



HAL
open science

Pour une poétique historique des dispositifs de la nouvelle.

Marie-Ève Thérénty

► **To cite this version:**

Marie-Ève Thérénty. Pour une poétique historique des dispositifs de la nouvelle.: Feuilletons-nouvelles, contes-colonnes et fictions brèves rubriquées. Chantal Massol et Claudie Bernard. Romans et fictions brèves dans la littérature française du XIXe siècle. Interférences, tensions, dialogues, UGA éditions, pp.111-127, 2022, Bibliothèque stendhalienne et romantique, 978-2-37747-310-6. hal-04486644

HAL Id: hal-04486644

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04486644>

Submitted on 2 Mar 2024

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.

Pour une poétique historique des dispositifs de la nouvelle dans le journal Feuilletons-nouvelles, contes-colonnes et fictions brèves rubriquées

Marie-Ève Thérénty

Chapitre paru dans Chantal Massol et Claudie Bernard (dir.), *Roman et fictions brèves dans la littérature française du XIXe siècle. Interférences, tensions, dialogues*, UGA éditions, 2022, p. 111-128.

Disponible sous openedition : <https://books.openedition.org/ugaeditions/26164>

L'historien de la littérature est parfois étonné des lacunes de la mémoire éditoriale. Beaucoup de phénomènes poétiques et génériques s'expliquent pourtant par la configuration médiatique des textes, configuration elle-même due à des contraintes techniques, économiques, idéologiques, sociales. Si depuis longtemps, les chercheurs se sont intéressés à la production éditoriale du roman par feuilletons et par livraisons et ont souligné l'importance de la presse dans le développement du roman, qu'il soit réaliste ou populaire, l'analyse de la genèse éditoriale de la nouvelle (ou du conte) a été négligée alors même que la publication d'un texte court, difficile à envisager de manière isolée, entraîne évidemment un certain nombre de décisions. En fait, dans une grande majorité des cas, sur un long XIX^e siècle, le conte a d'abord été publié dans la presse (journal ou revue) avant de passer en livre, parfois sous forme de miscellanées ou de « bouche-trous » dans des éditions complètes, le plus souvent sous forme de recueils collectifs ou personnels, « anthumes » ou même très souvent posthumes. Certains recueils d'ailleurs revendiquent dès leur titre cette origine journalistique : *Contes du Lundi*, *Contes de Gil Blas* ou *Contes du Matin*¹. Cette particularité du conte a bien été relevée par une des premières théoriciennes de la nouvelle de la Belle Époque, Florence Goyet, et elle en tire quelques conclusions clairvoyantes mais sommaires sur le lien entre la forme brève et la civilisation du journal, en comparant notamment le conte au roman-feuilleton². Pour ce dernier genre effectivement, de nombreux travaux dus par exemple à Jean-Claude Vareille, à Lise Dumasy ou à Anne-Marie Thiesse³, ont montré le lien entre l'évolution du roman et sa localisation au rez-de-chaussée du journal, faisant la différence entre la première génération romantique du roman-feuilleton et des formes plus rocambolesques ensuite motivées notamment par la nécessité pour des journaux de grande consommation de séduire par le suspense. Mais en ce qui concerne le conte, l'histoire littéraire a eu tendance soit à oublier son origine, soit à en tirer, à distance du support périodique, des conclusions vagues sur ce que le genre du conte devait à la presse, à

¹ Alphonse Daudet, *Contes du Lundi*, Lemerre, 1873 ; *Contes de Gil Blas*, Marpon et Flammarion, 1886 ; Charles-Louis Philippe, *Contes du Matin*, Gallimard, 1916.

² Florence Goyet, *La Nouvelle : 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, PUF, 1993.

³ Lise Dumasy, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, QSJ, 1989 ; Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Le Chemin vert, 1984 (réédité au Seuil en 2000) ; Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton français au XIX^e siècle. Littérature, presse et politique*, Ellug, 2000 ; Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français*, Limoges, Pulim, Québec, Idéologies et pratiques, 1994.

savoir généralement la contrainte de la brièveté. Or le passage par le journal est loin d'être anecdotique pour le conte dont la poétique est conditionnée par son médium. Même lu aujourd'hui sur d'autres supports, le conte garde l'empreinte sous la forme d'une poétique du support littérisée de sa naissance dans la presse. La prise en compte de cette genèse permet de proposer une histoire littéraire du genre par le support et de mettre en avant au-delà même des particularités des auteurs des traits génériques non essentiels mais circonstanciels, sans que cette distinction finalement ne permette de minorer l'influence de la presse qui a été totalement structurante pour la période. Notamment des dispositifs énonciatifs inattendus, des phénomènes liés à la temporalité, des effets d'hybridation avec les genres médiatiques contigus s'expliquent par la parution dans la presse.

