samuel TISSOT, *De la Santé des gens de lettres*, F. Grasset & comp., 1768, p. 15.

²³ Pierre-Jean-Georges CABANIS, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Crapelet, 1805, p.180-181.

²⁴ Dans les années 1830-1840, la mode est aux « physiologies ». On en trouve de toutes sortes, généralement écrites par des médecins. On trouve au même moment des considérations sur la physiologie du bourgeois et des préoccupations autour de l'obésité et du ventre. Voir notamment Georges VIGARELLO, *Les Métamorphoses du gras*, Seuil, « L'univers historique », 2010.

²⁵ Joseph-Henri REVEILLE-PARISE, « Avant-propos », *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit* [1834], Librairie J-B Baillière et fils, 1881, n.p.

²⁶ Voir Max MILNER (éd.), *Littérature et pathologie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

²⁷ Jean Richepin a créé notamment, dans *Braves Gens*, un personnage de mime alcoolique, appelé Tombre. Il pourrait être inspiré du « Zig-Zag » Émile Brunaux.

Je me suis convaincu d'une chose, à lire les mémoires, autobiographies, histoires, correspondances et querelles des écrivains célèbres : c'est que, sur cinquante hommes faisant profession d'écrire, il y en a bien quinze complètement fous, et trente-quatre plus ou moins timbrés, sous couleur d'originalité, d'enthousiasme, de fierté, de mélancolie, *etc*²⁸.

C'est à croire que l'homme se fait écrivain par un long, immense et raisonné dérèglement de l'organisme²⁹. Le corps de l'écrivain serait un corps en souffrance, ou ne serait pas un corps d'écrivain. En ce sens, l'écrivain perd de la crédibilité auprès de ses pairs lorsqu'il accède à la consécration, car « la malédiction a ceci d'éminemment paradoxal qu'elle participe volontiers au processus de légitimation littéraire³⁰ ». Le mythe du poète maudit institue donc un rapport de causalité le malheur de l'écrivain et la qualité de son œuvre³¹. C'est d'ailleurs l'avis de Paul Verlaine, pour qui, selon Alain Buisine :

[...] semblable déchéance devient un instrument de provocation et même de dénonciation. Outrageusement exhiber son corps déchu à ceux des poètes qui se portent à merveille est une façon de leur montrer qu'ils ne sont pas véritablement impliqués dans, par leur poésie. Seul le maudit est dans l'absolu³².

C'est au XIX^e siècle que se développe tout particulièrement l'iconographie des poètes maudits³³ jusqu'à leur apogée en 1884 dans l'ouvrage de Paul Verlaine. Ces théories sont appuyées par les médecins. Dans son livre, Samuel Tissot fait référence à un ouvrage du professeur de médecine Bernardino Ramazzini, dans lequel il affirme :

[...] l'union de l'âme et du corps est telle qu'ils partagent réciproquement le bien et le mal qu'il leur arrive ; l'esprit est incapable de s'occuper quand le corps est fatigué par les exercices excessifs ; et une application trop soutenue à l'étude détruit le corps en dissipant les esprits animaux qui sont nécessaires à la réparation³⁴.

²⁸ Louis VEUILLOT, *Les Livres penseurs*, Troisième édition, Paris, Jacques Lecoffre et C^{ie} 1860, p. 21.

²⁹ Nous faisons un léger emprunt à Arthur Rimbaud. Voir sa lettre du voyant : « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. » in Roger GILBERT-LECOMTE (éd.), « Lettre de Rimbaud à Paul Demeny », *Correspondances*, Éditions des Cahiers libres, 1929, p. 51-63.

³⁰ Denis SAINT-AMAND, « Bohèmes, oubliés et maudits » [en ligne], *Textyles*, octobre 2018, <http://journals.openedition.org/textyles/2863>.

³¹ Voir Pascal BRISSETTE, « Préface », *Textyles* [en ligne], n°53, 2018, p.7-9.

³² Alain BUISINE, *Verlaine, histoire d'un corps*, Tallandier, « Figures de proue », 1995, p. 411.

³³ Solenn DUPAS, « Portraits de maudits : l'image au service du mythe de la malédiction littéraire dans la seconde moitié du XIX^e siècle » [en ligne] in Pascal BRISSETTE, Marie-Pier LUNEAU (éd.), *Deux siècles de malédiction littéraire*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017, « Situations », p. 61-70.

³⁴ Bernardino RAMAZZINI, *Opera Omnia*, p. 648, cité dans Samuel TISSOT, *De la Santé des gens de lettres*, op. cit. p. 18.

Les frères Goncourt, grands ennemis de la bohème littéraire, partagent cet avis et pensent que la dépense musculaire est incompatible avec l'exercice de l'écriture et que le sang ne peut alimenter à la fois le corps et le cerveau³⁵.

Le lecteur est régulièrement confronté à l'image de l'écrivain souffreteux. Loin d'être simples objets de cet imaginaire, les écrivains ont activement participé à la construction de cette idée, en faisant de leurs souffrances un levier de légitimation³⁶. Pour les grands écrivains, il s'agit parfois de considérer la littérature comme une maladie : le manque d'exercice affecte la santé générale de l'homme de lettres et légitime en même temps qu'il pathologise le geste d'écriture. Dans son article « Le Corps pathétique de l'écrivain », l'anthropologue Daniel Fabre développe cette thèse du corps comme pièce à conviction : il fait remarquer que les « palpitations³⁷ » de Chateaubriand seraient dues non pas à une condition physique dégradée mais bien à un « désordre de l'imagination³⁸ », signe que l'esprit a une influence sur le corps.

Les écrivains ont déjà à cette période tout à fait conscience que la comparaison entre littérature et maladie est particulièrement féconde : au début du siècle, dans un article de 1834, Félix Pyat dénonce la maladie de « l'artistisme³⁹ » : Paris serait « infesté⁴⁰ » d'artistes. Félix Pyat présente la tendance à vouloir devenir artiste comme une maladie contagieuse qui se déploierait dans le corps de l'écrivain : « Le mal vous prend d'abord à la tête, c'est comme une espèce de crise cérébrale qui attaque surtout la raison⁴¹. » L'écriture serait une crise et nécessiterait une intense réflexion, qui rend parfois amorphe l'écrivain et lui donne, aux yeux de ses contemporains, une apparente paresse. Cette « paresse littéraire⁴² » est la disposition psychologique qui permet à l'écrivain romantique d'entrer dans un processus d'écriture.

Du côté des bohèmes, la maladie et la paresse participent de cette imagerie et présentent les écrivains en victimes de la littérature : par manque d'argent, le poète est famélique, maigre et malade. Lorsqu'il écrit en appendice de son ouvrage *L'Art de dîner en ville à l'usage des gens de Lettres* une *Biographie des auteurs morts de faim*, Jacques Colnet du Ravel fait de ces auteurs des martyrs. Le *topos* de la malédiction littéraire glisse ainsi du poète mourant vers le

³⁵ Stéphanie CHAMPEAU, *La Notion d'artiste chez les Goncourt, (1852-1870)*, Paris, H. Champion, 2000, p. 115.

³⁶ Voir Pascal BRISSETTE, *La Malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Presses Universitaires de Montréal, « Socius », 2005.

³⁷ Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », art. cit., p. 1.

³⁸ *Ibid.*, p. 2.

³⁹ Félix PYAT, « Les Artistes » in Jean-Didier WAGNEUR, *Les Bohèmes : 1840 - 1870 : écrivains ; journalistes ; artistes*, op. cit. p. 67.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Jean-Marie GOULEMOT et Daniel OSTER, « Devoir de paresse, devoir de travail », *Gens de Lettres, écrivains et Bohèmes*, op. cit., p. 148.

Une posture originale : Jean Richepin, un écrivain viril et sportif

poète-misère⁴³ et voit la naissance de la valorisation de maladies telles que la tuberculose⁴⁴. L'exercice de l'écriture forge donc le corps à la manière d'un exercice physique dont les effets sont néanmoins délétères pour l'organisme fragile et fragilisé de l'homme de lettres.

b) Une posture à rebours ? Jean Richepin contre les pessimistes fin-de-siècle

À rebours de cette posture d'écrivain maladif, Jean Richepin déplore la mauvaise santé physique et psychique de l'homme de lettres. Il affirme :

On a dit bien des choses, - pénibles pour les hommes de lettres en général et les poètes en particulier, - sur leur caractère quinteux ou bilieux à l'excès, leurs sautes d'humeur, leur sensibilité d'écorchés vifs, et le reste du reste⁴⁵.

Le terme « bilieux » renvoie à la théorie des humeurs, qui retrouve une certaine popularité au dix-neuvième siècle. Ce caractère bilieux correspond notamment au *spleen* baudelairien. En réaction, Jean Richepin s'affirme plutôt comme un « sanguin ». Dans la théorie des humeurs, le tempérament sanguin est optimiste, social et chaleureux. C'est d'ailleurs par le sang que Jean Richepin tente de métaphoriser sa fausse parenté touranienne. Il affirme dans sa « Chanson du sang » que c'est le sang battant dans ses veines qui lui a chanté les chansons de ses ancêtres et l'a aidé à démêler ses atavismes :

[...]
J'entends, comme un enfançon,
L'obscur et rouge chanson
Qui bourdonne dans mes veines.
[...]
Que de clameurs à la fois
Ce sont les milliers de voix
Qu'eurent mes milliers d'ancêtres⁴⁶.

Si la généalogie imaginaire est touranienne jusque dans les années 1890, la famille littéraire est quant à elle de la branche gauloise. En cela, elle s'oppose à certains stéréotypes littéraires : Jean Richepin tente de rendre toute sa vigueur à la littérature, qui se serait retrouvée affaiblie par la génération romantique.

⁴³ Le terme « poète-misère » est né sous la plume d'Alphonse Séché pour définir les martyrs de la littérature, poètes morts inconnus, aux vies malheureuses et aux destins tragiques. Voir Alphonse Séché, *Les Poètes-misère*, Paris, Louis Michaud, s.d.

⁴⁴ Pascal BRISSETTE, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe » [En ligne], *CONTEXTES*, Varia, mis en ligne le 12 mai 2008.
<http://journals.openedition.org/contextes/1392>

⁴⁵ Jean RICHEPIN, « Banville », *Toutes mes vies*, Demain, n° 9, décembre 1924, « Poètes et Bohèmes », p. 6.

⁴⁶ Jean RICHEPIN, « La Chanson du sang », *Les Blasphèmes*, op. cit., p. 197.

Paul Demeny affirme à propos des *Caresses* que le recueil représente « l'antithèse de la poésie de Lamartine et de Byron », qui sont « de l'école des poitrinaires⁴⁷ ». Un autre journaliste oppose Jean Richepin à Byron et Lamartine :

D'ailleurs, si la poésie se fait un peu réaliste, la faute en est à Lamartine et à Byron, qui ont créé les pâles et les fatals. Il faut bien que la réaction du bifteck ait lieu. Et le pis qui puisse arriver, c'est que la génération qui lira Richepin engraisse. Cela vaut mieux que de mourir de la poitrine comme la génération qui lisait Lamartine⁴⁸.

Ainsi, à rebours de l'image du poète alangui, de l'écrivain malade, du bohème paresseux ou du parnassien impersonnel et impassible, Jean Richepin s'affirme « vivant » et rejette, avec Maurice Bouchor et Raoul Ponchon, la posture parnassienne, marquée par la retenue, l'impersonnalité et le rejet de l'engagement social et politique. Le groupe des *Vivants* souhaite formuler un appel à la joie, comme dans le journal *Tabarin*, dans lequel Jean Richepin écrit :

En notre temps morne et phtisque⁴⁹
Où maint jeune a l'air d'un vieillard,
O Tabarin, sois un Gaillard⁵⁰ ;
Et pour qu'aux sons de ta musique
Ces vieux aient de jeunes sursauts,
Toi, bon vivant, gai camarade,
Fais claire et fière ta parade,
Que tout en riant l'on déchiffre
Sur le nez des cuistres pour fifre
Et pour tambour le cuir des sots⁵¹ !

L'auteur rejette l'alanguissement et la prétention romantiques, la complexité parnassienne, en exaltant à l'inverse la vigueur, la joie, la simplicité⁵². Il rejette également la mélancolie, l'abattement et le sentiment qu'une malédiction pèse sur les écrivains⁵³. Jean Richepin s'oppose avant tout, comme de nombreux auteurs du Second Empire⁵⁴, à un scénario auctorial « mélancolique » pris en charge par les romantiques⁵⁵ et à une posture de « poète

⁴⁷ Paul DEMENY, « Chronique », *Le Bien Public*, 11 mars 1877, p. 2.

⁴⁸ L'HOMME QUI LIT [Jules Poignand], « Les Poètes », *Le Gaulois*, 22 février 1877, p. 3.

⁴⁹ Cette idée est un *topos* chez Richepin. Il affirme par exemple dans un article sur François Rabelais : « nous vivons en un temps mélancolique, qui voit tout en noir et tourne tout au drame » in Jean RICHEPIN, « Rabelais », *Gil Blas*, 28 juillet 1880, p. 1.

⁵⁰ Il s'agit sans aucun doute d'un jeu de mot avec le nom du rédacteur en chef du journal, Louis Gaillard.

⁵¹ Jean RICHEPIN, « À Tabarin », *Tabarin : journal d'art*, 18 février 1891, p. 1.

⁵² Indirectement, lorsque Richepin fait de sa littérature une « brave et gaillarde fille », il l'oppose à la muse romantique à la fois en lui refusant sa dimension allégorique et en la vêtant d'un caractère extraverti, joyeux et simple.

⁵³ Nous renvoyons à l'ouvrage de Pascal BRISSETTE, *Deux siècles de malédiction littéraire*, op. cit.

⁵⁴ Voir Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « Décapiter les aigles, plumer les cygnes. Jules Vallès antiromantique », *Romantisme*, volume 182, n°4, 2018, p. 60-69.

⁵⁵ À ce sujet, voir José-Luis DIAZ, « L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1992, p 828-845.

maudit » déjà incarnée par des poètes comme Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud ou Tristan Corbière. Il avouera d'ailleurs que Paul Verlaine et lui avaient « des tendances d'esprit toutes différentes⁵⁶ ». Au-delà, donc, d'une simple discorde sur le plan du style, Jean Richepin propose une scénographie auctoriale nouvelle tirée des humanistes. Dans *Le Sémaphore de Marseille*⁵⁷, le journaliste Joseph Pradelle écrit une critique du recueil de Jean Richepin *La Mer*. Il fait remarquer :

M. Jean Richepin est bien portant, simplement, naturellement, intellectuellement et physiquement bien portant. Ses gueux sont bien portants ; ses amoureux et ses amoureuses bien portants, sa mer, ses marins, tout cela, est absolument bien portant⁵⁸.

Joseph Pradelle suppose une proximité métaphorique⁵⁹ entre l'auteur, ses personnages et sa poétique : il qualifie de « bien portants » non seulement l'auteur, mais aussi son œuvre. Adolphe Brisson dit à son propos :

Il n'est pas fiévreux, ni subtil, ni complexe. N'ayant à rendre que des choses simples, il n'emploie que des mots simples pour les formuler. Il est aussi peu compliqué que possible ; il n'est à aucun degré maladif. Il ne faut chercher dans son œuvre ni des dessous inquiétants, ni des « au-delà » énigmatiques. Cet équilibre, qui en fait la force, en fait aussi la faiblesse. Les délicats préfèrent à la virtuosité facile les mouvements où l'artiste a mis un peu de son âme et la pâleur tourmentée de Léonard de Vinci à la santé de Rubens⁶⁰ !

Cette image d'auteur inonde la réception critique contemporaine. En plus d'avoir « le corps et l'esprit trop bien portants pour ne pas être optimiste⁶¹ », Jean Richepin possède une « fière et musclée personnalité de puissant⁶² », André Theuriet affirme qu'« il suffit de lire la partie de la *Chanson des Gueux* intitulée les Gueux aux champs, pour reconnaître qu'on a affaire à un talent vigoureux et bien portant⁶³ ». Enfin le roman *La Glu* est qualifié en 1881 de « livre hardi et puissant⁶⁴ ». Edmond Haraucourt confirme : « Il travaille en gâté ; sa pensée n'est qu'une manifestation de sa verve toute son œuvre est le geste de sa joie de vivre⁶⁵ ». La critique

⁵⁶ Jean RICHEPIN, « Sur Verlaine », *Toutes mes vies, La Revue de France*, 1^{er} décembre 1926, « La Vie Courante », n.p.

⁵⁷ Journal régional maritime fondé en 1827.

⁵⁸ J. PRADELLE, « Chronique littéraire : la Mer », *Le Sémaphore de Marseille*, 28 mai 1887, p. 2.

⁵⁹ Comme nous l'avons expliqué plus haut, l'auteur et l'œuvre entretiennent un triple rapport : métonymique, métaphorique et causaliste. Voir Gisèle SAPIRO, « Le Champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social » [en ligne], art. cit.

⁶⁰ Adolphe BRISSON, « M. Jean Richepin », *La Petite Gironde*, 9 novembre 1897, p. 1.

⁶¹ Jean ERNEST-CHARLES, « Jean Richepin », *Le Théâtre des poètes, 1850-1910*, P. Ollendorff, 1910, p. 191-206.

⁶² Maurice GUILLEMOT, « Fait du jour – un puissant », *La Patrie*, 23 octobre 1891, p. 2.

⁶³ André THEURIET, « Les poètes contemporains : Jean Richepin (1) », *La Vie littéraire*, 5 avril 1877, p. 1-2.

⁶⁴ ANONYME, « Bibliographie du *Gaulois* », *Le Gaulois*, 5 juin 1881, p. 2.

⁶⁵ Edmond HARAUCOURT, « Hommage à Jean Richepin – Souvenirs et témoignages », *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, 18 décembre 1926, p. 1.

dit trouver en Jean Richepin « l'exubérante bonne humeur et le rire éclatant des grands ancêtres du XVI^e siècle, dont le plus illustre est Rabelais⁶⁶ ». Ces qualificatifs qui, par hypallage, qualifient autant – si ce n'est davantage – l'auteur que son œuvre, nourrissent une image d'auteur vigoureux, optimiste, à rebours de la figure stéréotypique du poète.

Ainsi, l'image d'auteur renvoyée par Jean Richepin est celle d'un écrivain simple et optimiste. Pourtant, celle-ci semble s'inscrire en contradiction avec la posture décadente de l'auteur. Nous souhaitons maintenant examiner ce paradoxe.

c) Un auteur optimiste et décadent ?

Cette posture d'optimiste gaillard semble quelque peu éloignée du scénario auctorial habituellement accordé aux auteurs décadents de la fin du siècle, marquée par le pessimisme. En effet, pour l'historien Michel Winock :

La décadence [...] est avant tout une idée vague, une représentation pessimiste du monde, une nostalgie de ce qui n'est plus, une création de l'imaginaire, maussade, alarmiste ou carrément désespéré⁶⁷.

Jean Richepin fait partie des auteurs décadents⁶⁸ de la fin-de-siècle. Le décadentisme est une posture de rejet : d'abord, c'est le rejet de la modernité et du progrès qui s'inscrivent jusque dans les corps des contemporains. Le manque de vigueur des Français serait visible dans le déclin de la natalité, dans l'augmentation du nombre de réformés et dans la sédentarisation progressive des Français⁶⁹. Ces signes de dégénérescence sont notamment soulignés en 1870 pour expliquer l'humiliation que subit la France face à la Prusse. Ces inquiétudes sont d'autant plus fortes que l'Allemagne voit au même moment croître sa population :

La notion de décadence a été successivement présentée à un triple niveau. Décadence de la France : c'est ainsi qu'elle apparaît dès la fin du Second Empire ; et désormais chaque défaite, chaque déconvenue, chaque humiliation du pays confirmera l'idée. La France recule ou, dans le meilleur des hypothèses, stagne, tandis que les autres puissances progressent ; elle perd son élan vital ; elle abandonne sa volonté d'être ; au lieu de les inspirer et de les diriger, elle vit à la remorque des événements. Décadence en second lieu

⁶⁶ B. H. GAUSSERON, « Jean Richepin », *La Nouvelle revue*, 15 mars 1891, p. 346.

⁶⁷ Michel WINOCK, *Décadence fin-de-siècle*, Gallimard, « L'esprit de la cité », 2017, p. 7.

⁶⁸ Nous renvoyons aux travaux de Jean de Palacio, incontournables lorsque l'on souhaite étudier la notion de décadence. Pour la notion de décadence : *La Décadence. Le Mot et la chose*, Les Belles Lettres, 2011. Voir aussi la préface qu'il écrit à la réédition des *Contes de la décadence romaine* aux éditions Séguié en 1994.

⁶⁹ Jean Richepin écrit d'ailleurs à ce sujet un article intitulé « Les Assis » dans lequel il affirme aussi que le problème des bourgeois c'est la sédentarité de leur travail. Voir Jean RICHEPIN, « Les Assis », *Les Annales politiques et littéraires*, 29 mars 1896, p. 201. Cette thèse s'inscrit pleinement dans les inquiétudes du temps sur les effets délétères de l'urbanisation et de la tertiarisation des métiers sur les corps français.

de la civilisation occidentale ; ainsi la dessineront Henri Massis et d'autres, à la fin de la Grande guerre : l'Europe est épuisée par ses rivalités et par ses combats, elle doute de ses idéaux ; l'Amérique est son modèle ; le communisme asiatique tend à submerger le monde⁷⁰.

La fin du dix-neuvième siècle est irriguée de pessimisme⁷¹ : le sentiment de décadence correspond à une vision inquiète du futur. Néanmoins, ces deux état d'esprit, décadence et optimisme, ne sont pas tout à fait incompatibles : on les retrouve tous deux dans la personnalité littéraire de l'auteur. La présence de Jean Richepin chez les Zutistes et les Hydropathes dans les années 1870 annonçait déjà sa volonté de contrer la morosité de la fin-de-siècle par une posture volontiers fumiste et provocatrice.

Nous souhaitons complexifier la définition de l'optimisme pour la rendre plus juste et résoudre cet apparent paradoxe. L'optimisme désigne, pour Jean Richepin, un refus de l'abattement. Il oppose deux types de décadents, les pessimistes et les optimistes :

Libre à certains beaux esprits, décadents trop aisément résignés à notre prétendue décadence, de prôner la supériorité des races septentrionales ! S'ils y trouvent prétexte et matière à une sorte d'élégance intellectuelle, grand bien leur fasse ! Nous sommes encore quelques-uns à vouloir demeurer inélégants, et à n'accepter point notre condamnation sans appel⁷².

Autrement dit, le pessimisme envers le futur ne doit pas susciter l'abattement, mais plutôt inciter à l'enthousiasme. Henri Postel du Mas fait le compte rendu d'une conférence prononcée par Jean Richepin en 1913 au Trocadéro sur « La jeunesse de demain » :

Après quelques déclarations de principe établissant son amour de la jeunesse — de la jeunesse qu'il n'a pas encore quittée quoiqu'il en dise — M. Jean Richepin a esquissé une critique rapide de la génération qui nous a précédés. Car M. Richepin faisait hier une conférence patriotique aux jeunes auditrices de l'Université des Annales, et c'est à propos de l'amour de la Patrie que le poète — pourtant résolument indulgent — reprochait à nos aînés certaine paresse, certain manque d'enthousiasme⁷³.

Jean Richepin relie optimisme et patriotisme et fait du pessimisme une question générationnelle. C'est dans l'espoir d'un renouveau patriotique que Jean Richepin diffuse l'optimisme. Le 4 avril 1922, il préside au banquet des Optimistes⁷⁴, dont le président est le docteur Dagnicourt. Jean Richepin commence ainsi son discours :

Si ce banquet, au lieu de s'appeler le banquet des Optimistes, s'appelait le banquet des Pessimistes, je n'aurais pas, d'abord, l'honneur et la joie de le présider, et je n'aurais pas

⁷⁰ Pierre GUIRAL, « Les écrivains et la notion de décadence de 1870 à 1914 », *Romantisme*, n° 14, 1983, p. 9.

⁷¹ Voir Louis MARQUEZE-POUEY, *Le Mouvement décadent en France*, PUF, « Littératures modernes », 1986.

⁷² Jean RICHEPIN, « Les Latins », *Le Figaro*, 5 décembre 1902, p. 1.

⁷³ Henri POSTEL DU MAS, « M. Jean Richepin et la loi de trois ans », *Gil Blas*, 6 mai 1913, p. 3.

⁷⁴ Le club des Optimistes fut fondé par le docteur Dagnicourt en 1910. Jean Richepin en est membre.

eu la grande joie d'entendre les belles paroles que vient de prononcer Monsieur Dagnicourt [*sic*], et dont je suis encore tout confus et tout ému, mais pour parler devant ce banquet d'Optimistes, je me demande ce que je pourrais bien dire⁷⁵.

Derrière le philanthropisme apparent du banquet se cachent néanmoins des ambitions patriotiques. Ainsi, Dagnicourt pose dans un discours les fondements des principes de ce club :

Rien n'est impossible à l'homme, nous avons foi en notre entreprise désintéressée et pour la réaliser, il nous sera facile de trouver les appuis et les concours des gens qui pensent comme nous que tout n'est pas pour le mieux, dans le meilleur des mondes et que l'on doit travailler sans cesse à l'amélioration de ce qui existe. L'optimisme est une religion puissante ; c'est la religion du progrès, celle du bonheur : c'est une religion patriotique aussi, puisqu'elle doit servir à mieux faire apprécier la France, trop souvent méconnue⁷⁶.

L'optimisme entendu comme tel par Dagnicourt sous-entend d'autres caractéristiques, telles que la vigueur et le patriotisme. L'optimisme serait une « religion patriotique » capable d'améliorer la nation. Ces préoccupations sont partagées par l'auteur de *La Chanson des Gueux*. Pour Jean Richepin, l'optimisme, la vigueur, se trouvent dans l'esprit français qui risque d'être corrompu par l'Allemagne. Le salut de la France, notamment face à la Prusse, résiderait dans le retour à la vigueur patriotique et nécessiterait de retrouver la grandeur physique et morale de la France, qu'il inclue au sein de la « race méditerranéenne⁷⁷ » qu'il faudrait préserver de tout mélange avec les « littératures du nord⁷⁸ ».

Jean Richepin n'a pas fait ce rapport entre optimiste et parenté gauloise dès ses débuts en littérature. En 1880, Jean Richepin accordait l'un de ses « portraits à l'encre » à la description de Théodore de Banville. On pouvait alors lire :

Certes, les *Odes funambulesques* sont un pur chef-d'œuvre. Ce genre de comique, absolument neuf, si chatoyant, si joyeusement irrésistible, est une trouvaille incomparable. À coup sûr ce fut un éblouissement, et on en fut aveuglé, le jour où Banville apparut ainsi, en clown lyrique, pailleté de mots sonores et tintinnabulants, barbouillé de paradoxes écarlates, dansant sur la corde raide de la strophe, jonglant avec les césures imprévues, faisant le grand écart par des enjambements extraordinaires, cabriolant sans balancier sur la corde raide du rythme, et, au milieu de ces acrobaties, tirant un feu d'artifice de rimes qui partaient comme des chandelles romaines, en boules d'or, de rubis, de saphir, d'émeraude, de diamant, et dont quelques-unes restaient piquées au ciel et devenaient des étoiles⁷⁹.

⁷⁵ Jean RICHEPIN, « Banquet des optimistes », fonds Pierre Cassou, n°. 403.

⁷⁶ DAGNICOURT in « Pourquoi ne fonderait-on pas le club des optimistes ? », *L'Œuvre*, 8 juillet 1922, p. 1.

⁷⁷ Jean Richepin y inclue la Grèce, Rome, Byzance, l'Italie, l'Espagne et la France. Il les oppose aux littératures du Nord, ce qui lui permet d'exclure l'Allemagne.

⁷⁸ Jean RICHEPIN, « Les Latins », *Figaro*, 5 décembre 1902, p. 1.

⁷⁹ Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre – Théodore de Banville », *Gil Blas*, 10 mars 1880, p. 1.

Dans cet extrait, Jean Richepin réalise un portrait de l'écrivain en saltimbanque. L'optimisme de Banville est rattaché à sa figure de clown. L'article, dithyrambique, décrit Théodore de Banville comme une « figure charmante » et un « esprit souple » en même temps qu'un « prestigieux saltimbanque » et un « clown lyrique ». Associant l'homme à son œuvre, Jean Richepin présente Théodore de Banville en funambule.

Trente ans plus tard, dans sa conférence sur Théodore de Banville en 1910, l'auteur de *La Chanson des Gueux* ne rattache plus l'optimisme de l'auteur des *Odes funambulesques* à son statut de saltimbanque, mais cette fois-ci s'attache à présenter son origine française :

Cet optimisme venait d'abord de ce fait, qu'il n'y avait pas en Banville un combat intime de plusieurs « moi » se disputant, comme dans l'âme de Leconte de Lisle. Il n'y en avait ici vraiment qu'un seul, lequel, en général, était un « moi » heureux, allègre, car c'est celui de la vieille, de la plus vieille race française⁸⁰.

Jean Richepin rattache alors Banville à une branche rabelaisienne de la littérature française, qui serait la raison pour laquelle l'auteur est un optimiste. Il évoque la famille de Banville, « originaire du pays de Moulins, c'est-à-dire du centre-même de notre patrie⁸¹ ». Par ce « notre », Jean Richepin se revendique lui aussi de la veine gauloise.

d) La veine gauloise

Maurice Guillemot trouve à Jean Richepin une « poésie gauloise, au rire franc et large, aux grands yeux ouverts, au nez bourgeonnant, qui a le verre en main et la gaudriole aux lèvres⁸² », donnant ainsi corps à cette poésie, qu'il personnifie sous les traits d'un heureux noctambule. Le terme « poésie gauloise » ne renvoie ni à une école ni à un mouvement littéraire ni même à un sous-genre de la littérature mais fait plutôt valoir l'hérédité culturelle de la littérature de l'auteur. Cette veine gauloise, qui place l'auteur dans la lignée de François Villon, François Rabelais, Clément Marot, Mathurin Régnier, remonte jusqu'à la pensée d'Épicure.

L'auteur de *La Chanson des gueux* se revendique dès la parution de son livre comme un épicurien et un athée. La grossièreté et la gauloiserie du recueil choque la critique, notamment le très catholique Pierre Véron, dont la critique violente incite les juges à se pencher sur l'œuvre. Lors de la saisie de *La Chanson des Gueux*, les ciseaux d'Anastasie coupent dans le recueil le

⁸⁰ Jean RICHEPIN, « Théodore de Banville », discours prononcé à la société des conférences de 1910, fonds Pierre Cassou, Cote 403.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Maurice GUILLEMOT, « Jean Richepin », *L'Opinion nationale*, 5 février 1883, p. 3.

vers suivant : « Manger, boire et baiser, tout est là⁸³ ». Le poète présente une poésie imprégnée de la pensée d'Épicure, qui considère que la satisfaction de la faim, de la soif et du froid est le moyen d'accéder au bonheur, selon la sentence vaticane 33 :

Le cri de la chair : ne pas avoir faim, ne pas avoir soif, ne pas avoir froid. Celui qui a ces choses, et l'espoir de les avoir, peut rivaliser <avec Zeus> en bonheur⁸⁴.

Le bonheur se trouverait dans la satisfaction des plaisirs de la chair. Pour Richepin, ces principes sont loin d'être vulgaires :

La gauloiserie, les choses désignées par leur nom, la bonne blanquette d'un style en manches de chemise, la gueule populacière des termes propres, n'ont jamais dépravé personne. Cela n'offre pas plus de dangers que le nu de la peinture et de la statuaire, lequel ne paraît sale, qu'aux chercheurs de saletés⁸⁵.

Selon l'auteur, il ne s'agirait pas d'être vulgaire, mais simplement de chanter les plaisirs simples de la vie et de faire bonne chère, comme dans la chanson du « Goinfre d'amour » :

Non, non, l'amour vivant, quoi que toi-même en dises,
N'est pas un délicat épris de gourmandises
Qui grignote du bout des dents, plein de dégoûts,
Réglant son estomac, buvant à petits coups,
 Craignant les larges plats et la grande rasade
Et restant sur sa faim pour n'être pas malade.
C'est un goinfre attablé qui, plus que de raison
Enivré de vin pur, gavé de venaison,
Ôte le ceinturon qui lui gêne la taille
Et, sans peur d'avoir mal au ventre, fait ripaille.
Il ne sait si demain sera jour de gala
Et veut manger de tout pendant que tout est là⁸⁶.

Dans ce poème allégorique gavé d'inspiration rabelaisienne, l'amour est une figure de goinfre : l'alcool et la nourriture sont consommés sans modération. L'auteur associe la faim physique à l'appétit sexuel : il « ôte le ceinturon », geste empreint d'obscénité, qui témoigne de l'absence de retenue.

Si le poème du goinfre d'amour est particulièrement grivois, la gauloiserie de Jean Richepin respecte généralement les codes de la galanterie. Dans son recueil *Les Caresses*, qui célèbre « l'amour vivant », l'auteur met sa lyre au service de sa dame :

Chantez, chantez ! il faut qu'elle ait
Chez nous son royaume au complet.

⁸³ Jean RICHEPIN, « Frère, il faut vivre », *La Chanson des Gueux, pièces supprimées*, Kistemaekers, 1881, p. 17.

⁸⁴ ÉPICURE, *Lettres et maximes*, Marcel Conche, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 255.

⁸⁵ Jean RICHEPIN, « Préface », *La Chanson des Gueux*, édition définitive, M. Dreyfous, 1882, p. X-XI.

⁸⁶ Jean RICHEPIN, « Le goinfre d'amour », *Les Caresses* [1877], édition définitive, Paris M. Dreyfous, 1881, p. 97.

La souveraine,
Couronne et trône reluisants
Une cour et des courtisans,
Puisqu'elle est reine⁸⁷.

Le recueil fait même de la femme « la plus forte » et lui donne tous les pouvoirs :

Eh ! oui, c'est toi la plus forte !
Entre tes mains je serai
La plume ou la feuille morte
Que le vent roule à son gré⁸⁸.

Si le recueil se plaît à proposer des métaphores sexuelles, celles-ci ne revêtissent pas la crudité des chansons gauloises⁸⁹ : il s'agit davantage d'un appel à la sensualité et d'un retour à des formes poétiques anciennes, comme le blason. La poésie matérialiste de Jean Richepin recourt à des métaphores mobilisant les éléments naturels pour évoquer les relations sexuelles : « Je serai le flot, tu seras la dune. /Tu seras la terre, et moi le soleil⁹⁰ », ou plus loin dans le recueil « Tu seras l'ouragan et je serai la feuille⁹¹ ». La femme est en compétition avec la nature et les métaphores les confondent toutes les deux :

Du bout de sa baguette ainsi que des rebelles,
Elle décapita les roses les plus belles,
M'en offrit une, la plus rouge, en rougissant,
Et sourit de m'y voir mettre les doigts en sang ;
Et, comme j'effeuillais la fleur dans sa poitrine,
Ses yeux aigus m'entraient au cœur comme une épine⁹².

Le poète fustige les amours des bourgeois qui sont des « fromages mous⁹³ », et appelle donc à des amours plus libres. Jean Richepin revendique une poésie vivante, matérialiste et crue, sans pour autant que le recueil ne cherche à choquer⁹⁴.

Un journaliste du *Constitutionnel* interviewe Jean Richepin à l'occasion de la première du *Flibustier*, et lui déclare : « vous êtes de la veine gauloise savez-vous ? De celle qu'a produit François Villon, Rabelais, Montaigne, Molière, La Fontaine, Diderot, Beaumarchais, Paul

⁸⁷ Jean RICHEPIN, « Sérénades », *Les Caresses*, op. cit., p. 9.

⁸⁸ Jean RICHEPIN, « Eh ! oui, c'est toi la plus forte ! », *Les Caresses*, op. cit., p. 41.

⁸⁹ Nous renvoyons au chapitre écrit par Alain Corbin, « La nécessaire manifestation de l'énergie sexuelle » in *Histoire de la virilité*, op. cit., t. 2, p. 125. Il écrit notamment que « [l']antisentimentalisme se proclame d'une manière particulièrement nette et salace dans le cours de la chanson gauloise ».

⁹⁰ Jean RICHEPIN, « Déclaration », *Les Caresses*, op. cit., p. 4.

⁹¹ Jean RICHEPIN, « Dis-moi n'importe quoi ! Porte-moi n'importe où ! », *Les Caresses*, op. cit., p. 113.

⁹² Jean RICHEPIN, « Ses cheveux formant sa coiffure lumineuse », *Les Caresses*, op. cit., p. 127.

⁹³ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁴ Pour l'étude de la réception de l'œuvre, qui fut très mitigée, nous renvoyons à notre point « Le « chef-d'œuvre espéré », p. 150.

Louis Courier, Musset, ce n'est pas la moins riche il me semble⁹⁵ ». Pradelle décèle « de l'humour, une poussée bien gauloise, de larges tranches de pantagruélique gaieté dans ce “Nous autres Gueux”, qui compose la troisième partie de la “Chanson”⁹⁶ ». Formentin ajoute : « Villon lui a donné la verve, Marot l'élégance, Rabelais la richesse et Régnier la grâce⁹⁷ ». Jules Barbey d'Aurevilly confirme cette parenté :

Je sais bien qu'il est difficile de déterminer avec justesse là où l'analogie d'imagination finit dans un homme et où l'imitation commence. Le poète de la *Chanson des Gueux* est d'une race et il porte les signes de sa race. Il ressemble à Villon (par le tour d'imagination) autant qu'il l'imité. Littérairement, c'est un Gaulois. Il a des parentés évidentes avec les grands Gaulois de notre littérature : Rabelais, Mathurin Régnier, tous ces braveurs d'honnêteté dans les mots, — La Fontaine lui-même, si on pouvait comparer quelqu'un à ce délicat de La Fontaine dans ce qui n'est pas délicat : la gauloiserie ! Mais si M. Richepin a des parentés naturelles avec ces Maîtres, noblesse oblige, et il est temps d'introduire dans la famille d'esprits dont il fait partie une individualité nouvelle⁹⁸.

En 1909, Jean Richepin est le président de la *Ligue des Gourmands*. La ligue apprécie l'épicurisme – son organe officiel s'appelle les *Carnets d'Épicure* – et elle organise des « dîners d'Épicure ». La ligue défend en outre les « grands cuisiniers de France » et s'affirme gardienne de la tradition française :

Quoi de plus français que ce Carême, cuisinier, dessinateur, écrivain, dont l'art gastronomique séduisait à tel point son maître Talleyrand que ce dernier finit par comparer la vengeance à un plat de son cuisinier...⁹⁹

Richepin défend la subtilité de la ligue : « nos gourmands ne sont pas des goinfres, ce sont des artistes¹⁰⁰ », mettant au jour la dimension gastronomique d'un tel rapport à l'alimentation. À l'échelle de la vie de l'écrivain, nous assistons à un changement de posture éclatant : Jean Richepin n'est plus un goinfre ni un gourmand¹⁰¹, c'est un gourmet. Cette posture se poursuit jusque dans sa dernière œuvre, *Les Glas*, qu'il publie à l'âge de soixante-treize ans, en mars 1922 :

Moi qui peux dans un coup de rage,

⁹⁵ Artiste DODY, « Chez Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 27 Mai 1888, p. 1.

⁹⁶ PRADELLE, « Chronique – M. Jean Richepin », *Le Sémaphore de Marseille*, 13 juin 1885, p. 2.

⁹⁷ Ch. FORMENTIN, « Jean Richepin », *La Presse*, 17 février 1897, p. 4.

⁹⁸ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Littérature – *La Chanson des Gueux* », *Le Constitutionnel*, 19 septembre 1876, p. 1.

⁹⁹ Jean RICHEPIN in A. PARODI, « De l'Académie française à l'Académie des gourmands », *Comœdia*, 8 juin 1913, p. 1.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ On est très loin de son poème « Le goinfre d'amour » publié dans *Les Caresses* en 1877. Paul Demeny opposait d'ailleurs, dans une chronique au *Bien Public* le 11 mars 1877, le gourmet François Coppée, qui venait alors de publier *L'Exilée* et le gourmand Jean Richepin.

Venger mon pays qu'on outrage,
Pour ma foi planter un drapeau
Contre telle autre en embuscade,
Et monter sur la barricade
Et m'y faire trouer la peau.
Moi qui garde encor saine et sauve
L'animale ardeur d'amour fauve
Qu'avaient mes aïeux dans les bois,
Moi qui me plais, brute en ma fange,
À manger vraiment quand je mange,
À boire gaîment quand je bois¹⁰²

Si nous retrouvons dans ce poème l'épicurisme, l'auteur revendique également son patriotisme et sa foi. Ainsi, considérer l'optimisme de l'auteur comme une simple gauloiserie revient à rendre inoffensive une figure complexe : sous couvert de gauloiserie, l'auteur défend des convictions beaucoup plus politiques qu'*a priori*. La posture d'écrivain optimiste et gaulois ne se contente pas de chanter les plaisirs de la chair : cette chair se doit également d'être vigoureuse, en bonne santé et, à l'occasion, capable d'une « animale ardeur » et de « rage » patriotique. Justement, la mention du « coup de rage » permet de donner une dimension virile à l'emportement émotionnel de l'écrivain. Cette idée consacre la figure d'un écrivain « vivant », loin de la morosité de l'écrivain romantique.

B. (Re)viriliser le corps écrivain : la paternité de l'œuvre.

Le premier point de ce chapitre nous a permis de démontrer que Jean Richepin s'inscrit à rebours de la morosité fin-de-siècle et des scénographies auctoriales romantiques. Parmi les attributs de cette littérature gauoise, nous trouvons la mention d'une littérature virile, vivante et vigoureuse. En devenant auteurs, les écrivains opèreraient une « conversion féminine partielle¹⁰³ ». Comme l'affirme Guy Michaud, face à la proximité entre la création d'une œuvre et celle d'un enfant, « parler de la conception, de la gestation ou de l'enfantement d'une œuvre n'est même plus une métaphore¹⁰⁴ ». De plus, pour l'anthropologue Daniel Fabre, il existerait « un rapport entre l'écriture créatrice et une physiologie transgressive car bisexuée¹⁰⁵ », ne serait-ce que parce que l'écrivain « accouche » d'une œuvre. À rebours de ces imaginaires, Jean Richepin tente de reviriliser l'acte d'écrire.

¹⁰² Jean RICHEPIN, « Ode pour nos arrière-neveux », *Les Glas*, Ernest Flammarion, 1922, p. 126

¹⁰³ Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », art. cit., p. 12.

¹⁰⁴ Guy MICHAUD, « À propos de la genèse de l'œuvre littéraire : Gide et Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, n°3-5.

¹⁰⁵ Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », art. cit., p. 10.

a) Écriture et puissance virile

Jean Richepin tente de reviriliser l'acte d'écrire en lui redonnant toute sa matérialité : pour lui, les œuvres ne naissent pas du cerveau, mais sont un enfantement biologique. Dans sa lettre-préface à Paul Bourget en 1879, Jean Richepin dit lui dédier *Madame André*, « premier né de [s]es romans¹⁰⁶ ». Jean Richepin repense le rapport à la littérature en l'envisageant comme une démonstration de vigueur virile.

Nous commencerons par montrer dans quelle mesure Jean Richepin associe la publication d'un ouvrage à la naissance d'un enfant. L'écrivain est conscient que la préparation d'une œuvre s'apparente à une grossesse : dans les *Litanies de la mer*, il parle des « images, verbes, vers » comme de « monstrueux enfants dont il faut [qu'il] accouche¹⁰⁷ ». Dans une interview au *Matin*, il affirme être « en gésine¹⁰⁸ » de son recueil *Mes Paradis*. La notion de talent signifie selon lui avoir « quelque chose dans le ventre¹⁰⁹ », jouant sur la double signification entre la topique de la maternité et l'expression désignant le fait d'être courageux : *en avoir dans le ventre*. Il ajoute : « On tâche de réaliser ce qu'on a conçu, comme on l'a conçu.¹¹⁰ » Cette image de la conception peut rejoindre également le mythe de Pygmalion. Jean Richepin écrit à propos de la préparation d'une pièce de théâtre : « J'ai l'impression de pétrir entre mes doigts une créature vivante et de lui donner une âme¹¹¹ ». Cette idée rejoint par ailleurs celle d'une littérature « vivante » : l'œuvre deviendrait un être vivant à part entière. Celle-ci échappe alors en partie à son créateur en même temps qu'il en demeure responsable : il a envers elle les mêmes responsabilités qu'envers un enfant.

En dehors de ces réflexions éparses dans lesquelles il associe écriture et maternité, Jean Richepin se plaît à incarner spécifiquement une figure paternelle. On constate la disparition du thème de la souffrance de l'accouchement et l'apparition d'une nouvelle association : la publication d'une œuvre comme signe de puissance virile. Il s'agit moins d'un effacement de la métaphore que d'un soigneux renversement valorisant la puissance de création littéraire comme preuve de virilité, demandant force, vigueur et courage. Jean Richepin cherche à

¹⁰⁶ Jean RICHEPIN, *Madame André*, *op. cit.*, n.p.

¹⁰⁷ Jean RICHEPIN, *Les Litanies de la mer*, Paris, Albert Bélinac, 1903, p. 3.

¹⁰⁸ « Mais, surtout, la dernière mise au point de *Mes Paradis*, volume de vers annoncé voilà tantôt dix ans, dont je suis en gésine depuis et qui paraîtra sûrement dans les premiers jours de 1891 » in ANONYME, « En vacances – Hommes de Lettres et artistes à la campagne », *Le Matin*, 14 août 1893, p. 1.

¹⁰⁹ Jean RICHEPIN, « Les Vivants, *Toutes mes vies*, Demain, n° 6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 38.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Jean RICHEPIN, cité dans Adolphe BRISSON, « L'Athlète et le poète Jean Richepin », *Portraits intimes, troisième série*, Armand Colin et C^{ie}, éditeurs, 1897, p. 26.

s'éloigner de cet « androgynat créateur¹¹² », qui semble une nécessité de toute production littéraire pour incarner au contraire une figure spécifiquement masculine en tant qu'auteur et père de ses œuvres. Il utilise dans le même temps la métaphore de l'accouchement et celle de l'éjaculation. Dans une dédicace manuscrite à Octave Uzanne, en même temps qu'il le remercie « de [son] (quoique vain) forceps pour accoucher l'imprimerie nationale [d'un de ses romans] », il écrit à propos de l'écriture de son livre : « Je coïte toujours frénétiquement avec *Césarine*, de huit à dix heures par jour¹¹³ ». Il écrit également à son éditeur Maurice Dreyfous à propos de l'écriture de la *Glu* :

Je suis au tiers du dernier chapitre. Je vous le porterai demain dans la matinée, en allant au hammam. Je suis crevé. J'aurai fini à onze heures au plus tard. J'ai trouvé la chanson de Gillioury. Si vous étiez venu, j'aurais éjaculé les suprêmes lignes devant vous. Vous aurez donc le tout demain vers les 9 heures¹¹⁴.

Filant la métaphore stéréotypique de la plume comme phallus¹¹⁵, Jean Richepin associe dans la fiction le syndrome de la page blanche à l'impuissance.

b) Le syndrome de la page blanche comme signe d'impuissance

Le roman *Madame André* présente un épisode dans lequel Lucien Ferdolle est victime, à cause de « sa besogne d'employé¹¹⁶ », d'un épisode de syndrome de leucosélidophobie. Sa femme associe alors incapacité sexuelle et incapacité d'écriture, puisque :

Madeleine, tout en félicitant Lucien de son amour persistant et fidèle pour les lettres, aurait bien voulu que ce fût là un amour moins platonique. Elle souffrait à constater la stérilité de son poète¹¹⁷.

Cette angoisse de l'écriture est due au manque de créativité de Lucien dont découle son incapacité à produire de la littérature. Lucien, justement, se plaint à sa maîtresse : « [...] je ne

¹¹² Daniel FABRE, « L'androgynat fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n° 11 (2000) : 73-118.

¹¹³ Note manuscrite de Jean Richepin à Octave Uzanne, fonds Pierre Cassou légué à la ville de Douarnenez, cote 402.

¹¹⁴ Lettre de Jean Richepin à Maurice Dreyfous, slnd, fonds Pierre Cassou, collection ville de Douarnenez, cote 402.

¹¹⁵ Jacqueline Cerquigliny-Toulet remarque que dès le Moyen-Âge les écrivains associent la plume au phallus : « La plume, en effet, est pensée par les auteurs mâles comme un attribut masculin qu'ils égalent par métaphore au phallus. La femme, elle, est semblable au support, au parchemin, au papier. » Jacqueline CERQUILIGNY-TOULET, « Écrire : Christine de Pizan » in Martine REID (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle, I*, 2020.

¹¹⁶ Jean RICHEPIN, *Madame André*, op. cit., p. 174.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 176.

produis point. Je n'ai plus rien dans le ventre¹¹⁸ ». Cette « stérilité » de l'écrivain est associée à la fois à l'amour et à la littérature. Lucien est d'ailleurs présenté dès l'*incipit* comme un être se rapprochant à la fois de l'enfant et de la femme :

C'est à la mollesse de cette éducation dans la ouate [que Lucien] devait de paraître et d'être encore un enfant à l'âge où d'ordinaire la personne vague de l'adolescent commence à prendre la forme d'un homme. Avec sa figure rose toute naïve, ses pâles cheveux blonds aux boucles quasi féminines, ses yeux bleus indécis, il offrait presque l'apparence de ces anges de missel qui planent dans un ciel de rêve, et il ne semblait guère fait pour marcher et jouer des coudes dans la mêlée de l'existence¹¹⁹.

Jean Richepin dresse le portrait d'un apprenti-écrivain plus féminin que ses camarades. Lucien est comparé à un enfant, c'est-à-dire quelqu'un qui ne possède « aucun des attributs de la virilité¹²⁰ ». Son ami Pierre Fresson détone à ses côtés, lui qui est « épais au moral comme au physique¹²¹ ».

Il manque d'ailleurs quelques valeurs morales à Lucien. Par exemple, il n'est pas suffisamment travailleur : il est fait mention à plusieurs reprises de sa paresse, de la faiblesse de son caractère, de son manque d'énergie, comme le déplore Madeleine qui regrette la « paresse du jeune homme¹²² ». Sa besogne d'employé, nécessaire à sa survie, empêche par ailleurs tout travail intellectuel. Par amour, Madeleine décide de retranscrire ce que Lucien lui raconte de son roman. Elle se charge d'écrire et de mettre en forme, le faisant ainsi « enfanter sans douleur et même sans conscience¹²³ ». Malgré cela, Lucien ne parviendra finalement jamais à la maturité littéraire, si bien qu'il finit par reconnaître que Madeleine fut, dans leur couple, le véritable auteur.

c) Défendre ses œuvres : autorité et auctorialité

L'histoire de *Madame André* est celle d'un couple d'écrivains qui peine à enfanter. Lucien compare la création d'un roman à un enfantement. Lors d'une discussion avec Madeleine, il dit à propos de ses moments d'inspiration :

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1.

¹²⁰ Yvan JABLONKA, « L'enfance ou le "voyage vers la virilité" », *Histoire de la virilité, op. cit.*, t. 2, p. 33.

¹²¹ *Ibid.*, p. 2.

¹²² Jean Richepin, *Madame André, op. cit.*, p. 178. Le terme est employé à de nombreuses reprises dans le roman. Le narrateur évoque par exemple « les paresseuses et les faiblesses de son caractère » p. 64. Lucien est d'ailleurs « fasciné » par Nargaud, qui « prêche la paresse et le rêve » p. 58.

¹²³ Jean RICHEPIN, *Madame André, op. cit.* p. 180.

Quand j'ai ou crois avoir quelque chose dans la tête, je sens le besoin de m'en débarrasser. Une femme enceinte, en mal d'enfant, voilà ce que je deviens. Alors j'écris, c'est-à-dire j'accouche. C'est plus ou moins laborieux ; tantôt je souffre et me tords pour me délivrer ; tantôt cela tombe comme une lettre à la poste. Si l'enfant vient bien, fort, viable, beau, tant mieux ! Mais une fois né, je ne sais pas lui refaire l'oreille restée dans les limbes ou lui redresser l'échine.

Dans ce cas, je suis le père Spartiate. Tu es laid, mon garçon, mal bâti, sans vigueur ! Bonsoir, alors ! Aux latrines, les avorton !

Mais madame André combattait ces idées trop absolues et défendait les pauvres manuscrits menacés par un infanticide.

— Vous voilà bien, disait-elle, vous autres hommes ! Un peu plus, vous proclameriez que tout est fini après le baiser d'où sort l'enfant. Vous ne savez pas ce que c'est que la progéniture. Mais, après l'accouchement, il y a l'allaitement. Le pauvre petit mal venu, on le refait par les caresses. S'il le faut, on lui donne la vie encore une fois en l'élevant, et tous les jours on accomplit ce miracle, et on ne l'en aime que mieux, ce fils qu'on rend vivant à force de soins¹²⁴.

Lucien file la métaphore de l'enfantement et compare ses manuscrits à des enfants dont il peut se débarrasser s'ils ne sont pas suffisamment robustes. Or, c'est à l'opposé que se situe le véritable travail pour Madeleine : le soigneux travail de relecture, qu'elle compare à l'allaitement. S'occuper d'une œuvre, en prendre soin, c'est lui permettre de devenir saine. Or, c'est parce que Lucien se refuse à ce travail de soin qu'il ne parvient pas à devenir un véritable auteur, et c'est au contraire justement parce que Madeleine se plie à l'exercice qu'elle « devint auteur sans s'en douter¹²⁵ ». Pour Jean Richepin, l'écrivain doit à la fois exercer une autorité spécifiquement masculine sur ses œuvres et en même temps s'en occuper comme une mère

L'autorité que l'écrivain exerce sur ses œuvres s'accompagne de responsabilités. En 1880, dans la préface aux *Quatre petits romans*, Richepin concluait : « je ne sais où j'avais la tête, quand je m'imaginai ainsi de leur venir chanter pouilles, à ces pauvrets dont je suis le père, c'est-à-dire le défenseur naturel¹²⁶ ». Le droit se réfère au « droit de paternité » d'une œuvre, sous-entendant à la fois que l'auteur est un homme et que la relation qui unit un auteur à son œuvre est similaire à celle d'un parent sur son enfant, articulant ainsi paternité biologique et paternité artistique. Jean Richepin poursuit la métaphore l'année suivante dans la préface de la nouvelle édition de *La Chanson des Gueux* à propos des pièces supprimées en 1876 :

Ces pièces, que la main pudibonde et cruelle de la Justice avait mutilées ou arrachées du volume, ces galeuses, ces pelées, ces proscrites, l'éditeur Kistemaekers vint, en 1881, me demander de les recueillir, de recoudre leurs plaies et de les emmailloter en une plaquette, comme des enfants perdus qu'on ramasse et réchauffe en un bout de linge.

[...]

¹²⁴ Jean RICHEPIN, *Madame André*, op. cit., p. 217.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹²⁶ Jean RICHEPIN, *Quatre petits romans*, Paris, M. Dreyfous, **Erreur ! Signet non défini.**, p. VIII.

Ensuite, fussent-elles coupables, je ne me croirais pas en droit de les renier. J'estime qu'il faut reconnaître tous les enfants qu'on fait.

Et voilà pourquoi, au risque d'encourir encore les reproches imbéciles de quelques Tartufes de mœurs, je signe l'acte de naissance de ces poèmes, et me proclame leur père, crânement et le front haut¹²⁷.

Jean Richepin compare la signature d'une œuvre à la signature de l'état civil destinée à faire reconnaître un enfant. La démarche est grandement valorisée, comme à la fin de cette citation, dans laquelle il « [se] proclame leur père, crânement et le front haut ». Richepin met par ailleurs sur le même plan l'autorité paternelle et l'autorité auctoriale. La même année, dans sa préface de la réédition des *Morts bizarres*, l'écrivain écrit cette lettre à son fils Jacques:

Mon cher ami,

Si tu fais plus tard à ton père l'honneur de lire ses œuvres, il t'arrivera peut-être de ne point comprendre celle-ci comme il faut qu'elle soit comprise, et de dire :

– Diable ! l'auteur de *Madame André*, qui est aussi le mien, avait des idées bien singulières sur les devoirs des parents envers leurs enfants¹²⁸ !

Si l'adresse au fils a une dimension humoristique, elle témoigne également du rapport de l'auteur à son œuvre et à sa paternité. Dans cette lettre, Jean Richepin avoue qu'il lui est obligatoire d'assumer toutes ses œuvres, y compris celles avec lesquelles il n'est plus en accord. C'est d'ailleurs dans la condamnation de l'auteur pour *La Chanson des Gueux* que l'on trouve un signe de l'autorité de l'écrivain : être condamné pour une de ses œuvres, c'est bien en assumer la paternité.

Ensuite, la vigueur de la paternité s'exprime dans la productivité de l'écrivain. On remarque une homologie entre le mode de production des œuvres et la place de l'écrivain au sein du champ littéraire : en voulant être un auteur populaire, Richepin veut être un écrivain productif, puisque c'est le peuple qui enfante selon lui :

Tandis que l'ouvrier ne craint pas de se gâter les mains à l'ouvrage, sa femme n'a point peur de se grossir la taille en enfantant. [...]

Femmes du peuple, c'est vous qui soufflez la vie aux poumons de la race malade, c'est vous qui pouvez l'empêcher de mourir¹²⁹.

L'écrivain prolifique travaillerait alors en ouvrier, peuplant la littérature d'œuvres. La productivité de l'écrivain serait un gage de sa vigueur artistique et littéraire.

¹²⁷ Jean RICHEPIN, « Avertissement », *La Chanson des Gueux, pièces supprimées*, Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1881, n.p.

¹²⁸ Jean RICHEPIN, *Les Morts bizarres*, édition définitive, revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, M. Dreyfous, 1883, p. I.

¹²⁹ Jean RICHEPIN, « Faites des enfants », *Gil Blas*, 31 août 1876, p. 1.

Enfin, la paternité est également associée à l'irréversibilité : l'honneur et la responsabilité de l'écrivain sont mises en jeu dans la publication d'une œuvre comme dans la reconnaissance d'un enfant. La paternité – à la fois celle qui se rapporte à l'œuvre et celle obtenue dans le cadre du mariage bourgeois – permet par ailleurs de valoriser des qualités morales : une image de Richepin « bon père et bon époux¹³⁰ » fait surface à partir des années 1880, qui rachète ses péchés bohèmes par la monotonie du mariage.

2. Une posture nouvelle : l'écrivain sportif

Au tournant du siècle, Jean Richepin doit se réinventer s'il souhaite poursuivre sa carrière. La scénographie auctoriale du bohème révolté est loin derrière lui et la biographie imaginaire touranienne commence à s'effriter à mesure que ses contemporains soulignent l'improbabilité d'une telle généalogie.

Or, à la fin du siècle, le sport commence justement à faire l'objet de discours nouveaux dans la littérature et dans la société. Les pratiques sportives, qui avaient quelque peu perdu en popularité au tournant du siècle précédent, regagnent en intérêt à partir des années 1890 sous l'impulsion du baron Pierre de Coubertin. Ce grand mouvement en faveur des sports intéresse Jean Richepin au moins autant par sens de l'opportunisme que par goût personnel. L'auteur décide de mettre sa lyre au service de ce mouvement en pleine renaissance. Par ailleurs, Jean Richepin est déjà un sportif : l'environnement militaire dans lequel il a grandi l'a habitué très tôt aux exercices physiques, pour lesquels il a développé une appétence précoce.

Les auteurs du dix-neuvième siècle pratiquaient des activités sportives. Lord Byron, montait à cheval et pratiquait la natation. Flaubert pratiquait la natation, Zola aimait la bicyclette¹³¹ et Victor Hugo était escrimeur. Ces pratiques constituaient généralement ce que les auteurs nommaient eux-mêmes leur « hygiène » de vie. Néanmoins, elles ne s'inscrivaient pas dans leur scénographie auctoriale et ne font pas partie de leur image d'auteur. On retient plus volontiers de Byron la figure du dandy romantique, fiévreux et mélancolique. Flaubert et Zola, quant à eux, malgré leur amour de l'activité physique (le premier est un nageur et le second

¹³⁰ Jules LEMAITRE, « Poètes contemporains, M. Jean Richepin », *La Revue politique et littéraire*, 13 novembre 1886, p. 609-615.

¹³¹ Émile Zola donne d'ailleurs ses « impressions de bicycliste » dans les *Annales politiques et littéraires* du 12 juillet 1896.

adorait la bicyclette), sont également représentés avec leur embonpoint, voire moqués¹³². Seuls quelques auteurs font exception dans le champ, parmi lesquels Guy de Maupassant, dont la production littéraire est irriguée par la thématique sportive, comme l'a très rapidement démontré Guillaume Apollinaire dans son article « Guy de Maupassant athlète », paru dans *La Culture physique* du 1^{er} mars 1907.

De quelles façons Jean Richepin s'est-il impliqué dans le renouveau du sport et dans les débuts de la littérature sportive à la fin du dix-neuvième siècle ? En quoi cette posture peut-elle être qualifiée de « moderne » ?

A. Un changement progressif de paradigme au sein de la société

Les années 1880 voient s'institutionnaliser les sports, notamment sous l'impulsion du baron Pierre de Coubertin, qui fondera en 1894 le CIO, le « Comité International Olympique ». Pierre de Coubertin pense ensemble la tête et les muscles et intègre des épreuves d'art aux premiers Jeux Olympiques. La légitimation progressive du sport dans la société donne une nouvelle impulsion aux artistes, qui s'emparent du sujet : qu'ils préfacent des livres, s'inscrivent dans des fédérations, participent activement au renouveau de l'olympisme, les écrivains s'engagent pour la renaissance olympique. Le développement moderne du sport fonde la virilité sur « le muscle, le courage, la fermeté morale¹³³ ». L'exclusion des femmes des compétitions sportives officielles jusqu'au début du XX^e siècle en font des valeurs spécifiquement masculines¹³⁴. La société découvre dans les années 1880 les enjeux politiques du sport : celui-ci est un moyen de forger une identité nationale, grâce au développement des compétitions sportives au niveau national et international ; il possède également un rôle social dans les valeurs de discipline et de *fair-play* qu'il inculque.

Les femmes ne sont pas autorisées à concourir. Il faudra attendre les jeux de 1912 pour les voir participer, et elles ne représenteront alors que 2% des athlètes. Jean Richepin adhère à ces thèses et s'engage dans le développement des sports à l'école. Sa notoriété lui permet à partir des années 1890 de diffuser largement un discours favorable au développement des sports. Il construit ce discours en s'opposant aux détracteurs de la pratique physique, qui est à l'époque en manque de légitimité : par exemple, la gymnastique est souvent moquée lorsqu'elle

¹³² Pour l'étude de la physionomie d'Émile Zola, nous renvoyons à l'article de Céline DUVERNE, « Balzac, de l'aspirant dandy au colosse : représenter le corps du romancier », *Savoirs en Prisme*, 2020, « Portraits d'auteurs : l'écrivain mis en images », n° 12, p. 45-63.

¹³³ Georges VIGARELLO, « Virilités sportives », *Histoire de la virilité*, op. cit., t. 2, p. 248.

¹³⁴ *Ibid.*

est pratiquée en dehors de l'école. L'hygiénisme et la gymnastique connaissent donc un essor en partie imputable à l'humiliation de 1870. Ils s'affirment comme un moyen de renforcer les corps pour mieux conquérir. L'école devient alors un lieu de formation intellectuelle et physique. La gymnastique est envisagée à l'époque dans sa dimension militaire mais également dans sa dimension médicale, soutenue par les thèses hygiénistes qui se développent au même moment.

L'hygiénisme naît en réaction à la pollution des villes industrialisées, à la baisse de la qualité de l'air et de l'eau et vient proposer une solution aux inquiétudes qui entourent la baisse de la démographie. Tout comme la gymnastique, l'hygiénisme connaît un essor en lien avec la défaite de 1870 : il s'agit de créer des esprits et des corps sains. Les médecins entendent donner une réponse aux problèmes qui entourent la dégénération progressive de la race française et l'imputent notamment à la modernisation des villes.

