



Paul Alexis naturalo-fumiste : du "Cri du Peuple" aux "Trente romans"

Marie-Astrid Charlier

► To cite this version:

Marie-Astrid Charlier. Paul Alexis naturalo-fumiste : du "Cri du Peuple" aux "Trente romans". *Au-tour de Vallès : revue de lectures et d'études vallésiennes*, 2021, Le renouveau des écritures romanesques au tournant des XIXe et XXe siècles, Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (dir.), 51, p. 39-59. hal-03494147

HAL Id: hal-03494147

<https://hal.science/hal-03494147>

Submitted on 27 Nov 2023

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.

V AUTOUR DE VALLES

Revue de lectures et d'études vallésiennes

2021

LE RENOUVEAU DES ÉCRITURES ROMANESQUES AU TOURNANT DES XIX^E ET XX^E SIÈCLES

Sous la direction de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin

Paul Alexis naturalo-fumiste :

du *Cri du peuple*

aux *Trente romans*

« **N**aturalisme, pas mort. Lettre suit¹ ». La formule de Paul Alexis répondant à Jules Huret pour son *Enquête sur l'évolution littéraire* est restée célèbre jusqu'à faire slogan. Elle renseigne néanmoins sur le plus fidèle des Médaniens, resté « l'ombre de Zola² » selon Henry Céard, et interroge aussi sur la position que le naturalisme occupe dans le champ littéraire des années 1890 alors que s'imposent les poétiques décadentes, l'esprit fumiste³ et les sociabilités cénaculaires de la jeune garde symboliste regroupée autour de multiples petites revues⁴.

Au panoramisme zolien et au modèle de l'« œuvre-monde », Paul Alexis a toujours préféré l'écriture fragmentaire et le genre de la nouvelle. Ce naturalisme au format réduit correspond sans doute davantage à la posture de disciple que l'écrivain a toujours endossée auprès de Zola, jusqu'à en écrire la biographie toute hagiographique

1 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 188.

2 Henry Céard, « Paul Alexis », *L'Événement*, 3 août 1901 : « Paul Alexis fut, entre les plus fidèles, le plus dévot des amis de M. Émile Zola. Littérature, théâtre, polémique, politique même, il acceptait comme Évangile toutes les manifestations du talent ou des erreurs du maître et il mettait sa gloire à devenir son ombre, une ombre qui, respectueusement, marchait toujours non devant, mais derrière lui. »

3 Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

4 Yoan Vérilhac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2010.

MARIE-ASTRID CHARLIER

dès 1882⁵. Au maître les grands genres, au « petit naturaliste⁶ » les genres brefs. Celui qui a mis quinze ans⁷ à écrire son roman *Madame Meuriot* (1891) pratique plus volontiers la « tranche de vie » resserrée, réduite ou condensée. Mais le goût d'Alexis pour la nouvelle ne saurait être entièrement mis sur le compte d'une humilité excessive ou de sa paresse devenue légendaire⁸. La chronique littéraire et dramatique qu'il tient entre 1883 et 1888 sous le pseudonyme de Trublot dans *Le Cri du peuple* de Jules Vallès témoigne du *plaisir du texte* bref chez Alexis. Ce format, il l'investit chaque jour comme un feu d'artifice littéraire : parodie, pastiche, canulars, calembours, poèmes, lettres, saynètes, discours fictifs, etc. Trublot explore tous les genres pour faire rire des autres et de lui, proche en cela des pratiques de la petite presse fumiste, entre caricature et (auto)dérision.

C'est dans le creuset de cette écriture journalistique que Paul Alexis a bâti sa poétique littéraire sur l'articulation entre genres brefs et parodie, voire autoparodie⁹. Alors que l'attention portée à la peinture du milieu et la visée psychosociologique de ses récits relèvent d'un projet naturaliste *sérieux*, la forme brève met celui-ci en question

5 Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882.

6 Bien que la critique attribue souvent à Ferdinand Brunetière le premier usage de l'expression (« Les petits naturalistes », *Revue des deux mondes*, juillet 1884), Paul Alexis l'utilise en 1882 dans une lettre à Zola du 15 février : « 3° Les petits naturalistes. — Sauf Huysmans, (à qui je venais d'écrire très aimablement sur *À vau-l'eau*) un silence général, que j'interprète par la froideur et le mécontentement. » Paul Alexis évoque ensuite Maupassant, Céard, Rod et Hennique, dans « *Naturalisme pas mort* ». *Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola 1871-1900*, présentées et annotées avec de nombreux documents par B. H. Bakker, Toronto, University of Toronto Press, 1971, p. 224.

7 Le 23 avril 1875, Alexis parle à Zola de « la préoccupation de [son] roman [qu'il va] commencer aujourd'hui », *ibid.*, p. 58.

8 Sur « les affres du texte long », voir le dossier que Jean de Palacio a consacré à Paul Alexis dans *Cahiers naturalistes*, n° 61, 1987, notamment son article « Paul Alexis : myopie littéraire et affres du style », p. 37-54.

9 Sur l'autoparodie naturaliste, voir Catherine Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004.

sinon en crise. La réduction de l'espace, des personnages et de leurs destinées s'articule à un surcodage de l'esthétique naturaliste avec laquelle les textes d'Alexis ne cessent de résonner, à coups d'intertextes et d'humour architextuel¹⁰. Son recueil de 1894, *Trente Romans*¹¹, est l'aboutissement d'un long processus de miniaturisation narrative et générique. Depuis « Après la bataille » des *Soirées de Médan* (1880) jusqu'à *L'Éducation amoureuse* (1890) en passant par *Le Besoin d'aimer* (1885), la taille de ses nouvelles n'a cessé de se réduire au fil des recueils jusqu'aux quelques pages qui ébauchent ces *Trente Romans*. Grâce au titre qui vaut comme commentaire de l'œuvre, le petit naturaliste oriente d'emblée le recueil vers une question de genre et de format plutôt que de contenu narratif. Par conséquent, et puisqu'Alexis y invite, la lecture métatextuelle prévaut sur la lecture référentielle : a-t-on affaire à des romans raccourcis, des nouvelles romanesques, des *scenarii* narratifs appelés à être ultérieurement déployés ? Les frontières génériques sont ici extrêmement flottantes et le titre est choisi pour provoquer un rire de connivence avec un lecteur rompu aux codes naturalistes¹².

