

Moralités légendaires GrenDaudetRev9

Moralités légendaires ? Tensions génériques, ethniques, éthiques chez Daudet et Erckmann-Chatrian

Alphonse Daudet et Erckmann-Chatrian sont des légendes littéraires. Chacun connaît le génial auteur des *Lettres de mon moulin* ; si l'on se souvient moins du couple Erckmann-Chatrian, dans le temps aussi populaires que Daudet et réédités jusqu'aux années soixante,¹ c'est peut-être à cause de leur réputation d'apologistes bon enfant, sentimentaux de leur époque, à laquelle ils sont plus étroitement associés que Daudet, dont les opinions politiques parfois douteuses ont été voilés par le temps, le folklore, et par son propre mythe.² Nous traitons ces deux auteurs (car pour les contemporains Erckmann-Chatrian n'en faisait qu'un³) comme conteurs régionalistes, ethniques et populaires qui content des histoires de terroir en les élevant au niveau national; qui pratiquent des formes brèves jusque dans le roman, mais avec des procédés et des suites fort différentes, Erckmann-Chatrian invoquant la légende et le conte comme facteur de rassemblement, Daudet en le faisant voler en éclats – pratiques qui dans les deux cas ne vont pas sans rebondissements éthiques. Après quelques observations génériques nous considérerons nos auteurs comme écrivains apparemment autobiographiques, authentiques et pédagogiques, de terroir et nationaux, conteurs et romanciers, en invoquant notamment les *Lettres de mon moulin* (1869), les *Contes du lundi* (1873), les deux *Robert Helmont* – la nouvelle sous-titrée *Journal d'un solitaire* qui, publiée indépendamment, porta le premier ce titre en 1871, et le recueil de 1874 dont la nouvelle *Robert Helmont* est en tête, avant de confronter deux contes et deux romans de chaque auteur : *Daniel Rock* (1861) et *Maître Fix* (1875), *Un Nabab* (*Contes du lundi*, *Le Bien public*, 7 janvier 1873) et *Le Nabab* (1877). Et si nous empruntons le titre de Lautréaumont c'est non pas pour l'invoquer, mais pour nous interroger sur le caractère moral des ouvrages de nos deux auteurs en prenant acte du légendaire qui, comme l'a bien observé Claude Millet, n'est pas un genre mais un dispositif.⁴

¹ Les *Œuvres* de Daudet sont cités d'après l'édition de R. Ripoll (Gallimard-Pléiade, 1986-94, 3 vols : ci-après *DO*) ; ceux d'Erckmann-Chatrian dans celle de J.-J. Pauvert : *Contes des bords du Rhin* et *Maître Gaspard Fix et autres contes* (1962, 1963). Les ouvrages cités sont publiés à Paris, sauf indication contraire.

² Voir p.e. P.-J. Dufief, « Alphonse Daudet et l'esprit républicain », *Permanence d'Alphonse Daudet ?*, *Actes du colloque des 20-21-22 mars 97*, dir. C. Becker, Nanterre, Université Paris X, 1997, 17-26.

³ « Erckmann-Chatrian », P. Larousse, *Grand Dictionnaire Encyclopédique du XIXe siècle* ; Zola, *Mes haines*, « Erckmann-Chatrian ». Larousse déclare que tandis que les Goncourt seront toujours des êtres séparés, Erckmann-Chatrian présente « deux plumes jumelles, couple mystérieux » dont on n'arrive pas à faire le partage. Remarquons que Julia Daudet joua un grand rôle dans la rédaction du *Nabab* : *DO* II 1280.

⁴ C. Millet, *Le Légendaire au XIXe siècle. Poésie, Mythe et Vérité*. PUF, 1997, 5.

i) Nouvelle, conte et roman : interférences et généricité

Le titre anglais de ce volume semble vouloir remettre les pendules à l'heure. On pourrait traduire « *The Long and the Short of it* » « pour dire les choses comme elles sont » ou « pour en venir au bout ». Malgré le désir de définir, dont l'étymologie (*de finis*) veut mettre fin à toute incertitude, malgré l'importance du mot de la fin voire de la pointe dans la nouvelle,⁵ le mérite de la quête des définitions est celle de la chasse au bonheur, dans la poursuite davantage que dans la conquête. Les contes nous envoûtent par leur puissance mythique – malgré les amourachés de la statistique.⁶ Mythe qui réside dans la circulation, dans la répétition, car on ne vient jamais au bout de leurs réverbérations – c'est le cas de le dire – *infinies* – qui donc échappent ou résistent à la définition ou la perturbent.