L'hygiénisme et la gymnastique visent tous deux à contrecarrer les méfaits de la sédentarité, qui étaient jusqu'alors l'apanage des seuls « hommes livrés aux travaux de l'esprit » mais aussi à développer les aptitudes naturelles du corps¹³⁵. À l'échelle de la société, les considérations hygiénistes et la pratique sportive entrent dans un processus de légitimation après la défaite de 1870. Si quelques figures s'élèvent avant cette date, comme celle de Pierre Loti ou de Guy de Maupassant, elles restent grandement minoritaires jusqu'au début de la Belle Époque. Jean Richepin apparaît comme une figure singulière dans ce paysage fin-de-siècle, à l'avant-garde¹³⁶ sur ces questions.

Une nouvelle préoccupation semble prendre place : la recherche de la perfection physique et morale des citoyens. La crainte d'une dégénérescence de la race préoccupe la société française. La baisse de la natalité, l'augmentation du nombre de réformés, la sédentarisation progressive de toute une frange de la société, va faire naître en réaction des discours nationalistes et militaristes. Cette crainte s'accompagne d'une remise en question de la notion de progrès, typique de la posture décadente. Pour Jean Richepin, le véritable progrès consisterait, paradoxalement, à opérer un « retour à l'Antique ».

¹³⁵ Voir Pascal BRIER, « La pénétration de la gymnastique dans le champ médical » in *Une histoire de l'éducation physique dans les instituts médico-éducatifs 1838-1909 : De la gymnastique médicale à l'éducation physique scolaire* [en ligne], Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019.

¹³⁶ Il faut néanmoins être prudent sur le caractère moderne de cette posture. En effet, comme nous le savons, Jean Richepin se place plutôt en continuateur des traditions. Ce soudain modernisme de Jean Richepin s'explique par le caractère paradoxal de la renaissance des Jeux Olympiques modernes. Ceux-ci visent en effet à faire revivre les valeurs de l'Antiquité, auxquelles Jean Richepin est particulièrement attaché. L'Antique s'avère être finalement le futur.

Dans son article « La dernière incarnation d'Hercule¹³⁷ », nous pouvons lire des idées similaires à celles développées dans « Le dernier des gymnastes¹³⁸ », dans lequel il réaffirme que la force physique tend à disparaître du monde moderne :

Il faut célébrer sa gloire sur le tympanon des vocables sonores, et la graver dans le rythme des phrases lapidaires. Il faut le chanter, ce moderne Hercule, avant qu'il soit tout à fait disparu du monde. Et il le sera bientôt ; car, si les Dieux s'en vont, combien plus les demi-dieux ! Encore un peu de temps et il ne restera plus de celui-ci, dernière incarnation du grand Alcide, qu'un vague et peut-être ridicule souvenir¹³⁹.

Dans ces deux articles aux titres prophétiques, l'auteur annonce la disparition des hommes forts et virils. Publiés en 1872 et 1882, ils sont un indice de ce qui a pu motiver l'écrivain à s'inscrire dans ce mouvement de renouveau du sport : il s'agit d'aller chercher dans la figure du sportif une nouvelle incarnation d'Hercule et donc permettre de sortir de cette « crise de la virilité¹⁴⁰ ».

Jean Richepin s'inscrit parfaitement dans ce mouvement de développement des sports. Si la figure de l'écrivain en Hercule et en Touranien peut faire simplement penser à une excentricité biographique destinée à faire vendre davantage, elle est également révélatrice de la crainte de l'auteur de voir s'étioler la race française. La fin-de-siècle et encore plus la Belle Époque voient en effet non seulement se déliter l'imagerie romantique de l'écrivain maudit, qui perd en popularité, mais parallèlement monter en puissance, au sein de la société, l'activité physique.

Les thèses hygiénistes s'emparent de tous les sujets de société et les médecins de l'époque affirment que « tous les problèmes sociaux sont doublés d'une question d'hygiène¹⁴¹ ». Ces thèses hygiénistes ne sont pas étrangères au développement des pratiques sportives à partir des années 1880, car « c'est véritablement durant les années 1880 à 1914 que se généralisent et s'institutionnalisent les activités physiques auxquelles la gymnastique et le sport confèrent leur caractère moderne avec leurs fédérations, leurs championnats et leurs règlements¹⁴² ».

¹³⁷ Jean RICHEPIN, « La dernière incarnation d'Hercule », *Gil Blas*, 11 février 1882, p. 1.

¹³⁸ Jean RICHEPIN, « Le dernier des gymnastes », *La Renaissance littéraire et artistique*, 21 décembre 1872, p. 274.

¹³⁹ Jean RICHEPIN, « La dernière incarnation d'Hercule », art. cit.

¹⁴⁰ Jean-Jacques Courtine affirme que la croyance d'une virilité en crise « donne toujours à la virilité cet aspect d'une recherche généalogique » in Jean-Jacques COURTINE, « La virilité est-elle en crise ? : Entretien avec Jean-Jacques Courtine », *Études*, 2012/2, t. 416, 2012. p.175.

¹⁴¹ Jules ROCHARD, *Bulletin de l'Académie de médecine*, 3^e s. t. XXV, 1891, p. 367, cité dans Gérard JORLAND, *Une société à soigner : hygiène et salubrité publiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires, 2010, p.195.

¹⁴² Ronald HUBSCHER, *L'Histoire en mouvements : le sport dans la société française (XIX^e -XX^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 15.

En 1913, Georges Rozet¹⁴³ fait remarquer l'absence de la thématique sportive dans la littérature du siècle dernier. Il affirme que « le XIX^e siècle lui-même, romantique ou naturaliste, n'a guère songé à magnifier ce besoin de dépense et de compétition musculaires [...] il ne s'est point avisé de célébrer la beauté *en mouvement*, le rythme et les manifestations actives de cette "guenille" qu'il était de bon ton de mépriser¹⁴⁴ ». Il atteste de la montée croissante en légitimité et en popularité de la littérature sportive. Cette dernière, selon lui, ne se contente pas de prendre pour sujet le sport, mais est « imprégnée de l'amour du corps humain et de l'effort physique ».

En 1914, le journaliste et joueur de rugby Jacques Dedet fait remarquer que la littérature n'a plus besoin d'être malade : la littérature sportive est non seulement légitime, mais en plus admirable :

L'heure est passée où le poète devait être phtisique, le professeur rachitique, le grand penseur malingre ; les pensées, pour être belles, ne se cachent plus obligatoirement dans des carcasses souffreteuses, elles vivent à l'aise dans des corps d'athlètes ; Jean Richepin vaut qu'on l'admire¹⁴⁵.

Le journaliste atteste du changement de mode : la légitimité de l'écrivain ne passe plus par le corps souffrant. Au contraire, la carrure de l'écrivain est susceptible de donner corps à une écriture de valeur. La présence même d'un sportif professionnel dans les rangs des journalistes démontre que la presse donne volontiers aux athlètes un espace d'expression. Par ailleurs, au vu de la montée croissante de la popularité des sports, les journaux et l'édition allouent une place de plus en plus grande à la thématique sportive¹⁴⁶.

À la mort de Jean Richepin en 1926, le journal *Le Figaro* offre quelques colonnes à Frantz Reichel¹⁴⁷ pour écrire un article sur « Jean Richepin et les sports » :

Lorsque Pierre de Coubertin engagea, en 1887, la campagne en faveur de la renaissance des exercices physiques de plein air, Jean Richepin mit sa lyre, son enthousiasme, son éloquence entraînante au service d'une cause qu'il n'a cessé de servir par les vers et par l'exemple¹⁴⁸.

Jean Richepin tente également de donner une nouvelle impulsion à la littérature en adoptant une posture d'écrivain sportif. Cette posture lui permet d'incarner cet optimisme : Jean

¹⁴³ Georges Rozet, (1871-1962), journaliste français.

¹⁴⁴ Georges ROZET, « L'avenir de la littérature sportive », *La Revue de Paris*, novembre 1913, p. 601.

¹⁴⁵ Jacques DEDET, « Les bienfaits du rugby », *La Vie au grand air*, 21 février 1914, p. 160.

¹⁴⁶ À la fin du dix-neuvième siècle, une presse spécifiquement sportive se développe. De plus, les journaux de la presse générale intègrent progressivement une rubrique « sport » dans leurs colonnes.

¹⁴⁷ Figure incontournable de l'histoire du sport, Frantz Reichel fut joueur de hockey et journaliste sportif. Proche de Pierre de Coubertin, il est, en 1894, l'organisateur du service de presse du Congrès olympique.

¹⁴⁸ Frantz REICHEL, « Jean Richepin et les sports », *Le Figaro*, 14 décembre 1926, p. 6.

Richepin envisage le sport dans sa dimension concurrentielle et valorise les vertus qui y sont associées. Par ailleurs, c'est également par opportunisme que l'auteur s'intéresse à la littérature sportive : la société manifeste un besoin prégnant d'écrire à propos des sports, que ce soit en documentant les événements dans la presse, en historiographiant les pratiques sportives à travers des volumes, ou en conseillant le sportif dilettante par le biais de revues. L'auteur assiste aux débuts de la littérature sportive et y voit un moyen d'y rencontrer un lectorat nouveau.

B. Écrire les sports

a) La popularité de la littérature sportive

Une presse sportive émerge au milieu du dix-neuvième siècle et trouve progressivement son public. Le nombre d'adhérents à des fédérations sportives ne cesse en effet de croître¹⁴⁹. Le premier journal sportif est fondé en 1854 par Eugène Chapus. L'augmentation du nombre d'ouvrages spécialisés sur le sport nous permet de prendre la pleine mesure de l'augmentation de la popularité des sports à la fin-de-siècle¹⁵⁰. La diversité des types d'ouvrages est également un indice des façons par lesquelles ceux-ci se développent : les encyclopédies témoignent de la volonté d'historiographier les sports ; l'augmentation du nombre de revues et de magazines laisse quant à elle deviner la curiosité croissante des lecteurs et des lectrices. L'orientation des revues démontre que la presse sportive ne se développe pas dans l'unique but de répondre à la curiosité de passionnés. Certaines nouvelles revues mettent en valeur le lien entre santé et sport. Les revues centrées autour de la thématique de la culture physique fleurissent, telles que *La Santé par les Sports*¹⁵¹, *Les Amis des Sports*, *Sport et Santé*, *La Culture physique* de 1904 à 1936. Ces revues véhiculent notamment un idéal physique atteignable par le sport en se référant à l'Antiquité grecque.

Les livres imprimés sur la culture physique connaissent eux aussi une popularité croissante. Jean Richepin préfacera d'ailleurs *L'Histoire générale de la vélocipédie*. En 1932,

¹⁴⁹ Nous utilisons les chiffres de Paul Dietschy dans « 1918-1920, des tranchées aux stades », qui écrit : « À l'été 1914, plus de 1,5 million de Français étaient affiliés par le biais d'une société sportive, de tir ou de gymnastique à une fédération régissant les choses du sport, de l'éducation physique et de la préparation militaire ». Voir Paul DIETSCHY, « 1918-1920, des tranchées aux stades. Quelques éclairages sur la sortie de guerre des sportifs français et des fédérations de football européennes », *Histoire@Politique*, 2007/3 n° 3, 2007, p. 10.

¹⁵⁰ Ecaterina PETRESCU, « La presse sportive dans les collections de la Bibliothèque historique » [en ligne], *L'Échauguette*, 18 avril 2024.

¹⁵¹ Ces revues ne sont pas dépourvues de visées eugénistes. Ainsi, la revue *La Santé par les sports* est sous-titrée « organe officiel de la Société d'Encouragement à l'Amélioration de la Race ».

le professeur Desbonnet publie l'ouvrage *Comment on devient Athlète*. La préface est de Pierre Loti et la maison d'éditions est la « Librairie athlétique de la Culture physique ». On peut enfin citer *L'Encyclopédie des sports* dirigée par Philippe Daryl¹⁵², publiée en quatre volumes.

b) Historiographier les sports

La publication de *L'Histoire générale de la vélocipédie* témoigne de la volonté d'écrire l'histoire des sports. Jean Richepin y écrit que « l'homme complet, harmonique, doit être athlète autant qu'artiste¹⁵³ » et réfute l'idée selon laquelle l'activité physique nuit à l'activité intellectuelle. Il pense au contraire que les deux s'alimentent :

Pourquoi donc les fleurs de la pensée pousseraient-elles moins drues et moins glorieuses dans le terreau d'une pulpe cérébrale qu'arrose un sang plus frais, plus riche, plus généreusement renouvelé ? Laissons cette absurde opinion aux malingres qui cultivent en serre les pâles salades de leur chlorose¹⁵⁴ !

Ce changement de paradigme se ressent également dans le rejet intensifié des corps malingres et des corps gros, qui s'éloignent tous deux de la figure de l'athlète grec. Si la promotion de la pratique sportive à la fin du dix-neuvième siècle s'attache *a priori* à mettre en avant des valeurs comme le *fair-play*, le *self-control*, le respect de l'adversaire et l'amitié entre les peuples, Pierre de Coubertin trouve également dans le renouveau des Jeux un moyen de redonner à la France toute sa puissance virile¹⁵⁵, tandis que la défaite lors de la guerre franco-prussienne apparaît comme l'indice majeur d'une dévirilisation de la société¹⁵⁶. Jean Richepin s'est très tôt associé à Pierre de Coubertin pour valoriser la littérature au sein des Jeux Olympiques. Ses écrits publiés de 1870 à 1926 permettent de saisir l'éclosion progressive d'un écrivain qui accompagne et accélère l'essor du mouvement sportif en France. Cette figure n'a pas encore été étudiée et nous souhaitons maintenant proposer les clés de lecture nécessaires à sa compréhension.

¹⁵² Philippe DARYL (dir.), *Encyclopédie des sports*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1892-1895.

¹⁵³ Jean RICHEPIN, « Préface » in Louis BAUDRY DE SAUNIER, *Histoire générale de la vélocipédie*, Paris, Paul Ollendorff, 1891, p. VII.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. VIII.

¹⁵⁵ Voir à ce propos : Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, et Georges VIGARELLO, *Histoire de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

¹⁵⁶ Contrairement à des auteurs comme Maurice Barrès ou Charles Maurras, Jean Richepin ne semble pas imputer la défaite et la décadence à des groupes de population comme les juifs ou les femmes. Voir à ce sujet François GUILLET, « Le duel et la défense de l'honneur viril » in Alain CORBIN, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, t. 2, p. 122-123.

Jean Richepin a une vision utilitaire de la culture physique ainsi que de la littérature : elles doivent toutes deux être mises au service de la nation et aider à forger des hommes nouveaux et éviter ainsi le déclin de la « race française¹⁵⁷ ». Les ambitions de Jean Richepin se sont inscrites dans une recherche de la performance et de la perfection physique et morale.

c) Forger de nouveaux corps

Le siècle se trouve pris dans une dynamique belliqueuse, avec la guerre franco-prussienne, qui fit perdre à la France 5% de sa population. En 1881 Jean Richepin consacre un article au *Péril national*, livre de Raoul Frary qui tente de perpétuer la mémoire du conflit franco-prussien. Richepin dit à propos de ce livre :

Il n'a même pas le chauvinisme, cette faiblesse du patriotisme. Il nous montre tels que nous sommes, quoi que nous en disions : un peu trop consolés, un peu trop distraits, oublieux jusqu'à un certain point de la terrible leçon reçue en 1870¹⁵⁸.

Un chapitre du *Péril national* est justement consacré à l'éducation militaire. Raoul Frary y fait un parallèle avec l'Antiquité et affirme :

[...] la source de cette puissance [celle des grecs], c'est l'éducation de la jeunesse. Ce n'est que par un nouveau système d'éducation que la France peut conquérir la sécurité et reprendre le premier rang parmi les puissances militaires¹⁵⁹.

Concernant la jeunesse, toujours, l'auteur alerte sur deux éléments : la baisse de natalité, et la mauvaise éducation des jeunes gens. Ces propos vont dans le sens de Coubertin, pour qui le développement du sport est un moyen pacifié de préparer les hommes à la guerre et d'assurer une victoire militaire. Face à l'apparente « crise de la virilité¹⁶⁰ » qui pointe au tournant du XX^e siècle, le souvenir de l'humiliation de la défaite donne à la France une impulsion en faveur du développement des sports, que saisit la génération de Pierre de Coubertin. Ainsi, le développement des sports se fait à la fois dans l'objectif de s'opposer à l'Allemagne et sur la base de son modèle. Cette nation voisine apparaît à la fois comme un modèle et comme un repoussoir. La gymnastique, notamment, fait son entrée dans les écoles et chez les militaires :

¹⁵⁷ Voir Carole REYNAULT-PALIGOT « Construction et circulation de la notion de “race” au cours du XIX^e siècle » in Nicolas BANCEL, Thomas DAVID, Dominic THOMAS, *L'Invention de la race, Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, La Découverte, « Recherche » 2014.

¹⁵⁸ Jean RICHEPIN, « *Le péril national* », *Gil Blas*, 20 avril 1881, p. 1.

¹⁵⁹ Raoul FRARY, *Le Péril national*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1882, p. 294.

¹⁶⁰ Le tome 3 de l'*Histoire de la virilité*, dirigé par Jean-Jacques Courtine, a pour sous-titre « La virilité en crise ? » et explique la remise en question des valeurs viriles au regard des dégâts causés par la Grande Guerre.

Le modèle allemand impressionne en France, surtout après la victoire de la Prusse en 1870 attribuée à des troupes aguerries par un entraînement gymnastique pratiqué dès le plus jeune âge. De même si au tournant du XX^e siècle la gymnastique suédoise connaît en France une grande faveur, on ignore généralement que Ling, contemporain de Jahn, en est le promoteur. À partir d'une réflexion théorique, il établit un système orienté vers la perfection physique et morale des individus, non dénué de préoccupations eugéniques¹⁶¹.

La défaite de 1870 donne l'impulsion pour la mise en place d'une politique sportive à l'école. Le sport s'enseigne enfin dans une dimension militaire : il est censé forger les corps en vue d'une guerre, notamment après la défaite de 1870, ajoutant un enjeu national à la question du sport dans les écoles. L'introduction du sport à l'école est en effet une conséquence directe de la défaite de 1870, imputée en partie à la fragilité des corps français, plus faibles que ceux des Allemands. Cette défaite réhabilite la gymnastique dans les écoles¹⁶² et donnera plus tard naissance, en 1882, aux « bataillons scolaires ». Il s'agit de redresser les corps et la nation dans un élan patriotique pour lequel Richepin manifeste un enthousiasme exubérant.

En 1913, il participe à la création du premier collège d'athlètes à Reims. En France, le développement du sport s'inscrit, plus que nul par ailleurs, sur des bases militaires. L'activité physique se développe dans une dimension civique et militaire et médicale il s'agit, à l'école, de faire des hommes plutôt que de simples bacheliers.

Ce sont par ailleurs les thèses hygiénistes qui mettent en avant la théorie de Juvénal « *mens sana in corpore sano* », usuellement traduit : « un esprit sain dans un corps sain », à laquelle adhère Richepin.

C. Un retour à l'Antique : *mens sana in corpore sano*

Les écrits de Jean Richepin opposent systématiquement l'homme moderne à l'homme antique. Les valeurs héroïques de l'Antiquité, incarnées dans la figure du soldat et de l'athlète, sont menacées d'extinction, car la figure de l'homme est évolutive et est soumise à la corruption. En 1872, Jean Richepin offre, au détour d'une chronique, sa définition de « l'homme moderne ». Il affirme :

L'homme moderne est laid, chétif, hâve, enfiévré. Il affecte le mépris des corps qui sont beaux, forts et sains. Il pense volontiers qu'on ne peut avoir ni cervelle dans une tête

¹⁶¹ Ronald HUBSCHER, *L'Histoire en mouvements : le sport dans la société française (XIX^e-XX^e siècle)*, op. cit., p. 19.

¹⁶² Romain METAIRIE, « À l'école de la III^e République, les vertus va-t-en-guerre de la gymnastique » [en ligne], Libération.fr, mis en ligne le 18 mai 2019, consulté le 11 janvier 2021.

d'athlète, ni cœur dans une poitrine d'Hercule. L'homme moderne ressemble au renard qui a la queue coupée¹⁶³.

Ainsi, il faut opposer deux hommes : l'un victime des méfaits de la sédentarité, l'autre inspiré de l'Antiquité grecque et latine, qui doit être préservé et menacé de disparaître. Pour enrayer cette disparition, Jean Richepin propose un retour à l'Antique, qui doit se faire nécessairement sur le plan intellectuel et physique. Il écrit qu'il faut « se souvenir qu'il y a eu en Grèce un athlète nommé Eschyle, et un chorège de gymnase nommé Sophocle ¹⁶⁴ ». La forme même que prend l'engagement de l'auteur est antique : il publie une ode à l'athlétisme, forme antique de poésie, et propose dans sa poésie des traductions de vers grecs.

a) La Place de Jean Richepin dans les organisations sportives

Jean Richepin prône un retour à l'Antique. C'est sans doute cette philosophie du corps qui fait de lui l'un des poètes les plus sollicités pour communiquer lors des événements sportifs officiels à partir de 1900. En 1907, il devient président de la « Société des Sports populaires », anciennement « Société de gymnastique utilitaire¹⁶⁵ », fondée en 1903 par Pierre de Coubertin. En 1912, il participe à la création d'un collège d'athlètes visant spécifiquement à améliorer les performances des Français aux Jeux Olympiques. En effet, les Français sont revenus de ceux de Stockholm en 1912 avec seulement quatorze médailles, ce qui les place à la sixième place en nombre de médailles remportées sur les vingt-huit pays concourants. Dans le même temps, en Grande-Bretagne, Arthur Conan Doyle prend la présidence de la Fédération d'athlétisme¹⁶⁶, signe de l'engagement des écrivains dans le sport. D'ailleurs, Jean Richepin participe au comité formé avec Auguste Rodin, le marquis de Polignac et Georges Hébert¹⁶⁷, de la création d'un collège d'athlètes. Ses intentions concernent justement les liens entre hygiénisme, patriotisme et sport :

Justement émus par les ravages de l'alcoolisme et de la tuberculose qui atteignent la force française dans ses sources vives, tous les esprits clairvoyants s'inquiètent du remède. Le

¹⁶³ Jean RICHEPIN, « Le dernier des gymnastes », *La Renaissance littéraire et artistique*, 21 décembre 1872, p. 274.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ La société des sports populaires est fondée le 28 novembre 1906 à l'initiative du baron Pierre de Coubertin. La société de gymnastique utilitaire fusionne avec celle-ci, son nom disparaît. Jean Richepin adhère dès sa création à la Société des Sports populaires, il est alors vice-président.

¹⁶⁶ Nous renvoyons à ce sujet à l'étude de Julien Legalle sur Arthur Conan Doyle dans *Des Écrivains et du sport, 14 portraits d'auteurs et d'autrices par leur passion sportive*, Le Crest, Les Éditions du Volcan, 2023, p. 192.

¹⁶⁷ Fondateur de l'hébertisme et auteur d'un manuel intitulé *L'Éducation physique raisonnée*, Paris, Vuibert et Nony, 1907, 185 p.

meilleur moyen de combattre ces fléaux, c'est de généraliser le goût et la pratique des exercices physiques. Il semble qu'un sûr instinct en avertisse la jeunesse¹⁶⁸.

Dans son manifeste, le Comité insiste sur la légitimité de l'idée selon laquelle l'antagonisme entre la tête et les jambes est définitivement démodé. Le but de la ligue est « de préparer ainsi utilement les enfants pour les sports de l'adolescence et, par suite, d'en faire de futurs bons soldats et des citoyens vigoureux et sains¹⁶⁹ ». L'objectif affiché du développement du sport selon la ligue est donc à la fois médical et militaire. En 1913 Jean Richepin accepte la présidence de « jeux et sports à l'école¹⁷⁰ ». Les *Annales politiques et littéraires*, associées au projet, écrivent :

Le grand poète, le puissant athlète du vers et de la parole est la plus noble et vivante incarnation de l'athlète complet que les Grecs connurent : l'être supérieur chez lequel toutes les énergies du corps se sont librement et harmonieusement épanouies, parallèlement à celles de l'intelligence¹⁷¹.

Dans une lettre du 14 février 1920, Jean Richepin annonce qu'il « accepte de grand cœur l'honneur que veulent bien [lui] faire « Les Amis des Sports » en [lui] offrant une place dans leur comité de patronage¹⁷² ». Par sa présence dans les associations et comités officiels, Jean Richepin gagne progressivement du terrain institutionnel. En 1922, il est membre du comité de patronage des « Amis du sport » et président de l'association « Lettres, Arts, Sports¹⁷³ » fondée le 16 mars 1922. Sa première réunion se tient le 11 mai 1922 et sa première fête le 15 juin, lors de laquelle Jean Richepin fait une conférence. Du 17 au 31 novembre 1922, l'association organise l'exposition « Le sport dans l'Art, art ancien et moderne » à la galerie Barbazanges. Dans le programme, écrit par Jean Richepin, l'association affiche sa volonté : « élargir l'art par le sport, anoblir le sport par l'esprit¹⁷⁴ ». On peut une fois encore y lire le paradigme du lien entre le corps et l'esprit : « la santé intellectuelle et la santé physique vont de pair¹⁷⁵ ».

En 1923, lors d'une cérémonie organisée à la société de Géographie par le Comité National des Sports à l'occasion des trente-cinq ans de la fondation du « Comité pour la

¹⁶⁸ Manifeste du Comité Frantz Reichel, « Un collège d'athlètes – Culture ou éducation ? », *Le Figaro*, 20 octobre 1912, p. 3.

¹⁶⁹ R., « Les sports à l'école », *L'Action*, 16 février 1912, p. 2.

¹⁷⁰ Il s'agit d'une « ligue pour l'amélioration physique et morale de la race française », fondée en janvier 1912.

¹⁷¹ Jean DU TAILLIS, « Mouvement sportif – *E pur si muove* », *Les Annales politiques et littéraires*, 23 novembre 1913, p. 479.

¹⁷² Lettre de Jean Richepin, destinataire inconnu, 14 février 1920, Paris, Fonds Pierre Cassou, cote 402.

¹⁷³ Le comité « Lettres-Arts-Sports » a été fondé le 16 mars 1922. Son siège social est au 21, rue de Clichy. Son président est Jean Richepin.

¹⁷⁴ Jean RICHEPIN, « Notre programme » in *Le Sport dans l'Art, art ancien et moderne, peinture, sculpture, gravure, architecture, etc.*, Paris, Galerie Barbazanges, 1922.

¹⁷⁵ *Ibid.*

propagation des exercices physiques dans l'éducation », Jean Richepin récite une « Ode à l'Athlétisme » :

Je les plains, les purs cerveaux,
À leur seul culte dévots,
Ignorant ce que tu vaux
Et ta noble gymnastique
O corps qu'ils ont en mépris,
Et dont je dirai le prix.
Corps sain, vigoureux, bien pris,
Dur, souple, agile, élastique¹⁷⁶.

Le choix de l'ode n'est pas anodin : la forme même du texte est un hommage à l'Antiquité. La tournure « O corps », assimilable au vocatif, rappelle la forme du poème antique. Ces poèmes font partie d'un corpus de pièces de commandes écrites spécifiquement pour des événements sportifs. Jean Richepin participe donc à la valorisation, à la propagation et également à l'historiographie du sport. En 1924, il fait partie du comité de patronage de l'*Encyclopédie des sports* publiée avec l'appui de l'Académie des Sports et du Comité National des Sports (CNS). La même année, il fait partie du jury pour la section des artistes des Jeux Olympiques d'été de 1924 à Paris. Cette omniprésence lui permet malgré son relatif insuccès littéraire d'assurer sa bonne santé médiatique.

b) La « Ligue pour la culture française » : la tête et les jambes

Le désir de Jean Richepin d'opérer un « retour à l'Antique » se matérialise dans le même temps par la création de la « Ligue pour la culture française », censée améliorer la pratique des langues antiques à l'école et lutter contre les réformes scolaires qui diminuent la part consacrée aux langues anciennes à l'école. Jean Richepin affirme sous la Coupole en 1910 que « la langue française est la véritable langue universelle et que la France est toujours le flambeau de la civilisation¹⁷⁷ ». Le 3 juin 1911, il crée la « Ligue pour la culture française », dont le but est d'agir sur l'opinion publique en faveur des humanités. Pendant les mois qui précèdent, il écrit à de nombreux académiciens et personnalités influentes pour les rallier à sa cause¹⁷⁸. Dans le manifeste de la ligue, écrit par Jean Richepin, on peut lire :

¹⁷⁶ Jean RICHEPIN, « Ode à l'athlétisme », *L'Avenir* du 1^{er} juin 1923, p. 3.

¹⁷⁷ Jean RICHEPIN in ANONYME, « À propos d'un bluff », *Le XIX^e siècle*, 27 décembre 1910, p. 3.

¹⁷⁸ On trouve notamment des adresses à Gustave Théry, Henri Rochefort, Charles Maurras et Maurice Barrès.

À l'heure où, de toutes parts et dans tous les domaines, paraît s'affaiblir le sentiment des traditions françaises, un réveil de l'Idéal national est plus que jamais nécessaire¹⁷⁹.

L'académicien affirme que la revalorisation des humanités n'est « qu'un épisode de ce grand mouvement de reviviscence nationale, qu'on sent frémir de toutes parts dans notre jeunesse¹⁸⁰ ». Le programme de l'auteur traduit des ambitions nationalistes : « Sauvegarde, par la protection de nos églises, de l'idéalisme ou de l'art religieux ; maintien, par le souhait d'une autorité forte, de notre dignité nationale ; goût de l'héroïsme et de la gloire, développé par le triomphe de récentes inventions¹⁸¹ françaises¹⁸² ».

Les ambitions de la ligue sont vastes : celle-ci est composée d'un comité d'honneur, d'un comité de direction et d'un comité d'action. Jean Richepin est président du comité de direction de la *Ligue pour la culture française*. Les vice-présidents sont Paul Adam, André Beaunier, Alfred Capus, François de Curel, Francis de Croisset et André Hallys. Les secrétaires sont MM. Henri Massis et Alfred de Tarde, le trésorier est Arthème Fayard. Jean Richepin est également président du Comité d'action. Le comité d'honneur est uniquement composé de membres de l'Académie française. Jean Richepin a également l'ambition de créer des comités régionaux, afin d'avoir un impact sur la province.

Par ailleurs, l'auteur de *La Chanson des Gueux* s'adresse le 11 février 1912 aux mères de famille françaises dans *Les Annales politiques et littéraires* :

On a remarqué, à la dernière rentrée des classes, un accroissement notable des élèves qui se dirigent vers des études gréco-latines. Mais nous voulons davantage...¹⁸³

Le 10 février 1913, Jean Richepin est en Sorbonne, au nom de la Ligue, lors de la fête annuelle du Comité Dupleix¹⁸⁴. Cette réunion est organisée avec le concours de la Ligue pour la culture française, de la fédération des associations de parents d'élèves et du comité du collège d'athlète. Jean Richepin y prend la parole et « conclut en proclamant qu'il n'y a pas incompatibilité, comme d'aucuns ont pu le croire, entre la culture classique et la formation des

¹⁷⁹ Jean RICHEPIN, « Pour la Culture française », *Manifeste*, p. 1 Fonds Yves Jacq.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Jean Richepin songe à l'aviation. En 1911, il publie un roman intitulé *L'Aile*, sous-titré « roman des temps nouveaux », dont le sujet principal est l'aviation. Le personnage de Blaise Yvernaux publie notamment une thèse latine sur le sujet.

¹⁸² Jean RICHEPIN, « Ligue pour la culture française », fascicule, p. 1. Fonds Yves Jacq.

¹⁸³ Jean RICHEPIN, « Pour la culture française : aux mères de famille », *Les Annales politiques et littéraires*, 11 février 1912, p. 121.

¹⁸⁴ Le comité Dupleix, fondé par Gabriel Bonvalont, fut une « société d'encouragement à la colonisation ».

hommes d'action que demande M. Gabriel Bonvalot, et qu'il croit lui-même indispensables à l'avenir de notre pays¹⁸⁵ ».

La vigueur de l'homme de lettres, son patriotisme et sa gauloiserie constituent son tempérament et son identité littéraire au début du vingtième siècle. Le patriotisme de Jean Richepin et ses prises de position lors de la Grande Guerre ont été peu étudiées. Nous souhaitons à présent en poser les jalons principaux. Jean Richepin décide de s'engager, au tourant du siècle et sans doute par opportunisme, dans un mouvement visant à redonner toute sa vigueur à la « race française ». Il se place par ailleurs en représentant de ce modèle : lettré, athlète, normalien et latiniste, Jean Richepin possède toutes les qualités requises pour incarner cet homme nouveau, une figure de Hercule moderne, et un modèle pour la jeunesse selon lui.

Par ailleurs, la pratique sportive de l'auteur est aussi le pendant de sa pratique littéraire. Dans sa jeunesse, Jean Richepin utilise la culture physique pour sculpter son corps afin de se préparer à entrer dans l'arène littéraire. Dans le même temps, il lutte dans les foires, en amateur, s'identifiant ainsi à la figure du saltimbanque. Il joue métaphoriquement des coudes pour se faire une place dans un champ littéraire qui prend volontiers des aspects de foire d'empoigne, d'autant plus avec la libéralisation du marché du livre et du journal qui met en concurrence dominés et dominants du champ dans une véritable « lutte des classes littéraires¹⁸⁶ ».

Le sport prendra par la suite une place politique, à mesure que Jean Richepin devient un écrivain reconnu. Son rôle dans le domaine du sport accompagne cette légitimité : il préface des ouvrages, participe à des événements sportifs officiels et collabore avec Pierre de Coubertin à la valorisation du sport dans la société. Cette posture n'est pas dénuée d'un certain sens de la stratégie littéraire : il s'agit bien, en promouvant le sport, de mettre en avant sa propre personne dans un domaine en pleine expansion. La présence de l'écrivain dans l'univers sportif lui permet de se maintenir sur le devant de la scène littéraire.

3. Un « Hercule » de la littérature

En 1920, Georges Renard se souvient de Jean Richepin à l'École normale, « gymnaste acharné, passant la plupart de ses récréations avec son ami Lane[sic]¹⁸⁷ à faire des poids et du

¹⁸⁵ ANONYME, « M. Jean Richepin parle en Sorbonne », *Le Voltaire*, 10 février 1913, p. 4.

¹⁸⁶ Jean-Didier WAGNEUR, « une scénographie du petit journalisme : le ratage bohème » [en ligne], art. cit.

¹⁸⁷ Georges Renard fait une erreur sur le nom. Il s'agit de Fernand Lame, ami de Richepin à qui il dédie la première partie de *La Chanson des Gueux*. Richepin le surnomme le « forgeron Fernand » pour sa capacité à forger les corps par la pratique de la gymnastique.

trapèze, à *mesurer et à augmenter la grosseur de ses biceps*¹⁸⁸ ». Les prouesses sportives de l'écrivain intriguent ses camarades de classe, d'autant qu'en 1868, la pratique du culturisme n'est pas encore entrée dans les mœurs¹⁸⁹.

La figure du culturiste est régulièrement mobilisée dans la réception critique contemporaine à Jean Richepin. Nous souhaitons étudier les liens qui existent entre la pratique sportive de l'écrivain et sa pratique littéraire en nous plaçant encore une fois du côté de la réception.

A. La figure du culturiste chez Jean Richepin

Hercule est la figure par excellence du culturiste. Surhomme issue de la mythologie grecque, il devient au XIX^e siècle un symbole de la métamorphose et du dépassement de soi. Ses représentations plastiques insistent sur sa musculature. Parangon de la virilité, il est érigé en modèle physique et moral¹⁹⁰. Par antonomase, L'hercule désigne un « homme excessivement fort, robuste¹⁹¹ ».

La figure du pugiliste solitaire fascine le jeune Richepin, qui s'identifie volontiers au lutteur antique et au lutteur de foire à partir de 1868. Dans la cour de l'École Normale, il étonne ses camarades lorsqu'il s'entraîne à soulever des poids avec son ami le « forgeron Fernand », à qui il dédiera la première partie de la *Chanson des Gueux*. Jean Richepin explicite la mystérieuse formule dans ses mémoires :

Il s'agit de Fernand Lame, le poète plastique de *Toiles et Bronzes*, mon vieux camarade de Normale, avec qui et quelques autres, nous faisons, – oui, déjà ! – de la culture physique intensive.

Cela n'explique pas encore le forgeron Fernand. Eh bien ! voici : quand nous faisons de la gymnastique, tantôt voltigeant au trapèze, tantôt jonglant avec les haltères, tantôt nous rétablissant à la barre fixe ou grim pant à la perche, nous appelions cela « forger » ce qui, en fait, n'était pas si mal trouvé : ne nous forçons-nous pas des corps vigoureux pour plus tard, quand il nous faudrait, les uns et les autres, saisir la vie à la gorge et nous colleter un peu¹⁹² ?

¹⁸⁸ Georges RENARD, « L'école normale supérieure (1867-1870) », *La Revue politique et littéraire*, 4 septembre 1920, p. 513.

¹⁸⁹ Le premier *bodybuilder* de l'histoire est prussien. Il se nomme Eugen Sandow et naît en 1867. Eugen Sandow est fasciné par la figure d'Hercule, qui lui inspire sa vocation.

¹⁹⁰ Sophie VANDEN ABEELE, Christophe PRADEAU, (dir.), *Le Choix d'Hercule : morales du premier XIX^e siècle*, Paris, Sorbonne université, « Lettres Françaises », 2024.

¹⁹¹ « Hercule » in Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. 9, p. 211.

¹⁹² Jean RICHEPIN, « *La Chanson des Gueux* », *Toutes mes vies*, Demain, n° 11, février 1925, « Autour de *La Chanson des Gueux* », p. 33.

Dans cette formule finale, l'auteur fait du travail du corps un moyen de se préparer à la lutte de la vie¹⁹³. Ce travail relève de l'art et de l'artisanat : travailler son corps, c'est le « forger ». Le cadre de l'École Normale inculque une discipline et une technique au jeune Richepin dans le domaine des lettres et dans celui des sports.

Au dix-neuvième siècle, les hommes, lorsqu'ils sont sportifs cumulent souvent plusieurs activités physiques : les salles d'escrime servent à pratiquer de nombreux sports de combat et possèdent généralement le matériel nécessaire à la pratique de la culture physique¹⁹⁴. Dans son jardin de la rue Galvani, Jean Richepin « cultive simultanément l'escrime, la boxe, le chausson, le bâton, la canne il soulève des poids et des haltères, s'intéresse au trapèze, monte à cheval et franchit, sur le "vélo", des distances fabuleuses¹⁹⁵ ». Concernant la pratique de la bicyclette, Jean Richepin avait fait installer dans son jardin rue Galvani une piste avec virages relevés. Adolphe Brisson ajoute :

L'hiver, il ne se met au travail qu'après avoir fait cent cinquante fois de suite en vélo le tour de son jardin, soit vingt kilomètres parcourus à grande allure. Une suée formidable. Une friction. Et désormais, il se sent à l'aise. Il peut appeler la Muse. Il est en état de fournir dix heures d'un labeur intensif¹⁹⁶.

Jean Richepin « plastronne » également quotidiennement dans la salle d'armes du maître d'armes Lucien Mérignac. Dans un ouvrage sur les « hommes d'épée », le baron de Vaux écrit :

Son jeu est nerveux, vigoureux ; il a des jambes excellentes, des doigts de fer, beaucoup de jugement et d'allonge. Il attaque volontiers par des coups simples ; il riposte avec beaucoup de rapidité et de précision. Son côté vulnérable, c'est la ligne haute, et cela provient de l'impétuosité qu'il apporte dans l'assaut. Ce défaut disparaîtra, car Richepin se perfectionne chaque jour. Il arrivera à occuper une bonne place comme escrimeur, car personne ne plastronne avec plus de courage que lui¹⁹⁷.

C'est par amour de la technique que les hommes de la Belle Époque se rendent dans les salles d'entraînement¹⁹⁸. André Rauch précise que la volonté nouvelle de maîtriser les sports d'auto-

¹⁹³ On retrouvera la thématique darwinienne du *struggle for life* dans le discours de Jean Richepin au banquet des optimistes, lors duquel il affirme que « la nature [...] n'est pas juste, elle donne toujours raison aux plus forts contre les plus faibles ».

¹⁹⁴ Voir André RAUCH, « Le défi sportif et l'expérience de la virilité », *Histoire de la virilité*, t. 2, *op. cit.*, p. 260 et 274.

¹⁹⁵ Adolphe BRISSON, « L'athlète et le poète Jean Richepin » *Portraits Intimes*, troisième série, Armand Colin et C^{ie}, éditeurs, 1897, p. 22.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹⁷ Charles DEVAUX, « Jean Richepin », *Les Hommes d'épée*, Paris, É. Rouveyre, 1882, p. 91.

¹⁹⁸ Voir André RAUCH, « Le défi sportif », *Histoire de la virilité*, t. 2, *op. cit.*, p. 274.

défense « traduit un désir d'autonomie [...] et l'ostentation de cette capacité de répliquer, dont un homme se prévaut¹⁹⁹ ».

Comme nous l'avons vu précédemment, les premières expériences de Jean Richepin avec le monde des lutteurs forains ont lieu à partir de 1871. Sa fascination pour le monde de la foire l'amène à venir y *tendre le caleçon*²⁰⁰, c'est-à-dire relever le défi lancé par le lutteur. Cette pratique va de pair avec son goût de l'époque pour la truculence : le plaisir de choquer le bourgeois passe par ce déclassement temporaire. Le passage par ce lieu entouré d'exotisme forge une image décalée de la réalité sociale et du milieu bourgeois duquel l'auteur est issu. Néanmoins, ce déclassement n'est que temporaire, et relève davantage d'une excursion sociale que d'un véritable déclassement.

¹⁹⁹ André RAUCH, « Le défi sportif », *Histoire de la virilité*, p. 274. On retrouve ce désir d'autonomie et la capacité de se défendre seul dans la posture de Richepin.

²⁰⁰ Nous rappelons : « C'est la formule usitée pour défier l'assistance de s'aligner avec lui. D'ordinaire c'est un compère, un ami de la bande qui se présente et s'arrange de façon à se faire battre afin d'accréditer la renommée de la puissance du lutteur de cette baraque », G. Latouche, « Souvenirs de grand'route », art. cit.

N° 560 — SEPTIÈME ANNÉE LE NUMÉRO: 10 CENTIMES JEUDI 20 AOUT 1891

Le Bon Journal

PARIS, DÉPARTEMENTS, ALGÉRIE & TUNISIE	SIX MOIS 25 — UN AN 45 —	ADMINISTRATION ET RÉDACTION 26, rue Racine, PARIS. Librairie C. MARPON & R. FLAMMARION, Éditeurs	SOMMAIRE. — Les Débuts de Jean Richepin. — JULES MARY : La Bien-Aimée (suite). — CHARLES MÉROU- VEL : Femme de chambre (suite). — LÉON ALLARD : Les Flibustiers (suite). — ANDRÉ VALDÈS : Les Tré- sors des Vaincus (suite). — ALEXIS BOUVIER : Les de Berny (suite).
UNION POSTALE	SIX MOIS 40 — UN AN 75 —	LE BON JOURNAL paraît le Jeudi et le Dimanche.	

ON PEUT S'ABONNER SANS FRAIS dans tous les bureaux de poste.
Le Bon Journal ne répond pas des manuscrits.

LES DÉBUTS DE JEAN RICHEPIN

P. ARVY

JE BATAIS « COMTOIS » DEVANT LA « BANQUE » DES LUTEURS... (Voir page 226.)

Figure 12 « Les débuts de Jean Richepin », *Le Bon journal*, 20 août 1891. Fonds Michel Grimaud.

La Une du *Bon Journal* du 20 août 1891 montre Jean Richepin à la foire aux pains d'épices, montant sur la *banque*²⁰¹ pour affronter le lutteur. L'écrivain apparaît élégamment vêtu, presque frêle. Cette représentation de l'auteur en *gentleman* nous rappelle que sa présence dans les baraques foraines constitue avant tout un travestissement carnavalesque qui retiendra pendant de longues années l'attention de la critique. Dans ses mémoires, Jean Richepin avoue sa fascination pour les lutteurs :

Mais, parmi [les forains], ceux surtout pour qui mon faible est le plus marqué, ce sont les lutteurs, petits-fils des athlètes frottés d'huile de la Grèce antique, les jongleurs et les gymnasiarques, ceux, enfin, qui gagnent leur vie, de ville en ville et de bourgade en bourgade, au bord des routes ou sur les places publiques, à coups de force ou à coups d'adresse, avec la permission des autorités, bien entendu²⁰² !

En même temps qu'il tend le caleçon à la foire, Jean Richepin est professeur à l'école préparatoire de Saint-Cyr. Une autre anecdote légendaire veut qu'il se soit octroyé le respect des élèves chahuteurs en faisant s'effondrer un pupitre d'un seul coup de poing. Il raconte dans ses mémoires :

Je me levai ; et d'une voix *qui ne tremblait pas*²⁰³, je fis à mes perturbateurs, un peu surpris de tant d'audace, le *speech* suivant :

« Messieurs, je vous prie de croire que ce n'est pas pour mon plaisir que je suis ici. Si vous ne vous amusez pas, je m'amuse moins encore ! Je suis ici pour gagner ma vie. Auriez-vous la prétention de m'en empêcher ?

Alors, je vous prie de venir me le dire en face, sur la place du Panthéon, où je vous attendrai tout à l'heure. Mais il est bien entendu que, comme nous sommes des gens à peu près du même âge, c'est à coups de poing qu'on s'expliquera. »

Et en guise de *poing* final, j'achevai cette phrase en abattant ma main large ouverte sur les papiers qui étaient devant moi, avec une vigueur telle que le pupitre s'effondra. Moi, sans me départir de mon calme

— Et, maintenant, messieurs, travaillons ! Il y en a peut-être parmi vous, qui, par une bonne cote en version latine, ne seraient pas fâchés de relever la moyenne de leurs notes. Il ne faut pas que les autres les empêchent de travailler ! Je puis également vous donner quelques leçons de gymnastique : je sais marcher sur les mains, faire le saut périlleux, la voltige au trapèze et le soleil à la barre fixe. Avis à ceux d'entre vous que cela intéresse aussi !...

On ne *chahuta* le professeur de lettres, ni cette fois, ni les suivantes, et pendant toute l'année, je le constate à *notre* honneur, les classes se passèrent dans un silence religieux et je fus écouté avec une exemplaire attention²⁰⁴.

L'anecdote démontre les qualités morales et physiques de la « posture herculéenne » : Jean Richepin revendique ses capacités à la lutte et à la gymnastique et propose en même temps

²⁰¹ Dans le jargon de la fête foraine du dix-neuvième siècle, la *banque* désigne l'estrade sur laquelle performe le saltimbanque, qu'il soit lutteur, acrobate, faiseur de tours ou chanteur.

²⁰² Jean RICHEPIN, « Forains », *Toutes mes vies*, Demain, n° 6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 58-59.

²⁰³ Souligné dans le texte.

²⁰⁴ Jean RICHEPIN, « Dans l'enseignement », *Toutes mes vies*, op. cit., p. 11.

de se placer en *mentor*. Son *ethos* démontre calme et charisme : il insiste sur sa voix qui ne tremble pas. La réaction des élèves, qui choisissent de ne plus chahuter leur professeur, est indiquée par l'auteur comme une preuve de l'efficacité de ses méthodes.

Dans le même registre, Rachilde raconte dans le *Mercure de France* une anecdote de du temps où elle et Jean Richepin se réunissaient dans le cénacle de la *Revue moderne* :

La première fois que je vis M. Jean Richepin il fit passer devant moi un homme de lettres par la fenêtre. C'était curieux, et pas très littéraire, mais il avait tellement raison ! On dînait dans un petit cénacle²⁰⁵ qui se tenait 35, rue du Département²⁰⁶.

Rachilde précise que malgré l'ennui provoqué par l'homme en question, Jean Richepin resta calme et « tranquillement empoigna [l'homme de lettres] par une épaule et l'envoya au plein milieu d'une devanture vitrée²⁰⁷ ».

Jean Richepin se rend régulièrement en Angleterre pour se frotter aux boxeurs, aux athlètes et aux marins. Louis Lumet, dans un numéro de *La Culture Physique*, rapporte ces épisodes de la biographie légendaire de l'auteur :

Le plus souvent, il allait en Angleterre, à Londres, où l'on admirait, bien avant nous, les exercices physiques, les sports violents. Il se plaisait dans la société des boxeurs, des athlètes et des marins ; il recherchait les bons bougres à la peau dure, qui n'ont pas peur d'un coup de poing.

Quand il avait en poche quelque monnaie, il louait les services de solides Irlandais, sur la mâchoire desquels il vérifiait la vigueur de ses muscles — à six pences la détente ! Il ne revenait à Paris qu'à la dernière extrémité, sans le moindre centime, et il en repartait aussitôt que, grâce à sa copie succulente, qu'on commençait à goûter, il avait de nouveau le moyen de s'enfuir, au gré de sa fantaisie²⁰⁸.

Enfin, selon le témoignage de Maurice Bouchor, lorsqu'ils se rendent à Guernesey en 1876, tous deux complètent l'exercice de l'écriture par une pratique sportive entre lutte et jeu :

Était-ce la solitude, l'air de la mer, les cubes de viande rouge que nous engloutissions ? Je ne sais mais nous étions féroces. Richepin, qui fait tout ce qu'il veut, avait fabriqué des arcs et des flèches armées de pointes de plomb. Lorsque nous étions ivres de travail, nous descendions au jardin pour y prendre l'air, et notre jeu favori était de nous larder de flèches, comme deux saints Sébastiens. Elles volaient avec assez de lenteur pour que nous puissions préserver nos yeux ou baisser la tête à leur passage mais nous avions le corps couvert de bleus²⁰⁹.

²⁰⁵ Il s'agit des réunions qui se tiennent au siège social de la *Revue Moderne*. La revue est dirigée par Paul Cassard et Robert Bernier et paraît à partir de 1885.

²⁰⁶ RACHILDE, « Jean Richepin : *L'Aile*, Pierre Lafitte, 3.50. », *Mercure de France*, octobre 1911, p. 380.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Louis LUMET, « Jean Richepin », *La Culture physique*, 1^{er} mai 1908, p. 1042-1043.

²⁰⁹ Maurice BOUCHOR, « Richepin – Souvenirs personnels », *Le Gaulois*, 8 février 1892, p. 1.

À Guernesey, Jean Richepin aiguisé ses flèches et affûté sa plume. Avec Maurice Bouchor, il lance des vers²¹⁰ comme il tire à l'arc. Les deux hommes sont animés d'un esprit de compétition : Bouchor évoque « de terribles discussions pendant lesquelles, montre en main, chacun parlait cinq minutes, pour accabler l'autre de ses arguments²¹¹ ». Les deux hommes travaillent leurs compétences rédactionnelles, leur éloquence et se délassent par l'activité physique.

B. Un Hercule de foire ?

Quel impact cette figure d'écrivain en lutteur a-t-elle eu sur la réception de l'auteur ? En quoi la pratique sportive de l'auteur peut-elle avoir une incidence sur le regard de la critique ?

a) Le corps de l'écrivain et le corps du texte

Les critiques littéraires ne sont pas insensibles à ces anecdotes biographiques : l'image d'auteur influence la réception de l'œuvre²¹². Dans son article sur « le corps pathétique de l'écrivain », Daniel Fabre, après avoir étudié de près la figure d'Honoré de Balzac, affirme que « le critique peut donc à bon droit déduire que Balzac reflète physiquement son œuvre et réciproquement » et que « l'acte d'écrire s'accompagne, se nourrit et se prolonge de manifestations déroutantes, de symptômes très particuliers²¹³ ». Loin d'être une question marginale, la question du corps est au contraire « la preuve toujours renouvelée que la nouvelle sacralité de la littérature très exactement *s'incarne*²¹⁴ ». Le concept de « corpographe » soutient que le corps entretient une relation avec le discours et défend l'idée de « l'inscription du corps comme sens²¹⁵ ». Ainsi, le corps participe directement à la reconnaissance de l'écrivain²¹⁶. Les rapports entre littérature et *hexis*²¹⁷ corporelle semblent d'autant plus

²¹⁰ Nous rappelons que Jean Richepin et Maurice Bouchor avaient coutume, au *Buen Retiro* de Guernesey, de déclamer leurs vers depuis la plus haute tour à celui resté en bas. La pratique mime le gueuloir de Gustave Flaubert.

²¹¹ Maurice BOUCHOR, « Richepin – Souvenirs personnels », *Le Gaulois*, 8 février 1892, p. 1.

²¹² Nous avons déjà démontré ce point dans notre troisième chapitre. Voir « Définitions des notions d'« image d'auteur » et de « figure imaginaire », p. 86.

²¹³ Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », art. cit. p. 5.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

²¹⁵ Marie-Anne PAVEAU, Pierre ZOBEMAN, « Corpographe ou comment on/s'écrit le corps », art. cit., p. 3.

²¹⁶ Voir Paul DIRKX, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeux de reconnaissance » [en ligne], art.cit.

²¹⁷ L'*hexis* est la dimension actionnelle de la posture littéraire.

facilement observables de par la nouvelle médiatisation de la personne de l'écrivain. Déjà en 1858 Sainte-Beuve affirmait :

[...] la personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres ; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenues un des chapitres indispensables dans l'analyse qu'on fait de son talent²¹⁸.

Georges Rozet, dans son article sur « l'avenir de la littérature sportive », juge justement que la critique doit également s'imprégner de la culture physique et de son vocabulaire pour décrire le talent des écrivains :

[...] il serait à désirer, je le dis en passant, que nos critiques dramatiques, au lieu de s'épuiser à traduire en termes psychologiques et abstraits le talent de nos artistes, nous donnassent de leur physique et de leur jeu, selon les pièces, des visions aussi plastiques. Donc, dans ce style nouveau, peu ou pas d'épithètes destinées à donner des sensations de couleur : en revanche, beaucoup d'adjectifs et de verbes de sens plastique ou mécanique : *rapide* (ou *vite*), *mou*, *souple*, *élastique*, etc. ; *partir*, *s'envoler*, *s'enfoncer*, *se choquer*, etc²¹⁹.

Notre corpus de réception critique contemporaine à Jean Richepin²²⁰ regorge de métaphores sportives employées pour décrire la personnalité et la poétique de l'auteur tout en notifiant au lecteur le goût de l'écrivain pour la culture physique. Le décalage entre l'origine sociale de Jean Richepin et ses pratiques dignes de la foire détone : si sa musculature suscite parfois l'admiration, elle suscite également la moquerie. La posture ostentatoire de l'auteur est tournée en dérision par la critique :

M. Richepin veut que nous soyons fixés sur son tempérament. Il montre son biceps et dit : Tâtez ! comme les Hercules forains. On pourrait chanter cela sur l'air populaire : *Ça n'est pas d'la chair, c'est du marbre*²²¹.

²¹⁸ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « M. de Balzac », *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1858, t. 2, p. 448. Cité dans Daniel FABRE, « Le Corps pathétique de l'écrivain », art. cit., p. 1-14.

²¹⁹ Georges ROZET, « L'avenir de la littérature sportive », *La Revue de Paris*, novembre 1913, p. 604.

²²⁰ Nous rappelons : https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/richepin.html

²²¹ Maxime GAUCHER, « Causerie littéraire », *La Revue politique et littéraire*, 24 mars 1877, p. 927.

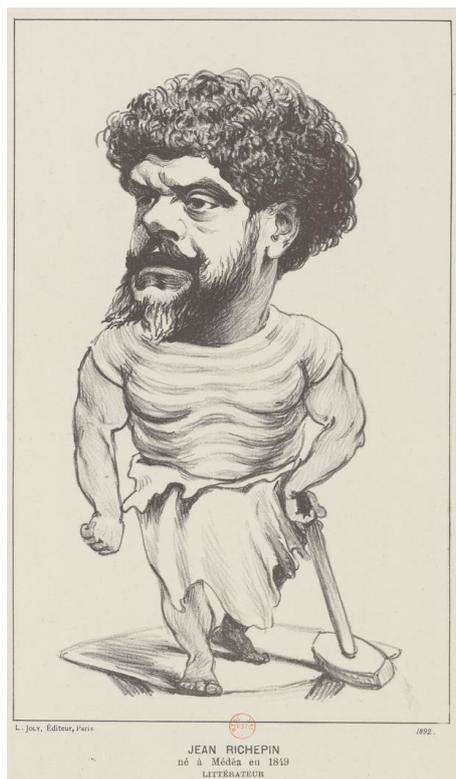


Figure 13 Félix Vallotton, *Immortels passés, présents ou futurs*, 1893, Fonds Michel Grimaud

Malheureusement pour l'auteur, la critique présente plus volontiers la version burlesque de l'athlète : l'« Hercule de foire », c'est-à-dire l'homme qui fait démonstration de sa force sur la place publique : le « saltimbanque qui exécute des tours de force, des exercices demandant une grande vigueur musculaire²²² ». Jean Richepin est le « jongleur », le « poète devenu saltimbanque²²³ », le « Lucrèce de Foire²²⁴ », le « Jupiter olympien²²⁵ », l'« Hercule de foire », prisonnier de sa « gloire de cirque²²⁶ » et adepte des « effets de muscle²²⁷ ».

b) Une littérature « sportive »

La poétique de l'auteur, à en croire la critique littéraire, serait dotée de qualités se rattachant à l'univers de la culture physique, telles que la souplesse, la musculature, la force et

²²² « Hercule » in Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, p. 211.

²²³ Léon BLOY, « L'homme aux tripes », *Le Chat Noir*, 5 janvier 1884, p. 208.

²²⁴ Albert THIBAUDET, *Histoire de la littérature de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 333.

²²⁵ Jacques HEBERTOT, « Le beau voyage », *Gil Blas*, 31 décembre 1912, p. 1.

²²⁶ Octave MIRBEAU, « Réclame », *Le Gaulois*, 8 décembre 1884, p. 1.

²²⁷ Jules LEMAITRE, « Poètes contemporains, M. Jean Richepin », *La Revue politique et littéraire*, 13 novembre 1886, p. 610.

la résistance. Dans la mention de la force, il peut s'agir de la langue, qualifiée par un journaliste de « drue et musculeuse, à la ressemblance de l'homme²²⁸ », ou d'un livre entier, comme *La Glu*, qualifiée de livre « hardi et puissant²²⁹ ». Dans la même veine, Victor Méric qualifie Jean Richepin d'« athlète qui pratiquait la poésie comme un sport²³⁰ ». Félicien Pascal écrit que « Jean Richepin, se sentant les facultés physiques de l'athlète, en a adapté les procédés de virtuosité à la littérature²³¹ ». Maurice Guillemot évoque en 1883 « les hardiesses et les ardeurs de son talent²³² ». Fabrice W. dans *La Vie littéraire* évoque les « vers fulgurants de Jean Richepin²³³ », le regroupant, avec Dierx, parmi les « poètes virils et philosophiquement forts²³⁴ ». Ernest J. Charle évoque « ses aptitudes naturelles d'acrobate littéraire²³⁵ ». André Billy lui reconnaît une « musculature philosophique²³⁶ » et ajoute quelques lignes plus loin :

Il apporte d'ailleurs, dans sa façon de frapper la lyre d'Apollon, je ne sais quoi de sportif qui rappelle le coup d'archet grinçant et bondissant du violoneux ménétrier et où ne cesse de se faire sentir le rythme intime de son être valeureux et hardi²³⁷.

Si ces journalistes utilisent ces métaphores pour valoriser l'écriture de l'auteur, d'autres s'en servent au contraire pour le tourner en dérision. Henri Second, par exemple, se moque de Richepin dans sa critique des *Caresses* :

Malheureusement quand nous arrivons aux jalousies, aux fureurs, nous ne pouvons plus guère admirer. Lorsque le poète parle de ses yeux de cuivre, il nous fait vaguement penser à un Othello de baraque à la foire aux jambons, et dans *Les poisons inutiles* nous sentons qu'il cherche l'horrible, mais nous trouvons qu'il rencontre l'écœurant et le ridicule²³⁸.

Henri Second joue sur le registre burlesque. Le terme « ridicule » donne à Jean Richepin l'aspect d'un clown. La critique juge la valeur esthétique du livre en se référant bien davantage au personnage de l'auteur qu'à son écriture et à ses activités telle que le jonglage, la lutte et l'acrobatie.

Si l'imaginaire du lutteur, de la lutte et la figure d'Hercule sont employés, ces représentations glissent vers les figures carnavalesques du lutteur de foire, du jongleur et de

²²⁸ ANONYME, « La Mort de Jean Richepin », *Bonsoir*, 14 décembre 1926, p. 2.

²²⁹ ANONYME, « Bibliographie du gaulois », *Le Gaulois*, 5 juin 1881, p. 2.

²³⁰ Victor MERIC, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n°30, 1908.

²³¹ Félicien PASCAL, « Jean Richepin », *La Revue hebdomadaire*, 20 février 1909, p. 390-405

²³² Maurice GUILLEMOT, « Jean Richepin », *Revue libérale*, janvier-mars 1883, p. 113.

²³³ Fabrice W., « Les nouveaux journaux », *La Vie littéraire*, 6 janvier 1876, p. 1.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Jean ERNEST-CHARLES, « Jean Richepin », *Le Théâtre des poètes, 1850-1910*, p. Ollendorff, 1910, p. 203.

²³⁶ André BILLY, « Jean Richepin », *L'Œuvre*, 17 mai 1923, p. 1.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Fabrice. W., « *Les Caresses*, poésie par Jean Richepin ; 1 vol. in-18 », *La Vie littéraire*, 15 mars 1877, p. 3.

l'acrobate. Les critiques considèrent que la littérature de Jean Richepin n'est qu'une suite de « tours », qu'il s'agisse de tours de force ou de tours d'adresse :

Tels poèmes sont purement des tours de force où apparaît le virtuose, l'acrobate qui trouve une rime à triomphe et qui met au-dessus de tout le souci d'épater le bourgeois²³⁹.

Jean Richepin serait un « acrobate littéraire²⁴⁰ », à la fois « jongleur et trouvère²⁴¹ », jonglant « avec des poids aussi facilement qu'avec des rimes²⁴² ». Sutter Laumann le qualifie de « jongleur de mots et de rimes²⁴³ » et Max Heller déclare : « il a joué avec le rythme et jonglé avec la rime²⁴⁴ ». Choulette, quant à lui, imagine un Richepin « jonglant, au nez de ses geôliers ébaubis, avec les strophes fanfarones de ses *Gueux*²⁴⁵ ». Marcel Fouquier s'amuse : « on [prend] plaisir à regarder Richepin, infatigable athlète, jongler avec les rimes et les strophes dans des poèmes à grand orchestre²⁴⁶ » ; autres jongleries pour Maurice Guillemot, qui affirme que le poète « s'amuse à jongler avec des rimes ensoleillées²⁴⁷ ». Ces remarques, outre le fait qu'elles ne constituent pas une critique littéraire et ne se revendiquent pas comme tel, présentent l'auteur en saltimbanque. Le verbe « jongler » convoque par ailleurs pour le lecteur l'image d'un personnage en mouvement, loin de sa table de travail. Cette image d'auteur saltimbanque perdurera jusqu'à la fin de la carrière de l'écrivain, puisqu'en 1922 André Billy analyse de la même façon les dernières acrobaties poétiques de l'auteur :

Ses tours d'acrobatie et de jonglerie nous le montrent au mieux de sa forme, comme disent les sportifs. Nulle part on n'aperçoit trace d'essoufflement, ou d'ankylose.²⁴⁸

Filant à son tour la métaphore de la poésie comme art du spectacle, un journaliste en 1944 le qualifie de « [m]aître du vers et de toutes les gymnastiques de la coupe et de la césure, acrobate du rythme et jongleur de la rime²⁴⁹ ». Jules Barbey d'Aurevilly décèle dans *Madame André* la même « souplesse dans la force » que dans le talent, très physique, de Richepin :

²³⁹ Victor MERIC, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n°30, 1908, n.p.