À l'orée du XX^e siècle, ces *Trente Romans* peuvent en effet se lire comme un aveu d'impuissance d'Alexis à former un cycle romanesque semblable au modèle zolien. Jacques Noiray a même proposé de lire le recueil comme un « suicide naturaliste¹³ ». Mais ces romans

10 Cela est également vrai du roman de Paul Alexis, *Madame Meuriot* (1891). Voir à ce sujet Marie-Astrid Charlier, « Parodies du roman de mœurs chez les "petits naturalistes" ». L'épuisement d'un genre ? (Henry Céard, Robert Caze, Paul Alexis) », dans *Le Roman de mœurs : un genre roturier à l'âge démocratique*, Philippe Dufour, Bernard Gendrel et Guy Larroux (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 203-217.

11 Paul Alexis, *Trente Romans*, Paris, Charpentier, 1895. La couverture indique 1895 mais le roman est paru à l'automne 1894.

12 Alexis n'est pas le premier à jouer avec les genres ; en 1866, Charles Joliet écrit des *Romans microscopiques*, publiés par la Librairie du Petit Journal.

13 Jacques Noiray, « Un cas de suicide naturaliste : *Trente romans*, de Paul Alexis », dans *Relecture des « petits » naturalistes*, Actes du colloque des 9, 10 et 11 décembre 1999, collection RITM, Université de Paris X-Nanterre, 2000, p. 103-117.

MARIE-ASTRID CHARLIER

miniatures peuvent également être interprétés comme une prise de distance avec l'ambition totalisante du maître et, par conséquent, comme une revendication du fragment, du bref, de la miniature, sans pour autant atteindre au blanc et au silence décadents de quelques-uns de ses contemporains. La somme de ces trente « romans » joue avec le modèle de l'« œuvre-monde » dont elle se veut une parodie *sérieusement* lacunaire exhibant un monde fragmenté, gagné par le pessimisme fin de siècle. Le recueil de 1894 synthétise, semble-t-il, la rencontre des poétiques naturaliste et fumiste avec lesquelles Trublot jouait déjà dans la presse une décennie plus tôt.

LES « PETITES NOUVELLES » DE TRUBLOT : BATAILLE NATURALISTE ET STYLE FUMISTE

Lorsqu'il commence à écrire pour *Le Cri du peuple* le 28 octobre 1883, Trublot donne immédiatement le ton (humoristique) et l'objectif (sérieux) de sa chronique : défendre Émile Zola et l'esthétique naturaliste, notamment sur le terrain dramatique. Les premiers articles de Trublot, écrits « À minuit » à la sortie des théâtres, font la promotion de l'adaptation prochaine de *Pot-Bouille* à l'Ambigu et évoquent la reprise d'*Henriette Maréchal* des Goncourt dont « la première [en 1865 au Théâtre-Français] fut si orageuse, et que l'on siffla, disons-le, sous prétexte de politique, d'une façon si cruelle pour l'auteur, et si injuste¹⁴ ». Au mois de novembre, dans un article à charge contre Perrin, le directeur du Théâtre-Français, Trublot fait coup double : il accuse ce « politique directeur » d'avoir cédé aux quelques « pschutteux » venus « sifflote[r] » la « tentative réaliste »¹⁵ d'Henri Becque avec *Les*

14 Trublot, « À minuit. Petites nouvelles du théâtre et de la littérature », *Le Cri du peuple*, 31 octobre 1883, p. 3.

15 Trublot, « À minuit. Petites nouvelles du théâtre et de la littérature », *Le Cri du peuple*, 4 novembre 1883, p. 3.

*Corbeaux*¹⁶ et en profite pour rappeler que le Français a refusé *Renée*, l'adaptation de *La Curée* de Zola¹⁷. Mais Trublot ne s'occupe pas que des maîtres, il assure également la promotion de la jeune garde naturaliste et plus globalement des jeunes écrivains qui se situent dans le sillage de Zola et/ou Goncourt : Robert Caze avec *Le Martyre d'Annil*, Francis Poictevin et *Ludine*, Paul Bonnetain avec *Charlot s'amuse*, Oscar Méténier avec sa pièce *En famille* jouée en juin 1887 au Théâtre-Libre qu'a fondé le jeune André Antoine quelques mois plus tôt. Trublot n'oublie évidemment pas Paul Alexis, abondamment cité et fermement défendu. C'est même Paul Alexis qui vole la plume de Trublot quand, le 2 avril 1887, il s'agit de *crier* (plus haut et plus fort qu'à l'ordinaire) la « première victoire » naturaliste au théâtre, sur la scène d'Antoine. L'heure est grave et le moment assez solennel pour que Paul Alexis signe l'article *ès qualité*.

Mais cela reste tout à fait exceptionnel dans la production journalistique de Trublot qui garde son masque fictionnel chevillé à sa plume. Empruntant son pseudonyme à un personnage de Zola, Paul Alexis fait du brouillage énonciatif et intertextuel sa marque de fabrique dans le journal de Jules Vallès. L'écrivain n'a pas choisi Trublot par hasard : il s'agit d'un personnage *secondaire* de la fiction zolienne¹⁸, myope comme lui et tout à fait adéquat pour porter une

16 Henri Becque est une figure importante du tournant théâtral de cette fin du XIX^e siècle et certaines de ses pièces, *Michel Pauper* (1870) et *Les Corbeaux* (1882) notamment, font figure de modèles pour les naturalistes. Il sera d'ailleurs joué au Théâtre-Libre d'André Antoine créé en octobre 1887.