Mais le dispositif de la publication de la nouvelle dans la presse évolue sur un siècle. Cet article souhaiterait donc brosser à grands traits, à titre exploratoire puisque nulle étude de ce genre n'existe, les trois grands dispositifs proposés par le journal quotidien à la nouvelle sur un long dix-neuvième siècle et en tirer des conclusions sur la poétique historique du conte. Nous partirons des années trente qui voient la folie du conte s'imposer dans les revues par le feuilleton, nous nous consacrerons ensuite à la remontée du conte en haut-de-page sous forme de conte-colonne et nous irons jusqu'à la Belle époque qui laisse s'installer dans le journal quotidien un nouveau type de dispositif complètement neuf, aussi essentiel pour la littérature que jusqu'ici peu étudié. Dans chaque cas, nous rappellerons les ressemblances, les différences et les interactions entre la poétique du conte et celle du roman dans la presse. En conclusion, nous reviendrons sur cette poétique du support littérisée et sur ses conséquences sur l'histoire du genre au XIX^e siècle.

1. Le feuilleton-nouvelle

Dans les années 1830, se développe dans l'ensemble des revues une première vogue du conte. En 1829, le docteur Louis Véron, le créateur de la *Revue de Paris*, mise sur la fiction courte pour garantir le succès de sa revue. Sa réussite entraîne une émulation effrénée. Il n'est guère de périodique durant la période de 1829 à 1836 qui ne contienne de prose narrative (récits de voyage, études de mœurs, chroniques historiques). Comme *Le Matin* qui affirmera en 1884 pouvoir se lancer sans roman feuilleton, les revues qui prétendent dans cette décennie 1830 se passer de l'attrait de la nouvelle, comme *Le Petit Poucet*, reviennent rapidement sur une décision suicidaire. La production éditoriale se ressent de cette mode puisque René Godenne note pour la décennie 1830-1839 une augmentation de près de 65% des volumes consacrés aux récits courts par rapport à la décennie précédente⁴. D'ailleurs l'édition crée un objet spécifique pour recevoir cette production : le *keepsake*, recueil de luxe, réunissant des textes courts de plusieurs auteurs. Emma Bovary en sera très friande.

Mais le journal quotidien ne reste pas en reste et, dans cette décennie, publie aussi des formes brèves dans la case feuilleton. Le feuilleton-nouvelle (l'expression est employée en 1838 dans la *Revue du théâtre*⁵) occupe donc cet espace bien avant le roman-feuilleton et la victoire indéniable

⁴ René Godenne, *Inventaire de la nouvelle française (1800-1899)*. Répertoire et commentaire, Classiques Garnier, Etudes romantiques et dix-neuviémistes, 2013 rapporté par Jérémy Naïm, *Le Récit enchâssé ou la mise en relief narrative au XIX^e siècle*, thèse soutenue à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2015, p. 196.

⁵ Jules Belin, « La Société des gens de lettres », *Revue du théâtre*, 21 février 1838.

du second sur la première en 1842-1843 avec le phénomène des *Mystères de Paris*, ne paraît à un observateur attentif de la case rien moins que sûre. Avant 1840, il semble difficile de prétendre que le roman a totalement investi la case feuilleton. C'est la nouvelle en un ou éventuellement en quelques épisodes qui tient la corde.

Un chercheur, Jean-Luc Buard, a même montré dans une thèse récente⁶ que cette forme du feuilleton-nouvelle avait connu un intense succès caractérisé par des phénomènes de reprise globale qui font, si l'on veut être logique, de cette forme de nouvelle, le premier phénomène de mondialisation médiatique avant même *Les Mystères de Paris*⁷. Le recyclage le plus intense que Jean-Luc Buard a découvert concerne une nouvelle de Marie Aycard, intitulée « L'Écu de cent sous », faussement attribuée à Eugène Guinot et qui a été republiée au moins 208 fois entre 1840 et 1913.

À la réflexion, la victoire du roman feuilleton sur le feuilleton-nouvelle paraît même une anomalie de l'histoire littéraire. Jean-Claude Vareille écrit à raison que « le concept même de feuilleton semble nier le principe d'un continu et d'un suivi⁸ ». Au journal qui favorise le fragment et le discontinu, correspond logiquement la narration brève. Le roman-feuilleton apparaît comme une forme d'accident survenu sur le tard, une dérivation du feuilleton-nouvelle qui n'aurait aucunement été théorisé *a priori* et qui s'explique sans doute par la découverte par l'expérience des capacités addictives de la fiction.

Il est amusant de voir combien les perspectives peuvent changer selon le prisme utilisé. L'histoire littéraire a l'habitude de situer la création du roman-feuilleton en 1836 avec *La Vieille Fille* de Balzac et de faire donc de *La Presse* le laboratoire d'invention de la fiction romantique⁹. En fait, si, au lieu de se focaliser sur le roman, on avait envisagé la nouvelle, ce serait *Le Siècle* qui serait aujourd'hui dans les histoires littéraires. Les feuilletons fictions brefs de *La Presse* totalisent en effet 15 numéros au second semestre 1836 contre 65 dans *Le Siècle*. Et le premier numéro du *Siècle* le 1^{er} juillet 1836 contient un très curieux texte de Louis Viardot intitulé « La nuit du Candilejo à Séville » qui renseigne sur la difficulté d'insérer de la fiction dans la presse. Le journal est censé être référentiel : il faut donc trouver un artifice pour permettre un décrochage fictionnel. Le récit de voyage, forme narrative déjà fréquemment mobilisée dans le feuilleton, va permettre, sous la forme d'un enchâssement, l'insertion d'un conte, ou d'une légende. Mais l'insertion de la fiction est précédée d'un très long récit, au moins aussi long que l'anecdote rapportée.