²⁴⁰ Jean Ernest-Charles, « Jean Richepin », *Le Théâtre des poètes, 1850-1910*, P. Ollendorff, 1910

²⁴¹ Henri CHANTAVOINE, « Variétés – *Les Blasphèmes* par M. Jean Richepin Maurice Dreyfous éditeur Paris 1884 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 23 juin 1884, p. 3.

²⁴² LE « VELO », « Jean Richepin », *Le Vélo*, 7 mars 1893, p. 1.

²⁴³ Sutter LAUMANN, « Jean Richepin », *La Justice*, 4 janvier 1887, p. 2.

²⁴⁴ Max Heller, « La Course au fauteuil académique » *La Patrie*, 1907, p. 1.

²⁴⁵ CHOLETTE, « Les mémoires de Jean Richepin », *Le Populaire*, 17 avril 1923, p. 2.

²⁴⁶ Marcel FOUQUIER, « Profils et portraits. M. Jean Richepin », *L'Écho de Paris*, 10 septembre 1886, p. 2.

²⁴⁷ Maurice GUILLEMOT, « Les Académiciens d'hier – Jean Richepin », *Le Siècle*, 6 mars 1908, p. 1.

²⁴⁸ André BILLY, « *Les Glas* par Jean Richepin », *L'Œuvre*, 15 mars 1922, p. 4.

²⁴⁹ Maurice RICORD, « Jean Richepin, poète de la mer et de la liberté », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 17 août 1944, p. 4.

Il a ce qu'on appelle *des reins*. Si je cherchais dans l'ordre physique une ressemblance avec son talent, je dirais qu'il me fait penser à l'élève, héroïquement râblé, du Centaure Chiron, dans le beau tableau de *L'Éducation d'Achille*. Il est souple et musclé comme lui. Il a toute la souplesse de la force. Et c'est particulièrement de cette souplesse dans la force qu'il donne la preuve dans *Madame André*²⁵⁰.

D'après le critique, la musculature de l'écrivain pourrait être perçue à la lecture de son livre, comme le sous-entend Félicien Pascal, qui affirme que la littérature :

[...] lui était une gymnastique intellectuelle non moins excitante que celle où les muscles peuvent se donner tout leur jeu. Et on n'a qu'à examiner la forme dans l'œuvre de M. Jean Richepin, surtout dans son œuvre poétique. La souplesse robuste, l'agilité aisée de sa phrase, la difficulté cherchée et surmontée sans apparence d'effort, cela n'a-t-il pas le contour serré, les mouvements alertes, et la sobriété élégante d'une sorte d'athlétisme intellectuel ?

[...] Et M. Jean Richepin, se sentant les facultés physiques de l'athlète, en a adapté les procédés de virtuosité à la littérature.

Il a pu d'autant mieux se donner cette originalité qu'il a épuisé tous les secrets de l'art d'écrire, au cours de ses études universitaires. Il a su du grec et du latin autant qu'homme de France. Il s'est assimilé tout le contenu des livres, avant de se mettre à écrire. Et ce n'est pas pour rien qu'il y a des tours de phrases, comme il y a des tours de trapèze. Il n'a ignoré aucune des sensations²⁵¹

L'homologie entre pratique sportive et pratique littéraire est une source inépuisable de métaphores pour la critique, qui deviennent vite des clichés, mettant en avant le caractère parfois fumiste de ces effets de muscles.

En effet, l'Hercule de foire est dans une certaine mesure, une figure de fumiste, comme le suggère Jean Vaudon qui qualifie Jean Richepin de « baladin [...] qui a du biceps » et de « farceur qui se moque de son lecteur, de son critique et de lui-même²⁵² ». Jean Richepin avoue lui-même dans ses mémoires que, lorsqu'il était lutteur de foire, certains combats pouvaient relever de la mise en scène :

[...] je fus l'*amateur* qui, lorsque, devant sa baraque, le professionnel en maillot couleur chair, caleçonné de peau tigrée, allume le monde, crie en manière de défi : « À qui le caleçon ? », l'*amateur* intrépide qui s'avance, met habits bas et descend dans l'arène.

Ce lutteur amateur, je le fus souventes fois et ayant *savonné* mes mains de sciure, je fus aussi le même qui, en une *prise* savante, fait toucher les deux épaules à son adversaire vaincu. Et l'adversaire, qui s'échauffait, ne s'y prêtait pas toujours de bonne grâce, et ce n'était pas forcément du chiqué, ma victoire applaudie. Bravo l'amateur !

²⁵⁰ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Madame André, par M. Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 24 février 1879.

²⁵¹ Félicien PASCAL, « Jean Richepin », *La Revue hebdomadaire*, 20 février 1909, p. 390-405.

²⁵² Jean VAUDON, « Jean Richepin », *La Correspondance catholique, première année 1894-1895*, Paris, Bureaux de « la correspondance catholique », t. II, p. 207.

On se serrait la main, comme avant de commencer. Puis, je me rhabillais et l'on allait sceller la réconciliation sur le zinc en buvant un canon de la bouteille, à la santé du vaincu, aux frais du vainqueur²⁵³.

À l'image de ces démonstrations spectaculaires, les pratiques littéraires de Jean Richepin relèveraient souvent de la démonstration de force et de la fumisterie. Cette posture fumiste est d'autant plus gênante pour l'auteur qui se revendique comme un des tenants de l'art social par sa posture de poète des gueux.

Jules Vallès affirme dans le *Cri du peuple* que « l'art anarchiste doit d'abord être un art de combat » et que sans cela, « l'auteur n'a été qu'un gymnaste, un jongleur, un cabotin²⁵⁴ ». Autrement dit, la métaphore l'homme de lettres en Hercule met au jour la dimension inoffensive du poète de *La Chanson des Gueux* : au lieu de valoriser l'écrivain, elle le désavoue en plaçant la focale sur le corps de l'homme davantage que sur son œuvre. Alors que les auteurs utilisent volontiers leur plume pour se jeter dans les querelles littéraires, Jean Richepin est présenté comme un écrivain qui se contente d'arborer une musculature littéraire impressionnante mais inoffensive.

Dans une chronique publiée anonymement, un journaliste critique vivement les *Blasphèmes* de Jean Richepin. Il évoque les anecdotes autour de sa fréquentation des baraques foraines pour disqualifier l'écrivain :

M. Richepin peut alors se féliciter du résultat : il a fait les dupes qu'il voulait. Son livre se vend et son absinthe lui est assurée pour cet été. Qu'il ne se fie pas cependant à son succès, et puisque ses biographies — il ne les a pas démenties — nous apprennent qu'en temps de disette il se louait comme lutteur forain, nous lui conseillons de ne pas rompre toute relation avec les baraques dont il a fait le plus bel ornement. Il pourrait bien un jour avoir besoin de ses anciens confrères. Croit-il bonnement que ce succès honteux va durer ? Que tout ce bruit ne sera pas évanoui dans quelques semaines ? Que beaucoup ne rougiront pas d'avoir chez eux un livre dont on ne peut tourner les pages qu'avec des pincettes ? La niaiserie publique a sa limite²⁵⁵.

Dès la publication de *La Chanson des Gueux*, il est accusé de mimer la gueuserie et en cela d'être ridicule. Ainsi, Pierre Véron l'enjoint à cesser de se déguiser en gueux :

[...] au lieu d'être un Baudelaire de troisième catégorie, redevenez vous-même. Arrachez ce masque carnavalesque. Débarbouillez cette lie postiche. Qu'on retrouve l'homme sous le fantoche²⁵⁶.

²⁵³ Jean RICHEPIN, « Forains », *Toutes mes vies*, op. cit., p. 61.

²⁵⁴ Jules VALLES, *Le Cri du peuple*, 14 novembre 1883.

²⁵⁵ AΦ, « *Les Blasphèmes* », *Journal des Villes et des Campagnes*, 15 Juin 1884, p. 3.

²⁵⁶ INCOGNITO, « À M. Jean Richepin, poète », *Le Charivari*, 28 mai 1876, p. 1.

Le terme « fantoche » se rapproche de celui de « clown ». Pierre Véron utilise le vocabulaire du cirque et du grimage, avec la mention du « masque carnavalesque », de la « lie postiche », et du « fantoche ». Ces représentations ont pour effet de minimiser la valeur de protestation sociale contenue dans la *Chanson des Gueux* : l'écrivain, devenu saltimbanque, gueux putatif, n'aurait réalisé dans ses œuvres qu'un tour de force littéraire et stylistique, une démonstration visant à bluffer le public qui ne doit pas être pris au sérieux.

c) La valorisation de la figure du sportif

Malgré son comportement parfois fumiste, Jean Richepin souhaite se débarrasser de cette image clownesque. C'est donc également pour légitimer sa propre posture que Jean Richepin choisit d'œuvrer à la valorisation de la pratique physique et de la bonne santé mentale de l'écrivain. À rebours du modèle selon lequel les névroses de l'écrivain seraient un gage de sa pureté littéraire et sa mauvaise condition physique un gage de son génie, Jean Richepin valorise la pratique du culturisme²⁵⁷, c'est-à-dire la pratique sportive exercée pour la recherche du beau corps. Ainsi, si l'engagement de Jean Richepin au sein du mouvement pour la renaissance des sports a pour objectif de contrer les méfaits du progrès, il vise également à justifier sa propre existence au sein du champ littéraire.

Louis Lumet écrit dans *La Culture Physique* que Jean Richepin « aime les beaux corps aux saillies harmonieuses, les bras qui savent lever des fardeaux, les reins qui ne craignent pas la lutte, il aime tout ce qui est fort et tout ce qui est libre²⁵⁸ ». Le muscle, et avec lui le beau corps, sont la finalité de la gymnastique et du culturisme :

[...] l'homme a ce pouvoir
Dont rien ne le destitue :
Par les mouvements accorts
Aux harmonieux accords
Sculpter lui-même son corps
Et l'ériger en statue²⁵⁹ !

Jean Richepin souligne dans ce poème que sculpter son corps relève de l'aptitude, de la capacité, et donc ne requiert que de la volonté. L'homme serait son propre sculpteur, son propre

²⁵⁷ Pierre Maréchaux définit le culturisme comme : « la volonté transhistorique qui a incité l'homme d'Occident à imaginer, programmer ou vivre les transformations de son propre corps au point d'en faire un objet de culte profane ».

²⁵⁸ Louis LUMET, « Jean Richepin », *La Culture Physique*, 1^{er} mai 1908, p. 1043.

²⁵⁹ Jean RICHEPIN, « La Statue Vivante », *L'Auto-vélo*, 16 novembre 1902, p. 1. Ce texte a été inséré par Gilbert PROUTEAU dans une anthologie. Voir Gilbert PROUTEAU, *Anthologie des textes sportifs de la littérature*, Paris, Éditions Défense de la France, 1949.

forgeron. Certains écrivains de la fin du siècle tentent par ailleurs de valoriser l'effort physique sous plusieurs formes, et moquent au contraire des figures d'oisifs, tels que le bourgeois. Guy de Maupassant, dans « Une partie de campagne²⁶⁰ », moque, tout comme Jean Richepin, les bourgeois au ventre rond, qu'il rend ridicules face aux canotiers aux « bras robustes comme ceux des forgerons²⁶¹ ». Leur présence contrastée met en exergue le ridicule des corps gros et maladroits des bourgeois.

Jean Richepin représente également des personnages taillés sur le modèle d'Hercule, comme Jean Pioux dans *Une histoire de l'autre monde*, ou celui de Pierre Fresson dans *Madame André*, de Marie-Pierre dans *La Glu*, et surtout le personnage du chemineau dans la pièce éponyme, qui représente le type fantasmé par le monde du travail²⁶².

Dans *Une Histoire de l'autre monde*, les deux personnages principaux sont des saltimbanques, Jean Pioux et Marius Mazuclard. Marius se décrit ainsi au juge :

Pioux est hercule, lutteur et boxeur. Je suis le singe fait homme, et il est la statue en blouse. À nous deux, nous pouvons enseigner tous les exercices du corps, tels que pointe, contre-pointe, canne, bâton, chausson parisien et marseillais, boxe anglaise et française, et la lutte à mains plates, renouvelée des Grecs et des Romains, telle qu'on la pratiquait en Grèce et en Roumanie. Boum²⁶³ !

Jean Pioux est un Hercule qui « pose » pour montrer ses muscles, mais les deux saltimbanques revendiquent une pratique de la lutte proche de celle de l'Antiquité.

C. Face au lutteur : le spectateur bourgeois

La promotion de la figure du sportif s'accompagne d'une dévalorisation de la figure du bourgeois, qui est selon l'auteur le parfait représentant de « l'homme moderne », en tout méprisable. À bien des égards, le bourgeois constitue pour Jean Richepin un contre-modèle : oisif, ventripotent, il est la figure dominante à laquelle s'opposent toutes les identités marginales valorisées par l'auteur : le gueux, le bohème, le nomade, le bohémien, le saltimbanque.

²⁶⁰ La nouvelle fut publiée en 1881 dans *La Vie moderne*.

²⁶¹ Guy DE MAUPASSANT, « Une partie de campagne », *La Vie moderne*, 2 avril 1881, p. 215.

²⁶² Voir Michel PIGENET, « Virilités ouvrières » in Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, et Georges VIGARELLO (dir.) *Histoire de la virilité, op. cit.*, t. 2, p. 203-241. Il s'agit d'un corps mis à l'épreuve, dont la puissance est glorifiée par la littérature dans un but patriotique.

²⁶³ Jean Richepin, « Une Histoire de l'autre monde », *Les Morts bizarres*, Paris, Georges Decaux, 1876, p. 74.

a) « Épater le bourgeois »

L'expression « épater le bourgeois », chère aux décadents, est devenue une expression consacrée à la fin du XIX^e siècle. Elle apparaît à de nombreuses reprises dans la réception critique contemporaine à Jean Richepin et n'a jamais une tonalité méliorative, notamment car elle est parfois associée à d'autres stratégies de promotion, la réclame et le *puff*²⁶⁴ et est en général décriée :

M. Jean Richepin, que la nature a doué de belles et fortes qualités de poète et d'écrivain, a le tort grave de professer la théorie de Baudelaire : *étonner le public à tout prix*²⁶⁵.

Pierre Véron, conscient que cet histrionisme sert surtout de réclame à l'auteur, remarque les « coups de grosse caisse²⁶⁶ » qui précèdent la publication des *Caresses* :

C'est le grand défaut de M. Richepin. La pose ! Ah ! s'il voulait être simple ! Ah ! s'il ne préméditait pas ses violences à froid ! Ah ! s'il ne cherchait pas à être le Clodoche de la poésie²⁶⁷ !

Pour Pierre Véron, cette tendance à vouloir épater à tout prix son public « exclut toute sincérité dans l'accent²⁶⁸ ». André Theuriet affirme, quant à lui, ne voir dans les chansons à boire et les pièces d'argot que « des espiègleries regrettables, n'ayant rien à démêler avec l'art, et écrites uniquement en vue d'ébaubir les bourgeois²⁶⁹ ». Si *La Chanson des Gueux* a été elle aussi accusée d'avoir été écrite dans l'unique but d'étonner le public, le talent contenu dans le livre avait permis à son auteur d'être largement salué par la critique. C'est ce qu'explique notamment Paul Courty :

Je me méfie toujours des livres dont le ton est évidemment forcé comme dans celui-ci, des livres-*pétard* des livres-*coup de pistolet*. C'est à priori une mauvaise note à mes yeux, quand je vois un écrivain s'efforcer d'attirer par le bruit des badauds distraits. Les étoffes aux couleurs les plus criardes sont d'ordinaire les plus mauvaises ; un déjeuner de soleil pour elles, un déjeuner de notoriété pour le poète tapageur, et tout est dit. Cette fois pourtant, il y a quelque chose sous la tentative de M. Jean Richepin, et les pièces semées

²⁶⁴ Sur le « puffisme littéraire », voir Marie-Ève THÉRENTY, « Le puffisme littéraire. Sur les steeple-chases romanesques au XIX^e siècle » in Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (dir), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2008, p. 221-234. Marie-Ève Thérenty définit le *puff* comme une « mystification publicitaire ».

²⁶⁵ ANONYME, « *Les Morts bizarres*, par M. Jean Richepin », *L'Homme Libre*, 16 janvier 1877, p. 3.

²⁶⁶ Pierre VERON, « Livres », *Le Charivari*, 3 mars 1877, p. 2.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ André THEURIET, « Les poètes contemporains : Jean Richepin (1) », *La Vie littéraire*, 5 avril 1877, p. 1-2.

d'expressions obscènes écartées, les tableaux trop orgiaques enlevés, il reste encore dans son livre de quoi révéler un vrai poète²⁷⁰.

Paul Courty évoque la saturation des sens, qui font que le public peine à trouver le véritable talent derrière toutes les stratégies de promotion. Malgré tout, il reconnaît du talent à l'auteur.

Jean Richepin lui-même décline l'expression consacrée « épater le bourgeois » dans sa préface aux *Blasphèmes*, dans laquelle il écrit « Avant tout, je vais scandaliser les dévots, les fidèles d'une religion organisée²⁷¹ ». Néanmoins, cette posture le place au risque du ridicule. Surtout, Richepin avoue par-là que son public est constitué de bourgeois. Timothée Colani dans *Le Courrier littéraire*, s'en amuse : « Sans le bourgeois, que deviendriez-vous ? Qui donc étonner, — je dis mal, — qui donc “épater”, sans le bourgeois²⁷² ? ». Le bourgeois fonctionne néanmoins comme un contre-modèle.

b) Remporter le titre : le bohème face au bourgeois

Dans le poème « Nos Revanches », le poète condense l'ensemble des raisons pour lesquelles le poète, malgré sa pauvreté, surpasserait le bourgeois. Le poème s'ouvre sur une antithèse :

Le bourgeois digère, gavé,
Ses trois repas et son bien-être,
Et rit de voir sur le pavé
Les poètes trainer la guêtre.
Mais que vienne enfin notre jour,
Parmi le public idolâtre
Nous sourions à notre tour
Quand il fait la queue au théâtre²⁷³.

Jean Richepin tourne en dérision la figure du bourgeois et ses caractéristiques principales, parmi lesquelles son ventre proéminent, indice d'une vie matérielle confortable. Dans *La Chanson des Gueux*, les « ventres ronds » des bourgeois²⁷⁴ s'opposent aux « ventres creux » des bohèmes et des gueux. Le matérialiste Richepin propose, par la description du ventre, de désigner de façon métonymique la condition socio-économique de l'individu. Le gueux et le bohème se reconnaissent donc tous deux à leur maigreur, tandis que les bourgeois

²⁷⁰ Paul COURTY, « *La Chanson des Gueux*, par Jean Richepin » *L'Opinion nationale*, 8 juin 1876, p. 2.

²⁷¹ Jean RICHEPIN, *Les Blasphèmes*, Paris, M. Dreyfous, 1884, p. 3-4.

²⁷² [Timothée] COLANI, « *La Chanson des Gueux*, par Jean Richepin », *Le Courrier littéraire*, 10 juin 1876, p. 212.

²⁷³ Jean RICHEPIN, « Nos revanches », *La Chanson des Gueux*, Paris, Librairie illustrée, 1876, p. 179.

²⁷⁴ Nous renvoyons à la partie de l'ouvrage de Georges Vigarello intitulée « Le Ventre bourgeois » in *Métamorphoses du gras*, op. cit., p. 169-211.

sont reconnaissables à leur embonpoint. Le bourgeois possède un ventre « rond²⁷⁵ » et « majestueux²⁷⁶ », « plusieurs mentons, et tous glabres²⁷⁷ ». Cette absence de pilosité constitue en outre un signe de sa virilité défaillante. Ces traits physiques sont associés à un certain nombre de caractéristiques morales. Jean Richepin conspue la figure du « boudiné²⁷⁸ », du bourgeois à la fois ridicule, comprimé dans son veston, laid, et sans esprit. Marius Boisson, rédacteur au *Comœdia*, décrit cette disposition de l'esprit de l'auteur :

[Jean Richepin] méprisait le coquin des villes, le fanandel sédentaire, l'homme des bouges, et clamait son amour des conquérants de la route, du sillon du sillage, des nomades indépendants, des « marcheurs » en quête d'inconnu, les frères et les sujets du poète²⁷⁹.

Si nous reprenons maintenant la définition de l'homme moderne²⁸⁰ telle que la proposait Jean Richepin, nous pouvons supposer qu'elle décrit le bourgeois : le corps du bourgeois est le signe de la dégénérescence de l'homme et fonctionne pour Jean Richepin comme un contre-modèle, auquel il oppose le modèle antique. Le bourgeois, c'est le laid, le ventripotent, l'assis, l'opposé physique et moral du modèle grec.

Jean Richepin présente justement les enjeux érotiques qui tournent autour des corps bourgeois. En 1876, Jean Richepin s'inquiète de la dépopulation en France dans son article « Faites des enfants ! ». Selon lui, le couple bourgeois ne procréé plus. L'impuissance supposée du bourgeois est un facteur de dénatalité : pour Jean Richepin, c'est le peuple qui enfante et fait croître les hommes, tandis que le bourgeois hésite, réticent à dépenser son argent et perdre un peu de son temps libre et son confort de vie.

Cette vision méprisante de la bourgeoisie trouve sa pleine illustration dans la pièce *Monsieur Scapin*. En 1886, Jean Richepin imagine une suite aux *Fourberies de Scapin* de Molière. Dans sa pièce, Scapin est devenu bourgeois et s'est marié à Dorine. Son nouveau statut est matérialisé par sa capacité à honorer sa faim quotidiennement. Il clame :

Il me faut désormais par jour mes trois repas,
Et quand je suis devant, qu'on ne me trouble pas.
Le bon temps, c'est celui des digestions calmes.
[...]

²⁷⁵ Jean RICHEPIN, « Chanson des cloches de baptême », *La Chanson des Gueux*, Librairie illustrée, 1876, p. 148.

²⁷⁶ Jean RICHEPIN, « Tous bohèmes ! », *Gil Blas*, 15 septembre 1880, p. 1.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Voir Jean RICHEPIN, « Le boudiné », *Gil Blas*, 5 juillet 1882, p. 1.

²⁷⁹ Marius BOISSON, « L'homme et son œuvre » in « Jean Richepin est mort », *Comœdia*, 13 décembre 1926, p. 1.

²⁸⁰ Nous rappelons la définition donnée par Jean Richepin : « L'homme moderne est laid, chétif, hâve, enfiévré. Il affecte le mépris des corps qui sont beaux, forts et sains. Il pense volontiers qu'on ne peut avoir ni cervelle dans une tête d'athlète, ni cœur dans une poitrine d'Hercule. L'homme moderne ressemble au renard qui a la queue coupée » in Jean RICHEPIN, « Le dernier des gymnastes », *La Renaissance littéraire et artistique*, 21 décembre 1872, p. 274.

Une posture originale : Jean Richepin, un écrivain viril et sportif

Et puisque j'ai vaincu la faim et la misère
Je n'ai plus qu'à vieillir, tranquille gras et doux²⁸¹

La pièce s'ouvre sur une scène de dispute entre Dorine et Scapin. Ce dernier souhaite voir s'arrondir son ventre afin de matérialiser sa condition de bourgeois :

J'en ai [du ventre] ! J'en aurai plus encore ! Je le veux.
Oui, Bologne la grasse exaucera mes vœux.
C'est exprès que je suis venu dans la patrie
Des pâtes, sous le ciel de la charcuterie ;
Et tu t'arrondiras, ventre, ô ventre béni,
À coups de mortadelle et de tortellini²⁸²!

Mais cette nouvelle carrure ne plaît pas à sa femme car en devenant bourgeois Scapin a perdu quelques qualités et gagné un peu trop de ventre. Dorine se lamente :

Ah ! que je t'aimais mieux jouant ton ancien rôle,
Aventureux et pauvre et maigre comme un clou
Mais plus fin qu'un renard et plus hardi qu'un loup²⁸³

À travers le discours, notons la comparaison avec le renard et le loup, qui symbolisent la ruse et l'intrépidité, mais aussi un comportement plus proche de l'animal, se fiant à ses instincts. Selon Jean Richepin, la sédentarité marquera la dégénérescence de l'homme en l'affaiblissant sur le plan intellectuel et sur le plan physique. Il affirme d'ailleurs, que « l'homme moderne ressemble au renard qui a la queue coupée²⁸⁴ ». Il réutilise d'ailleurs la métaphore en 1880 dans son article « Les six naturalistes » à propos d'Émile Zola :

[Émile Zola] affiche son horreur du panache avec une conviction qui ressemble diablement à celle du renard ayant la queue coupée²⁸⁵.

La métaphore de l'émascation est limpide. Jean Richepin réalise un portrait-charge d'Émile Zola. Il affirme : « L'allure est bourgeoise, au plus mauvais sens du mot, c'est-à-dire commune.²⁸⁶ » Richepin construit son identité sur la « haine du banal » et de la norme bourgeoise. Pour lui, est bohème « quiconque a trouvé trop lente la filière où on l'avait engagé ; quiconque est fatigué de marcher à la queue-leu-leu, quiconque veut prendre un chemin de traverse, quiconque s'ennuie des positions mûres, mais médiocres, quiconque se sent

²⁸¹ Jean RICHEPIN, *Monsieur Scapin*, Paris, M. Dreyfous, 1886, p. 5.

²⁸² *Ibid.*, p. 3-4.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Jean RICHEPIN, « Le dernier des gymnastes », *La Renaissance littéraire et artistique*, 21 décembre 1872, p. 274.

²⁸⁵ Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre – Les Six naturalistes », *Gil Blas*, 21 avril 1880, p. 1.

²⁸⁶ *Ibid.*

une ambition secrète de sortir de son milieu²⁸⁷ ». Il affirme à ce propos que la bohème de Murger, celle peinte à travers les personnages de Schaunard et de Rodolphe, n'est qu'une « variété de la bohème²⁸⁸ ». Pour lui, tous les transfuges de classe sont bohèmes, car ils se définissent par leur nomadisme et leur aspiration à la liberté :

Bohème, enfin, tout homme qui ose quitter le rang et qui se jette de côté, en pleins champs, en pleine indépendance, vers la politique, vers la spéculation, vers l'art ; qui essaye de grimper à Montmartre, au million ou au Parnasse ; qui a soif d'arriver plus tôt et plus haut²⁸⁹.

Cette définition tente de réactualiser la bohème en insistant sur le rejet de la monotonie et de la sédentarité bourgeoises, ce que représente au plus haut point Émile Zola selon lui, au physique et au moral. Pour Jean Richepin, le physique du poète est un indice de son talent. Il fait à ce propos un portrait-charge de Henri de Bornier :

Certes, un poète n'est pas nécessairement un Apollon du Belvédère, et je me rappelle fort bien ce que dit Rabelais en son prologue de *Gargantua*, touchant les vilaines boîtes qui renferment de bons onguents. Toutefois, j'estime qu'un vrai poète porte toujours dans son extérieur, en quelque partie de sa figure, ne fût-ce qu'en la lumière de son regard, un reflet de sa beauté intérieure²⁹⁰.

Jean Richepin utilise le physique de l'auteur au désavantage de celui-ci. Il lui permet, avant même d'avoir entamé la moindre analyse critique de l'œuvre, de décrédibiliser l'auteur aux yeux du lecteur en indiquant que le manque de talent de l'auteur serait inscrit dans sa physionomie même.

À l'inverse des écrivains bourgeois aux corps sans énergie que sont Émile de Bornier et Émile Zola, Jules Barbey d'Aurevilly et Guy de Maupassant ont tous deux un physique qui reflète leur œuvre à son avantage. Un autre « portrait à l'encre », écrit à l'avantage de son portraituré cette fois, est celui que Jean Richepin peint de Jules Barbey d'Aurevilly²⁹¹. Jean Richepin y développe son admiration pour l'anticonformisme du dandy. Il consacre d'abord un temps au portrait physique de l'homme, en s'attardant beaucoup sur l'accoutrement du dandy :

Ah ! ce chapeau, campé sur l'oreille comme un feutre de mousquetaire, ce chapeau derrière lequel on cherche une plume flottante, cette redingote qui *cuirasse* le buste à la façon d'un corset, et qui *enjuponne* les cuisses de ses plis en tuyau d'orgue, ce pantalon collant, dont l'étoffe blanche est sabrée à la couture par une bande de couleur et dont le bas fait guêtre sue des bottes vernies à bec effilé d'escarpins, ces manchettes retroussées au poignet, ces cravates en satin rose avec des barbes de dentelles, cette cravache au poing, cette limousine

²⁸⁷ Jean RICHEPIN, « Tous bohèmes ! », *Gil Blas*, 15 septembre 1880, p. 1.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre – M. de Bornier », art. cit.

²⁹¹ Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre – Barbey d'Aurevilly », *Gil Blas*, 31 mars 1880, p. 1.

doublée de velours ou cette peau de bique les poils en dehors, cette curiosité de costume qui semble extravagante en notre époque de vestons gris et de coupes anglaises, comme on s'est servi de tout cela contre M. Barbey d'Aurevilly, et comme le bourgeoisisme s'en est donné de travestir en caricature cette élégance d'un autre âge que notre correction banale ne sait plus apprécier²⁹² !

Dans ce portrait, l'attention est portée sur le vêtement : la redingote a une fonction d'agent au sein de la phrase : elle *cuirasse* et *enjuponne* les cuisses. Le reste de l'accoutrement est introduit par l'adjectif démonstratif « ce », qui impose le référent au lecteur. L'effet d'accumulation démontre toute l'attention portée à l'accoutrement du dandy, qui paraît complexe en regard de ce que Richepin nomme « notre époque de vestons gris et de coupes anglaises ». Dans la deuxième partie de son portrait, Jean Richepin établit un lien de cause à effet entre l'aspect du portraituré et son style. Il affirme que dans les romans :

Le style du contexte même [des romans] est aussi imprévu, aussi pailleté, aussi fourré de sous-entendus qui partent soudain en fusées et de parenthèses qui piquent un trait dans la phrase. C'est bien le vêtement qui convient à la pensée de l'auteur, sorte de redingote collante au torse et aux bras, évasée, flottante et plissée dans les basques ; corset par en haut, robe à circonvolutions par en bas, et, brochant sur le tout, de la dentelle, du satin, des falbalas²⁹³.

Jean Richepin fait l'éloge de l'homme et de l'œuvre sur le même modèle. Parce que Barbey d'Aurevilly est un dandy, Jean Richepin choisit la métaphore du vêtement pour décrire son œuvre. Dans le cas de Guy de Maupassant, Jean Richepin préfère renvoyer directement au corps de l'écrivain. Il affirme que Maupassant est « comme son livre, vigoureux, sanguin et beau²⁹⁴ ». Richepin le qualifie de « canotier enragé », identifiant la figure de Maupassant aux personnages robustes de sa nouvelle « Une partie de campagne ». Jean Richepin admire la constitution de Guy de Maupassant « viveur bien portant, et qui fait plaisir à voir²⁹⁵ ».

Jean Richepin reprendra en 1891 la métaphore du renard à la queue coupée dans la préface qu'il écrit pour la célèbre *Histoire générale de la vélocipédie* :

[...] l'homme complet, harmonique, doit être athlète autant qu'artiste.
Et puisque le vélocipède y aide, vive le vélocipède !
Sans fausse vergogne, je le crie, fussent en crever de rire les ventrus assis sur des couronnes en caoutchouc, les ankylosés de cabinet, les anémiques confits dans l'air confiné, les lamentables sédentaires au front d'hydrocéphale et au cul de plomb²⁹⁶ !

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Jean RICHEPIN, « Les six naturalistes », art. cit.

²⁹⁵ Jean RICHEPIN, « Les six naturalistes », art. cit.

²⁹⁶ Jean RICHEPIN, « Préface » in Louis BAUDRY DE SAUNIER, *Histoire générale de la vélocipédie*, op. cit., p. VIII IX.

L'auteur tente de renverser la moquerie qui toucherait les sportifs. En 1893, il met en vers ces mêmes idées dans un « sonnet pour répondre à certains railleurs », publié dans *L'Auto-Vélo*, que nous reproduisons dans son intégralité. Il y reprend la métaphore du « cul de plomb » :

Riez de nous, ô pots, gras à lard, hydropiques²⁹⁷,
Culs de plomb ! Moquez-vous ! Riez bien ! Redoublez !
Les beaux Grecs, au cerveau d'artiste, aux reins râblés,
En raffolaient aussi des coureurs olympiques.

Ce qui n'empêchaient point leurs glaives et leurs piques,
Quand, sur eux, se ruaient cent peuples rassemblés,
D'entrer comme des faux dans ces monstrueux blés
Et de besogner ferme à des moissons épiques.

Car en glorifiant les athlètes vainqueurs
Ils savaient que les corps vaillants font les grands cœurs,
Et donc ils en poussaient l'amour jusqu'au délire.

Sans honte, à ces humains ils dressaient des autels,
Pour Corre²⁹⁸ et pour Terront²⁹⁹, Pindare³⁰⁰ eût pris sa lyre,
Où chanteraient encore leurs deux noms immortels³⁰¹.

L'auteur s'inclut dans les sportifs par un « nous » qui s'oppose à un « vous » représentant les bourgeois. L'auteur rapproche cette communauté des sportifs modernes des Grecs, « athlètes vainqueurs » dotés à la fois d'un bel esprit et de capacités physiques hors du commun. Par le biais des coureurs cyclistes Corre et Terront, il construit un pont entre la modernité et l'Antiquité, avec le poète grec Pindare.

c) Une figure de séducteur

Dans l'œuvre de Jean Richepin le bohème affronte le bourgeois et les femmes arbitrent. Le regard féminin joue un rôle prépondérant dans la valorisation de la figure de l'athlète, du bohème et du soldat. À la fin du poème « Nos revanches », la femme du bourgeois délaisse son mari, attirée par la physionomie plus svelte du poète. Moqueur, le poète apostrophe alors le bourgeois :

Près de ta fille, épouvantail

²⁹⁷ Le début du dix-neuvième siècle voit la naissance de la distinction entre l'eau et la graisse : on distingue alors l'aquosité de l'adiposité. Voir Georges VIGARELLO, « De la chimie à l'énergétique », *Métamorphoses du gras*, op. cit., p. 194.

²⁹⁸ Jean-Marie Corre (1864-1915), coureur cycliste français.

²⁹⁹ Charles Terront (1857-1932), coureur cycliste français.

³⁰⁰ Pindare, poète lyrique grec du V^e siècle avant Jésus Christ.

³⁰¹ Jean RICHEPIN, « Pour répondre à certains railleurs », *Le Vélo*, 7 mars 1893, p. 1.

Une posture originale : Jean Richepin, un écrivain viril et sportif

Dont le nez pointu nous éborgne,
Nous faisons sous son éventail
Rougir ta femme qui nous lorgne³⁰².

La véritable revanche du bohème sur le bourgeois, c'est « d'être jeune » et « d'être beau³⁰³ ». Ainsi, les poètes méprisent-ils les « ventres ronds », les hommes ventripotents qui possèdent de « grossiers appétits³⁰⁴ » sexuels mais sont dépourvus des attributs de la virilité et de la beauté. C'est ainsi tout un système de valeur et de violences symboliques qui se déploie autour du thème du ventre.

Les yeux des femmes s'arrêtent également les corps vigoureux des hommes du peuple. Dans la pièce *Le Chemineau* de Jean Richepin, le personnage principal, qui n'a pas de nom, représente l'ouvrier doté d'une force herculéenne qui travaille sans relâche. Il représente l'idéal de la culture physique qui consiste à être beau et fort. Dans la scène d'ouverture, François fait remarquer :

Et puis ce chemineau, surtout, sans cesse à battre
Sa diable de mesure à son sacré refrain !
Pas moyen de souffler ! Il vous mène d'un train !
Et je coupe ! Et je coupe³⁰⁵ !

Toinette, déjà séduite par le chemineau, réplique : « Un rude homme à l'ouvrage³⁰⁶ ! ». Si on peut y voir une exaltation du corps au travail, on peut également remarquer que cette démonstration de virilité ne laisse pas Toinette insensible. Ainsi, la virilité du personnage s'exprime également par l'effet qu'il produit sur les femmes.

Jean Richepin s'identifie à ces figures d'homme forts et virils. Dans *Les Caresses*, le poète revendique un *ethos* de séducteur et se décrit lui-même comme un poète séduisant : le recueil est une suite de poèmes adressés à sa maîtresse. Dans son poème « Le dernier cadeau », il lui demande, lorsqu'il sera mort, de transformer ses restes en bijoux :

Mais tu feras de tes mains prestes,
Avec quelques fils de laiton
Des bijoux taillés dans mes restes³⁰⁷

Il évoque ses « lèvres rouges comme braise », ses « yeux jaunes », et ses « dents, colliers de perles fines ». Mort, le poète devient un appareil pour celle qu'il aime.

³⁰² Jean RICHEPIN, « Nos revanches », *La Chanson des Gueux*, op. cit., p. 181.

³⁰³ *Ibid.*, p. 180.

³⁰⁴ Jean RICHEPIN, « Chanson des cloches de baptême », *La Chanson des Gueux*, op. cit., p. 149.

³⁰⁵ Jean RICHEPIN, *Le Chemineau*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1897, p. 6-7.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Jean RICHEPIN, « Le dernier cadeau », *Les Caresses*, op. cit., p. 132.

Du côté de la réception, l'ensemble de la critique insiste sur les aspects avantageux de sa personne. Jean Richepin est présenté, dans notre corpus d'étude, comme un séducteur. La seconde partie de notre étude s'est notamment attachée à démontrer que l'écrivain compte en grande partie sur son physique. Nous citons ce portrait, exemplaire, de Francis Enne :

Une belle tête aux cheveux crépus, au teint bronzé comme un Indien – c'est pour cela qu'il a fait Nana-Sahib – des yeux pleins d'un éclat tantôt sauvage, tantôt rêveur ; solide gaillard bien portant, Hercule de foire au besoin, tout pour la séduction des femmes nerveuses et anémiées³⁰⁸.

Frantz Jourdain dresse aussi le portrait d'un écrivain séducteur, en décrivant « ce robuste garçon à la poitrine et aux bras de discobole, aux cheveux crépus, aux yeux de braise, au teint cuivré, qui ressemble à un Indien égaré dans un complet européen³⁰⁹ ». Un Richepin « beau et aimé des femmes³¹⁰ », conférencier pour jeunes filles et danseur de tango. Le caricaturiste Sem³¹¹, pour le *Gaulois du dimanche* représente Richepin en tenue d'académicien, l'épée transperçant une nuée de cœurs, avec le sous-titre « M. Jean Richepin, à qui ses lectrices ont offert une épée à l'occasion de sa réception à l'Académie française ». Il ajoute une « variante de *La Glu* », qui est une reprise de la chanson de Marie-des-Anges :

³⁰⁸ Francis ENNE, « Au hasard – Jean Richepin », *La Nation*, 11 mai 1884, p. 1.

³⁰⁹ Frantz JOURDAIN, « Jean Richepin », *Les Décorés : ceux qui ne le sont pas*, op. cit., p. 178-179.

³¹⁰ L'expression est employée à deux reprises : une fois par Paul Alexis dans *Le Réveil* du 28 janvier 1883, et une fois par Adolphe Brisson, voir *La Comédie littéraire*, 1895. De façon générale, on trouve de nombreuses mentions de la beauté de l'écrivain et de l'effet produit sur les femmes, notamment les auditrices de l'université des Annales, malgré l'âge avancé de l'auteur.

³¹¹ Marie Joseph Georges Goursat (1863-1934). Illustrateur et caricaturiste.

Richepin, prends ton épée !
Ah ! que de cœurs elle fend !
– Mais les cœurs, en mélopée :
« T'es-tu fait mal, mon enfant ?

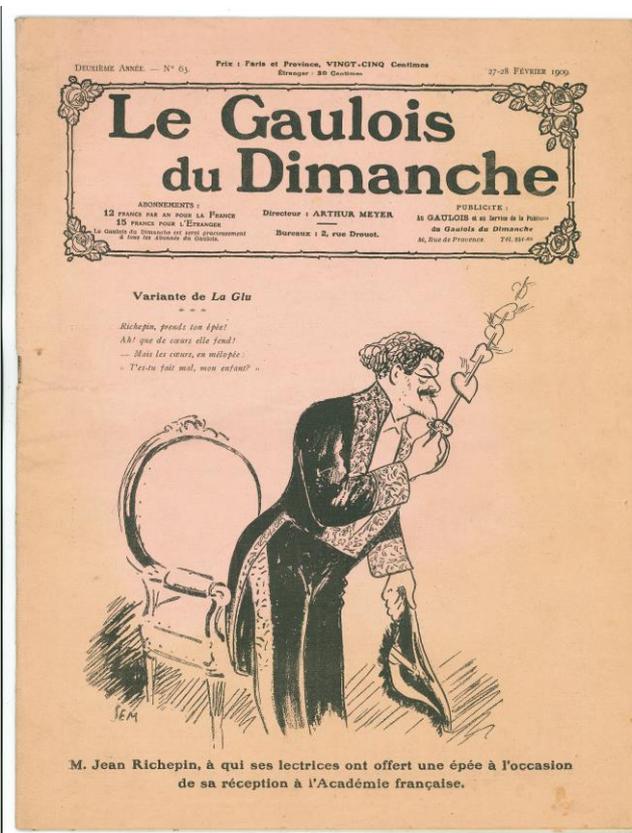


Figure 14 Sem, « M. Jean Richepin, à qui ses lectrices ont offert une épée à l'occasion de sa réception à l'Académie française », *Le Gaulois du dimanche*, 27-28 février 1909. Fonds Michel Grimaud.

Les portraits de l'auteur convergent vers cette figure d'hercule oriental et de séducteur. On peut par exemple lire ce souvenir de Tancred Martel, qui raconte sa rencontre avec l'auteur :

Lorsque je le vis pour la première fois, à Marseille, en avril 1879¹, et ce fut le printemps de notre amitié, son aspect m'étonna et m'enchantait. En dépit d'un élégant costume moderne, je crus d'abord avoir sous les yeux Caracalla, ou Lucius Verus ressuscité. Puis, mon regard m'envoya l'image d'un empereur d'Orient, d'un fils de grande tente arabe, d'un taxiarque de Thémistocle, se disposant à écrire une tragédie après s'être battu à Salamine².

L'ensemble des portraits compose une image d'auteur ancrée dans la jeunesse et la beauté. C'est d'ailleurs encore cette image qui est véhiculée aujourd'hui : ne retient-on pas essentiellement en Richepin la figure d'un jeune écrivain bohème révolté ? Une révolte qui

¹ Tancred Martel, Jean Aicard et Jean Richepin se rencontrent le 25 mars 1879 au théâtre du gymnase à Marseille, lors d'une soirée littéraire et musicale donnée par la société protectrice de l'enfance.

² Tancred MARTEL, « Jean Richepin », *La Revue mensuelle*, 15 octobre 1924, p. 1.

s'exprime également dans la part accordée au corps jeune et puissant du poète-Hercule en guerre contre la figure stéréotypique du bourgeois.

Bien que moqué par la presse et dénigré en tant que clown, sa figure herculéenne nourrit chez ses contemporains un respect qui pousse à valoriser le charisme de l'écrivain et ses qualités extra-littéraires. Jean Richepin est un écrivain qui a su mener sa barque médiatique : comme nous l'avons expliqué, ses insuccès ne l'ont pas empêché de compter parmi les écrivains les plus influents de la Belle Époque. C'est pourquoi nous souhaiterions maintenant proposer d'étudier la carrière de l'auteur au prisme de la notion d'opportunisme.

II. Un opportuniste des lettres ?

Dans sa thèse consacrée à la vie et l'œuvre de Jean Richepin, Howard Sutton propose de scinder en trois grands mouvements la biographie de l'auteur. Il consacre un premier chapitre, long de trente pages, aux années 1849 à 1876¹. Viennent ensuite vingt-trois pages évoquant l'activité littéraire de Jean Richepin entre 1876 et 1897², période que Howard Sutton considère comme étant celle de l'apogée du succès de l'auteur, de la publication de *La Chanson des Gueux* jusqu'au triomphe à l'Odéon du *Chemineau*. Seules neuf pages sont consacrées aux vingt-huit dernières années de la vie de l'écrivain³. Dans l'introduction de sa thèse, Howard Sutton justifiait ce déséquilibre en affirmant que la quantité de source primaires concernant cette partie de la vie de l'écrivain était moindre⁴.

La postérité s'est en effet peu occupée de l'activité littéraire de Jean Richepin entre 1900 et 1926. Pourtant, ces vingt-six ans d'une vie littéraire foisonnante le placent au rang des écrivains les plus célèbres de la Belle Époque. Pendant cette période, s'il souhaite toujours conserver son identité de « chantre des gueux », sa place au sein du champ littéraire a considérablement évolué. Entre 1900 et 1914, celui que la critique surnomme désormais « le chemineau de la conférence⁵ », sillonne l'Europe et la France⁶, pour se produire dans des manifestations culturelles diverses. En 1913, l'écrivain et journaliste Émile Poiteau souligne l'omniprésence de Jean Richepin sur la scène littéraire :

Jean Richepin ? C'est l'homme à la mode ! Il est de toutes les sociétés littéraires, de tous les comités, de tous les théâtres, de tous les journaux, de toutes les revues. Il est aussi de toutes les excursions littéraires, de toutes les conférences⁷.

¹ Howard SUTTON, « Chapter I, The early years (1849-1876) », *The Life and Work of Jean Richepin*, *op. cit.*, p. 21-51.

² « Chapter II, The middle years (1876-1897) », *op. cit.*, p. 52-75.

³ « Chapter III, The last years (1897-1926) », *op. cit.*, p. 76-85.

⁴ « Regrettable gasps and omissions in the second and third portions of the biography lay be attributed, in part at least, to the fact that during those periods his activities were less often carried on within public views, and the record is sometimes meager, or even nonexistent », *Ibid.*, p. 11.

⁵ On retrouve le terme à de nombreuses reprises dans la réception critique contemporaine. On peut lire dans le *Gil Blas* qu'il est le « romanichel de la conférence, chemineau du verbe ». Jean Richepin lui-même, dans une interview à G. Latouche, revendique ce terme. Voir G. LATOUCHE, « Paris pendant la guerre, par M. Jean Richepin de l'Académie française », *La Lecture*, 2 mai 1915, p. 276.

⁶ Jean Richepin fait des conférences à Turin, Milan, Naples, Rome, Berlin, Liège, Moscou, Varsovie, Saint-Pétersbourg, Copenhague, Stockholm, Alger, Tunis... En France aussi : Limoges, Nice, Bordeaux, Montpellier, Besançon, Ajaccio, Aix-les-Bains. On le voit même à Quimper les 15 et 16 juillet 1921 pour la fête des gueux. Voir l'annexe « Conférences », p. 395.

⁷ Émile POITEAU, « Jean Richepin », *Quelques écrivains de ce temps*, Bernard Grasset, 1913, p. 229.

Émile Poiteau insiste sur la diversité des domaines dans lesquels s'illustre l'écrivain. Présent à la fois dans les cercles de sociabilité, les lieux symboliques de pouvoir et les cérémonies officielles, Jean Richepin semble avoir finalement préféré à la gloire littéraire un succès mondain. Il s'accommode d'un travail de représentation dans de nombreux banquets et galas et occupe des postes dans diverses associations, sociétés et ligues visant à la préservation de la mémoire des grands écrivains⁸. Rattrapé par les palmes académiques qui ancrent définitivement sa personne au port des « assis » en 1908, Jean Richepin devient moins un producteur au sein du champ littéraire que le gardien d'une tradition : il n'est plus un écrivain, mais un homme du monde. Il devient également un homme politique : maire de la commune de Montchauvet, Jean Richepin tente encore une fois de suivre les traces de Victor Hugo et se présente à la députation dans la circonscription de Vervins. Il perd contre son concurrent, le candidat sortant Pascal Ceccaldi.

Face à la complexité de ce personnage, aux incertitudes autour de sa vie légendaire et à l'apparent reniement de ses valeurs, qui semble poindre au tournant du XX^e siècle, la postérité a plus volontiers retenu de l'auteur le « premier Richepin », le « poète des gueux », le bohémien, le révolté. L'ambition de cette dernière partie est de jeter les premiers jalons d'une étude sur les dernières incarnations⁹ de l'écrivain Richepin ainsi que leurs enjeux.

1. Reconsidérer le nomadisme au prisme de l'opportunisme

A. L'habit rouge contre l'habit vert

a) Un écrivain à l'étroit dans son costume

Dans l'introduction de notre travail, nous avons abordé les enjeux autour de l'interview que Jean Richepin accorde à André Arnyvelde à la veille de sa candidature aux législatives de 1914 à Vervins¹⁰. L'académicien reçoit dans son luxueux cabinet de travail son confrère journaliste, qui lui pose la question suivante : « Que pense le poète de la *Chanson des Gueux* et

⁸ L'ensemble des manifestations culturelles dans lesquelles est vu Jean Richepin est disponible en annexe. Voir annexe V. et VII.

⁹ Dans l'article qu'il écrit sur l'intronisation de Jean Richepin à l'Académie Française, le journaliste Raoul Aubry propose de considérer le statut d'académicien comme la « troisième incarnation » de l'auteur, après celle du soldat et du romanichel. Voir Raoul AUBRY, « M. Jean Richepin essaya son habit vert », *L'Écho de Paris*, 18 février 1909, p. 1.

¹⁰ Jean Richepin est le candidat de la fédération des gauches. Nous reproduisons en annexe les documents relatifs à sa candidature. Voir « Candidature de Richepin à Vervins », p. 371.

des *Blasphèmes* du Jean Richepin candidat aux élections ? » Peut-être sans s'en rendre compte, André Arnyvelde prend acte d'une véritable rupture chez l'homme de lettres : il distingue deux *scénarios auctoriaux* chez Jean Richepin et lui propose de se replonger dans la posture de ses débuts : l'anarchiste, le réfractaire et le poète, apparemment bien éloigné du conférencier, de l'académicien, du maire¹¹ et du candidat à la députation.

Le « désignateur rigide¹² » – « l'auteur de la *Chanson des Gueux* et des *Blasphèmes* » – connote lointainement la posture de révolte de Richepin, aux antipodes, *a priori*, de sa très sérieuse candidature à la députation. La question posée par André Arnyvelde invite l'auteur à se justifier sur ce brusque changement de posture. Jean Richepin choisit de défendre son itinéraire d'écrivain en valorisant cette pluralité de personnages :

— Ma vie n'est pas une ligne. Ma vie a tout été en zig-zags. Et puis il ne faut pas dire « ma vie ». J'ai vécu toutes sortes de vies. Une foule de vies. Mon prochain livre, qui sera un volume de mémoires, une autobiographie, s'appellera : *Toutes mes vies*. Vers vingt-huit ans, j'ai pris un jour conscience que chaque être porte en soi un peuple innombrable d'individualités. On n'est jamais seulement un homme, mais un pullulement de goûts, de vouloirs, d'hérités qui s'entrecroisent, se heurtent, tour à tour dominant. La plupart des individus vivent une certaine vie uniforme. Mais cela ne signifie point que cette certaine vie soit l'expression intégrale de l'individu. Chez la plupart, un atavisme plus puissant que les autres tendances, ou l'éducation, ou la nécessité matérielle unifient les instincts... Moi, du jour où j'ai pris conscience, comme je vous l'ai dit, de la multiplicité des êtres dans un être, j'ai pensé : je vais laisser aller tous les Jean Richepin que je suis... Et les vivre... On verra bien...¹³

Notons d'abord que l'auteur profite de la question de son confrère pour faire la promotion de son prochain livre, qui ne sera publié que dix ans plus tard¹⁴. Ensuite, revendiquant cette multiplicité d'êtres, Jean Richepin désamorce la potentielle contradiction que représenterait sa candidature à la députation en tentant de valoriser une trajectoire qu'il considère riche et plurielle. Néanmoins, cette pluralité de « moi », qu'il tente de présenter comme une force, semble desservir l'écrivain et mettre en doute sa crédibilité.

S'il est omniprésent, Jean Richepin semble avoir perdu tout crédit auprès de la plus jeune génération. Clément Vautel¹⁵, né en 1876, raconte la désillusion provoquée par l'itinéraire de l'auteur :

¹¹ Jean Richepin est maire de la commune de Montchauvet de mai 1912 à décembre 1919.

¹² Pour la notion de « désignateur rigide », voir Saul KRIPKE, *La Logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

¹³ Jean RICHEPIN in André ARNYVELDE, « Ma vie ? Non, dites : *Toutes mes vies*... », *Excelsior*, 15 mars 1914, p. 3.

¹⁴ Cette attente démontre le temps que Richepin a mis à écrire son livre, mais aussi l'attachement que possède l'auteur pour son titre. On sait en effet combien Jean Richepin avait tendance à modifier, même après publication, les titres de ses œuvres.

¹⁵ Clément Vautel, journaliste né en 1876.

Toutes ces révoltes, ce n'était que de la littérature. Aujourd'hui, M. Jean Richepin porte, fort bien d'ailleurs, l'épée académique ; il révisé le dictionnaire, il confère devant les jeunes filles du monde, il déjeune chez les ministres, dîne chez les rois – et son habit vert voisine avec la robe rouge...¹⁶.

La remarque de Clément Vautel met en lumière le reniement que constitue la fin de la carrière de l'auteur, embourgeoisé par les demi-succès littéraires. L'expression « que de la littérature » souligne le caractère fumiste de la posture de l'auteur de *La Chanson des gueux*.

Il n'est pas nécessaire cependant d'attendre le tournant du siècle pour constater que Jean Richepin ne parvient pas à devenir le représentant sincère des classes populaires. De nombreux portraits littéraires soulignent dès 1876¹⁷ l'inadéquation entre la scénographie auctoriale du poète et son allure. Cette pluralité d'identités peine à convaincre et écorne donc rapidement la légitimité de Jean Richepin. La critique transforme métaphoriquement les postures de l'écrivain en vêtements aisément remplaçables. Oscar Havard affirme que l'auteur de la *Chanson des Gueux* « se drape dans sa gueuserie intellectuelle, comme le mendiant espagnol Lazarille de Tormes dans sa cape trouée » et que « sa cape rouge dissimule insuffisamment l'âme d'un parfait notaire¹⁸ ». Maurice Leclercq, invité chez Jean Richepin la veille de son entrée à l'Académie Française, voit décrit au mur un « portrait du Richepin des *Blasphèmes* drapé dans une grande robe de chambre rouge » qui « semblait se moquer de son habit vert¹⁹ ». Réduites à un déguisement, ces postures se cantonneraient à la seule fonction de positionnement dans le champ littéraire.

Raoul Aubry propose d'envisager l'entrée à l'Académie de l'auteur comme une troisième incarnation, dont le costume viendrait compléter une garde-robe posturale :

[...] ce brave homme, qui est un grand écrivain, accrocha l'habit à palmes vertes entre le manteau flamboyant du Touranien et la tunique pâle du franc-tireur²⁰.

La construction des portraits de l'auteur par la critique est généralement fondée sur cette inadéquation entre son physique et son *ethos*, c'est-à-dire l'image qu'il projette à travers ses discours, et sa véritable apparence. Un journaliste de *La Liberté* raconte sa rencontre avec le poète des gueux :

¹⁶ Clément VAUTEL, « Propos d'un parisien », *Le Matin*, 2 octobre 1912, p. 1. Texte complet en annexe, p. 422.

¹⁷ Il est possible de consulter l'ensemble des portraits énumérés ci-après :

https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/1876.html

¹⁸ Oscar HAVARD, « M. Jean Richepin », *L'Univers*, 15 février 1897, p. 1.

¹⁹ Maurice LECLERCQ, « Jean Richepin académicien », *L'Éclair*, 18 février 1909, p. 1.

²⁰ Raoul AUBRY, « M. Jean Richepin essaya son habit vert », *L'Écho de Paris*, 18 février 1909, p. 1.

Connaissez-vous l'auteur de la *Chanson des Gueux* ? Regardez, le voici, me dit hier un de mes amis en me pressant le bras d'une manière significative, comme nous remontions le trottoir de la rue Montmartre.

Je croyais voir un pauvre hère de poète, fangeux et crotté comme le monde qu'il chante, hâve, dépenaillé, sordide, avec des yeux menaçants sous des cheveux en broussaille, un Tibérius Gracchus orné de la bosse d'un Quasimodo. Quel fut mon étonnement ! Le jeune homme qui s'avancé vers nous était un beau garçon, bien pris, élégant, de tournure à rendre jaloux M. Alphonse Daudet lui-même. Il avait quelque chose de doux et de sauvage dans la figure, l'œil curieux, étonné, profond, la barbe noire, longue et soyeuse, une barbe de jeune prêtre d'Eleusis à l'époque où il y avait des mystères. Rien d'ailleurs, dans sa mise, qui ne fût correct et du meilleur ton ; c'était enfin un gueux plein de familiarité avec les grands boulevards et l'intérieur des petits journaux, mais sans aucune parenté directe avec l'égout et le ruisseau²¹.

Le journaliste commence par faire le portrait de ses attentes en donnant un portrait stéréotypique du gueux, comme le démontre l'énumération des caractéristiques conventionnelles du vagabond – sale, menaçant, disgracieux – ainsi que le rapprochement avec le personnage de fiction Quasimodo. Dans un second temps, il joue sur le contraste pour mettre encore davantage en valeur les qualités physiques du poète : l'élégance, la beauté, la jeunesse.

La stupéfaction des critiques est grande lorsqu'ils voient apparaître un homme qui n'est « ni maigre, ni loqueteux, ni famélique²² », un poète qui n'est pas « crotté comme le monde qu'il chante²³ » ni « hirsute²⁴ » ou « les cheveux en broussaille²⁵ ». Ils découvrent au contraire un auteur avec « une barbe de jeune prêtre d'Éleusis », « élégant²⁶ », « en habit noir²⁷ ». De même, Paul Bourget démontre un décalage entre le portrait qu'André Gill dessine de Jean Richepin dans *L'Éclipse*²⁸ et la véritable mine de l'auteur :

C'est évidemment ce qu'a voulu exprimer André Gill, en lui donnant cet air farouche. Il a fait le portrait du condamné plutôt que celui du poète. À l'état libre, M. Jean Richepin n'a point une mine si rébarbative ; la bouche est moins torve, le nez moins sauvage. L'œil moins, féroce, la chevelure moins broussailleuse²⁹.

La répétition de l'adverbe « moins » laisse entendre qu'André Gill aurait exagéré les traits du poète pour rendre sa figure plus impressionnante.

²¹ ANONYME, « Les Gueux », *La Liberté*, 4 Juin 1876, p. 2.

²² Paul COURTY, « *La Chanson des Gueux*, par Jean Richepin » *L'Opinion nationale*, 8 juin 1876, p. 2.

²³ ANONYME, « Les Gueux », *La Liberté*, 4 Juin 1876, p. 2.

²⁴ V. D'ANTIN, « Causerie parisienne », *Le Monde Lyonnais*, 5 mars 1881, p. 210.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Paul COURTY, « *La Chanson des Gueux*, par Jean Richepin » *L'Opinion nationale*, 8 juin 1876, p. 2.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ P[au]l B[OURGET], « L'homme du jour – M. Jean Richepin », *L'Éclipse, revue comique illustrée*, 17 septembre 1876, p. 89.

²⁹ *Ibid.*

Jean Richepin manque par ailleurs de crédibilité dans ses parentés littéraires. Si l'auteur de la *Chanson des Gueux* se met sous le patronage François Villon, il voit davantage dans l'auteur du *Testament* le « buveur de vin, coureur de filles³⁰ ». Verdelet écrit : « M. Richepin descend légitimement de Villon [...] seulement, Villon était un truand au propre, et M. Richepin n'est un truand qu'au figuré³¹ ». Paul Courty confirme : « Comme l'auteur hâve et déguenillé du Testament, qui avait deux ou trois fois manqué la hart de si peu, qui a vécu le moindre de ses vers, renierait son successeur³² ! ». S'il tente de réactualiser François Villon, Jean Richepin détone. Cette posture auctoriale fragile ne résiste pas au dépouillement biographique qu'opèrent les critiques à propos de Jean Richepin suite à la publication du livre. Jules Barbey d'Aurevilly affirme que l'auteur de *La Chanson des Gueux* n'est « pas si gueux que cela³³ » et Paul Arène écrit un peu sévèrement à Jean Richepin :

Non, cher monsieur Richepin, ni vous ni vos amis n'êtes des gueux ou des goinfres. Vous ne logez au grenier qu'en vers et ne vous grisez guère que d'encre [...] quant à vous que, sur la loi de vos rimes, les candides lecteurs prennent sans doute pour un poète de belle étoile, de bouge et de grenier, ne mériteriez-vous pas qu'on vous déshonore à leurs yeux en leur révélant votre figure qui n'a rien d'un ivrogne, votre tenue qui n'a rien d'un gueux... et vos grades universitaires³⁴ !

Le choix de Jean Richepin apparaît donc comme une anomalie posturale. Jules Barbey d'Aurevilly qualifie Jean Richepin de « dandy de gueuserie³⁵ » et Paul Perret l'affuble du sobriquet de « dandy des tavernes³⁶ », des termes qui sont représentatifs de cette tension qui questionne la légitimité de Jean Richepin à parler au nom des indigents. Jean Richepin a une fâcheuse tendance au misérabilisme qui rend sa posture peu crédible. Ainsi, Félicien Pascal raconte

Au cours de sa vie accidentée, en effet, et, sans doute, afin de goûter cette volupté qu'il trouve aux exercices physiques, à la dépense de sa force musculaire, [Jean Richepin] s'engagea à bord d'un caboteur qui faisait la côte de Nantes à Bordeaux. Si bien qu'il a pu dire, au lecteur de son livre, tenté de le traiter de marin d'eau douce :
J'ai travaillé, mangé, gagné mon pain parmi
Des gaillards à trois brins qui me traitent en mousse.
Je me suis avec eux suivie la gargarousse,
Dans leurs hamacs et dans leurs bocarts, j'ai dormi.

³⁰ Jean RICHEPIN, « Ballade Villon », *La Chanson des Gueux*, op. cit., p. 205.

³¹ VERDELET, « Causerie parisienne », *L'Écho universel*, 18 juillet 1876, p. 2.

³² Paul COURTY, « *La Chanson des Gueux*, par Jean Richepin » *L'Opinion nationale*, 8 juin 1876, p. 2.

³³ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Littérature – *La Chanson des Gueux* », *Le Constitutionnel*, 19 septembre 1876, p. 1.

³⁴ Paul ARENE, « La Tribune littéraire », *La Tribune*, 6 juin 1876, p. 2.

³⁵ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Littérature – *La Chanson des Gueux* », *Le Constitutionnel*, 19 septembre 1876, p. 1.

³⁶ Paul PERRET, « Un nouveau venu », *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 28 janvier 1879, p. 2.

.....
Et tu verras ici des vers, en maint endroit
Lesquels furent rythmés au claquement des voiles,
Cependant que j'étais de quart sous mon suroît,
Le dos contre la barre et l'œil dans les étoiles³⁷.

De même, dans l'article « M. Richepin et le travail », Léon Werth sous-entend que Jean Richepin a pratiqué des métiers populaires en dilettante pour pouvoir se réclamer du peuple et bâtir ainsi son identité littéraire. Il affirme que « M. Richepin a été pêcheur et débardeur, comme Louis XVI fut serrurier » et oppose l'auteur de la *Chanson des Gueux*, qui opère un déclassement volontaire, aux véritables prolétaires :

Mais le professeur de rhétorique de M. Jean Richepin ne fut a donc pas appris qu'il y a des hommes pour qui le travail n'est pas un « coup de tête », des débardeurs qui ne débardent pas pour l'unique plaisir de raconter dans les salons et dans les journaux qu'ils ont débardé. Pêcheur et débardeur d'école normale, M. Richepin faisait du sport. Il pêchait et il débardait, comme un acteur de cinéma exécute les mouvements d'un métier manuel. Il pêchait comme un petit rentier. Il débardait, comme un recordman. Et la pêche et le débordement et la rente et bien d'autres choses encore, il les a mises en vers latins et en affiches électorales³⁸.