17 La pièce est représentée pour la première fois le 16 avril 1887 au Vaudeville alors qu'elle a été écrite en 1881. Voir l'article de Nejma Omari, « La "mise en pièce" de *Renée* : genèse et impératifs de l'adaptation d'Émile Zola », *Carnets* [En ligne], Deuxième série – 14/2018, URL : <https://journals.openedition.org/carnets/8694>.

18 Silvia Disegni propose d'aller au-delà de la simple projection d'Alexis en Trublot et de renverser la perspective : « La ressemblance entre Alexis et le personnage romanesque [de Zola] est telle qu'on en vient même à se demander si ce ne serait pas Alexis qui en aurait fourni le modèle, comme ailleurs, dans *L'Œuvre*, il aurait servi à Zola à la création du journaliste Jory », « Alexis journaliste au *Cri du Peuple* », dans *Relecture des « petits » naturalistes*, op. cit., p. 121.

MARIE-ASTRID CHARLIER

écriture au *second* degré. Parodies, canulars et pastiches sont récurrents et formalisent un discours toujours oblique qui n'est pas contraint par les stratégies de légitimation de la grande presse. C'est Zola qui a assumé cette posture et cette fonction dans les années 1870 avant de renoncer à la bataille médiatique. En quelque sorte, Alexis prend le relai mais il ne joue alors ni sur le même terrain ni dans la même cour. *Le Cri du peuple*, quotidien militant, n'appartient certes pas à la petite presse artistique mais Trublot, chroniqueur littéraire et dramatique, peut en adopter les codes : liberté de ton, rire iconoclaste et souvent métalittéraire, écriture au second degré. Par exemple, le 24 novembre 1883, Trublot insère un poème fictif signé François Coppée dans lequel l'hypocrisie du Parnassien est dénoncée : « Amis, voici des vers ! vous comprenez, vous autres, / Qu'en étant contre vous, je suis encore des vôtres, / Et qu'on ne sait jamais ce qui peut arriver. / Je ne détestais pas, jadis, de me trouver / À côté de Zola, mangeant le *Bœuf nature* ; / Il faut bien composer avec la pourriture, / Pour avoir un article – aimable – par hasard ». Ailleurs, c'est une lettre fictive d'Adèle, la maîtresse de Trublot dans *Pot-Bouille*, qui raconte au chroniqueur la première de l'adaptation du roman à l'Ambigu :

Mon grand feignant de Trublot,
T'es joliment vache, toi. Et je retiens, sais-tu ? Comment ! pendant que tu seras resté à te prélasser dans le pieu de quelque autre bonne, peut-être dans celui de cette propre à rien de Rachel – oh ! si j'en étais sûre, ce que j'te la secouerais – faut que ce soit moi qui te fasse *Pot-Bouille* ! [...] Tu voudrais donc que je te raconte comme qu'ça s'est passé, hier soir, à l'Ambigu. Va ! je ne regrette pas ma soirée¹⁹.

19 Trublot, « À minuit. Petites nouvelles du théâtre et de la littérature », *Le Cri du peuple*, 15 décembre 1883.

Facétieux, argotique, blagueur, combatif, le style Trublot a déjà été analysé par la critique qui a souligné ce qu'il doit au carnavalesque rabelaisien²⁰ et à cet esprit de la blague qui traverse le XIX^e siècle²¹. On voudrait plutôt souligner ici la double appartenance des chroniques du *Cri du peuple* : d'une part à une écriture parodique en train de devenir caractéristique des « petits » naturalistes ; d'autre part à l'esprit fumiste qui s'impose dans les deux dernières décennies du siècle et qu'incarne à partir de 1882 le fameux *Chat noir* de Rodolphe Salis. Pendant la décennie 1880, les deuxième et troisième générations naturalistes multiplient les récits au second degré²² parmi lesquels on peut citer *Une belle journée* (1881) d'Henry Céard qui réécrit *Madame Bovary* en version réduite tandis que Robert Caze publie en 1884 *Les Bas de Monseigneur* et sa section significative « D'après les maîtres ». En 1891, avec *Madame Meuriot*, c'est (encore) à *Pot-Bouille* que Paul Alexis emprunte le schéma narratif de l'adultère entre voisins. Outre ces intertextes aisément identifiables, une foule de thèmes et de motifs naturalistes sont repris jusqu'à plus soif : la fille, l'adultère, le collage, la rue, les bonnes, la cuisine, les scènes de repas, les relations de voisinage, la lecture du journal, l'horloge dont on entend le tic-tac sur la cheminée où trônent des anges... À force d'être repris, tous ces motifs et canevas naturalistes se transforment, sous la plume des jeunes écrivains, en véritables tics, assumés comme tels conformément à leur intention autoparodique. Aussi la pratique

20 Trublot revendique d'ailleurs lui-même ce comique : « J'veux au contraire ramener mes contemporains à la bonne franquette, à la grosse joie gauloise, rabelaisienne, à la nature, quoi ! », « À minuit. Petites nouvelles du théâtre et de la littérature », *Le Cri du peuple*, 25 décembre 1883.

