

L'art de la brièveté au XIXe siècle: les exemples d'Erckmann-Chatrion et de Maupassant

The art of brevity in the nineteenth century: the examples of Erckmann-Chatrion and Maupassant

NOËLLE BENHAMOU

Université de Picardie Jules Verne, Amiens
CERCLL, Axe Roman et Romanesque
noelle.benhamou@u-picardie.fr

Abstract

This article focuses on the art of brevity, particularly the short story – tale and novella – and its rise in the nineteenth century, which corresponds to the development of the press. Newspaper editors hire best-selling authors, especially storytellers, who write stories for the front pages of daily newspapers. These writers are constrained by the brevity imposed by the format of the newspaper. We then study two examples of storytellers: Erckmann-Chatrion who enjoyed success under the Second Empire; and Maupassant who wrote under the Third Republic. Erckmann-Chatrion are the authors of fantastic tales with didactic purposes and Émile Erckmann alone composed Alsatian and Vosges fables. Maupassant, for his part, began by writing poems, then tales and short stories, and engaged in frequent rewriting: the tale published in the press is often considered a draft, which will lead to a short story collected in volume.

Keywords

Brevity, short story, Erckmann-Chatrion, Maupassant, XIXth century.

Resumen

Este artículo se centra en el arte de la brevedad, particularmente el relato corto – cuento y *nouvelle* – y su surgimiento en el siglo XIX, que corresponde al desarrollo de la prensa. Los editores de periódicos contratan a los autores más vendidos, especialmente a los narradores, que escriben historias para las portadas de los periódicos. Estos escritores están limitados por la brevedad impuesta por el formato del periódico. Abordamos a continuación dos ejemplos de narradores: Erckmann-Chatrion que conocieron el éxito durante el Segundo Imperio; y Maupassant que escribió en la época de la Tercera República. Erckmann-Chatrion son autores de cuentos fantásticos con fines didácticos y Émile Erckmann solo compuso fábulas alsacianas y de los Vosgos. Maupassant, por su parte, comenzó escribiendo poemas, para dedicarse después a escribir cuentos y relatos breves, y a la reescritura frecuente de los mismos: el cuento publicado en la prensa a menudo se considera un borrador, que se trasladará posteriormente a un cuento recopilado en volumen.

Palabras clave

Brevedad, relato corto, Erckmann-Chatrion, Maupassant, siglo XIX.

Qui n'a pas entendu des lecteurs ou des critiques littéraires affirmer que les contes et nouvelles appartiennent à un genre désuet, voire annoncer la mort du récit court? Ce qui est vrai pour la littérature contemporaine, l'est moins pour les récits du XIX^e siècle. En effet, des recueils hétérogènes et recomposés de nouvellistes célèbres – de Maupassant en particulier – fleurissent sur les étals des librairies. Il existe donc bien un lectorat, quoi qu'on en dise, pour les récits courts du XIX^e et du XX^e siècle. Est-ce pour leur concision? L'art de la brièveté ayant fait couler beaucoup d'encre, les critiques choisissent souvent de neutraliser la polémique à propos du conte et de la nouvelle par la dénomination de récits brefs, expression habile mais qui faisait bondir le regretté René Godenne. *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* donne du conte la définition suivante: "Récit plaisant de choses le plus souvent imaginaires. [...] Apologue, petit récit imaginaire servant à donner, d'une façon détournée, un précepte de morale ou une leçon instructive" (Larousse, 1866-1877: IV, 1065-1066). Il n'est pas fait allusion à la part d'oralité et à la brièveté. Quant à la nouvelle, elle est définie dans la notice "conte" comme suit: "La nouvelle n'est autre chose qu'un roman plus court que les autres; ce ne serait guère qu'un conte, si elle ne se rapprochait du roman par la complication des aventures ou par le but de passionner et d'émouvoir" (*ibid.*: 1066). Dans le même dictionnaire, la notice "nouvelle" présente ce genre de la façon suivante: "Roman, récit imaginaire de peu d'événements, d'un genre simple et peu compliqué" (*ibid.*: XI, 1130) On essaiera donc dans un premier temps de présenter la situation du genre bref au XIX^e siècle, qui fut influencé par la presse, puis nous nous proposons de réfléchir sur l'art de la brièveté dans le récit français du XIX^e siècle en nous appuyant sur deux conteurs Erckmann-Chatrian et Maupassant, dont les écritures divergent mais qui, chacun à sa façon, utilisent une poétique de la concision et un style volontiers atticiste.

1. Le genre bref au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle est considéré comme l'âge d'or de la nouvelle, comme l'ont bien montré les travaux de Florence Goyet, de René Godenne et de Thierry Ozwald. Selon ce dernier, la nouvelle serait "affaire d'esthètes et de collectionneurs [...]; à la différence du roman, qui se donne ouvertement à lire [...], la réception de la nouvelle est d'ordre 'intellectuel'" (Ozwald, 1996: 5). Il ajoute que son genre est bien compliqué à cerner. La nouvelle serait donc en concurrence avec le roman qui sert presque toujours de comparant. Dans "Notes nouvelles sur Edgar Poe" qui précède les *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), Charles Baudelaire définit ainsi la nouvelle:

Parmi les domaines littéraires où l'imagination peut obtenir les plus curieux résultats, peut récolter les trésors, non pas les plus riches, les plus précieux (ceux-là appartiennent à la poésie), mais les plus nombreux et les plus variés, il en est un que Poe affectionne particulièrement, c'est la *Nouvelle*. Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui

peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue (Baudelaire, 1884: XI).

La nouvelle aurait l'avantage sur le roman de se lire d'une traite – c'est ce qu'affirmera encore André Gide dans une interview¹ –, et de captiver le lecteur par son intensité due à sa brièveté qui repose sur certaines techniques narratives. Laissons de nouveau la parole à Baudelaire:

Il est un point par lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème. Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le but le plus grand et le plus noble du poème. Or, les artifices du rythme sont un obstacle insurmontable à ce développement minutieux de pensées et d'expressions qui a pour objet la *vérité*. Car la vérité peut être souvent le but de la nouvelle, et le raisonnement, le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite. C'est pourquoi ce genre de composition, qui n'est pas situé à une aussi grande élévation que la poésie pure, peut fournir des produits plus variés et plus facilement appréciables pour le commun des lecteurs. De plus, l'auteur d'une nouvelle a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure. Et c'est aussi ce qui fait que l'auteur qui poursuit dans une nouvelle un simple but de beauté, ne travaille qu'à son grand désavantage, privé qu'il est de l'instrument le plus utile, le rythme (*ibid.*: XII).

Ainsi, la nouvelle qui reposerait sur la vérité et la narration serait rythmée de façon à susciter l'intérêt du lecteur. Ces deux traits ajoutés à celui de la longueur feraient de la nouvelle un genre à part. Étiemble avance ces trois critères: longueur, vérité, impassibilité, la brièveté n'étant pas synonyme de longueur. Cette dernière n'est d'ailleurs pas un marqueur du genre, tout comme la notion de véracité qui ne convient pas aux récits fantastiques. Finalement aucune définition de la nouvelle n'est satisfaisante. Certains évoquent la "simplicité du sujet" – peu de personnages, réduction du cadre spatio-temporel, unité d'action – en opposition avec les nombreux fils de l'intrigue romanesque. On pourrait aussi placer la nouvelle à côté du conte et avancer que, contrairement à lui, la nouvelle n'a pas de caractère oral.