Charles de Larivière sous-entend également que Jean Richepin choisit de devenir débardeur pour être légitime dans son rôle :

Mais comme, pour parler de la mer, il faut au moins l'avoir vue, M. Richepin, après avoir épaté le bourgeois sur les planches du théâtre de la Porte-Saint-Martin, a songé à l'épater de nouveau en se faisant marin, ou plutôt en allant habiter pendant quelques mois avec ce monde de pêcheurs et de matelots qui vit de la mer et l'aime dévotement³⁹.

Les critiques font état du manque d'expérience de l'auteur et de son incapacité à évoquer de façon juste des expériences qui lui sont étrangères. La tentative de l'auteur de s'inventer une biographie imaginaire autour de ce déclassement échoue donc aux portes de la légitimité auctoriale.

b) La stratégie du misérabilisme

L'illégitimité biographique a des conséquences sur la poétique de l'écrivain. La proximité à laquelle il aspire avec son sujet ne résiste pas à l'analyse de la critique, qui fait rapidement planer le soupçon sur la prétendue *gueuserie* de l'écrivain. La littérature de Jean

³⁷ Félicien PASCAL, « Jean Richepin », *La Revue hebdomadaire*, 20 février 1909, p. 401.

³⁸ Léon WERTH, « M. Richepin et le travail », *Gil Blas*, 10 mai 1914, p. 1.

³⁹ Charles DE LARIVIERE, « Chronique littéraire », *La Revue générale : littéraire, politique et artistique*, 1^{er} mars 1886, p. 103.

Richepin n'a en effet rien de prolétarienne⁴⁰. Le manque d'expérience de l'écrivain a pour conséquence une tendance au misérabilisme. En effet, le regard surplombant et empathique que l'auteur pose sur les indigents porte en lui fantasmes et préjugés, largement diffusés dans ses discours. Paul Fort et Louis Mandin estiment d'ailleurs que Jean Richepin ne traite pas le sujet de la pauvreté en naturaliste, mais plutôt en romantique :

Richepin ne s'embarrasse pas beaucoup de psychologie. Venu au moment où le naturalisme était dans l'air, il a pris les gueux, les mendiants, les chemineaux, les révoltés comme des sujets d'exaltation poétique et de fantaisie lyrique, plutôt que comme des objets d'étude ; car, comme tous les vrais romantiques, ce poète est un subjectif, pour qui ses personnages ne sont guère que des acteurs, qui, sous divers costumes aux couleurs provocantes, ne mettent à la scène qu'un héros : lui-même. En les chantant, c'est lui-même qu'il chante, c'est-à-dire son tempérament, ses passions, ses aspirations, ses élans, ses attitudes volontiers théâtrales⁴¹.

Dans son article « Parler au nom des gueux⁴² », Alissa Leblanc note que l'originalité du recueil de Jean Richepin tient dans le dispositif énonciatif qui donne la parole directement aux indigents. Néanmoins, elle note que le « je » lyrique du poète se distingue de la masse des autres locuteurs, ce qui signifie que l'auteur établit une distinction entre les « gueux » et lui-même. D'ailleurs, Paul Bourget le confirme dès 1876 : « *Le Roi des Gueux* ne porte guère l'uniforme de ses sujets⁴³ ». Or, comme le fait justement remarquer Alissa Leblanc, « parler au nom des indigents pose d'abord un problème de légitimité auctoriale⁴⁴ ». Jean Richepin, tout en prétendant donner la parole aux indigents et tout en revendiquant une proximité fraternelle avec eux, se place dans une position surplombante, se proclame « roi des gueux » et donc empêche le lecteur d'associer tout à fait l'auteur à son sujet d'étude. Si Jean Richepin éprouve une fascination pour les marginaux, le lien qui l'unit à eux n'est pas un lien fraternel : il existe une subordination de la figure du marginal à celle du poète. À cette pratique dilettante de la gueuserie s'ajoute une vision paternaliste des personnes en situation de précarité. Si l'auteur chante les vies modestes, son attitude est loin de l'être, puisqu'il se place en porte-parole et en protecteur des indigents. L'auteur pose d'ailleurs la question dans un article de 1881 : « qui

⁴⁰ Le 26 avril 1882, Jean Richepin publie au *Gil Blas* une intéressante étude sur « l'ouvrier-poète » Savinien Lapointe. Il y écrit que l'erreur de Savinien Lapointe fut de vouloir écrire en français littéraire au lieu d'écrire en français du peuple. Il renverse donc le problème de l'utilisation d'une langue qui n'est pas celle de sa classe sociale. Jean Richepin ne semble pas y voir de problème dans son propre cas.

⁴¹ Paul FORT et Louis MANDIN, « La poésie française depuis 1850 (suite) », *L'École et la vie*, 24 novembre 1923, p. 154-155.

⁴² Alissa LE BLANC, « Parler au nom des Gueux ? Remarques sur *La Chanson des Gueux* (1876) de Jean Richepin », art. cit.

⁴³ P[aul] B[OURGET], « L'homme du jour – M. Jean Richepin », *L'Éclipse, revue comique illustrée*, 17 septembre 1876, p.89-90.

⁴⁴ Alissa LE BLANC, « Parler au nom des Gueux ? », art. cit.

prendra la défense des vagabonds si nous ne le faisons pas, nous autres les poètes ? [...] les pauvres diables n'auront plus d'avocat⁴⁵ ».

Cette tendance au misérabilisme se retrouve dans les prises de parole plus directes de l'auteur, notamment lors d'interviews. Ainsi lorsqu'il parle du *Chemineau*, Jean Richepin affirme vouloir « exprimer, par la langue [...] quel esprit peut chanter dans l'esprit et dans la pensée de ces paysans asservis au dur travail de la glèbe⁴⁶ ». On retrouve des idées similaires dans une autre interview, cette fois-ci à l'occasion de l'élection de Jean Richepin à l'Académie française :

— N'avez-vous pas, demandai-je à ce propos, en écrivant la *Chanson des Gueux* ou les *Truands*, n'avez-vous pas eu le dessein de rénover la poésie en lui donnant une forme en rapport avec les aspirations sociales de notre temps ?

— Non pas, me dit M. Richepin ; ces sortes d'intentions on ne les trouve, bien souvent, que l'œuvre une fois faite ! Mais j'ai été frappé de tout ce qu'il y avait de lyrisme méconnu dans l'esprit du peuple, des êtres simples et des malheureux. Le bourgeois seul n'est pas lyrique, ni dans ses idées, ni dans sa façon de les exprimer. Mais remarquez la manière de parler des voyous ; par exemple ; dans leurs paroles vulgaires, parfois malpropres, que d'images, que de trouvailles d'expressions qui ont une force lyrique que l'on ne remarque pas ailleurs. J'y ai été sensible et j'ai voulu le faire comprendre.

— Mais ce lyrisme populaire, dans votre œuvre, ne doit-il pas toute sa valeur à une métrique, à une tournure et à un talent qui semblent devoir beaucoup à notre classicisme ?

— Non pas. Dans le *Chemineau*, par exemple, j'ai eu l'intention, et aucun critique ne l'a constaté, de mettre en scène des paysans parlant leur véritable langue en leur style familier. Nulle figure dans les vers de cette pièce qui soit empruntée à la rhétorique ordinaire des poètes, nulle image qui ne puisse se trouver dans l'imagination des travailleurs des champs. J'ai voulu en un mot exalter le lyrisme latent des paysans, dans une forme qu'ils puissent comprendre⁴⁷.

Jean Richepin oppose, de façon manichéenne, la simplicité enfantine des paysans, vus comme des êtres simples, à la grossièreté bourgeoise. On peut d'ailleurs lire dans son article « Libre pensée » du 28 septembre 1881 que la foule est :

[...] despotique par manque de savoir et d'éducation. Lui demander, à elle, une attention indulgente pour qui n'est pas de son avis, c'est comme si l'on voulait que les Fuégiens écoutassent un discours de métaphysique professé par M. Renan⁴⁸.

Le nomadisme de classe dont semble faire preuve Jean Richepin est donc tout d'imagination. La critique pointe très rapidement les incohérences dans cette posture, ce qui remet rapidement en cause sa légitimité.

⁴⁵ Jean RICHEPIN, « Les Vagabonds », *Gil Blas*, 22 février 1882, p. 1.

⁴⁶ Paul DESACHY, « Chez Jean Richepin », *Le Rappel*, 15 février 1897, p. 1.

⁴⁷ Hébert DE FELS, « Immortel demain – Chez Jean Richepin », *L'Intransigeant*, 17 février 1909, p. 1.

⁴⁸ Jean RICHEPIN, « Libre-pensée », *Gil Blas*, 28 septembre 1881, p. 1.

c) Changement de décor : planter sa tente à Paris

Quelle mémoire reste-t-il des lieux dans lesquels l'auteur a vécu ? Au 83, rue de la Tour, une plaque commémorative rappelle que c'est dans sa maison parisienne que Jean Richepin est décédé. L'intérieur du domicile de Jean Richepin a été très régulièrement ouvert aux journalistes⁴⁹ et joue un rôle d'observatoire de sa scénographie auctoriale.

En 1885, un journaliste rend visite à Jean Richepin à l'occasion du succès remporté par la lecture de *Monsieur Scapin* à la Comédie-Française. L'article s'ouvre sur la description de la maison de l'auteur :

Un peu plus loin que la place Pereire, à cent pas des fortifications, au milieu d'un enchevêtrement de vieilles ruelles, où les hôtels modernes des artistes jurent à côté des masures lézardées, se trouve la rue Galvani, une voie très courte bordée de maisons bourgeoises et de jardins.

C'est là que Richepin a planté sa tente. L'auteur des *Blasphèmes* a choisi pour ermitage une toute petite maison entre deux jardins, loin du bruit des voitures, et des passions volcaniques⁵⁰.

Si le journaliste tente de minimiser le contraste entre l'image d'un écrivain nomade – le scandale des *Blasphèmes* est vieux d'un an –, d'autres journalistes soulignent au contraire combien le cadre de vie de l'écrivain ne concorde pas avec son image d'auteur.

L'entrée dans la demeure de l'écrivain symbolise l'entrée dans son intimité. Comme l'a montré Elizabeth Émery, les débuts de l'interview et de la photographie ont bénéficié de la coopération des hommes de lettres, qui n'étaient que très rarement réticents à faire visiter leur demeure, comme en témoigne la série de Dornac *Nos Contemporains chez eux*. En 1891, Jean Richepin accepte justement d'être photographié dans son intérieur bourgeois par Dornac. On y décèle un certain goût de la mise en scène. La photographie prise par Dornac de Jean Richepin, assis dans son fauteuil lisant un livre chez lui, est à ce titre exemplaire :

A. ⁴⁹ **Voir Annexe** «

Les visites à l'écrivain », p. 430.

⁵⁰ ANONYME, « Un revenant », *Le Matin*, 10 juillet 1885, p. 1.



Figure 15 Jean Richepin dans son cabinet de travail, issu de la série *Nos Contemporains chez eux* de Dornac, 1891. Fonds Michel Grimaud.

Dans notre étude sur la jeunesse de l'écrivain, nous avons longuement décrit les lieux de vie de l'auteur⁵¹. Tandis que ceux-ci dénotaient la précarité de l'auteur et les traits typiques de la bohème littéraire, à partir de 1880, Jean Richepin installe sa famille dans des logements moins précaires. Ces décors successifs vont dans le sens d'un passage logique de bohème à bourgeois et nous renseignent sur l'itinéraire de Jean Richepin.

La maison de la rue Galvani est un véritable symbole de l'ascension sociale et artistique de Jean Richepin. Il emménage en janvier 1881 avec sa femme, Eugénie Adèle Constant et leur premier fils, Jacques Richepin, âgé alors de dix mois, dans cette maison rose aux volets verts et au spacieux jardin. Ils y vivent jusqu'en 1901, date à laquelle le couple se sépare⁵².

Jean Richepin habitera ensuite brièvement une maison rue Malebranche, dont nous n'avons pas de description précise, de décembre 1901 au milieu de l'année 1902, avant de déménager au 66 rue Notre-Dame-des-Champs, dans le sixième arrondissement, « au deuxième étage d'une maison bourgeoise⁵³ », de 1902 à 1907.

En décembre 1905, dans le *Supplément à l'Art du théâtre*, Georges Ricou et André Charlot offrent une description très complète du cabinet de travail de Jean Richepin rue Notre-Dame-des-Champs. Le cabinet est « perdu dans son appartement, comme son appartement est

⁵¹ Pour notre étude sur les lieux de vie bohème de l'auteur, voir « Le Quartier latin : entre greniers et cafés », p. 192.

⁵² Le divorce est prononcé le 11 juillet 1912 « aux torts et griefs » de Jean Richepin.

⁵³ Max HELLER, « La course au fauteuil académique », *La Patrie*, 9 mars 1907, p. 1.

perdu dans Paris⁵⁴ ». Il comporte une cheminée de chêne, « ornée de figures d'anges en bois sculpté, peintes à la façon antique⁵⁵ ». Les journalistes décrivent plusieurs énormes bibliothèques. Le journaliste cherche des indices de la personnalité de l'auteur, et les objets deviennent les reliques de ce sanctuaire laïc : « les volumes multiples s'alignent aux rayons des casiers et leurs reliures, aux tons atténués, pour la plupart anciennes, font l'effet d'une étoffe curieusement ornée, posée à même la muraille⁵⁶ ». Les journalistes ne manquent pas de relever les lectures de Richepin : « Hugo et Banville, Tolstoï et Bossuet » qui « voisinent dans les rayons bourrés de livres⁵⁷ ». La pièce est saturée de décoration : « quelques tableaux, deux portraits de Richepin, des tapisseries anciennes, des verdure et des motifs à personnages, un certain nombre de bois sculptés, des armes ». Les journalistes soulignent :

L'ameublement et l'ornementation sont empruntés à des époques différentes, mais l'ensemble, un peu rude peut-être, ne manque ni d'harmonie, ni d'agrément, tout en conservant une apparence bizarre, inattendue, particulièrement originale⁵⁸.

Dans ces maisons, la pièce maîtresse est le cabinet de lecture, qui a été l'objet de nombreuses descriptions. Dans cet extrait, celui de la rue Galvani est dépeint comme un sanctuaire :

Dès mon entrée dans le sanctuaire où devant un haut bureau et sur un fauteuil beau comme une chaire, travaille le poète des *Gueux*, j'ai compris tout de suite à quel bon comédien je venais m'adresser.

Le poète s'est levé dans son manteau monacal ; il a descendu les degrés qui donnent à sa table juchée sur une estrade une allure approchée d'autel, et, dans un geste de théâtre, le corps en avant, le bras allongé : « Veuillez-vous asseoir », m'a-t-il dit⁵⁹.

Six mois plus tard, c'est au tour d'Albert Dayrolles de rendre visite à l'écrivain :

J'allai ces jours derniers chez Richepin le féliciter du chaleureux accueil obtenu par la lecture de son nouveau drame à la Comédie-Française⁶⁰. Je le trouvai un livre à la main, devant sa fenêtre ouverte, dans son pittoresque cabinet de travail. La lumière entrant à flots et se jouait sur les rayons de la bibliothèque contenant des reliures de nuance variée, d'un goût très curieux⁶¹.

⁵⁴ Georges RICOU et André CHARLOT, « Jean Richepin », *Supplément à l'Art du théâtre*, décembre 1905, p. XCVIII.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ LAMOIGNON, « Considérations sur le cabotinage, poètes & comédiens », *Gil Blas*, 27 janvier 1896, p. 2.

⁶⁰ Il s'agit de *La Martyre*, drame qui sera représenté deux ans plus tard.

⁶¹ Albert DAYROLLES, « Une matinée chez Jean Richepin », *La Lanterne*, 2 juillet 1896, p. 1.

Le même jour est publié au *Gil Blas* un article de Pierre Neblis intitulé « Chez M. Jean Richepin ». Il fait entrer le lecteur avec lui en ouvrant son article sur une description du jardin, avant d'entrer, à son tour, dans le cabinet de travail du poète :

Dans un petit pavillon tout entouré de jardins, à l'abri des mille bruits de la rue, sous l'ombre protectrice de hauts arbres, dans l'artistique et élégant cabinet de travail, je causais hier avec M. Jean Richepin⁶².

Ces articles répondent aux désirs du lecteur d'accéder à l'intimité de l'auteur : on peut le voir par les titres qui annoncent qu'il s'agit d'une visite à l'écrivain. L'article de Josy Marliott est le premier à faire mention dans son titre d'une visite à l'écrivain. C'est donc à partir de 1884, date de publication des *Blasphèmes*, que Jean Richepin commence à recevoir chez lui.

On trouve dans un article de Louis Gaillard en 1886 une longue description de cette maison de Richepin, écrite sous forme de scène, avec le petit Tiarko qui fait du cheval. Dans cet extrait, le journaliste insiste sur l'impression de bonheur familial qui émane de la scène :

Un jeune chien vient passer dans les jambes de l'importun ou de l'ami, on le caresse, et il regagne, joyeux, sa niche peinte en rouge ; on pénètre dans un vestibule tendu de rouge ; on monte un escalier toujours en rouge ; et ce poète, le blâmé d'hier, l'applaudi d'aujourd'hui, le glorifié de demain, vous reçoit, affable, très accueillant, et vous fait entrer dans son cabinet de travail. Il vous raconte ses commencements, sa pièce ; sa voix chaude et sympathique vous empoigne, on ne se croit plus dans un cabinet de travail, chez un poète, il semble que l'on se trouve dans un temple, chez un Dieu.

Il est vrai qu'en son costume tout rouge, ayant l'air d'un prêtre de Bouddha ou du dieu Vichnou, il ajoute beaucoup à l'illusion.

Mais l'on revient bien vite à la réalité en apercevant par la fenêtre un cheval mécanique piteusement échoué au fond du jardin.

C'est le cheval du petit Tiarcko (*sic*)⁶³.

Les descriptions de ces lieux, loin d'être factuelles, forgent une identité littéraire à Jean Richepin. Dès 1889, la maison semble avoir déjà été trop décrite : dans un article intitulé « chez M. Richepin », Jean Soleil utilise une prétérition pour évoquer la maison du poète :

La petite maison qu'habite le poète, tout là-haut vers les fortifications pelées, en un coin de province parisienne, presque aux portes de Levallois-Perret, vous la connaissez assez pour que je ne recommence pas à vous la décrire. On vous a peint le jardinet retentissant du gazouillis des oiseaux et des enfants, le cabinet de travail tout tendu de rouge, rempli d'armes bizarres et de cuivres fantastiques, on vous a fait à maintes reprises le portrait du poète crépu, très haut, très « aryen » dans sa pelisse pourpre. Rien n'a changé ; la maisonnette a gardé son bon aspect familial, la chambre où Richepin passe de longues heures à rêver ou à écrire fait toujours songer à quelque harem des pays bleus, et dans le

⁶² Pierre NEBLIS, « Chez M. Jean Richepin », *Gil Blas*, 2 juillet 1896, p. 2-3.

⁶³ Louis GAILLARD, « Hommes et choses — Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 31 octobre 1886, p. 1.

jardin, grand comme un tout petit mouchoir de poche, enfants et oiseaux continuent à jeter au vent le joyeux écho de leur babil⁶⁴.

La famille Richepin déménage ensuite au 8, villa Guibert, 83, rue de la Tour. C'est dans cette maison qu'il décèdera le 12 décembre 1926. De fin 1907 à 1926, la demeure de Richepin est au 8, villa Guibert, dans un hôtel qu'il habite « à la mode anglaise [...] de la cave au grenier », situé dans le seizième arrondissement de Paris, à Passy.

B. L'athéisme de Jean Richepin

– C'était bien la peine, a-t-on dit, d'avoir écrit les *Blasphèmes*, pour être enterré à l'église !
Candide⁶⁵

a) Autour de la publication des *Blasphèmes*

En 1884, Jean Richepin publie ses *Blasphèmes*, un « escalier vertigineux qui conduit à l'épouvantable et serein nihilisme⁶⁶ » qui met au jour la proximité de l'auteur avec la pensée de Friedrich Nietzsche⁶⁷. La critique, très mitigée, ne reçoit pas favorablement ce livre annoncé depuis déjà plusieurs années. *L'Événement* annonçait le 8 avril 1879 que Jean Richepin était en préparation des *Blasphèmes* et prédisait déjà un « succès [...] très certainement retentissant⁶⁸ ». En mai 1884, la publication du recueil cause un « effroyable tapage⁶⁹ » revendiqué par l'auteur lui-même, qui affirme, dans la préface des *Blasphèmes* « [être] allé plus loin qu'on ne le fit jamais dans la franche expression de l'hypothèse matérialiste⁷⁰ ». Ferdinand Brunetière relève la phrase et affirme que « c'est là d'une grande ingénuité, qui ne va ni sans quelque ignorance de l'état des questions, ni sans quelque ingratitude pour Lucrèce, après l'avoir tant imité⁷¹ ».

La volonté affichée de choquer le bourgeois, ou plutôt de « scandaliser les dévots⁷² » entre d'ailleurs en contradiction avec l'immensité des précautions éditoriales. Un long et riche

⁶⁴ Jean SOLEIL, « Chez M. Richepin, Paris, 10 mars 1889, p. 2.

⁶⁵ CANDIDE, « Doit-on le dire ? » *Candide*, 23 décembre 1926, p. 1.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁷ En 1891, il monte à la scène son opéra *Le Mage*, inspiré de *Ainsi parlait Zarathustra* de Nietzsche.

⁶⁸ B., « Lettres de Marseille », *L'Événement*, 8 avril 1879, p. 3.

⁶⁹ Adolphe Brisson, « *Les Blasphèmes*, par Jean Richepin », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} juin 1884, p. 348

⁷⁰ Jean RICHEPIN *Les Blasphèmes*, *op. cit.*, p. 7.

⁷¹ Ferdinand BRUNETIÈRE, « Revue Littéraire – *Les Blasphèmes* de Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, t. 63, 1884, p. 697.

⁷² Nous avons déjà analysé ces deux expressions dans notre point sur la volonté de l'auteur de se placer en histrion. Voir p. 285.

paratexte vient justifier la démarche et prévenir le lecteur. D'abord, le sonnet liminaire a valeur de mise en garde :

Lecteur, si c'est pour rire un brin et te distraire
Que le désir d'avoir ce volume t'a pris,
Crois-moi, cours le revendre, et même à moitié prix ;
Car ces vers ne sauraient t'amuser. Au contraire
[...]
L'âpre vin que j'ai fait aux monts d'où je descends
N'est pas pour des palais d'enfants lécheurs de crème,
Mais veut des estomacs et des cerveaux puissants⁷³.

Ensuite, le lecteur doit s'acquitter de la lecture d'un second paratexte auctorial : une lettre de l'auteur à son ami Maurice Bouchor, allié potentiel face à ses adversaires. Il écrit :

Quand je passe en revue les diverses catégories d'opinions que j'attaque sans quartier, opinions souvent contraires entre elles, mais toutes unies contre moi, je me demande avec inquiétude à qui ma sincérité ne sera pas désagréable⁷⁴.

Enfin, le lecteur curieux peut lire le *post-scriptum* de la lettre précisant que Maurice Bouchor s'est converti au catholicisme. Cette dernière information place définitivement Richepin en posture de solitaire, seul face à Dieu. Enfin, le poète écrit un prologue en vers, dans lequel il se représente « au seuil de l'inouvable porte » :

Là, devant l'obstacle abhorré,
Devant l'éternelle barrière ;
Et par menace ou par prière
Je veux l'ouvrir, et si derrière
Il n'y a rien, je le saurai⁷⁵.

Le seuil de l'œuvre est métaphorisé par une porte quasiment inouvable.

Une fois passés ces prolégomènes, le poète apostrophe Dieu tout au long du recueil⁷⁶. Jules Lemaître relève la contradiction qui consiste, dans un récit nihiliste, à apostropher et menacer ce dont l'auteur nie l'existence même :

Ces dieux auxquels il ne croit pas, il les injurie continuellement, par une convention de rhétorique vraiment un peu trop prolongée. C'est beaucoup converser avec un pur néant. Cinquante ou soixante fois il leur crie : » Attendez un peu, misérables ! coquins ! Je m'en

⁷³ Jean RICHEPIN, « Sonnet liminaire », *Les Blasphèmes*, *op. cit.* p. 1.

⁷⁴ *Ibid*, p. 3.

⁷⁵ Jean Richepin, *Les Blasphèmes*, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁶ Plusieurs critiques font remarquer la contradiction des *Blasphèmes*, c'est-à-dire la tendance de Jean Richepin à apostropher Dieu et le menacer tout en affirmant qu'il n'existe pas. Léon Bloy écrit à propos du recueil : « Si je voulais prendre la peine de discuter son misérable livre, je pourrais remarquer aussi bien que le premier venu la sottise essentielle d'un athéisme de chie-en-lit qui montre le poing à Rien-du-tout et qui a besoin de dix mille vers pour affirmer qu'il déteste de tout son cœur ce qui n'existe pas. » in LÉON BLOY « Un bâtard de Lucrèce », *Le Chat noir*, 7 juin 1884, p. 296.

vais vous manger le nez et vous crever le ventre ! » Et il tend ses muscles, et il offre aux dieux le caleçon. C'est l'Arpin de l'athéisme⁷⁷.

La métaphore finale, qui s'inscrit par ailleurs dans la longue liste de métaphores de l'écrivain en Hercule⁷⁸, permet à Jules Lemaître d'insister sur le caractère poseur de l'auteur. Dans une veine quasi-burlesque, il représente l'auteur des *Blasphèmes* en forain face à Dieu. Dans la même veine, le très catholique Léon Bloy qualifie les *Blasphèmes* de « *fumisterie de cabot*⁷⁹ ». Paul Verlaine décèle la même insincérité :

Puis l'auteur, marié et retiré dans sa famille, se tut assez longtemps, mais affligea par la suite les amis de son talent par la publication intempestive, en tout cas, des *Blasphèmes*. Peu généreux en ces temps de persécution, ces poèmes agressifs où trop peu de sincérité se montre pour être impie, du moins s'ils étaient écrits en beaux ou bons vers ? Mais non ! la grosse trivialité du fond ne le cède qu'au banal de la forme⁸⁰.

Ce n'est pas la première fois que le chantre des gueux blasphème. En 1873, dans un numéro de *Paris à l'eau forte*, on trouve un poème intitulé « Jésus chassant les vendeurs du temple », dans lequel Jean Richepin présente Jésus comme « un charmeur bien plutôt qu'un prophète⁸¹ » au cœur « fait pour l'amour » et à la « fauve crinière ». Cette description, typiquement décadente⁸², érotise la figure du Christ. L'eau-forte se termine ainsi :

Or, sous ta croix de bois, l'obscur sacristie
Ouvrit un jour sa porte, et le commerce alla.
La race des vendeurs du Temple est encor'là.
Et tu peux revenir, armé de ta lanière :
Ce que tu fis jadis est toujours à refaire⁸³.

Écrit dans un registre héroï-comique, le poème choque par l'aspect blasphématoire de l'apostrophe désinvolte à Jésus. Onze ans plus tard, le ton des *Blasphèmes* est beaucoup plus violent :

Car j'ai forgé les clous, emmanché le marteau,
En haut du bois infâme accroché l'écriveau ;
Car j'ai fourbi le fer de lance qui te navre ;
Car j'ai dressé la croix où pendra ton cadavre ;

⁷⁷ Jules LEMAITRE, « Poètes contemporains, M. Jean Richepin », *La Revue politique et littéraire*, 13 novembre 1886, p. 609-615.

⁷⁸ Voir chapitre précédent.

⁷⁹ Léon BLOY, « Un bâtard de Lucrece », art. cit.

⁸⁰ Paul VERLAINE, « Jean Richepin », *Œuvres complètes*, t. 5, Vanier, 1905, p. 323.

⁸¹ Jean RICHEPIN, « Jésus chassant les vendeurs du temple », *Paris à l'eau-forte*, 1^{er} août 1874, p. 248.

⁸² Nous renvoyons au chapitre de Jean de Palacio, « Religion de la décadence » dans *La Décadence. Le mot et la chose*, op. cit., p.283-314. Il inclut d'ailleurs l'érotisme dans les principales caractéristiques de la religion de la décadence.

⁸³ Jean RICHEPIN, « Jésus chassant les vendeurs du temple », *Paris à l'eau-forte*, 1^{er} août 1874, p. 248.

Car c'est pour t'y clouer que je t'ouvre mes bras⁸⁴ !

Jean Richepin mène cette querelle avec Dieu par des arguments matérialistes : il renvoie la vie à la matière. Il considère que le suicide, interdit dans la religion chrétienne, consiste simplement à « disjoindre un moment quelques grains de matière⁸⁵ ».

Néanmoins, Jean Richepin se rapproche progressivement de la religion à mesure qu'il avance en âge. L'auteur des *Blasphèmes* publie plusieurs contes religieux et contes de Noël : « Ces Bons Petits », « Le feu de joie », « L'Éternel Bonhomme », « Le Fils au vieux », « Le Vœu », « Le Baiser noir », « Le Serpent d'or », « Les Jumeaux », « La Barbière », « La *Gitanilla* », « Le gardien de la fontaine », « Demain », « Le Chassepot du petit Jésus », « Joujoux de Noël », « Le trésor des pauvres⁸⁶ ». En 1894 le recueil qui devait s'appeler le *Paradis de l'Athée*, paraît avec le titre moins tapageur *Mes Paradis*.

b) La suite des *Blasphèmes* : *Le Paradis du diable*

Dès 1884, Jean Richepin annonce qu'il y aura une suite aux *Blasphèmes* : *Le Paradis de l'Athée* puis *L'Évangile de l'Antéchrist*, deux titres provocateurs reposant sur une antithèse. Toujours adepte de la publicité, Jean Richepin fait paraître à plusieurs reprises dans la presse des annonces de publication. Alors que le livre ne paraît qu'en 1894, on peut déjà lire le 29 octobre 1887 que « l'éditeur Maurice Dreyfous nous annonce un nouvel ouvrage de Jean Richepin, faisant suite aux *Blasphèmes*, qui aura pour titre : *Le Paradis du diable*⁸⁷ ». Deux mois plus tard est publiée une interview de Jean Richepin dans laquelle il excite la curiosité du lecteur :

J'ai voulu démontrer dans mon livre qu'on s'était absolument trompé en me prenant pour un pessimiste. J'ai nié dans les *Blasphèmes* le bonheur philosophique et vague des ânonneurs de phrases toutes faites, mais est-ce à dire que chacun ne puisse pas se faire ici-bas sa part de joie et de béatitude ? Le matérialiste le plus convaincu ne peut-il donc pas goûter au bonheur ? N'y a-t-il pas un paradis même pour le diable ? C'est là tout mon livre. J'y respecte ce qu'il faut respecter, mais j'y souflette ce qu'il faut haïr. Les vieillards, par exemple, feront l'objet d'une partie du livre. Eh bien, je vénère en mes vers le vieux dont la vie est sans tache, mais je ne me gêne aucunement pour flageller celui dont le passé est déshonoré. Les cheveux blancs de l'un augmentent mon respect ; ceux de l'autre ne m'empêchent pas de lui crier son fait. Le livre sera très violent au fond et en la forme. Il se

⁸⁴ Jean RICHEPIN, « Au Christ futur », *Les Blasphèmes*, op. cit., p. 339.

⁸⁵ Jean RICHEPIN, « La Mort impossible », *Les Blasphèmes*, op. cit. p. 51.

⁸⁶ La nouvelle a été publiée pour la première fois dans *La Revue illustrée* du 15 décembre 1886.

⁸⁷ Émile RAUNIER, « Publications annoncées », *La Revue politique et littéraire*, 29 octobre 1887, p. 32.

Un opportuniste des lettres ?

pourrait même qu'on eût des velléités de le poursuivre à cause même de la virulence des doctrines⁸⁸.

Un an plus tard, toujours dans *Paris*, nouvelle chronique de Jean Soleil :

Et maintenant, attendons octobre pour connaître ce *Paradis du Diable* qui peut-être ne s'appellera plus ainsi, car on dit M. Richepin difficile sur le choix de ses titres. Il se pourrait en effet que l'œuvre parût sous quelque autre nom, le *Paradis de l'Athée* ou les *Chemins du Paradis*. Quoi qu'il en soit, nous devons force gratitude au poète pour nous avoir ainsi réservé l'un des plus intéressants feuillets d'un livre qui certainement excitera le même intérêt que les *Blasphèmes* dont il sera, nous a dit M. Richepin, le complément philosophique⁸⁹.

Le recueil est publié en avril 1894 sous le titre *Mes Paradis*. On trouve là encore un riche épitexte, commençant par une lettre à Maurice Bouchor. Richepin avoue lui-même que l'œuvre a mis du temps à sortir, et que « le livre lui-même ne ressemble plus guère à ce que j'imaginai alors⁹⁰ ». Dans le premier poème, intitulé « Viatiques », il écrit :

Âmes d'enfants, que leur naïveté décore,
Et que j'ai pu blesser naguère en blasphémant,
Je leur demande ici pardon très humblement.
Et peut-être en secret que je leur porte envie⁹¹.

La question du pardon renvoie à l'exigence chrétienne. Jean Richepin demande au lecteur de lui accorder sa miséricorde. En mai 1914, on peut lire un article d'André Dupont dans *Les Écrits français* :

Nonobstant ses *Blasphèmes*, qu'il consigna au vestiaire des *Annales*, Jean Richepin se réclame de l'Église. Il asperge les cathédrales d'une éloquence que ne désavoueraient point ces maîtres du galimatias et de l'amphigouri, Rodin duc de Biron et Charles Morice étrangleur de bouteilles. Et Richepin incline benoîtement sa tête crépue devant ce goupillon qu'il considérait jadis comme une lavette⁹².

Jean Richepin cesse progressivement de prétendre à l'athéisme. Sa notoriété lui permet de monter à la scène des pièces d'une grande envergure qui prennent pour sujet l'exaltation de la nation française et de la foi chrétienne, comme dans *La Martyre* et *Par le Glaive* représentées à la Comédie-Française. Il utilisera ensuite, pendant la Première Guerre Mondiale, les sujets religieux comme objet d'exaltation patriotique. En 1920, Richepin publie, avec *Job*, un album

⁸⁸ Jean RICHEPIN in Jean SOLEIL, « Chez M. Richepin », *Paris*, 21 décembre 1887, p. 2.

⁸⁹ Jean SOLEIL, « Chez M. Richepin », *Paris*, 10 mars 1889, p. 2.

⁹⁰ Jean RICHEPIN *Mes Paradis*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1894, p. I.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² André DUPONT, « Fastes, M. Jean Richepin convoite quinze mille francs et une sous-ventrière », Paris, Édition des Écrits français, 1914, p. 90-91.

intitulé *Allons, enfants de la patrie !* dans lequel il célèbre des figures chrétiennes telles que Jeanne d'Arc et Sainte-Geneviève.

Finalement, les obsèques religieuses de Jean Richepin le 16 décembre 1926 dans l'église Notre-Dame-de-Grâce de Passy viennent annihiler les dernières présomptions d'athéisme de l'auteur.

Le 23 décembre 1926, dans le journal d'extrême droite *Candide*, un journaliste associe l'athéisme de Jean Richepin à une posture collective typique de la fin-de-siècle :

Allons ! Tout le monde sait qu'un jeune homme qui sortait de l'École Normale, il y a quarante ans, se flattait d'étonner ses contemporains par l'audace de son impiété. La génération suivante les a étonnés par des conversions. Les modes changent et la jeunesse aime contredire. Elle était athée sous le maréchal de Mac-Mahon et catholique sous Combes le persécuteur.

Venu au monde un peu plus tard, Jean Richepin eût sans doute écrit des *Hymnes* ou des *Laudes* au lieu d'écrire *Les Blasphèmes*⁹³.

Le journaliste insiste sur l'indolence et le caractère générationnel de l'athéisme et laisse transparaître l'idée d'opportunité. Jean Richepin se rattache en effet à la veine décadente. Jean de Palacio a d'ailleurs mis au jour les liens thématiques et idéologiques qui lient les écrivains décadents de la fin-de-siècle, parmi lesquels Jean Richepin⁹⁴.

C. Un auteur à la mode ?

Bien qu'il s'en défende⁹⁵, Jean Richepin n'a de cesse de suivre les modes littéraires, prêtant ainsi le flanc à la critique, qui pointe l'incohérence de sa bibliographie. Une tendance similaire s'observe dans les ouvrages qu'il préface : des ouvrages sur le sport, la poésie, la danse, la chasse, des catalogues d'exposition ou encore des ouvrages sur la Grande Guerre ; Jean Richepin s'essaie à tout ce qui fonctionne. De même, dans le genre théâtral, il s'essaie à la pantomime, au ballet, à l'opéra et au théâtre musical. Cet éclectisme est poussé par sa curiosité mais également par son opportunisme.

⁹³ CANDIDE, « Doit-on le dire ? », *Candide*, 23 décembre 1926, p. 1.

⁹⁴ Voir Jean DE PALACIO, « Religion de la décadence », *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, les Belles lettres, « Essais 4 », 2011, p. 283-315.

⁹⁵ Nous renvoyons à notre point sur la « maladie cénaculaire », voir p. 74. Nous rappelons que Jean Richepin affirme, dans sa préface aux *Quatre petits romans* : « s'il y a sottise à ne pas suivre le courant des modes littéraires, c'est une sottise que je commets absolument de gaieté de cœur⁹⁵ » in Jean RICHEPIN, *Quatre petits romans*, op. cit., p. VII.

a) Un écrivain dans le sens du vent

Il n'est pas aisé pour un écrivain de faire accepter à son public l'incarnation de plusieurs personnages successifs. La cristallisation de l'image d'auteur a lieu particulièrement dans la jeunesse de l'écrivain, avant que la célébrité ne l'empêche de changer facilement d'identité. L'auteur a bien conscience qu'il est pris dans un rôle et peut s'y sentir à l'étroit. Si la posture d'un écrivain change à l'échelle de sa carrière, l'image d'auteur reste quant à elle plutôt fixe, forçant l'auteur à correspondre à cette première image et limitant celle-ci à quelques traits caractéristiques saillants :

Dirigée en fonction de stéréotypes d'époque, la reconstitution de l'« auteur de synthèse » l'est également en vertu d'une tendance à l'économie, qui ne retient d'un auteur qu'un seul aspect. Souvent, c'est la première œuvre publiée qui assume cette fonction. Le public impose à l'écrivain de s'y conformer : soit donc de rester fidèle à la recette littéraire dont il a été le promoteur et à la première apparence qu'il s'est donnée. Ce qui le coince dans un rôle dont il aura du mal à se départir ensuite⁹⁶.

Ces « changements de scénario⁹⁷ », lorsqu'ils accompagnent la publication d'une œuvre, sont loin d'être anodins en littérature : ils vont à l'encontre des attentes du lecteur : « en donnant une œuvre, [l'auteur] « construit une image de lui-même, et, au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue : on attend de Gide qu'il “fasse du Gide” et qu'en même temps il soit ni tout à fait un autre, ni exactement identique au fil de ses livres⁹⁸ ». Il est bien difficile pour l'écrivain de conserver sa cohérence identitaire, à cause de « l'impérialisme de la première image⁹⁹ », c'est-à-dire la tendance de la critique et du public à garder en mémoire la première posture d'un auteur. Dans son ouvrage *L'Écrivain imaginaire*, José-Luis Diaz affirme que c'est à cause de la tendance de la critique à l'économie que les auteurs sont souvent réduits à une œuvre connue. Il affirme que la postérité, « grande simplificatrice », s'en tient « à [une] brève compréhension d'un homme, à [un] relevé rapide d'une œuvre¹⁰⁰ ». Or, il est impossible, si l'on souhaite avoir une connaissance profonde de l'écrivain, de s'en tenir à quelques faits.

Malgré les succès des autres ouvrages de Jean Richepin, seule *La Chanson des Gueux* est véritablement passée à la postérité et a forgé son identité littéraire à travers les années.

⁹⁶ José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 203.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁸ Alain VIALA, « Éléments de sociopoétique » in Alain VIALA, Georges MOLINIE, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, p. 197-198.

⁹⁹ José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit. p. 203.

¹⁰⁰ À propos de la fortune posthume de l'abbé Prévost, Sainte-Beuve oppose la postérité simplificatrice et le critique qui a « des curiosités plus scrupuleuses et plus patientes ». Voir « L'abbé Prévost », *Revue de Paris*, 25 septembre 1831, *Portraits littéraires, Œuvres*, Pléiade, t. I, p.892.

Preuve de cette toute-puissance de l'œuvre poétique dans la réception, la périphrase « L'auteur de *La Chanson des Gueux* » est la plus employée pour désigner Jean Richepin. Loin d'être anecdotique, cette périphrase démontre que c'est à travers cette œuvre que le public et la critique identifient le mieux Jean Richepin. Or, selon le choix du livre de référence, le syntagme ne désignera pas exactement le même référent. C'est une des applications de la fonction-auteur selon Michel Foucault. Ainsi, l'auteur de *La Chanson des Gueux* n'est pas tout à fait celui de *L'Étoile* ou de *Madame André*, encore moins de *Vers la Joie*. Ainsi, si le nom sous lequel Jean Richepin est le plus connu a son importance, la périphrase la plus employée pour le désigner nous dit également beaucoup de son image d'auteur.

Jean Richepin a conscience de cette difficulté. Il s'en ouvre ainsi à Jules Renard à propos de la publication de son roman *Le Cadet*¹⁰¹ :

« On s'attend à autre chose de ma part. Ils veulent que je reste poète. On me pardonne un roman comme *Miarka*, parce que le récit est poétique, comme ils disent, et qu'il faut bien passer quelque chose à la fantaisie d'un poète. Pour le reste, non.

« Dès qu'on a percé, les Parisiens mettent une étiquette à votre nom, et ils ne souffrent pas que l'on s'écarte du rôle pour lequel ils vous ont désigné. À présent, comme je frappe à trois portes à la fois, ils m'en tiennent deux fermées.

« Et ils ont raison peut-être », poursuit-il de sa voix douce. « Ça console toujours les autres de pouvoir se dire : Poète, oui, nous l'admettons, mais il n'a eu que des échecs au théâtre ou dans le roman quand il a essayé de rivaliser avec Zola et Daudet. Être poète, ça suffit bien, je pense¹⁰².

Dans sa remarque, Jean Richepin avoue regretter que la critique littéraire attende d'un écrivain que sa production littéraire soit uniforme. Surtout, il dit regretter l'absence de valorisation de la diversité générique : un poète ne pourrait devenir dramaturge, ni un romancier poète. Or, en littérature, Jean Richepin a abordé tous les genres. Il commence sa carrière en tant que journaliste et poète et la termine en conférencier et dramaturge. Jean Richepin est avant tout un inclassable dont les œuvres relèvent d'inspirations très différentes¹⁰³.

Il n'y a qu'à se pencher sur les sous-titres des œuvres, qui les classent dans des sous-genres différents : un « roman magique », un « roman parisien », un « conte bleu », un « roman chrétien » un « roman psychologique » un « roman d'aventures » un « roman historique ».

¹⁰¹ Publié pour la première fois en feuilleton sous le titre *Les Joies du crime*, *Le Cadet* se présente comme une étude psychologique. L'histoire raconte comment Amable, déçu par l'échec de ses spéculations artistiques, retourne dans sa région natale, la Thiérache, pour chercher asile auprès de son frère. Humilié par la trop grande générosité de son frère, il finit par le tuer.

¹⁰² Jean Richepin in Bijvanck Willem Gertruc CORNELIS, « Efforts et tendances », *Un Hollandais à Paris en 1891, sensations de littérature et d'art*, Perrin et C^{ie}, libraires-éditeurs, 1892, p. 185-186.

¹⁰³ Nous renvoyons à notre point sur « Les influences et les imitations », p. 148.

Pendant ses soixante ans de carrière, Jean Richepin change au gré des modes littéraires et imite ses contemporains. Plusieurs critiques le considèrent comme un copiste et un imitateur lorsqu'ils font le bilan de sa carrière. Déjà en 1894 Jean Carrère notait :

Celui qui voudra, dis-je, dans l'avenir, écrire l'histoire du goût littéraire durant ce dernier quart de siècle, n'aura qu'à consulter les ouvrages de M. Jean Richepin. L'auteur de la *Chanson des Gueux* et du *Flibustier*, des *Blasphèmes* et des *Caresses* est en effet l'instrument le plus précis par quoi nous connaissons les changements de l'atmosphère intellectuelle. Et Dieu sait s'il y a eu des bouleversements atmosphériques depuis vingt ans ! Ainsi nous fut marqué le petit vent moderniste et argotique avec les *Gueux*, la pluie naturaliste avec la *Glu*, la bise psychologique avec *Madame André*, le calme idyllique, cher aux lectrices de Loti, avec le *Flibustier* et la *Mer*, l'orage matérialiste avec les *Blasphèmes*, et tout récemment, la neige symbolico-mystique avec *Mes Paradis*, Voici maintenant que nous est annoncé le beau fixe de la lumière renaissante, puisque a paru *Vers la joie*¹⁰⁴.

Jean Carrère joue avec la profondeur du sens du terme « atmosphère » et file la métaphore météorologique avec le vent, la pluie, la bise, l'orage, la neige et enfin le beau fixe pour désigner les changements de style de l'écrivain. Chacun de ces ouvrages comporte une influence différente. La remarque de Jean Carrère explicite la façon dont nous envisageons les changements de posture de l'auteur au fil du temps. Jean Richepin se revendique « indépendant », mais est en vérité davantage une figure de « nomade », s'attachant, en fonction des modes, à s'inscrire dans plusieurs sous-genres, tout en ne parvenant pas, notamment en poésie, à se départir de son éducation classique. Gabriel Cavellier choisit quant à lui de filer la métaphore du vêtement :

Et ainsi le génie latent se développe-t-il au souffle de la popularité. Richepin revêt la souquenille pour écrire *Monsieur Scapin*, le surcroît pour écrire *le Flibustier*, la robe pour écrire *Miarka*, la blouse pour écrire *Le Chemineau*, le costume de la Basse-Loire pour écrire *la Glu*, je ne sais quel autre déguisement pour écrire *Nana-Sahib*, qu'il s'offre la fantaisie de jouer lui-même avec Mme Sarah Bernhardt, car cet illusionniste se prend soi-même à ses propres fantasmagories et n'est pas encore revenu de ce qu'un soir de septembre 1887, les habitants de Saint-Enogat, près Dinard, le firent s'arrêter parce qu'il s'était affublé d'un manteau écarlate et battait solitairement du tambour sur la plage¹⁰⁵.

Gabriel Cavellier présente Jean Richepin en excentrique, capable de changer de tenue, osant la fantaisie, adepte de l'illusion et de la fumisterie, y compris envers lui-même. Les vêtements successifs servent à offrir un semblant de crédibilité à l'écrivain, qui attroupe les foules autour de lui. Mais les œuvres de Jean Richepin n'ont pas toutes la même sensibilité et compliquent le travail de classification des critiques :

¹⁰⁴ Jean CARRERE, « Comédie-Française. – *Vers la joie*, conte bleu de M. Jean Richepin », *La Plume*, 1^{er} novembre 1894, p. 460-461.

¹⁰⁵ Gabrielle CAVELLIER, « Courrier de Paris », *Le Cri du marin*, 16 avril 1914, p. 2.

Naturaliste dans *la Glu*, romantique dans *Monsieur Scapin*, romanesque dans *Miarka*, il culbute lourdement dans le vieux mélo en compagnie du *Chien de garde*. Après avoir trouvé des accents admirables quand il écrit *Les Blasphèmes* et *La Mer*, il commet un roman sensiblard comme les *Braves gens* où, dans le ronronnement d'une intrigue éculée, surgit — à propos de bottes — une pantomime qui vous étreint et vous passionne, une pantomime de rêve, folle, terrifiante, extraordinaire, angoissante, enthousiasmante. Est-ce donc le même homme qui, en 1873, passe en correctionnelle pour avoir lancé ce vaillant cri de pitié et de révolte appelé *La Chanson des Gueux*, et qui, en 1888, offre *Le Flibustier* à l'admiration des demoiselles bien sages¹⁰⁶ ?

La remarque de Frantz Jourdain synthétise à nouveau les remarques précédentes. C'est encore une fois la question de la pluralité d'identités qui domine et Jules Lemaître fait lui aussi remarquer que chaque œuvre possède une généalogie différente :

Dès lors, quoi d'étonnant que, après le cavalier tartare ou le compère de Villon, M. Richepin ait laissé chanter en lui, pour changer un peu, le poète idyllique et sentimental (*Flibustier*) et presque « l'homme sensible » du siècle dernier (*Vers la joie*) ou le bon poète tragique épris d'héroïsme (*Par le glaive*) ? Au surplus, les bons sentiments ne peuvent-ils fournir autant d'alexandrins que les autres ? Ne peuvent-ils suggérer autant de tropes, de métaphores, de comparaisons et de rimes opulentes¹⁰⁷ ?

Chacun de ces extraits insistent sur la sensibilité particulière de chaque œuvre et la difficulté, pour le critique, de démêler les intentions esthétiques de l'écrivain de ce qui relève de la stratégie littéraire. Sutter Laumann trouve au talent de Jean Richepin de la souplesse, mais affirme en 1887 que l'auteur de *La Chanson des Gueux* doit cesser de « vouloir étonner par des paradoxes renversants¹⁰⁸ ». C'est une autre façon de dire que chaque œuvre de l'auteur apparaît comme une brève parenthèse dans la carrière littéraire de l'écrivain. Or, chacune de ces œuvres semble remettre en question la posture de l'auteur.

Jean Richepin s'essaye également à diverses formes au théâtre, même si ces incursions dans le théâtre musical apparaissent davantage comme des tentatives de curieux que comme de véritables audaces stylistiques. Nous en voulons pour preuve son importante proportion de théâtre en vers, qui témoigne d'un attachement à la tradition. Jean Richepin explore les possibilités offertes par son époque, mais surtout par sa place dans le champ littéraire, qui lui offre des opportunités de carrière dans le cinéma et dans le théâtre musical. Si l'image d'auteur de Jean Richepin se cristallise dans l'identité de poète, Jean Richepin fut, quantitativement, bien plus un journaliste et un dramaturge.

¹⁰⁶ Frantz JOURDAIN, « Jean Richepin », *Les Décorés : ceux qui ne le sont pas*, H. Simonis Empis, éditeur, 1895, p. 180-181.

¹⁰⁷ Jules LEMAITRE, « Le poète Jean Richepin », *Les Annales politiques et littéraires*, 24 avril 1898, p. 259-260.

¹⁰⁸ Sutter LAUMANN, « Jean Richepin », *La Justice*, 4 janvier 1887, p. 2.

b) Des difficultés éditoriales : un écrivain démodé ?

Malgré les succès qu'il rencontre, Jean Richepin peine à se faire éditer à partir de 1900. *La Gitane* (1900), *L'Impératrice* (1901), *La Du Barry* (1901), *Romi-Tchavé* (1909) ne sont pas publiées en volume du vivant de l'auteur. Ses pièces de théâtre *La Belle au bois dormant*, *Don Quichotte* et *La Route d'Émeraude* sont publiées dans la très démodée *Illustration théâtrale*, dirigée par René Baschet. Les pièces de Jean Richepin cohabitent avec celles de Victorien Sardou, André Theuriet, François Porché, Jules Barbier, Henry Bernstein, Alfred Capus, Jules Lemaître, Paul Hervieu, Anatole France ou encore Marcel Prévost.

Surtout, Jean Richepin passe à côté des maisons d'édition incontournables du début du XX^e siècle, telles que Gallimard ou *La Nouvelle revue française*. La part d'éditions de nouvelles œuvres est minime à partir de 1900. Ses parutions sont essentiellement des rééditions, notamment chez Flammarion et chez Fasquelle, alors que de nouvelles maisons d'édition, comme la *Nouvelle Revue française* et Gallimard, consacrent les nouveaux écrivains. Jean Richepin se situe totalement à rebours des avant-gardes du début du vingtième siècle. Il publie en 1924 dans la revue *Demain*, ses Mémoires, et réédite toutes ses œuvres chez Flammarion entre 1896 et 1925. Flammarion reprend majoritairement le flambeau des éditions et des rééditions. En 1922, Jean Richepin publie *Les Glas* et enfin *Interludes* chez Flammarion. Ces dernières œuvres reçoivent un accueil très critique. La presse ne s'occupe plus vraiment de lui. La publication de *L'Aile* est à ce titre exemplaire. Jean Richepin signe le 7 juin 1910 un contrat pour un roman « de 12 à 15 000 lignes » dont le titre provisoire est *Cerveaux Modernes*¹⁰⁹. *L'Excelsior*, revue possédée par la maison d'édition Pierre Lafitte, publie en feuilleton *L'Aile*, paru ensuite en volume dans cette maison d'édition¹¹⁰. Le roman est très peu commenté. On remarque par la suite un éparpillement éditorial des ouvrages : *Soléa* est publiés chez Choudens¹¹¹, *La Beffa* chez Charpentier, *L'Aile* et *Zino-Zina* chez Pierre Lafitte, la pièce de théâtre *Miarka*¹¹² chez Enoch, la version musicale de *La Glu*¹¹³ chez Heugel. Arthème Fayard publie les recueils de conférences de l'auteur et Flammarion certaines œuvres de guerre : *Proses de Guerre (août 1914-juillet 1915)* en 1915, *La Clique (1915-1916)*, *Poèmes durant la guerre (1914-1918)* en 1919 et *Allons, enfants de la patrie !* en 1920. *Le Livre rouge des atrocités*

¹⁰⁹ Contrat d'édition maison Pierre Lafitte et Jean Richepin. Fonds Yves Jacq.

¹¹⁰ Jean RICHEPIN, *L'Aile*, Pierre Lafitte et C^{ie}, 1911, 437 p.

¹¹¹ Les éditions Choudens, Enoch et Heugel sont des éditions musicales. Jean Richepin y fait publier ses dernières œuvres dramatiques.

¹¹² Jean RICHEPIN, *Miarka*, comédie lyrique en quatre actes, Enoch, 1905.

¹¹³ Jean RICHEPIN, *La Glu*, drame musical en quatre actes, Heugel, 1910.

allemandes paraît quant à lui dans les éditions « Le Magazine » en 1916. Le compte de Jean Richepin est débiteur chez les éditions Flammarion : ses ouvrages ont quasiment tous été réédités chez l'éditeur parisien, qui peine à vendre les exemplaires.

2. Vers un « autre » Jean Richepin ?

A. Jean Richepin, un homme de théâtre

L'image d'auteur de Jean Richepin s'est cristallisée dans la figure du « poète des gueux ». À deux points de vue, cette image est trop réductrice. D'abord, Jean Richepin n'est pas uniquement poète. Si la réputation de l'écrivain s'est majoritairement fondée sur son travail de poète, c'est dans le théâtre qu'il fut le plus prolifique. On compte quarante et une pièces écrites et représentées entre 1873 et 1924. Malgré cela, Jean Richepin reste « l'auteur de *La Chanson des Gueux* ». La focale mise sur cette œuvre de jeunesse efface le reste de l'œuvre pourtant considérable de l'écrivain.

Retracer l'itinéraire de l'écrivain au théâtre permet de mieux saisir l'importance et les enjeux de l'étude de ses pièces. L'adaptation de son roman *La Glu* à l'Ambigu le 27 janvier 1883 marque l'entrée de Jean Richepin en tant qu'auteur légitime de pièces de théâtre. Deux acteurs de premier plan partagent l'affiche : Réjane et Louis Décori.

C'est ensuite Sarah Bernhardt qui ouvre les portes du succès à Jean Richepin. L'année 1883 est riche de collaboration entre le monstre sacré et le poète des gueux. Le 28 avril 1883, Sarah Bernhardt partage l'affiche avec Réjane au Trocadéro pour la pantomime *Pierrot Assassin*. Ensuite, c'est le succès de *Nana-Sahib* en décembre 1883 au théâtre de la Porte Saint-Martin. Puis, toujours au théâtre de la Porte Saint-Martin, Jean Richepin fait représenter *Le Machiniste* au profit de la caisse de secours de la société fraternelle des machinistes et employés des théâtres. Enfin nous pouvons citer la représentation de *Macbeth*, le 21 mai 1884, avec en tête d'affiche Léon Marais et Sarah Bernhardt.

À mesure qu'il réussit au théâtre, Jean Richepin s'éloigne peu à peu du journal et se concentre sur sa carrière d'auteur dramatique. Il accède à la consécration littéraire avec sept œuvres reçues à la Comédie-Française : *Monsieur Scapin* en 1886, *Le Flibustier* en 1888, *Par le Glaive* en 1892, *Vers la joie !* en 1894, *La Martyre* en 1898, *Don Quichotte* en 1905 et enfin *Macbeth* en 1914.

Par ailleurs, il diversifie progressivement les genres de ses pièces et s'essaye à l'opéra et aux drames lyriques. Il collabore avec Emmanuel Chabrier pour *La Sulamite*, avec Jules

Massenet pour *Le Mage*, avec César Cui pour la version lyrique du *Flibustier* jouée à l'Opéra-Comique, avec Paul Vidal pour *Zino-Zina*, avec Henri Cain pour *La Belle au Bois dormant* en 1907 et pour *La Glu* en 1911, avec Xavier Leroux pour la version lyrique du *Chemineau* jouée à l'Opéra-Comique en 1907, avec Isidore Lara pour *Soléa* en 1907, et à nouveau avec Xavier Leroux en 1913 pour *Le Carillonneur* et en 1915 pour *La Fête du grand-père*. En 1924, il revient au théâtre après neuf ans d'absence pour son drame lyrique *La Plus Forte*, écrit en collaboration avec Paul de Choudens et représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 11 janvier 1924. Le contexte de production de ces œuvres est une preuve de cette mondanité. *Zino-Zina* est un ballet de commande et *La Fête du grand père* fut également commandé pendant la Grande Guerre.

L'année 1909 marque le dernier vrai succès de Jean Richepin. Il monte aux Folies-Bergères *Romi-Tchavé* avec son fils Tiarko. Jean Richepin fait monter des pièces dans les trois plus grosses salles de spectacle de Paris des années 1890 : l'Opéra, l'Opéra-Comique et les Folies-Bergères. Il profite notamment de la popularité du ballet¹¹⁴ pour faire jouer *Zino-Zina* et *Romi-Tchavé*. L'après-guerre ne voit pas Jean Richepin retourner au théâtre avant 1924. Son drame lyrique *La Plus forte* est très mal accueilli par le public.

B. Un auteur mondain

a) Jean Richepin et le culte des grands hommes

À partir de 1906, Jean Richepin devient un conférencier mondain pour l'université des Annales et plus épisodiquement pour l'Alliance française. Héritières des conférences du Second Empire¹¹⁵, ces conférences valorisent les grandes figures du siècle. Il consacre un cycle de conférences à l'histoire du romantisme au théâtre et un autre à Victor Hugo. Il fera ensuite des conférences dans lesquelles il valorise les grandes figures de l'histoire littéraire française, américaine et anglaise. Il y déclame son amour pour des grands personnages de l'histoire littéraire, parmi lesquels Shakespeare, Victor Hugo, Théodore de Banville, Baudelaire, Verlaine, diffusant ainsi un modèle de la culture française centré autour des grands hommes. En 1913, Dominique Durandy souligne :

¹¹⁴ Nous renvoyons à l'ouvrage pionnier de Sarah GUTSCHE-MILLER, *Parisian Music-Hall Ballet, 1871-1913*, Eastman Studies in Music, v. 123. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2015.

¹¹⁵ Robert FOX, « Les conférences mondaines sous le Second Empire », *Romantisme*, « Sciences pour tous », n° 65, 1989, p. 49-57.

Le Principat des poètes a été établi avec des votes incohérents : il n'en est pas de même pour la royauté des conférenciers. Cette dignité souveraine, c'est Jean Richepin qui la possède, et nul ne songe à la lui disputer. Devant son génie littéraire, devant la puissance de son verbe, tous s'inclinent. Il parle...¹¹⁶

Passé du statut de « roi des gueux » à celui de « roi des conférenciers », Jean Richepin préfère finalement accorder sa lyre pour l'exaltation d'un petit nombre de grandes figures singulières de l'histoire plutôt que pour défendre le peuple.

Il fait partie de nombreux comités visant à honorer et perpétuer la mémoire d'écrivains et artistes célèbres. Il tente d'ailleurs de préserver les lieux d'écrivains. En 1908, il fait partie du groupe de poètes qui, à l'occasion de l'anniversaire de la mort d'Honoré de Balzac, rend visite à « La Maison de Balzac » rue Raynouard pour y installer un petit musée¹¹⁷. En 1909, Jean Richepin est membre du comité des amis de Catulle Mendès. Le 8 juillet 1914, il prend la parole au nom de l'Académie Française lors des fêtes de Guernesey, en hommage à Victor Hugo.

Parmi les manifestations les plus éloquentes de ce culte des grands hommes, notons la présence de Jean Richepin lors des inaugurations des monuments érigés à la mémoire des écrivains du dix-neuvième siècle. Le 10 mai 1903 Jean Richepin fait partie du comité du monument de Musset, dont Jules Claretie est le président. En 1909, Jean Richepin fonde le comité du monument François Coppée. Le monument est inauguré place Mithouard le 5 juin 1910. Le 28 mai 1911, Jean Richepin est sollicité pour discourir lors de l'inauguration du monument Paul Verlaine. Le 13 juin 1912, il préside la cérémonie d'inauguration du monument de Camoëns à Passy. Le 1^{er} octobre 1912, l'inauguration de la statue des deux Corbière a lieu sous sa présidence. Le 9 novembre 1913, il donne un discours lors de l'inauguration d'un monument à André Theuriot, dont il est le successeur à l'Académie Française, à Bourg-la-Reine. On le voit encore intervenir lors de l'inauguration du monument de Victorien Sardou¹¹⁸ en avril 1925. L'auteur fait également un discours lors de l'inauguration du monument à José-Maria de Heredia le 17 octobre 1925 au jardin du Luxembourg. Enfin, il fait un discours le 12 juin 1926 lors de l'inauguration du monument élevé à Sarah Bernhardt place Malesherbes, dont il est président du comité.

¹¹⁶ Dominique DURANDY, « Le roi des conférenciers », *Le Monde Artiste*, 22 mars 1913.

¹¹⁷ Voir la rubrique « Informations », *Le Journal des Arts*, 22 août 1908, p. 2.

¹¹⁸ Jean Richepin était déjà présent, avec quelques intimes, le 10 octobre 1909 lors de l'inauguration d'un monument à Victorien Sardou à Marly-le-Roy. Néanmoins, l'écrivain n'y fit aucun discours.

Il serait très fastidieux de citer toutes les associations et toutes les sociétés dont Jean Richepin fut un temps le président¹¹⁹. Une grande partie d'entre elles lui rend hommage à sa mort en 1926 :

Un char funèbre spécial portait les couronnes adressées, par la Société des auteurs dramatiques, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, la Société des gens de lettres, la Comédie-Française, le théâtre de l'Odéon, l'Association générale des étudiants, l'Œuvre des poètes « à son président », l'Orphelinat des arts, l'Union des arts, l'Université des annales, etc¹²⁰.