21 Voir cet autre article de Silvia Disegni, « Paul Alexis Trublot : du vrai et du faux dans le Naturalisme », dans *Romantisme*, n° 116, « Blague et supercheries littéraires », 2002, p. 85-96. Sur l'esprit de la blague, je renvoie à la récente somme dirigée par Matthieu Letourneux et Alain Vaillant, *L'Empire du rire, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

22 Voir le dossier coordonné par Corinne Saminadayer-Perrin, « Les "petits" naturalistes : une littérature au second degré ? », *Les Cahiers naturalistes*, n° 94, septembre 2020.

du pastiche et la dimension parodique des chroniques de Trublot sont-elles la marque de fabrique d'une génération et définissent-elles la (petite) patte naturaliste. Celle-ci se forme également, dans les années 1880, au contact de la petite presse, notamment *via* le réseau de la *Revue indépendante* à laquelle naturalistes et symbolistes collaborent : Henry Fèvre, Joris-Karl Huysmans, J.-H. Rosny, Paul Adam, Jean Ajalbert, Gustave Guiches ou encore Gustave Geffroy y signent à côté de Félix Fénéon, Félicien Champsaur, Paul Verlaine, Jean Lorrain²³. Les jeunes écrivains, toutes esthétiques confondues, se croisent par ailleurs dans les cabarets du Quartier Latin et de Montmartre, au Chat noir notamment ainsi qu'au Cirque Fernando tout à côté.

L'histoire littéraire a sans doute trop nettement séparé les deux groupes en s'appuyant sur les déclarations d'intention des symbolistes dont l'esthétique se serait construite contre le naturalisme. Avec ses discours théoriques et ses formules péremptoires, Émile Zola a évidemment constitué une figure repoussoir pour cette jeunesse sceptique à de multiples égards. Cependant, un examen approfondi des corpus permet d'apprécier la réalité d'une situation beaucoup plus complexe. Zola est par exemple une figure régulièrement convoquée dans *Le Chat noir* et son traitement est très ambigu, entre caricature et humour admiratif. Catherine Dousteyssier-Khoze conclut ainsi son article « Rodolphe Salis et Émile Zola : rencontres chatnoiresques » :

Le Zola du *Chat noir* est en effet un personnage changeant et complexe doué d'un don d'ubiquité, qui remplit des fonctions diverses : écrivain naturaliste, pseudo-scientifique, séducteur,

²³ Les dépouillements précis de *La Revue indépendante* ont été effectués par le projet PRELIA (Petites Revues de Littérature et d'Art) porté par Julien Schuh et sont disponibles sur la base de données en ligne du projet : http://prelia.fr/base/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=4232.

victime, anti-héros. Les masques sont multiples et éphémères. Le résultat est un rire mosaïque, un rire fragmenté, à multiples facettes. Il y a une dimension quasi postmoderne dans ces masques et identités ironiques, contradictoires, instables. Le traitement de Zola, du naturalisme et de son parfum de scandale par *Le Chat noir* est un bon exemple d'humour fin de siècle, de ce rire moderne foncièrement oxymorique, toujours prêt à se retourner contre celui qui l'a initié²⁴.

En outre, le scénario à peu près admis d'une farouche opposition entre naturalisme et symbolisme repose essentiellement sur la personne d'Émile Zola ; or, bien qu'il lui soit indéfectiblement attaché, le naturalisme a débordé l'auteur des *Rougon-Macquart* et lui est irréductible. Les deuxième et troisième générations naturalistes ont le même âge que les jeunes symbolistes. Il n'est donc pas étonnant qu'ils partagent des sociabilités semblables et qu'ils se croisent dans les mêmes périodiques entre la fin des années 1880 et le début des années 1890. Par exemple, le 5 juin 1886, dans *Le Décadent littéraire et artistique*, A. des Cadenzals (Cazals) fait « par amitié²⁵ » le portrait de Paul Alexis en « décadent à sa manière » :

Le seul des soirées de Médan qui n'ait pas sacrifié à la pièce de cent sous. Est un Décadent à sa manière ; et l'Argot – cet octave mineur du décadisme dans la symphonie naturaliste – chatouille agréablement son auditif organe. [...] Efficacement le font somnoler Sarcey et Albert Wolff ; Georges Ohnet aussi²⁶.

24 Catherine Dousteyssier-Khoze, « Rodolphe Salis et Émile Zola : rencontres chanoïnes », dans *Le Rire moderne*, Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.), Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013, p. 231.

25 René-Pierre Colin, « Les décadents : nuanceurs ou barbares de l'idée », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 51.

26 A. des Cadenzals, « Croquis littéraires. Paul Alexis », *Le Décadent littéraire et artistique*, 5 juin 1886, p. 2.

MARIE-ASTRID CHARLIER

Ce portrait dit assez combien sont molles les frontières entre naturalisme et décadence et d'autant plus chez un écrivain dont le flegme rappelle l'ethos fumiste : selon des Cadenzals, « il consacre au *Plumard* ses instants de répit, – car lorsqu'on va chez lui, il est toujours, soi-disant, en train de travailler²⁷ ».

Quand on considère l'ensemble du corpus, c'est-à-dire les cinq ans et quelques mois de production quasi quotidienne au *Cri du peuple*, on est frappé par l'hybridation précoce entre esthétique naturaliste et esprit fumiste chez Alexis. En effet, comme l'a très finement étudié Silvia Disegni, « À minuit » se présente comme « une sorte de “roman-feuilleton” à épisodes, caractérisé par le retour régulier de personnages-types convoqués selon le besoin²⁸ ». Et la critique de poursuivre :

Il développe chez chacun une seule dominante qui en fait des types bien dessinés : Bec Salé, par exemple, est le Parisien libre d'esprit, l'ivrogne éternel que la prison ne saurait plier et que l'alcool rend plus vivant, plus sage et intelligent (on y lit des échos rabelaisiens) ; Adèle est la femme du peuple généreuse, honnête, travailleuse, pleine de bon sens mais aussi d'envie de vivre, de goût pour le spectacle, le théâtre en particulier. En outre, Alexis sait jouer de la disparition et de la réapparition de ses personnages pour entretenir un rapport de familiarité avec des lecteurs qui sont heureux de retrouver des figures déjà connues [...] ²⁹.