Les noms mêmes des récits posent problème comme le souligne Thierry Ozwald. Le conte, traduit par *tale* en anglais et *cuento* en espagnol, est très ancien. Il remonte à l'Antiquité et a fait florès au Moyen-Âge, tandis que la nouvelle, comme son nom l'indique, est plus récente. Elle se traduit par *short story* en anglais et *novela corta* en espagnol. De plus, les termes "histoire" et "récit court", censés éviter les mots "conte" et "nouvelle" et d'entrer dans la polémique à leur sujet, ne font qu'ajouter à la confusion. Les auteurs eux-mêmes

¹ La nouvelle "est faite pour être lue d'un coup, en une fois" in "Roman et Genres littéraires (1)", *Le Figaro*, 27 décembre 1941 (Gide, 1999: 351).

appellent leurs récits courts des “histoires” ou de “petits romans”. Ils considèrent parfois que la nouvelle aborde un sujet plus moderne que le conte, clos sur lui-même, et présente une tranche de vie.

L'essor de la presse au XIX^e siècle, que Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant ont appelé la civilisation du journal, favorise cet engouement pour les genres du conte et de la nouvelle. Depuis 1830, la littérature est entrée dans l'âge industriel. Certains directeurs de journaux ont élargi leur lectorat et se le sont attaché en divisant leur prix par deux mais aussi en employant régulièrement des auteurs à succès: Dumas, Janin, Nodier, etc. Ce nouveau média, le quotidien, favorise le genre court. Une même revue publie trois voire quatre contes en même temps plutôt qu'un roman par épisodes. Entre 1830 et 1839, les librairies proposent des recueils d'anthologies consacrés au genre court par thème. René Godenne a ainsi relevé une augmentation de plus de 60 % de ces publications brèves (Godenne, 2013).

Sous la Restauration, apparaît ce que Jérémy Naïm nomme le “recueil en miniature”. Il s'agit de récits enchâssés, imitant la conversation des salons.

[...] le changement de la structure éditoriale favorise le développement du récit court. Plaisants, rapides à faire et faciles à publier, contes et nouvelles connaissent une décennie dorée. Tout le monde veut des contes, les lecteurs, les patrons de presse, et par contamination, la librairie, qui inonde le marché en *keepsakes* et en recueils collectifs (Naïm, 2020: 45).

Avant l'invention du roman-feuilleton, la presse publie des récits courts en deux ou trois livraisons, d'où la numérotation parfois en épisodes. Pour les nouvelles avec enchâssement, la coupure se fait bien souvent naturellement au moment où le personnage va raconter son histoire.

Après 1850, de nombreux écrivains-journalistes s'adonnent à la forme brève pour de multiples raisons: économiques autant qu'esthétiques. Les conteurs, qui collaborent souvent à des journaux comme chroniqueurs ou critiques littéraires, sont en effet contraints par le format du support de leur production: le quotidien. Leur écriture, volontairement condensée, dépend en grande partie de l'emplacement du récit dans le journal. Les auteurs considérés a posteriori comme des romanciers majeurs de notre littérature ont souvent commencé par écrire des nouvelles – pensons à Balzac, Dumas, Zola – avant de se lancer dans l'écriture d'une œuvre longue. *Les Contes drolatiques* d'Honoré de Balzac, imitations de Boccace publiés de 1832 à 1837, sont ainsi considérés comme une distraction dont l'auteur faisait peu de cas. Parallèlement à la publication de ses grands romans historiques, Alexandre Dumas père écrit des contes pour enfants tirés de l'allemand comme *Histoire d'un casse-noisette* (1844) ou *Le Roi des taupes et sa fille*. Quant à Zola, s'il en regroupe certains en recueil – dans *Contes à Ninon* (1864) et *Nouveaux Contes à Ninon* (1874) –, il écrit une centaine de contes édités dans la presse entre 1866 et 1868, c'est-à-dire avant l'écriture des *Rougon-Macquart*. Les récits courts permettent aux écrivains journalistes de gagner leur vie et de faire leurs

gammes. Ils sont d'ailleurs souvent considérés comme ayant une moindre valeur par leur créateur. Comme le dit justement JérémY Naïm à propos des "récits à personnage", ce sont "des petits récits qui ne comptent pas [...]. On lisait ces textes à la hâte, dans la feuille du jour, au milieu des actualités et des nouvelles de l'étranger. La conscience de leur contenu était inséparable de leur support de diffusion" (Naïm, 2020: 84-85).

Le journal a d'ailleurs l'habitude du bref, du court et du petit. Il comporte "une large palette de microrécits" (Thérenty, 2007: 270), selon Marie-Ève Thérenty. Nouvelles à la main, faits divers, faits Paris, chroniques, comptes-rendus de séances politiques, petites annonces, etc. ont une taille réduite, très codifiée pour pouvoir entrer dans l'espace réservé par le typographe. Ils constituent un fonds idéal et presque inépuisable pour les conteurs en manque d'inspiration. Ces mêmes conteurs transforment en fiction certains événements lus dans le quotidien. Certains vont même jusqu'à découper les articles et faits divers qui serviront de point de départ à leur récit. C'est ce qui fit Flaubert pour *Madame Bovary*, Goncourt pour *La Fille Élisa* et Zola pour *Thérèse Raquin*. Il est plus rare de trouver un avant-texte conservé par l'auteur pour ses contes et nouvelles, dont ils faisaient assez peu de cas, le petit rimant parfois avec l'insignifiant.

Selon Jean-François Payfa, la dénomination des genres n'était pas la priorité des littérateurs qui écrivaient indifféremment des contes, des nouvelles et des romans:

Avant Mérimée [...] la notion de nouvelle est imprécise [...], les auteurs les plus célèbres se préoccupent peu de savoir s'ils écrivent des contes, des romans courts ou des nouvelles, laissant au lecteur le soin de qualifier leurs œuvres au gré de leur sensibilité et/ou de leurs connaissances littéraires (Payfa, 1999: 57).

À propos de Mérimée, qui aurait fixé le genre de la nouvelle, Paul Bourget expliquait combien elle est concentrée:

La matière [...] de la nouvelle est un épisode, celle du roman une suite d'épisodes. [...] Il [Le romancier] procède par développement, la Nouvelle par concentration. [...] L'épisode traité par la nouvelle doit être intensément significatif. [...] elle est un *solo*. Le roman est une symphonie (Bourget, 1920: 263).

Dans son étude *Lire la nouvelle*, Daniel Grojnowski a amplement analysé l'économie de moyens, la concision, la soudaineté de la chute, utilisées par les nouvellistes dans leurs œuvres brèves. Il n'en demeure pas moins que le style des conteurs journalistes s'imprègne de l'écriture adoptée dans le journal: écriture "resserrée", art du non-dit et de la suggestion, chute. Les faits divers et ce qu'on appelle les "nouvelles à la main", sortes de courtes anecdotes mondaines, portraits et petites physiologies, côtoient la nouvelle dans les colonnes des quotidiens et inspirent ses sujets, la plupart du temps des sortes de tranches de vie en rapport avec la modernité et l'actualité. La nouvelle, en effet, est lue simultanément avec les informations réelles diffusées par le journal. Sa lecture ne doit pas prendre plus de temps et la

fiction doit séduire rapidement l'abonné. Elle s'étend sur deux colonnes en première page ou en deuxième page du quotidien. Comme nous le verrons dans le cas de Maupassant, l'auteur se voit assigner un nombre de signes à ne pas dépasser.