Ces sociabilités mondaines et corporatistes sont un signe de la reconnaissance officielle de Jean Richepin au sein du champ littéraire et artistique.

b) La reconnaissance officielle

La reconnaissance officielle dont a bénéficié Jean Richepin a, paradoxalement, contribué à effacer sa personne en rendant totalement caduque sa posture de « poète des gueux ». Du côté de la poésie, Jean Richepin est régulièrement sollicité pour être membre de jurys. On le sollicite pour le concours poétique des Annales en 1900, pour le concours de la chanson du XX^e siècle en 1902, pour un grand concours de poésie en 1916, pour le concours de poésie du journal *Comœdia* en 1922 et pour le concours de littérature de la huitième olympiade en 1924. Jean Richepin est notamment sollicité pour intervenir lors d'événements officiels, lors desquels il déclame des odes¹²¹. Par ailleurs, un grand nombre des ouvrages qu'il préface sont des recueils de poésie : sur les cinquante-quatre livres qu'il préface, on compte treize livres de poésie. Cette prise de position vis-à-vis de la poésie témoigne également d'une vision pragmatique de cet art : considérer que la poésie est un genre susceptible d'être commenté, évalué et récompensé sous-entend que cet art demanderait technique, discipline, talent et travail. Jean Richepin s'essaye également au cinéma. En 1922, il est président du jury pour le concours de scénarios Pathé Consortium.

La reconnaissance vient également à Richepin par le biais des récompenses officielles. En 1893, Jean Richepin reçoit le prix Toirac, d'une valeur de 4000 francs, pour sa pièce *Par le Glaive*. En novembre 1899, il reçoit, avec quatre-vingt-seize autres lauréats littéraires, un prix

¹¹⁹ Cette liste est disponible en annexe. Voir Annexe VI, p.411.

¹²⁰ ANONYME, « Les Obsèques de M. Jean Richepin », *La Lanterne*, 17 décembre 1926, p. 1-2.

¹²¹ Jean Richepin déclame par exemple une « ode à la langue française » en juillet 1913 lors de la fête de la société des gens de lettres, une « ode à l'athlétisme » lors des 35 ans de la création du CIO ou encore une « ode au vent d'ouest » lors de la séance des Cinq Académies de 1918. Le choix de l'ode est une référence à l'Antiquité grecque, dont cette forme versifiée est originaire.

de l'Académie française. En 1906, malgré le très mauvais accueil de sa pièce *Don Quichotte*, il reçoit à nouveau le prix Toirac, d'une valeur de 4000 francs. Cette récompense s'obtient sans dépôt de candidature. En novembre 1924, Jean Richepin reçoit le prix Osiris, d'un montant de 100,000 francs en même temps que le physicien Charles Fabry. Malheureusement pour l'auteur de *La Chanson des Gueux*, aucun de ces prix ne lui permet d'obtenir la reconnaissance littéraire d'un Goncourt. Les nouvelles dynamiques du champ littéraire donnent, après la guerre, une place plus importante aux prix littéraires, tandis que la fin du dix-neuvième siècle était volontiers effrayée par leur nombre et leur diversité¹²².

Enfin, le 31 décembre 1909, Jean Richepin est promu chevalier de la légion d'honneur. Le 23 juillet 1912, il est promu officier de la légion d'honneur, puis commandeur, le 28 février 1924. Un journaliste du *Gil Blas*, journal qui accueillit pendant de nombreuses années les chroniques de l'auteur, écrit dans ses colonnes : « Jean Richepin a évolué : le voilà orateur patriotique, membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, et dans les délais strictement légaux, il sera commandeur¹²³ ! »

c) L'entrée de Jean Richepin à l'académie française

Au début du vingtième siècle, l'Académie Française fait partie des instances majeures et adoube une certaine partie de la littérature. Elle voue un culte à l'héritage des classiques et veille au respect des traditions et de la langue française. Jean Richepin qualifie en 1909 les académiciens de « gardiens avisés » et de « catalogueurs patients de la langue nationale¹²⁴ ». Cette entrée constitue un revirement dans sa scénographie auctoriale anti-académicienne. Encore en 1892, Jean Richepin persiste et signe dans une interview : « [...] je ne veux être jamais ni décoré ni académicien et ma condamnation [pour la *Chanson des Gueux*] ne me pèse guère¹²⁵ ». Jean Richepin critiquait particulièrement l'Académie française, qu'il considérait « sans goût et sans flair¹²⁶ » en 1884 dans la préface de *La Vie de Marie Pigeonnier*.

¹²² Jean Richepin avait justement à ce sujet répondu à la question posée par le journal *La Patrie* : « Faut-il supprimer les prix littéraires ? ». Pour notre développement à ce sujet, voir p. 101.

¹²³ LE DIABLE BOITEUX, « Autrefois », *Gil Blas*, 26 juillet 1912, p. 1.

¹²⁴ « Discours de réception de Jean Richepin » [en ligne], prononcé le 18 février 1909 à l'Académie Française, consulté le 25 septembre 2020.

¹²⁵ G. STIEGLER, « Le théâtre de l'art social – Chez M. Jean Richepin », *L'Écho de Paris*, 24 avril 1892, p. 1.

¹²⁶ Jean RICHEPIN, « Préface », *La Vie de Marie Pigeonnier, par un de ses ****, op. cit, p. 5.



Figure 16 Jean Richepin dans son habit d'académicien. Fonds Yves Jacq.

À la veille de sa réception à l'Académie Française, Jean Richepin reçoit dans sa luxueuse maison bourgeoise des dizaines de photographes et de journalistes, tandis qu'il est « entouré d'un cénacle de jeunes écrivains, poètes, littérateurs, dramaturges, qui font autour du maître une sorte de petite cour assidue et admirative¹²⁷ » :

Ainsi, entre deux poses, fut-ce un Richepin, en tenue et l'épée au côté, qui vint me recevoir. Son aspect de la sorte était pittoresque, et si différent de l'ordinaire ! Au lieu de son sourire railleur et légèrement sceptique de toujours, le poète avait pris un visage grave. Visiblement, son épée le gênait et sa large carrure semblait mal à l'aise sous l'uniforme nouveau. Seuls, je retrouvai ses yeux bleus, son front large et découvert, ses cheveux abondants et indisciplinés, toujours pareils¹²⁸.

Jean Richepin se justifie auprès du journaliste de *L'Intransigeant* de cette candidature :

[...] je n'aurais jamais songé à me présenter à l'Académie sans l'amicale insistance de M. Frédéric Masson. L'éminent historien, que je rencontrais souvent à des dîners mensuels où venait aussi autrefois Sardou, me donna l'assurance que mon élection ne soulèverait pas de trop fortes difficultés. Et je me suis présenté¹²⁹.

¹²⁷ Hébert DE FELS, « Immortel demain – Chez Jean Richepin », *L'Intransigeant*, 17 Février 1909, p. 1.

¹²⁸ Maurice LECLERCQ, « Jean Richepin académicien », *L'Éclair*, 18 février 1909, p. 1.

¹²⁹ Jean RICHEPIN in Hébert DE FELS, « Immortel demain – Chez Jean Richepin », *L'Intransigeant*, 17 Février 1909, p. 1.

L'entreprise fut plus laborieuse que ne le laisse transparaître l'écrivain. Le 1^{er} avril 1907, il accorde une interview à Max Heller et avoue attendre des avis d'académiciens pour poser sa candidature officielle. Il explique : « Je ne voudrais pas aller à un échec¹³⁰ ». Jean Richepin tentera une première fois l'Académie française, en 1907. Il dépose le 29 janvier 1907 sa candidature pour le fauteuil n° 28, en remplacement de Ferdinand Brunetière, décédé le 9 décembre 1906. On annonce entre janvier et mai sept candidats, puis quatre restent en lice. Au terme de quatre mois de campagne, il n'est finalement pas retenu et c'est Henri Barboux qui est élu au cinquième tour.

MM.	1	2	3	4	5		1 ^{er} tour	2 ^e tour	3 ^e tour	4 ^e tour	
Barboux.....	7	11	12	13	13	1	MM. Jean Richepin.	12	14	16	18
Delafosse.....	9	10	12	14	14	1	H. de Régnier.	8	11	10	8
De Nolhac.....	5	1	1	1	2		Haraucourt ...	8	7	7	6
J. Richepin.....	10	9	6	3	2						
Bulletins blancs.....	»	»	»	»	»						

Résultats du scrutin pour l'élection au fauteuil de Brunetière, *Le Gaulois*, 24 mai 1907. Ce document est extrait du Site RetroNews

Résultats du scrutin pour l'élection au fauteuil d'André Theuriet, *L'Éclair*, 6 mars 1908. Ce document est extrait du Site RetroNews

Le 23 avril 1907, le décès d'André Theuriet, académicien au fauteuil n° 508, vient ajouter une seconde possibilité de candidature pour Jean Richepin, qui se porte à nouveau candidat à l'Académie Française. Il est élu le 6 mars 1908 face à Henri de Régnier et Edmond Haraucourt. C'est pourquoi les affirmations de Jean Richepin nous semblent peu probables :

J'ai toujours eu une peur... Être pris !... Oui, être pris par la vie militaire si j'entrais à Saint-Cyr... Par le professorat, si je commençais à être professeur... Par le théâtre, si je continuais à être acteur, après *Nana-Sahib*... C'est ainsi, quand on m'a demandé si je voulais être de l'Académie française, que j'ai d'abord été très surpris, puis hésitant...¹³¹

Pendant de nombreuses années, la posture de Jean Richepin vis-à-vis de l'Académie est très critique. En 1889, il affirme :

De même, je ne tiens pas aux honneurs littéraires, et c'est heureux, car il m'est interdit d'entrer à l'Académie.
Il y a sous la coupole, de vieux messieurs auxquels il est désagréable de s'asseoir à côté d'un homme qui a passé en correctionnelle et qui a un casier judiciaire¹³².

L'assagissement suprême qu'aurait constitué l'entrée à l'Académie Française en 1909 est à nuancer au regard de l'omniprésence de Jean Richepin dans les événements officiels à

¹³⁰ Léo MARCHES, « Jean Richepin à l'Académie », *La Liberté*, 31 janvier 1907, p. 1.

¹³¹ Jean RICHEPIN in André ARNYVELDE, « Ma vie ? Non, dites : *Toutes mes vies*... », *Excelsior*, 15 mars 1914, p. 3.

¹³² Jean RICHEPIN in Jehan DES RUELLES, « Chez Richepin – La Littérature en correctionnelle », *Gil Blas*, 25 janvier 1889, p. 3.

partir des années 1900. En 1909, à l'occasion de l'entrée de Richepin à l'Académie française, Félicien Pascal écrit :

Ce n'est lui faire aucun tort que de rappeler, en effet, qu'il a professé, pour l'Académie, le même mépris que pour, tout ce qui est l'objet du respect du commun des hommes, religion, lois, institutions sociales. On l'a connu détracteur enragé de l'illustre Compagnie. L'horreur qu'il en avait allait jusqu'à la hantise. On raconte qu'il¹³³ représentait, à ses enfants en bas âge, les académiciens comme des épouvantails pareils à Croquemitaine.

Les Annales politiques et littéraires rendent hommage le 15 mars 1908 à Jean Richepin et le félicitent de son entrée à l'Académie Française, tout en affirmant que « jamais poète ne fut moins académisable¹³⁴ ». De façon assez schématique, la critique oppose un premier Richepin, en « habit rouge », révolté, insurgé, réfractaire, à un second Richepin, réduit à l'académicien à palmes vertes. Par un effet d'ellipse, l'entrée à l'Académie française de l'auteur en 1908 semble être le seul événement notoire de la fin de la carrière de l'écrivain.

Pourtant, Jean Richepin donne encore quelques coups d'éclats. Le 25 octobre 1913, il fait une scandaleuse conférence sur le tango, « la danse à la mode¹³⁵ », sous la Coupole de l'Académie Française. Son objectif est de faire admettre le terme « tango » dans le dictionnaire. L'annonce attire de nombreux curieux et l'Académie Française se trouve remplie le jour de la séance annuelle et publique des Cinq Académies. Avec sa verve habituelle, Jean Richepin défend, par cette conférence et par une démonstration réalisée par Ève de Lavallière, la pertinence de l'entrée du terme « tango » dans le dictionnaire de l'Académie Française. Les années qui suivirent l'entrée de Jean Richepin à l'Académie Française furent riches d'opportunités pour l'écrivain, régulièrement invité à participer à des cérémonies officielles.

Son statut d'académicien lui offrira l'opportunité de participer, pendant la Grande Guerre, aux opérations de propagande militaire et patriotique. Jean Richepin s'y prête de bon cœur : pour lui qui fait partie de la génération qui a connu la guerre franco-prussienne, la guerre marque l'espoir d'une revanche sur l'Allemagne, ennemi historique envers lequel Jean Richepin nourrit une haine qui trouvera son plein développement à partir de 1914.

¹³³ Nous notons dans ce passage que Paul Fort et Louis Mandin utilisent une tournure de phrase récurrente dans la réception critique contemporaine à Jean Richepin et introduisent une anecdote légendaire. L'expression « On raconte que » renvoie à la légende de Jean Richepin et permet de raconter, sans aucune vérification, une anecdote dont on ne peut vérifier la véracité.

¹³⁴ LE BONHOMME CHRYSALE [Adolphe Brisson], « Notes de la semaine – à l'Académie », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 mars 1908, p. 241-242.

¹³⁵ F. DUMAS-VORZET, « M. Jean Richepin tient des propos graves sur le tango », *La Presse*, 26 octobre 1913, p. 1.

Conclusion générale

Dans l'introduction de notre étude, nous avons mis en évidence l'attachement de Jean Richepin à l'esthétique du zigzag. Nous avons alors proposé d'étudier l'ensemble de son parcours d'écrivain et d'évaluer dans quelle mesure Jean Richepin peut être effectivement considéré comme une figure de nomade. Les trois mouvements de notre thèse ont permis de décliner cette notion dans trois perspectives différentes. Nous avons rapidement acquis le sentiment que l'itinéraire de Jean Richepin ne se limite pas à celui d'un bohème *arrivé* grâce à l'éclat inattendu d'une œuvre, mais qu'il est le fruit d'un travail ayant demandé un long effort de composition.

Notre première partie s'est attachée à analyser les stratégies de positionnement de l'auteur au sein du champ littéraire : en se plaçant en indépendant et en jouant sur l'incertitude du statut du bohème, Jean Richepin a cherché par tous les moyens à accéder à la reconnaissance. Si c'est par la poésie qu'il a connu son premier succès, il s'était déjà essayé à tous les genres en publiant un roman en 1871, une biographie en 1872, un drame en 1873, ainsi qu'une quantité non négligeable d'articles parus dans des feuilles éphémères mais également dans des journaux plus ambitieux.

Notre deuxième partie s'est intéressée au personnage de l'écrivain et plus spécifiquement à l'imaginaire du bohémianisme attaché à sa biographie imaginaire. Ce nomadisme de fiction a permis à Jean Richepin d'entourer sa personne d'une légende qui a grandement servi à sa renommée. Cette seconde partie nous a permis de donner leur pleine importance aux années 1883-1884, pendant lesquelles Jean Richepin collabore avec Sarah Bernhardt pour réaliser une suite de mystifications.

Enfin, dans le dernier temps de notre travail, nous avons souhaité déplacer notre regard et nous intéresser à d'« autres » Richepin. Nous avons alors étudié l'écrivain de la maturité et analysé ses changements d'opinion. Jean Richepin s'est fait porte-parole de la pensée de Pierre de Coubertin et de la génération de 1850, désireuse de contrer la décadence de la fin-de-siècle et de redonner à la France la grandeur qu'elle aurait perdue. Cette dernière partie nous a permis de mettre au jour l'influence que Jean Richepin a pu avoir sur son temps et de faire remarquer la mondanisation progressive de sa carrière.

Si notre thèse a donné la part belle à la presse, c'est parce que celle-ci nous a permis, par son rôle d'observatoire et de fabrique de l'actualité, de prendre la mesure de la notoriété de Jean Richepin pendant toute sa période d'activité. En analysant la critique contemporaine à Jean

Richepin, nous avons pu faire émerger les traits saillants de sa personnalité et de sa physionomie tout en prenant connaissance de l'actualité le concernant. Notre étude monographique s'est attachée à toujours mettre en regard cette trajectoire à celle de ses contemporains en mobilisant les concepts de champ littéraire, de posture et d'image d'auteur ainsi qu'en s'intéressant à la question des sociabilités littéraires.

En plus d'être parsemées de fausses anecdotes, les biographies de Jean Richepin souffrent de lacunes dues à l'intérêt particulier porté à sa posture d'écrivain bohème, qui s'arrête aux portes de l'année 1880. Notre travail a souhaité offrir une chronologie à la constitution du personnage de Jean Richepin et ainsi mettre en lumière le tournant que prend sa carrière en 1883, permettant de remettre en cause la valeur synecdochique de *La Chanson des Gueux*.

Justement, Jean Richepin affirmait regretter, dans son « portrait à l'encre » sur Banville, que ce dernier ne soit reconnu que pour ses *Odes funambulesques* :

Or, s'il y a toujours une injustice stupide à n'admirer qu'une livre dans l'œuvre d'un écrivain, cette injustice est à faire crier les pierres quand il s'agit d'un esprit aussi souple que celui de Banville¹³⁶.

Nous tenterons donc de ne pas réaliser la même erreur pour Richepin, d'autant plus que ce dernier fut également un nomade dans la mesure où sa curiosité l'a emmené hors des seules frontières de la littérature. Il s'essaya à de nombreux sous-genres et fit des incursions au théâtre et au cinéma. L'ensemble de la production de l'auteur est marqué par un éclectisme qui peut rendre sa bibliographie parfois difficilement intelligible. Les romans et nouvelles sont publiés dans la presse et changent parfois de titre. Les articles sont réunis en volumes, les romans deviennent des pièces de théâtre, les pièces de théâtre deviennent des opéras. Si Jean Richepin se joue parfois des frontières génériques, c'est davantage par carriérisme que par désir de révolutionner son art. Réutilisant sans cesse du matériau préexistant pour s'assurer une constante et imposante production, il est l'auteur d'une œuvre qui n'a de cesse d'imiter les autres et de s'imiter elle-même. À la fin de sa carrière, il ne laisse aucune œuvre marquante en dehors de *La Chanson des Gueux*. Néanmoins, il est une figure incontournable du XIX^e siècle et son nom se rencontre au hasard des livres de souvenirs et des études contemporaines.

Jean Richepin est un écrivain qui a préféré s'assurer la célébrité et le succès plutôt que la gloire littéraire. Il a désacralisé l'activité littéraire en assumant son désir d'en faire un métier lucratif et régulier. Privilégiant la sécurité et le confort financier au sacerdoce poétique, il

¹³⁶ Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre – Théodore de Banville », *Gil Blas*, 10 mars 1880, p. 1.

devient un bourgeois des lettres dès que la possibilité lui est offerte. Jean Richepin se sédentarise à partir de 1880 et préfère alors devenir un bohémien d'imagination.

Les contemporains ne sont pas dupes de cette posture. Lorsqu'il le reçoit à l'Académie française, Maurice Barrès ironise : « Vous avez très bien saisi le moment de sauter hors de la roulotte¹³⁷. » En 1911, un journaliste du *Siècle* s'essaie à la même métaphore :

Il [Jean Richepin] a opté très jeune pour la grande route, la grande route des chemineaux et des gueux, la grande route qui conduit à tout — et s'est embarqué à grand fracas dans la roulotte romanichelle. De ce véhicule désuet, lent mais sûr, il a su descendre au bon moment, comme il tournait le coin du quai¹³⁸.

La roulotte dans laquelle Jean Richepin aime à se représenter est, en effet, toute d'imagination. Si, à l'échelle d'une carrière, il peut sembler naturel que certaines contradictions émergent, ces contradictions structurent la posture d'auteur dans le cas de Jean Richepin. La tension entre la figure du bourgeois et celle du bohémien, du nomade et du sédentaire, de l'Arya et du Touranien, du révolté et de l'académicien, structurent son image d'auteur.

S'il a rendu perméable la frontière entre vie privée et vie publique, Jean Richepin, par sa légende, a également entretenu le mystère autour de l'authenticité de sa biographie, protégeant ainsi sa vie privée tout en facilitant la mise en place d'une stratégie d'autopromotion. Si Jean Richepin semble aimer dévoiler au grand jour sa vie privée, il est en revanche assez difficile de sonder l'intériorité de l'écrivain. L'étude de ses correspondances, que nous avons menée conjointement à celle de la presse, n'a donné que peu de résultats concernant la découverte de l'expression d'un « moi » intime. Les lettres se limitent en effet bien souvent à des échanges de cordialité.

Dans *Toutes mes vies*, l'auteur limite les mentions de sa famille proche. L'ouvrage nous apparaît comme un récit pensé pour la postérité : il est parsemé de références à des personnalités notables, comme Jules Vallès, Théodore de Banville, Ernest Cabaner ou encore Paul Verlaine. Jean Richepin mentionne peu d'œuvres, exceptées *La Chanson des Gueux*, *Césarine* et *Les Blasphèmes*. Ni diariste, ni épistolier, Jean Richepin donne finalement peu de lui-même dans ses écrits.

Hors de la littérature, il reste des domaines que notre thèse n'a pu étudier. La longue carrière de Jean Richepin lui a permis de connaître les débuts du cinéma, un art moderne dans

¹³⁷ Maurice BARRÈS, *Réponse de M. Maurice Barrès, Directeur de l'Académie, au discours de M. Jean Richepin prononcé dans la séance du jeudi 18 février 1909*, Paris, Librairie Félix Juven, 1909, p. 18.

¹³⁸ Maurice-Marc DE BOUËCE, « Le Grand Maître du Latinisme unifié », *Le Siècle*, 19 octobre 1911, p. 3.

lequel il avait le désir de repousser les limites du seul « théâtre filmé¹³⁹ ». Lors d'un dîner donné aux amis du Septième Art, il déclare :

Le cinéma [...] est tout autre chose que le théâtre. Le théâtre n'est pas le père du cinéma. Le cinéma est sorti d'autre chose et doit faire autre chose¹⁴⁰.

En 1913, son roman *La Glu* est adapté au cinéma. Le rôle principal est donné à Mistinguett. En 1920, il joue aux côtés de Réjane dans *Miarka, la fille à l'ourse*. Dans la presse, on souligne que Jean Richepin est sur le point de devenir « un acteur de cinéma, vedette de l'écran, très vraisemblablement¹⁴¹ ».

Par ailleurs, il collabore toujours avec Sarah Bernhardt, dont la célébrité dépasse depuis longtemps les seules frontières de la France. En 1917, André Reusse, directeur de la revue *Hebdo-film*, annonce :

Oui, le grand, l'illustre, le génial Chantre des *Gueux*, de la *Mer* et de tant d'hymnes plus sûrement immortels que leur auteur, notre cher et admiré Richepin, voue désormais son talent, ses facultés et ses énergies à servir, lui Prêtre magnifique du verbe, l'Art muet du Geste ! Richepin, Jean Richepin, de l'Académie française, s'est fait naturaliser cinématographe. Je répète pour ceux qui ont l'oreille dure : Richepin fait maintenant du cinéma¹⁴² !

Jean Richepin vient en effet de proposer à Louis Mercanton deux scénarios : le premier est une reprise du *Chemineau*, sa pièce qui fit un triomphe en 1897. Le second est un scénario patriotique, *Mères françaises*, dans lequel Sarah Bernhardt joue le rôle principal. Cette œuvre s'inscrit dans une longue liste de travaux réalisés par l'écrivain dans un but de propagande militaire. Le film est réalisé par Louis Mercanton et René Hervi. Destiné aux États-Unis, il a pour but de persuader le pays d'entrer en guerre aux côtés de la France.

Le début de la Première Guerre mondiale donne un brusque coup d'arrêt à la vie culturelle en mobilisant une grande partie de ses acteurs, appelés sous les drapeaux à partir du mois d'août 1914. L'ensemble des secteurs d'activité voit leur force de travail mobilisée au service de la guerre. Les arts et la littérature n'y échappent pas : soumis à la censure, ils deviennent des instruments de la propagande militaire.

Loin de se retirer de la sphère littéraire et politique, Jean Richepin, qui a gardé en mémoire l'humiliation de 1870, voit dans ce nouveau conflit l'opportunité de prendre une revanche sur l'Allemagne. L'auteur se sent alors investi d'une nouvelle mission et se lance avec

¹³⁹ Voir Philippe d'¹⁴⁰ Jean RICHEPIN, cité dans ANONYME, « Une opinion », *Ciné-Journal*, 15 avril 1922, p. 22.

¹⁴⁰ Jean RICHEPIN, cité dans ANONYME, « Une opinion », *Ciné-Journal*, 15 avril 1922, p. 22.

¹⁴¹ Pierre GILLE, « Jean Richepin au cinématographe », *La Dépêche coloniale*, 23 avril 1920, p. 3.

¹⁴² André REUSSE, « Un Académicien en Cour d'Assises », *Hebdo-film*, 20 janvier 1917, p. 1.

ardeur dans la rédaction d'articles, de poésies, de conférences et de discours patriotiques. Le décalage entre ses discours va-t-en-guerre et les récits des témoignages de soldat le placent parmi les « bourreurs de crâne ». Dès le 11 septembre 1914, il publie dans *Le Petit journal* :

Certes, ce n'est pas vous qui avez besoin de réconfort, jeunes soldats des dernières classes, vous qui venez d'être appelés et serez bientôt instruits, et vous qui, devançant l'appel, impatients de recevoir le baptême du feu, en portez déjà le hâle sacré sur vos fronts qui n'ont pas vingt ans ! Vous êtes les fleurs les plus éclatantes et plus tendres du bouquet d'héroïsmes qui, s'épanouit sur le, cœur de la patrie envahie¹⁴³.

La Grande Guerre permet à Jean Richepin de diffuser un discours nationaliste qui commençait à poindre au tournant de l'année 1900. Tandis que les contemporains réalisent au bout de quelques mois que la brutalité de cette guerre s'apprête à meurtrir toute une génération, Jean Richepin y voit un moyen de permettre aux jeunes soldats de devenir de véritables hommes :

Jeunes gens, dont on fait, avant l'âge, des hommes,
Pour le dernier quart d'heure angoissant où nous sommes,
Que votre noble effort soit béni par les vieux !
On vous demandait tant ! Vous donnez encor mieux
Vos offrandes de vous pouvaient être incomplètes ;
Au lieu d'enfants-soldats, vous voici des athlètes.
Les muscles drus et pleins, et le corps endurci,
Vous êtes forts, vaillants, alertes, beaux. Merci¹⁴⁴ !

En les hissant au statut de héros, Jean Richepin ignore complètement les traumatismes de la guerre. Poète de l'arrière, les discours de Jean Richepin détonent face aux témoignages des poilus. Or, c'est sur ces témoignages que le vingtième siècle a porté son attention, laissant de côté les discours militaristes des vieux académiciens va-t-en-guerre.

Par ailleurs, il faut ajouter à cette plume militariste un discours germanophobe d'une extrême violence. Le 13 octobre 1914, on peut lire dans *Le Petit Journal* ces mots de Jean Richepin à propos des Allemands :

S'il est possible qu'il fleurisse encore quelque part dans l'âme française, une dernière fleur de pitié pour ces brutes, il faut l'en extirper comme une fleur de poison et en faire de la cendre et du fumier...¹⁴⁵

Jean Richepin publie pendant la guerre dans le *Petit Journal* et dans *L'Intransigeant* de nombreux articles qu'il réunit ensuite en volume. L'auteur décrit ces textes comme « des pièces

¹⁴³ Jean RICHEPIN, « Aux jeunes », *Le Petit journal*, 11 septembre 1914, p. 1.

¹⁴⁴ Jean RICHEPIN, « À ceux de la dernière classe », *Poèmes durant la guerre, 1914-1918*, Paris, E. Flammarion, 1919, p. 143-144.

¹⁴⁵ Jean RICHEPIN, « La Haine », *Le Petit Journal*, 13 octobre 1914, p. 1.

de circonstance demandées à un poète faisant sa partie dans une cérémonie publique¹⁴⁶ ». Autrement dit, il n'écrit pas *sur* la guerre, mais *pour* la guerre. Pendant quatre ans, Jean Richepin est présent dans toutes les cérémonies officielles, fonde des ligues, publie et préface des ouvrages, participant ainsi, avec les autres académiciens, au « bourrage de crâne¹⁴⁷ ». Nous pouvons encore une fois envisager cette posture au prisme de l'opportunisme : pendant la Grande Guerre, les premières pages des journaux sont entièrement allouées à l'actualité du conflit.

N'étant pas confronté directement à la guerre, son discours relève d'une vision simpliste du conflit qui ignore les réalités des tranchées. Cet engagement se révèle l'expression de l'esprit de revanche de l'écrivain, typique de sa génération. Pendant quatre ans, Jean Richepin exhorte les soldats français à mourir pour la patrie au nom de la nécessaire revanche que la France doit prendre sur l'Allemagne. La « Grande Guerre » serait une « croisade mondiale¹⁴⁸ » qui ne pourra aboutir qu'à l'anéantissement des Allemands. Si cette posture permet à Richepin de toucher une large audience au cours du conflit, elle justifie en partie le désintérêt à son égard à partir de 1918. Les traumatismes de la guerre font peu à peu émerger un antimilitarisme chez les écrivains de la nouvelle génération et marquent une rupture avec les discours des anciennes générations.

Jean Richepin perd alors en popularité à partir de 1918 mais continuera à produire pour la littérature, le cinéma et la chanson jusqu'à la fin de sa vie. Il décède le 12 décembre 1926 des suites d'une grippe infectieuse contractée alors qu'il assistait au tournage du film *Le Chemineau*.

La poésie du XX^e siècle semble ne pas devoir beaucoup à l'auteur de *La Chanson des Gueux*. Néanmoins, les chansons de Jean Richepin ont circulé dans les cabarets et les music-halls après sa mort. La postérité de son œuvre serait à chercher du côté des chansonniers plutôt que de celui des poètes. De son vivant, Jean Richepin pouvait entendre Marcel Legay, Yvette Guilbert, Jules Mévisto ou encore Thérèse interpréter ses chansons dans les cabarets et les cafés-concerts. Plus tard au cours du XX^e siècle, des artistes comme Tino Rossi, Lucienne Boyer, Georges Brassens ou encore Edith Piaf ont également chanté Jean Richepin. Ils constituent aujourd'hui un moyen d'approcher son œuvre poétique.

¹⁴⁶ Jean RICHEPIN, *Poèmes durant la guerre, 1914-1918*, Paris, E. Flammarion, 1919, p. I.

¹⁴⁷ Voir Christophe PROCHASSON et Anne RASMUSSEN, *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004.

¹⁴⁸ Jean RICHEPIN, « Croisade mondiale », *L'Intransigeant*, 11 juillet 1917, p. 1.

Bibliographie

1. Corpus primaire

Nous proposons une recension complète des ouvrages de Jean Richepin. L'édition mentionnée est la première édition. Lorsque l'édition que nous utilisons dans notre thèse diffère de l'édition originale, celle-ci est notée entre crochets. Sauf mention contraire, le lieu d'édition est Paris.

A. Œuvres et écrits de Jean Richepin

a) ROMANS

Madame André, M. Dreyfous, 1879.

La Glu, M. Dreyfous, 1881.

Quatre Petits Romans, M. Dreyfous, 1882.

Miarka, la fille à l'ourse, M. Dreyfous, 1883.

Braves Gens, roman parisien, M. Dreyfous, 1886.

Césarine, M. Dreyfous, 1888.

Le Cadet, G. Charpentier et C^{ie}, 1890.

L'Aimé, roman, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893.

Flamboche, roman parisien, Bibliothèque-Charpentier, 1895.

Lagibasse, roman magique, E. Fasquelle – Bibliothèque-Charpentier, 1899.

L'Aile, roman des temps nouveaux, P. Lafitte, 1911.

b) RECUEILS DE CONTES ET DE NOUVELLES

Les Morts bizarres, G. Decaux, 1876.

Les Morts bizarres, édition définitive revue, corrigée et considérablement augmentée, M. Dreyfous, 1883.

Truandailles, Bibliothèque-Charpentier, 1890.

Cauchemars, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

La Miseloque, choses et gens de théâtre, Bibliothèque-Charpentier – E. Fasquelle, 1892.

Contes de la décadence romaine, Bibliothèque-Charpentier – E. Fasquelle, 1898.

Contes espagnols, E. Fasquelle, « Contes de tous les pays », 1901.

Le Coin des fous, histoires horribles, E. Flammarion, 1921.

Le Papillon et la flamme, E. Flammarion, 1921.

Contes sans morale, E. Flammarion, 1922.

c) THEATRE

– et GILL, André, *L'Étoile*, A. Lemerre, 1873.

La Glu, M. Dreyfous, 1883.

Pierrot assassin [1883], MAZZOLENI Elena, (éd.), *Pierrot sur scène, Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX^e siècle*, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », p. 401-402.

Nana-Sahib, M. Dreyfous, 1883.

Macbeth [1884], non publié.

Le Machiniste [1884], non publié.

La Sulamite, Enoch et C^{ie}, 1885.

Monsieur Scapin, M. Dreyfous, 1886.

Le Flibustier, M. Dreyfous, 1888.

Le Mage, G. Hartmann et C^{ie}, 1891.

Par le glaive, Bibliothèque Charpentier – E. Fasquelle, 1892.

Le Flibustier, Heugel et C^{ie}, 1893.

Vers la joie, C. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.

Le Théâtre chimérique, Bibliothèque Charpentier–E. Fasquelle, 1896.

Le Chemineau, E. Fasquelle, 1897.

La Martyre, E. Fasquelle, 1898.

Le Chien de garde, Bibliothèque-Charpentier–E. Fasquelle, 1898.

Les Truands, E. Fasquelle, 1899.

La Gitane [1900], non publié.

L'Impératrice [1901], non publié.

La Du Barry, 1901, non publié.

Le Flibustier, M. Dreyfous, 1902

Mam'selle Napoléon, New-York, M. Witmark & Sons, 1903.

Don Quichotte, *L'Illustration théâtrale*, 1905.

Miarka, Enoch, 1905.

Zino-Zina [1906], non publié.

Soléa, Choudens éditeur, 1907

Le Chemineau, Choudens éditeur, 1907.

La Belle au bois dormant, *L'Illustration théâtrale*, 1909.

La Route d'émeraude, *L'Illustration théâtrale*, 1909.

Rômi-Tchavé, [1909], non publié.

La Beffa, *L'Illustration théâtrale*, 1910.

La Glu, drame musical, Heugel, 1911.

Le Carillonneur, Choudens éditeur, 1913

Le Tango, *Supplément de La Vie heureuse*, 1914.

Macbeth, Bibliothèque Charpentier – E. Fasquelle, 1914.

La Plus forte, Choudens éditeur, 1924.

d) POESIE

La Chanson des Gueux, G. Decaux, 1876. [Librairie illustrée, 1876].

Les Caresses, Paris, G. Decaux, 1877. [M. Dreyfous, 1882].

La Chanson des Gueux : pièces supprimées, Bruxelles, H. Kistemaeckers, 1881.

La Chanson des Gueux, édition définitive revue et augmentée d'un grand nombre de poèmes nouveaux, d'une préface inédite et d'un glossaire argotique, M. Dreyfous, 1881.

Les Blasphèmes, Paris, M. Dreyfous, 1884.

La Mer, Paris, M. Dreyfous, 1886.

Mes Paradis, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1894.

La Bombarde, contes à chanter, Paris, G. Charpentier, 1899.

Les Litanies de la mer, Paris, Imprimé pour Albert Bélinac, 1903.

Poèmes durant la guerre, 1914-1918, Paris, E. Flammarion, 1919.

Allons, enfants de la patrie !, Tours, Mame, 1920.

Les Glas, Paris, E. Flammarion, 1922.

Interludes, Paris, E. Flammarion, 1923.

Choix de poésie, Paris, Bibliothèque-Charpentier – E. Fasquelle, 1926.

Les petits gagne-pain parisiens, Édité par Jean Borderel, 1927.

e) AUTRES OUVRAGES

Les Étapes d'un réfractaire, Librairie internationale, 1872.

Le Pavé, E. Dentu, 1883.

Sapphô, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1884.

Grandes amoureuses, Bibliothèque Charpentier, 1896.

L'Âme athénienne : de l'Olympe à l'Agora, A. Fayard et C^{ie}, 1912.

L'Âme athénienne : D'Eschyle à Aristophane, A. Fayard et C^{ie}, 1912.

À Travers Shakespeare, A. Fayard et C^{ie}, 1914.

Proses de guerre, août 1914-juillet 1915, E. Flammarion, 1915.

La Clique, 1915-1916, E. Flammarion, 1917.

L'Âme athénienne à travers quelques-uns de ses interprètes, E. Flammarion, 1920.

– (dir.), *Nouvelle Mythologie illustrée*, F. Sant Andrea & L. Marcerou, t. 1, 1920.

– (dir.) *Nouvelle Mythologie illustrée*, Paris, Librairie de France, F. Sant Andrea & L. Marcerou, t. 2, 1920.

f) DISCOURS ET CONFÉRENCES

« Théodore de Banville », discours prononcé à la société des conférences de 1910, fonds Pierre Cassou, Cote 403.

« Souvenirs de grand'route », conférence du vendredi 14 janvier 1913, société des conférences. Fonds Pierre Cassou, cote 403.

« Discours de réception de Jean Richepin » [en ligne], prononcé le 18 février 1909 à l'Académie Française, consulté le 25 septembre 2020.

ET HERVIEU, Paul, « Discours prononcés à l'inauguration de la statue de Victor Hugo à Guernesey, le mercredi 8 juillet 1914, Institut de France, 1914, 15 p.

B. Articles mentionnés dans notre étude

« Le dernier des gymnastes », *La Renaissance littéraire et artistique*, 21 décembre 1872, p. 273-274.

« Jésus chassant les vendeurs du temple », *Paris à l'eau-forte*, 1^{er} août 1874, p. 248.

« Faites des enfants », *Gil Blas*, 31 août 1876, p. 1.

« Petites chroniques du pavé – La femme-colosse », *Gil Blas*, 18 décembre 1879, p. 1.

« Un dompteur », *Gil Blas*, 21 décembre 1879, p. 1.

- « Petites chroniques du pavé – La Saint-Charlemagne », *Gil Blas*, 29 janvier 1880, p. 2.
- « Portraits à l'encre – Théodore de Banville », *Gil Blas*, 10 mars 1880, p. 1.
- « Portraits à l'encre – M. de Bornier », *Gil Blas*, 27 mars 1880, p. 1.
- « Portraits à l'encre – Barbey d'Aurevilly », *Gil Blas*, 31 mars 1880, p. 1.
- « Portraits à l'encre – Ignotus par lui-même », *Gil Blas*, 7 avril 1880, p. 1.
- « Portraits à l'encre – Le père Didon », *Gil Blas*, 14 avril 1880, p. 1.
- « Portraits à l'encre – Les six naturalistes », *Gil Blas*, 21 avril 1880, p. 1.
- « Petites Chroniques du pavé – Guignol », *Gil Blas*, 21 mars 1880, p. 1.
- « Portraits à l'encre – M. Émile Perrin », *Gil Blas*, 26 mai 1880, p. 1.
- « Maurice Bouchor – La littérature gauloise », *Gil Blas*, 2 juin 1880, p. 1.
- « Rabelais », *Gil Blas*, 28 juillet 1880, p. 1.
- « Tous bohèmes ! », *Gil Blas*, 15 septembre 1880, p. 1.
- « La mort de Pezon », *Gil Blas*, 27 février 1880, p. 1.
- « Mort de la femme à barbe », *Gil Blas*, 2 octobre 1880, p. 1.
- « À l'École normale », *Gil Blas*, 10 novembre 1880, p. 1.
- « Déshabillages posthumes », *Gil Blas*, 26 janvier 1881, p. 1.
- « Les Saltimbanques », *Gil Blas*, 6 avril 1881, p. 1.
- « *Le Péril national* », *Gil Blas*, 20 avril 1881, p. 1.
- « Chroniques du pavé – Trop de progrès ! », *Gil Blas*, 7 mai 1881, p. 1.
- « La littérature foraine », *Gil Blas*, 9 juillet 1881, p. 1.
- « Jeunes élèves », *Gil Blas*, 27 juillet 1881, p. 1.
- « Libre-pensée », *Gil Blas*, 28 septembre 1881, p. 1.
- « La dernière incarnation d'Hercule », *Gil Blas*, 11 février 1882, p. 1.
- « Les Vagabonds », *Gil Blas*, 22 février 1882, p. 1.
- « Romané-Tchavé », *Gil Blas*, 8 avril 1882, p. 1.
- « L'ouvrier-poète », *Gil Blas*, 26 avril 1882, p. 1.
- « Le nom du siècle », *Gil Blas*, 21 juin 1882, p. 1.
- « Le boudiné », *Gil Blas*, 5 juillet 1882, p. 1.
- « Menus propos », *Gil Blas*, 6 décembre 1882, p. 1.
- « Haine », *Gil Blas*, 4 février 1890, p. 1.
- « À Tabarin », *Tabarin : journal d'art*, 18 février 1891, p. 1.
- « Ballade du Droit », *La Plume*, 1^{er} mai 1891, p. 138-139.

Bibliographie

- « Forains », *Gil Blas*, 18 août 1891, p. 1.
- « Pour répondre à certains railleurs », *Le Vélo*, 7 mars 1893, p. 1.
- « André Gill », *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, 27 avril 1895, p. 1-2.
- « Les Assis », *Les Annales politiques et littéraires*, 29 mars 1896, p. 201.
- « La Statue Vivante », *L'Auto-vélo*, 16 novembre 1902, p. 1.
- « Les Latins », *Figaro*, 5 décembre 1902, p. 1.
- « Pour la culture française : aux mères de famille », *Les Annales politiques et littéraires*, 11 février 1912, p. 121.
- « Au peuple roumain », *Les Annales politiques et littéraires*, 7 avril 1912, p. 304-305.
- « Les Tentacules », *Le Petit Journal*, 29 septembre 1914.
- « Conférence aux "poilus" », *Les Annales politiques et littéraires*, 4 juillet 1915.
- « Incurables », *L'Intransigeant*, 23 septembre 1915, p. 1.
- « Il ne dort plus », *Le Petit Journal*, 6 octobre 1914, p. 1.
- « Croisade mondiale », *L'Intransigeant*, 11 juillet 1917, p. 1.
- « Aux soldats des États-Unis », *Les Annales politiques et littéraires*, 14 juillet 1918.
- « Au théâtre », *Le Régiment*, 19 janvier 1922, p. 7.
- « Équilibristes », *La Lanterne*, 11 mars 1923, p. 3.
- « Banville, homme d'esprit », *Revue française politique et littéraire*, 27 mai 1923, p. 570.
- « Ode à l'athlétisme », *L'Avenir* du 1^{er} juin 1923, p. 3.

Numéros de la revue Demain composant Toutes mes vies :

- Toutes mes vies, Demain*, n° 6, septembre 1924, « De la caserne à la roulotte », p. 5-80.
- Toutes mes vies, Demain*, n° 9, décembre 1924, « Poètes et Bohèmes », p. 5-31.
- Toutes mes vies, Demain*, n° 11, février 1925, « Autour de *La Chanson des Gueux*, p. 5-52.
- Toutes mes vies, Demain*, n° 13, avril 1925, « Des Copains », p. 5-38.
- Toutes mes vies, Demain*, n° 16, juillet 1925, « Copains et Copines », p. 5-29.

Articles publiés sous le pseudonyme « Un Franc Flâneur » dans Le Mot d'Ordre.

Tous les articles publiés par Jean Richepin dans Le Mot d'Ordre l'ont été dans la rubrique « La Rue et les Boulevards ». Nous nous contentons de citer le premier et le dernier articles parus, ainsi que celui que nous mentionnons dans notre étude.

- UN FRANC FLANEUR, « La Rue et les Boulevards », *Le Mot d'ordre*, 3 février 1871, p. 2.
- « La rue et les boulevards », *Le Mot d'ordre*, 2 mai 1871, p. 2.
- « La rue et les boulevards », *Le Mot d'ordre*, 17 mai 1871, p. 2.

Articles publiés dans La Petite Lune

POPULOT, Jean, « À Michel Populot », *La Petite lune*, 16 juin 1878, p. 2.

– « À Françoise Populot, ma femme », *La Petite Lune*, 21 juin 1878, p. 2.

– « Aux Pauvres », *La Petite Lune*, 30 juin 1878, p. 2.

2. Corpus secondaire

A. Réception critique contemporaine

Notre corpus d'étude est accessible à l'adresse suivante :

https://pdn.unicaen.fr/portail_laslar/richepin.html

Ci-dessous, ont été mentionnés les articles et chapitres de livre auxquels nous faisons référence dans notre étude.

a) Articles de presse

[Collectif], « Hommage à Jean Richepin – Jean Richepin familial » *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, 18 décembre 1926, p. 1.

ANONYME, « Petite gazette », *La Renaissance littéraire et artistique*, 26 avril 1873, p. 96.

ANONYME, « Chronique du jour », *La République française*, 12 août 1873, p. 3.

ANONYME, « Derrière la toile », *Le Rappel*, 20 novembre 1875, p. 4.

ANONYME, « La Soirée du Tintamarre », *Le Sifflet*, 26 décembre 1875, p. 3.

ANONYME, « Les Gueux », *La Liberté*, 4 Juin 1876, p. 2.

ANONYME, « *Les Morts bizarres*, par M. Jean Richepin », *L'Homme Libre*, 16 janvier 1877, p. 3.

ANONYME, « Bibliographie du *Gaulois* », *Le Gaulois*, 5 juin 1881, p. 2.

ANONYME, « Courrier des théâtres », *L'Opinion nationale*, 2 mai 1883, p. 3.

ANONYME, « L'Affaire Sarah Bernhardt-Colombier », *La Presse*, 20 décembre 1883, p. 2

ANONYME, « Jean Richepin – Le Tombeur de Dieux », *Le Matin*, 3 juin 1884, p. 2.

ANONYME, « M. Jean Richepin », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, juillet 1884, p. 169-174.

ANONYME, « Un revenant », *Le Matin*, 10 juillet 1885, p. 1.

ANONYME, « Revue de la presse », *Le Sémaphore de Marseille*, 26 janvier 1886, p. 2.

ANONYME, « *Le Flibustier* », *La Paix*, 16 mai 1888, p. 1.

ANONYME, « En vacances – Hommes de Lettres et artistes à la campagne », *Le Matin*, 14 août 1893, p. 1.

ANONYME, « Nouvelles », *Vert-Vert*, 18 juin 1896, p. 2.

ANONYME, « Informations », *Le Journal des Arts*, 22 août 1908, p. 2.

ANONYME, « À propos d'un bluff », *Le XIX^e siècle*, 27 décembre 1910, p. 3.

ANONYME, « M. Jean Richepin parle en Sorbonne », *Le Voltaire*, 10 février 1913, p. 4.

- ANONYME, « L'aurore du cinéma », *Comœdia*, 8 avril 1922, p. 1.
- ANONYME, « Une opinion », *Ciné-Journal*, 15 avril 1922, p. 22.
- ANONYME, « La Mort de Jean Richepin », *Bonsoir*, 14 décembre 1926, p. 2.
- ANONYME, « Les Obsèques de M. Jean Richepin », *La Lanterne*, 17 décembre 1926, p. 1-2.
- AΦ, « *Les Blasphèmes* », *Journal des Villes et des Campagnes*, 15 Juin 1884, p. 3.
- ALEXIS, Paul, « Jean Richepin », *Le Réveil*, 28 janvier 1883, p. 1
- ALLAIN, Paul, « Tous journalistes », *Le Radical*, 15 mars 1923, p. 1.
- ALLAIS, Alphonse, « Néfaste – parfois – influence de Jean Richepin sur la lyre moderne », *La Lanterne*, 22 novembre 1902, p. 2.
- ANDRE, Marius, « Les poèmes », *La Muse française*, 10 mars 1922, p. 131.
- ARENE, Paul, « La Tribune littéraire », *La Tribune*, 6 juin 1876, p. 2.
- ARISTIDE, « *Les Glas*, par Monsieur Jean Richepin. Chez Flammarion », *Aux Écoutes*, 23 avril 1922, p. 17.
- ARNYVELDE, André, « Ma vie ? Non, dites : *Toutes mes vies...* », *Excelsior*, 15 mars 1914, p. 3.
- ARSENY, Hippolyte, « Jean Richepin », *Le Réveil littéraire*, 25 décembre 1875, p. 102.
- « M. Jean Richepin », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 janvier 1886, p. 2.
- ARY-LEBLOND, Marius, « Jean Richepin », *L'Action*, 18 juin 1923, p. 1-2.
- AUBRY, Raoul, « M. Jean Richepin essaya son habit vert », *L'Écho de Paris*, 18 février 1909, p. 1.
- AULARD, A[lphonse], « Jean Richepin à l'École Normale », *L'Ère nouvelle*, 14 décembre 1926, p. 1.
- B., « Lettres de Marseille », *L'Événement*, 8 avril 1879, p. 3.
- BALSAMO, « Tout autour de l'Odéon », *Le Petit Bleu de Paris*, 27 mars 1900, p. 25.
- BANS, Georges, « *L'Impératrice* », *La Critique*, 5 mai 1901 p. 72.
- BANVILLE, Théodore de, « La revue dramatique et littéraire », *Le National*, 29 mai 1876, p. 2
- « Camées parisiens – Troisième douzaine (suite) », *Le Voltaire*, 21 juillet 1881, p. 1.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « Littérature – *La Chanson des Gueux* », *Le Constitutionnel*, 19 septembre 1876, p. 1.
- « *Madame André*, par M. Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 24 février 1879, p. 2-3.
- BERGERAT, Émile [Caliban], « La légende de M. Jean Richepin », *Le Figaro*, 23 janvier 1886, p. 1.
- BERNARD, Jean, « Les petites enquêtes du Figaro : l'idéal à vingt ans », *Le Figaro*, 13 août 1898, p. 4.
- BERTON, Claude, « Jean Richepin, comédien », *La Femme de France*, 16 janvier 1927, p. 19.
- BILLY, André, « *Les Glas* par Jean Richepin », *L'Œuvre*, 15 mars 1922, p. 4

Bibliographie

- « Jean Richepin », *L'Œuvre*, 17 mai 1923, p. 1.
- BLÉMONT, Émile, « *La Chanson des Gueux*, par Jean Richepin », *Le Rappel*, 28 juin 1876, p. 3.
- « Revue dramatique », *Beaumarchais*, 4 février 1883, p. 3-4.
- BLOY, Léon, « L'homme aux tripes », *Le Chat Noir*, 5 janvier 1884, p. 208.
- « Un bâtard de Lucrece », *Le Chat noir*, 7 juin 1884, p. 294-296.
- BOCQUET, Léon, « Jean Richepin », *Le Grand écho du Nord et du Pas-de-Calais*, 21 février 1909, p. 1.
- BOISSARD, Maurice, « Les Théâtres », *Mercure de France*, n° 249, 1^{er} novembre 1907, p. 152-56.
- BOISSON, Marius, « L'homme et son œuvre » in « Jean Richepin est mort », *Comœdia*, 13 décembre 1926, p. 1.
- BOISSY, Gabriel. « Un grand poète disparaît, Jean Richepin est mort ». *L'Intransigeant*, 13 décembre 1926, p. 1.
- BONNAMOUR, Georges, « Jean Richepin », *La Plume*, 1^{er} juin 1890, p. 91.
- BOUBÉE, Simon, « Les Chansons de Miarka », *La Gazette de France*, 11 janvier 1889, p. 2.
- BOUCHOR, Maurice, « *Les Caresses* par Jean Richepin », *La Vie littéraire*, 7 juin 1877, p. 3.
- « Richepin – souvenirs personnels », *Le Gaulois*, 8 février 1892, p. 1.
- « Jean Richepin (souvenirs) », *La Revue Illustrée*, 15 juin 1894, p. 277.
- BOURGET, Paul, « Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1927, p. 212
- « L'homme du jour – M. Jean Richepin », *L'Éclipse, revue comique illustrée*, 17 septembre 1876, p. 89.
- BRESCOU, Joë, « Richepin acteur », *Le Voltaire*, 15 avril 1883, p. 1.
- BRISSON, Adolphe, « *Nana-Sahib* », *Les Annales politiques et littéraires*, décembre 1883, p. 422-423.
- « *Les Blasphèmes*, par Jean Richepin », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} juin 1884, p. 348-349.
- « M. Jean Richepin », *La Petite Gironde*, 9 novembre 1897, p. 1.
- « Notes de la semaine – à l'Académie », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 mars 1908, p. 241-242.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Revue littéraire – *Madame André*, par M. Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1879, p. 692-698.
- « Revue littéraire – *Les Blasphèmes* de Jean Richepin », *Revue des Deux Mondes*, 1884, p. 700.
- CADILLAC, Ch., « Théâtres », *La Timballe*, 16 août 1873, p. 2.
- CANDIDE, « Doit-on le dire ? » *Candide*, 23 décembre 1926, p. 1.

- CARCO, Francis, « La mort de Jean Richepin », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, 18 décembre 1926, p. 1.
- CARRÈRE, Jean, « Comédie-Française. – Vers la joie, conte bleu de M. Jean Richepin », *La Plume*, 1^{er} novembre 1894, p. 460-461.
- CAVELLIER, Gabrielle, « Courrier de Paris », *Le Cri du marin*, 16 avril 1914, p. 2.
- CHANTAVOINE, Henri, « Variétés – Les Blasphèmes par M. Jean Richepin Maurice Dreyfous éditeur Paris 1884 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 23 juin 1884, p. 3.
- CHAT (le), « M. Jean Richepin commandeur de la Légion d'honneur », *Le Journal*, 3 mars 1924, p. 4.
- CHOLETTE, « Les mémoires de Jean Richepin », *Le Populaire*, 17 avril 1923, p. 2.
- CIM, Albert, « Les Bohèmes d'autrefois ». *La Vie littéraire*, 23 novembre 1876, p. 1.
- CLARETIE, Léo, « Richepin normalien », *Les Annales politiques et littéraires*, 22 octobre 1905, p. 260-261.
- COLANI, [Timothée], « La Chanson des Gueux, par Jean Richepin » *Le Courrier littéraire*, 10 juin 1876, p. 212.
- COURTELINE, Georges, « Sanguines et fusains », *Le Mirliton*, novembre 1886, p. 2-3.
- COURTY, Paul, « La Chanson des Gueux, par Jean Richepin » *L'Opinion nationale*, 8 juin 1876, p. 2
- COVIELLE [Albert Rogat], « La folie Richepin », *Le Triboulet*, 14 décembre 1884, p. 6.
- D'ANTIN, V., « Causerie parisienne », *Le Monde Lyonnais*, 5 mars 1881, p. 210.
- DAGNICOURT « Pourquoi ne fonderait-on pas le club des optimistes ? », *L'Œuvre*, 8 juillet 1922, p. 1.
- DANCOURT, « Courrier de Paris », *La Gazette de France*, 19 juillet 1876, p. 3.
- DAYROLLES, Albert, « Une matinée chez Jean Richepin », *La Lanterne*, 2 juillet 1896, p. 1.
- DEDET, Jacques, « Les bienfaits du rugby », *La Vie au grand air*, 21 février 1914, p. 160.
- DE BOUÈCE, Maurice-Marc, « Le Grand Maître du Latinisme unifié », *Le Siècle*, 19 octobre 1911, p. 3.
- DE FELS, Hébert, « Immortel demain – Chez Jean Richepin », *L'Intransigeant*, 17 février 1909, p. 1.
- DE LA POMMERAYE, Henri, « Théâtres », *Le Bien public*, 18 août 1872, p. 2.
- DE LARIVIÈRE, Charles « Chronique littéraire », *La Revue générale : littéraire, politique et artistique*, 1^{er} mars 1886, p. 103.
- DE LOUISBOURG, C., « Lunatique », *La Nouvelle lune*, 31 décembre 1883, p. 2.
- DEMENY, Paul, « Une soirée de jeunes », *Le XIX^e siècle*, 11 août 1873, p. 1.
- « Chronique », *Le Bien Public*, 11 mars 1877, p. 2.
- « Jean Richepin », *Le Soir*, 25 octobre 1886, p. 1.

- DES RUELLES, Jehan, « Chez Richepin – La Littérature en correctionnelle », *Gil Blas*, 25 janvier 1889, p. 3.
- DESACHY, Paul, « Chez Jean Richepin », *Le Rappel*, 15 février 1897, p. 1.
- DESCHAUMES, Edmond, « Richepin », *Indépendance française*, 26 janvier 1883.
- DODY, Artiste, « Chez Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 27 Mai 1888, p. 1.
- DU TAILLIS, Jean, « Mouvement sportif – *E pur si muove* », *Les Annales politiques et littéraires*, 23 novembre 1913, p. 479.
- DUMAS-VORZET, F. « M. Jean Richepin tient des propos graves sur le tango », *La Presse*, 26 octobre 1913, p. 1
- DUPEUTY, Adolphe, « Courrier des théâtres », *L'Événement*, 8 août 1873, p. 4.
- DUPUY, Ernest « Jean Richepin », *La Gironde littéraire et scientifique*, 10 février 1884, p. 5.
- DURANDEAU, Jules-Louis, « Les présentations : *Miarka* », *Le Crapouillot*, 1^{er} octobre 1920, p. 20.
- DURANDY, Dominique, « Le roi des conférenciers », *Le Monde Artiste*, 22 mars 1913.
- ENNE, Francis, « Hommes et choses – poète et cabot », *Le Radical*, 1^{er} janvier 1884, p. 1.
– « Au hasard – Jean Richepin », *La Nation*, 11 mai 1884, p. 1.
- FONTAINAS, André, « Les Théâtres », *Le Mercure de France*, 16 mars 1909, p. 364.
- FORMENTIN, Ch., « Jean Richepin », *La Presse*, 17 février 1897, p. 4.
- FOUQUIER, Marcel, « Causerie dramatique », *Le XIX^e siècle*, 1^{er} mai 1883, p. 2.
– « *La Mer*, par M. Jean Richepin », *La République française*, 16 février 1886, p. 3.
– « Profils et portraits. M. Jean Richepin », *L'Écho de Paris*, 10 septembre 1886, p. 2.
- FROLLO, Jean, « La Recherche de la vérité », *Le Petit parisien*, 7 octobre 1892, p. 1.
- GAILLARD, Louis, « Hommes et choses — Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 31 octobre 1886, p. 1.
- GAYOT, André, « Raoul Ponchon, académicien zutiste », *Le Carnet de la semaine*, 9 novembre 1924, p. 11.
- GAUCHER, Maxime, « Causerie littéraire », *La Revue politique et littéraire*, 24 mars 1877, p. 927.
- GAUSSERON, Bernard-Henri, « Jean Richepin », *Nouvelle revue*, 15 mars 1891, p. 337.
- GIFFARD, Pierre, « Richepin », *Le Figaro*, 27 janvier 1883, p. 1-2.
- Gille, Pierre, « Jean Richepin au cinématographe », *La Dépêche coloniale*, 23 avril 1920, p. 3.
- GRIFFE, Léon du, « Jean Richepin, poète du foyer ». *La Muse française : revue du mouvement poétique*, 10 janvier 1927, p. 42-47.
- GOUDEAU, Émile, « Bulletin littéraire du chat noir », *Le Chat noir*, 29 décembre 1883, p. 201.
- GOUDEAU, Émile, « La jeune littérature », *La Presse*, 21 avril 1885, p. 1.

- GUILLEMOT, Maurice, « Jean Richepin », *Revue libérale*, janvier-mars 1883, p. 111.
- « Jean Richepin », *L'Opinion nationale*, 5 février 1883, p. 3.
- « Fait du jour – un puissant », *La Patrie*, 23 octobre 1891, p. 2.
- « Les Académiciens d'hier – Jean Richepin », *Le Siècle*, 6 mars 1908, p. 1
- HAVARD, Oscar, « M. Jean Richepin », *L'Univers*, 15 février 1897, p. 1.
- HEBERTOT, Jacques, « Le beau voyage », *Gil Blas*, 31 décembre 1912, p. 1.
- HELLER, Max, « M. Jean Richepin », *Gil Blas*, 12 octobre 1905, p. 1.
- « La course au fauteuil académique », *La Patrie*, 9 mars 1907, p. 1.
- HEPP, Alexandre, « La glu moderne », *Le Voltaire*, 30 janvier 1883, p. 1.
- « Les tréteaux du poète », *Le Voltaire*, 30 décembre 1883, p. 1.
- LADIANE, « Bien Parisien ! », *Le Clairon*, 19 décembre 1883, p. 1.
- LAMOIGNON, « Considérations sur le cabotinage, poètes & comédiens », *Gil Blas*, 27 janvier 1896, p. 2.
- LATOCHE, G., « Souvenirs de Grand'Route », *La Revue pour tous*, 9 mars 1913, p. 146-148.
- « Paris pendant la guerre, par M. Jean Richepin de l'Académie française », *La Lecture*, 2 mai 1915, p. 276.
- LAUMANN, Sutter, « Jean Richepin », *La Justice*, 4 janvier 1887, p. 2.
- LE « VELO », « Jean Richepin », *Le Vélo*, 7 mars 1893, p. 1.
- LE DIABLE BOITEUX, « Autrefois », *Gil Blas*, 26 juillet 1912, p. 1.
- LE SENNE, Camille, « La musique et le théâtre au salon de 1885 », *Le Ménestrel*, 7 juin 1885, p. 213.
- LECLERCQ, Maurice, « Jean Richepin académicien », *L'Éclair*, 18 février 1909, p. 1.
- LEFEBVRE, Louis, « Poètes », *La Revue politique et littéraire*, 17 mai 1919, p. 308.
- LEFRANC, Jean, « Un pèlerinage d'art à Bruxelles », *Les Annales politiques et littéraires*, 9 juin 1912, p. 498.
- LEMAIRE, Hippolyte, « Théâtres – Comédie-Française : *La Martyre*, drame en 5 actes et en vers de M. Jean Richepin », *Le Monde illustré*, 23 avril 1898, p. 337.
- LEMAITRE, Jules, « Poètes contemporains, M. Jean Richepin », *La Revue politique et littéraire*, 13 novembre 1886, p. 609-615.
- « Le poète Jean Richepin », *Les Annales politiques et littéraires*, 24 avril 1898, p. 259-260.
- LEVET, Maurice, « Jean Richepin à Oran ». *La Revue mondaine oranaise*, 27 avril 1913, p. 6.
- LIVET, Guillaume, « À propos de « *La Glu* » », *Indépendance française*, 1^{er} février 1883, p. 2-3.
- LUMET, Louis, « Jean Richepin », *La Culture physique*, 1^{er} mai 1908, p. 1042-1043.
- LYS, Er., « La vie mondaine – Sports athlétiques », *La Liberté*, 20 juin 1890, p. 2.