Par sa structure feuilletonnante, sinon feuilletonnesque, la chronique de Trublot apparaît comme une œuvre-monde en miniature.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Silvia Disegni, « Alexis journaliste au *Cri du peuple* », art. cité, p. 136.

²⁹ *Ibid.*, p. 137.

En termes d'intrigue, d'espace et de genre, Paul Alexis opère par réduction drastique, certes, par rapport au modèle du cycle romanesque mais celui-ci n'en constitue pas moins le référent de cette forme réduite. La famille sous le Second Empire se transforme en famille littéraire et dramatique de la III^e République ; l'espace est réduit à Paris, ses journaux et surtout ses théâtres ; quant aux volumes du cycle zolien, ils sont abrégés en quelques pages seulement, lesquelles apparaissent comme une version exténuée du modèle. Cette lecture est d'autant plus féconde qu'elle résonne avec la poétique d'Alexis qui, tout au long de sa carrière d'écrivain, n'a cessé de travailler dans le sens du rétrécissement.

À cet égard, la chronique du *Cri du peuple* constitue tout à la fois un laboratoire narratif et une matrice générique et formelle. Car Alexis, à toute chose préfère le bref, et son écriture ne va même cesser de se réduire jusqu'à ses trente romans miniatures.

TRENTE ROMANS (AUTO)PARODIQUES : LE NATURALISME « EN RÉDUCTION »

En termes de composition, le recueil de 1894 résonne avec les chroniques de Trublot en forme de miroir. Là où les chroniques formaient un roman-feuilleton littéraire et théâtral, où les brèves du *Cri du peuple* s'articulaient comme le roman d'un (petit) monde, *Trente romans* juxtapose des récits lacunaires, parfois laconiques, qui n'entretiennent aucun lien précis entre eux sinon l'étiquette – très large – qui les regroupe dans l'une des trois sections du recueil : « Le cœur », « La chair », « L'esprit ». Celles-ci sont parfaitement équilibrées puisqu'elles se composent de dix « romans » chacune. La distribution du recueil rappelle la classification balzacienne et, par conséquent, le modèle de l'œuvre-monde, toujours présent en filigrane chez Alexis. Par ailleurs, l'espace narratif n'est plus réduit à la capitale et Alexis

MARIE-ASTRID CHARLIER

promène son lecteur près de Nancy³⁰, à Toulon³¹, Mantes³², au Casino de Monte-Carlo³³, etc. Bref, ces trente romans sont en quelque sorte le négatif photographique des chroniques du *Cri du peuple* une dizaine d'années plus tôt. Mais cette fois, c'est le roman naturaliste que l'écrivain travaille à miniaturiser.

La critique contemporaine a dans l'ensemble bien reçu le recueil de Paul Alexis, même si l'enthousiasme n'est pas non plus débordant. Tous commentent l'effet déceptif du titre :

[...] ce sont des romans de trois ou quatre pages, de ces romans qu'on avait coutume, jusqu'ici, d'appeler *Nouvelles*. Dieu me garde de chicaner M. Alexis sur des distinctions de genres littéraires ! Mais romans ou nouvelles, je ne vois pas ce qu'il y aurait à dire de ces petits récits que ne sachent d'avance les lecteurs du *Besoin d'aimer* et de la *Fin de Lucie Pellegrin*. C'est d'un réalisme qui, à défaut d'autres vertus littéraires, a du moins celle de la simplicité. [...] C'est, si l'on veut, comme dans la vie³⁴.

Cet article, non signé, met l'accent sur le flottement générique de ces « romans de trois ou quatre pages » qui n'apporteraient rien de vraiment neuf par rapport aux œuvres précédentes d'Alexis. Pourtant, ce qui frappe à la lecture des *Trente Romans*, c'est l'impressionnante miniaturisation des récits en regard des recueils précédents. Dans *Le Besoin d'aimer* (1885) puis *L'Éducation amoureuse* (1890), les nouvelles sont encore relativement longues, une dizaine de pages au moins, et correspondent aux usages du genre. Aussi l'ironie est-elle d'autant

30 « Victoire », *Trente romans*, *op. cit.*

31 « Mon ami le forçat », *ibid.*

32 « Déjeuner de fantômes », *ibid.*

33 « Un louis par jour », *ibid.*

34 *La Revue politique et littéraire*, 10 novembre 1894.

plus forte quand Alexis intitule son recueil *Trente Romans* puisque ses nouvelles ne sont certes pas des romans au sens générique du terme, mais elles peinent même à être définies comme des nouvelles tant elles sont brèves, tant le récit prend des raccourcis qui dérogent aux règles minimales de la composition narrative. Gustave Geffroy l'a bien vu : « [Paul Alexis] n'écrit [...] pas ces trente romans. Il se contente de publier leurs scénarios³⁵ ». « L'Adieu », en ouverture du recueil, est en ce sens tout à fait programmatique quant à l'ensemble.

Le premier « roman » du recueil raconte l'histoire des époux Desaubiers, deux solitaires qui ont tout quitté pour se dévouer à M. Okampo, « une célébrité de la science, un inventeur médical³⁶ », qui a choisi de se retirer de la vie publique. Le couple l'accueille et l'installe dans le pavillon sis au fond de son jardin. Bientôt, le savant se dévoue à la fille de ses amis, dont la santé est extrêmement fragile. Tel le docteur Pascal de Zola et ses expériences sur sa nièce Clotilde³⁷, il s'agit pour Okampo de « refaire [le] tempérament » de Renée, c'est-à-dire de « vaincre la nature elle-même, [de] suspendre les lois de l'hérédité³⁸ ». Après une grande ellipse, le récit s'attache à la maladie de Louis Desaubiers, « un eczéma accompagné de rhumatismes chroniques » qui le « clou[e] au lit », puis au « cancer de la moelle épinière » d'Okampo qui le réduit à « une loque pantelante écartelée de douleur³⁹ ». Le récit s'achève avec les adieux des deux amis qui se saluent lorsque le savant est conduit dans son pavillon pour y finir ses jours. Comme l'aurait écrit Flaubert, *et ce fut tout*. Ce premier

³⁵ *La Justice*, 18 juillet 1895.