Si Alain Montandon opère une distinction nette "entre le court et le bref" (Montandon, 1993: 4), il n'en demeure pas moins que les sources des contes et nouvelles – anecdotes et faits divers – appartiennent déjà aux formes brèves énoncées par le critique. Elles se côtoient en parfaite harmonie, les fictions brèves collant à l'actualité et se fondant avec les rubriques habituelles du journal. Quant aux revues, elles proposent aussi à leur lectorat des récits courts. Évoquant la fin du XX^e siècle, deux critiques indiquent que "La revue s'affirme comme le lieu d'élection des fictions brèves" (Duchesne & Leguay, 1993: 208). Leur réflexion peut être appliquée aux revues du XIX^e siècle et à leur réception par le lecteur.

Observons que la petite taille des textes favorise la réceptivité du lecteur. Il tolère sur quelques pages un traitement particulier du discours qu'il refuserait sur une distance plus grande. [...]

Toutes les règles ordinaires des genres dominants (nouvelle et roman) sont plus facilement transgressées dans des fictions de taille réduite: la chute, en particulier, n'y est pas obligatoire, la vraisemblance non plus.

La fiction brève propose moins un condensé de roman qu'un fragment romanesque auquel le lecteur est invité à participer (*ibid.*).

Il va de soi que la nouvelle est généralement plus longue que le conte, qui s'en distingue par son caractère oral. Ces deux formes abondent dans les journaux du XIX^e siècle, et par XIX^e siècle nous entendons les bornes chronologiques longues, c'est-à-dire de la chute de l'Empire napoléonien à la fin de la Grande Guerre, à savoir de 1815 à 1918. La plupart des auteurs, connus ou moins connus, s'y sont adonnés pour de multiples raisons. Destinés à la jeunesse ou à des adultes avertis, les contes et nouvelles dans la presse ressortissent d'une poétique de la brièveté: économie de moyens, concision voire style journalistique, soudaineté de la chute.

Marie-Ève Thérénty, qui s'est intéressée au fonctionnement de la presse au XIX^e siècle, précise comment les journaux mondains qu'étaient *L'Écho de Paris*, *Le Gaulois* et *Le Gil Blas*, attiraient les lecteurs grâce aux plumes de nouvellistes et de conteurs: ils "continuent à appuyer leur rédaction sur des hommes de lettres spécialisés dans la rédaction de petites chroniques et de petits contes. Tous ces journaux ont leur *une* composée de deux colonnes et demie, de contes et nouvelles, d'échos ou nouvelles à la main, de petites saynètes." (Thérénty, 2007: 42-43) La variété recherchée par les directeurs de journaux va de pair avec la brièveté et la concision des formes fictionnelles – contes et nouvelles, poèmes en prose, saynètes, etc. – et non fictionnelles – échos, faits divers – que propose le journal à ses abonnés.

Pour tenter de cerner l'art de la brièveté dans le récit au XIX^e siècle, nous nous proposons de nous intéresser à deux auteurs à l'esthétique et à l'écriture différentes l'une de l'autre

et qui ne connurent pas leur heure de gloire à la même époque: Erckmann-Chatrion sous le Second Empire et Guy de Maupassant sous la Troisième République.

2. Le cas d'Erckmann-Chatrion

Émile Erckmann et Alexandre Chatrion sont deux auteurs lorrains qui écrivirent de 1857 à 1887, sous le nom de plume commun d'Erckmann-Chatrion avant de se brouiller définitivement. Émile tient la plume le plus souvent à Phalsbourg, sa ville natale, tandis qu'Alexandre, employé dans la compagnie parisienne des chemins de fer de l'Est, place leurs œuvres dans la presse et fait de la publicité auprès des éditeurs. Ils se réunissent périodiquement dans une brasserie près de la gare de l'est pour qu'Émile lise son travail à Alexandre et ensemble discutent et corrigent leurs manuscrits. Ce système fonctionnera de nombreuses années et commencera à ne plus être viable après l'annexion de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine par l'Allemagne. Émile Erckmann fut en effet accusé d'être un espion allemand et traîné dans la boue par la presse à l'initiative de Chatrion, tandis que ce dernier était obnubilé par un rêve personnel: adapter leurs œuvres à la scène.

Sous le Second Empire, ils commencent par publier leurs contes fantastiques dans des périodiques alsaciens, notamment *Le Démocrate du Rhin* et *Les Échos du Rhin*, puis parisiens: *Le Monde illustré*, *La Revue européenne*. Leurs contes paraissent en rez-de-chaussée du journal, en une ou plusieurs livraisons, et doivent tendre vers la brièveté et la concision. Il faut en effet tenir le lecteur en haleine et créer des effets d'attente en jouant sur des procédés tels que l'ellipse et l'allusion.

Ce qui distingue les contes fantastiques du duo lorrain de ceux de leurs contemporains, c'est leur didactisme qui les rapproche des apologues. Comme nous avons pu le démontrer ailleurs (Benhamou, 2020), la structure du conte fantastique est proche de celle de la parabole. Le choix de ce type de narration s'explique par un parti pris idéologique (Grandhomme, 1999). Les auteurs commencent par poser brièvement le décor, puis introduisent un événement surnaturel dans le quotidien paisible du héros masculin dont la vie ne sera plus jamais la même. Récit court et rétrospectif, chaque conte se dit l'expérience personnelle du narrateur-personnage qui a vu son existence changer voire basculer de manière négative. Il s'achève très souvent par une ligne discontinue, qui laisse le lecteur sur sa fin et lui permet de réfléchir, ou par une sentence morale qui tend à étendre l'expérience du personnage à tous les hommes.

Ainsi, aussi étonnant que cela puisse paraître, les invariants du fantastique, mis en évidence par Roger Caillois et Tzvetan Todorov, facilitent-ils la transmission d'un enseignement moral. La volonté d'édifier le lecteur tend à produire un nouveau style de contes fantastiques, proches de la fantaisie allégorique et de la parabole. Le fantastique se met donc bien souvent au service d'un message évangélique – un évangile républicain et laïque –, le plus souvent explicite qui relève de la brièveté. En voici quelques exemples tirés de trois recueils contenant des contes relevant du fantastique expliqué.

Les *Contes fantastiques* comprennent quatorze récits hétérogènes qui s'achèvent généralement, non sur une chute, mais sur l'explication du phénomène étrange et une courte leçon de morale. Le premier conte, *L'Esquisse mystérieuse*, qui voit Christian Vénus accusé à tort et emprisonné de manière arbitraire, se termine par une sentence destinée à faire réfléchir le lecteur:

La nature est plus audacieuse dans ses réalités... que l'imagination de l'homme dans sa fantaisie! (Erckmann-Chatrion, 2020: 36)

Dans *La Lunette de Hans Schnaps*, la phrase finale a trait aux inventeurs généralement fous:

Chose bizarre et vraiment digne de remarque, les hommes de bon sens n'ont jamais rien inventé; ce sont des fous qui ont fait jusqu'ici toutes les grandes découvertes (*ibid.*: 53).