- MARCHES, Léo, « Jean Richepin à l'Académie », *La Liberté*, 31 janvier 1907, p. 1.
- MARNOLD, Jean, « Opéra-Comique : *Le Carillonneur* », *Mercure de France*, 16 avril 1913, p. 860.
- « Opéra-Comique : *La plus Forte*, poème de M. Jean Richepin, musique de Xavier Leroux », *Mercure de France*, 1^{er} avril 1924, p. 216.
- MARSY, Émile, « Derrière la toile », *Le Rappel*, 10 août 1873, p. 4.
- MARTEL, Tancred, « Jean Richepin », *La Revue mensuelle*, 15 octobre 1924, p. 1.
- MAURRAS, Charles, « Jean Richepin », *La Cocarde*, 14 octobre 1894, p. 2.
- MASQUE DE FER (le), « Les débuts de Jean Richepin », *Le Figaro*, 18 février 1897, p. 1.
- MERRIEN, Paul, « Un “repris de justice” à l'Académie : Jean Richepin », *La Semaine politique et littéraire de Paris*, 13 octobre 1912, p. 3.
- MIRBEAU, Octave, « Réclame », *Le Gaulois*, 8 décembre 1884, p. 1.
- « La Fin d'une apothéose », *Le Gaulois*, 29 septembre 1884, p. 1.
- MONSELET, André, « Les Gueux », *L'Étoile française*, 27 février 1881, p. 1.
- MONSELET Charles, « Critique dramatique », *L'Événement*, 13 août 1873, p. 4.
- MONTRETOUT, « Gazette de Montretout – Étrennes à divers », *Le Grelot*, 6 janvier 1884, p. 2.
- NARGAUD, Jacques, « *Mes Paradis* de Richepin », *Le Figaro*, 10 mars 1894, p. 1.
- NEBLIS, Pierre, « Chez M. Jean Richepin », *Gil Blas*, 2 juillet 1896, p. 2-3.
- NESTOR, « L'Art et la pathologie », *Gil Blas*, 14 février 1883, p. 1.
- NICOLET, « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, 24 décembre 1883, p. 4.
- PARODI, A., « De l'Académie française à l'Académie des gourmands », *Comœdia*, 8 juin 1913, p. 1.
- PASCAL, Félicien, « Jean Richepin », *La Revue hebdomadaire*, 20 février 1909, p. 390-405.
- PENE, Henri de, « Les Premières », *Le Gaulois*, 21 décembre 1883, p. 2.
- PERRET, Paul, « Un nouveau venu », *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 28 janvier 1879, p. 1-2.
- PLEE, Léon, « Les Salons de 1910 », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} mai 1910, p. 438.
- POIGNAND, Jules, [L'Homme qui lit], « Les Poètes », *Le Gaulois*, 22 février 1877, p. 3.
- POSTEL DU MAS, Henri, « M. Jean Richepin et la loi de trois ans », *Gil Blas*, 6 mai 1913, p. 3.
- PRADELLE, « Chronique – M. Jean Richepin », *Le Sémaphore de Marseille*, 13 juin 1885, p. 2.
- « Chronique littéraire : *la Mer* », *Le Sémaphore de Marseille*, 28 mai 1887, p. 2.
- PRIM, Jean-L., « La Vie tumultueuse de Jean Richepin », *L'Ordre*, 11 février 1939, p. 2.
- RACHILDE, « Jean Richepin : *L'Aile*, Pierre Lafitte, 3.50. », *Mercure de France*, octobre 1911, p. 380.
- RAGEOT, Gaston, « *Les Glas* par Jean Richepin », *Le Gaulois*, 1^{er} avril 1922, p. 1.

- RAUNIER, Émile, « Publications annoncées », *La Revue politique et littéraire*, 29 octobre 1887, p. 32.
- REICHEL, Frantz, « Jean Richepin et les sports », *Le Figaro*, 14 décembre 1926, p. 6.
- RENARD, Georges, « L'école normale supérieure (1867-1870) », *La Revue politique et littéraire*, 4 septembre 1920, p. 513.
- REUSSE, André, « Un Académicien en Cour d'Assises », *Hebdo-film*, 20 janvier 1917, p. 1-2.
- RICORD, Maurice, « Jean Richepin, poète de la mer et de la liberté », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 17 août 1944, p. 4.
- RICOU Georges et André CHARLOT, « Jean Richepin », *Supplément à l'Art du théâtre*, décembre 1905, p. XCVIII-XCIV.
- ROZET, Georges, « L'avenir de la littérature sportive », *La Revue de Paris*, novembre 1913, p. 601.
- SARCEY, Francisque, « *Les Mœurs !* », *Le XIX^e siècle*, 21 juillet 1876, p. 2.
– « Mon frère Yves – Miarka » *Le XIX^e siècle*, 19 février 1885, p. 2-3.
- SCHWOB, Marcel, « Jean Richepin », *L'Événement*, 28 février 1891, p. 1
- SCIPION, « Soirée parisienne – Conférence de Jean Richepin », *Gil Blas*, 24 février 1881, p. 3.
- SECOND, Henri, « Les auteurs-acteurs », *La France*, 29 décembre 1883, p. 3.
- SÉGUR, Nicolas, « La vie littéraire », *La Revue mondiale*, 1^{er} mars 1920, p. 67.
- SERGINES [Adolphe Brisson], « Les échos de Paris », *Les Annales politiques et littéraires*, 30 septembre 1883, p. 212
- SILVESTRE, Armand, « Jean Richepin », *La Vie moderne*, 24 septembre 1881, p. 621-622.
- SOLEIL, Jean, « Chez M. Richepin, Paris, 10 mars 1889, p. 2.
- STIEGLER, G., « Le théâtre de l'art social – Chez M. Jean Richepin », *L'Écho de Paris*, 24 avril 1892, p. 1.
- STRAPONTIN, « À l'Olympia : *L'Impératrice* », *Gil Blas*, 8 avril 1901, p. 4.
- THEURIET, André, « Les Poètes contemporains – Jean Richepin (1) », *La Vie Littéraire*, 5 avril 1877, p. 1-2.
- TOUT-PARIS, « Une conciergerie d'artistes », *Le Gaulois*, 16 janvier 1887, p. 1-2.
- TRÉHOLLE, V[ictor], « Premières représentations – Porte-Saint-Martin – *Nana Sahib* – Drame en vers en 7 tableaux, de M. Jean Richepin », *L'Album théâtral*, 28 décembre 1883, p. 1-4.
- UN FLANEUR, « Elle et lui », *La Nation*, 29 octobre 1884, p. 1.
- UNE MARSEILLAISE, « Chronique parisienne », *Le Petit Provençal*, 6 mai 1883, p. 1.
- VALBELLE, Roger, « Jean Richepin est mort hier matin. Il aurait eu 78 ans le 9 février prochain ». *Excelsior*, 13 décembre 1926, p. 1.
- VALENTIN, Paul, « Courrier des théâtres », *Le XIX^e siècle*, 10 août 1873, p. 4.
- VALTER, Jehan, « Sarah Bernhardt et Marie Colombier », *Le Figaro*, 19 décembre 1883, p. 1.

VAUTEL, Clément, « Propos d'un parisien », *Le Matin*, 2 octobre 1912, p. 1.

VERDELET, « Causerie parisienne », *L'Écho universel*, 18 juillet 1876, p. 2.

VERGNIOL, Camille, « L'élève Jean Richepin », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} mars 1897, p. 1.

VERON, Pierre, [Incognito] « À M. Jean Richepin, poète », *Le Charivari*, 28 mai 1876, p. 1.

– « Livres », *Le Charivari*, 3 mars 1877, p. 2.

W., Fabrice, « Les nouveaux journaux », *La Vie littéraire*, 6 janvier 1876, p. 1.

– « *Les Caresses*, poésie par Jean Richepin ; 1 vol. in-18 », *La Vie littéraire*, 15 mars 1877, p. 3.

WABIL, Lucien. « Au Cinéma, du "Chemineau" au "Juif Errant" ». *L'Œuvre*, 10 décembre 1926, p. 5.

WARNOD, André, « *Comœdia* au salon des artistes français – Notes d'un promeneur », *Comœdia*, 4 mai 1910, p. 4.

– « Le premier épanouissement poétique de Victor Hugo par Jean Richepin », *Comœdia*, 11 décembre 1913, p. 1.

– « *La Légende des siècles* et M. J. Richepin », *Comœdia*, 29 janvier 1914, p. 1.

– « *Les Travailleurs de la Mer*, *L'Homme qui rit*, etc... par Jean Richepin », *Comœdia*, 12 février 1914, p. 1

WERTH, Léon, « La Destinée de M. Jean Richepin », *Gil Blas*, 2 novembre 1913, p. 1.

– « M. Richepin et le travail », *Gil Blas*, 10 mai 1914, p. 1.

WOLFF, Albert, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 7 décembre 1884, p. 1.

X. « L'esprit normalien ». *Le Français*, 26 janvier 1885, p. 1.

YVEL, Jacques, « Feuilleton dramatique », *Le Signal*, 30 janvier 1900, p. 3.

ZADIG, « M. Jean Richepin », *La Revue politique et littéraire*, 13 janvier 1900, p. 38.

b) CHAPITRES D'OUVRAGE

ADERER, Adolphe, « Une lettre de M. Jean Richepin », *Le Théâtre d'à côté*, Paris, Ancienne maison Quantin, 1894.

ALMERAS, Henri d', « Jean Richepin », *Avant la Gloire : Leurs débuts*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, p. 103-112.

BEDIER, Joseph et HAZARD, Paul, « Le théâtre en vers », *Histoire de la littérature française illustrée*, t. 2, Paris, Larousse, 1923, p. 306.

BRISSON, Adolphe, « M. Jean Richepin », *La Comédie littéraire : notes et impressions de littérature*, Paris, Armand Colin et C^{ie}, 1895, p. 87-92.

– « L'athlète et le poète Jean Richepin », *Portraits intimes*, troisième série, Armand Colin et C^{ie}, éditeurs, 1897, p. 21-28.

- « Jean Richepin », *Le Théâtre et les mœurs*, Ernest Flammarion, 1906, p. 279-291.
- CHAMPSAUR, Félicien, « Jean Richepin », *Le Massacre*, E. Dentu, 1885, p. 25-34.
- CORNELIS, Bijvanck Willem Gertruc, « Efforts et tendances », *Un Hollandais à Paris en 1891, sensations de littérature et d'art*, Perrin et C^{ie}, libraires-éditeurs, 1892, p. 185-186.
- COURTELINE, Georges, « Comment je connus Jean Richepin », *Paris Moderne, Premier volume 1881-1882*, Léon Vanier, éditeur, 1882, p. 106-109.
- DE FOUQUIERES, André, *Mon Paris et ses parisiens*, t. 5, Éditions Pierre Horay, 1959, p. 71.
- DEVAUX, Charles, « Jean Richepin », *Les Hommes d'épée*, Paris, É. Rouveyre, 1882, p. 91.
- DORNAC [Paul Cardon], « Jean Richepin », *Nos Contemporains chez eux*, 1891.
- ERNEST-CHARLES, Jean, « Jean Richepin », *Le Théâtre des poètes, 1850-1910*, Paris, P. Ollendorff, 1910, p. 191-206
- FORT, Paul, MANDIN Louis et CROUZET, Paul, « Poésie naturaliste et poésie populaire » *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Paris, Ernest Flammarion, éditeur, 1926,
- GEFFROY, Gustave, « Les Gens de théâtre », *Notes d'un journaliste : Vie, littérature, théâtre*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1887.
- GILLE, Philippe, « Jean Richepin », *La Bataille littéraire. Troisième série (1883-1886)*, Paris, Victor-Havard, Éditeur, 1889, p. 29-34.
- HURET, Jules, « M. Jean Richepin », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 368-369.
- JOURDAIN, Frantz, « Jean Richepin », *Les Décorés : Ceux qui ne le sont pas*, H Simonis Empis, éditeur, 1895, p. 180-181.
- LAPIE, Louis, « M. Pierrot », *La Presse*, 1^{er} mai 1883, p. 1.
- LEMAITRE, Jules, « Jean Richepin », *Impressions de théâtre, troisième série*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1889, p. 253-273.
- « J. Richepin », *Impressions de théâtre, dixième série* [4^e édition], Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1898, p. 113-123.
- LEMERRE, Alphonse, « Jean Richepin », *Anthologie de la jeune poésie française*, Paris, Maison d'Édition des Loups, 1911, p. 300-311.
- LHOMME, François, « Poètes », *La Comédie d'aujourd'hui*, Paris, Librairie académique Perrin et C^{ie}, 1898, 14-19.
- MARX, Adrien, « Jean Richepin », *Silhouettes de mon temps*, Paris, Librairie de la société des gens de lettres, 1889, p. 151-163.
- MIRBEAU, Octave, « Jouets de Paris », *Les Écrivains : première série (1884-1894)*, Paris, E. Flammarion, 1925, p. 16.
- MERIC, Victor, « Jean Richepin », *Les Hommes du jour*, n°30, 1908, p. 1.
- POITEAU, Émile, « Jean Richepin », *Quelques écrivains de ce temps*, Paris, B. Grasset, 1913, p. 230-231.
- PONTMARTIN, Armand de, « M. Jean Richepin – Les Blasphèmes », *Souvenirs d'un vieux critique*, série 6, Paris, Calmann-Lévy, p. 177-192.

VAUDON, Jean, « Jean Richepin », *La Correspondance catholique, première année 1894-1895*, Paris, Bureaux de « la correspondance catholique », t. II, p. 207.

VERLAINE, Paul, « Jean Richepin », *Œuvres complètes*, t. V, Léon Vanier, 1905, p. 323.

WALCH, Gérard, « Jean Richepin », *Anthologie des poètes français*, t. II, Paris, Ch. Delagrave, 1906, p. 17-32.

c) OUVRAGES COMPLETS

ROGER-MILES, Léon, *Jean Richepin*, Paris, M. Dreyfous, « Les Poètes Français contemporains », 1887.

CLOUZET Gabriel, *Jean Richepin, recueil de morceaux choisis, précédé d'une étude bibliographique, anecdotique, critique et documentaire*, Paris, Albert Méricant, 1912.

B. Critique littéraire sur Jean Richepin

AZOULAI, Juliette, « Métamorphoses et biologie marine chez Michelet et Richepin » [en ligne] in FAYOLLE, Azélie et SEGINGER, Gisèle (éd.), *Les Métamorphoses, entre fiction et notion : Littérature et sciences (XVI^e-XX^e siècles)*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, « Savoirs en Texte » 2020, p. 159-174. <http://books.openedition.org/lisaa/1082>.

BERTEAUX, Eugène, « Comment la fille à l'Ourse prit le chemin de l'Opéra-Comique », *En ce temps-là (Souvenirs)*, Paris, Éditions du Bateau Ivre, 1946, p. 76-86.

BONNET, Gilles (éd.), *Pantomimes fin-de-siècle*. Paris, Kimé, 2008.

CABOT, Jérôme, « Le roman-poème, un genre chimérique », *Le Discours et la Langue Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, n° 10, 2018, « Le vertige des marges, ou le roman-poème en question », p. 23-33.

CAMBIAIRE, Célestin Pierre, « Poe and Jean Richepin », *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, New York, G. E. Strechert & C°, 1927, p. 219-223.

CECCHETTO, Céline, « Passage(s) de Villon dans la chanson contemporaine » [en ligne] in BOHLER, Danielle et PEYLET, Gérard (éd.), *Le Temps de la mémoire II : soi et les autres*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2020. <http://books.openedition.org/pub/26476>

COMPAGNON, Antoine, « Richepin Jean (1849-1926) », *Encyclopædia Universalis*, Consulté le 21 janvier 2021. <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/jean-richepin/>.

DELAPLACE, Denis, *Autour de la Chanson des Gueux de Jean Richepin* [en ligne], Kindle-Amazon, 2020-2022.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.

DUSSERT, Éric, « Jean Richepin », *Une forêt cachée : 156 portraits d'écrivains oubliés*, Paris, La Table ronde, 2013, p. 149-150.

FORESTIER, Louis, « Les cinq lettres À propos de Richepin et Nina de Villard », *Histoires littéraires, Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, n° 6, Paris, « Histoires littéraires », 2001.

GARY, Rémo, « Jean Richepin, mon camarade ! », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 47, 31 décembre 2013, p. 47-50. <https://doi.org/10.4000/rh19.4545>.

GRANIER, Caroline, « Césarine de Jean Richepin ou la neutralité impossible » [en ligne], *Revue d'histoire du XIX^e siècle, Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, n°24, 1^{er} juin 2002, p. 53-70. <https://doi.org/10.4000/rh19.369>.

LE BLANC, Alissa, « “Parler au nom des Gueux ? Remarques sur *La Chanson des Gueux* (1876) de Jean Richepin” » in RABATE, Dominique (éd.), *En quel nom parler ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, « Modernités », p. 141-177.

LECOMTE, Jean, *Jean Richepin : son œuvre, ses idées et son inspiration*, thèse, Paris Sorbonne, 1950.

LHERMITTE, Agnès, « Tombeaux antiques. L'archéologie comme origine du récit fin de siècle. Pierre Louÿs, Jean Richepin, Marcel Schwob » in SABBAAH, Danièle et FEYLER, Patrick (éd.), *L'Origines des textes*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 173-189. <https://doi.org/10.4000/books.pub.50570>.

RINGUEDE, Yohann, « “Le baiser / De la cellule vivante” » [en ligne], *Arts et Savoirs*, n° 21, 4 juillet 2024. <https://doi.org/10.4000/11zoy>.

SUTTON, Howard, *The Life and Work of Jean Richepin*, Paris, Librairie Minard, 1961.

VAUX DE FOLETIER, François de, *La Thiérache, Jean Richepin et les tsiganes*, Laon, « Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne », 1984.

ZARINI, Vincent, « D'une lettre de Symmaque à un conte de Richepin, ou d'une “décadence” à une autre », *Travaux de littérature*, 9, 1996.

C. Ouvrages et études critiques des contemporains de Jean Richepin

a) OUVRAGES

ANONYME, *Affaire Marie Colombier-Sarah Bernhardt*, Paris, En vente chez tous les libraires, 1884.

ALBALAT, Antoine, *Souvenirs de la vie littéraire*, [1921] nouvelle édition augmentée d'une préface-réponse, Paris, G. Grès et C^{ie}, 1924.

ANDRÉ, Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paris, Bernard Grasset, 1928.

BARBERET, Joseph, *La Bohême du travail*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, Paris, 1889.

BAUDELAIRE, Charles, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 695.

BERSAUCOURT, Albert de, *Au temps des Parnassiens : Nina de Villard et ses amis*, Paris, Renaissance du livre, 1921.

BLOY, Léon, *Propos d'un entrepreneur de démolitions* [1884], Édition nouvelle, Paris, Stock, 1925.

BLUM, Léon, *Au Théâtre, troisième série*, Paris, Paul Ollendorff, 1910.

BOUCHOR, Maurice, *Les Chansons joyeuses*, Paris, Charpentier, 1874.

COLOMBIER, Marie, *Le Voyage de Sarah Bernhardt en Amérique, ouvrage illustré de son portrait par elle-même, d'un portrait de l'auteur par Édouard Manet et d'un grand nombre de*

fac-similé de caricatures américaines. Avec préface de Paul Bonnetain, Paris, M. Dreyfous, 1881.

– *Les Mémoires de Sarah Barnum*, Paris, Chez tous les libraires, 1883.

CRAWFORD, Francis Marion, *Zoroastre*, Paris, Perrin, 1887.

DOUMIC, René, *Essais sur le théâtre contemporain*. Paris, Perrin et C^{ie}, 1897.

FRARY, Raoul, *Le Péril national*, Paris, Librairie académique Didier et C^{ie}, 1882.

GAUTIER, Théophile, *Albertus ou l'âme et le péché*, Paulin, Libraire-éditeur, 1833.

GEOFFROY, Gustave. « Les Gens de théâtre », *Notes d'un journaliste : Vie, littérature, théâtre*, 1883.

GERMAIN, Athanase, *Martyrologe de la presse : 1789-1861*, Paris, H. Dumineray, 1861.

GOUDEAU, Émile, *Dix ans de bohème* [1888], Seyssel, Champ Vallon, « Collection Dix-neuvième » 2000.

– *La Vache enragée*, Paris, Paul Ollendorff, éditeur, 1885.

HUGO, Victor, *Odes et Ballades* [1826], Paris, Paul Ollendorf, 1912.

KHAN, Gustave, *Symbolistes et décadents — Critique littéraire*, Paris, L. Vanier, 1902.

LEMAITRE, Jules, *Impressions de théâtre*, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1889.

MARSAN, Jules, *La Bataille romantique*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1912.

MENDES, Catulle, *La maison de la vieille : roman contemporain* [1894], Seyssel, Champ Vallon, « Collection Dix-neuvième », 2000.

MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, M. Lévy frères, 1859.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 221-222.

RICTUS, Jehan, *Les Soliloques du pauvre*, Société Mercure de France, 1897.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin de, *Portraits littéraires, Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p.892

VALLES, Jules, *La Rue*, Achille-Faure, 1866.

– *Les Réfractaires* [1866], Paris, G. Charpentier, 1881.

VEUILLOT, Louis, *Les Libres penseurs*, [3^e édition], Paris, Jacques Lecoffre et C^{ie} 18601 :

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental* [1880], Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

– *Les romanciers naturalistes*, Paris, G. Charpentier, éditeur, 1881.

b) ARTICLES

ANONYME, « Académie des sciences morales et politiques », *Le Temps*, 26 octobre 1874, p. 3.

ANONYME, « André Gill », *Le Crapouillot*, 1^{er} novembre 1934, p. 1.

APOLLINAIRE, Guillaume, « Guy de Maupassant athlète », *La Culture physique*, 1^{er} mars 1907.

- AUBRY, Raoul, « M. Paul Bourget, l'homme triste », *Gil Blas*, 13 mars 1911, p. 1.
- CARO, Elme-Marie, « La fin de la bohème ». *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1871, p. 241.
- CIM, Albert, « Camille Pelletan », *La Revue mondiale*, 1^{er} août 1919, p. 256.
- « Les Bohèmes d'autrefois ». *La Vie littéraire*, 23 novembre 1876.
- DAGNICOURT in ANONYME, « Pourquoi ne fonderait-on pas le club des optimistes ? », *L'Œuvre*, 8 juillet 1922, p. 1.
- FROLLO, Jean, « L'homme de génie », *Le Petit Parisien*, 29 janvier 1902, p. 1.
- MAUPASSANT, Guy de, « Une partie de campagne », *La Vie moderne*, 2 avril 1881, p. 215.
- MIRBEAU, Octave, « La Littérature en justice », *La France*, 24 décembre 1884, p. 2.
- PYAT, Félix, « Les Artistes », *Nouveau tableau de Paris, au XIX^e siècle ...*, t. IV, Paris, Madame Charles-Béchet, 1834, p. 1-21.
- R., « Les sports à l'école », *L'Action*, 16 février 1912, p. 2.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, Paris, 1839, p. 677.
- VALLÈS, Jules, *Le Cri du peuple*, 14 novembre 1883.
- ZOLA, Émile, « Adieux », *Figaro*, 22 septembre 1881, p. 1.
- « Impressions de bicycliste », *Les Annales politiques et littéraires*, 12 juillet 1896, p. 1.

c) CORRESPONDANCE

- BONNEROT, Jean (éd.), , *Correspondance générale de Sainte-Beuve*, t. XVIII, 1868-1869, Paris, Privat-Didier, 1977.
- GILBERT-LECOMTE, Roger (éd.), *Correspondances inédites de Rimbaud*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1929,

D. Études historiques, sociales et culturelles

a) ÉTUDES BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUES SUR LES CONTEMPORAINS DE JEAN RICHEPIN

- AL-HMEDI, Khalil, *La question du réel dans la poésie de la seconde moitié du XX^e siècle : survivance de la poésie réaliste du XIX^e siècle dans les pratiques poétiques contemporaines (Philippe Jaccottet, James Sacré, Philippe Clerc)*, sous la direction de Jean-Noël Pascal et Jacques Dürrenmatt, thèse, Littératures, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017.
- BERTHELOT, Sandrine, « Introduction » [en ligne], *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt Les Goncourt et la bohème* 1, n° 14, 2007, p. 5-21. <https://doi.org/10.3406/cejdg.2007.980>.
- BUISINE, Alain, *Paul Verlaine : histoire d'un corps*, Paris, Tallandier, « Figures de proue », 1995.
- CHAMPEAU, Stéphanie, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, H. Champion, 2000.

DE MAUPEOU D'ABLEIGES, Evrard, *Les Débuts d'Élémer Bourges (1852-1886)*, sous la direction d'André Guyaux, thèse, Littératures, Université de Paris-Sorbonne, 2017.

COPPIN, Valentine, *Paul Adam, L'écrivain, la littérature, le genre*, sous la direction de Martine Reid, thèse, Littératures, Université de Lille, 2019.

DISEGNI, Silvia, « Vallès, écrivain de frontière », *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2016, p. 107-124.

DUMASY-QUEFFELEC, Lise, « La bohème de Vallès » in BRISSETTE et GLINOER Anthony, *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, p. 127-139.

DUSSERT, Éric, GOUVAR, Jean-Michel, JACQ, Yves et WAGNEUR, Jean-Didier, Série : « Raoul Ponchon (1848-1937), le veau réchauffé est meilleur froid », France Culture [en ligne] URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-raoul-ponchon-1848-1937-le-veau-rechauffe-est-meilleur-froid>

GAYOT, André, « Raoul Ponchon, académicien zutiste », *Le Carnet de la semaine*, 9 novembre 1924.

GIRAUD, Frédérique, *Émile Zola, le déclassé et la lutte des places : les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion éditeur, « Romantisme et modernité », 2016.

HERVET, Céline, « Réfractaires et irrécupérables. Penser la résistance à l'incorporation sociale ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 37, 31 décembre 2019, p. 127-144. <https://doi.org/10.4000/traces.10165>.

LETERRIER, Sophie-Anne, « Béranger, poète ou chansonnier ? Les jugements de l'histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°114, 2014, p. 111-22.

<https://doi.org/10.3917/rhlf.141.0111>.

LUCIEN, Mirande, « 1881-1895. Un homme jeune dans un pays jeune », *Eekhoud le rauque*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

LYOTARD, Dolorès, « Jules Vallès. Parade du monstre » [en ligne], *Cruauté de l'intime : Barbey d'Aurevilly, Jules Vallès, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 79-113.

<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.81331>.

MANSUY, Michel, *Un moderne, Paul Bourget*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1960, p. 213.

MICHAUD, Guy, « À propos de la genèse de l'œuvre littéraire : Gide et Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, n°3-5.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Décapiter les aigles, plumer les cygnes. Jules Vallès antiromantique », *Romantisme*, volume 182, n°4, 2018, p. 60-69.

– « Baudelaire poète latin », *Romantisme* 31, n° 113, 2001, p. 87-103. <https://doi.org/10.3406/roman.2001.1030>.

VAILLANT, Alain. « Baudelaire, artiste moderne de la "poésie-journal" », *Études littéraires* 40, n° 3, 15 février 2010, p. 43-60. <https://doi.org/10.7202/039243ar>.

– « L'obsession médiatique de Flaubert », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 25, 1^{er} juin 2021. <https://doi.org/10.4000/flaubert.4280>.

b) ÉTUDES SUR LE XIX^e ET SUR LE XX^e SIECLE

ANCEAU, Éric, *Comprendre le XIX^e siècle : 1815-1914*, Paris, Belin éducation, « Major », 2018.

ARON, Jean-Paul, *Le Mangeur du XIX^e siècle*, Paris, les Belles lettres, « Le goût des idées », 2013.

AUTRAND, Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, H. Champion, « Dictionnaires & références », 2006.

BANCEL, Nicolas, DAVID, Thomas, THOMAS, Dominic, *L'Invention de la race, Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, La Découverte, « Recherche » 2014.

BARBIER, Frédéric, « Le XIX^e siècle industriel », *Histoire du livre en Occident*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2012.

CHARLE, Christophe, *La Discordance des temps : Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, « Le temps des idées », 2011.

– *La Dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Hors collection », 2020.

CAROU, Alain, *Le Cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre ; 1906 – 1914*, Mémoires et documents de l'École des Chartes 68, Paris, École Nationale des Chartes, 2002.

CHARVET, Marie, *Les Fortifications de Paris, de l'hygiénisme à l'urbanisme, 1880-1919*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Nouv. éd. Folio 618. Paris, Gallimard, 2016.

– *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

DE PALACIO, Jean, *La Décadence. Le Mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

DELVAU, Alfred, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, E. Dentu, 1862

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.

DUNHAM, Arthur-Louis, *La Révolution industrielle en France (1815-1848)*, Paris, Librairie Marcel Rivière et C^{ie}, 1953.

ÉMERY, Elizabeth, *En toute intimité : quand la presse people de la Belle époque s'invitait chez les célébrités*, Paris, Parigramme, 2015.

FOX, Robert, « Les conférences mondaines sous le Second Empire », *Romantisme* 19, n^o 65, 1989, p. 49-57. <https://doi.org/10.3406/roman.1989.5598>.

GODIVEAU, Jocelyn, *Modernité et antimodernité de la décadence : De Charles Baudelaire à Aubrey Beardsley*, Université Bretagne Loire, 2017.

GORDON, Rae Beth, *De Charcot à Charlot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

GUTSCHE-MILLER, Sarah, *Parisian Music-Hall Ballet, 1871-1913*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2015.

HOBBSAWM, Éric, *L'Ère des révolutions : 1789-1848*, Paris, Fayard, 1960.

- JARRIGE, François, « Révolutions industrielles : histoire d'un mythe », *Revue Projet*, n° 349, 2015. <https://doi.org/10.3917/pro.349.0014>.
- FOX, Robert, « Les conférences mondaines sous le Second Empire », *Romantisme*, « Sciences pour tous », n° 65, 1989, p. 49-57.
- FUREIX, Emmanuel et JARRIGE, François, *La Modernité désenchantée : relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, La Découverte, « Écritures de l'histoire », 2015.
- LEVIN, Marceau, *La Fabrique des hommes du jour : Les biographies contemporaines en France (1850 – 1870)*, sous la direction d'Anthony Glinoeur, thèse, Université de Lyon 2, Université de Sherbrooke, 2023.
- MANDRESSI, Rafael, « Danser avec le sexe. Érotisme et exotisme dans la réception parisienne du tango (1907-1914) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* n° 46, 2017, p. 87-110. MARQUEZE-POUEY, Louis, *Le Mouvement décadent en France*, PUF, « Littératures modernes », 1986.
- MAZA, Sarah, « Construire et déconstruire la bourgeoisie : discours politique et imaginaire social au début du XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, n° 34, 1^{er} juin 2007, p. 21-37. <https://doi.org/10.4000/rh19.1262>.
- MITTERAND, Henri, « De l'écriture artiste au style décadent », *Histoire de la langue française 1880-1914* in Gérald ANTOINE et Robert MARTIN (éd.), Paris, CNRS Éditions, « Linguistique », 2016, p. 467-477. <http://books.openedition.org/editionscnrs/9282>.
- OSTER, Daniel (éd.), *La Vie parisienne : anthologie des mœurs du XIX^e siècle*, Paris, Sand/Conti, 1989.
- PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, « Essais », 2011.
- PREISS, Nathalie, *Pour de rire. La blague au XIX^e siècle ou la représentation en question*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2002.
- PROCHASSON Christophe et RASMUSSEN, Anne, *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004.
- REVERZY, Éléonore (dir.), *Témoigner pour Paris : Récits du Siège et de la Commune (1870-1871)*, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2021.
- REYNAULT-PALIGOT, Carole, « Construction et circulation de la notion de “race” au cours du XIX^e siècle » in BANCEL, Nicolas, DAVID, Thomas et THOMAS, Dominic, *L'Invention de la race, Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, La Découverte, « Recherche » 2014.
- RINGUEDE, Yohann, *Une crise du moderne : science et poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Université Paris-Est, Universität Basel, 2018.
- RYKNER, Arnaud, « La Pantomime comme dispositif fin-de-siècle » in ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, p. 161-173.
- SAID, Edward D., *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- TISON, Guillemette, *Une Mosaïque d'enfants : l'enfant et l'adolescent dans le roman français, 1876-1890*, Arras, Artois presses université, 1998.
- VANDEN ABEELE, Sophie et Christophe PRADEAU, (dir.), *Le Choix d'Hercule : morales du premier XIX^e siècle*, Paris, Sorbonne université, « Lettres Françaises », 2024.

VINSON, David, « L'orient rêvé et l'orient réel au XIX^e siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français », *Revue d'histoire littéraire de la France* 104, n° 1, 2004, p. 71-91. <https://doi.org/10.3917/rhlf.041.0071>.

WINOCK, Michel, *Décadence fin-de-siècle*, Paris, Gallimard, « L'esprit de la cité », 2017.
YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Colin, « U Histoire », 2010.

c) HISTOIRE DE LA PRESSE ET DE LA LITTÉRATURE

AMADIEU, Jean-Baptiste, « La littérature française du XIX^e siècle à l'index », *Revue d'histoire littéraire de la France* Vol. 104, n° 2, 2004, p. 395-422.

– « Nos censures au miroir de l'*Index librorum prohibitorum* », *Raisons politiques* 63, n° 3, 2016, p. 67-83. <https://doi.org/10.3917/rai.063.0067>.

ANSELMINI, Julie et MASSOL Chantal (éd.), *Écritures et discours « populaires » (XIX^e-XX^e siècles)*, Grenoble, UGA Éditions, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2023.

ARON, Paul, (éd.), « Les écrivains-journalistes », *Textyles* 39, Bruxelles, Le Cri, 2010. <https://doi.org/10.4000/textyles.84>

BAILLERE, Henri, *La Crise du livre*, Paris, Librairie J.-B. Baillère et fils, 1904.

BAUDORRE, Philippe, « Presse et littérature au XX^e siècle : essai de bibliographie » [en ligne], *COnTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, n° 11, 18 mai 2012.

<https://doi.org/10.4000/contextes.5382>.

BÉNICHOU, Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

- *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

- *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1996.

BERTRAND, Jean-Pierre (éd.), *Le Roman célibataire : d'À rebours à Paludes*, Paris, J. Corti, 1996.

BORIE, Jean, *Un Siècle démodé : prophètes et réfractaires au XIX^e siècle*. Paris, Payot, « Essais Payot », 1989.

CHARLE, Christophe, *Le Siècle de la presse, 1830-1939*. L'univers historique, Paris, Seuil, 2004.

– « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, n° 4, 1975, « Le fétichisme de la langue », p. 44-65.

<https://doi.org/10.3406/arss.1975.3420>.

CHUPIN, Ivan, HUBÉ Nicolas, et KACIAF, Nicolas, « L'«âge d'or» de la presse (1870-1939) », *Repères* 2, 28 octobre 2012, p. 35-52.

COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Nouv. éd., Folio 618, Paris, Gallimard, 2016.

DELPORTE, Christian, *Les Journalistes en France (1880-1950) : naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, « XX^e siècle », 1999.

DIAZ, Brigitte (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, « Symposia », 2019.

– « “Désinfecter la littérature” : la presse contre la pornographie littéraire » in Guillaume PINSON (dir.), *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930)*, *Médias 19*, 14 septembre 2021. <https://www.medias19.org/publications/presse-prostitution-bas-fonds-1830-1930/desinfecter-la-litterature-la-presse-contre-la-pornographie-litteraire>

DIAZ, José-Luis, « Les écrivains en vitrine ou la “réclame personnelle” à l’œuvre (1830-1865) » in DIAZ, Brigitte (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019.

DUFIEF, Pierre-Jean (éd.), *Les Journaux de la vie littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016. <http://books.openedition.org/pur/38887>.

DUNGEN, Pierre Van den, « Écrivains du quotidien : Journalistes et journalisme en France au XIX^e siècle », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n^o 25, 15 avril 2008. <https://doi.org/10.4000/semen.8108>.

FRAISSE, Luc, « Le pittoresque développement des biographies d’écrivains au XIX^e siècle » [en ligne], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n^o 3, 25 juin 2008, <https://doi.org/10.4000/contextes.2143>. Consulté le 18 mars 2024.

GIRAUD, Frédérique, SAUNIER, Émilie et RAYNAUD, Aurélien, « Principes, enjeux et usages de la méthode biographique en sociologie », *¿ Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, n^o 17, janvier 2014. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00966918>.

GOULEMOT, Jean-Marie et OSTER, Daniel, *Gens de lettres, écrivains et bohème : l’imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.

GUIRAL, Pierre, « Les écrivains et la notion de décadence de 1870 à 1914 », *Romantisme* 13, n^o 42, 1983, p. 9-22. <https://doi.org/10.3406/roman.1983.4673>.

KALIFA, Dominique et VAILLANT, Alain, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des médias* 2, n^o 1, 2004, p. 197-214. <https://doi.org/10.3917/tdm.002.0197>. Consulté le 22 août 2024.

KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, 2011.

LECLERC, Yvan, *Crimes écrits : la littérature en procès au XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.

LEGER, Céline, « La Commune en contexte médiatique. Une fabrique positive de l’événement dans *Le Cri du peuple* de Vallès (mars-avril 1871) ? » [en ligne], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n^o 30, 18 mars 2021. <https://doi.org/10.4000/contextes.9954>. Consulté le 18 mars 2021.

LILTI, Antoine, *Figures publiques : l’invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, « L’épreuve de l’histoire », 2014.

MOLLIER, Jean-Yves, *Une autre histoire de l’édition française*. Paris, Fabrique éditions, 2015.

– *Le Commerce de la librairie en France au XIX^e siècle : 1798-1914*, Paris, IMEC Éditions, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, « In octavo », 1997.

PALMER, Michael, « L’âge d’or de la presse », *Le Temps des médias* 27, n^o 2, 2016, p. 97-110.

PINARD, Marie-Josée, « Du pictural au photographique. Une rencontre re-visitée » [en ligne], *Protée* 28, n^o 3, 12 avril 2005, p. 23-29. <https://doi.org/10.7202/030601ar>.

PREISS, Nathalie, « La petite presse : le régime de la communauté universelle ? » in Alain VAILLANT et Yoan VERILLAC (éd.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle : Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Orbis litterarum », 2018, p. 35-56.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Stratégies génériques dans l'écriture journalistique du XIX^e siècle » [en ligne], *Romantisme* 147, n^o 1, 2010, p. 121-34. <https://doi.org/10.3917/rom.147.0121>.

– (dir), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2008.

THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

– « Le puffisme littéraire. Sur les steeple-chases romanesques au XIX^e siècle » in Corinne Saminadayar-Perrin (dir), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2008, p. 221-234.

– et Alain Vaillant, *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, Collection « cultures/médias », 2004, 583 p.

VAILLANT, ALAIN *L'Histoire littéraire* [2010], 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2017, p. 190.

– et Yoan Verilhac, *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle : Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?* Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Orbis litterarum », 2022.

– « De la “littérature médiatique” », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n^o 6 « Postures journalistiques et littéraires », Laurence Van Nuijs (dir.), mai 2011, p. 21-33.

– *La Crise de la littérature*, Grenoble, UGA Éditions, 2005.

VAN DEN DUNGEN, Pierre « Écrivains du quotidien : Journalistes et journalisme en France au XIX^e siècle » [en ligne], *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n^o 25, 15 avril 2008.

VIALA, Alain, et ARON, Paul, *De la Révolution à la Belle Époque*, Paris, PUF, « Une histoire brève de la littérature française », 2017.

VIER, Jacques, et ROBICHEZ Jacques, *Précis de littérature française du XX^e siècle* [1985], Cairn, Presses Universitaires de France, 2020. <https://shs.cairn.info/precis-de-litterature-francaise-du-xxe-siecle--9782130388753-page-67>. Consulté le 14 septembre 2024.

WOLF, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*. 1^{re} éd. Pratiques théoriques. Paris, Presses universitaires de France, 1990.

ZIELONKA, Anthony, « Les préfaces, prologues et manifestes des “Petits Romantiques” ». *Romantisme* 18, n^o 59, 1988, p. 71-81. <https://doi.org/10.3406/roman.1988.5477>.

ZÉVAES, Alexandre. *Les procès littéraires au XIX^e siècle*, Paris, Librairie académique Perrin et C^{ie} libraires-éditeurs, 1924.

d) SOCIOLOGIE ET SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

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

– « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 62, n° 1, 1986, p. 69-72.

– « Le champ littéraire ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 89, n° 1, 1991, p. 3-46.

– « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, n° 2, 1975, p. 67-93. <https://doi.org/10.3406/arss.1975.2458>.

– et PASSERON, Jean-Claude, *La Reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

DURKHEIM, Émile, *Sociologie et philosophie*. Paris, PUF, « Quadrige », 1996.

EINFALT, Michael et JURT, Joseph (éd.), *Le texte et le contexte : analyses du champ littéraire français, XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Éditions MSH, 2002.

FABIANI, Jean-Louis, « Les règles du champ » in LAHIRE, Bernard (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, « Sciences humaines et sociales », 2001, p. 75-91. <https://doi.org/10.3917/dec.lahir.2001.01.0075>.

GIRAUD, Frédérique, SAUNIER, Émilie et RAYNAUD, Aurélien, « Principes, enjeux et usages de la méthode biographique en sociologie », *¿ Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, janvier 2014.

GIRAUD, Frédérique, *Émile Zola, le déclassement et la lutte des places : les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion éditeur, « Romantisme et modernités », 2016.

– et SAUNIER Émilie, « Des vies à l'œuvre : agencements pluriels de socialisations », *CONTEXTES* [en ligne], 15 , 2015, <http://journals.openedition.org/contextes/6044>.

LAHIRE, Bernard, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

– « Publicisation de la littérature et frontières invisibles du jeu littéraire ». *Littérature* 160, n° 4, 2010, p. 20-29.

– (éd.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques. Textes à l'appui*, La Découverte, 1999.

SAPIRO, Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, « Repères Sociologie », 2014.

– « “Je n'ai jamais appris à écrire”. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 168, n° 3, 2007, p. 12-33. <https://doi.org/10.3917/arss.168.0012>.

– « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social » [en ligne], *Histoire de la recherche contemporaine. La revue du Comité pour l'histoire du CNRS*, n° Tome X-n°1,1 décembre 2021, p. 45-51. <https://doi.org/10.4000/hrc.5575>.

– « Le champ littéraire français : Structure, dynamique et formes de politisation », in QUEMIN, Alain et VILLAS BOAS, Glauca (éd.), *Art et société : Recherches récentes et regards croisés*,

Brésil/France, Brésil / France | Brasil / França. Marseille, OpenEdition Press, 2016.
<http://books.openedition.org/oep/532>.

e) BOHEME, BOHEMIENS, MARGINALITE

BERTHELOT, Sandrine. « “La bohème : avec ou sans style ?” » in BRISSETTE, Pascal et GLINOER, Anthony (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, « Interférences », p. 115-126.

BOULOUIMIE, Arlette (dir.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003.

BOWMAN, Frank Paul, « La marginalité en religion », *Romantisme* 18, n° 59, 1988, p. 31-40.
<https://doi.org/10.3406/roman.1988.5474>.

BRISSETTE, Pascal, *La Malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, « Socius », 2005.

– « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 12 mai 2008.
<http://journals.openedition.org/contextes/1392>.

– « Chanter la bohème avant le mythe de la bohème : remarques sur quelques chansons de Béranger » in BRISSETTE, Pascal et GLINOER, Anthony (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 57-72.
<http://books.openedition.org/pur/40210>.

– « Un verre de trop ». *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 6 (23 septembre 2009). <https://doi.org/10.4000/contextes.4461>.

– « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe ». *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 12 mai 2008.

– et GLINOER, Anthony (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2010.

– et LUNEAU, Marie-Pier (éd.), *Deux siècles de malédiction littéraire*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014.

COQUIO, Catherine et POUETO, Jean-Luc (éd.), *Roms, tsiganes, nomades : un malentendu européen*. Hommes et sociétés. Paris, Éditions Karthala, 2014.

DELAHAYE, Marie-Claude, « Grandeur et décadence de la fée verte », *Histoire, économie & société* 7, n° 4, 1988, p. 475-89.

DIAZ, José-Luis, « L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, sept-oct1992, p 828-845.

FOHR, Robert, « BOHÈMES (exposition) », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/bohemes/>. Consulté le 27 novembre 2020.

GENEVRAY, Françoise. « Bohème, Bohème, Bohémien : autour de George Sand » [en ligne], conférence prononcée dans le cadre de la journée d'études *L'auteur en Marge*, Lyon, 10 avril 2003. <https://www.univ-lyon3.fr/boheme-boheme-bohemien-autour-de-george-sand>.

GLINOER, Anthony, *La Bohème : Une figure de l'imaginaire social*. Socius. Montréal: les Presses universitaires de Montréal, 2018.

– « Le Journal des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème », *Études françaises* 43, n° 2, 2007, p. 59-72. <https://doi.org/10.7202/016473ar>.

– « L’orgie bohème » [en ligne], *COntEXTES*, n° 6, 23 septembre 2009, <https://doi.org/10.4000/contextes.4369>. Consulté le 29 mars 2021.

– « La bohème chez elle. Étude sur l’imaginaire de l’intérieur bohème », *Romantisme*, n° 168, 2015, p. 61-70.

HEINICH, Nathalie, « La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique » in BRISSETTE, Pascal et GLINOER, Anthony (éd.), *Bohème sans frontière*, édité par Pascal Brissette et Anthony Glinoyer, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 23-38. <http://books.openedition.org/pur/40206>.

HERVET, Céline, « Réfractaires et irrécupérables. Penser la résistance à l’incorporation sociale » [En ligne], *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 37, 2019, <https://doi.org/10.4000/traces.10165>. Consulté le 30 juillet 2024.

– HÜLK Walburga et ZIMMERMANN, Bénédicte, « Cultures de la créativité. Bohème historique et précarités contemporaines » [en ligne], *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, n° 18, 22 décembre 2014. <https://doi.org/10.4000/trivium.5006>. Consulté le 5 août 2022.

LEFRÈRE, Jean-Jacques (dir.), *Les Ratés de la littérature*, Tusson, Du Lérot, « En marge », 1999.

LIEGEOIS, Jean-Pierre, *Roms et tsiganes*, Paris, la Découverte, « Repères 530 », 2009.

MOLLIER, Jean-Yves, « Du “bohème littéraire” (Henry Murger) au “prolétaire des lettres” (Octave Mirbeau). Les cheminements d’une posture contestataire dans les lettres françaises » [en ligne] in BRISSETTE Pascal et GLINOER, Anthony (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 143-150.

RIEGER, Dietmar, « “Ce qu’on voit dans les rues de Paris” : marginalités sociales et regards bourgeois », *Romantisme* 18, n° 59, 1988, 19-29.

SAINT-AMAND, Denis, « Bohèmes, oubliés et maudits » [en ligne], *Textyles*, n° 53, 15 octobre 2018, p. 11-24.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Irréguliers, saltimbanques et réfractaires : Vallès et la mythologie bohémienne » in MOUSSA, Sarga (éd.), *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Harmattan, « Histoire des sciences humaines », 2008, p. 318.

SANGSUE, Daniel, « Vous avez dit excentrique ? », *Romantisme* 18, n° 59 (1988): 41-58. <https://doi.org/10.3406/roman.1988.5475>.

SEIGEL, Jerrold, « Putting bohemia on the map » [en ligne] in BRISSETTE, Pascal et GLINOER, Anthony (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, 39-53. <http://books.openedition.org/pur/40207>.

– *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise. 1830-1930*, Gallimard, Paris, 1991.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1983.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême) », *Romantisme* 18, n° 59, 1988, p. 59-69.

VAILLANT, Alain, « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l’histoire littéraire du XIX^e siècle » in BERTRAND, Jean-Pierre, DENIS, Benoît TRIAIRE, Sylvie (dir.),

Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002.

WAGNEUR, Jean-Didier, « Bohème », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/boheme/> (consulté le 27 novembre 2020).

– « La vie de bohème comme vie littéraire » [en ligne], Journée d'étude de la SERD, <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/WagneurVielitteraire.pdf>.

– « Goncourt et Bohèmes. Mythologies bohèmes dans Charles Demailly et dans Manette Salomon », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 14, 2007, p. 35-54.

– « Les chiffonniers de la petite presse. Hottes et crochets médiatiques », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 3 « Les chiffonniers littéraires », 2018, p. 35-46. <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08294-1.p.0035>. Consulté le 12 novembre 2020.

– « Une scénographie du petit journalisme : le ratage bohème », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 27, juillet 2020. <https://doi.org/10.4000/contextes.8997>. Consulté le 24 septembre 2020.

– « L'invention de la bohème » [en ligne] *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/murger/scenes-vie-boheme/invention-boheme>. Consulté le 9 janvier 2024.

– et CESTOR, Françoise, *Les Bohèmes : 1840-1870 : écrivains, journalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 2012

Wagniar, Jean-François, « Au nom des pauvres », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 101, avril 2007, p. 11-13. <https://doi.org/10.4000/chrhc.409>.

– « L'invention de la bohème : entre bohème et bohème » in BRISSETTE, Pascal et GLINOER Anthony (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 85-102. <http://books.openedition.org/pur/40214>.

f) SUR LE CORPS, LE GENRE, LE SPORT

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Connaissance de l'inconscient 43. Paris, Gallimard, 1986.

ARNAUD, Pierre, *Les Athlètes de la république gymnastique, sport et idéologie républicaine : 1870-1914*. Paris, L'Harmattan, 1998.

BAUDORRE, Philippe, BOUCHARENC, Myriam et BROUSSE, Michel (éd.), *Écrire le sport*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Regards croisés sur le sport », 2005.

BAUDRY DE SAUNIER, Louis, *Histoire générale de la vélocipédie*, Paris, Paul Ollendorff, 1891.

BERENI, Laure, TRACHMAN, Mathieu (dir.), *Le Genre, théories et controverses*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 13.

BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD, Anne, *Introduction aux études sur le genre* [2008], 3^e édition entièrement revue, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, 2020.

BRIER, Pascal, « La pénétration de la gymnastique dans le champ médical », *Une Histoire de l'éducation physique dans les instituts médico-éducatifs 1838-1909 : De la gymnastique médicale à l'éducation physique scolaire* [en ligne], Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.16284>. Consulté le 9 septembre 2023.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre* [1990], La Découverte, 2005.

CABANES, Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes : 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991.

CABANIS, Pierre-Jean-Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Crapelet, 1805, p.180-181.

CERQUILIGNY-TOULET, Jacqueline, « Écrire : Christine de Pizan » in REID Martine et al. (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, t. 1, Gallimard, « Folio Essai », 2020.

CHARRETON, Pierre, *Le Sport, l'ascèse, le plaisir : éthique et poétique du sport dans la littérature française moderne*, Université de Saint-Etienne, 1990.

COMAR, Philippe, « Hercule et Omphale à l'époque de Darwin ». *Apparence(s)*, n° 10 (17 décembre 2021). <https://doi.org/10.4000/apparences.2780>.

COMITE FRANTZ REICHEL, « Un collège d'athlètes – Culture ou éducation ? », *Le Figaro*, 20 octobre 1912, p. 3.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, et VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

COURTINE, Jean-Jacques, « La virilité est-elle en crise ? : Entretien avec Jean-Jacques Courtine ». *Études*, 2012/2, t. 416, 2012, p.175-185. <https://doi.org/10.3917/etu.4162.0175>

CHRISTOUT, Marie-Françoise, « Guy Ducrey, Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle ». *Romantisme* 27, n° 96 (1997): 113-14.

DIETSCHY, Paul, « 1918-1920, des tranchées aux stades. Quelques éclairages sur la sortie de guerre des sportifs français et des fédérations de football européennes », *Histoire@Politique*, 2007/3 n° 3, 2007, p. 10.

DIRKX, Paul, « Éditorial : Corpus et corps de l'écrivain », *Sociologie de l'Art* OPuS 19, n° 1, 2012, p. 7. <https://doi.org/10.3917/soart.019.0007>.

–, *Le Corps de l'écrivain = The writer's body*, Paris, L'Harmattan, 2012.

–, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeu de reconnaissance », *Carnets*, n° Deuxième série-9, 31 janvier 2017. <https://doi.org/10.4000/carnets.2024>.

DUBOIS, Jérôme. « Le corps de l'écrivain dans le corps de l'œuvre », *Sociologie de l'Art* OPuS 19, n° 1, 15 novembre 2012, p. 55-74.

DUVERNE, Céline, « Balzac, de l'aspirant dandy au colosse : représenter le corps du romancier », *Savoirs en Prisme*, , n° 12, septembre 2020, « Portraits d'auteurs : l'écrivain mis en images » p. 45-63. <https://doi.org/10.34929/sep.vi12.104>.

ÉTIENNE, Françoise, et ÉTIENNE, Roland « Les Jeux Olympiques de 1896 : réflexions sur une renaissance », *Études Balkaniques* 11, n° 1, 2004, p. 33-60. <https://doi.org/10.3917/balka.011.0003>. FABRE, Daniel, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva* 1, n° 25, 1999, p. 1-13.

– « L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n° 11, 2000, p. 73-118.

GLEYZE, Jacques, « Les deux « mystiques » de l'éducation du corps sous la III^e République en France : l'Éducation physique et le sport », *Les Cahiers de l'INSEP* 1, n° 1, 2003, p. 267-83. <https://doi.org/10.3406/insep.2003.1731>.

HARDER, Marie-Pierre, « Dialectique du sujet et virilité héroïque : la fable d'Hercule à la croisée des chemins et la question du genre », *Revue de littérature comparée* 334, n° 2, 2010, p. 145-163.

HUBSCHER, Ronald, *L'Histoire en mouvements : le sport dans la société française (XIX^e -XX^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 1992.

JORLAND, Gérard, *Une société à soigner : hygiène et salubrité publiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2010.

LEGALLE, Julien, *Des Écrivains et du sport, 14 portraits d'auteurs et d'autrices par leur passion sportive*, Le Crest, Les Éditions du volcan, 2023.

MANIN, Lise, « Enquête sur les corps dénudés au XIX^e siècle ». *Hypothèses* 16, n° 1, 21 décembre 2013, p. 179-90.

MILNER, Max (éd.), *Littérature et pathologie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

METAIRIE, Romain, « À l'école de la III^e République, les vertus va-t-en-guerre de la gymnastique » [en ligne], Libération.fr, mis en ligne le 18 mai 2019, https://www.liberation.fr/sports/2019/05/18/a-l-ecole-de-la-iii-republique-les-vertus-va-t-en-guerre-de-la-gymnastique_1727659 Consulté le 11 janvier 2021.

MIHAELY, Gil, *L'émergence du modèle militaro-viril. Pratiques et représentations masculines en France au XIX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de C. Prochasson, EHESS, 2004.

PAVEAU, Marie-Anne et ZOBBERMAN, Pierre, « Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2009-1, 1^{er} mai 2009, p. 7-19.

– *Corpographèses : corps écrits, corps inscrits*, Paris, l'Harmattan, 2009.

PETRESCU, Ecatarina, « La presse sportive dans les collections de la Bibliothèque historique » [en ligne], *L'Échauguette*, 18 avril 2024. <https://doi.org/10.58079/10sq4> Consulté le 24 août 2024.

REVEILLE-PARISE, Joseph-Henri, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit* [1834], Librairie J-B Baillière et fils, 1881.

RIVOAL, Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins ». *Travailler* 38, n° 2, 2017, p. 141-59. <https://doi.org/10.3917/trav.038.0141>.

ROZET, Georges, « L'Avenir de la littérature sportive », *La Revue de Paris*, novembre 1913. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k17534j>.

SOUCHON, Paul, et May, Jacques *La Littérature sportive contemporaine*. Paris, Éditions du Monde Nouveau, 1924.

TISSOT, Samuel, *De la Santé des gens de lettres*, F. Grasset & comp., 1768, p. 15.

VIGARELLO, Georges, *Les Métamorphoses du gras*, Seuil, « L'univers historique », 2010.

WALTER, Éric, « Le complexe d'Abélard ou le célibat des gens de lettres » *Représentations de la vie sexuelle*, « dix-huitième siècle », n°12, p. 129.

E. Théorie littéraire

a) OUVRAGES GENERAUX SUR LA LITTERATURE

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*. 3. éd. augm. et Actualisée, Paris, PUF, 2010.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953

– *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, 1991.

– *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

COMPAGNON, Antoine, « Histoire de la littérature ou histoire des auteurs ? » in Brigitte LOUICHON et Jérôme ROGER (dir.) *L'auteur : Entre biographie et mythographie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », 2019, p. 29-36.

<http://books.openedition.org/pub/5838>.

DEBRAY, Régis, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979.

DEL LUNGO, Andrea, « Seuils, vingt ans après », *Littérature* n° 155, n° 3 (2009): 98-111.

DOZO, Björn-Olav et GLINOER, Anthony (éd.), *Imaginaires de la vie littéraire : fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Collection Interférences », 2012.

ELIAS, Norbert, ETORE-LORTHOLARY Jeanne et CHARTIER, Roger, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991.

FINNE, Jacques, *Des Mystifications littéraires*, Paris, J. Corti, « Les essais », 2010.

FRAISSE, Luc, *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, H. Champion, 2000.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, « Collection poétique », 1987.

– *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit, « Propositions », 1994.

– (éd.), *Supercherries littéraires : la vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Paris, Usher, 1989.

KRIPKE, Saul, *La Logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, 1996

– *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, « Collection U. Série Lettres », 2004.

POPOVIC, Pierre, *Imaginaire et social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Presses universitaires de Montréal, « Socius », 2008.

RECANATI, François, « La sémantique des noms propres : remarques sur la notion de "désignateur rigide" », *Langue française* 57, n° 1, 1983, p. 106-118.

SAMSON, Dominique, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme la Société* n° 147, n° 1, 2003, p. 115-32.

SAPIRO, Gisèle, « La responsabilité pénale de l'écrivain au prisme des procès littéraires (France, XIX^e-XX^e siècles) », *Histoire de la justice* 23, n° 1, 2013, p. 249-69. <https://doi.org/10.3917/rhj.023.0249>.

– « Autorité et responsabilité de l'écrivain : les conditions d'émergence de la figure de l'intellectuel prophétique sous la Troisième République ». In Emmanuel BOUJU (éd.), *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 265-276.

VAILLANT, Alain, « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l'histoire littéraire du XIX^e siècle » in BERTRAND, Jean-Pierre, DENIS, Benoît et TRIAIRE, Sylvie (éd.), *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2016, « Collection des littératures », p. 81-105.

– *L'histoire littéraire*. 2^e éd. revue et Augmentée, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2017.

b) SUR LA NOTION DE POSTURE LITTÉRAIRE ET D'AUTEUR

ALBALAT, Antoine, *Comment on devient écrivain*, [1923] Paris, Colin, 1992.

AMOSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 15 octobre 2009. URL : <https://doi.org/10.4000/aad.662>.

– (éd.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Crible », 2003.

– et BOKOBZA KAHAN, Michèle (dir.), *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, « Ethos discursif et image d'auteur ».

– et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Cribles », 2003.

– et MAINGUENEAU, Dominique, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 15 octobre 2009. <https://doi.org/10.4000/aad.678>. Consulté le 10 octobre 2020.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Mateia*, n°5, 1968.

BERTRAND, Jean-Pierre, « Le portrait photographique d'écrivain », *COntEXTES*, n° 14, 2014.

BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 15 octobre 2009.

BRISSETTE, Pascal, « Postures et mises en scène d'auteurs ». *@nalyzes*, hiver 2008, p. 79-85.

CHAMARAT, Gabrielle et GOULET, Alain (éd.), *L'Auteur*, Presses universitaires de Caen, « Symposia », 1996.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, « Poétique », 1995.

DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, « Romantisme et modernité », 2007.

– « L'auteur vu d'en face » in CHAMARAT, Gabrielle et GOULET, Alain (éd.) *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, « Symposia », 1996, p. 109-129.

- « L’artiste romantique en perspective », *Romantisme* 16, n° 54, 1986, p. 5-23.
- *Devenir Balzac : l’invention de l’écrivain par lui-même*. Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot « Collection Balzac », 2007.
- *L’Homme et l’œuvre : contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, « Les littéraires », 2011.
- « Face à la “boutique romantique” : Sand et ses postures d’écrivain (1829-1833) » in DIAZ, Brigitte et HOOG-NAGINSKI, Isabelle (éd.), *George Sand : Pratiques et imaginaires de l’écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, « Symposia », 2017, p. 15-33.
- FOUCAULT, Michel, « Qu’est-ce qu’un auteur ? », *Dits et écrits, 1954 -1988. I. 1954-1975*, Gallimard, édition établie sous la direction de Daniel Defert, Paris, 2001.
- GIRAUD, Frédérique, et SAUNIER, Émilie, « La posture littéraire à l’épreuve de deux cas empiriques, pour une prise en compte des expériences extralittéraires des écrivains », *CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, 24 janvier 2012.
- « Des vies à l’œuvre : agencements pluriels de socialisations » [en ligne], *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 15, 25 février 2015. <https://doi.org/10.4000/contextes.6044>. Consulté le 12 novembre 2020.
- HEINICH, Nathalie, « Devenir écrivain : une construction vocationnelle de l’identité » *Raison Présente*, n° 134, 2000, p. 5-12.
- *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l’on fait dire au silence : posture, ethos, image d’auteur » [en ligne], *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 15 octobre 2009. <https://doi.org/10.4000/aad.667>. Consulté le 8 septembre 2021.
- *Postures littéraires : mises en scène modernes de l’auteur : essai*, Genève, Slatkine, 2007.
- MOLINIE, Georges et VIALA, Alain, *Approches de la réception, sémiostylistiques et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- OSTER, Daniel, *L’Individu littéraire*. Paris, Presses universitaires de France, « Écritures », 1997.
- RESSI, Michèle, *Le Métier d’auteur : comment vivent-ils ?* Paris, Dunod, « Interférences/communications », 1982.
- VAILLANT, Alain, « Entre personne et personnage : le dilemme de l’auteur moderne » [en ligne] in CHAMARAT Gabrielle et GOULET Alain, *L’Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, « Symposia », 2017, p. 37-49. <http://books.openedition.org/puc/9888>. Consulté le 12 septembre 2020.
- VIALA, Alain, *Naissance de l’écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

c) SUR LES SOCIABILITÉS LITTÉRAIRES

- BAQUIAST, Paul, « Un mystérieux cercle littéraire, le groupisme », *Littératures* n° 24, 1991, p. 181-83.
- BERTRAND, Jean-Pierre, SAINT-AMAND, Denis et STIENON, Valérie, « Les querelles littéraires : esquisse méthodologique », *CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature* [en ligne], n° 10, 7 avril 2012. <https://doi.org/10.4000/contextes.5005>. Consulté le 24 juillet 2021.

DIAZ, José-Luis, « Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850) » [en ligne], *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* [en ligne], n° 10, 7 avril 2012. <https://doi.org/10.4000/contextes.4943>. Consulté le 1^{er} avril 2021

FÄCKER, Julie, « Lieux d'écrivains : Le café dans la construction posturale des Jeunes Belgique » [en ligne], *Textyles*, n° 47, 15 novembre 2015, p. 109-122. <https://doi.org/10.4000/textyles.2636>.

GLINOER, Anthony et LAISNEY, Vincent, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

GROJNOWSKI, Daniel, « Des Groupes et des Œuvres », *Littératures*, n° 70, 15 septembre 2014, 165-177.

– *La Tradition fumiste, de la marge au centre*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Dix-neuvième », 2023.

JURT, Joseph, « Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIX^e siècle » in SAINT-AMAND, Denis (éd.), *La dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017, p. 41-71. <http://books.openedition.org/pulg/2516>.

LAISNEY, Vincent, « Cénacles et cafés littéraires : deux sociabilités antagonistes », *Revue d'histoire littéraire de la France* 110, n° 3, 16 novembre 2010, p. 563-88.

PILLET, Elisabeth, « Cafés-concerts et cabarets », *Romantisme* 22, n° 75, 1992, 43-50. <https://doi.org/10.3406/roman.1992.6000>

SAINT-AMAND, Denis, « Les groupes littéraires : structures, logiques et représentations » in SAINT-AMAND, Denis (éd.), *La dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses Universitaires de Liège, « Situations » 2016, p. 8.

STIENON, Valérie. « La communauté charivarique de la blague » in Vaillant, Alain et Verilhac Yoan, *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle : Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Orbis litterarum », 2022, p. 57-69. <http://books.openedition.org/pupo/24507>.

d) SUR LE PORTRAIT ET LA BIOGRAPHIE D'ÉCRIVAIN

BERCEGOL, Fabienne (éd.), *Usages du portrait littéraire : faire voir, révéler, émouvoir*, Paris, Hermann, 2023.

BERTRAND, Jean-Pierre, « Le portrait photographique d'écrivain », *CONTEXTES*, n° 14, 2014.

BONNET, Jean-Claude, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63, « Le biographique », 1985.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

DION, Robert, et REGARD, Frédéric (éd.), *Les nouvelles écritures biographiques : La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2017. <http://books.openedition.org/enseditions/4494>.

DUFOUR, Hélène, « "Tel qu'en lui-même" : la recherche de l'identité » [en ligne], *Portraits en phrases*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures », 1997, p. 174-199. <https://www.cairn.info/portraits-en-phrases--9782130484851-p-174.htm>.

JEFFERSON, Ann, et Cécile Dudouyt. *Le défi biographique : la littérature en question*, Paris, Presses universitaires de France, « Les littéraires », 2012.