³⁶ Paul Alexis, *Trente Romans*, op. cit., p. 4.

³⁷ Le roman de Zola est paru en 1893, environ un an avant les *Trente Romans*.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹ *Ibid.*, p. 9.

roman *aplati*⁴⁰ appelle plusieurs commentaires. Tout d'abord, la durée couverte par le récit est tout à fait hors norme pour une nouvelle, surtout aussi brève. C'est presque toute une vie qui est écrasée dans ces quelques pages et l'effet de rétrécissement est si fort que l'intention parodique de la nouvelle ne fait aucun doute. Paul Alexis réinvestit le modèle de la tranche de vie tout en appliquant à la lettre la poétique flaubertienne de l'à-plat narratif. Il en résulte certes cette « simplicité » qui est la vie même selon le critique de *La Revue politique et littéraire*. Mais une ironie que l'on qualifiera d'architextuelle se mêle également à un pessimisme caractéristique de la fin du siècle. À l'image de ces vies dérisoires, dont il ne reste pas grand-chose à la fin, le genre romanesque apparaît ici exténué et son fil narratif au bout du rouleau (naturaliste). L'autoparodie fonctionne dans « L'Adieu » par surcodage des *topoi* naturalistes jusqu'à la caricature : la figure du savant, l'espace du laboratoire, la maladie, l'hystérie que connote l'eczéma de Louis, la déchéance physique et la mort. Outre le paradoxe ironique qui consiste à ouvrir le recueil sur un adieu, Alexis désamorce ici tous les romans naturalistes potentiels que contient sa courte nouvelle⁴¹.

Or cette remarque vaut pour l'ensemble des « trente romans » qui tous rappellent des canevas romanesques topiques du XIX^e siècle : l'histoire d'un ancien forçat au bagne de Toulon, le roman du journaliste parisien, Caius Corniquet, les folies de trois vieux savants de Saint-Tropez en quête d'une dernière gloire, etc.⁴² L'exemple le plus fameux

40 Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article « Du banal à l'incongru. Atomiser l'événement dans le roman naturaliste des années 1880 », dans *Faire/écrire l'événement. Littérature, histoire, fiction, XIX^e-XXI^e siècles*, Héba Machour et Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), Paris, L'Harmattan, 2020, p. 219-238.

41 Dans l'étude qu'il a consacrée au recueil, Jacques Noiray a montré les nombreux emprunts d'Alexis à Guy de Maupassant, dédicataire des *Trente Romans*. Voir « Un cas de suicide naturaliste : *Trente Romans* de Paul Alexis », art. cité, p. 106.

42 Jacques Noiray a relevé avec précision les multiples emprunts, plus ou moins explicites, des *Trente Romans*, art. cité.

– si l’on peut dire – est sans doute l’histoire de Solange dans la nouvelle « Le lys dans les modes » dont le titre est un intertexte explicite au *Lys dans la vallée*. La jeune vendeuse de la rue Vivienne, ambitieuse et exigeante, a repoussé tous ses prétendants jusqu’au jour où elle rencontre Camille Louvin, un jeune bohème de Montmartre qui « regard[e] les mouches voler et le sablier du temps couler⁴³ ». Ils vivent bientôt maritalement et, sans surprise, elle déchoit. Dans « la dèche » et « la déveine noire⁴⁴ », elle déjeune d’une absinthe et dîne d’un sandwich jusqu’à ce qu’une « maladie épouvantable⁴⁵ » la frappe :

Un mal repoussant, horrible, une des variétés assez rares de l’anémie : elle puait. Son état de faiblesse, sa misère physiologique la faisaient suer continuellement, et cette sueur était fétide. Une mortelle odeur émanait sans cesse d’elle, traversait ses vêtements, empoisonnait autour d’elle, corrompait l’atmosphère, et, se glissant sous les portes, traversant les murs, empuantait les pièces voisines. Même dans la rue, au grand air, elle n’avancait que dans un invisible nuage pestilentiel, relent de cadavre ambulante et triple essence de géromé, consternait au passage les odorats les moins sensibles⁴⁶.

Alexis investit ici le modèle naturaliste de l’étude de cas physiologique mais, comme l’a noté Jacques Noiray, la « surenchère » et l’« accumulation d’horribles détails (jusqu’à la superlative “triple essence de géromée”, rappel de la “symphonie des fromages” du *Ventre de Paris*) ne peuvent guère s’interpréter autrement que sur le mode ironique »⁴⁷. Le discours

43 Paul Alexis, *Trente Romans*, op. cit., p. 168.

44 *Ibid.*, p. 171.

45 *Ibid.*, p. 172.

46 *Ibid.*

47 Jacques Noiray, « Un cas de suicide naturaliste : *Trente Romans* de Paul Alexis », art. cité, p. 108.

MARIE-ASTRID CHARLIER

de Paul Alexis fonctionne en effet selon trois modes discursifs : ironique, parodique et autoparodique. D'abord, il tourne en dérision la scatologie supposée du naturalisme, déjà légendaire en 1894, surtout depuis la querelle de *La Terre* (1887) et le « Manifeste des Cinq » qui a suivi la parution du roman de Zola. Ensuite il surcode, en version odorante, le motif de la pathologie naturaliste qu'il parodie. Enfin, sur un mode autoparodique, Paul Alexis retrouve le ton de Trublot, son imaginaire carnavalesque et le parfum (!) de scandale des années 1880, lorsque la bataille naturaliste défrayait la chronique. En 1894 cependant, les choses ont changé : la limite de l'acceptable et du représentable a été repoussée et la liberté d'expression a gagné du terrain. Aussi l'horrible pathologie de Solange tomberait-elle à plat pour un lecteur de l'époque s'il n'activait les modes de lecture parodique et autoparodique du texte. L'esthétique du choc pratiquée par les naturalistes dans les années 1870-1880 a vécu et c'est à l'imaginaire fin de siècle qu'Alexis emprunte pour revitaliser ces « scénarios » de romans déjà vus.