Cette fuite nous attire. La lecture formaliste qui fait du roman l'avatar de la nouvelle est à nuancer. Les nouvelles auxquelles nous avons affaire ici appartiennent bien à la forme relativisée ou savante de cette forme simple qu'est le conte.⁷ Mais le terme « nouvelle » qui sert d'enseigne à ce volume fonctionne comme fourre-tout englobant divers contes et discours, contes qui, bien que relativisés eux-mêmes (contes « savants », « préparés », « d'art ») se veulent beaucoup plus proches de la forme simple du conte du terroir, voire du conte de fées, que ne le laisse deviner l'étiquette de nouvelle – que ce soit dans les atteintes à la paix ou à la tranquillité (par la guerre, par le chemin de fer) dans *Daniel Rock* ou dans les *Contes du lundi* ou par leur discours. Le roman découle davantage du conte (chez Erckmann-Chatrian), ou de la parole du conte, voire de la vantardise, dans Tartarin « L'homme du Midi ne ment pas, il se trompe. Il ne dit pas toujours la vérité, mais il croit la dire... » (*DO* I 487).

Le conte de terroir appartient à cette faconde et à notre propos, bien que caché par l'étiquette fourre-tout de la nouvelle qui englobe l'ensemble des formes courtes savantes.⁸ Car les genres qui « interfèrent » sont bien des genres qui « s'entre-férisent », et c'est peut-être davantage le cas pour ceux, conte et roman, qui en principe se distinguent plus l'un de l'autre que la nouvelle et le roman : le conte plus oral, en apparence plus authentique voire populaire, la nouvelle et le roman à priori plus écrites ;⁹ qui ressemblent,

⁵ F. Goyet, *La Nouvelle 1870-1925 : description d'un genre à son apogée*, PUF, 1993.

⁶ Cf. C. Velay-Vallantin, *L'Histoire des contes*, Fayard, 1992 ; J. Zipes, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Lexington, Kentucky, University of Kentucky Press, 1994. Les définitions au compte-goutte ne nous avancent pas beaucoup. 'Une nouvelle est une nouvelle, qu'elle ait cinquante pages ou qu'elle en ait trois cents' : Zola, *Mes haines*, *Œuvres complètes*, dir. H. Mitterand, Nouveau monde éditions, 2002, t. 1, 815.

⁷ A. Jolles, *Formes simples*, Seuil, 1972 p. 175-182. Jolles s'insurgeait pourtant contre le formalisme trop mécanique d'un Propp, évoqué mais pas nommé : 195.

⁸ Le terme « nouvelle » peut désigner et contes et nouvelles de La Fontaine, écrits en vers, comme de Musset ou de Maupassant. Cet aspect « fourre-tout » de la nouvelle est mis en avant par Zola, qui met conte, récit et légende dans le même sac de la nouvelle, tout en insistant sur le caractère légendaire de l'écriture d'Erckmann-Chatrian, mais en refusant à leurs œuvres les honneurs du roman : « Erckmann-Chatrian n'a pas écrit de romans, si on entend par ce mot une étude franche et hardie du cœur humain ». (*Mes haines*, éd. cit., 810). « Je ne puis donner le nom de romans aux ouvrages d'Erckmann-Chatrian. Ce sont des contes, si l'on veut des légendes, des nouvelles, et encore des récits historiques, des scènes détachées de la vie militaire » (813).

⁹ Voir J. Carruthers et M. McCusker, *The Conte: Oral and Written Dynamics*, Oxford, Peter Lang, 2010.

conte et roman, davantage à des frères ennemis qu'à ces sœurs jumelles que sont la nouvelle et le roman. Mais ces différences sont trompeuses. Comme l'observe Jolles, l'oralité du conte n'est pas un motif en soi : elle relève de son exigence morale, car « Le conte est événement au sens de la morale naïve » (Jolles 194). En nous confrontant à l'acte de la narration, soit pour de vrai, soit par le biais du récit-cadre dans un livre ou un journal, le conte nous met en regard de cette exigence morale, même quand il s'étend, comme *Maître Fix* ou *Le Nabab*, jusque dans le roman.