Je restais les yeux fixés sur cette étrange image. « Ah, ça, me dit en riant don Manuel, il me semble que la tête du roi don Pedro est une autre gorgone qui engourdit d'effroi les bêtes et les gens. Vous ne paraissez pas plus rassuré que la mule du *tío* Miguel. » - « Eh bien ! mon cher gouverneur, lui

⁶ Jean-Luc Buard, *À l'ombre du roman-feuilleton. Marie Aycard et la circulation internationale du feuilleton-nouvelle parisien et de la variété (autour de 1848). Un acteur oublié de la communication de masse dans la sphère médiatique de son temps*, thèse soutenue à l'université Paris XIII, 2015.

⁷ Sur les *Mystères de Paris* comme premier phénomène de mondialisation médiatique, nous renvoyons à Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty, *Les mystères urbains au XIX^e siècle : circulations, transferts, appropriations*, Publications, mis à jour le : 20/01/2016, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=21999>.

⁸ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français*, Limoges, Pulim, Québec, Idéologies et pratiques, 1994, p. 214.

⁹ Nous avouons notre contribution à cette datation conventionnelle de l'histoire littéraire. Voir Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836, l'an I de l'ère médiatique*, nouveau monde éditions, 2001.

dis-je, traitez-moi comme un enfant poltron, et, pour guérir ma peur, expliquez-moi quel est l'objet qui la cause. » – Très volontiers, reprit-il, car je m'amuse, il y a peu de jours, à feuilleter les Antiquités de Séville du bon licencié Rodrigo Caro, et je sais sur le bout du doigt ce que la tradition raconte de la tête du roi don Pedro¹⁰.

Le conte s'abrite derrière l'étiquette de la légende. La fiction mettra effectivement longtemps à s'avouer dans le journal. Le 6 juillet 1836, on voit encore paraître dans *Le Siècle* une longue nouvelle « Une réconciliation » qui accumule, si l'on reprend les critères de Gérard Genette, les indices de fictionnalité¹¹. C'est l'histoire de la rivalité de deux cantatrices dont l'une, sous prétexte de réconciliation, envoie sur scène une couronne à l'autre, mais cette couronne est de bronze massif et étend la chanteuse comme morte. Une note finale, comme un remords, montre la difficulté à faire admettre la fiction dans le journal : « Ce fait est historique : les journaux l'ont rapporté l'année dernière ». Pourtant, petit à petit, le conte va se faire sa place dans le journal et certains littérateurs comme Elie Berthet, Marie Aycard, Méry, Alexandre Dumas, Eugène Scribe, Frédéric Soulier ou les frères Musset vont publier de petits chefs-d'œuvre de la forme brève sous le trait.

Sous l'influence du contexte médiatique, le conte, plutôt historique à l'origine, se transforme progressivement en conte d'actualité. Là encore le premier corpus du *Siècle* est édifiant. Dès le 15 août 1836, une nouvelle de Paul de Musset débute par cette phrase : « J'allais à Maintenon, la semaine passée, avec trois artistes de mes amis ». L'expression déictique « la semaine passée » indique en mode mineur le passage au conte d'actualité. Cette fiction brève est doublement légitimée dans le journal, d'abord par la scénographie du récit de voyage et la présence testimoniale du narrateur-voyageur, mais aussi par l'actualité, qui est un principe définitoire de la matrice médiatique. Significativement la nouvelle de Scribe, « Judith ou la loge d'opéra » (le 1^{er} mars 1837 dans *La Presse*), qui se déroule au rythme des représentations successives de *Robert le diable* et des *Huguenots*, récent succès de l'auteur lui-même, est sous-titrée « nouvelle contemporaine ». Le premier indice d'une fiction d'actualité est le faible écart entre l'époque du récit et le temps de la publication. Les ancrages temporels des intrigues délaissent les périodes historiques très en vogue depuis 1826 et se font plus proches des périodes de la parution. Ce phénomène touche encore plus les fictions brèves que les fictions longues parce que la réduction souvent perceptible de la diégèse justifie proportionnellement la rapidité de la restitution. Le conte peut donc être daté à l'instar du journal mais cette datation n'est pas nécessaire : elle peut aussi être remplacée par des chronosèmes¹², des indicateurs de temps facilement déchiffrables par les lecteurs de l'époque. Ces chronosèmes peuvent être des événements politiques (la révolution de Juillet, les épidémies de choléra de 1832, la révolte de Saint-Méry), des allusions à des événements culturels récents, des mentions de journaux quotidiens, tous renvois implicites à des articles de journaux. Car l'actualité de la fiction ne se définit pas comme référentialité ; il s'agit plutôt d'une actualité médiatique, d'une intertextualité avec

¹⁰ « La nuit du Candilejo à Séville », *Le Siècle*, 1^{er} juillet 1836.

¹¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 2004.

¹² Les chronosèmes sont des éléments du cadre socio-temporel des fictions qui réfèrent à une date : représentations théâtrales, parutions de livres, événements politiques marquants... Voir Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Champion, 2003.

la matière du journal, très nette dans le quotidien. Ce qui intéresse le conte d'actualité, ce n'est pas tant la retranscription de l'événement en train de se produire qu'un travail sur le texte journalistique qui sert de médiation entre le réel et la fiction. Le feuilleton-nouvelle prétend donc souvent être une réécriture d'un article de journal.