IMAGERIE FIN DE SIÈCLE : UN ACROBATE « EN MAILLOT ROSE »

La nouvelle intitulée « William » met en scène deux employées « de la grande maison de modes avenue de l'Opéra⁴⁸ », Laurence et Marion, qui se rendent chez « Madame de N. N... », une riche comtesse délaissée par un mari ambassadeur, afin de lui rapporter les cartes de visite qu'elle a oubliées la veille au magasin. En attendant son retour du Bois, les deux comparses remarquent, « un peu à l'écart », « un forain qui fait des tours en maillot rose », « un hercule »⁴⁹.

48 Paul Alexis, *Trente Romans*, op. cit., p. 191.

49 Ibid., p. 193.

La suite du récit consiste en une supercherie de Laurence, à qui William, l'acrobate, fait les yeux doux. La jeune modiste lui laisse une des cartes de visite de la comtesse et, quelques jours plus tard, l'hercule se rend évidemment à l'hôtel pensant y trouver Laurence. Mais Madame de N. N... ne congédie pas l'acrobate, pas plus qu'il ne recule, lui, après ce quiproquo :

Les choses n'en restèrent pas là. William fut quelques temps l'amant secret de la comtesse. Puis, satisfaite sans doute de l'amour athlétique, elle eut « d'autres William ».

N'ayant jamais osé restituer le cent des cartes incomplet, Milles Laurence et Marion ne s'étaient pas gênées pour recommencer la plaisanterie, les gourgandines, pour glisser encore « leur » carte armoriée à un tas d'acrobates en tous genres, clowns, bateleurs, lutteurs, gymnasiarques. [...] Aujourd'hui, Mme de N. N... passe toujours pour une vertu aux yeux d'une tourbe de gommeux efflanqués et mal bâtis ; mais les Apollons de la place publique, les Antinoüs et les Adonis en maillot la connaissent et parlent avec enthousiasme de « la comtesse des Hercules »⁵⁰.

Cette nouvelle est tout à fait remarquable et se distingue, dans le recueil, à plus d'un titre. Tout d'abord, l'imaginaire forain qu'elle convoque appartient *a priori* plutôt au corpus décadent qu'aux récits naturalistes. L'apparition du personnage de l'acrobate tranche dans le recueil avec le cortège de bonnes, de bourgeois, de prostituées « naturalistes ». Le narrateur souligne d'ailleurs la spécificité de l'acrobate et, indirectement, sa bizarrerie voire son incongruité dans les *Trente Romans* :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 201.

MARIE-ASTRID CHARLIER

Un poète, parnassien ou décadent, n'eût pas manqué de vouloir le sculpter en strophes, souples, nerveuses comme lui et donnant la sensation de cette chair vivante, dont on devinait la moiteur sous les mailles du collant, et qu'on voyait trembler comme de la gélatine à chaque effort surhumain⁵¹.

Le corps de l'acrobate, ses mouvements et sa souplesse sont particulièrement propices à la forme poétique avec ses strophes tantôt cisailées tantôt arrondies. Le tremblement de la chair comprimée par l'effort résonne ici avec le nervosisme décadent. Paul Alexis pense sans doute aux « Montreurs » de Jean Lorrain et notamment au poème « Parade » qui ouvre son recueil *Modernités* paru en 1885 :

À la lutte, à la lutte, ohé, génie et gloire !
 Qui veut voir en maillot, en chemise, en collant
 Poudrés d'or ou reins nus les hommes de talent.
 Voici les fils publics et les montreurs de foire⁵² !

Mais Alexis, lui, n'est pas poète et il délègue la description du corps de l'hercule à la plus jeune des deux modistes :

Sans avoir jamais songé de leur vie à sculpter, ni à peindre, ni à écrire, les deux modistes, depuis quelques minutes, n'en jouissaient pas moins vivement de la mâle beauté de William. La petite Marion, elle, avec la polissonnerie de sa puberté trop instruite, n'avait d'yeux que pour les jambes de l'hercule. Parfois, cependant, elle remontait, tâchait d'apercevoir le poil qu'il avait sous le bras⁵³.

51 *Ibid.*, p. 195.

52 Jean Lorrain, « Parade », *Modernités*, Paris, E. Giraud et Cie, 1885, p. 3.

53 Paul Alexis, *Trente Romans*, *op. cit.*, p. 195.

La focalisation sur les jambes puis le dessous des bras de l'acrobate est caractéristique du regard naturaliste et de son attachement aux détails. Ce dispositif est tout à fait logique pour le personnage de la modiste, tout droit sorti de l'univers zolien et particulièrement d'*Au Bonheur des Dames* (1883). Détaché et grossi par le dispositif descriptif, le poil de l'acrobate apparaît chez Alexis comme un reste parodique (un tic ?) de l'écriture naturaliste que l'écrivain épuise et revitalise au contact du monde forain. En effet, les deux modistes qui appartiennent à la sphère naturaliste sortent bientôt de la scène narrative pour laisser place au « tas d'acrobates » décadents qui se succèdent chez la comtesse.

