



HAL
open science

“ Nouvelle et roman dans l'écosystème médiatique ”

Corinne Saminadayar-Perrin

► **To cite this version:**

Corinne Saminadayar-Perrin. “ Nouvelle et roman dans l'écosystème médiatique ”. UGA. Romans et fictions brèves dans la littérature française du XIXe siècle, pp.131-148, 2022. hal-03947715

HAL Id: hal-03947715

<https://hal.science/hal-03947715>

Submitted on 19 Jan 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.

Nouvelle et roman dans l'écosystème médiatique (1860-1885)

« Nous pouvons couper où nous voudrons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. »

Charles Baudelaire, « A Arsène Houssaye », *La Presse*, 26 août 1862.

L'essor parallèle du roman et de la nouvelle au XIX^e siècle est l'un des corollaires du triomphe de la « civilisation du journal¹ » en France. L'entrée du pays dans sa première ère médiatique de masse entraîne une reconfiguration du champ générique, une transformation des modes narratifs, et une redéfinition des formes et des fonctions de la fiction.

L'influence du support médiatique sur la poétique du roman et de la nouvelle s'exerce à plusieurs niveaux. La brièveté d'un récit le rend plus facile à « placer » dans les pages d'un journal, et l'unité d'effet qu'elle produit est favorable au type de lecture séquencé et fragmenté qu'implique la presse ; à cet égard, les réflexions d'Edgar Poe, reprises et problématisées par Baudelaire dans des pages célèbres, n'ont pas seulement une portée esthétique ou stylistique : « [La nouvelle] 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 trac des affaires 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 particulière². » Cette poétique de la brièveté s'oppose au développement du roman feuilleton qui entraîne souvent, dans la même période, des phénomènes d'augmentation du volume textuel : la sérialité, le cycle, le roman-monde sont autant de réponses au nouveau système éditorial lié au journal.

Or, l'opposition roman / nouvelle, qu'écrivains et critiques orchestrent diversement, ne se peut comprendre hors de cet écosystème médiatique qui lui donne sens ; ces deux genres déjà anciens s'inscrivent au XIX^e siècle dans un entrelacs de formes narratives mixtes, hybrides, qui lui sont apparentées : la chronique, le fait divers, la rubrique des tribunaux, les « choses vues », les contes, les poèmes en prose sont autant de formes intermédiaires qui, à divers degrés, mobilisent la fiction, problématisent le social, sollicitent l'imagination, développent une réflexion philosophique ou morale. Le roman comme la nouvelle se définissent en dialogue avec ces formes textuelles frontalières, qui les inspirent, les nourrissent, mais aussi leur servent de repoussoir littéraire et épistémologique. Les échanges entre roman et nouvelle, qu'ils prennent le mode de l'emprunt, de l'inclusion, de la réécriture ou de l'amplification, s'expliquent souvent par une communauté d'influence avec les formes médiatiques qui les complètent et les concurrencent dans le champ littéraire et médiatique

¹ Sur cette question, on consultera l'ouvrage de synthèse *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, « Opus magnum », 2011.

² Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* [Michel Lévy, 1857], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 329.

contemporain : l'œuvre de Maupassant et de Zola offre à cet égard un terrain d'exploration irremplaçable pour comprendre les enjeux de cet environnement médiatique.

La fictionnalisation³ propre au genre de la chronique explique sa proximité, voire sa gémellité, avec le conte et la nouvelle – à tel point que Roger Ripoll, dans son édition des *Contes et nouvelles* de Zola dans la collection de la Pléiade [1976], met les uns et les autres sur le même plan : dans les années 1860-1880, la chronique, la nouvelle et le roman (réaliste ou naturaliste) se disputent le privilège de représenter et de réfléchir l'histoire contemporaine⁴. Dans la même période, la nouvelle réorchestre également des genres plus anciens comme le conte, la légende ou la parabole, qui connaissent en contexte médiatique un infléchissement formel et fonctionnel notoires, et autorisent de nombreux réemplois dans l'écriture romanesque. S'instaurent une circulation et une porosité entre diverses formes brèves et récits plus longs, qui, par une poétique inventive et novatrice du recyclage, multiplient les interactions entre nouvelle et roman.

Chronique, faits divers, choses vues

Le sacre des « princes de la chronique », amorcé dès la monarchie de Juillet, s'impose dans la petite presse littéraire du second Empire : la chronique prend la place de l'article de tête, dans le *Petit journal* comme dans le très mondain *Figaro*, assurant aux grandes plumes du moment une large notoriété et des revenus importants. Les années 1870-1880 confirment cette prééminence, revendiquée comme la marque du journalisme littéraire « à la française » ; face à leurs détracteurs, les chroniqueurs s'affirment volontiers moralistes et historiens du contemporain, voire sociologues de la modernité. Ces revendications, essentielles à leur légitimité d'écrivain, les positionnent sur le même terrain que les romanciers réalistes ou naturalistes, soucieux d'enquêtes de terrain et de réflexion scientifique ; leurs pratiques d'écriture, fondées sur la fictionalisation, la causerie et la mise en intrigue du quotidien⁵, les rapprochent d'autre part des auteurs de contes et nouvelles – lesquels, au même moment, triomphent dans les pages des revues comme des grands quotidiens.

Rien d'étonnant à ce qu'un débat récurrent oppose l'activité de chroniqueur et le travail du romancier, pratiqués souvent en simultané par les mêmes écrivains. Le célèbre article de Maupassant « Messieurs de la chronique », publié dans le *Gil Blas* le 11 novembre 1884, reprend et déplace les termes de la polémique ; la chronique est bien un genre littéraire à part entière, où il est aussi difficile d'exceller que dans le domaine du roman – mais les qualités qu'exigent ces deux formes d'écriture sont très différentes. Le romancier fonde son art sur « des idées générales, une observation profonde et minutieuse des hommes » ; il conçoit son œuvre en privilégiant la « suite sévère dans l'enchaînement des pensées et des événements d'où dépend la composition d'un livre ». A l'inverse, le chroniqueur s'intéresse plus aux « faits » qu'aux hommes ; son style a « plus de trait que de profondeur⁶ » – la brièveté de ses productions n'autorisant pas d'effets complexes de composition.