On pourrait encore affiner par type de support l'actualisation que propose le conte. Une lecture systématique de ces contes d'actualité dans *La Presse*, journal proche du pouvoir, montre que leur est lié presque inéluctablement un certain nombre de thématiques et de structures. Anecdotes prosaïques, mise en place d'une idéologie du travail et bien souvent du travail industriel, descriptions nombreuses, précises et fournies, réquisition d'un nouveau personnel romanesque (notaire, médecin) font de cette fiction d'actualité un élément important du système littéraire et idéologique de la première monarchie de Juillet. Les enjeux d'une écriture réaliste se mettent en place de manière exemplaire dans cette case même si après 1842, le feuilleton-nouvelle n'est plus là que comme un intermède qui fait le pont entre deux romans-feuilletons.

L'hybridation avec des genres médiatiques comme le récit de voyage, la personnalisation du récit par le récit enchâssant, et surtout l'actualisation du récit sont donc des phénomènes liés à l'invention du feuilleton-nouvelle.

2. Le conte-colonne.

La deuxième période va finir par voir le triomphe du conte-colonne, à la place d'honneur en tête de journal, en lieu et place du premier-Paris ou de l'éditorial dans la décennie 1880-1890. Mais on repère la remontée du conte en haut-de-page de manière bien plus précoce dès la décennie 1850-1860. Le succès du roman-feuilleton explique sans doute l'expulsion du conte hors de la case feuilleton mais en quittant le territoire dorénavant sans conteste attribué par le journal à la fiction et en rejoignant le haut-de-page, la fiction brève doit de nouveau trouver des processus de validation et de légitimation de sa place dans le journal.

On assiste comme dans la première séquence à une personnalisation du conte au moment même où le roman, en bas-de-page, affirme des processus d'impersonnalisation manifeste. Pour le roman, la narration à la troisième personne devient majoritaire dans des récits qui sont établis comme fictionnels par le trait qui sépare le haut de page du bas de page. Pour le conte expulsé en haut-de-page, la légitimation et « repersonnalisation » de la fiction passent désormais moins par une hybridation avec le récit de voyage qu'avec la chronique qui devient sous le Second Empire dans des journaux comme *Le Figaro* ou *L'Événement* le genre médiatique en vogue. Le conte pour se justifier va généralement se présenter sous forme de chronique avec intervention du journaliste conteur comme médiateur ou embrayeur de fiction. *Les Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet sont l'œuvre emblématique de ce conte qui feint d'être chronique. En 1866, Daudet propose à Villemessant, alors à la tête de *L'Événement*, la publication de « lettres » provençales racontant la Provence aux lecteurs du journal. De ce projet, il sortira treize lettres, publiées à rythme hebdomadaire entre le 18 août et le 4 novembre 1866. Dans la première lettre le narrateur se présente explicitement comme journaliste :

DE MON MOULIN

(Première lettre.) -

À monsieur H. de Villemessant.

Oui, monsieur, Lettres de mon moulin !... mais ce n'est pas un meunier qui vous écrit. Si j'étais

meunier, je serais tout blanc de farine et j'aurais mieux à faire qu'à me noircir d'encre.
Je ne suis pas un meunier ; je suis un simple journaliste, propriétaire d'un moulin...¹³

Comme l'écrit Jérémy Naïm, auteur d'une belle thèse sur le récit enchâssé au XIX^e siècle, la scénographie conteuse caractéristique du conte se réinvente par le biais du support matériel du journal et de la communication qui s'instaure avec les lecteurs.

Cette suprématie du conte trouve son apogée dans les années 1880-1890 dans plusieurs journaux littéraires comme *Le Gaulois*, *Le Gil Blas*, *L'Écho de Paris*, *Le Journal*, *L'Aurore*. Mallarmé a même pu saluer dans le maître conteur Maupassant, l'artisan suprême de ce renversement.

Voilà comment, chez nous seuls, la Presse, limitons cette désignation, ainsi que de coutume, au journalisme, a, naguère, voulu une place aux écrits. Le traditionnel feuilleton en rez-de-chaussée longtemps soutint la masse du format entier : ainsi qu'aux avenues, sur le fragile magasin éblouissant, glaces à scintillation de bijoux ou par la nuance de tissus baignées, sûrement pose un lourd immeuble à étages nombreux. Mieux, à présent, la fiction proprement dite ou le récit, imaginaire, s'ébat au travers de « quotidiens » achalandés, triomphant à des lieux principaux, jusqu'au faite ; en déloge l'article de fonds, ou d'actualité, apparu secondaire. [...] Que le vulgaire placard crié comme il s'imprime, tout ouvert, dans le carrefour, ait subi ce reflet, ainsi, de quel ciel soufflant, en tant que poussière, sur le texte politique etc, je m'accommode : c'est acte de ces quelques années. Le doué ou le fort qui immédiatement aida au phénomène, rien qu'en se rencontrant là et prêt, avec une efflorescence de sujets propres à empaumer le public en même temps que conforme à son instinct, aura été le prosateur de *Boule de suif*, *Toine*, *Miss Harriet* ou *La Maison Tellier*, pour citer, entre tant, quelques épanouis chefs-d'œuvre. Le danger consécutif à cette révolution du journal : que le médiocre abonde ; du moins, plus que d'aucun, l'apport de Guy de Maupassant, en sauva. Nul de ses articles brefs et définitifs qui ne satisfasse, tout à fait ou dans la limite, l'amateur très difficile¹⁴.