Et la folie est une fois encore illustrée par *Hans Storkus*, l'histoire d'un collectionneur monomane qui en vient à assassiner son épouse car elle a jeté sa collection de coquillages:

“Ô raison, que de sottises on fait passer sous ton enseigne!...” (*ibid.*: 160)

Dans le recueil suivant, *Contes de la montagne*, qui comporte lui aussi des récits réalistes ou étranges, le fantastique est nuancé voire estompé par des sentences finales, qui montrent combien le conte ne fait que développer un enseignement moral. *L'Héritage de mon oncle Christian* comprend ainsi une conclusion qui explicite le sens du conte:

En définitive, la gloire, que les gens positifs traitent de chimère, est encore la plus solide de toutes les propriétés; elle ne finit pas avec la vie, au contraire, la mort la confirme et lui donne un nouveau lustre! (*ibid.*: 208)

De même, dans *Le Combat d'ours*, Erckmann-Chatrion conjuguent deux techniques narratives qui ont fait leurs preuves: l'adresse au lecteur assortie d'une réflexion morale:

Mais suis ton idée, Kasper; ceux qui prennent l'idée d'un autre ne font jamais rien (*ibid.*: 302).

Enfin, dans le dernier recueil estampillé fantastique, *Contes des bords du Rhin*, Erckmann-Chatrion reprennent une technique qui est désormais leur marque: clore les récits brefs par une phrase qui résume à elle seule la portée du conte. Il y a donc rarement de chute à proprement parler, de *twist* qui remette en cause la première lecture et plonge le lecteur dans l'incertitude, mais bien une invitation à relire le conte au prisme de la leçon de morale. *La Pêche miraculeuse* s'achève sur la condamnation de l'intempérance:

Tu es jeune, que cela te serve de leçon; – le sensualisme est l’ennemi des grandes choses! (*ibid.*: 341)

tandis que *Le Trésor du vieux seigneur*, long récit allégorique, se trouve résumé en une phrase dont la structure a déjà été employée à maintes reprises:

Heureux ceux qui n’ont rien à se reprocher et qui laissent au Seigneur le soin de retirer ses créatures de ce bas monde (*ibid.*: 362-363).

La Voleuse d’enfants, qui s’appuie sans doute sur un fait divers, voit son dernier paragraphe délivrer une morale comme si toute l’histoire se résumait à cette sentence.

Ôtez le *sens moral* à l’homme, et son intelligence, dont il est si fier, ne pourra le préserver des plus horribles passions (*Ibid.*: 414).

Un autre conte intitulé *Les Bohémiens*, non recueilli, s’achève encore une fois sur un souhait et un enseignement.

Heureux celui qui possède la connaissance des Saintes Écritures, et qui sait en faire une application judicieuse! (Eckmann-Chatrian, 1966: VII, 506)

La clause qui exprime une morale prend la forme d’une sentence ou maxime, au présent de vérité générale avec une adresse au lecteur, englobé dans un “on”, un “vous” ou un “nous” collectif. Elle invite à relire le conte, parfois pas si bref que cela, comme une allégorie de certains travers humains: vanité, orgueil pour *Le Combat de coqs*, avarice pour *L’Héritage de mon oncle Christian*, colère pour *Les Bohémiens*, envie pour *La Tresse noire*, gourmandise pour *La Pêche miraculeuse*, pour ne citer que quelques vices condamnés par le narrateur. Ainsi *Crispinus ou l’Histoire interrompue*² s’achève-t-il par une supplique destinée au lecteur:

Lecteur, pardonne au courage malheureux! (*ibid.*: 60)

Eckmann-Chatrian ont fait de ces caractéristiques langagières – utilisation du tutoiement, verbes à l’impératif ou au présent de vérité générale, etc. – leur signe distinctif.

Les auteurs tendent à la brièveté et à l’universalité du propos. On peut donc parler de brièveté au carré puisque les récits courts, appartenant au format court et aux genres brefs, intègrent bien souvent eux-mêmes d’autres formes brèves telles que les maximes et les sentences morales. Dans les contes d’Eckmann-Chatrian, cette présence manifeste de sentences

2 Sur ce récit voir notre étude: “Crispinus ou l’histoire interrompue, ou comment (ne pas) écrire une fantaisie romantique” (Benhamou, 2020: 23-39).

morales ou de proverbes en guise de conclusion, notamment dans les contes fantastiques, permet de donner explicitement au récit un aperçu resserré de la leçon que le lecteur doit tirer de la fiction.

Le conte lui-même est écrit dans un style atticiste, destiné à un lectorat peu lettré, le peuple et notamment les paysans. Comme le disait justement Louis Schoumacker, “Le style des œuvres d’Erckmann-Chatrian est conditionné par le public auquel elles s’adressent” (Schoumacker, 1933: 387). Et d’ajouter que le style est concis et rapide, sans fioriture. Le conte est donc parsemé de dictons qui synthétisent l’histoire ou guident le lecteur vers le sens recherché. Ainsi, dans *Le Combat d’ours*, “dame Catherine se rappelle sans cesse le vieux proverbe: ‘Gueux comme un peintre’” (Erckmann-Chatrian, 2020: 293). Erckmann-Chatrian emploient également des proverbes exotiques comme dans *La Tresse noire*, où Georges Taifer fait la morale au narrateur Théodore en utilisant un proverbe arabe pour fustiger sa jalousie:

Mais souviens-toi que l’on s’expose à de cruels mécomptes, en enviant le bonheur des autres, car la vipère est deux fois vipère, dit le proverbe arabe, lorsqu’elle siffle au milieu des roses! (Erckmann-Chatrian, 1963: VI, 444)

Les bons sentiments qui parsèment les contes fantastiques et qui tendent à abolir la frontière entre les différents genres littéraires – conte, fantaisie, allégorie, proverbe, sentence, apologue – ne se retrouvent pas dans les contes réalistes – tels que les *Contes vosgiens* – et les romans historiques.

Exprimés par le narrateur personnage qui livre directement un commentaire sur les faits rapportés ou assumés par une voix extérieure, ces adages qui viennent clore les histoires leur donnent une coloration pédagogique. Ils disparaissent progressivement des clauses des récits plus longs mais émaillent le discours des personnages de romans, comme le conscrit Joseph Bertha ou l’horloger Goulden dans *Histoire d’un conscrit de 1813* et *Waterloo*. On trouve cependant une sentence morale à la fin du roman patriotique *Le Brigadier Frédéric* sous-titré *Histoire d’une Français chassé par les Allemands*: “si la Force prime parfois le Droit, la Justice est éternelle!...” (Erckmann-Chatrian, 1963: XII, 279). La situation politique particulière, l’Annexion, a sans doute amené les auteurs à recourir de nouveau à leur didactisme afin de sensibiliser les Français de l’intérieur à la situation des Alsaciens-Lorrains chassés de leur région. Le lecteur retrouvera les sentences morales dans la production du seul Erckmann.