Dans ce système interactif, la nouvelle semble occuper une position frontalière : comme dans le roman, la fiction autorise une autonomie complète vis-à-vis des faits, et favorise une grande liberté d'invention et de composition, cependant que le récit bref, par son contenu comme par son style, emprunte bien des traits au genre de la chronique et de ses dérivés (choses vues, nouvelles à la main). Cette double appartenance est problématisée

³ Marie-Eve Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

⁴ Sur ce corpus, voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Zola journaliste : histoire, politique, fiction », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 2013, p. 5-28 ; « Portrait de Zola en enfant de la presse », à paraître dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 91, 2017.

⁵ Cf. Sandrine Carvalhosa, *La Causerie au XIX^e siècle. Les voix d'une écriture médiatique*, thèse de doctorat dont la soutenance est prévue à l'automne 2017 à l'université Paul-Valéry, Montpellier 3.

⁶ Eléonore Reverzy, « Guy de Maupassant », *La Civilisation du journal, op. cit.*, p. 1268-1269.

dans les nouvelles de Maupassant, au travers des portraits de narrateurs mis en scène au fil des récits⁷. On reconnaît chez certains des avatars des chroniqueurs parisiens, avec qui ils partagent le goût de la flânerie, le don de l'observation, le talent dans l'art de la causerie légère et spirituelle : « Il tirait de ses observations, de ses aventures, de tout ce qu'il voyait, rencontrait et trouvait, des anecdotes de roman comique et philosophique en même temps, et des remarques humoristiques qui lui faisaient par la ville une grande réputation d'intelligence⁸. » D'autres, au contraire, réincarnent une bonhomie lettrée héritée des Lumières, et prolongent dans la modernité la tradition de la conversation et de la littérature de salon :

Le reste du temps il lisait.

C'était un homme de commerce aimable chez qui était resté beaucoup de l'esprit lettré du dernier siècle. Il adorait les contes, les petits contes polissons, et aussi les histoires vraies arrivées dans son entourage. Dès qu'un ami entra chez lui, il demandait :

« Eh bien, quoi de nouveau ? »

Et il savait interroger à la façon d'un juge d'instruction⁹.

Ce juge d'instruction renvoie à la fois au romancier réaliste-naturaliste, expert en investigations et spécialiste du « cœur humain », et au nouvelliste, grâce au répertoire d'histoires vraies recueillies au cours de sa trajectoire professionnelle – tel magistrat ayant exercé en Corse énumère une cascade de sujets à la manière de Mérimée (ou de Maupassant lui-même...) : « Ce que j'avais surtout à poursuivre là-bas, c'étaient des affaires de vendetta. Il y en avait de superbes, de dramatiques au possible, de féroces, d'héroïques [...] J'avais la tête pleine de ces histoires¹⁰. » Cette séquence ouvre la nouvelle sur une multitude de petits récits virtuels, en attente d'actualisation (Maupassant en écrit plusieurs pour ses lecteurs du *Gil Blas*). Le roman comme la nouvelle se nourrissent des « histoires vraies » fournies par l'actualité, ou, au contraire, greffent l'inventivité fictionnelle sur cette dernière : les récits d'actualité¹¹, d'ampleur variable, se multiplient dans la presse en librairie – non sans provocation, Maupassant propose dans un sketch intitulé « La Revanche » une petite comédie sur le divorce¹², en écho à la récente loi Naquet qui inspire alors nombre d'écrivains.

Nouvelle et roman affichent l'un et l'autre un « sens du réel » qui en fait des rivaux du chroniqueur, mais aussi du spécialiste des sciences sociales alors en gestation. Le récit bref, comme les œuvres réalistes ou naturalistes contemporaines, met volontiers en abyme l'invraisemblance et l'incohérence des romans feuilletons ou des fictions sentimentales de grande consommation ; au rebours des juges d'instruction perspicaces, tel notaire se laisse prendre au piège de ses lectures, et imagine toute une intrigue rocambolesque pour expliquer l'étrange position de la jeune femme qu'il envisage d'épouser : « Donc, une jeune fille, enfant naturelle d'un parvenu et d'une femme de chambre, ayant hérité brusquement de son père, avait appris du même coup la tache de sa naissance [...] Nous autres notaires, nous ne devrions jamais lire des romans ; et j'en ai lu, monsieur¹³. » Inversement, alors que le

⁷ Les récits de Maupassant, au début des années 1880, paraissent à intervalles rapprochés dans le *Gil Blas* : l'effet de sérialité permet aux lecteurs de reconstituer une « galerie de portraits » de conteurs.

⁸ Guy de Maupassant, « Les Tombales », *La Maison Tellier, Contes et nouvelles*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1988, tome 1, p. 158. Toutes les références aux contes et nouvelles de Maupassant renverront désormais à cette édition.

⁹ G. de Maupassant, « La Bécasse », *Contes de la Bécasse*, édition citée, t. 1, p. 439.

¹⁰ G. de Maupassant, « La Main », *Contes du jour et de la nuit*, édition citée, t. 2, p. 223.

¹¹ Sur cette question, cf. Marie-Eve Thérénty, « L'invention de la fiction d'actualité », *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, M. E. Thérénty et A. Vaillant dir., Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 415-428.

¹² G. de Maupassant, « La Revanche », *Gil Blas*, 18 novembre 1884, repris dans *Le Rosier de Madame Husson*. Dans la lignée de *L'Invasion comique*, le titre est une réplique ironique à Déroulède et à la Ligue des Patriotes, pour qui « la revanche » ne saurait avoir d'autre sens que militaire...

¹³ G. de Maupassant, « Divorce », *Le Rosier de Madame Husson*, édition citée, t. 2, p. 1078.

romancier naturaliste construit une représentation « illusionniste » du quotidien, la nouvelle peut laisser place aux événements inattendus, étranges, voire extraordinaires – comme le justifie l'incipit d'un récit intitulé « Un drame vrai » :

Je disais l'autre jour, à cette place, que l'école littéraire d'hier se servait, pour ses romans, des aventures ou vérités exceptionnelles rencontrées dans l'existence ; tandis que l'école actuelle, ne se préoccupant que de vraisemblance, établit une sorte de moyenne des événements ordinaires.