Il est vrai que Maupassant scelle la présence du conte en la place du premier-Paris, l'article roi du journal. En fait dans les journaux quotidiens qui valorisent le conte, deux places d'honneur sont privilégiées pour la fiction brève : la place de tête et le « cheval », c'est-à-dire l'article qui fait la liaison entre la première et la deuxième page. Le conte a raccourci, il s'est affiné, il utilise désormais une ou deux colonnes à la première page d'un journal où le feuilleton a souvent migré dans les pages intérieures. Pour un journal littéraire, il faut désormais avoir la meilleure écurie de conteurs. Chacun affiche ses têtes : le 14 janvier 1882, le *Gil Blas* rappelle qu'il publie chaque semaine deux chroniques de Banville, une chronique de Jeanne, deux chroniques de Maizeroy, une chronique de Maufrigneuse, une chronique de Mora, une chronique de Catulle Mendès, deux chroniques de Villemot. On retiendra que le *Gil Blas* emploie le terme de chroniques pour des textes qui seront généralement repris comme contes en recueils.

Dans ces journaux s'instaure un nouveau régime de la première page du quotidien où se mêlent sans distinction de mise en page des textes référentiels et des textes fictionnels. Ce phénomène est fortement paradoxal puisqu'il se déclenche au moment de la naissance de la grande presse d'information censée fonder son régime d'attestation sur le fait vrai et le reportage

¹³ Daudet, « De mon moulin. Première lettre », *L'Événement*, 18 août 1866.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, « Deuil » *Mercure de France*, septembre 1893.

plutôt que sur la fiction et le conte. Or malgré cette prétention du journalisme à l'information objective, la porosité et l'hybridation des écritures dans des journaux comme *Le Gaulois* et le *Gil Blas* paraissent être la règle. D'un côté, ces journaux insèrent en première page, quelquefois en première colonne, à la place du premier-Paris, des nouvelles au statut incertain, voire ouvertement fictionnelles. Et dialectiquement, dans le cadre de ce régime généralisé d'hybridation, les conteurs à la *une* et notamment Maupassant, s'inspirent fortement génériquement de l'écriture du journal

En premier-Paris surtout, beaucoup de textes se situent dans une forme d'indécision générique entre la chronique et le conte. Cette hésitation est caractéristique de la période. On démarre en première personne par une énonciation de chronique et puis ensuite on enchaîne avec un conte. On peut aussi prévoir un enchâssement. L'enchâssement n'est plus d'ailleurs comme lors du feuilleton-nouvelle un lourd processus mais est devenu une petite structure topique qu'on peut mettre en scène en quelques lignes. On connaît les scénographies de retour de chasse ou de salon de Maupassant : « C'était à la fin d'un dîner d'hommes ». Jérémy Naïm a d'ailleurs montré que la scénographie du dîner d'hommes était aussi engendrée par la matrice médiatique du *Gil Blas*, journal grivois.

Une fois le seuil de la fiction franchi, le conte médiatique est souvent construit sur une structure close et paroxystique. Florence Goyet a mis en avant l'interaction entre le fait divers et le conte à cette période. Cette remarque est juste et le fait divers constitue une des sources du conte comme en témoigne par exemple la « lettre trouvée sur un noyé »¹⁵ de Maupassant mais il s'agit d'un fait divers subjectivé. Car alors que le fait divers, comme l'a montré Anne-Claude Ambroise-Rendu pour cette époque¹⁶, se dépersonnalise, s'objective, le conte pourrait être décrit comme un fait divers chroniqué ou conté ou personnel. Surtout il paraît réducteur de voir dans ce conte uniquement une narration paroxystique. Beaucoup des contes mettent en scène des temporalités répétitives et beaucoup sont des réflexions sur la quotidianisation qui mettent en scène des temporalités hebdomadaires ou quotidiennes.

Toutes les semaines, le mercredi et le samedi, Céleste allait porter au bourg les produits de la ferme, la volaille, la crème et les œufs¹⁷.

Ceux qui réalisent le mieux le modèle sont des contes quotidiens dans le paroxysme ou des contes du paroxysme dans le quotidien. Comme ce personnage de Maurice Leblanc qui vit le passage de chaque minute comme une petite mort : « C'est qu'une fin de jour ou une fin d'année nous donne la même impression qu'une fin d'existence, l'impression de l'irrévocable. Tout meurt. La vie est une succession de morts. Une minute tue l'autre, et une autre la tue¹⁸ ». Un conte fantastique de Paul Alexis paru dans *Le Journal* met en scène un joueur invétéré à qui un démon donne la mission, contre une fortune inépuisable et toujours renouvelée, de ne jamais gagner au jeu et de perdre chaque jour son louis quotidien. Rapidement la perte se quotidianise et le joueur effectue sa mission comme un employé : « Depuis trois mois et demi déjà, Rodolphe

¹⁵ Maufriigneuse, « Lettre trouvée sur un noyé », *Gil Blas*, 8 janvier 1884.