MARQUER, Bertrand (éd.), « Physiognomonies » ? *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIX^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, « Artoithèque » 2020. <http://books.openedition.org/apu/17498>.

PUECH, Jean-Benoît, « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation » in DION, Robert et REGARD, Frédéric, *Les nouvelles écritures biographiques : La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2017, p. 27-48.

– « La création biographique » in LOUICHON, Brigitte et ROGER, Jérôme, *L'Auteur : Entre biographie et mythographie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », 2019, p. 45-74.

LEGRAND, Stéphane, « Portraits du dégénéré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste », *Methodos, Savoirs et textes*, n° 3, 2 avril 2003. <https://doi.org/10.4000/methodos.107>.

PUECH, Jean-Benoît, « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n°63, « Le Biographique », Septembre 1985.

WRONA, Adeline, *Face au portrait, De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012.

e) AUTRES OUVRAGES MENTIONNES

ÉPICURE, *Lettres et maximes*, Marcel Conche, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

VILLON, François, *Testament* [1461], *Poésies*, trad. De l'ancien français de Jean Dufournet, Flammarion, « GF-Flammarion, 1992.

f) DISCOURS

BARRÈS, Maurice, Réponse de M. Maurice Barrès, Directeur de l'Académie, au discours de M. Jean Richepin prononcé dans la séance du jeudi 18 février 1909, Paris, Librairie Félix Juven, 1909 MALE, Émile, *Discours de réception à l'Académie française* [28 juin 1928], Académie Française, <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-emile-male>.

g) DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Encyclopedia universalis en ligne. <https://www.universalis.fr/>

DARYL, Philippe (dir.), *Encyclopédie des sports*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1892-1895.

DELESALLE, Georges, *Dictionnaire argot-français et français-argot*, Paris, Paul Ollendorff, éditeur, 1896.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

Annexes

I. Dossier iconographique

1. Représentations de Jean Richepin sur des produits de consommation courante.

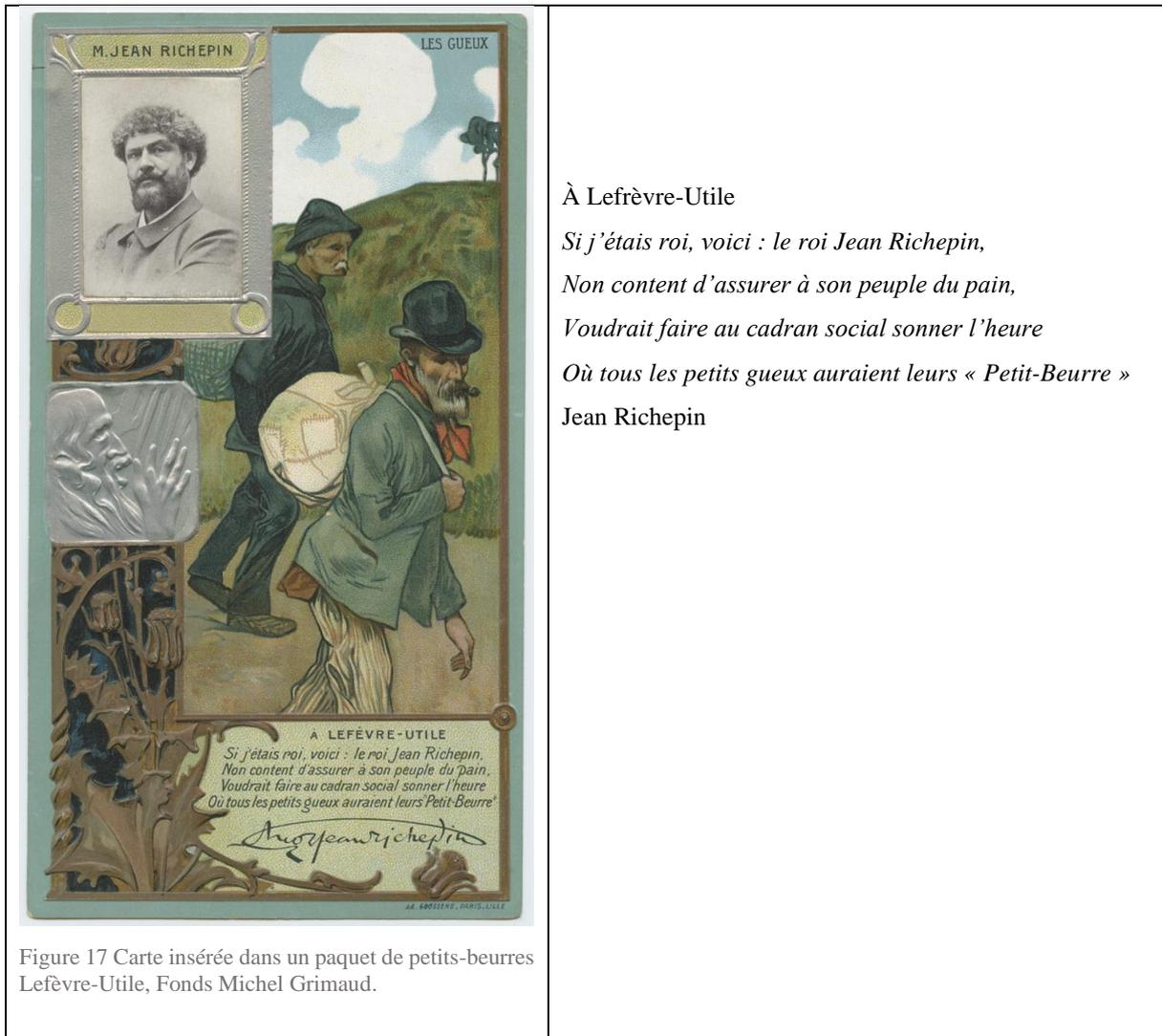


Figure 17 Carte insérée dans un paquet de petits-beurres Lefèvre-Utile, Fonds Michel Grimaud.

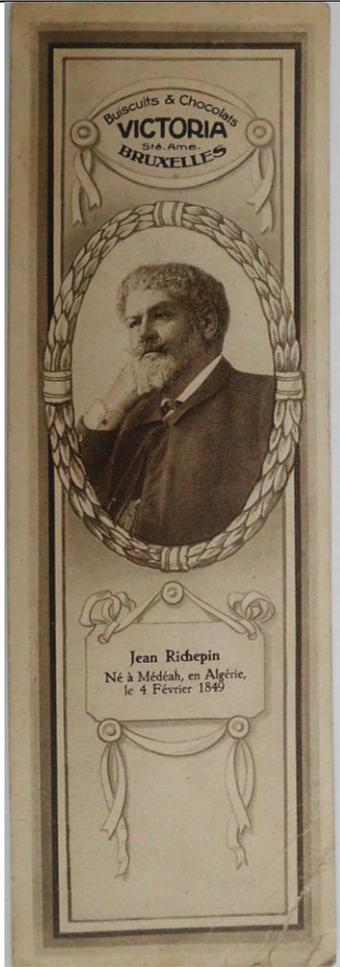


Figure 18 Marque-page inséré dans une boîte de chocolats Victoria, à Bruxelles. Fonds Michel Grimaud.

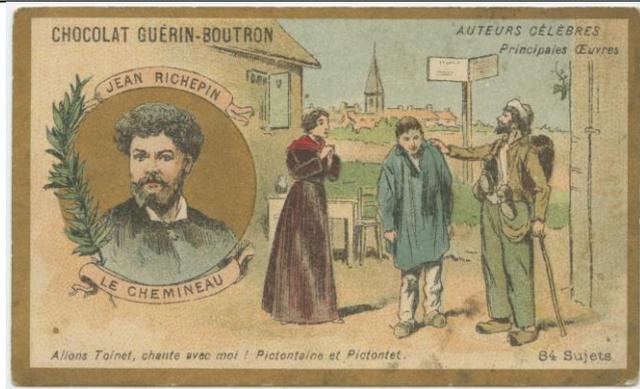


Figure 19 Carte insérée dans une boîte de chocolats Guérin-Boutron. Recto. Fonds Michel Grimaud.

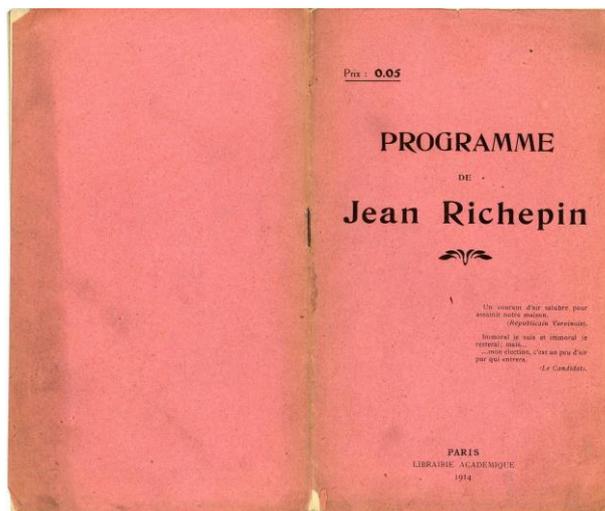


Figure 20. Carte insérée dans une boîte de chocolats Guérin-Boutron. Verso. Fonds Michel Grimaud.



Figure 21 Carte insérée dans une boîte de café Levallois- G. Ménager. Recto. Fonds Michel Grimaud.

2. Candidature de Richepin à Vervins



Le Tango de Jean Richepin

Les habitants de Vervins ne sont pas tous au courant des dernières nouveautés parisiennes.

Ils n'ont pas vu, cet hiver, à l'Athénée, la plus récente production de Jean Richepin, montée aux frais d'un grand couturier pour le « lancement » de ses modèles, et représentée pour la première fois le 30 décembre 1913.

Nous nous faisons un plaisir d'en donner l'analyse exacte, en n'employant que les expressions mêmes de l'auteur.

PERSONNAGES. — 3 princesses, 1 duchesse, 2 comtesses, 1 vicomtesse, 2 baronnes; des comtes, marquis et barons en proportion; des rastas et des gourgandines en foule.

Le prince de Lusignan, plus familièrement Zigi, est marié à la princesse Marie-Thérèse; mais c'est un mariage blanc; les époux ne se sont unis que pour avoir la liberté « de fréquenter dans le pire monde et dans les plus sales endroits ».

Acte I. — Les comtesses et les marquises boivent des cocktails dans un atelier-bar, avec des rastaquouères. Le prince raconte qu'il a fait une tournée avec sa gosse (la princesse) au cabaret de la mère Lapin, et qu'il est rentré dans le chou d'un poilu, parce que le poilu voulait y mettre un doigt.

Acte II. — Le prince et la princesse assistent à un mariage en Kabylie. Le prince trouve que le marié a l'air de s'arracher les boyaux de la tête. La princesse déclare qu'elle a la gueule en pallissandre. Ils dansent ensemble la Maxixe, et les Kabyles tuent la mariée.

Acte III. — La princesse est très allumée sur son professeur de tango, qui lui apprend le pas du tatou. Elle découvre que le prince fait le voyou et qu'il est le dernier des mulles.

Acte IV. — Dans une soirée de la haute, la princesse excite la jalousie du prince en dansant lubriquement le tango avec un rastaquouère. Le prince excite la jalousie

de la princesse en dansant lubriquement le tango avec une gourgandine. Alors le prince et la princesse dansent le tango ensemble: mais avec « une telle intensité, une telle dépense nerveuse, une joie si extatique et si éperdue » que leur mariage est enfin consommé, sous les yeux de l'assistance.

Pour corser un peu la chose, le rôle du prince était tenu par une femme travestie: de telle sorte que l'imagination des spectateurs pût ajouter encore au piment des paroles et des gestes un raffinement de saleté.

N.-B. — A la première requête des électeurs, Jean Richepin se fera un devoir de donner quelques représentations du *Tango à Vervins*, avec la troupe... déshabillée de sa bru, Cora Laparcerie.

Jean Richepin révèle sa vocation

J'ai voulu masser comme un aut'e ;
J'ai eu des jours pas rigolos ;
Mais ça m' rend malad' quand j' chine
J'ai une arête en plac' d'échine.
J'aime mieux êt' dos.

Franch'ment, quoi fout? De l'épic'rie?
Débiter d' la moru' pourrie,
Aussi pourri' qu' les aristos?
Là, sans blagu', c'est-i dans l' commerce
De l'hareng saur qu'un maqu'reau perce?
J'aime mieux êt' dos.

J'ai pensé, pour me tirer d' peines,
A m' fair' frèr' des écoles chrétiennes.
Ah! ouiche! Et l' taf des tribunaux?
Puis, j' suis pas pour les pant' en robe.
Avoir l'air d'un mal', v'là c' que j' gobe.
J'aime mieux êt' dos.

Figure 22 Faux programme de Jean Richepin, 1914. Fonds Yves Jacq.

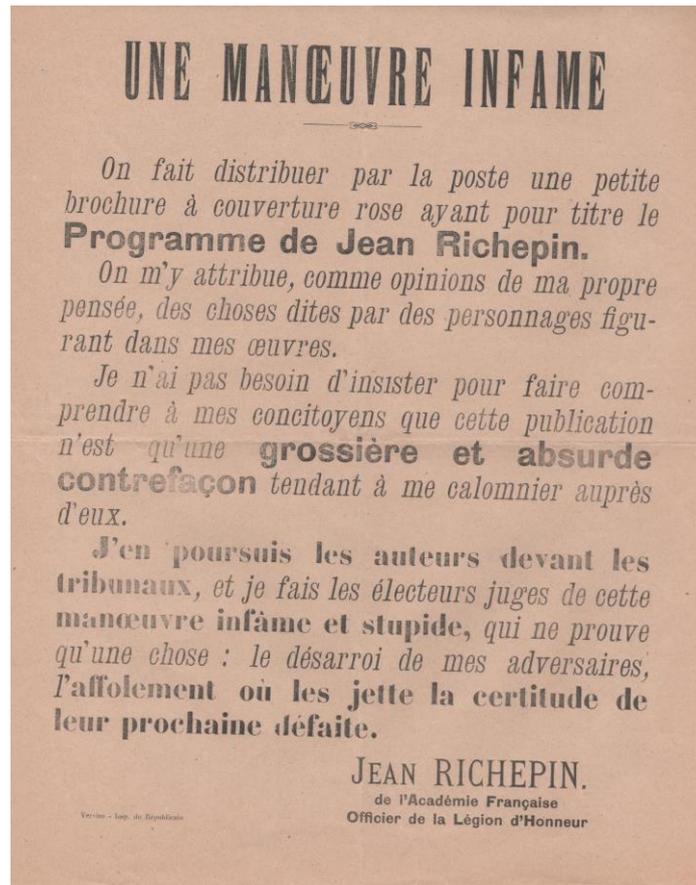


Figure 23 Jean Richepin, « Une Manœuvre infâme », Réponse de Jean Richepin au programme rose. Fonds Yves Jacq.

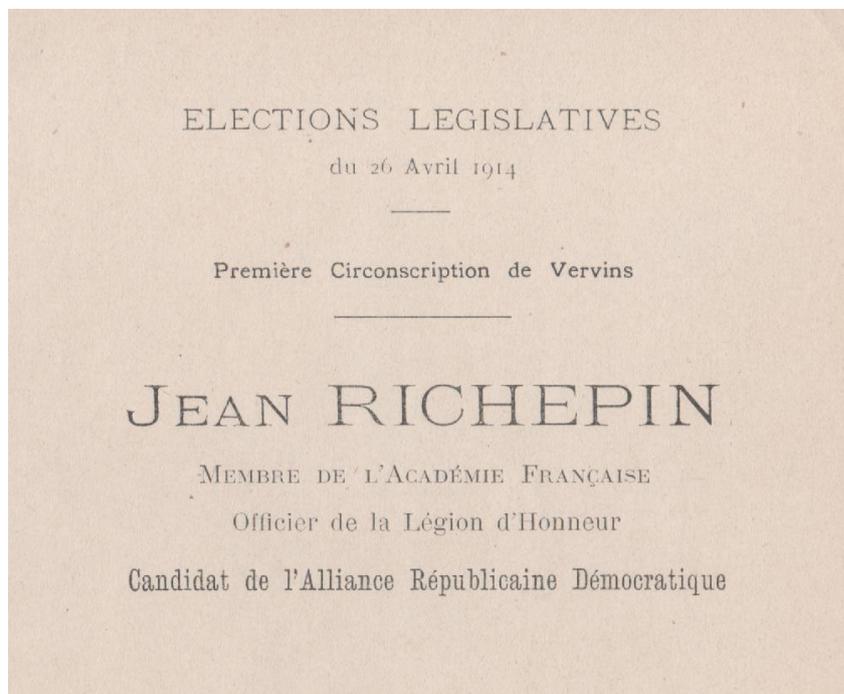


Figure 24 Bulletin de vote pour Jean Richepin, élections législatives de Vervins. Fonds Yves Jacq.

3. Portraits de l'écrivain



Figure 25 Portrait de Jean Richepin, *L'Univers illustré*, 13 février 1892, Fonds Michel Grimaud.

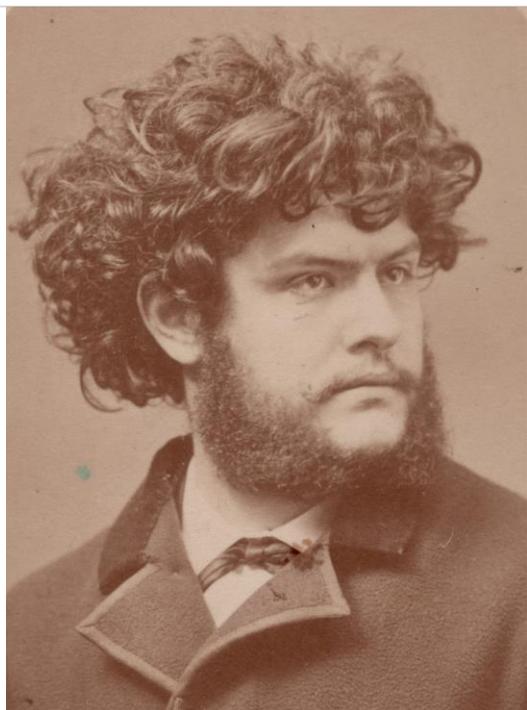


Figure 26 Jean Richepin photographié par Étienne Carjat, 1873. Fonds Yves Jacq.



Figure 27 Jean Richepin photographié par Nadar. Vers 1875. Fonds Yves Jacq.



Figure 28 Jean Richepin dans sa bibliothèque, photographié par Dornac. Vers 1891. Fonds Yves Jacq.



Figure 29 Photographie de Jean Richepin. Non datée. Martinotto frères, Grenoble, Vers 1900. Fonds Michel Grimaud.

4. Affiches de théâtre

**THÉÂTRE DU
DIVAN JAPONAIS**

75, Rue des Martyrs, 75

Bureaux à 8 heures | TOUS LES SOIRS | Rideau à 8 h. 1/4

TROIS PIÈCES NOUVELLES ET INÉDITES

UN JOUR DE TERME

Vaudeville en un acte, de M. HENRI CHEVALLIER

Ange Bronillard MM. HENRIET | Madame Lorenlé M^{me} DEVALLY
Lorenlé RAYMO | La Concierge M. BERTIER

LA MARTYRE
DE LA
RUE DES MARTYRS

Parodie en 2 tableaux, inspirée de JEAN RICHEPIN
En vers qui riment presque toujours, par MM. HERBEL, VERNEUIL et MAXIME GUY
Musique nouvelle et arrangée par M. Léon DEQUIN. — Costumes de la Maison MILLET

JAMBONNES, Membres de la Ligue contre la licence des rues M ^{me} HENRIET	PLAKEMOÏLA, Jeune Luciole de la haute M ^{me} Claudia D'OLNEY	M ^{me} JANITA
FRANCISCUS, Oncle national RAYMO	THOMERY-GOULARDE, faite avec les hommes	MYRIEL
LATHO-PHIE, Lutteur de Marseille né à Paris, THEOPHANE	FLUTOZUM	STELLA
YROMPHIE, n'est pas de bois quoiqu'on austère, Georges LEMITE	LESBIA	LAFARGE
BRUANTM, Popinier artistique BERTIER	VIRGINIA	DANGLAS
PASSA-TABACUM — VIDE-AMPHORUM Paul GILS	SAUTERELLA	Lucie JULIOT
MUFFLIUS, Garçon commencement de siècle. M ^{me} PREVALE	SAVINIO	

Prétoriens, Boursiers, Baveuses, etc.

Partie de Concert par M. RAYMO, M^{me} DEVALLY, M. Georges LEMITE
Les **DIES'Z** M^{me} Jane HENRY

LE CRIME
DE M^r CHAMPAGNE

Drame en un acte, de M. ERNEST VOIS

M. SÉVERIN-MARS

Engagé spécialement, jouera le rôle de Monsieur Champagne

Monsieur Champagne MM. SEVERIN-MARS	Laurette M ^{me} Claudia D'OLNEY	M ^{me} DEVALLY
Le Commissaire Georges LEMITE	Justine	JANITA
Un Médecin RAYMO	Mame Robiquet	MYRIEL
Un Voisin BERTIER	Charisse	

Agents, Voisins, Vainiens, etc.

MATINÉE Dimanches et Fêtes, à 2 heures (Même Spectacle que le Soir)

Paris. — Typographie MICHÈS Dées et Fils, rue Amélot, 64.

Figure 30 Annonce *La Martyre de la rue des Martyrs*, Parodie en 2 tableaux, inspirée de Jean Richepin, Fonds Michel Grimaud.

II. Correspondances

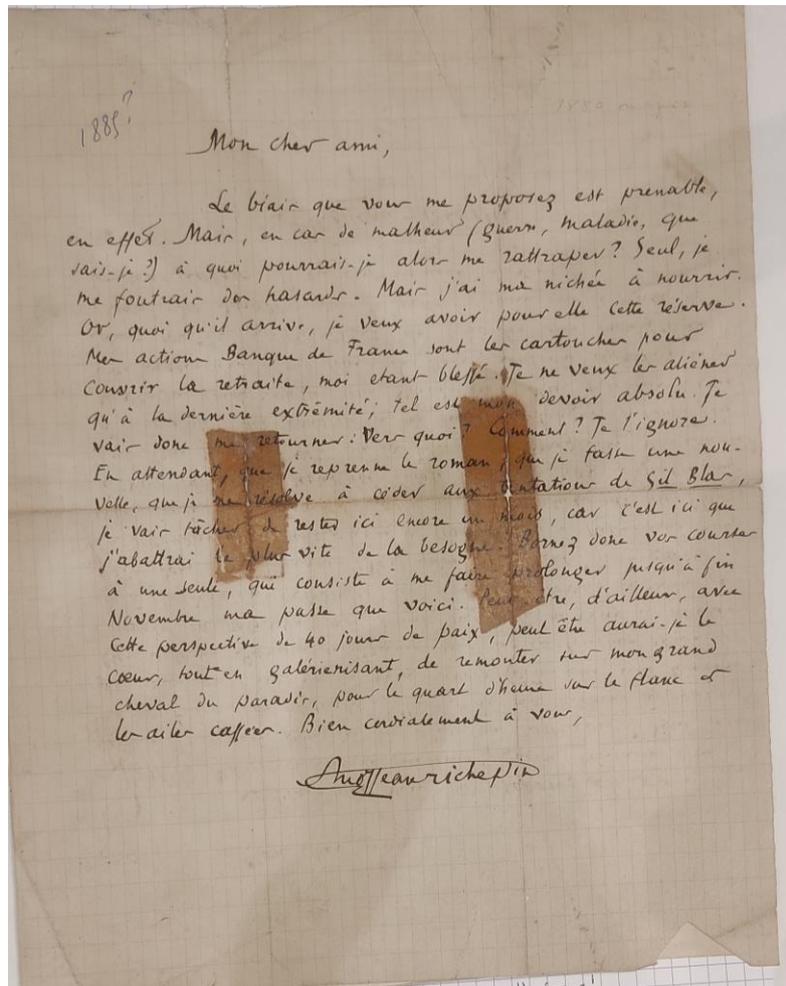


Figure 31 Lettre de Jean Richepin à Maurice Dreyfous, slnd, Fonds Pierre Cassou, cote 151.

Mon cher ami,

Le biais que vous me proposez est prenable, en effet. Mais, en cas de malheur (guerre, maladie, que sais-je ?) à quoi pourrais-je alors me rattraper ? Seul, je me foudrais du hasard. Mais j'ai ma nichée à nourrir. Or, quoi qu'il arrive, je veux avoir pour elle cette réserve. Mes actions à la Banque de France sont les cartouches pour couvrir la retraite, moi étant blessé. Je ne veux les aliéner qu'à la dernière extrémité ; tel est mon devoir absolu. Je vais donc me retourner. Vers quoi ? Comment ? Je l'ignore.

En attendant, que je reprenne le roman, que je fasse une nouvelle, que je me résolve à céder aux tentations du *Gil Blas*, je vais tâcher de rester ici encore un mois, car, c'est ici que j'abattrais le plus vite de la besogne. Bornez donc vos courses à une seule, qui consiste à me faire prolonger jusqu'à fin novembre ma passe que voici. Peut-être, d'ailleurs, avec cette perspective de 41 jours de paix, peut-être aurai-je le cœur tout en galérisant, de remonter sur mon grand cheval du paradis, pour le quart d'heure sur le flanc et les ailes cassées. Bien cordialement à vous,

Jean Richepin

III. Dédicaces

1. Dédicaces d'œuvres

<i>La Chanson des Gueux, édition de 1876</i>	
Section / Titre	Dédicataire
Première partie, « gueux des champs »	Fernand Lame (le « forgeron Fernand »)
Deuxième partie, « gueux de Paris »	Raoul Ponchon
Troisième partie, « nous autres gueux »	Maurice Bouchor
Épilogue	André Gill
<i>À Raoul Ponchon</i>	Raoul Ponchon
<i>Le nez violet</i>	Raoul Ponchon
<i>Frère, il faut vivre !</i>	Maurice Bouchor
<i>Fleurs de boisson</i>	Raoul Ponchon
<i>À Maurice Bouchor</i>	Maurice Bouchor
<i>À Adrien Juvigny</i>	Adrien Juvigny
<i>À Adrien Juvigny, quatre ans après</i>	Adrien Juvigny
<i>À Frédérick Lemaître</i>	Frédérick Lemaître

<i>Les Morts bizarres, édition de 1876</i>		
Nouvelle	Dédicace	Épigraphe
Constant Guignard	À Maurice Bouchor	« À l'action ! Au mal ! Le bien reste ignoré. » A. De Musset
La Uhlane	À Michel de l'Hay	« The blood redblossom of war with a heart of fire » Tennyson
Juin, Juillet, Août	À Coquelin Cadet	« Aimez-vous les uns les autres. » Jésus
L'assassin nu	À Léon Cladel	« J'ai fait la campagne sans consulter personne. » Bonaparte
Un Empereur	À la mémoire d'Abdul-Aziz	« Ayant, je ne sais où, laissé ta conscience. » Maurice Bouchor
Une histoire de l'autre monde	À Joseph Felix Bouchor	« Les voyages forment la jeunesse. » Sagesse des nations
La Paille humide des cachots	À Théodore de Banville	« Dans l'courant d'la s'main' prochaine, /Si le temps est beau, /Nous irons près de Fontainebleau » Raoul Ponchon
Un lâche	À Jules Barbey d'Aurevilly	« Quelque chose de mieux et de pire qu'un homme. » Paul Bourget

Le disséqué	À Gustave Flaubert	« L'artifice de la nature est inexplicable. » Bossuet
Le chef d'œuvre du crime	À la mémoire d'Adrien Juvigny	« L'œil du public est un aiguillon de gloire. » Stendhal
Le chasseur du petit Jésus	À Germain Nouveau	« Si l'on savait les dangers de la guerre ! » Hervé
Bonjour Monsieur !	À André Gill	« La modernité, de l'elixir de fièvre ! » Adrien Juvigny
La Machine à métaphysique	À Paul Bourget	« Fiat Lux ! » Un inconnu
Deshoulières	À Raoul Ponchon	« Dans ces prés fleuris Qu'arrose la Seine Cherchez qui vous mène Mes chères brebis » M ^{me} Deshoulières

<i>Les Morts bizarres, édition définitive, 1883</i>		
Section	Dédicataire	Épigraphe
Préface	« À monsieur Jacques Richepin »	
« Georges la Sainte »	À Ernest Jaubert	« Et moi, de qui les observances auront purifié l'âme... » Kalidasa
« Un sujet de chronique »	À Lopez de Lastobé	Arrivé, suivant une ligne directionnelle d'efforts à la fois spontanés et réfléchis, à l'individuation sur la ligne virtuelle de la projection du Dieu-Total, que, de notre plein cœur et de toute notre âme, nous avons été couper à la hauteur angulaire de notre personnelle porté nous avons ainsi atteint le faite de notre élémentarisation propre. Docteur Henri Favre
L'as de cœur	À Joseph-Félix Bouchor	« Le musc et l'amour ne peuvent se cacher » Proverbe turc
Jambe de Fatma	À Georges Rochegrosse	« Heureux ceux qui baisent le miel des lèvres des jeunes femmes, couchées dans leurs bras, la chevelure dénouée, les yeux noyés et demi-clos, et les joues mouillées de sueur par les fatigues de l'amour » Bhartrihari

Mademoiselle Brouillard	À Georges Haquette	« Lève-toi, viens, et pour la satisfaction de mon cœur, donne-moi l'explication d'un problème » Khevam
Le même à la mère Antoine	À Alfred Pouthier	« Nil habuit Codens : quis enim negat ! Et tamen illud, l'edidit infelix totum nihil » Juvénal

Œuvre	Adresse
<i>Les Étapes d'un réfractaire : Jules Vallès, 1872</i>	« Aux réfractaires et à leurs amis, ce livre est dédié »
<i>Madame André, 1879</i>	Paul Bourget
<i>La Glu, 1881</i>	Henry Laurent (lettre préface)
<i>Les Blasphèmes, 1884</i>	Maurice Bouchor
<i>Nana-Sahib, 1884</i>	« À Sarah Bernhardt D.J.T.I »
<i>Braves Gens, 1886</i>	« À la mémoire de Cabaner je dédie ce livre »
<i>Monsieur Scapin, 1886</i>	« Au poète lyrique et comique maître Théodore de Banville cet ouvrage est dédié »
<i>Le Flibustier, 1888</i>	« À mon vieil ami le peintre Tanzi cet ouvrage est dédié »
<i>Le Chien de garde, 1889</i>	« À la mémoire de Taillade »
<i>Le Cadet, 1890</i>	« À mon ami le maître peintre Georges Rochegrosse ces portraits vus du dedans je dédie »
<i>Par le glaive, 1892</i>	« À mon vieil ami Paul Vérola je dédie ce drame »
<i>La Miseloque, 1893</i>	« À cadet vingtenaire ce livre est dédié »
<i>Mes Paradis, 1894</i>	Maurice Bouchor
<i>Vers la joie, 1894</i>	« À Got cet ouvrage est respectueusement et affectueusement dédié »
<i>Théâtre chimérique, 1896</i>	« Au rare et iniquement inédit soliloquiste Alfred Pouthier mon cher ami ces soliloques que masque le loup du dialogue sont dédiés »
<i>Le Chemineau, 1897</i>	« À mon vieil ami Louis Décori au brave et sûr compagnon de ma première bataille dramatique je dédie ce drame »
<i>Contes de la décadence romaine, 1898</i>	« À mon ami Léon Roubier je dédie ce livre »
<i>La Bombarde, 1899</i>	« À mon vieil ami mon bien plus que frère Raoul Ponchon je dédie ce livre qui lui plaît »
<i>Le Chemineau, 1907</i>	« À notre ami Albert Carré en témoignage de reconnaissante et fidèle affection J.R X.L
<i>L'Aïle, 1911</i>	« À Madame Francis de Croisset née Marie-Thérèse de Chevigné en hommage de très vive et respectueuse affection je dédie ce livre nouveau »
<i>Le Coin des fous, 1921</i>	« À Max et Alex Fischer en mémoire de notre vieil "extralucide" je dédie ce livre affectueusement »
<i>Les Glas, 1922</i>	« À celle qui deux fois en un an m'a sauvé la vie par le don miraculeux de sa jeunesse, À celle que j'aurai la douleur de quitter, mais sans avoir eu le chagrin de la voir vieillir, À celle dont le nom, fait de nos deux petits noms, nous a forgé un nouvel anneau nuptial, À Marie-Jean, comme cadeau de nos dernières noces en toute gratitude et profonde tendresse, Je dédie ce livre
<i>Interludes, 1923</i>	« À mes derniers fils Jean-Loup et Jean-Pierre Richepin de toute ma tendresse je dédie ce livre ».

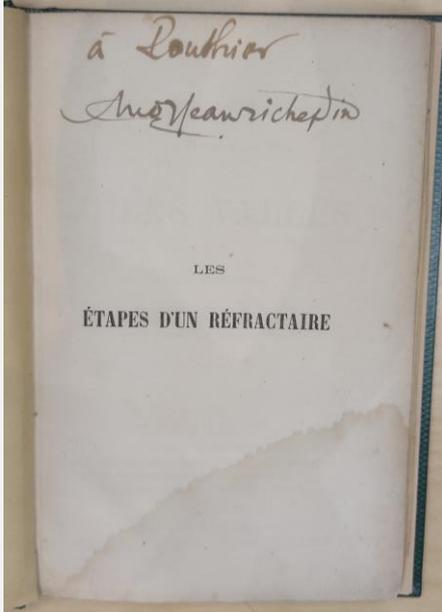
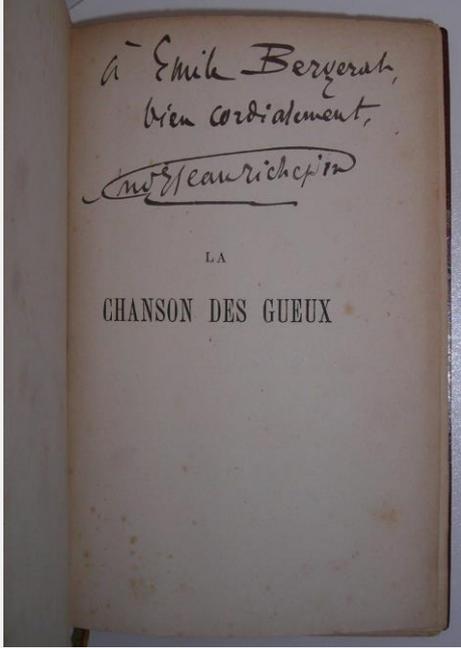
À la mémoire de Cabaner je dédie ce livre J. R.

A
LA MÉMOIRE DE
CABANER
JE DÉDIE CE
LIVRE
J. R.



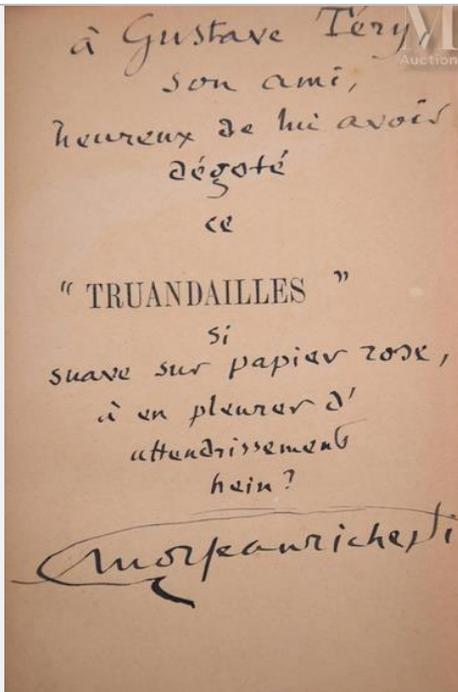
Jean RICHPIN, *Braves gens, roman parisien*, Paris, M. Dreyfous, 1886, n.p. Source : Gallica. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5470604m> (Consulté le 21 septembre 2020).

2. Dédicaces d'exemplaires

<p>À Pouthier Jean Richepin</p>	<p>À Émile Bergerat, bien cordialement, Jean Richepin</p>
 <p>The image shows the inside cover of a book. At the top, there is a handwritten dedication in cursive: "à Pouthier" followed by "Jean Richepin" on the next line. Below this, the printed title of the book is visible: "LES ÉTAPES D'UN RÉFRACTAIRE". The paper is aged and has some staining at the bottom.</p>	 <p>The image shows the inside cover of a book. At the top, there is a handwritten dedication in cursive: "à Émile Bergerat," followed by "bien cordialement," on the next line, and "Jean Richepin" on the third line. Below this, the printed title of the book is visible: "LA CHANSON DES GUEUX". The paper is aged and has some staining.</p>
<p>Figure 32 Dédicace exemplaire à Alfred Pouthier, Fonds Cassou, 298, collection ville de Douarnenez.</p>	<p>Figure 33 Dédicace exemplaire à Émile Bergerat. Fonds Yves Jacq.</p>

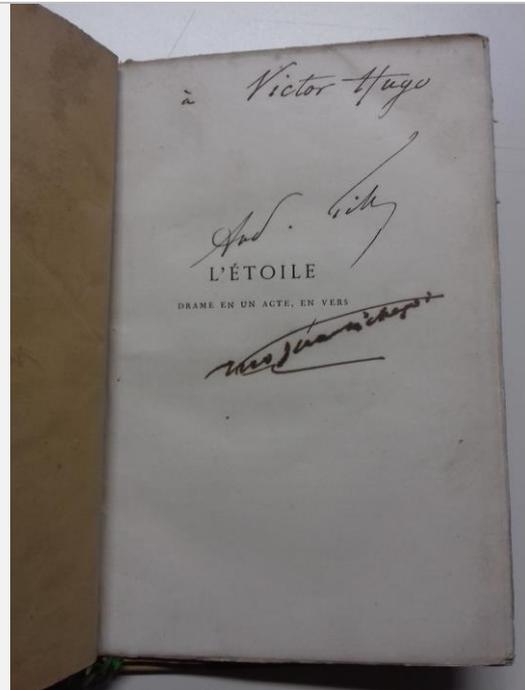
À Gustave Téry, son ami, heureux de lui
avoir dégoté ce « *Truandailles* » si suave
sur papier rose, à en pleurer
d'attendrissement hein ? Jean Richepin

À Victor Hugo, André Gill, Jean Richepin



à Gustave Téry
son ami,
heureux de lui avoir
dégoté
ce
" TRUANDAILLES "
si
suave sur papier rose,
à en pleurer d'
attendrissement
hein ?
Jean Richepin

Figure 34. Envoi de Jean Richepin à Gustave Téry. Fonds Yves Jacq.



à Victor Hugo
André Gill
L'ÉTOILE
DRAME EN UN ACTE, EN VERS
Jean Richepin

Figure 35. Envoi de Jean Richepin et André Gill à Victor Hugo. Fonds Yves Jacq.

IV. Préfaces allographes

Date	Titre de l'œuvre	Auteur de l'œuvre	Éditeur	Genre
1881	<i>Le roman d'un maître d'école</i>	Anthony Blondel	M. Dreyfous	Roman
1882	<i>Les faits et gestes du vicomte de Nantel : Ma vie de garçon</i>	Crébillon fils Comte de Caylus	H. Kistemaekers	Roman
1882	<i>Versiculets</i>	Alfred Poussin	L. Vanier	Poésie
1884	<i>La Jument morte</i>	Alfred Poussin	L. Vanier	Poésie
1884	<i>La vie de Marie Pigeonnier, par un de ses pigeons</i>	Eugène Gaillet Henri Liébold	20, rue du Croissant	Biographie / pamphlet
1886	<i>Collage</i>	Georges Izambard	M. Dreyfous	Poésie
1886	<i>Vingt portraits contemporains</i>	André Gill	M. Magnier et C ^{ie}	Biographie
1887	<i>Evohé !</i>	Jacques Le Lorrain	L. Westhausser	Poésie
1888	<i>La grande bleue</i>	René Maizeroy	E. Plon Nourrit et C ^{ie}	Poésie
1888	<i>Lettres d'un chien errant sur la protection des animaux</i>	Louis Moynier	E. Dentu	Divers
1889	<i>Théâtre</i>	Christopher Marlowe	A. Savine	Théâtre
1891	<i>Histoire générale de la vélocipédie</i>	Baudry de Saunier	P. Ollendorff	Divers
1891	<i>L'année littéraire</i>	Paul Ginisty	G. Charpentier	Divers
1891	<i>Les Combats : Récits du Limousin</i>	Eugène Granger	D. Jouaust	Divers
1892	<i>Le dernier "Credo", drame en 1 acte, en vers, suivi de P. P. C., comédie en 1 acte, en vers</i>	J. Chalambel	L. Vanier	Théâtre
1892	<i>Le Miroir</i>	René Maizeroy	P. Ollendorff	Théâtre (pantomime)
1892	<i>Paysageries : Aquarelles littéraires</i>	Louis Gaillard	A. Clewi	Divers (brochure de galerie)
1895	<i>Chansons cruelles, chansons douces</i>	André Barde Marcel Legay	P. Ollendorff	Poésie
1896	<i>Commémoration d'Adam de la Halle, Arras, 21 juin 1896</i>	Adam de la Halle	Bibliothèque artistique et littéraire, revue du Nord	Divers

1896	<i>Dictionnaire : argot-français & français-argot</i>	Georges Delesalle	P. Ollendorff	Divers
1897	<i>Larmes et sourires</i>	Hector Bonenfant	Gournay-Courtin	Poésie
1898	<i>Cent poètes lyriques précieux ou burlesques du XVIIe siècle</i>	Paul Olivier	G. Havard, fils	Divers
1899	<i>Dictionnaire : argot-français & français-argot</i>	Georges Delesalle	Paul Ollendorff	Divers
1900	<i>Proses d'actrice</i>	Régine Martial	A. Charles	Divers
1903	<i>Le Calepin d'amour de la Brinvilliers</i>	Paul Olivier	Librairie Molière	Divers
1904	<i>Le Livre de la pitié</i>	Gabriel Clouzet	La Revue moderne	Poésie
1904	<i>Les Horreurs</i>	Charles Reculoux	P. Jouve	Poésie
1905	<i>Les Annales du théâtre et de la musique... 31^e année, 1905...</i>	Edmond Stoullig	Société d'éditions littéraires et artistiques	Revue
1907	<i>Catalogue de vente aux enchères d'œuvres de Léon Tanzi</i>	Léon Tanzi		Catalogue
1909	<i>Poil et plume 2^{ème} salon</i>	Galerie Boissy (ou G. Vasseur)	G. Vasseur	Catalogue
1909	<i>Le théâtre français des origines à nos jours : extraits et analyses</i>	Francisque Armade	C. Delagrave	Divers
1910	<i>"Avec les Gueux", 40 dessins</i>	Marie Baudet	L'Art contemporain	Divers
1910	<i>Au Pays de Maupassant, nouvelles normandes</i>	Paul Vautier	E. Dumont	Recueil de nouvelles
1910	<i>Cascades de l'esprit</i>	Jules Tussau	A. Maloine	
1911	<i>Anthologie de la jeune poésie française</i>	Collectif	Maison d'édition des Loups	Poésie
1911	<i>Catalogue des perles, pierreries, bijoux et objets d'art précieux x: le tout ayant appartenu à S. M. le Sultan Abd-ul-Hamid II</i>	Fernand Lair-Dubreuil	/	Catalogue
1912	<i>En Indo-Chine. Mes chasses, mes voyages</i>	Ferdinand-François d'Orléans, duc de Montpensier	P. Lafitte	Divers
1913	<i>Chaussures d'antan</i>	Jérôme Doucet	E. Devambe	Divers
1913	<i>Le Livre des indépendants</i>	Collectif	/	Divers
1913	<i>Par le sang !</i>	Jean Manneville	Le livre à un sou	Théâtre

Parcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

1913	<i>Spectacles dans un fauteuil</i>	Maurice Mignon Adolphe Willette (illustrateur)	E. Figuière	Notes de théâtre
1913	<i>Un double amour, Louise de la Vallière</i>	Claude Ferval	E. Fasquelle	Roman
1915	<i>À fleur d'aile : Recueil de 75 poésies à mettre en musique ou à dire</i>	Joseph Vassivière	P. Jouve et C ^{ie}	Poésie
1915	<i>À notre héroïque armée : souvenirs de la Grande Guerre (1914-1915)</i>	Joseph-Félix Bouchor	La Renaissance du livre	Divers
1917	<i>Souvenez-vous !</i>	Alexandre Léty-Courbière	Athéna	Divers
1918	<i>La Haine nécessaire</i>	Henri Carré	Maréchal	Divers
1919	<i>Nos marins en guerre</i>	José Germain Henri Bornecque	Berger-Levrault	Divers
1920	<i>Les Danses nouvelles</i>	C. de Néronde	Éditions et librairies	Divers
1920	<i>Les Poèmes du silence</i>	Maria Ionescu	E. Figuière	Poésie
1922	<i>Exposition. Paris. Galerie Barbazanges</i>	Galerie Barbazanges	/	Divers
1925	<i>Histoire d'un parfumeur</i>	Paul Sentenac	B. Naudin	Divers
1925	<i>Le Promptuaire d'amour, roman</i>	Paul Olivier	Les Éditions du monde moderne	Roman
1926	<i>Vers salutaires : poésies humoristiques</i>	Ernest Depré André Lavezzari	Imprimerie Frazier-Soye	Poésie

V. Les œuvres dramatiques

Date	Titre	Genre	Date et lieu de la première représentation	Acteurs principaux	
1873	<i>L'Étoile</i>	Drame en un acte, en vers, Écrit en collaboration avec André Gill	Théâtre de la Tour d'Auvergne, 9 août 1873	Sir Richard Bella Georges Sam	Jean Richepin Mlle Wilson Mlle Henriot Pierre Elzévir
1875	<i>Le Moine bleu</i> ¹	Drame romantique (parodie). Écrit en collaboration avec Nina de Villard et Germain Nouveau	Salon de Nina de Villard, novembre 1875		
1876	<i>La Statue</i>	Comédie en un acte	Salon de Nina de Villard, 13 juillet 1876	Jean Richepin, Nina de Villard et Philibert-Gabriel Fraizier	
1883	<i>La Glu</i>	Drame en cinq actes et six tableaux	Théâtre de l'Ambigu, 27 janvier 1883	La Glu Marie-des-Anges Naïk Marie-Pierre Dr. Cézambre Gillioury	Réjane Agar Raynard Decori Lacressonnière M. E. Petit
1883	<i>Pierrot Assassin</i>	Pantomime en trois tableaux Musique de Paul Vidal Représentée au profit de l'œuvre utile des ateliers d'aveugle.	Trocadéro, 28 avril 1883	Pierrot Colombine Le médecin L'avocat Le gendarme	Sarah Bernhardt Réjane M. Saint-Germain M. Petit M. Daubray
1883	<i>Nana-Sahib</i>	Drame en sept tableaux, en vers.	Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 20 décembre 1883	Nana-Sahib Cimrou Djamma	Léon Marais puis Jean Richepin Volny Sarah Bernhardt
1884	<i>Le Machiniste</i>	Un acte en vers Au bénéfice de la caisse de secours de la Société fraternelle des machinistes et employés des théâtres	Théâtre de la Porte Saint-Martin, 27 mars 1884	Le Machiniste	Dumaine
1884	<i>Macbeth</i>	Drame en 9 tableaux en prose	Théâtre de la Porte Saint-Martin, 21 mai 1884	Macbeth Lady Macbeth	Léon Marais Sarah Bernhardt
1885	<i>La Sulamite</i>	Œuvre lyrique Emmanuel Chabrier sur les paroles de Jean Richepin	Théâtre du Château d'eau aux concerts Lamoureux, 15 mars 1885	La Sulamite	Mme Brune-Lafleur

¹ Le script de la pièce est inclus dans les *Feuillets parisiens : poésies* de Nina de Villard.

Les œuvres dramatiques

1886	<i>Monsieur Scapin</i>	Comédie en trois actes en vers	Comédie-Française, 27 octobre 1886	M. Scapin Tristan Mme Scapin Suzette	Coquelin Coquelin cadet C. Montaland Muller
1887	<i>Le Roi malgré lui</i>	Opéra-comique en trois actes Livret d'Émile de Najac, Paul Burani et Jean Richepin	Opéra-Comique, 18 mai 1887	Henri de Valois Le Comte de Nangis Cantarelli Minka Alexina	M. Bouvet Delaquerrière Fugère Adèle Isaac C. Mézeray
1888	<i>Le Flibustier</i>	Comédie en trois actes, en vers	Comédie-Française le 14 mai 1888	François Legoëz Jacquemin Pierre Janik Marie-Anne	M. Got M. Worms Laroche Worms-Baretta Pauline Granger
1889	<i>Le Chien de garde</i>	Drame en cinq actes	Théâtre des Menus-Plaisirs, juin 1889.	François Férou Général Renaud Paul Renaud Julia Constance	Taillade Rosambeau Claude Berton O. de Fehl Gérard
1890	<i>Le Bon fou</i> ²	Drame romantique en un acte	Jamais représenté, <i>Gil Blas</i> , 16 décembre 1880	Stella, fille du roi Gibbone, fou de cour Zdagna, sorcière Le roi L'évêque	
1891	<i>Le Mage</i>	Opéra en 5 actes et 6 tableaux, musique de Jules Massenet	Opéra, 16 mars 1891	Zarâtra Amrou Varedha Anahita	Vergnet Delmas Fiérens Lureau-Escalaïs
1892	<i>Par le Glaive</i>	Drame en 5 actes et 8 tableaux, en vers	Comédie-Française, 8 février 1892	Pietro Strada Rasponi Rinalda Bianca	Mounet-Sully Laroche Bartet Dudley
1894	<i>Le Flibustier</i>	Drame lyrique 3 actes musique de César Cui	Opéra-Comique, 22 janvier 1894	Legoëz Jacquemin	M. Fugère M. Clément
1894	<i>Vers la Joie !</i>	Conte en 5 actes en vers	Comédie-Française, 13 octobre 1894	Bibus Le Prince Truguelin Jouvenette Thérèse	Got Le Bargy Coquelin Cadet Worms-Barretta Pierson
1896	<i>Théâtre chimérique</i> ³	27 actes de pantomime en prose et en vers	Jamais représenté. Publié chez Charpentier en 1896		
1897	<i>Le Chemineau</i>	Drame en 5 actes, en vers	Odéon, 16 février 1897	Le Chemineau François Maitre Pierre	Louis Decori Chelles Janvier

² La pièce *Le Bon fou* n'a jamais été représentée. On trouve le texte dans le *Gil Blas* du 16 décembre 1880.

³ Le théâtre chimérique n'a pas été écrit pour être représenté. Néanmoins, nous le classons tout de même dans les œuvres dramatiques de l'auteur et sa présence ici nous semble pertinente.

Parcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

				Toinet Toinette Catherine Aline	Georges Dorival C.E Segond-Weber Archainbaud Meuris
1898	<i>La Martyre</i>	Drame en 5 actes, en vers	Comédie-Française, 18 avril 1898	Johannès Aruns Zytophanès Latro Flammeola	Mounet-Sully Worms Leloir Paul Mounet Mme Bartet
1898	<i>Le Chien de garde</i>	Drame en 5 actes	Odéon, 2 juin 1898	François Férou Général Renaud Paul Renaud Julia Constance	Décori Ravet Garbagni Laparcerie Beryl
1899	<i>Les Truands</i>	Drame en 5 actes, en vers	Odéon, 22 mars 1899		
1900	<i>La Gitane</i>	Drame en 4 actes, en prose	Théâtre Antoine, 22 janvier 1900	Hourgno José Rita L'aïeule Hourgna	Édouard de Max André Brully Marthe Mellot Marie Laurent
1901	<i>L'Impératrice</i>	Féerie-ballet-pantomime Musique de Paul Vidal	Olympia, 6 avril 1901	L'Impératrice Myrrha Pselias Phibos	Caroline Otéro Mme de Presles Paul Franck Boutens
1901	<i>La Du Barry</i> ⁴				
1903	<i>Mam'selle Napoléon</i>	Comédie musicale en 4 actes et 6 tableaux Musique de Gustav Luders	Knickerbocker Theatre, New-York, 8 décembre 1903	Napoléon Miche Flute Fouché duc d'Otrante Mme Philippard Flora Mme Rancourt	Arthur Laurence Joseph D. Herbert Dan MacAvoy Henery Bergman Mathilde Cottrelly Billie Norton Vivan Blackburn
1905	<i>Don Quichotte</i>	Drame héroï-comique en 3 actes et 8 tableaux, en vers	Comédie-Française, 16 octobre 1905	Don Quichotte Sancho Dorotheé	M. Leloir M. André Brunot Marie Lecomte
1905	<i>Miarka</i>	Comédie lyrique en quatre actes Musique d'Alexandre Georges Enoch			
1906	<i>Zino-Zina</i>	Ballet en 2 actes Poème de Jean Richepin Musique de Paul Vidal	Chez M. Robert de Clermont-Tonnerre, Château de Vaulx, Théâtre Maisons-Laffitte 1906	Zino et Zina Stella Le grand duc Mlle Lozeron	Mlle Striscino Mlle Lobstein Mlle Piron Cherubino
1907	<i>Le Chemineau</i>	Drame lyrique en 4 actes Musique de Xavier Leroux	Opéra-Comique, 6 novembre 1907	Toinette Aline	Claire-Friché Mathieu-Lutz

⁴ La pièce avait été commandée à Jean Richepin par David Belasco. Après envoi du manuscrit, Jean Richepin n'a plus eu de nouvelles. Entre temps, David Belasco avait fait jouer la pièce *Du Barry* sans mentionner le nom de Richepin. Jean Richepin a intenté un procès en 1901 à David Belasco, qui s'est soldé par une entente à l'amiable.

Les œuvres dramatiques

				Catherine Le chemineau Toinet François Maître Pierre	C. Thévenet Dufrane Salignac Perier Vieille
1907	<i>Soléa</i>	Drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux Poème et musique d'Isidore Lara, versification française par Jean Richepin	Opéra de Cologne, 19 décembre 1907		
1907	<i>La Belle au bois dormant</i>	Féerie lyrique en quatorze tableaux, en vers Écrit en collaboration avec Henri Cain	Théâtre Sarah-Bernhardt, 25 décembre 1907	Le poète Landry Maman Landry La Princesse Le Chevrier Olibrius Le Hibou	Sarah Bernhardt Anna Judic Andrée Pascal Chameroy Bouthors Gerval
1909	<i>La route d'émeraude</i>	Drame en 5 actes en vers	Théâtre du vaudeville, 4 mars 1909	Dirk Rembrandt	Decorì Lérand
1909	<i>Romi Tchavé</i>	Ballet bohémien en un acte, écrit par Jean Richepin et Mme Mariquita. Musique de Tiarko Richepin	Folies-Bergères, septembre 1909		Yetta Rianza Stacha Napiérkowska
1910	<i>La Beffa</i>	Pièce en cinq actes, d'après Sem Benelli	Théâtre Sarah-Bernhardt, 2 mars 1910	Gianetto Malespini Ginevra Cintia Laldomine Lisabetta Fiametta	Sarah Bernhardt Mme Derval Seylor Pascal L. Misley Marion
1911	<i>La Glu</i>	Drame musical en 4 actes et 5 tableaux Collaboration avec Henri Cain Musique de Gabriel Dupont	Opéra de Nice, 26 janvier 1911	Marie-des-Anges La Glu Naïk Marie-Pierre Gillioury Cézambre	Claire Friché Geneviève Vix Liddy Morati Dangès Baldous
1913	<i>Le Carillonneur</i>	Drame lyrique en 5 actes Musique de Xavier Leroux	Opéra-Comique, 20 mars 1913	Godelieve Barbara Joris Bartholomeus	Marg. Carré Brohly Léon Beyle Boulogne
1913	<i>Le Tango</i>	Pièce en quatre actes Écrit en collaboration avec Marie-Jean Richepin	Théâtre de l'Athénée, 30 décembre 1913	Zigi Marie-Thérèse de Lusignan	Eve Lavallière Andrée Spinelly
1914	<i>Macbeth</i>	Cinq actes, douze tableaux en vers	Comédie-Française, 30 mai 1914	Lady Macbeth Macbeth	Bartet Mounet
1915	<i>La Fête du grand père</i>	Pièce en un acte de Jean Richepin, musique de Xavier Leroux Scène alsacienne composée pour les représentations-conférences	Le Havre, 7 février 1915, dans le cadre des <i>Représentations-conférences</i>		Armand Bour Marie Marcilly Cécile Guyon.

Parcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

<p>1924</p>	<p><i>La Plus forte</i></p>	<p>Drame lyrique en 4 actes Écrit en collaboration avec Paul de Choudens Musique de Xavier Leroux Orchestre dirigé par M. A. Catherine</p>	<p>Opéra-Comique, 11 janvier 1924</p>	<p>Julie Irma Jean Pierre</p>	<p>Mlle Lyse Mlle Coiffier M. Charles Friant M. Henri Albers</p>
--------------------	-----------------------------	--	---	---	--

VI. Conférences

Ce tableau retrace une partie des conférences que Jean Richepin a données entre 1875 et 1926. Nous avons décidé de différencier systématiquement les conférences en fonction du nom qu'il leur est donné, bien que nous soupçonnions parfois leur contenu similaire. Nous ajoutons occasionnellement quelques précisions sur le déroulement de ces conférences.

Nous avons fait le choix de présenter les cycles de conférences sous forme de liste et les conférences isolées sous forme de tableau. Mentionner les lieux et dates nous a semblé pertinent pour permettre de suivre l'itinéraire de Jean Richepin en tant que conférencier.

Les conférences de l'Université des Annales ont lieu au 51, rue Saint Georges.

Abréviation : Uda : Université des Annales

1. Cycles de conférences

– *L'Antiquité grecque*, du 15 novembre 1909 au 14 février 1910. Université des Annales.

Thèmes : Dieux et déesses de l'Olympe ; Les Petits Dieux de l'Olympe : Bacchus, les Mystères ; Les Oracles : Pythonisses et Sorcières ; Le bouillant Achille ; Circé : Polyphème ; L'Agora

– *Histoire du romantisme au théâtre*, du 4 décembre 1909 au 26 février 1910. Théâtre de l'Odéon.

Thèmes : Victor Hugo ; Alexandre Dumas père ; Alfred de Vigny ; Alfred de Musset ; Bouchardy ; Théodore de Banville.

– *Le Théâtre grec*, du 21 novembre 1910 au 14 mars 1911. Université des Annales.

Thèmes : Le Théâtre en Grèce ; Eschyle ; L'Orestie Eschyle : Les Perses, Prométhée ; Sophocle : *Les Trachiniennes*, Philoctète ; Sophocle : Les Oedipes ; Euripide : Les Iphigénies ; Euripide : Alceste et Phèdre ; Le drame satirique ; La comédie grecque ; Aristophane ; Socrate ; La danse grecque

– *La Vie au Moyen-Âge*, du 28 novembre 1911 au 16 février 1912. Université des Annales.

Thèmes : *La Chanson de Roland*, *Les Romans de la Table ronde*, *Le Roman de la Rose*, *La Vie des Escholiars*, *Le Roman de Renart*.

– *Les Grands rôles classiques du théâtre*, du 13 décembre 1911 au 1^{er} avril 1912. Université des Annales.

Thèmes : Le Matamore ; Les servantes de Molière ; *Le Bourgeois Gentilhomme* ; *Le Cid* ; *L'Avare* ; *Le Misanthrope*.

– *À travers Shakespeare*, du 20 novembre 1912 au 28 février 1913. Université des Annales.

Thèmes : Shakespeare, le roman de sa vie et de son temps ; *Shylock* ; *Macbeth* ; Le roman de sa vie et de son temps ; *Othello* ; *Roméo et Juliette* ; *Falstaff* ; *Le Roi Lear* ; *Jules César* ; *Hamlet* ; *Antoine et Cléopâtre* ; *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Tempête* ; *Beaucoup de bruit pour rien* ; Cruautés et farces : les comédies de caractère ; La galanterie, l'esprit, la fantaisie dans le théâtre de Shakespeare

– *Cervantès*, du 26 février 1913 au 7 mars 1913. Université des Annales

Thèmes : La vie de Cervantès ; Les contes de Cervantès ; Les *Novelas Exemparès*, les bas-fonds de Madrid, Rinconeta et Cortadella, les gitanes ; *Don Quichotte* : les personnages du livre.

– *Victor Hugo*, du 26 novembre 1913 au 25 mars 1914. Université des Annales.

Thèmes : La jeunesse de Victor Hugo ; Œuvres d'exil ; *La Légende des Siècles* ; *Cromwell* ; *Le Roi s'amuse*, *Ruy Blas*, *Les Burgraves* ; *Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, *Les Voix intérieures*, *Les Rayons et les Ombres* ; Le premier épanouissement poétique ; *Notre-Dame de Paris* ; *Les Châtiments*, *Les Contemplations* ; *Les Misérables*. ; *La Légende des Siècles* ; *Les Travailleurs de la mer*, *L'Homme qui rit*, *Quatre-Vingt-Treize* ; Œuvres de fantaisie ; L'homme intime ; Le penseur et le prophète ; Les chefs-d'œuvre immortels

– *Les Sonneurs d'héroïsme, de Tyrtée à Déroulède*, du 25 janvier 1915 au 22 mars 1915. Université des Annales.

Thèmes : La Patrie ; Les Soldats Poètes ; Les Preux de la douce France ; La Sainte du Patriotisme : Jeanne d'Arc ; Aux Armées du Roy ; *La Marseillaise* et les volontaires de 1792 ; Vieux et Jeunes Grognaards ; Victor Hugo et l'Année Terrible ; Le chevalier de la revanche : Paul Déroulède ; Vers la Victoire ; La Religion de la patrie

– *À travers l'Âme et la littérature anglaise*, du 19 janvier 1916 au 12 avril 1916. Université des Annales

Thèmes : Le Folklore ; Le drame au temps de Shakespeare ; Bacon ; Milton ; Quelques poètes anglais ; Robinson Crusoé ; L'anglicisme de notre XVIII^e siècle ; Lord Byron ; Shelley ; Burns, le poète des humbles ; Dickens ; Wordsworth, Coleridge et Keat ; Tennyson, Elizabeth Barret-Browning et Swinburne

– *Jean de la Fontaine*, du 24 janvier 1917 au 28 mars 1917. Université des Annales.

Thèmes : Ses paysages, ses bêtes ; Sa langue ; La comédie humaine ; La philosophie de La Fontaine ; Les Fables de La Fontaine.

– *Contes et chansons populaires du pays de France*, du 21 novembre 1917 au 20 mars 1918. Université des Annales.

Thèmes : Les contes et chansons populaires des pays de Belgique ; d'Ile de France ; des Flandres ; de Bretagne ; d'Alsace-Lorraine ; de Corse ; de Normandie ; de Bourgogne et du Berry ; du Poitou ; d'Alsace ; du pays de France.

– *L'Âme américaine*, du 22 janvier 1919 au 19 mars 1919. Université des Annales.