Voici qu'on me communique toute une histoire, arrivée, paraît-il, et qui semble inventée par quelque romancier populaire ou quelque dramatique en délire¹⁴.

Le fait divers représente la quintessence de ces dérapages inopinés du quotidien ; les lecteurs des années 1870-1880 en font une intense consommation, emblématisée dans *Boule de Suif* par ce « beau carré de gruyère, apporté dans un journal, [qui] gardait imprimé “Faits divers” sur sa pâte onctueuse¹⁵. » Les faits divers sont riches d'un potentiel fictionnel lié à leur généalogie – les « canards », qui circulaient auparavant sous forme de feuilles volantes, se glissent dans les pages de la presse où ils trouvent un écosystème exceptionnellement favorable – mais aussi à l'inventivité narrative qu'ils autorisent, de l'amplification dramatisée au ciselage humoristique. Le récit des grandes « affaires » prend, dans la presse populaire, l'allure d'un roman-feuilleton à suspense et à rebondissements (l'affaire Troppmann suivie par *Le Petit journal*, en 1969, en développe le paradigme, promis à un bel avenir) ; inversement, la rubrique des faits divers et des tribunaux offre des noyaux narratifs aux romanciers de « l'humble vérité » (Stendhal, Flaubert, Maupassant, Zola), et inspire les « romans judiciaires » dont l'audience ne cesse de s'accroître sous la Troisième République.

La nouvelle s'empare également des faits divers, ainsi que de la rubrique des tribunaux, riche en anecdotes déjà fictionnalisées, scénarisées et dialoguées sous forme de sketches¹⁶. Maupassant y recourt avec un art consommé de la variation. Dans *Le Rosier de Madame Husson*, le récit intitulé « Une vente » s'ouvre ainsi : « Les nommés Brument (Césaire-Isidore) et Cornu (Prosper-Napoléon) comparaissaient devant la cour d'assises de la Seine-Inférieure sous l'inculpation de tentative d'assassinat, par immersion, sur la femme Brunet, épouse légitime du premier des prévenus¹⁷ » – la tonalité farcesque de l'anecdote répond à cette introduction. Le récit suivant, « L'Assassin », reprend la scénographie du procès, mais en la transposant génériquement (la nouvelle reproduit la plaidoirie de l'avocat) et socialement (il s'agit d'un drame dans la petite bourgeoisie urbaine) : « Le coupable était défendu par un tout jeune avocat, un débutant qui parla ainsi¹⁸. »

Le phénomène qualifié par Marc Angenot de « romanesque généralisé¹⁹ » trouve tout naturellement son corollaire dans le domaine de la nouvelle. Deux attitudes symétriques amènent une réception problématique des récits publiés dans la presse, qu'ils se donnent pour véridiques (faits divers, rubrique des tribunaux) ou fictionnels (contes, nouvelles, romans). Les lecteurs inexpérimentés (un paysan normand, un facteur rural²⁰, une jeune

¹⁴ « Un drame vrai », *Gil Blas*, 6 août 1882, édition citée, t. 1, p. 397 – l'exergue est emprunté à Boileau : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. »

¹⁵ G. de Maupassant, *Boule de Suif*, édition citée, t. 1, p. 82.

¹⁶ Sur cette question, voir Amélie Chabrier, *Les genres du prétoire : chronique judiciaire et littérature au XIX^e siècle*, thèse soutenue en 2013 à l'université Paul-Valéry, Montpellier 3 [disponible en ligne sur l'archive ouverte HAL].

¹⁷ G. de Maupassant, « Une vente », *Le Rosier de Madame Husson*, édition citée, t. 2, p. 1052.

¹⁸ G. de Maupassant, « L'Assassin », *Le Rosier de Madame Husson*, édition citée, t. 2, p. 1057.

¹⁹ « Cette hypothèse revient à trouver dans la forme romanesque le modèle fondamental de mise en discours à des fins cognitives pour la France du siècle passé. Je dirais qu'il a dominé une gnoseologie narrative “réaliste” au siècle passé qui, loin d'être le propre du roman, s'est réalisée dans le roman (avec prestige) comme elle se réalisait aussi dans le réquisitoire de l'avocat général, dans la chronique du publiciste, dans le leçon de clinique du médecin... Je propose d'appeler cette gnoseologie le “romanesque général”. » (Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Québec, « L'Univers du discours », 1989, p. 177).

²⁰ G. de Maupassant, « Le Crime au père Boniface », *Contes du jour et de la nuit*, édition citée, t. 2, p. 166.

épousée...) ont tendance à trouver dans les faits divers une grille d'interprétation permettant de comprendre le réel dans son épaisseur la plus banale. Confrontée à la brutalité de l'acte sexuel qu'on lui impose durant sa nuit de noces, une vierge innocente se croit victime d'un pervers voire d'un assassin : « En une seconde, je m'imaginai des choses effroyables. Je pensai aux faits divers des journaux, aux crimes mystérieux, à toutes les histoires chuchotées de jeunes filles épousées par des misérables ! Est-ce que je le connaissais, cet homme²¹ ? » Inversement, l'autisme intellectuel d'un petit employé l'amène à négliger le potentiel informationnel voire sociologique de la presse, d'où une déconnexion pathologique d'avec le monde contemporain : « Il ne connaissait pas plus Paris que ne le peut connaître un aveugle conduit par son chien [...] ; et, s'il lisait dans son journal d'un sou les événements et les scandales, il les percevait comme des contes fantaisistes inventés à plaisir pour distraire les petits employés²². »