La brièveté du propos, Émile Erckmann va la mettre en œuvre de façon plus radicale après sa séparation d’avec Chatrian. Pour certains de leurs romans, Chatrian tirait à la ligne et récrivait des fins, de manière maladroite, étoffant à la demande de l’éditeur Hetzel, ce qui mettait en colère Erckmann dont le style visait à l’efficacité et à la concision. À la fin de sa vie, en 1895, il donna des *Fables alsaciennes et vosgiennes*, qui montrèrent tout son talent en matière de style atticiste. Ces trois livres comportent en tout soixante-quatre fables. Émile

Erckmann souhaitait instruire les paysans et employait donc volontiers une écriture simple. La forme brève de la fable avait de quoi lui permettre de développer son style concis et précis à valeur didactique. Parmi les plus courtes, voici deux fables tirées du livre III. “Le Sabre et son fourreau” tient en huit vers où domine le dialogue.

Le sabre et son fourreau se disputaient ensemble.
Le fourreau disait: “Il me semble
Qu’étant incrusté d’or je vaux mieux que du fer.
Vil métal forgé sur l’enclume,
Tu parades sous mon costume.
—À l’heure des combats je lance mon éclair,
Lui dit en frémissant la lame,
Tu n’es que le corps, je suis l’âme” (Erckmann, 1895: 85).

Erckmann fait alterner les alexandrins et les octosyllabes pour donner vie à sa prosopée. Dans “L’hirondelle dans l’antre du lion”, il utilise le même style atticiste, se livrant à une économie de moyens.

Dans l’antre du lion s’égara l’hirondelle;
Il fallait un tribut au maître de céans;
Elle laisse tomber un duvet de son aile,
Et retrouve la clef des champs.
Un duvet, c’est bien peu, direz-vous à la ronde,
C’est bien peu, j’en conviens, pour se tirer de là;
Mais le plus bel oiseau du monde
Ne peut donner que ce qu’il a (Erckmann, 1895: 89).

On retrouve dans ces fables alsaciennes et vosgiennes le goût d’Émile Erckmann pour la chute sous forme de proverbe à valeur universelle. La brièveté n’est pas du tout du même ordre dans les contes et nouvelles de Maupassant.

3. Le cas de Maupassant

Maupassant, qui n’est plus à présenter, écrit, lui, sous la Troisième République, et les journaux auxquels il collabore comme journaliste – essentiellement *Le Gaulois*, *Gil Blas*, *Le Figaro* et *L’Écho de Paris* – et qui publient également ses contes et nouvelles l’obligent à resserrer ses histoires pour qu’elles tiennent sur deux ou trois colonnes du quotidien. Qui parle d’art de la brièveté dans le récit du XIX^e siècle ne peut donc passer sous silence les contraintes matérielles qui viennent se superposer aux contraintes formelles, tenant au genre même du récit court. On ne peut éviter de parler de Guy de Maupassant et de son œuvre. À son époque pourtant, le plus gros pourvoyeur de nouvelles dans la presse est son ami et collègue René Maizeroy qui servit de modèle au Georges Duroy de *Bel-Ami*.

Très tôt, Maupassant s'est frotté au genre court. C'est en effet par des poèmes qu'il commence vraiment à écrire lorsqu'il est encore à l'internat au lycée d'Yvetot. Ces poèmes de circonstances s'appuient sur le quotidien du jeune homme et subissent l'influence de ses lectures. La forme compte donc beaucoup dans l'apprentissage du futur écrivain dont les textes sont lus par le poète Louis Bouilhet puis par Flaubert. Lorsqu'on lit ces textes de jeunesse, dont certains seront insérés dans le recueil poétique *Des Vers* publié en 1880, juste après la parution de *Boule de suif*, on est frappé par la diversité des formes de poèmes abordées. De même, Maupassant utilise des mètres variés et sait à l'occasion accorder le sujet à la taille du vers. S'il choisit de ne publier dans *Des Vers* que de longues suites de strophes essentiellement en alexandrins, à la manière de Baudelaire ou de Musset, il commence par composer des poésies courtes comme "La vie", écrite en 1863, donc à l'âge de treize ans au séminaire d'Yvetot:

La vie est le sillon du vaisseau qui s'éloigne,
C'est l'éphémère fleur qui croît sur la montagne,
C'est l'ombre de l'oiseau qui traverse l'éther,
C'est le cri du marin englouti par la mer.
La vie est un brouillard qui se change en lumière,
C'est l'unique moment donné pour la prière (Maupassant, 2001: 138).

Sa vie durant, Maupassant s'adonnera à la poésie en marge de son œuvre en prose, les poèmes renfermant des thèmes développés dans les contes³. À l'occasion, l'écrivain reconnu et en pleine maturité écrira même des vers de circonstances sur un éventail appartenant à la Comtesse Potocka en 1889:

Vous voulez des vers? — Eh bien non,
Je n'écrirai sur cette chose
Qui fait du vent, ni vers, ni prose;
Je n'écrirai rien que mon nom;

Pour qu'en vous éventant la face,
Votre œil le voie et qu'il vous fasse
Sous le souffle frais et léger,
Penser à moi sans y songer (Maupassant, 2001: 256).

Que ce soit dans les poèmes de jeunesse en alexandrins, ou dans les octosyllabes de l'âge mûr, Maupassant s'efforce de trouver le mot juste comme le lui ont appris ses maîtres à penser: faire bref, précis et concis. Même dans ses contes et nouvelles les mots sont choisis avec soin, pesés, les descriptions sont brèves mais précises, techniques qui tiennent à un œil photographique accentuées par son travail de journaliste.

On connaît assez peu l'origine et les sources d'inspiration de Maupassant. Mais on

3 Sur cette question de la poésie comme genèse de l'œuvre en prose, lire mon article (Benhamou: 2019).

sait que l’auteur tirait ses idées des faits divers de la presse locale comme il l’écrit à sa mère en 1876: “Essaye donc de me trouver des sujets de nouvelles. Dans le jour, au ministère, je pourrai y travailler un peu [...], j’essayerai de les faire passer dans un journal quelconque.”⁴ (Maupassant, 1973: I, 63) Il reçut sans doute longtemps de sa mère des anecdotes et des coupures de presse du pays de Caux. On lui rapporta aussi des historiettes locales qui se transmettaient par le bouche-à-oreille et qui lui fournirent la trame de bon nombre de ses nouvelles normandes. De plus, dans sa biographie consacrée à l’écrivain, Nadine Satiat explique qu’il avait conservé ses chroniques ce qui lui permettait d’opérer des auto-emprunts: “Maupassant classait soigneusement, par ordre chronologique, ses publications et coupures de presse, et recourait à ses archives lorsqu’il était en panne d’inspiration” (Satiat, 2003: 659). Il travaillait vite, écrivait dans l’urgence, et avait pris l’habitude de penser ses contes dans la journée et de les jeter d’un coup le soir sur le papier.