¹⁶ Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la Troisième République à la Grande Guerre*, Seli Arslan, 2004.

¹⁷ « L'Aveu », *Gil Blas*, 22 juillet 1884.

¹⁸ Maurice Leblanc, « L'An qui meurt », *Gil Blas*, 2 janvier 1893.

perdait régulièrement son louis quotidien. Il le perdait avec méthode, consciencieusement, en bon employé exact à son bureau, qui passe des manchettes de lustrine avant d'écrire. [...] Cette obligation de refaire chaque jour ce qu'il avait fait la veille l'énervait à la fin et l'inquiétait. D'ailleurs tout cela n'était qu'un rêve¹⁹. » Le comble du jeu avec les modèles médiatiques, et notamment avec la question de la répétition, est sans doute réalisé par Maupassant. À côté de contes comme « Une vendetta », « Un lâche », « L'Ivrogne »²⁰, qui racontent des faits exceptionnels mais toujours intégrés à un quotidien minutieusement dépeint, d'autres fonctionnent simplement à partir d'une rupture imperceptible d'une habitude et/ou du fantasme d'un événement. Le conte maupassantien, en décalant la focalisation du drame vers le rien et le répétitif, interroge avec humour et distanciation l'ensemble de la production fictionnelle de son époque, et notamment son envers, le roman populaire ou feuilletonesque. Dans « Le Crime au père Boniface », Maupassant ne résiste pas, comme le titre l'indique, à jouer avec la nouvelle policière. Le père Boniface, transformé en détective, décide de mener l'enquête et Maupassant lui fait conduire un raisonnement à la Sherlock Holmes : « Une inquiétude l'envahit, car M. Chapatis, depuis son arrivée s'était levé assez tôt. Boniface tira sa montre. Il n'était encore que sept heures dix minutes du matin, il se trouvait donc en avance de près d'une heure. N'importe le percepteur aurait dû être debout²¹ ». Mais le conte louche vers la nouvelle policière sans la rejoindre et se dégonfle brusquement avec la révélation finale. De même dans « Rose », la narratrice laisse attendre « une singulière aventure²² ». Or en fait, le conte ne relate qu'une péripétie déceptive, quel que soit l'intérêt suscité par ce personnage feuilletonesque de forçat déguisé en soubrette. Il ne s'est rien passé, comme le constate avec dépit l'héroïne. Le vrai événement, l'assassinat accompagné de viol, s'est perpétré dans un autre temps et un autre espace, hors-contes, peut-être au rez-de-chaussée du journal. L'héroïne d'ailleurs aspire avec envie (?) à ce temps hors quotidien où des événements adviennent : « Il avait été condamné... pour viol, ce garçon... eh bien ! je pensais... à celle qu'il avait violée... et ça..., ça m'humiliait »²³. C'est dire la manière parfois complexe et subtile avec laquelle le conte joue dans le meilleur des cas entre le sensationnalisme et l'itératif.

Car beaucoup de conteurs hésitent entre ces deux modèles médiatiques, l'exceptionnel et le répétitif, et ont du mal à les combiner. Certains écrivains, notamment dans le *Gil Blas*, configurent l'ensemble de leurs nouvelles grâce à un surtitre qui constitue le cadre général de la série et qui devient ensuite d'ailleurs le titre du recueil : *Les jeunes filles* par Catulle Mendès (*Gil Blas*, 1883 ; repris chez Victor Havard en 1884), *Héros et pantins* par Léon Cladel (*Gil Blas*, 1883, publié chez Dentu en 1885)... Ce surtitre fonctionne comme un programme d'unification des nouvelles. Et c'est le risque de la rengaine. Ou au contraire les conteurs préfèrent la recherche de la fiction qui fait mouche, du scandale à tout prix. Le 30 juin 1888, Camille Lemonnier est poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs pour la publication dans le *Gil Blas* de la nouvelle « L'Enfant du crapaud », récit d'une grève ratée qui s'achève dans une orgie collective : « Ce fut ensuite la bestiale et anonyme ruée d'une foule en qui la virilité réveillée cinglait les phosphores.

¹⁹ Paul Alexis, « Un louis par jour », *Gil Blas*, 6 octobre 1882.

²⁰ « Une Vendetta », *Le Gaulois*, 14 octobre 1883 ; « Un lâche », *Le Gaulois*, 27 janvier 1884 ; « L'Ivrogne », *Le Gaulois*, 20 avril 1884. Tous ces contes sont repris dans le recueil *Contes du jour et de la nuit*.

²¹ « Le crime au père Boniface », *Gil Blas*, 24 juin 1884.

²² « Rose », *Gil Blas*, 29 janvier 1884.

²³ *Ibid.*

Dépoitraillée sous les chocs, ses fauves tétines remuées par dessus les osseuses maigreurs du torse, – son flanc de sèche en cavale et noir comme la bure, fumant sous de bouillantes et torrentielles sèves – elle râlait sa peine et son espérance – l’éfant ! l’éfant ! – maternelle et cynique, victime expiatoire qui, sur l’immonde autel combugé par le flux des races, volontairement se livrait aux soifs d’amour et d’oubli des las-de-vivre²⁴ ».