Romans et nouvelles multiplient les dispositifs d'enchâssement réciproque mettant en scène la fabrique des récits, et ouvrant au lecteur l'atelier de la narration – ce qui explique la porosité entre le vrai et le vraisemblable, le réel et le fictif. Comme les *Rougon-Macquart*, les œuvres de Maupassant sont riches en surdoués de la fiction. Certains personnages exercent leur talent dans la sphère professionnelle ; Madeleine Forestier, en rédigeant pour Georges Duroy sa première chronique algérienne, y insère une anecdote renvoyant à la nouvelle « Un échec », publiée dans le *Gil Blas* le 16 juin 1885 (l'année même de la parution de *Bel-Ami*) : « Elle imaginait maintenant les péripéties de la route, portaiturait des compagnons de voyage inventés par elle, et ébauchait une aventure d'amour avec la femme d'un capitaine d'infanterie qui allait rejoindre son mari²³. » Quant aux Parisiennes du grand monde, elles se révèlent d'inépuisables productrices de récits, voués notamment à désarmer la jalousie des maris (et éventuellement des amants). La jeune Laurine (est-ce la fille de Clotilde de Marelle, devenue grande ?) brode inlassablement des fables édifiantes à l'intention de son pieux époux : « Elle racontait ses entreprises charitables [...] Mais quelquefois, au milieu du récit de quelque acte de bienfaisance, un fou rire la saisissait tout d'un coup [...] “Ce n'est rien ! le souvenir d'une drôle de chose qui m'est arrivée.” Et elle racontait une histoire quelconque²⁴. » Ces histoires quelconques, le lecteur en trouve un florilège dans les nouvelles et romans contemporains...

La production et la diffusion collective de fictions, sous forme de rumeurs, est d'autre part un phénomène sociologique bien étudié par les écrivains, qu'ils soient nouvellistes ou romanciers. Les marginaux, les étrangers à la collectivité en sont les premières victimes : dans *Les Travailleurs de la mer* [1867], les villageois colportent toutes sortes de légendes noires sur leur voisin Gilliatt, de même que les commerçants des Halles sur Florent [*Le Ventre de Paris*, 1873], ou, avant eux, les habitants de Plassans sur les insurgés républicains [*La Fortune des Rougon*, 1869]. Au cœur de la trame romanesque, faits divers, anecdotes fantastiques, récits noirs bourgeonnent en mini-récits tout imprégnés des images et des représentations issues de la presse contemporaine et de la culture populaire. Le même phénomène se produit, en modèle réduit, dans les contes et nouvelles. Un étranger s'installe dans un village corse ; aussitôt les rumeurs fabriquent un mini-roman d'aventures ou un fait divers bien sanglant : « Des légendes se firent autour de lui. On prétendit que c'était un haut personnage fuyant sa patrie pour des raisons politiques : puis on affirma qu'il se cachait après avoir commis un crime épouvantable. On citait même des circonstances particulièrement horribles²⁵. »

La fiction met ainsi en abyme le lien qu'entretiennent les récits, romans ou nouvelles, et les discours sociaux ou médiatiques dont ils s'inspirent et qu'ils produisent en retour.

²¹ G. de Maupassant, « Enragée ?... », *Le Rosier de Madame Husson*, édition citée, t. 2, p. 1040.

²² G. de Maupassant, « En famille », *La Maison Tellier*, édition citée, t. 1, p. 185.

²³ G. de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 231.

²⁴ G. de Maupassant, « La Confession », *Le Rosier de Madame Husson*, édition citée, t. 2, p. 1071-1072.

²⁵ G. de Maupassant, « La Main », *Contes du jour et de la nuit*, édition citée, t. 2, p. 223.

Enchâssements et effets d'intertextualité mettent en réseau des textes narratifs d'ampleur variable, que leurs liens soient effectivement actualisés ou qu'ils restent virtuels. Dans « Le Rosier de Madame Husson », le livre de cuisine de Françoise, qui endosse pour sa patronne le rôle de détective privé, est à la fois une image (comique) du recueil de nouvelles, du journal où elles sont d'abord publiées, et du carnet d'enquêtes du romancier naturaliste :

Malvina Levesque s'a dérangé l'an dernier avec Mathurin Poilu.

Un gigot.... 25 sous

Sel..... 1 sou

Rosalie Vatinel qu'a été rencontrée dans le boi Riboudet avec Césair Piénoir par Mme Onésime repasseuse, le vingt juillet à la brune.

Radis.... 1 sou

Vinaigre.... 2 sous

Sel d'oseille.... 2 sous

Joséphine Dardent qu'on ne croit pas qu'al a fauté nonobstant qu'al est en correspondance avec le fils Oportun qu'est en service à Rouen et qui lui a envoyé un bonnet en cado par la diligence²⁶.

Contes médiatiques et légendaire romanesque

L'entrée dans l'ère médiatique, qui encourage dès les années 1830 une consommation accrue de récits brefs, est exactement contemporaine de l'engouement romantique pour le légendaire, le merveilleux et le fantastique – trois registres fortement présents dans les nouvelles publiées dans les journaux et les revues, jusqu'aux années 1880. L'inspiration sociale, l'exigence réaliste, l'investigation naturaliste entraînent cependant une reconfiguration critique qui engage un jeu complexe d'échanges et / ou de confrontations entre romans et nouvelles relevant du merveilleux.

La presse continue certes, pendant toute la période, à offrir à ses lecteurs des contes édifiants – c'est une tendance générale à Noël, et une constante pour certains titres (dédiés aux enfants, aux demoiselles, à la lecture de famille notamment). Maupassant en donne un bon exemple avec « Le Donneur d'eau bénite », publié dans *La Mosaïque* le 10 novembre 1977²⁷ – le début et la fin du récit sont stylistiquement marqués, et affichent l'affiliation de l'œuvre aux légendes pieuses. Même inspiration dans « Sœur-des-Pauvres », que Zola avait publié en 1864 dans les *Contes à Ninon* – le titre vaut pour pacte de lecture générique. Ce dernier récit instaure un dialogue avec l'histoire de Cosette dans *Les Misérables*, le best-seller de l'année 1862²⁸. Comme la petite Cosette, Sœur-des-Pauvres, à dix ans, travaille durement comme servante, aux ordres d'un oncle et d'une tante qui n'ont rien à envier aux Thénardié ; comme la fille de Fantine, elle convoite, un jour de fête, une superbe poupée exposée à la devanture illuminée d'une boutique de village, « une poupée qui avait des cheveux comme une grande personne ; cette poupée, qui était bien haute comme elle, portait une robe de soie blanche, pareille à celle de la Sainte Vierge²⁹. » Alors que Cosette rencontre ce même soir de Noël Jean Valjean, venu la sauver, c'est Marie elle-même qui apparaît à la petite fille sous les traits d'une pauvre – le parallèle se substitue à la réécriture. La nouvelle de Zola autonomise le conte déjà inscrit dans le roman de Hugo, et inséré (encadré) dans la dynamique romanesque : « Quant à l'histoire de Cosette, elle possède toutes les composantes essentielles d'un conte de fées : une petite souillon est dotée de deux méchantes sœurs et d'une horrible marâtre qui l'envoie chercher de l'eau dans la forêt par une nuit glaciale de