La fascination de Paul Alexis pour l'imaginaire fin de siècle est aussi mesurable, au-delà du contenu de la nouvelle, à sa longueur. « William » est l'un des récits les plus longs et les plus construits des *Trente Romans*. Sa taille traduit le désir d'Alexis de développer des romans en phase avec l'imagerie⁵⁴ artistique et culturelle contemporaine. Le corps de l'acrobate et les arts forains plus généralement sont très présents dans la culture visuelle, spectaculaire et littéraire de l'époque. On pense évidemment aux affiches de Henri-Georges Ibels et Jules Chéret⁵⁵, aux toiles de Toulouse-Lautrec, Georges Seurat et Marc Chagall, aux spectacles de rue mais aussi, pour n'en citer que deux, aux spectacles donnés aux Folies-Bergère⁵⁶ et au Cirque Medrano ; on pense enfin, outre Jean Lorrain déjà cité, à quelques œuvres littéraires comme *Les Frères Zemganno* (1879) des frères Goncourt, pionniers en la matière, *Ukko'Till* (1891) de Rodolphe Darzens puis, un peu plus tard, *Lulu, roman clownesque* (1901) de Félicien Champsaur. « William » témoigne en définitive

54 Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

55 Ségolène Le Men, *Seurat et Chéret : le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris, CNRS éditions, coll. « Les insolites de la mémoire », 1994.

56 À ce sujet, voir Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du Monde », 2015.

MARIE-ASTRID CHARLIER

de l'ambiguïté artistique et littéraire d'Alexis : d'un côté, il investit l'imaginaire fin de siècle et l'imagerie spectaculaire contemporaine ; d'un autre, pour représenter ces images, en l'occurrence l'art forain et le corps de l'hercule, il conserve un dispositif visuel et descriptif naturaliste grâce aux deux modistes.

Le petit *roman* « William » est éclairé à distance par « Monsieur Betsy », nouvelle du *Besoin d'aimer* de 1885, qui raconte un ménage à trois entre Betsy, écuyère vedette, son époux Francis, le garçon du « *Café du Cirque* », et son riche amant, Gilbert Laroque. Or cette nouvelle, Paul Alexis l'adapte en 1888 pour le théâtre avec l'aide d'Oscar Méténier ; elle sera jouée en 1890 au Théâtre-Libre d'Antoine avec Réjane dans le rôle de Betsy. Cet exemple montre bien que le processus de création repose parfois chez Alexis sur une articulation entre le récit bref, en forme de canevas ou de scénario porté par le genre de la nouvelle, et son déploiement dramatique. Deux autres nouvelles extraites du *Besoin d'aimer* ont connu une même destinée scénique, « Le triomphe de l'innocence » et « Un député », sans parler de *La Fin de Lucie Pellegrin*, adaptée en 1888 également. On peut légitimement se demander si les *Trente Romans*, et notamment « William », n'ont pas été écrits selon cette même dynamique de concentration et de condensation narratives pour une future scène (romanesque ou théâtrale). Quoi qu'il en soit de l'intention exacte d'Alexis, force est de constater l'imbrication entre esthétique naturaliste, style fumiste et passion de la scène.

Environ une décennie après sa collaboration au journal de Jules Vallès et alors qu'une véritable *culture du petit* (petite presse, écritures brèves, marginalités) envahit le champ artistique et littéraire, les *Trente Romans* radicalisent une poétique de la réduction qui condense et synthétise le sérieux du projet naturaliste et la légèreté ludique des

pratiques littéraires fin de siècle, entre les « contes microscopiques » de Franz Mahutte (1886)⁵⁷, les *Cent contes secs* de Camille de Sainte-Croix (1894)⁵⁸ et, plus tard, les *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon (1906). À côté ou à rebours de la figure du « « médanien » intégral⁵⁹ » construite par la critique et l'histoire littéraires, Paul Alexis peut être défini comme un *naturalo-fumiste*. Pour caractériser l'esthétique d'Alexis, sans doute faut-il l'envisager au carrefour du naturalisme, de l'imagerie fin de siècle largement véhiculée par la culture médiatique, et de sa passion pour les scènes théâtrales. Considérée par ce prisme à *trois écrans*, la miniaturisation progressive de l'écriture d'Alexis se comprend comme une tentative de synthèse à l'égard de laquelle ses chroniques pour *Le Cri du peuple* ont joué le rôle de laboratoire d'expérimentation. En régime médiatique, les esthétiques se mêlent sans que cela pose problème et loin des lignes de démarcation franches qu'a établies l'histoire littéraire rétrospective. Replacer la carrière d'Alexis dans la culture médiatique de la fin du siècle aura permis d'envisager les nuances de sa posture et de son écriture, au carrefour de plusieurs esthétiques.

MARIE-ASTRID CHARLIER

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3/ RIRRA 21

57 Les trois « Contes microscopiques » de Franz Mahutte sont parus dans l'*Anthologie Contemporaine des Écrivains français et belges*, Bruxelles, Librairie Nouvelle ; Paris, Librairie Universelle, 1887-1888.

58 *Cent Contes Secs, dits par Coquelin Cadet de la Comédie-Française*, Paris, Ollendorff, 1894. Le frontispice présente une définition du genre par l'auteur : « Un conte sec est un récit dépourvu d'artifices descriptifs, plutôt oral et impromptu qu'écrit et composé. Sobre et nu, il court à sa conclusion avec l'allure la plus rapide et par la voie la plus directe. » Chaque conte est dédié à un écrivain, un artiste ou un éditeur convoqués témoins de la porosité des esthétiques à la fin du siècle puisqu'on y trouve Paul Margueritte, Remy de Gourmont, Mallarmé, Alphonse Allais, Jean Ajalbert, Alfred Valette, Steilen, Henry Becque, Elémir Bourges, Paul Adam, Aristide Bruant, Jules Case, Georges de Montorgueil, Adolphe Willette...

59 Léon Deffoux, *Le Naturalisme*, Paris, Les Œuvres représentatives, 1929.