Lorsque Maupassant était employé au Ministère, il avait le temps d’écrire des récits brefs, mais, s’étant fait surprendre par son chef de service, il n’eut bientôt plus le droit d’écrire de la fiction. Grâce à une mémoire très importante, il emmagasinait des anecdotes de bureau et s’en servait le moment venu. C’est ainsi que s’instaure chez lui une poétique de la brièveté qui sera accentuée par son emploi de journaliste au *Gaulois* et bientôt à *Gil Blas*. Voilà comment naît la légende de facilité relayée par Robert Sherard qui écrit à ce sujet: “J’ai la plus grande admiration pour de Maupassant. C’est un génie qui a reçu du Ciel le don d’écrire sur tout et qui produit aussi naturellement et facilement qu’un pommier produit des pommes” (Sherard, 1998: 93). Or, il y a un véritable travail stylistique pour obtenir la concision à l’œuvre dans le conte.

Maupassant insère volontiers dans ses contes réalistes qu’il donne à la presse des histoires enchâssées, issues de faits divers ou en copiant la forme. Le conte *Suicides* commence de cette façon:

Il ne passe guère de jour sans qu’on lise dans quelque journal le fait divers suivant: “Dans la nuit de mercredi à jeudi, les habitants de la maison portant le n° 40 de la rue de... ont été réveillés par deux détonations successives. Le bruit partait d’un logement habité par M. X... La porte fut ouverte, et on trouva ce locataire baigné dans son sang, tenant encore à la main le revolver avec lequel il s’était donné la mort” (Maupassant, 2018: I, 175).

Ainsi, le lecteur ne sait plus vraiment où est le fait divers et où est la fiction, les deux formes brèves tendant à fusionner dans le journal. On assiste à un brouillage des genres brefs. Cependant, l’entrefilet sert généralement de base au texte fictionnel qui se fait l’écho de l’actualité.

Les *incipit* des contes parus dans la presse évoquent, comme entrée en matière, le fait divers. C’est le cas du conte *Conflits pour rire*, publié en 1882 sous la signature de Maufri-

4 Lettre n°31 à sa mère, Paris, ce 30 octobre 1874.

gneuse, et qui débute ainsi: “On citait l’autre jour en ce journal un article de M. Henri Rochefort, à propos de la nouvelle loi contre les écrits immoraux” (Maupassant, 2018: I, 426). On retrouvera ce procédé dans le début de *Le Crime au père Boniface*, publié en 1884 dans *Gil Blas*:

Donc, il ouvrit sa sacoche, prit la feuille, la fit glisser hors de sa bande, la déplia, et se mit à lire tout en marchant. La première page ne l’intéressait guère; la politique le laissait froid; il passait toujours la finance, mais les faits divers le passionnaient. Ils étaient très nourris ce jour-là. Il s’émut même si vivement au récit d’un crime accompli dans le logis d’un garde-chasse, qu’il s’arrêta au milieu d’une pièce de trèfle, pour le relire lentement. Les détails étaient affreux. Un bûcheron, en passant au matin auprès de la maison forestière, avait remarqué un peu de sang sur le seuil, comme si on avait saigné du nez. “Le garde aura tué quelque lapin cette nuit”, pensa-t-il; mais en approchant il s’aperçut que la porte demeurait entrouverte et que la serrure avait été brisée (*ibid.*: II, 168).

On peut donc parler d’une poétique de la brièveté dans le récit court maupassantien. Maupassant porte à la perfection l’art du conte qui demande une maîtrise absolue du métier car “la nouvelle se lit d’un trait et doit captiver dès les premières lignes” (Payfa, 1999: 72). Le conteur doit tout dire, vite, en donnant le maximum d’informations comme dans les descriptions des personnages brossées à grands traits. Maupassant avait appris à trouver le mot juste auprès de Flaubert qui lui faisait réécrire des pages de descriptions jusqu’à ce qu’il représente le mieux possible ce qu’il voyait. C’est ce que Guy de Maupassant écrira dans “Le roman”, texte précédant *Pierre et Jean* et faisant office de préface: “Quelle que soit la chose qu’on veut dire, il n’y a qu’un mot pour l’exprimer, qu’un verbe pour l’animer et qu’un adjectif pour la qualifier”. (Maupassant, 2020: 714)

Par ailleurs, l’art de la brièveté consiste à prendre un soin particulier à la chute du récit court. Maupassant prend souvent le contre-pied de ce qu’attendait le lecteur. “Clôturer le récit par une chute savoureuse, c’est élever le genre au rang de l’art”, écrit Payfa (Payfa, 1999: 74). La chute est savamment amenée dans la plupart des contes maupassantiens et c’est ce qui fait la fortune littéraire de l’auteur. Dans *L’Ami Patience*, la dernière réplique de l’ami du narrateur – “Et dire que j’ai commencé avec rien... ma femme et ma belle-sœur.” (Maupassant, 2018: I, 973) – ne peut que provoquer le sourire du lecteur qui comprend la vraie nature du métier de l’ancien ami de régiment rencontré par hasard: c’est un souteneur et tenancier de maison close.

Bien souvent, la chute prend la forme d’une interrogation, rhétorique ou partielle, qui laisse le lecteur sur sa faim, l’interpelle et le dérange. Ainsi dans *En famille*, la mère du fonctionnaire ressuscite, alors que ses enfants, la croyant morte, avaient déjà fait main basse sur ses objets personnels et le fils ne trouve rien d’autre à dire devant sa mère bien vivante: “Qu’est-ce que je vais bien dire à mon chef?” (*ibid.*: 218). La concision, l’économie de moyens et la brièveté de la chute concourent à rendre le conte comique. Les contes étranges

ou fantastiques se caractérisent également par ce procédé. *Fou?* s'achève par la question: "Dites-moi, suis-je fou?" (*ibid.*: 526). De même, le narrateur personnage de *Les Tombales* demande pour finir: "Et j'aurais bien voulu savoir de qui elle était veuve, ce jour-là?" (*ibid.*: II, 1245). Le conteur joue aussi sur la future déception du lecteur: "Avait-elle menti? Disait-elle vrai? Il l'ignore toujours" (*ibid.*: I, 1238). Ainsi se termine le conte *Rencontre*.

Les nouvelles écrites par Maupassant se distinguent des contes par leur longueur, l'absence de récit enchâssé et leur apparente impersonnalité. Elles présentent une tranche de vie, subdivisée en parties numérotées. On en relèvera une vingtaine dont dix ouvrent un recueil auquel elles donnent leur titre: *La Maison Tellier* paru dans le recueil éponyme en 1881; *Mademoiselle Fifi* dans *Gil Blas* le 23 mars 1882 puis en volume; *Miss Harriet* dans *Le Gaulois* le 9 juillet 1883 et en volume en 1884; *Les Sœurs Rondoli*, publiée dans *L'Écho de Paris* du 29 mai au 5 juin 1884; *Yvette*, publiée dans *Le Figaro* du 29 août au 9 septembre 1884 puis en volume; *Monsieur Parent* publié pour la première fois dans le volume éponyme en 1885; *Toine*, paru dans *Gil Blas* le 6 janvier 1885 puis en volume; *La Petite Roque*, dont la préoriginale parut dans *Gil Blas* du 18 au 23 décembre 1885 et en recueil la même année; la seconde version du *Horla* dans le recueil homonyme de 1887, et *L'Inutile Beauté*, publiée dans *L'Écho de Paris* du 2 au 7 avril 1890 puis en volume. Ajoutons *Boule de suif*, recueillie dans le collectif *Les Soirées de Médan*; *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, paru dans *Le Gaulois* du 31 mai au 16 août 1880; *En famille* dans *La Nouvelle Revue* le 15 février 1881; *Histoire d'une fille de ferme*, publiée dans *La Revue politique et littéraire* le 26 mars 1881; *Une partie de campagne*, parue dans *La Vie moderne* les 2 et 9 avril 1881; *La Femme de Paul*, publiée en avril 1881 dans *La Maison Tellier*; *L'Héritage* publié du 13 mars au 26 avril 1884 dans *La Vie militaire*; *Le Père Amable*, paru dans *Gil Blas* les 30 avril au 4 mai 1886; *Hautot père et fils*, paru le 5 janvier 1889 dans *L'Écho de Paris*; *Le Champ d'oliviers*, publié dans *Le Figaro* du 19 au 23 février 1890; et *Le Docteur Héraclius Gloss*, publié de façon posthume dans *La Revue de Paris* les 15 novembre et 1^{er} décembre 1921.