²⁶ G. de Maupassant, « Le Rosier de Madame Husson », *Le Rosier de Madame Husson*, édition citée, t. 2, p. 1024.

²⁷ G. de Maupassant, « Le Donneur d'eau bénite », *Contes et nouvelles*, op. cit., t. 1, p. 44-46.

²⁸ Cf. Corinne Saminadayar-Perrin, « Les Nouveaux contes à Ninon. Autoportrait de l'écrivain en militant », *Romanic Review*, n° 102, mai-novembre 2011 [paru en février 2013], p. 305-320.

²⁹ Emile Zola, « Sœur-des-Pauvres », *Contes à Ninon* [1864], *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 82.

Noël, mais les fées veillent [...] : Fantine (dont le nom prédestinée commence comme “fée” et finit par “enfantine”) dont les yeux suivent la petite fille dans la forêt, et Jean Valjean qui intervient et rachète l’enfant³⁰. »

A ce recyclage d’une forme simple, renvoyant à l’inspiration « populaire » que revendique Hugo dans *Les Misérables*, répond la réflexion menée conjointement par le roman et la nouvelle sur le « merveilleux de la modernité³¹ ». L’histoire contemporaine fabrique du légendaire, et pas seulement sur le mode épique (la geste de Napoléon chez Balzac, dans *Le Curé de village*) ; l’ouverture des *Misérables* fait de Mgr Myriel la « légende vivante » de Digne : « La fable, la fiction inventée par un auteur, devient une “vie de saint” digne de la *Légende dorée*, authentifiée par un témoin, transmise d’une génération à l’autre, impliquant l’auteur dans son devoir de témoignage, et chaque lecteur dans sa quête du vrai³². » La nouvelle peut mettre en valeur une forme de « légendaire alternatif », lorsqu’elle raconte la vie de saints minuscules, qui échappent, par leur invisibilité sociale, à la fabrique collective du merveilleux. Dans *Un cœur simple*, Félicité est à la fois une magicienne qui séduit les bœufs par « une sorte de complainte³³ », une héroïne prête à se sacrifier pour sauver Mme Aubain et ses enfants d’un taureau furieux³⁴, et une sainte qui soigne d’un affreux cancer le père Colmiche, ancien terroriste de 93, avec autant de dévouement que Saint Julien l’Hospitalier embrassant le lépreux (le parallèle est explicite : les deux récits se succèdent dans le recueil des *Trois contes*, après avoir été publiés à la suite l’un de l’autre en feuilleton). Or, le personnage de Félicité est d’abord apparu, en profil perdu, dans deux romans de Flaubert ; la petite servante d’Emma Bovary porte son nom, et Catherine Nicaise, primée aux Comices agricoles pour « cinquante-quatre ans de service dans la même ferme », résume la destinée que la nouvelle déploiera – les mains de la travailleuse portent leurs stigmates :

La poussière des granges, la potasse des lessives et le suint des laines les avaient si bien encroûtées, écaillées, durcies, qu’elles semblaient sales quoiqu’elles fussent rincées d’eau claire ; et à force d’avoir servi, elles restaient entrouvertes, comme pour présenter d’elles-mêmes l’humble témoignage de tant de souffrances subies. Quelque chose d’une rigidité monacale relevait l’expression de sa figure. Rien de triste ou d’attendri n’amollissait ce regard pâle. De la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité [...] Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servilité³⁵.

Un cœur simple déploie, sous la forme du conte, l’esquisse en pointillés inscrite dans le roman – le récit bref déplace la perspective, change de focale et d’échelle pour développer les possibles de la fiction³⁶.

A cet égard, il serait réducteur de considérer que le clivage générique entre roman et nouvelle, chronique et fiction, ou la diversité des supports (livre / journal), détermine

³⁰ Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin Sup Lettres, 1995, p. 103.

³¹ Cf. Corinne Saminadayar-Perrin, « Un merveilleux réaliste ? », *Romantisme*, « Le Merveilleux », n° 170, 2015/4, p. 49-61.

³² M. Roman et M. C. Bellosta, *Les Misérables, roman pensif, op. cit.*, p. 99.

³³ Gustave Flaubert, « Un cœur simple », *Trois contes* [1877], Paris, GF, 1986, p. 49 (Félicité, tout enfant, a travaillé comme vachère, ce qui peut expliquer de manière réaliste ses talents – mais la séquence en fait aussi une épigone d’Orphée, et/ou une magicienne-sorcière...)

³⁴ L’exploit active un début de création légendaire dont (peut-être) le conte présente comme dérivé : « Cet événement, pendant bien des années, fut un sujet de conversation à Pont-l’Evêque » (« Un cœur simple », *Trois contes, op. cit.*, p. 50).

³⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary* [1857], Paris, GF, 1986, p. 217.