Victime peut-être de ses excès, dans la deuxième moitié de la décennie 1890, le conte finit par s’affaiblir, s’étioler dans une énonciation de chronique. *La Presse*, le 8 juin 1896, constate : « Vraiment, je crois que la mode du conte et de la nouvelle est passée ».

3. La fiction brève rubriquée

Mais le conte va vite resurgir sous la forme des grandes rubriques de contes qui vont perdurer dans le quotidien jusque dans les années trente. Ces rubriques apparaissent simultanément dans plusieurs périodiques dans la première décennie du XX^e siècle, en 1906 pour *Le Matin*, en 1908 pour *le Journal*, en 1911 pour *le Gil Blas*. C’est une rubrique quotidienne caractérisée par un surtitre explicite sur le caractère fictionnalisant de la case (les contes des mille et un matins) qui s’ouvre souvent en page 4 – à cette époque, les pages paires sont plutôt réservées dans le journal quotidien au divertissement. Le conte est isolé du reste des rubriques par un trait. On ne peut s’empêcher de penser à la création de la case feuilleton dans le journal, un siècle plus tôt.

Première nouveauté de ce dispositif : la contrainte de la brièveté. En fait depuis le feuilleton-nouvelle, la tendance est allée à un rétrécissement de plus en plus important du conte et à un formatage de plus en plus contraint. Là où il était encore possible dans le feuilleton d’imaginer des formes en plusieurs livraisons, là où dans le conte-colonne, Maupassant pouvait, à titre exceptionnel, mobiliser plusieurs colonnes, il devient avec le conte rubriqué très difficile d’avoir une certaine flexibilité. Le conte ne doit être ni trop long, ni trop bref : 220 lignes règlementaires au *Matin* en 1911 et lorsque Colette fait paraître un conte trop court (« La Chienne jalouse²⁵ »), elle reçoit un courrier du directeur de l’information, Charles Sauerwein : « Sans vous celer que j’aie une certaine admiration pour la discipline avec laquelle vous avez accepté cette limite, je dois cependant vous faire observer qu’entre 220 lignes et la longueur du conte que vous nous avez donné aujourd’hui, il y a place pour un nombre très grand de longueur intermédiaire²⁶ ». La brièveté conduit à une miniaturisation temporelle du conte qui raconte souvent un épisode ponctuel de la vie des protagonistes.

La porosité avec le politique qui avait été parfois de mise entre la case du conte et le reste du journal semble aussi trouver ses limites. Le conte a reculé dans les pages intérieures, il est souvent situé à côté de rubriques féminines et on attend de lui qu’il échappe complètement à la politique. Charles Sauerwein recommande donc aussi à Colette de « veiller très scrupuleusement à ce que rien de politique ne puisse se glisser dans (ses) contes²⁷ ». Maurice Martin du Gard dans *Les nouvelles littéraires* un peu plus tard met en scène un directeur littéraire faisant ses recommandations et listant la série des sujets à éviter : « Surtout ne me faites pas de communistes,

²⁴ Camille Lemonnier, « L’Enfant du crapaud », *Gil Blas*, 30 juin 1888.

²⁵ Colette, « La Chienne jalouse », *Le Matin*, 22 septembre 1911.

²⁶ Colette, catalogue par Monique Cornand et Madeleine Barbin, Lettre de Charles Sauerwein à Colette, Bibliothèque nationale de France, 1973, p. 82

²⁷ *Ibid.*

ni de mercantis. Ma clientèle ne badine pas non plus avec les régions libérées. Ne mettez jamais de bougnats en scène, et je refuserai, naturellement, les ministres et les parfumeurs ; que diable ! les sujets ne doivent pas vous manquer ?²⁸ » Idéologiquement le conte est une forme conventionnelle où les transgressions sont peu tolérées.

Malgré tout, le conte cherche toujours la tranche de document vrai comme le montrent les pactes de lecture qui ouvrent la rubrique. Très explicitement la fiction est une autre manière de faire de l'information. C'est explicitement de l'infocfiction que cette rubrique doit créer.

Quand la vie est là, si émouvante et si diverse, à quoi bon inventer des histoires ?

Le romancier et le conteur passent pour n'avoir pas droit à la vérité. Ils doivent tout créer, par définition. Aussi, la plupart du temps, commencent-ils leur carrière en copiant leurs devanciers, et la continuent-ils en se recopiant eux-mêmes. Si on leur reproche de faire tourner la littérature toujours dans le même cercle étroit, ils s'excusent en disant « le monde est si petit ! » ce n'est pas le monde, c'est l'art qui est petit.

Au lieu d'inventer, regardons, chaque jour apporte son roman. Sans doute les informations tirent parti de cette vérité quotidienne. Mais l'information court à la surface des choses, elle ne pénètre pas les raisons des hommes et des événements. Dans sa marche rapide, elle laisse tomber des richesses.

Nos conteurs les recueilleront, et au jour le jour, en de courts épisodes, empruntant à la fable sa forme, à l'histoire ses faits, ils écriront le roman vrai de cette époque²⁹.