L'on pourrait alléguer, de surcroît, qu'en matière d'« Interférences », ces genres ce sont bien ceux qui s'entre-férisent, mais dont les identités et les allégeances sont mobiles ; interférences d'autant plus suggestives lorsqu'il s'agit de déplacements peut-être déplacés, impliquant un déracinement d'un territoire, d'un pays, d'un régime, d'une éthique à un autre. C'est le cas de Daudet écrivant de son moulin depuis Paris ou de Paris depuis son moulin (emplacements souvent fictionnels, imaginaires, d'ailleurs, et qui démontrent, si besoin est, le pouvoir mythique, magique du conte) ; ou d'Erckmann-Chatrian, ancrés dans leur terroir mais toujours à l'affût d'autres venus d'ailleurs, surtout de Paris qui est tout sauf une ville de province.

ii) Problèmes de genre ? Daudet et Erckmann-Chatrian, conteurs (auto-) biographiques et légendaires

Erckmann-Chatrian et Daudet invoquent une identité soi-disant authentique, de terroir, d'inspiration pourtant également littéraire. Si le premier fait appel à une identité alsacienne bon-enfant aux allures hoffmannesques (et dont toute « germanité » déplaisante est donc neutralisée¹⁰), Daudet, que l'on pourrait supposer plus spontané, est tout aussi littéraire. Qu'ils content à la première ou à la troisième personne, leurs narrations sont perçues et fonctionnent et focalisées comme s'il s'agissait de la subjectivité de l'auteur-narrateur – et à l'occasion, du lecteur. Cette identification fictive mais convaincante est particulièrement frappante chez Erckmann-Chatrian, qui sont moins deux plumes qu'un conteur dont la verve envoûte et rappelle davantage un phénomène oral bien du *terroir* que l'imprimé (livre ou journal¹¹) qui fut son vrai support. L'autobiographie ouvertement affichée de Daudet n'en est pas moins construite. La fabrique qui ouvre *Le Petit Chose* est *et* véridique (Daudet père possédait bien une fabrique qui fit faillite) *et*... une fabrique. Pour le lecteur comme pour le narrateur fictif, 'lorsqu'à la ruine de mes parents il m'a fallu me séparer de ces choses, je les ai positivement regrettées comme des êtres' (*DO* I 3). C'est l'esprit, et le cœur, qui les façonne.

¹⁰ Voir U. Klein, *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*, Frankfurt am Main, Oxford, Peter Lang, 2000, en particulier 221-4 et 300-7.

¹¹ M.-E. Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Poétique Seuil, 2007, 75.

iii) Mensonge du conte, petit-grand paradoxe

Le conte est donc mensonge, œuvre factice laissant croire à son authenticité. Pour Daudet, ce mensonge appartient au caractère méridional, blagueur, incarné avant tout par Tartarin (1872) et par son aïeul Chapatin (1863) relevant d'un éthos de collectivité véhiculé par le journal¹² mais invoquant également une idée de communauté (régionale, du terroir) qui pèsera au niveau national. Daudet et Erckmann-Chatrian ont donc su créer leur public dans le journal et le livre, Erckmann-Chatrian dans des essais.¹³ Loin d'être exclu de la République (à la différence du poète de Platon), le conteur-menteur, s'intègre à la communauté par son manque de franchise même,¹⁴ créateur, pourvoyeur d'imagination, marchand de fantaisie.¹⁵

Les deux grands recueils de Daudet, les *Lettres de mon moulin* et les *Contes du lundi*, conservent dans leur titre et leur agencement la fraîcheur et l'immédiateté du journal, comme si c'était aujourd'hui toujours le lundi de leur parution hebdomadaire. Assurant ainsi la pérennité à la fois en recueil et par la recirculation de certains (dont notamment *La Dernière Classe*) – dans les anthologies scolaires,¹⁶ Daudet réussit à entretenir la flamme d'un certain nationalisme, voire antagonisme, envers l'Allemagne. *Petit Chose* deviendra grand, en se rendant plus petit.¹⁷