³⁶ Ce que souligne l’incipit d’« Un cœur simple », lequel renvoie à *Madame Bovary* : « Pendant un demi-siècle, les bourgeois de Pont-l’Evêque enviaient à Mme Aubain sa servante Félicité. / Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre. »

l'adhésion ou la distance critique par rapport au discours moral porté par le conte. La chronique, dont nous avons vu les affinités avec le récit bref, revendique parfois explicitement une mission didactique voire moraliste justifiant le recours au légendaire ou à l'*exemplum* ; c'est notamment le cas de Timothée Trimm au *Petit journal* : « Dans la biographie, dans le conte, dans la légende, dans la bibliographie, dans toutes les matières traitées par ma plume rapide, j'ai fait ressortir l'enseignement civilisateur, l'acte héroïque et recommandable, le citoyen fameux par ses vertus et ses talents, l'invention ingénieuse ou le mérite caché³⁷. » Cette hagiographie populaire de la modernité a pur contrepoint la reprise, dans le roman naturaliste, de schémas ouvertement empruntés au conte de fées – ainsi du *Bonheur des Dames*, réécriture capitaliste de *Cendrillon*, ou du *Rêve*, addendum dix-neuviémiste à la Légende dorée.

Inversement, la nouvelle comme le roman opèrent parfois une déconstruction critique radicale du conte. Dans « la Parure », Maupassant subvertit féroce le schéma de *Cendrillon*. Comme la jeune fille du conte, Mme Loisel, à la sortie du bal, s'enfuit pour qu'on ne voie pas ses pauvres habits : « [Son mari] lui jeta sur les épaules les vêtements qu'il avait apportés pour la sortie, modestes vêtements de la vie ordinaire, dont la pauvreté jurait avec l'élégance de la toilette de bal. Elle le sentit et voulut s'enfuir, pour ne pas être remarquée par les autres femmes qui s'enveloppaient de riches fourrures [...] Elle descendait rapidement l'escalier³⁸. » De même que le carrosse miraculeux redevient citrouille à minuit, le couple Loisel ne rencontre à son retour qu'une voiture fantôme, « un de ces vieux coupés noctambules qu'on ne voit dans Paris que la nuit venue³⁹ ». Mathilde Loisel, dans sa précipitation, a perdu non sa pantoufle de vair/verre, mais son collier (de verroterie) – la fausse rivière de diamants ne se retrouvera pas, et provoquera sa chute dans l'enfer de la misère, après ce bal où, comme avant elle Emma Bovary, où elle s'était rêvée princesse.

A plus grande échelle, Hugo inverse les logiques du conte dans *Les Misérables*. Fantine a « de l'or et des perles pour dot, mais son or était sur sa tête et ses perles étaient dans sa bouche⁴⁰ » ; or, cette référence indirecte à Perrault (« Les Fées ») programme un horizon d'attente décevant : Tholomyès n'a rien d'un prince charmant, et n'épousera pas sa bergère au terme d'un printemps d'églogue. « Le conte de fées et une illusion [...] Si les belles dents et les beaux cheveux de Fantine sont mentionnés, c'est parce qu'elle les vendra pour payer les Thénardier, le détail féérique préparant un épisode réaliste où le pauvre vend ce qu'il a⁴¹. »

Le bref et le long : emboîtements, contagions, mises en abyme

La multiplicité des rapports entre roman et nouvelle, que révèle clairement l'exemple du conte, problématise la question du réemploi et du recyclage, selon deux modalités concurrentes : le récit bref peut soit s'insérer dans une œuvre (plus) longue, soit lui servir de matrice, selon le principe rhétorique de l'amplification (enseignée dans les classes d'humanités jusqu'aux réformes des années 1880).

Dans le premier cas, telle ou telle nouvelle s'enchaîne dans le roman auquel travaille au même moment l'écrivain : nombre de récits publiés par Maupassant dans la presse trouvent place dans *Une Vie*⁴², au prix parfois de quelques modifications minimalistes⁴³ (ces textes,

³⁷ Timothée Trimm, *Le Petit journal*, 1^{er} janvier 1865.

³⁸ G. de Maupassant, « La Parure », *Contes du jour et de la nuit, op. cit.*, t. 2, p. 189.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ V. Hugo, *Les Misérables* [1862], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 130.

⁴¹ M. roman et M. C. Bellosta, *Les Misérables, roman pensif, op. cit.*, p. 105.

⁴² « Histoire corse », *Gil Blas*, 1^{er} décembre 1881 ; « Le Saut du berger », *Gil Blas*, 9 mars 1882 ; « Vieux objets », *Gil Blas*, 29 mars 1882 ; « La veillée », *Gil Blas*, 7 juin 1882 ; « Voyage de noce », *Gil Blas*, 18 août 1882 ; « Ma femme », *Gil Blas*, 5 décembre 1882...

⁴³ Dans « Par un soir de printemps » (*Le Gaulois*, 7 mai 1881), la tante Lison doit son nom de Lise au fait d'être née « aux jours où Béranger régnait sur la France » (*Contes et nouvelles, op. cit.*, t. 1, p. 246) ; pour des raisons

déjà exploités deux fois, ne sont pas repris en recueil). Parfois, le développement romanesque approfondit, par une étude de cas dramatisée, un principe général abordé dans une nouvelle. Dans « Mots d'amour », la forme épistolaire permet une analyse piquante des subtilités de la rhétorique amoureuse : « Une femme de trente-cinq ans, à l'âge des grandes passions violentes, qui conserverait seulement un rien de la mièvrerie caressante de ses amours de vingt ans, qui ne comprendrait pas qu'elle doit s'exprimer autrement, regarder autrement, embrasser autrement, qu'elle doit être une Didon et non plus une Juliette, écœurerait infailliblement neuf amants sur dix⁴⁴. » Ce qui arrive précisément à la maladroite et malheureuse Mme Walter, dans *Bel-Ami* :

Il était surtout écœuré de l'entendre dire "Mon rat", "Mon chien", "Mon chat", "Mon bijou" [...] Elle aurait dû sentir, lui semblait-il, qu'il faut en amour, un tact, une adresse, une prudence et une justesse extrêmes, que s'étant donnée à lui, elle, mûre, mère de famille, femme du monde, elle devait se livrer gravement, avec une sorte d'emportement contenu, sévère, avec des larmes peut-être, mais avec les larmes de Didon, non plus avec celles de Juliette⁴⁵.