Tous les autres récits courts peuvent être considérés comme des contes, dont Maupassant faisait peu de cas, choisissant de ne pas les recueillir, ou de les remanier pour en faire une nouvelle: c'est le cas du conte *Un million* (1882) et de la nouvelle *L'Héritage* (1884), cette dernière nouvelle longue jugée digne de paraître dans un recueil. En effet, l'écrivain normand devait livrer souvent deux articles et deux contes par jour à des journaux différents, dont certains sous le pseudonyme de Maufrigneuse. Il faisait donc feu de tout bois et réutilisait pour ses contes les thèmes et des morceaux de ses chroniques. De même, il voyait en ses contes des "brouillons" de futurs chapitres de romans sur lesquels il travaillait en parallèle. L'auteur considérait le roman comme le genre noble auquel il apportait tous ses soins. De nombreux critiques ont pu démontrer la réécriture entre la chronique et le conte, le conte et le chapitre, les genres étant poreux. Prenons plusieurs exemples.

Le conte *Histoire d'un chien* qui paraît en une du *Gaulois* le 2 juin 1881 sur une colonne et demie commence ainsi:

Toute la Presse a répondu dernièrement à l'appel de la Société protectrice des animaux, qui veut fonder un Asile pour les bêtes. Ce serait là une espèce d'hospice, et un refuge où les pauvres chiens sans maître trouveraient la nourriture et l'abri, au lieu du nœud coulant que leur réserve l'administration.

Les journaux, à ce propos, ont rappelé la fidélité des bêtes, leur intelligence, leur dévouement. Ils ont cité des traits de sagacité étonnante. Je veux à mon tour raconter l'histoire d'un chien perdu, mais d'un chien du commun, laid, d'allure vulgaire. Cette histoire, toute simple, est vraie de tout point (Maupassant, 2018: I, 314).

Le récit cadre se referme sur la même intention de faire vrai:

Cette histoire n'a qu'un mérite: elle est vraie, entièrement vraie. Sans la rencontre étrange du chien mort, au bout de six semaines et à soixante lieues plus loin, je ne l'eusse point remarquée, sans doute; car combien en voit-on, tous les jours, de ces pauvres bêtes sans abri!

Si le projet de la Société protectrice des animaux réussit, nous rencontrerons peut-être moins de ces cadavres à quatre pattes échoués sur les berges du fleuve (*Ibid.*: 318).

Ce conte s'appuie sur l'actualité: de nombreux chiens errants étaient euthanasiés dans des circonstances atroces, par strangulation, et il était question de la création d'un refuge à Gennevilliers, l'actuel chenil de la SPA. Maupassant joue donc sur la véracité des informations pour créer un conte bref destiné au journal. Il reprendra son récit en le modifiant et en l'étoffant pour le faire paraître sous le pseudonyme de Maufrigneuse deux ans plus tard dans *Gil Blas* sous le titre *Mademoiselle Cocotte* le 20 mars 1883. Le récit cadre a changé et le conte a gagné en fictionnalisation. En effet, deux amis voient à l'asile d'aliénés un homme qui leur raconte son histoire. Le récit tient cette fois sur deux colonnes et demie. Il débute ainsi: "Nous allions sortir de l'Asile quand j'aperçus dans un coin de la cour un grand homme maigre qui faisait obstinément le simulacre d'appeler un chien imaginaire" (*ibid.*: 758). Le récit cadre ne se referme pas, donnant plus de poids à la chute: "Il était fou!" (*ibid.*: 763)

Le conteur conserve la seconde version qu'il reprend dans le recueil *Clair de lune*, considérant sans doute que *Histoire d'un chien* n'est qu'une ébauche. Il modifie l'*incipit* en supprimant toute trace d'actualité. Même procédé pour le conte *Yveline Samoris*, publié dans *Le Gaulois* le 20 décembre 1882, mais non repris en volume du vivant de l'auteur⁵ et qui deviendra la nouvelle *Yvette*, publiée en 1884 dans *Le Figaro* puis dans le recueil éponyme. *Yveline Samoris* débute par un dialogue entre deux femmes. L'une d'elles raconte la triste histoire d'Yveline, fille d'une courtisane, qui a préféré se suicider pour ne pas suivre le mauvais exemple de sa mère. Pour sa nouvelle *Yvette*, Maupassant réutilise le même sujet mais retire

5 Le conte *Yveline Samoris* fut publié dans le recueil posthume *Le Père Milon* (1899).

le procédé du récit cadre. La nouvelle s'ouvre sur le dialogue de deux noceurs, Léon Saval et Jean de Servigny, qui arpentent le boulevard. Maupassant conserve l'anecdote, étoffe le conte original avec des descriptions des personnages et des lieux, en particulier la Grenouillère, et surtout ne fait pas mourir son héroïne qui deviendra l'amante de Servigny. La nouvelle, divisée en quatre parties, se clôt sur deux vers célèbres sifflotés par le noceur:

*Souvent femme varie
Bien fol est qui s'y fie (ibid.: II, 307).*

Dans une visée différente de celle d'Eckmann-Chatrion, Maupassant emploie quelquefois des citations célèbres ou des proverbes en guise de clausule.

Un dernier exemple, parmi beaucoup d'autres, puisque Maupassant est coutumier du fait, est celui d'un conte écrit en même temps qu'un chapitre de roman. On ne peut savoir exactement si le récit court a été extrait du chapitre ou si c'est le conte qui sert d'appui à l'écriture et sera étoffé pour servir de chapitre. *Un lâche*, publié dans *Le Gaulois* le 27 janvier 1884 puis recueilli dans *Contes du jour et de la nuit* en 1885, narre le destin du beau Signoles qui se suicide par peur de paraître lâche sur le pré et de mourir en duel. Ce récit est repris dans ses grandes lignes dans le chapitre VII de la première partie de *Bel-Ami* paru en 1885. Georges Duroy passe une nuit atroce avant le duel avec Langremont. Travaillé probablement en parallèle du roman, le conte permet à l'auteur de lui fournir un canevas de son futur chapitre, tout en modifiant l'issue du duel puisque Duroy ne s'y soustrait pas en se donnant la mort et sort même vainqueur de la rencontre.