Mais cette infocfiction se situe plutôt du côté de l'anecdote ou du fait divers que du premier-Paris.

Par ailleurs, la clôture plus nette entre la page du conte, qui est clairement identifié, sans aucune ambiguïté par un titre, et le reste de la page explique une soudaine impersonnalisation du conte. Les contes à la première personne avec des phénomènes de brouillage générique disparaissent brutalement pour une narration à la troisième personne. Significativement dans l'année 1909, le seul dans *Le Matin* à utiliser encore l'énonciation à la première personne avec un effet d'enchâssement, c'est René Maizeroy qui était déjà un grand conteur du dispositif précédent.

La rubrique est confiée à un directeur littéraire et plusieurs très grandes plumes verront dans cette rubrique de conte une façon de se « fonctionnariser » comme Colette ou Jean Giraudoux. Beaucoup des auteurs, de même, se verront confier une case hebdomadaire. Dans la période des *Contes des mille et un matins* organisée par Giraudoux, cinq écrivains – Séverine, René Maizeroy, Léon Frapié, Charles-Louis Philippe et le feuilletoniste Gaston Chérau (qu'un traité lie au journal) – assurent de mai à septembre 1909 cinq contes sur les sept que *Le Matin* publie chaque semaine. Rapidement des dispositifs sériels se mettent en place ; Léon Frapié se fait le spécialiste des « contes de la maternelle » tandis que Séverine développe pendant un temps le conte animalier. A petits récits, petits sujets. Surtout la tentation de feuilletonner l'histoire apparaît aussi : Séverine invente le personnage de Line, une enfant révoltée de sept ans dont elle

²⁸ Maurice Martin du Gard, « Colette », *Les nouvelles littéraires et scientifiques*, 26 janvier 1924.

²⁹ « Contes des mille et un matins. L'actualité romanesque. Ce que seront les *Contes des mille et un matins* », *Le Matin*, 1^{er} avril 1908.

nous conte les aventures semaine après semaine. Ces petits contes seront recueillis dans un volume intitulé *Line* qui paraît en 1921. Même chose pour Colette avec *Le Blé en herbe* et *Chéri* qui sont des contes feuilletonnés avant de devenir de petits romans. On voit déjà quelques-uns des subterfuges par lesquels l'écrivain peut tenter d'effacer la contrainte du conte médiatique notamment lorsqu'il envisage d'être réédité en librairie.

Les contraintes du journal et de la matrice médiatique ont considérablement influé sur la poétique du conte : au niveau de la temporalité, le journal a appris au conte l'actualité, la périodicité et même la sérialité ; au niveau poétique, le journal a offert au conte la créativité de l'hybridation avec des formes médiatiques comme le récit de voyage, le fait divers ou surtout la chronique ; au niveau énonciatif, le conte a pris du fait de ses migrations dans la page du journal beaucoup plus de temps que le roman à trouver le mode narratif classique, la narration extradiégétique, mais il s'est essayé à toutes sortes de formes labiles subjectivées : récit chronique, structures enchâssées. Le conte en recueil garde souvent trace de ces recherches à cause de petites anomalies ou étrangetés qui sont les traces de sa première publication.

Car la remédiation fait prendre des risques : le danger de péremption de formes très actualisées au moment de leur production, l'écueil de la redondance pour des formes travaillées sur le même moule, voire de stéréotypie ou encore le piège de fictions journalistiques, à l'énonciation illisible. Cependant l'effectivité du recueil joue globalement en faveur des écrivains. Des textes au statut ambigu peuvent basculer d'un côté ou de l'autre de la frontière réel/fiction par un changement du support. Si le journal conforte un effet globalement référentiel, *a contrario* l'effet-recueil est fortement fictionnalisant.

La plupart des écrivains dans la folie de la littérature industrielle ont donc simplement repris en série des formes parues dans la presse, comptant sur l'effet-recueil pour se substituer à l'effet-journal, mais d'autres ont entamé un travail original sur le forme recueil. Quelques procédés employés par les écrivains montrent leur prise de conscience de la poétique du support : dépersonnalisation³⁰ (voir Daudet), feuilletonisation (voir Mirbeau³¹), voire démédiatisation par un travail global sur le recueil fait par un Maupassant³² beaucoup plus interventionniste qu'on ne le pense généralement.

Marie-Ève Thérenty
(RIRRA21, Université Paul-Valéry Montpellier 3)

³⁰ Nous renvoyons à la thèse de Jérémy Naïm, déjà citée.

³¹ Marie-Ève Thérenty, « Le dernier mot de l'arlequin. Le conte, de l'effet-journal à l'objet-recueil », Sur *Les lettres de ma chaumière, les contes de la chaumière et les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, article paru dans *Octave Mirbeau, Littérature*, 64-2011, numéro dirigé par Pierre Glaudes, p. 111-127.

³² Marie-Ève Thérenty, « Le recueil maupassantien ou les « hasards » de la série », article paru dans le volume agrégatif sur Maupassant, *Relire Maupassant, Les Contes du jour et de la nuit et La Maison Tellier* coordonné par Antonia Fonyi, Pierre Glaudes et Alain Pagès, Presses universitaires de la Sorbonne, décembre 2011, p. 197-212.