La nouvelle peut aussi constituer l'atelier du roman, l'écrivain traçant une brève esquisse narrative d'un épisode appelé à plus amples développements. Dans la quatrième séquence de la mini-série « Comment on se marie », publiée dans *Le Messager de l'Europe* en janvier 1876⁴⁶, Zola raconte les noces du menuisier Valentin et de la petite fleuriste Clémence : on reconnaît aisément un premier crayon du mariage de Gervaise et Coupeau dans *L'Assommoir* [1977], jusque dans l'usage du style indirect livre inséré dans la narration. Inversement, la nouvelle présente parfois un modèle réduit d'un roman auquel il renvoie par effet d'intertextualité. Telle héroïne de Maupassant réincarne une Emma Bovary sous la Troisième République : « Elle songeait à Paris, sans cesse, et lisait avidement les journaux mondains [...] De [sa province] elle apercevait Paris dans une apothéose de luxe magnifique et corrompu. Et pendant les longues nuits de rêves, bercée par le ronflement régulier de son mari qui dormait à ses côtés, sur le dos, avec un foulard autour du crâne, elle songeait⁴⁷ ... »

Les variations d'échelle produisent des effets intertextuels économiques autant qu'efficaces : renvoyer à un roman permet d'accentuer la concentration des effets dans la nouvelle, cependant que le récit bref permet de tester à moindres frais la rentabilité de certains dispositifs narratifs et stylistiques. Lorsqu'elle est explicite, la mise en abyme romanesque offre en outre à l'écrivain-journaliste la possibilité de défendre la légitimité de son œuvre de nouvelliste. Dans *Bel-Ami*, Maupassant présente certes les rédacteurs de *La Vie française* comme des « débitants de comédie humaine à la ligne », examinant faits divers et scandales judiciaires « comme on pèse, chez les commerçants, les objets qu'on va livrer au public⁴⁸ » ; inversement, ce coup d'œil du spéculateur n'empêche pas une approche analytique et sociologique, laquelle prête au récit, factuel et/ou fictionnel, une authentique valeur cognitive : « On ne s'indignait pas, on ne s'étonnait pas des faits ; on en cherchait les causes profondes, secrètes, avec une curiosité professionnelle et une indifférence absolue pour le crime lui-même. On tâchait d'expliquer nettement les origines des actions, de déterminer

chronologiques, Maupassant modifie ce détail dans *Une Vie* : « Elle s'appelait Lise et semblait gênée par ce nom pimpant et jeune » (*Une Vie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 37).

⁴⁴ « Mots d'amour », *Gil Blas*, 2 février 1882, *Contes et nouvelles, op. cit.*, t. 1, p. 323-324.

⁴⁵ G. de Maupassant, *Bel-Ami*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 410.

⁴⁶ E. Zola, « Comment on se marie », *Contes et nouvelles, op. cit.*, t. 1, p. 976-981.

⁴⁷ G. de Maupassant, « Une aventure parisienne », *Gil Blas*, 22 décembre 1881, *Contes et nouvelles, op. cit.*, t. 1, p. 325.

⁴⁸ G. de Maupassant, *Bel-Ami, op. cit.*, p. 215. On songe à l'élégant antiquaire mis en scène dans « La Baronne », spécialiste en « histoires parisiennes » comme en objets d'art anciens (*Le Rosier de Madame Husson, op. cit.*, p. 82).

tous les phénomènes cérébraux dont était né le drame, résultat scientifique d'un état d'esprit particulier⁴⁹. »

Les « romans de journalistes » multiplient les occasions de mettre en perspective (et en question) l'écriture de récits brefs en régime médiatique. Dans *Le Bachelier*, Jacques Vingtras entreprend de composer des nouvelles pour le *Journal des demoiselles*, sur des scénarios fort édifiants inspirés par le rédacteur en chef. La petite Cimetière (!), à huit ans, se trouve seule au monde et survit en vendant les fleurs récoltées sur les tombes ; un bourgeois charitable finit par lui assurer un avenir inespéré : « Ce monsieur l'adopte, lui fait apprendre le piano, puis la marie richement⁵⁰. » *Happy end* digne de *Sans famille*... mais que rendent impossible les exigences nouvelles du lectorat, en matière de réalisme : « Les mères se demanderont où couche votre héroïne. Est-elle en garni ou dans ses meubles ? on ne loue pas facilement, vous savez bien, aux orphelines de huit ans⁵¹. » A entrer dans les détails, Jacques Vingtras s'aperçoit vite que son personnage risque de rappeler Fleur-de-Marie plus que Cendrillon – filiation certes plus vraisemblable, mais peu compatible avec le *Journal des Demoiselles*. Changement d'objectif, donc – l'apprenti-journaliste raconte « une histoire qu'[il] a vue » :

Une petite fille était toute seule dans la maison pendant qu'on enterrait sa mère qui était morte de faim... – On avait prié une voisine de veiller sur la petite, mais la voisine s'était enfermée avec son amoureux ; la petite en jouant a roulé sur les marches de l'escalier et s'est cassé la jambe, on a dû la lui couper – elle marche maintenant avec une jambe de bois dans les rangs de l'hospice des orphelines⁵².

Cette nouvelle version, comme on peut s'y attendre, est refusée avec effroi et scandale. Les mésaventures de Vingtras témoignent des apories auxquelles se heurte la nouvelle sentimentale d'inspiration sociale, sous le second Empire : l'hybridation avec le conte ruine la vraisemblance, le réalisme social n'est plus à l'ordre du jour, « l'histoire vraie » est interdite tant par la censure que par l'horizon d'attente du lectorat bien-pensant. En régime médiatique contraint, la nouvelle est le produit de compromis multiples qui en limitent la portée et en expliquent les limites – le roman offrant d'autres possibilités de problématisation dans la représentation du social.