Nous pouvons même aller plus loin puisque les chroniques nourrissent les contes, et le conte devient parfois le point de départ d'une pièce de théâtre. C'est le cas d'*Au bord du lit*, qui paraît dans le *Gil Blas* du 23 octobre 1883 et qui sert d'argument à la courte pièce *La Paix du ménage*, représentée pour la première fois à la Comédie-Française en mars 1893, alors que l'auteur est interné depuis plus d'un an à la clinique du Docteur Blanche à Passy. Le conte qui prend la forme d'un dialogue est à même de servir de canevas, de point de départ à une pièce de théâtre. On remarquera que ces sortes d'avant-textes d'œuvres plus longues – nouvelles, chapitres de romans, pièces de théâtre – sont rarement repris en recueil. Ils constituent un réservoir, un vivier dans lesquels Maupassant puise pour rédiger des écrits plus longs.

*

Nous évoquerons en conclusion de notre réflexion les formes brèves fin-de-siècle ou appartenant au tout début du XX^e siècle, tels les "microrécits" à la limite de poèmes en prose comme *Histoires naturelles* (1894) de Jules Renard, et les nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon, aboutissement ultime de l'influence de la presse sur l'écriture du bref. Comme on a pu le voir, le journal est indissociable de l'écriture brève, qu'elle soit en vers ou en prose. Marie-Ève Thérénty a bien analysé ce qu'on appelait "chroniquettes" ou "scalps de puce" (Thérénty, 2008). Ces "microformes" des journaux de la Belle Époque étaient des histoires

drôles, des saynètes très courtes se trouvant en première page du journal et destinées à faire rire le lecteur. Elles relevaient bien souvent de l'absurde et leur taille s'accordait bien avec la modernité de cette période du tournant du siècle, faite d'inventions – téléphone, automobile, électricité –, et de goût pour la vitesse. Le fragment se fait minuscule; le conte et la nouvelle côtoient désormais un adversaire de taille: le minuscule, auquel s'adonnent Alphonse Allais, Jules Renard, Alfred Capus et Étienne Grosclaude, prend la place des récits brefs relégués à la deuxième page du quotidien ou dans les suppléments littéraires des journaux. Dans son *Journal*, en date du 22 juillet 1894, Jules Renard se présente d'ailleurs comme "ce Mau-passant de poche" (Renard, 1990: 188). Ces auteurs jouent sur la forme du fait divers pour écrire des entrefilets humoristiques qui reprennent l'actualité. Ainsi l'art de la brièveté du XIX^e siècle se transforme-t-il avec l'humour fin-de-siècle et l'on assiste à la quasi disparition du récit qui, de bref, devient minuscule.

Références bibliographiques

BAUDELAIRE, Charles. 1884 [1857]. "Notes nouvelles sur Edgar Poe". In *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Paris, Quantin, I-XIX.

BOURGET, Paul. 1920. "Mérimée nouvelliste". In *La Revue des Deux Mondes*. Tome LXIX, 15 septembre, 257-271.

BENHAMOU, Noëlle. 1997. "De l'influence du fait divers: les Chroniques et Contes de Mau-passant". *Romantisme*, n° spécial Le Fait Divers, n°97, 47-58.

BENHAMOU, Noëlle. 2019. "La prostitution dans la poésie de Guy de Maupassant: genèse d'une notion clé de l'œuvre en prose". In *Anales de Filologia francesa*, vol. 27, n°1, novembre, 403-417.

BENHAMOU, Noëlle. 2020. "Du conte fantastique à la parabole: morale laïque dans quelques contes fantastiques", in *Erckmann-Chatrian conteurs et moralistes*. Paris, Les Belles Lettres, 73-87.

DUCHESNE, Alain et LEGUAY, Thierry. 1992. "Forme brève", in *Le Petits papiers. Écrire des textes courts*. Paris, Magnard (Petite Fabrique de littérature; 3), 207-208.

ERCKMANN-CHATRIAN. 1963. *Contes et romans nationaux et populaires*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, t. VII, XII.

ERCKMANN-CHATRIAN. 2020. *Œuvres*. Éd. Noëlle Benhamou, Paris, Les Belles Lettres.

ERCKMANN, Émile. 1895. *Fables alsaciennes et vosgiennes*. Paris, Hetzel.

ÉTIEMBLE. 1997. "Nouvelle", in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 496-507.

GIDE, André. 1999 [1942]. "Roman et Genres littéraires (1)", *Le Figaro*, 27 décembre 1941 in *Interviews imaginaires*. Repris dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

GODENNE, René. 2005. “De la lecture de la nouvelle française”, dans *Estudios de Lengua y Literatura Francesa*, n°16, 33-40.

GODENNE, René. 2013. *Inventaire de la nouvelle française (1800-1899). Répertoire et commentaire*. Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes).

GRANDHOMME, Charles. 1999. “Le conteur dans *les Romans nationaux*”, in *Erckmann-Chatrion entre imagination, fantaisie et réalisme: du conte au conte de l'histoire*, actes du colloque international de Phalsbourg, 22-24 octobre 1996. Clermont-Ferrand/Phalsbourg, Éditions du Musée de Phalsbourg, 273-289.

GROJNOWSKI, Daniel. 1993. *Lire la nouvelle*. Paris, Dunod.

LAROUSSE, Pierre. 1866-1877. *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, t. IV et XIII.

MAUPASSANT, Guy de. 1973. *Correspondance*. Éd. Jacques Suffel. Évreux, Le Cercle du Bibliophile, t. I

MAUPASSANT, Guy de. 2001. *Des vers et autres poèmes*. Éd. Emmanuel Vincent. Mont Saint-Aignan, Publication de l'université de Rouen.

MAUPASSANT, Guy de. 2018 [1974 et 1979]. *Contes et Nouvelles*. Éd. Louis Forestier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 tomes.

MAUPASSANT, Guy de. 2020 [1987]. *Romans*. Éd. Louis Forestier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

MONTANDON, Alain. 1993. *Les Forme brèves*. Paris, Hachette (Supérieur).

NAÏM, Jérémy. 2020. *Penser le récit enchâssé. L'invention d'une notion à l'époque moderne (1830-1980)*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

OZWALD, Thierry. 1996. *La Nouvelle*. Paris, Hachette (Supérieur).

PAYFA, Jean-François. 1999. *L'art de la nouvelle*. Gerpinnes (Belgique), Éditions Quorum.

RENARD, Jules. 1990. *Journal (1887-1910)*. Paris, Robert Laffont (Bouquins).

SATIAT, Nadine. 2003. *Maupassant*. Paris, Flammarion (Grandes Biographies).

SCHOUMACKER, Louis. 1933. *Erckmann-Chatrion: étude biographique et critique d'après des documents inédits*. Paris, Les Belles Lettres (Publications de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg n° 62).

SHERARD, Robert. 1998. “Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même” in *Entretiens avec Jules Verne. 1873-1905*. Éd. Daniel Compère et Jean-Michel Margot. Genève, Slatkine.

THÉRENTY, Marie-Ève. 2007. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris, Éditions du Seuil (Poétique).

THÉRENTY, Marie-Ève. 2008. “Vies drôles et ‘scalps de puce’: des microformes dans les quotidiens à la Belle Époque”. *Études françaises*, vol. 44, n°3, 57-67.