Thèmes : Le poète-philosophe Emerson ; En Californie : Bret Hart, au Klondike, Jack London ; Edgar Poe ; Walt Whitman ; William James ; La femme américaine ; Poètes d'hier, poètes d'aujourd'hui

2. Autres conférences

Conférences de Jean Richepin sur son œuvre (réclame)	
Thème	Lieu(x) et date(s)
<i>La Chanson des Gueux</i>	39, boulevard des Capucines, 11 mars 1875, répétée le 14 mars 1875
	Tournée de lectures en province, juin-juillet 1875
	39, boulevard des Capucines, 22 février 1881
	Odéon, 28 février 1907
	Cirque de Troyes, 30 novembre 1911
Les Gueux des champs	Théâtre des Variétés-Casino, Marseille, 14 janvier 1911 <i>Suivi d'une représentation du Chemineau</i>
	8, rue de la Barre, Tours, 22 janvier 1911
	Châtel Guyon, 18 août 1911 « Trouville, Ostende, Biarritz, Vichy viennent d'applaudir tour à tour le merveilleux conférencier » in ANONYME, « Au casino de Chatel-Guyon », <i>Riom républicain</i> , 10 août 1911, p. 2.
	Théâtre de verdure de La Bourboule, 20 août 1911 <i>L'Excelsior</i> du 23 août 1911 annonce deux mille personnes présentes.
<i>Les Chansons de Miarka</i>	Théâtre d'Application, 16 avril 1890
	Odéon, 24 avril 1907
	UdA, 28 avril 1911
	M ^l e Cesbron et M. Berton ont chanté les principales chansons.
<i>Les Chansons de Miarka, La Glu, La Mer</i>	UdA, 29 avril 1908 Dans le cadre d'un cycle de conférences intitulé « Les auteurs dans leurs œuvres », voir les <i>Annales politiques et littéraires</i> 26 avril 1908 p. 3.
<i>Mes Paradis</i>	UdA, 17 novembre 1910
Les chemineaux	Marseille, 14 janvier 1911 <i>Suivi d'une représentation du Chemineau</i>
<i>L'Aile</i>	UdA, 1 ^{er} février 1912 Dans le cadre d'un cycle de conférences intitulé « Les Contemporains » à l'UdA.

Poésies et contes inédits de Richepin	UdA, 22 avril 1912
<i>La Mer</i>	Palais d'Hiver de Pau, « mardis littéraires », 7 avril 1908, 3 décembre 1912
	UdA, 22 mars 1909, 28 avril 1911, 13 février 1913, 17 février 1913
	Théâtre Dona Amelia, Lisbonne, 8 janvier 1910
	Sur l'initiative du vicomte de S.-Luiz Braga. À l'occasion de cette conférence, Jean Richepin est nommé par le roi Manuel commandeur de l'ordre de Saint-Jacques
	Salle des fêtes du Frankfurterhof, 9 mars 1910
	Organisé par l'Alliance française de Francfort.
	Société des Artistes français, 17 juin 1910
	Bordeaux, novembre 1910
	Bruxelles, 3 décembre
	Anvers, Décembre 1910
	Palais d'Hiver de Paul, décembre 1910
	1910 Marseille 17 décembre 1910
	Salle des fêtes du Frankfurterhof, Francfort, 9 mars 1910
	Angers, 13 Mars 1911
	Metz, Novembre 1911
	Théâtre Municipal de Tunis, 11 avril 1913
	Le Municipal, Algérie, 15 avril 1913
Théâtre de la Renaissance, 17 mai 1913	
Université populaire du Faubourg Saint-Antoine, 15 octobre 1913	

Conférences à propos de la mer	
La légende de la Mer	Théâtre-Royal de l'Alcazar, 8 janvier 1907 Dans le cadre des « Matinées mondaines »
	Bruxelles, 10 janvier 1908
La mer	Ostende, Août 1907
La mer normande	UdA, 17 mars 1909
	Rouen, 8 janvier 1911
	Deauville, 22 Août 1912
La Chanson de la mer	UdA, 5 mars 1910
Matelots et matelotes	Théâtre du Gymnase, Liège, Belgique, 20 janvier 1913

Conférences patriotiques	
Paris pendant la guerre	UdA, 13 décembre 1911
La grande armée	Salle du Trocadéro, 2 juin 1912
Le Drapeau	UdA, 24 février 1915 La conférence fut suivie de <i>la Fête du Grand-père</i> de Jean Richepin, pièce jouée par Marie Leconte, Edmée Favart, Daumas et Armand Bour
	<i>Chatelêt-Théâtre</i> , Marseille, 12 mars 1915
Vieux et jeunes Grogards	Société des Conférences, 26 mars 1915
Aux poilus	Bordeaux, 14 avril 1915
Récits de guerre	Société des conférences, 7 avril 1915
	Organisé par la société des conférences. Thème : « L'effort français »
Chansons militaires anciennes et actuelles	Salle des fêtes de la mairie du Luxembourg (place Saint-Sulpice) 8 janvier 1925. Conférence donnée dans le cadre d'une soirée artistique et littéraire.
Le Miracle de la Marseillaise	Clermont-Ferrand, 25 avril 1915
	UdA, 25 janvier 1911
	Théâtre de la Renaissance, 10 avril 1915

Conférences sur Napoléon	
Légende de Napoléon dans les poètes	Théâtre Dona Amelia, Lisbonne 8 janvier 1910 Sur l'initiative du vicomte de S.-Luiz Braga. À l'occasion de cette conférence, Jean Richepin est nommé par le roi commandeur de l'ordre de Saint-Jacques.
Napoléon et les poètes¹	UdA, 19 janvier 1910
La Légende napoléonienne	Rudolphinum, Prague, 11 Novembre 1911 Organisé par la Société des Grandes Conférences Françaises
	Salle des fêtes de l'Hôtel des Quatre Saisons, Munich, 14 novembre 1911
	Théâtre municipal d'Ajaccio, 6 septembre 1912. Dans le cadre du congrès de l'union nationale des Corses. Richepin est le président d'honneur.
	Théâtre Municipal de Tunis, Tunisie, 9 avril 1913
	Blida, Algérie 16 avril 1913
	Théâtre Municipal, Alger, Algérie, 17 avril 1913 Accompagné de la représentation de <i>Napoléon</i> de Neynet et Didier
	Mostaganem, Algérie, fin avril 1913
L'épopée napoléonienne	Musée de Grenoble, novembre 1911
Napoléon	Théâtre Royal, 3 avril 1912
	Berlin, début 1911
	Hôtel Régina, Saint Pétersbourg, 25 mars 1913 Sous le patronage de l'Alliance française
	Académie de musique de Berlin, 8 janvier 1913
	Salle Brunet, 16 février 1916 Conférence organisée par le Cercle Tourangeau
Waterloo	Waterloo, Bruxelles, 31 mai 1912 Conférence donnée dans le cadre d'un « Pèlerinage d'art à Bruxelles » organisé par Yvonne Sarcey. Dans le cadre d'une « exposition de miniatures ».

¹ Conférence donnée dans le cadre d'un cycle de conférences sur Napoléon, université des annales année 1908-1909.

Conférences thématiques (ordre chronologique par date de la première conférence)	
Thème	Déroulement
Alfred de Musset	Valenciennes, autour de 1866
Victor Hugo	Londres, <i>Coronet Theatre</i>, 18 avril 1902
	Odéon, 28 février 1907, répétée le 1 ^{er} mars, le 4 mars et le 7 mars
	UdA, 28 février, 10 mars, 20 mars, 10 avril, 17 avril 1907 et 26 février 1908
Théophile Gautier	Odéon, 23 mars 1907
Leconte de Lisle	UdA, 29 janvier 1908, 3 février 1908 Auditions de Caroline-Eugénie Segond-Weber et Paul Mounet
Théodore de Banville	UdA, 12 février 1908 , répétée le 17 février 1908 Scène de <i>Gringoire</i> jouée par M. Georges Berr, de la Comédie-Française, et Mme Georges Berr
La Satire	UdA, 9 mars 1908
Les <i>Euménides</i> d'Eschyle, traduction de Leconte de Lisle	Odéon, 12 mars 1908 , 19 mars 1908
Carducci et son œuvre	Collège de France, 16 mars 1908 Dans le cadre d'une cérémonie commémorative en l'honneur du poète italien Carducci. Voir <i>La Tribune de l'Aube</i> , 16 mars 1908, p. 1.
José-Maria Heredia	UdA, 18 mars 1908 , répétée le 23 mars
	UdA, 27 janvier 1909
	UdA, 10 février 1911
Paul Verlaine	UdA, 1^{er} avril 1908 , répétée le 6 avril
	Grafton Galleries, Londres, février 1909
	Théâtre des Variétés, 30 mars 1912
	Odéon, 28 Mai 1911
	« Représentation extraordinaire offerte par M. Antoine, précédée d'une conférence par M. Jean Richepin, de l'Académie Française », <i>Gil Blas</i> , 10 décembre 1911.
	Saint-Pétersbourg, 1912
	Société des amis des lettres, Marseille, 30 mars 1912

	L'Artistique, mars 1913
La Langue de Rabelais	UdA, 2 décembre 1908 , 7 décembre 1908
Michel de Montaigne	UdA, 9 décembre 1908 , 14 décembre 1908
La bohème de Villon à Murger	Théâtre Femina, 14 février 1908
Les contes Charles Perrault	UdA, 11 mars 1909
Bossuet	UdA, 27 mars 1909 , 1 ^{er} avril 1909
Les Czardas et les Tsiganes	UdA, 28 avril 1909 La danseuse russe Natacha Trouhanova danse et mime une rapsodie de Listz.
L'amour des bêtes	UdA, 9 décembre 1909
Le Neveu de Rameau de Diderot	UdA, 12 janvier 1910 UdA, 17 janvier 1910 Conférence donnée dans le cadre du cycle de conférences 1909-1910 sur le thème « Littéraire Française – La société littéraire et les grandes dames du XVIII ^e siècle » UdA, 15 mars 1911, répétée le 17 mars
Charles Baudelaire	UdA, 7 mars 1910 UdA, 9 février 1910, 14 février 1910
Félicien Chamfort	UdA, 9 février 1910 , répétée le 14 février
Les personnages de Rabelais	Société des conférences, 21 février 1910
Socrate	UdA, 2 mars 1910
Platon	UdA, 14 mars 1910
Contes à chanter	UdA, 20 avril 1910 Conférence avec récitation, <i>Grain de blé</i> , <i>La Lanterne du fou</i> , <i>Les Larmes</i> , <i>Le Dernier Réveillon</i> , <i>Le Rocher</i> , <i>Regard des pauvres</i> , <i>L'Homme aux grillons</i> , <i>Le Sauveur</i> , <i>L'Espéreur</i> , <i>L>Allant</i>
L'Ode et l'Odelette	UdA 25 et 27 janvier 1911
Léon Tolstoï	Marseille, 23 mars 1911
Chez Nos amis les Anglais	UdA, 15 février 1911 , 17 février 1911

La Rochefoucault	UdA, 22 février 1911
L'âme athénienne	Athènes, Théâtre municipal, 18 mars 1912, répétée le 19 mars
Grèce et Provence	Nîmes, 21 avril 1911
	Orange, 23 avril 1911
Arsène Vermeuzouze Poète originaire d'Aurillac	Aurillac, 4 mai 1911
La jeunesse de François Coppée	UdA, 14 février 1912
	Chez Madame la Comtesse de Castellane, 14 juin 1912
Madame Du Barry	Acropole, 8 rue d'Athènes, 7 mai 1912
Le théâtre allemand	Odéon, 30 janvier 1913
Souvenirs de Grand'route	Société des conférences, 14 février 1913
	Université populaire, 24 mai 1913
La mort de Jules César	UdA, 6 mars 1913
La jeunesse de demain	Trocadéro, 5 mai 1913 Conférence de gala
La Belgique de demain	UdA, 9 mai 1913
Le Tango	Académie Française, 25 Octobre 1913 Séance publique annuelle de l'Institut de France, palais Mazarin
Paris heureux, Paris qui souffre	UdA, 17 novembre 1913 Jean Richepin inaugure une série de conférence de l'UdA sur ce thème.
La Bohème littéraire	Trianon-Théâtre, Bordeaux, 31 janvier 1914
L'Aviation	Grand amphithéâtre de la Sorbonne, 7 février 1914 Organisé par l'Aéro-club de France en présence du chef de l'état. Remise de la coupe Michelin, du prix du Criterium d'Aviation, de la Coupe Gordon Benett, de la Coupe d'Aviation maritime. Présidé par le président de la République et M. Noulens
Le théâtre des Funambules	Société des conférences, mars 1914

L'humour britannique	UdA, mars 1915
L'Épigramme grecque, la latine, la française	UdA, 18 mars 1915
La Pologne et les Polonais	Ecole Edgar Quinet, 11 avril 1915
La Renaissance par la terre	UdA, 2 février 1917
La Normandie	UdA, 17 janvier 1918
Gabriel d'Annunzio	UdA, 17 février 1919
Georges Guynemer	UdA, 2 avril 1919

Tableau 1 Conférences thématiques

Divers	
« Une heure de poésie »	UdA, 23 février 1918
	Grande salle des fêtes de la rue Guilbert, 25 novembre 1919
	Concert donné au Profit des Pauvres de la Ville
	Théâtre-Cinéma Pathé de Montpellier, huit poèmes dits et commentés par l'auteur.
Historique des chansons militaires anciennes et actuelles.	Mairie du Luxembourg, 6 ^e arrondissement, place Saint-Sulpice, 8 janvier 1925 Dans le cadre des « Soirées littéraires et artistiques du VI ^e arrondissement ». Soirée qualifiée de « causerie littéraire » Président de séance : Jean Richepin
<i>La Bohème artistique du XIX^e siècle</i>, par Jacques Richepin	Odéon, Septembre 1906 Intervention de Jean Richepin, Cora Laparcerie-Richepin et Raoul Ponchon
La poésie des chemineaux	UdA, 24 avril 1911 Dans le cadre d'un gala de poésie

3. Autres manifestations

Participations à des concours	
Concours de poésie	Organisé par le comité pour l'organisation de la Fête nationale de la jeunesse à l'occasion de la fête nationale de la jeunesse française, 6 août 1882 Membre du jury Sujet : « Les héros de la jeunesse française ». Avec Paul Arène Théodore de Banville, Émile Blémont, François Coppée, Alphonse Daudet, Armand Silvestre, Léon Valade, Gustave Rivet, Clovis Hugues, Charles Monselet,
Concours de la chanson du XX^e siècle	Organisé par le journal <i>Le Pavé de Paris</i> , 11 février 1902 Président du jury « Tous les genres seront admis, sauf l'obscène ¹ »
Concours de théâtre	Organisé par le Conservatoire, à l'Opéra-Comique, Juillet 1908 Une catégorie « tragédie » et une catégorie « comédie » Membre du jury Avec Alfred Capus, Adolphe Brisson, Paul Mounet-Sully, , Georges Ohnet, Paul Hervieu, Jules Claretie, Maurice Donnay, Bartet, Gabriel Fauré
Concours de poésie	Organisé par <i>Lectures pour tous</i> Janvier 1916 Membre du jury Membres du jury : Edmond Rostand, Jean Aicard, Henri de Régnier
Concours de chanson	Organisé par <i>Comœdia</i> , octobre 1920 Président du jury Membres du jury : Henri Hirschmann et Xavier Privat
Concours de littérature à la huitième olympiade	Organisé par le Comité International Olympique, 1924 Président du jury Membres du jury : M. Gabriel d'Annunzio ; Maurice Barrés ; Henri Bidou ; Johan Bojer; Marcel Boulenger; Albert Bourdariat; le Comte Clary ; le Comte Jean de Castellane ; Paul Claudel; Maurice Donnay ; Robert de Fiers; Jean Giraudoux ; Blasco Ibanez ; Edmond Jaloux ; Jelinek; Rudyard Kipling; Maeterlinck; Mérejkovski; Mme la Comtesse de Noailles ; MM. Jean de Pierrefeu; le Marquis de Polignac ; Marcel Prévost; Henri de Régnier ; Georges Salles ; Tcheng-Loh ; Jacques de Saint Pastou; Albert Thibaudet; Paul Valéry; Mlle Selma Lagerlöf.

¹ LA DIRECTION, « Concours de la chanson du XX^e siècle », *Le Pavé de Paris*, 11 février 1902, p. 3.

Concours de poésie	Organisé par <i>Comœdia</i> sur l'initiative de l'union des sociétés d'éducation physique et de préparation au service militaire Mai 1922 Membre du jury
Concours de scénario	Organisé par Pathé Consortium, 1922-1923 Président du jury Membres du jury : Paul Ginisty, Pierre Veber, Michel Carré, Henri Duvernois, Gabriel Alphaud, directeur de <i>Comœdia</i> , Jean Vignaud, Jacques Feyder, E. Vuillermoz, J.-L. Croze, et M. H. Mege, administrateur délégué, M. A. Gounouilhou, administrateur délégué.

Banquets et fêtes	
Congrès de la chanson	Palais des congrès, 19 octobre 1900
Dîner des études rabelaisiennes	Café Voltaire, 12 mars 1908 Société des études pantagruéliques / études rabelaisiennes Sous la présidence de Jean Richepin
Dîner de l'association des secrétaires généraux des théâtres et concerts de France	5 avril 1909 Sous la présidence d'honneur de Jean Richepin
Fête littéraire	La Sorbonne, 15 décembre 1910 Sous la présidence de Jean Richepin
Matinée artistique	Grand-Guignol, 13 février 1913, Sous le patronage de Maurice Donnay et Jean Richepin
Fête de la société des gens de lettres	La Sorbonne, 5 Juillet 1913 Jean Richepin déclame une « Ode à la langue française »
Fête de la ligue nationale contre l'alcoolisme	La Sorbonne, 21 décembre 1913 Sous la présidence de Henri Poincaré
Fête des roses,	Malmaison 13 juin 1914, Fête organisée par l'UdA, Présence de M. et Mme Richepin.
Dîner d'Épicure	Hôtel du Commerce à St-Jean d'Angély, 14 juin 1913 Fête organisée par la Ligue des gourmands en l'honneur de Jean Richepin
Manifestation en faveur de la latinité	La Sorbonne, 12 février 1915 Sous la présidence de Paul Deschanel Conférence de Jean Richepin
Séance publique annuelle des cinq classes de l'Institut	Sous la Coupole 25 octobre 1918 Jean Richepin déclame une « ode au vent d'Ouest »
Fête de la reconnaissance nationale	La Sorbonne, 2 août 1919 Sous la présidence du président de la république. Discours de Paul Deschanel, Ernest Lavisse, Jean Richepin, Jean Aicard, Georges Clémenceau, le maréchal foch, Léon Robelin.
Banquet des Optimistes	Le Carlton, 4 avril 1922 Sous la présidence de Jean Richepin Conférence de Jean Richepin sur l'optimisme
Dîner donné par les amis du Septième Art	Lieu inconnu, 7 avril 1922 Sous le parrainage de Jean Richepin et le marrainage de Marie Ventura

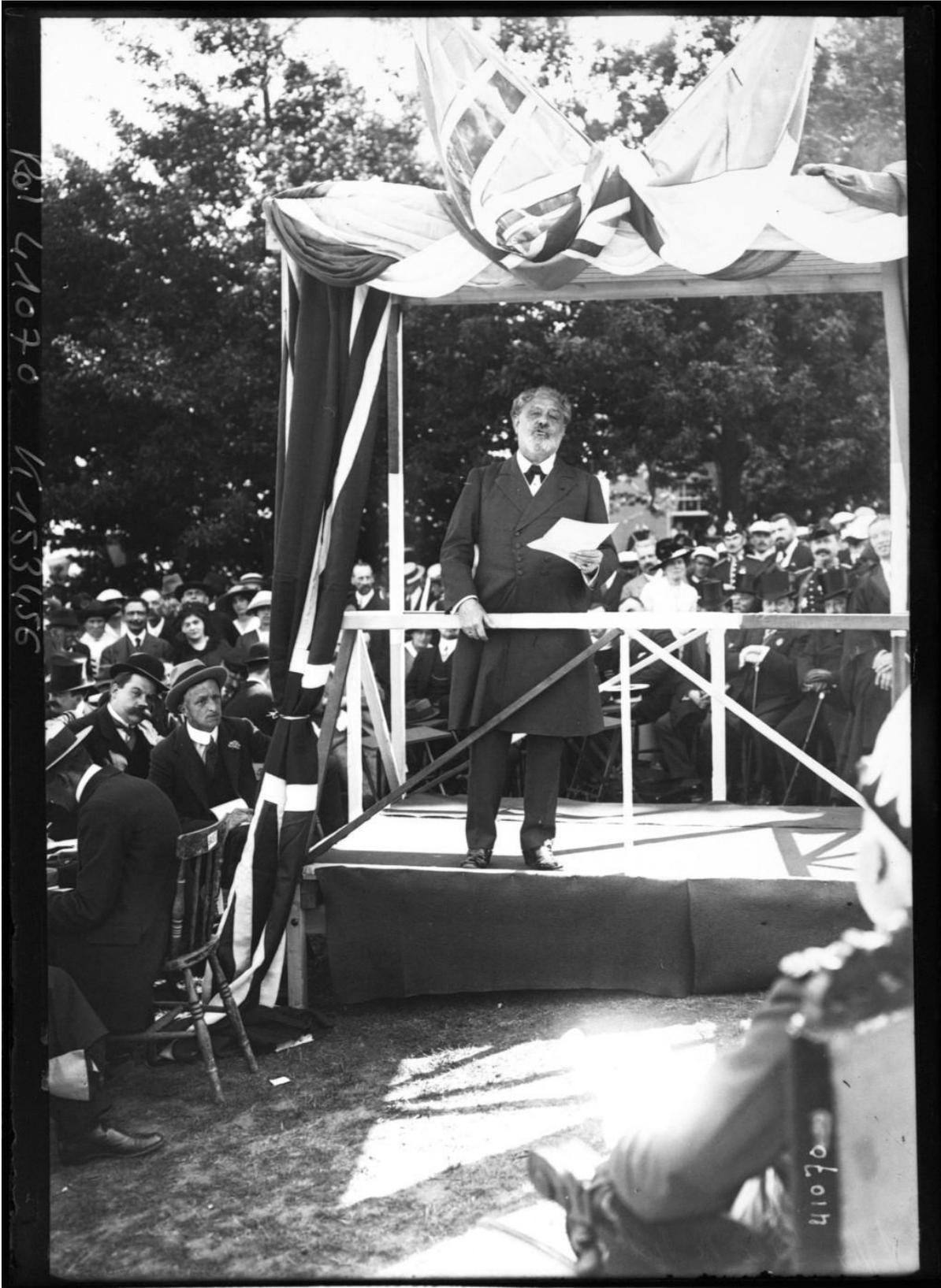
Parcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

Tours de poésie	Music-hall des Champs Elysées, 4 avril 1925 Dans le cadre d'un gala au bénéfice de l'Union des Arts
Tournoi des Jeux Floraux	Montparnasse, 21 avril au 4 juillet 1925 Président des jeux

Mémoire des grands hommes	
Victor Hugo	Guernesey 8 juillet 1914, Dans le cadre des « Fêtes de Guernesey » Discours de Jean Richepin au nom de l'Académie française
François Coppée	Place Mithouard, 5 juin 1910 Inauguration de la statue de François Coppée, sous la présidence de Jean Richepin et de Paul Déroulède
Paul Verlaine	Jardin du Luxembourg, 28 mai 1911 Inauguration du monument à Paul Verlaine. Discours de Jean Richepin
Tristan et Édouard Corbière	Morlaix, cours Baumont, 1 ^{er} octobre 1913 Inauguration du monument aux deux Corbière Discours de Jean Richepin
Luis Vaz de Camões, dit « le Camoëns »	Passy, 14 juin 1912 Inauguration du monument de Camoëns Sous la présidence de Jean Richepin
Paul Mariéton	Sceaux, Jardin des Félibres, 15 juin 1913 Inauguration du buste de Paul Mariéton Sous la présidence de Jean Richepin
André Theuriot	Bourg-la-Reine, 9 novembre 1913 Inauguration du monument André Theuriot Offert par l'union des jeunes Discours de Jean Richepin,
Charles Sivry	Grand Guignol , 13 février 1902 Matinée artistique pour la veuve du compositeur Charles Sivry sous le patronage de Jean Richepin et Maurice Donnay
François Villon	Moulin à sel, 28 avril 1908 Dîner artistique Jean Richepin fait une conférence sur François Villon et déclame quelques-unes de ses propres poésies.
Georges de Porto-Riche	Palais d'Orsay, 16 juin 1923

Parcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

	Banquet en l'honneur de Georges de Porto-Riche à l'occasion de son entrée à l'Académie française Discours de Jean Richepin
José-Maria de Heredia	Jardin du Luxembourg, 17 octobre 1925 Discours de Jean Richepin, délégué de l'Académie française
Sarah Bernhardt	Place Malesherbes, 12 juin 1926 Inauguration du monument à Sarah Bernhardt Discours de Jean Richepin



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 36 Jean Richepin pendant la fête de Victor Hugo à Guernesey. Source : Gallica.

VII. Présidences de Jean Richepin

Principales présidences de Jean Richepin (associations, ligues, comités)	
1904	Commission de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) Vice-Président
1904	Association Girondine artistique, littéraire et scientifique <i>Souscriptions pour ériger un monument à Léon Valade</i> Membre
1907	Société des Sports populaires Vice-Président
1907	Association Générale des Publicistes Français Président du Comité de Direction
16 mai 1908	Maison de Balzac Président : Paul Bourget Vice-présidents : Jean Richepin et Maurice Barrès
1909	Maison des Artistes Membre
1909	Les Amis de Catulle Mendès Présidence de Léon Dierx Jean Richepin est membre du comité
1909-1910	Société des auteurs et compositeurs dramatiques Président
1910	Société des gens de lettres Vice-président
1909-1911	Comité pour le monument à Heredia 47, rue de Vaugirard, Paris. Président du Comité
1909-1911	Le comité Auguste de Villiers de l'Isle-Adam Président du Comité
5 juin 1910	Union féminine française Membre du comité de patronage
Juin 1910	Comité pour l'inauguration de la statue de François Coppée Président du Comité et initiateur de la cérémonie
1911	Pour la Culture Française 8, rue Drouot, Paris. Président du Comité de Direction

26 janvier 1912	Banquet trimestriel de l'association des critiques littéraires Président
6 septembre 1912	Congrès de l'Union nationale des Corses à Ajaccio Président d'honneur avec M. Poli
1913	Association des littérateurs indépendants Membre d'honneur
1913	Les Sanguinaires <i>Société secrète destinée à propager l'amour de la Corse en France</i> Président
1913	Association « Jeux et sports à l'école » Président
1914	Ligue nationale antigermanique Président d'honneur
1914	Comité Raoul Pugno Membre du Comité d'honneur
1914	La Reconnaissance Nationale Président
1914	Souvenez-Vous ! Président
1914	L'Union des Arts. Membre du Comité d'honneur
1915	Les amis de Paris Membre du Comité de patronage
1915	La Reconnaissance nationale Président
1915	Coopération des artistes lyriques et dramatiques Membre du Comité de patronage
Janvier 1916	Comité Michelet-Mickiewicz Président
1917	Société Shakespeare Membre du Comité d'honneur
1920	Les Amis du sport Membre du Comité de patronage
1922	Lettres-Arts-Sports Président
1923-1926	Association France-Étranger

Parcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

	Président d'honneur
Juin 1926	Les Amis de Villon Président d'honneur
1926	Société des études atlantéennes Membre du Bureau et du comité de patronage
1926	Club des Optimistes Membre actif

VIII. Articles sur Jean Richepin

A. Réception critique

Réflexions sur l'auteur : De la bohème à la bourgeoisie

M. Jean Richepin siégeait hier au banc du jury, à la cour d'assises de la Seine : l'illustre auteur de la *Chanson des Gueux*, bourgeois lui-même, était assis au milieu de onze bourgeois et défendait avec le concours de la magistrature et des gendarmes, l'ordre social bourgeois...

Or, il était autrefois un Jean Richepin vêtu de velours, à côtes, un irrégulier, une manière de révolté qui, beau comme le jour et mystérieux comme la nuit, se disait Touranien et méprisait les indisciplinés, les respectueux, les bons époux, les bons pères, les bons gardes nationaux – bref, les bourgeois.

Oui, mais il les méprisait en vers !... Toutes ces révoltes, ce n'était que de la littérature. Aujourd'hui, M. Jean Richepin porte, fort bien d'ailleurs, l'épée académique ; il révise le dictionnaire, il confère devant les jeunes filles du monde, il déjeune chez les ministres, dîne chez les rois – et son habit vert voisine avec la robe rouge...

Que d'autres s'étonnent d'une telle transformation. Pour ma part, je la trouve naturelle et logique, d'autant que chez Richepin elle ne manque ni d'élégance, ni d'esprit. Que voulez-vous : la sagesse est d'être révolutionnaire à vingt ans et réactionnaire à soixante.

Méfions-nous des anarchies littéraires... La révolte est un beau sujet de poème, de discours ou d'article : quand on maudit, on est presque toujours éloquent.

Mais le jour vient où cette rhétorique paraît trop facile. D'ailleurs, on est las de rosser le guet, d'autant que lorsqu'on a du ventre, du galon ou des rentes, on trouve que si le gendarme n'existait pas, il faudrait l'inventer.

Clément Vautel, « Propos d'un parisien », *Le Matin*, 2 octobre 1912, p. 1.

B. Les visites à l'écrivain

Corpus d'articles faisant état d'une visite à l'écrivain

- Josy Marliott, « Chez Richepin », *Le Chat noir*, 8 novembre 1884, p. 384.
- Anonyme, « Tous fumistes ! » *Le Matin*, 6 décembre 1884, p. 1.
- Anonyme, « Un revenant », *Le Matin*, 10 juillet 1885, p. 1.
- Jean Soleil, « Chez M. Richepin », *Paris*, 21 décembre 1887, p. 2.
- Artiste Dody, « Chez Jean Richepin », *Le Constitutionnel*, 27 Mai 1888, p. 1.
- Jehan des ruelles, « Chez Richepin – La Littérature en correctionnelle », *Gil Blas*, 25 janvier 1889, p. 2-3.
- Jean Soleil, « Chez M. Richepin », *Paris*, 10 mars 1889, p. 2.
- Marcel Schwob, « Jean Richepin », *L'Événement*, 28 février 1891, p. 1.
- Albert Dayrolles « Jean Richepin chez lui », *Le Monde illustré*, 21 mars 1891, p. 227.
- Maurice Guillemot, « Fait du jour – Un Puissant », *La Patrie*, 23 octobre 1891, p. 2.
- G. Stiegler, « Le Théâtre de l'Art social – Chez M. Jean Richepin », *L'Écho de Paris*, 24 avril 1892, p. 2.
- Jacques Daurelle, « Chez Jean Richepin » *Le Journal* 27 novembre 1892, p. 2.
- Anonyme, « En vacances – Hommes de Lettres et artistes à la campagne », *Le Matin*, 14 août 1893, p. 1.
- Dayrolles, « Les projets littéraires de Jean Richepin », *Les Annales politiques et littéraires*, 25 mars 1894, p. 180-181.
- Adolphe Brisson, « M. Jean Richepin », *La Comédie littéraire : notes et impressions de littérature*, Paris, Armand Colin et C^{ie}, 1895, p. 87-92.
- Lamoignon, « Considérations sur le cabotinage, poètes & comédiens », *Gil Blas*, 27 Janvier 1896, p. 2.
- Albert Dayrolles, « Une matinée chez Jean Richepin », *La Lanterne*, 2 juillet 1896, p. 1.
- Pierre Neblis, « Chez M. Jean Richepin », *Gil Blas*, 2 juillet 1896, p. 2-3.
- Adolphe Brisson, « L'athlète et le poète Jean Richepin » *Portraits Intimes, troisième série*, Armand Colin et C^{ie}, éditeurs, 1897, p. 21-28.
- Paul Desachy, « Chez Jean Richepin », *Le Rappel*, 15 Février 1897, p. 1.
- Louis Gaillard, « Chez Jean Richepin », *Gil Blas*, 26 Février 1897.
- Maurice Guillemot, « Chez Richepin », *Le Figaro*, 2 février 1898, p. 1.
- Max Heller, « M. Jean Richepin », *Gil Blas*, 12 octobre 1905, p. 1.

Pierre La Mazière, « Chez Jean Richepin – *Miarka* à l'Opéra-Comique », *La Presse*, 7 novembre 1905, p. 3.

Max Heller, « La course au fauteuil académique », *La Patrie*, 9 mars 1907, p. 1.

Anonyme, « Chez Jean Richepin », *La Patrie*, 25 Mai 1908, p. 1.

Hébert de Fels, « Immortel demain – Chez Jean Richepin », *L'Intransigeant*, 17 Février 1909, p. 1.

Index des personnes

A

About, Edmond, 46
Adam, Juliette, 60
Adam, Paul, 15, 260, 352
Aicard, Jean, 49, 62, 170, 286, 408, 410
Alexis, Paul, 53, 175, 179, 285
Alméras, Henri d', 20, 58, 114, 131, 132, 134, 135, 165, 168, 194
Apollinaire, Guillaume, 249, 350
Arène, Paul, 58, 60, 79, 116, 118, 120, 294, 408
Arnyvelde, André, 13, 14, 290, 291, 319
Arseny, Hippolyte, 115, 116, 117, 339
Ary-Leblond, Marius, 210, 339
Aubry, Raoul, 71, 290, 292
Aulard, Alphonse, 173

B

Balzac, Honoré de, 42, 55, 68, 96, 99, 134, 135, 146, 229, 249, 268, 269, 315, 362, 366, 415
Banville, Théodore de, 53, 68, 94, 107, 144, 145, 168, 182, 232, 238, 300, 314, 323, 324, 334, 335, 336, 339, 381, 383, 398, 404, 408
Barbey d'Aurevilly, Jules, 45, 46, 65, 141, 144, 151, 208, 213, 241, 272, 273, 281, 282, 294, 335, 339, 352, 381
Barboux, Henri, 319
Barrès, Maurice, 104, 129, 211, 212, 254, 259, 324, 368, 415
Barrière, Théodore, 146
Bartet, Julia, 158, 392, 393, 394, 408
Baschet, Marcel, 166, 167
Baschet, René, 312
Baudelaire, Charles, 16, 29, 65, 68, 93, 94, 144, 182, 201, 212, 229, 274, 277, 314, 349, 352, 353, 405
Béranger, Pierre-Jean de, 176, 352, 359
Bergerat, Émile, 209, 210, 339
Bernhardt, Maurice, 188, 191, 194

Bernhardt, Sarah, 151, 152, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198, 217, 310, 313, 315, 325, 338, 345, 349, 383, 391, 394, 413
Berton, Claude, 169, 392
Blémont, Émile, 49, 58, 60, 62, 150, 151, 340, 408
Blondel, Anthony, 157, 387
Blondel, Thérèse, 63
Bloy, Léon, 103, 141, 142, 149, 156, 170, 190, 195, 196, 205, 208, 270, 303, 304, 340, 349
Bocquet, Léon, 167
Bonaparte, Napoléon, 30, 178, 381
Bonnetain, Paul, 188, 189, 190, 350
Bornier, Henri de, 34, 74, 156, 281, 335
Bouchor, Joseph-Félix, 62, 163, 179, 381, 382, 389
Bouchor, Maurice, 59, 60, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 105, 118, 130, 150, 156, 159, 162, 163, 164, 165, 170, 179, 233, 267, 268, 303, 306, 335, 349, 381, 383
Bourges, Élémir, 15, 72, 352
Bourget, Paul, 17, 59, 60, 62, 69, 70, 71, 72, 95, 106, 164, 179, 243, 293, 296, 351, 352, 381, 382, 383, 415
Boyer, Lucienne, 327
Brassens, Georges, 18, 54, 327
Brisson, Adolphe, 77, 92, 96, 103, 148, 153, 164, 174, 194, 226, 234, 243, 263, 285, 302, 320, 345, 408, 420
Brunetière, Ferdinand, 22, 142, 146, 152, 205, 302, 319
Byron, Georges Gordon, 233, 248, 399

C

Cabaner, Ernest, 179, 324, 383
Cain, Henri, 314, 394
Capus, Alferd, 260, 312, 408
Carjat, Étienne, 131, 377
Carré, Albert, 383
Carrère, Jean, 147, 148, 310
Cervantès, Miguel de, 398
Chabrier, Emmanuel, 313, 391
Champsaur, Félicien, 113, 137, 146, 180, 347
Chapus, Eugène, 253

Chateaubriand, François-René de, 79, 80, 229, 231
 Choudens, Paul de, 314, 395
 Cim, Albert, 62, 175, 204
 Cladel, Léon, 116, 381
 Claretie, Jules, 168, 315
 Claretie, Léo, 106, 112, 113, 142, 172
 Clouzet, Gabriel, 18, 69, 348, 388
 Colombier, Marie, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 338, 345, 349
 Coppée, François, 61, 94, 241, 315, 406, 408, 412, 415
 Coquelin Cadet, 392, *Voir* Coquelin, Alexandre Honoré Ernest
 Coquelin, Alexandre Honoré Ernest, 117, 392
 Corbière, Édouard, 412
 Corbière, Tristan, 412
 Coubertin, Pierre de, 248, 249, 252, 254, 255, 257, 261
 Crawford, Francis Marion, 147
 Croisset, Francis de, 171, 260, 383
 Crozals, Jacques-Marie-Ferdinand-Joseph de, 176, 177
 Cui, César, 314

D

Daudet, Alphonse, 75, 99, 116, 293, 309, 408
 Dayrolles, Albert, 300, 341, 420
 Decaux, Georges, 27, 57
 Décori, Louis, 64, 313, 383, 393
 Delvau, Alfred, 180, 353
 Demeny, Paul, 119, 152, 230, 233, 241
 Demolder, Eugène, 147
 Déroulède, Paul, 399
 Descaves, Lucien, 54
 Deschaumes, Edmond, 70, 225
 Desgranges, Henri, 53
 Dierx, Léon, 271, 415
 Dornac, 131, 132, 298, 299, 347, 377
 Dreyfous, Maurice, 50, 156, 244, 305, 348, 350, 379
 Dumas, Alexandre, 67, 120, 146, 163, 171, 398
 Dumont, Auguste, 50, 51, 53
 Dupeuty, Adolphe, 119
 Dupuy, Ernest, 69, 143, 145

E

Elzéar, Pierre, 58, 60, 62
 Émion, Paul, 47

Enne, Francis, 195, 196, 285
 Ernest-Charles, Jean, 234, 271, 272, 347

F

Fayard, Arthème, 260, 312
 Fels, Hébert de, 318
 Fischer, Alex, 383
 Fischer, Max, 383
 Flaubert, Gustave, 42, 58, 94, 95, 105, 248, 268, 352, 382
 Fouquier, Henri, 152
 Fouquier, Marcel, 103, 149, 152, 272
 Fraizier, Philibert-Gabriel, 60, 391
 Frary, Raoul, 255, 350
 Froger, Adolphe, 62
 Frollo, Jean, 102, 203

G

Gaillard, Louis, 233, 301, 342, 387, 420
 Gausseron, Bernard-Henri, 104, 177
 Gautier, Théophile, 79, 94, 106, 107, 167, 350, 404
 Geffroy, Gustave, 195
 Gide, André, 242
 Giffard, Pierre, 47, 48, 112, 115
 Gill, André, 49, 57, 58, 62, 79, 99, 118, 119, 120, 164, 182, 293, 332, 336, 350, 381, 382, 386, 387, 391
 Gill, André, 116
 Girardin, Delphine de, 40
 Goncourt, Edmond et Jules, 75, 96, 182, 231, 317, 351, 360, 361
 Goudeau, Émile, 53, 55, 56, 60, 61, 62, 64, 69, 99, 163, 164, 180, 181, 196, 342, 350
 Guilbert, Yvette, 327
 Guillemot, Maurice, 70, 73, 226, 234, 238, 271, 272, 343, 420

H

Haraucourt, Edmond, 140, 234, 319
 Havard, Oscar, 148, 186, 292
 Heller, Max, 74, 105, 272, 299, 319, 343, 420
 Henriot, Émile, 77, 391
 Hepp, Alexandre, 146, 147, 195, 196, 343
 Heredia, José-Maria de, 75, 315, 404, 413
 Herriot, Édouard, 17, 18

Hervi, René, 325
Hervieu, Paul, 334
Hervilly, Ernest d', 62, 116, 118, 120
Hugo, Victor, 18, 27, 31, 59, 79, 80, 94, 102, 103, 105,
107, 142, 144, 145, 148, 167, 177, 248, 290, 300, 314,
315, 334, 346, 350, 386, 398, 399, 404, 412, 414
Hugues, Clovis, 408
Huret, Jules, 21, 71, 106

J

Jourdain, Frantz, 77, 138, 139, 140, 285, 311
Juvénal, 383
Juvigny, Adrien, 381, 382

L

La Pommeraye, Henri de, 118, 120
Lamartine, Alphonse de, 79, 115, 145, 148, 233
Lapie, Louis, 151, 152
Larivière, Charles de, 295
Laumann, Sutter, 42, 272, 311
Laurent, Henry, 383
Le Petit, Alfred, 189, 191
Le Senne, Camille, 166, 167
Leclercq, Maurice, 173, 174, 292, 318
Leconte de Lisle, Charles Marie René, 144, 146, 148,
238, 404
Legay, Marcel, 327, 387
Lemaire, Hippolyte, 154
Lemaître, Frédérick, 118, 381
Lemaître, Jules, 67, 118, 139, 142, 145, 147, 148, 158,
168, 248, 270, 303, 304, 311, 312, 343, 347, 350
Lepelletier, Edmond, 61
Leroux, Xavier, 154, 314, 344, 393, 394, 395
Lhomme, François, 21, 135, 144, 145, 148, 149
Loti, Pierre, 250, 254, 310
Lucrèce, 103, 142, 144, 145, 205, 270, 302, 303, 304,
340
Lumet, Louis, 267, 275, 343

M

Mâle, Émile, 171, 172
Mallarmé, Stéphane, 242, 352
Marais, Léon, 191, 193, 194, 313, 391

Mariéton, Paul, 412
Marmier, Xavier, 143
Marnold, Jean, 154
Marot, Clément, 145, 238, 241
Marrien, Paul, 62, 178
Marsy, Émile, 118, 119
Martel, Tancrede, 62, 107, 169, 286, 344
Marx, Adrien, 113, 165, 166, 171, 175
Massenet, Jules, 314
Maupassant, Guy de, 42, 249, 250, 276, 281, 282, 350,
351
Maurin, Charles, 166, 167
Maurras, Charles, 162, 254, 259
Mellot, Marthe, 154, 393
Mendès, Catulle, 59, 62, 116, 315, 415
Mérat, Albert, 58, 60, 69, 116
Mercanton, Louis, 132, 154, 325
Méric, Victor, 60, 104, 107, 111, 145, 153, 271, 272, 347
Mérignac, Lucien, 263
Mévisto, Jules, 327
Meyerbeer, Giacomo, 147
Middleton, Thomas, 118, 147
Mirbeau, Octave, 21, 39, 188, 190, 197, 198, 270, 351,
360
Molière, 112, 147, 191, 195, 240, 279, 398
Monselet, André, 157, 344
Monselet, Charles, 79, 116, 118, 344, 408
Montaigne, Michel de, 104, 240, 405
Moréas, Jean, 106
Morice, Charles, 144, 306
Mounet, Paul, 64, 158, 393, 404
Mounet-Sully, Paul, 118, 158, 187, 392, 393, 408
Murger, Henri, 37, 56, 63, 70, 92, 100, 134, 182, 281
Musset, Alfred de, 79, 102, 115, 118, 145, 208, 241, 315,
381, 398, 404

N

Nadar (Félix Tourchanon), 377
Neblis, Pierre, 301, 420
Nietzsche, Friedrich, 147, 302
Nouveau, Germain, 15, 163, 382, 391

O

Ohnet, Georges, 408

Otéro, Caroline, 158, 393

P

Pascal, Félicien, 164, 176, 177, 271, 273, 294, 295, 320

Pelletan, Camille, 62, 204, 351

Perret, Paul, 143, 146, 294

Pezon, Théodore, 214, 335

Piaf, Edith, 327

Plée, Léon, 167

Poe, Edgar Allan, 146, 348, 399

Poignand, Jules, 150, 233

Poiteau, Émile, 162, 289, 290, 347

Ponchon, Raoul, 15, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 72, 73, 79, 118, 159, 162, 163, 164, 170, 205, 207,
233, 342, 352, 381, 382, 383, 407

Pontmartin, Armand de, 103, 347

Portalis, Albert-Édouard, 49

Porto-Riche, Georges de, 412

Pouthier, Alfred, 383, 385

Pradelle, 226, 234, 241, 344

Proust, Marcel, 82, 229, 350

Pyat, Félix, 125, 182, 231, 351

R

Rabelais, François, 47, 70, 74, 102, 104, 110, 148, 233,
235, 238, 240, 241, 281, 335, 405

Rachilde, 267, 344

Racque, Pierre, 48

Rageot, Gaston, 155

Régnier, Henri de, 319, 408

Régnier, Mathurin, 145, 238, 241

Reichel, Frantz, 252, 258, 345, 362

Réjane, 313, 391

Reusse, André, 325, 345

Richepin, Jacques, 155, 247, 382

Richepin, Jean-Loup, 383

Richepin, Jean-Pierre, 383

Richepin, Tiarko, 155, 301, 314, 394

Rictus, Jehan, 157

Rimbaud, Arthur, 62, 230, 234, 351

Rochefort, Henri, 49, 163, 259

Roche-grosse, Georges, 382, 383

Rodin, Auguste, 257, 306

Rogat, Albert, 137, 197, 198, 341

Roger-Milès, Léon, 22, 184, 348

Roger-Milès, Léon., 22

Rollinat, Maurice, 58, 60, 61, 69

Rossi, Tino, 327

Rostand, Edmond, 14, 408

S

Sainte-Beuve, Charles Augustin, 351

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 31, 36, 55, 56, 269, 308,
351

Sapeck (Eugène Bataille), 61, 164, 179

Sarcey, Francisque, 102, 130

Scwhob, Marcel, 174, 349, 420

Second, Henri, 194, 195, 271, 345

Shakespeare, William, 69, 118, 147, 171, 191, 195, 314,
334, 398, 399, 416

Signoret, Henri, 68

Silvestre, Armand, 53, 115, 225

Sivry, Charles, 412

Soudan, Jehan, 188, 189, 190

Stempowska, Marianne Emmanuelle Justine, 64

Stendhal, 382

T

Taillade, Paul Félix, 114, 383, 392

Tanzi, Léon, 118, 161, 163, 383, 388

Téry, Gustave, 386

Thérèse, 327

Theuriet, André, 68, 145, 146, 150, 225, 234, 277, 312,
315, 319, 345, 412

Thiers, Adolphe, 49

Tolstoï, Léon, 405

U

Uzanne, Octave, 244

V

Valade, Léon, 58, 60, 62, 69, 408

Vallès, Jules, 15, 16, 33, 34, 45, 50, 96, 100, 116, 155,
182, 213, 214, 233, 274, 324, 352, 383

Vaudon, Jean, 348

Vautel, Clément, 291, 292, 346, 419

Verlaine, Paul, 61, 62, 144, 155, 182, 230, 234, 304, 314,
315, 324, 348, 351, 404, 412
Vermenouze, Arsène, 406
Verne, Jules, 193
Vérola, Paul, 77, 383
Véron, Pierre, 102, 115, 145, 148, 149, 238, 274, 275,
277
Veillot, Louis, 229, 230, 350
Vicaire, Gabriel, 41, 69
Vigny, Alfred de, 115, 398
Villard, Nina de, 31, 59, 60, 117, 348, 349, 391
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, 120, 415
Villon, François, 68, 97, 110, 112, 139, 144, 145, 210,
238, 240, 241, 294, 311, 348, 368, 405, 412, 417

W

Walch, Gérard, 61, 73, 348
Warnod, André, 167
Werth, Léon, 210, 295, 346
Whitman, Walt, 399
Wolff, Albert, 137, 198

Z

Zola, Émile, 31, 32, 34, 35, 39, 62, 75, 76, 77, 99, 102,
146, 248, 249, 280, 281, 309, 350, 351, 352, 357, 358

Table des illustrations

Figure 1 Photographie de Jean Richepin vers 1920, J. Moretti. Fonds Michel Grimaud.	11
Figure 2 « La rédaction du <i>Gil Blas</i> , par H. Démare », <i>La Nouvelle Lune</i> , 25 avril 1880. Fonds Michel Grimaud.	52
Figure 3 Photographie de Jean Richepin en 1861. Fonds Yves Jacq.	109
Figure 4 Léon Tanzi, « Jean Richepin », 1887. Reproduit d'après <i>Je Sais tout</i> , 15 février 1909, p. 166. Fonds Pierre Cassou.	161
Figure 5 Charles Maurin, Portrait de Jean Richepin, inv. 990.3.1. © Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie – Photographie : C. Choffet.	166
Figure 6 Marcel Baschet, Portrait de Jean Richepin , 1910. Mairie de Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, photographie : F. Deval.	166
Figure 7 : Jerrold SIEGEL, « Putting bohemia on the map » [en ligne] in BRISSETTE, Pascal et GLINOER, Anthony, <i>Bohème sans frontière</i> , Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 40.	183
Figure 8 Émile Cohl, « Richepin, le sanguinaire Richepin... », <i>La Nouvelle Lune</i> , 31 décembre 1883.	189
Figure 9 Alfred Le Petit, « Une rude lutteuse », <i>Le Grelot</i> , 6 janvier 1884. Fonds Michel Grimaud.	189
Figure 10 V. Rose, « Sarah Barnum », <i>La Revue populaire</i> , 20 mars 1884. Fonds Michel Grimaud.	192
Figure 11 BRIDET, « Jean Richepin sur le canard-réclame », <i>La Nouvelle Lune</i> , 15 décembre 1884. Fonds Michel Grimaud.	200
Figure 12 « Les débuts de Jean Richepin », <i>Le Bon journal</i> , 20 août 1891. Fonds Michel Grimaud.	265
Figure 13 Félix Valloton, <i>Immortels passés, présents ou futurs</i> , 1893, Fonds Michel Grimaud.	270
Figure 14 Sem, « M. Jean Richepin, à qui ses lectrices ont offert une épée à l'occasion de sa réception à l'Académie française », <i>Le Gaulois du dimanche</i> , 27-28 février 1909. Fonds Michel Grimaud.	286
Figure 15 Jean Richepin dans son cabinet de travail, issu de la série <i>Nos Contemporains chez eux</i> de Dornac, 1891. Fonds Michel Grimaud.	299
Figure 16 Jean Richepin dans son habit d'académicien. Fonds Yves Jacq.	318
Figure 17 Carte insérée dans un paquet de petits-beurres Lefèvre-Utile, Fonds Michel Grimaud.	372
Figure 18 Marque-page inséré dans une boîte de chocolats Victoria, à Bruxelles. Fonds Michel Grimaud.	373
Figure 19 Carte insérée dans une boîte de chocolats Guérin-Boutron. Recto. Fonds Michel Grimaud.	373
Figure 20. Carte insérée dans une boîte de chocolats Guérin-Boutron. Verso. Fonds Michel Grimaud.	373
Figure 21 Carte insérée dans une boîte de café Levallois- G. Ménager. Recto. Fonds Michel Grimaud.	373
Figure 22 Faux programme de Jean Richepin, 1914. Fonds Yves Jacq.	374
Figure 23 Jean Richepin, « Une Manœuvre infâme », Réponse de Jean Richepin au programme rose. Fonds Yves Jacq.	375
Figure 24 Bulletin de vote pour Jean Richepin, élections législatives de Vervins. Fonds Yves Jacq.	375
Figure 25 Portrait de Jean Richepin, <i>L'Univers illustré</i> , 13 février 1892, Fonds Michel Grimaud.	376
Figure 26 Jean Richepin photographié par Étienne Carjat, 1873. Fonds Yves Jacq.	377
Figure 27 Jean Richepin photographié par Nadar. Vers 1875. Fonds Yves Jacq.	377

Figure 28 Jean Richepin dans sa bibliothèque, photographié par Dornac. Vers 1891. Fonds Yves Jacq.	377
Figure 29 Photographie de Jean Richepin. Non datée. Martinotto frères, Grenoble, Vers 1900. Fonds Michel Grimaud.	377
Figure 30 Annonce <i>La Martyre de la rue des Martyrs</i> , Parodie en 2 tableaux, inspirée de Jean Richepin, Fonds Michel Grimaud.	378
Figure 31 Lettre de Jean Richepin à Maurice Dreyfous, slnd, Fonds Pierre Cassou, cote 151.	379
Figure 32 Dédicace exemplaire à Alfred Pouthier,	385
Figure 33 Dédicace exemplaire à Émile Bergerat. Fonds Yves Jacq.	385
Figure 34. Envoi de Jean Richepin à Gustave Téry. Fonds Yves Jacq.	386
Figure 35. Envoi de Jean Richepin et André Gill à Victor Hugo. Fonds Yves Jacq.	386
Figure 36 Jean Richepin pendant la fête de Victor Hugo à Guernesey. Source : Gallica.	414

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Base de données en ligne	9
INTRODUCTION GENERALE	13
PREMIERE PARTIE S’AFFIRMER AUTEUR AU XIX^E SIECLE	25
Introduction	27
I. Situer Jean Richepin dans le champ littéraire fin-de-siècle	29
1. Le champ littéraire fin-de-siècle.....	29
A. L’autonomisation du champ littéraire au XIX ^e siècle	29
a) Un siècle de changements	29
b) Penser la littérature avec les outils de la sociologie	32
c) Une nouvelle façon d’appréhender le monde des lettres	33
B. Le champ littéraire et le champ journalistique.....	36
a) Le « siècle de Pipelet ».....	37
b) Littérature et presse.....	41
c) Jean Richepin écrivain-journaliste	47
2. « Un féroce besoin de camaraderie » : littérature et sociabilité au XIX ^e siècle	53
A. Reconfiguration des sociabilités au dix-neuvième siècle.....	54
a) « Les copains d’abord » : de la sociabilité stratégique de l’homme de lettres.....	54
b) Les lieux publics et privés de sociabilité.....	59
c) Représenter les sociabilités : <i>Madame André</i>	64
B. Une figure d’indépendant	66
a) Le groupe des <i>Vivants</i> : la trinité Bouchor-Ponchon-Richepin	66
b) Jean Richepin contre la « maladie cénaculaire ».....	74
c) Une haute estime pour ses contemporains.....	79
II. Du « champ » à la « scène » : la posture de l’auteur au cœur de sa carrière.	81
1. La posture d’auteur : définitions et enjeux.	81
A. Définition de la notion de posture auctoriale	81
B. Définitions des notions d’« image d’auteur » et de « figure imaginaire »	85
2. L’itinéraire de Jean Richepin : construire une carrière d’écrivain.....	88
A. Construire sa carrière en littérature à la fin-de-siècle.	89
B. Un rapport ambivalent au travail et à l’argent	92
a) La question de l’argent en littérature.....	92

b)	De la difficulté de parler de « carrière » en littérature	98
c)	Le génie contre le travailleur.....	102
C.	Jean Richepin : un écrivain légitime de la fin-de-siècle.	107
a)	Une formation de lettré	107
b)	Un écrivain avant la lettre	113
c)	La porte ouverte du théâtre.....	118
Conclusion de la première partie.....		121
DEUXIEME PARTIE L'ECRIVAIN COMME PERSONNAGE.....		123
Introduction.....		125
I.	Le biographique au service de la littérature	129
1.	La biographie d'écrivain : moyens, enjeux, limites.....	129
A.	Le biographique et ses supports	129
a)	Qu'est-ce que le biographique ?.....	130
b)	Les supports du biographique	131
c)	L'« illusion biographique »	133
d)	Un personnage au-devant de la scène littéraire	134
B.	Un personnage composé à quatre mains.....	136
a)	Le personnage de l'écrivain, une œuvre collective ?.....	136
b)	« Richepin and C ^{ie} », un ou plusieurs auteurs ?	138
2.	Un écrivain décevant	141
A.	Les influences et les imitations.....	142
B.	Un écrivain en perte de vitesse : 1876-1883.....	149
a)	Le « chef-d'œuvre espéré »	149
b)	Un embourgeoisement inéluctable ?	155
II.	La constitution de la légende : la biographie imaginaire de Jean Richepin	161
1.	Un individu excentrique	161
A.	Le masque et les costumes de l'écrivain : cartographier une identité	162
a)	L'excentricité vestimentaire	162
b)	Une physionomie particulière	168
B.	L'esprit fumiste et farcesque de Jean Richepin	172
a)	L'École normale supérieure	173
b)	Le Quartier latin : entre greniers et cafés	174
c)	La foire.....	181
C.	Le poète-cabot : les mystifications de 1883-1884.	187
a)	L'affaire Marie Colombier- Sarah Bernhardt.....	187
b)	L'insuccès premier de <i>Nana-Sahib</i>	193
2.	De la fascination à l'incarnation : Jean Richepin bohémien.....	201

A.	Un « bohémien sincère »	203
B.	Rejouer le scénario auctorial bohème : le touranisme	204
C.	Repenser le paradigme du bohémien chez l'écrivain : la peur du progrès ?	210
	Conclusion de la deuxième partie	217
	TROISIEME PARTIE L'AUTRE RICHEPIN : UNE POSTERITE MANQUEE ?	221
	Introduction.....	223
I.	Une posture originale : Jean Richepin, un écrivain viril et sportif	225
1.	Une posture nouvelle : l'écrivain optimiste et gaulois.....	225
A.	Rejet de la posture de l'écrivain maudit	228
a)	Écriture et maladie : une topique récurrente au dix-neuvième siècle.	228
b)	Une posture à rebours ? Jean Richepin contre les pessimistes fin-de-siècle	232
c)	Un auteur optimiste et décadent ?	235
d)	La veine gauloise	238
B.	(Re)viriliser le corps écrivain : la paternité de l'œuvre.....	242
a)	Écriture et puissance virile	243
b)	Le syndrome de la page blanche comme signe d'impuissance	244
c)	Défendre ses œuvres : autorité et auctorialité.....	245
2.	Une posture nouvelle : l'écrivain sportif	248
A.	Un changement progressif de paradigme au sein de la société	249
B.	Écrire les sports	253
a)	La popularité de la littérature sportive.....	253
b)	Historiographier les sports	254
c)	Forger de nouveaux corps	255
C.	Un retour à l'Antique : <i>mens sana in corpore sano</i>	256
a)	La Place de Jean Richepin dans les organisations sportives.....	257
b)	La « Ligue pour la culture française » : la tête et les jambes	259
3.	Un « Hercule » de la littérature	261
A.	La figure du culturiste chez Jean Richepin	262
B.	Un Hercule de foire ?.....	268
a)	Le corps de l'écrivain et le corps du texte.....	268
b)	Une littérature « sportive ».....	270
c)	La valorisation de la figure du sportif	275
C.	Face au lutteur : le spectateur bourgeois.....	276
a)	« Épater le bourgeois ».....	277
b)	Remporter le titre : le bohème face au bourgeois.....	278
c)	Une figure de séducteur.....	283

II. Un opportuniste des lettres ?	289
1. Reconsidérer le nomadisme au prisme de l'opportunisme	290
A. L'habit rouge contre l'habit vert	290
a) Un écrivain à l'étroit dans son costume	290
b) La stratégie du misérabilisme	295
c) Changement de décor : planter sa tente à Paris	298
B. L'athéisme de Jean Richepin	302
a) Autour de la publication des <i>Blasphèmes</i>	302
b) La suite des <i>Blasphèmes</i> : <i>Le Paradis du diable</i>	305
C. Un auteur à la mode ?	307
a) Un écrivain dans le sens du vent	308
b) Des difficultés éditoriales : un écrivain démodé ?	312
2. Vers un « autre » Jean Richepin ?	313
A. Jean Richepin, un homme de théâtre	313
B. Un auteur mondain	314
a) Jean Richepin et le culte des grands hommes	314
b) La reconnaissance officielle	316
c) L'entrée de Jean Richepin à l'académie française	317

CONCLUSION GENERALE..... 322

Bibliographie 331

1. Corpus primaire	331
A. Œuvres et écrits de Jean Richepin	331
A) ROMANS	331
B) RECUEILS DE CONTES ET DE NOUVELLES	331
C) THEATRE	332
D) POESIE	333
E) AUTRES OUVRAGES	334
F) DISCOURS ET CONFERENCES	334
B. Articles mentionnés dans notre étude	334
2. Corpus secondaire	338
A. Réception critique contemporaine	338
a) Articles de presse	338
B) CHAPITRES D'OUVRAGE	346
c) OUVRAGES COMPLETS	348
B. Critique littéraire sur Jean Richepin	348
C. Ouvrages et études critiques des contemporains de Jean Richepin	349
A) OUVRAGES	349
B) ARTICLES	350
C) CORRESPONDANCE	351

D.	Études historiques, sociales et culturelles	351
A)	ÉTUDES BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUES SUR LES CONTEMPORAINS DE JEAN RICHEPIN	351
B)	ÉTUDES SUR LE XIX ^e ET SUR LE XX ^e SIECLE	353
C)	HISTOIRE DE LA PRESSE ET DE LA LITTERATURE	355
D)	SOCIOLOGIE ET SOCIOLOGIE DE LA LITTERATURE.....	358
E)	BOHEME, BOHEMIENS, MARGINALITE	359
F)	SUR LE CORPS, LE GENRE, LE SPORT	361
E.	Théorie littéraire	364
A)	OUVRAGES GENERAUX SUR LA LITTERATURE.....	364
B)	SUR LA NOTION DE POSTURE LITTERAIRE ET D'AUTEUR.....	365
C)	SUR LES SOCIABILITÉS LITTÉRAIRES	366
D)	SUR LE PORTRAIT ET LA BIOGRAPHIE D'ECRIVAIN	367
E)	AUTRES OUVRAGES MENTIONNES	368
F)	DISCOURS	368
G)	DICIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES	368
ANNEXES		371
I.	Dossier iconographique.....	372
1.	Représentations de Jean Richepin sur des produits de consommation courante.	372
2.	Candidature de Richepin à Vervins	374
3.	Portraits de l'écrivain	376
4.	Affiches de théâtre.....	378
II.	Correspondances	379
III.	Dédicaces	381
1.	Dédicaces d'œuvres.....	381
2.	Dédicaces d'exemplaires	385
IV.	Préfaces allographes.....	387
A.	Charles.....	388
V.	Les œuvres dramatiques	391
VI.	Conférences.....	397
1.	Cycles de conférences	398
2.	Autres conférences	400
3.	Autres manifestations	408
VII.	Présidences de Jean Richepin.....	415
VIII.	Articles sur Jean Richepin.....	419

A. Réception critique.....	419
B. Les visites à l'écrivain	420
Index des personnes	423
Table des illustrations.....	429
Table des matières.....	431
Résumé / Abstract	437

Résumé / Abstract

Parcours d'un nomade littéraire : la carrière en zig-zags de Jean Richepin (1865-1926)

Durant les dernières décennies du XIX^e siècle, Jean Richepin s'est illustré à la fois en tant qu'écrivain et en tant que journaliste. Sa notoriété a rapidement dépassé les seules bornes de la littérature. Entourée d'une légende qui s'est épaissie autour de lui au cours de sa vie, figure de l'écrivain a bien souvent servi de faire-valoir à son œuvre. Aujourd'hui, cette même légende rend difficilement intelligible l'itinéraire de l'écrivain au sein du champ littéraire. La présente thèse a souhaité analyser la trajectoire de Jean Richepin au sein du champ littéraire pendant sa période d'activité (1865-1926) en proposant un regard critique sur les représentations médiatiques du personnage de l'écrivain. Par ailleurs, ce travail entend retracer l'itinéraire de Jean Richepin afin d'en cerner les étapes-clés et d'interroger les points aveugles de sa production littéraire.

Mots-clé : Presse ; Auteur ; Bohème ; Réclame ; Journalisme ; Histoire littéraire ; Jean Richepin ; Vivants ; Mouvement décadent.

Journey of a literary nomad : the zigzag career of Jean Richepin (1865-1926)

In the last decades of the 19th century, Jean Richepin was both a writer and a journalist. His fame quickly spread beyond the literary world. Surrounded by a legend that grew around him during his lifetime, the figure of the writer has often served as a foil for his work. Today, this same legend makes it difficult to understand the writer's trajectory within the literary field. The aim of this thesis is to analyse the trajectory of Jean Richepin within the literary field during his period of activity (1865-1926), by taking a critical look at the media representations of the writer's character. Furthermore, this work aims to retrace Jean Richepin's journey in order to identify the key stages and question the blind spots in his literary production.

Key words : Press ; Author ; Bohemia ; Advertisement ; Journalism ; Litterary History ; Jean Richepin, Vivants ; Decadent movement.