A cet égard, la brièveté de la nouvelle ne constitue pas nécessairement un cadrage strictement limitatif : pris dans les mêmes logiques médiatiques que le roman contemporain, le récit bref s'en inspire pour créer des formes composites, mixtes, qui reprennent à petite échelle les principes du feuilleton ou de l'œuvre-monde. Le journaliste, « négociant en comédie humaine à la ligne », pratique volontiers le retour des personnages : les lecteurs du *Gaulois* croisent l'insolent et cynique M. Rade dans plusieurs des bureaux ministériels mis en scène par Maupassant⁵³, de même que la marquise aux belles épaules, et son amie la petite baronne, se retrouvent dans plusieurs récits de Zola publiés dans le journal *La Cloche*⁵⁴ (dans *La Curée*, Renée Saccard hérite de ces spectaculaires épaules, « fermes colonnes de l'Empire »).

⁴⁹ G. de Maupassant, *Bel-Ami*, op. cit., p. 214.

⁵⁰ Jules Vallès, *Le Bachelier* [1881], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 635.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Les lecteurs du *Gaulois* rencontrent d'abord ce personnage provocateur et paradoxal dans « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris » (31 mai-16 août 1880), puis dans le récit « Opinion publique » quelques mois plus tard (21 mars 1881 : « M. Rade, bureaucrate journaliste, sceptique railleur et révolté, avec une voix de criquet, un œil malin et des gestes secs, s'amusait à scandaliser son monde », *Contes et nouvelles*, op. cit., t. 1, p. 241).

⁵⁴ Cf. C. Saminadayar-Perrin, « Zola journaliste : histoire, politique, fiction », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 2013, p. 14.

Le principe du feuilleton – « la suite au prochain numéro » – ouvre aussi toutes sortes de possibilités non seulement pour fractionner une longue nouvelle, mais aussi pour articuler plusieurs séquences narratives brèves. Le principe le plus simple et le plus économique reste celui de la série ouverte : des titres comme « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris⁵⁵ » ou « Scènes d'élections⁵⁶ » permettent d'ouvrir une suite quasi indéfinie de séquences, organisées soit autour d'un même personnage-type, soit autour d'une thématique récurrente – forme plus flexible, donc, qu'une série fermée comme « La Semaine d'une Parisienne⁵⁷ ». A un niveau supérieur d'organisation, une logique panoramique cartographie le social et construit une investigation méthodiquement territorialisée : dans « Comment on se marie⁵⁸ », Zola propose quatre petits récits, situés le premier dans la vieille aristocratie, le deuxième dans la grande bourgeoisie, le troisième chez des commerçants enrichis, le quatrième chez les ouvriers du faubourg Saint-Antoine – la succession des récits correspondant soit à la hiérarchie sociale (ascendante ou descendante selon les cas), soit à une esthétique du contrepoint voire du contraste (« Portraits de prêtres⁵⁹ »).

Enfin, plusieurs niveaux d'organisation peuvent se croiser et programmer le fonctionnement du récit ; dans « Les Quatre journées de Jean Gourdon », la succession des quatre saisons, du printemps à l'hiver, renvoie aux quatre âges de la vie du protagoniste, de l'adolescence à la vieillesse, et à la tonalité dominante des quatre épisodes évoqués (le deuxième et le quatrième, d'ailleurs, consacrés l'un à la guerre de 1870 et l'autre à une inondation catastrophique de la Durance, avaient déjà inspiré à Zola des fictions d'actualité dont il reprend l'essentiel). La scansion du feuilleton, l'invention de la sérialité, l'esthétique du cycle romanesque offrent ainsi aux genres brefs des possibilités multiples qui en enrichissent et en complexifient le fonctionnement.

Dans le contexte médiatique qui lui donne sens, le rapport entre roman et nouvelle au XIX^e siècle s'avère beaucoup plus complexe que ne le laisse à entendre le discours critique contemporain ; la période 1860-1885 multiplie les dispositifs hybrides et les effets de porosité. Entre récits brefs et romanesque généralisé, s'épanouissent de multiples formes journalistiques, fictionnelles à divers degrés ; ces usages de la fiction expérimentés dans la chronique, le fait divers, la rubrique des tribunaux, les choses vues ou les nouvelles à la main interrogent les pouvoirs cognitifs propres au récit – au moment même où le roman revendique une méthodologie scientifique pour modéliser le réel, empruntant aux modalités de l'investigation sociale, du reportage de terrain ou du témoignage, voire de l'enquête policière. Parallèlement, certains genres anciens – contes, légendes, fables et paraboles – se réinvestissent diversement dans les nouvelles comme dans les romans, les variations d'échelle traduisant des changements de perspective aux conséquences (idéologiques et esthétiques) parfois inattendues.

L'écosystème médiatique, et l'effet-support, exercent en outre une forte influence sur la poétique des formes : les récits brefs s'organisent en feuilletons, en séries ou en cycles, cependant que le roman, dès les années 1860, marque une tendance à la discontinuité et à l'émiettement – *Charles Demailly* [1860] est un bon exemple de montage romanesque par juxtaposition de séquences brèves inspirées par les microformes médiatiques, qu'on retrouve dans nombre de fictions d'actualité et de romans de journalistes. Le refus de la mise en

⁵⁵ La série paraît dans *Le Gaulois* du 31 mai au 16 août 1880 (période creuse pour la chronique mondaine) ; le troisième épisode, « Chez un ami », sera ensuite autonomisé et recyclé par Maupassant, en un petit récit sentimental à la première personne.

⁵⁶ E. Zola, « Scènes d'élections », *Le Messager de l'Europe*, décembre 1877, *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 1089-1123.

⁵⁷ E. Zola, « La Semaine d'une Parisienne », *Le Messager de l'Europe*, mai 1875, *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 933-956.

⁵⁸ E. Zola, « Comment on se marie », *Le Messager de l'Europe*, janvier 1876, *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 957-981.

⁵⁹ E. Zola, « Les Quatre journées de Jean Gourdon », *L'Illustration*, 15 décembre 1866-16 février 1867, *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 517-559.

intrigue, l'esthétique du collage, la composition par séquences disjointes sont autant d'innovations romanesques témoignant du rôle essentiel joué par les genres médiatiques dans la reconfiguration contemporaine du rapport roman / nouvelle.

Corinne Saminadayar-Perrin
Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21