Nous voilà devant un *Paradoxe du conte* par lequel le « petit », soit textuel (récit bref), narratif, ou social (le « petit homme » ou « la petite femme ») devient grand ou vice versa, comme dans *La Partie de Billard*, *L'Aventure de Walter Schnaffs* ou *Le Lit* 29. Braderie de narrations, d'images et de rôles où tout prix est à débattre, comme si la politique s'était réduite à un combat pour comprendre, pour constater, pour alléguer les assises du pouvoir, pour établir où précisément elle se situera, chez quels hommes, quelles instances, quels genres. D'un côté cela n'a rien d'étonnant, car tout est fait de la même pâte : conte, nouvelle, récit, roman : tout vit dans et par le journal.¹⁸ De l'autre, les genres y sont bien

¹² *La Littérature au quotidien*, notamment ch. I.2 sur la collectivité, II. 3 sur le mode conversationnel, II. 4 sur l'écriture intime, topoï qui seront relayés par le chapitre III.3 sur le fait divers.

¹³ Notamment *Lettre d'un électeur à son député* (1871), *Quelques mots sur l'esprit humain* (1880).

¹⁴ « Au diable le conte et le conteur historiques ! C'est un menteur plat et froid » : Diderot, *Les Deux amis de Bourbonne : Œuvres romanesques*, éd. H. Bénac, Classiques Garnier, 1962, p. 791. Diderot cite Scarron Cervantes, Marmontels comme exemples de conteurs historiques, c'est-à-dire vrais ou vraisemblables.

¹⁵ Cette opposition entre la fantaisie et la réalité, le merveilleux et le réel, est au cœur du conte comme de la légende et, l'on pourrait soutenir de nouveau, du conte étendu jusqu'à la longueur d'un roman. Le réel déçoit notre espérance, le merveilleux le satisfait en nous proposant un monde plus parfait que le monde réel ne saurait être, nous proposant, en l'occurrence, une sorte d'idéal. En agissant de la sorte, le conte, et le conte-roman, nous offrent une sorte d'idéal, peuplé à l'occasion par des personnages plus doux, plus indulgents que nature qu'insupportait Zola : « Si Erckmann-Chatrian consentait à changer ses poupées pour des personnes vivantes, nous serions les meilleurs amis du monde » : *Mes haines*, éd. cit., 809-20, 820.

¹⁶ Voir P.-J. Dufief, art.cit.

¹⁷ Pas à la manière de Napoléon le petit, mais en employant les petites formes – le conte, par exemple, sur les « petites gens » qui sont souvent racontés dans ses contes, et en particulier dans les *Contes du lundi*. En Allemagne Daudet fit fortune par le biais de ses romans : Y. Chevrel « L'Allemagne et Daudet. Une annexion littéraire ? », *Études littéraires* 4 (3) (décembre 1971), 319-348.

¹⁸ Ce phénomène de la braderie aurait existé dès le Second Empire : Thérenty 35.

pour quelque chose : une braderie ne va pas sans valeurs ou du moins des prix. Contes et romans font figure de supplétif des petits et des grands qui ferraillent sur ce champ de bataille qu'est le journal, mais dans lequel les petits ne sont pas toujours petits, ni les grands toujours grands, et sont souvent l'inverse de ce qu'ils paraissent, peu importe le bout de la lorgnette par lequel on les regarde: témoin l'instituteur de *La Dernière Classe*, ou le Maréchal de *La Partie de Billard* ou du *Siège de Berlin*. Il en sera de même dans les récits et dans les romans d'Erckmann-Chatrian qui ont peint les gens d'en bas : malgré l'hostilité affichée de Zola,¹⁹ *Le Conscrit de 1813* ou *Waterloo* auraient-ils inspiré *La Debâcle*?

iv) Reflets, éclats, fragmentations

Ce petit-grand paradoxe se trouve déjà dans la préface d'*Illusions perdues*, cette « petite-grande histoire », topos relayé par des motifs d'éclatement et de fragmentation à l'opposé de la *formation* (pédagogie et façonnement matériel, cohérent relevant de la nouvelle ou du conte « savant ») qui est au centre du binôme petit-grand et de son agencement du monde par la perspective. « Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc en ce monde » écrivait Balzac dans la préface d'*Une fille d'Ève*, « Tout y est mosaïque ». Daudet n'ambitionne nullement de créer une mosaïque, un ensemble cohérent. Son œuvre, conte ou roman, est calqué sur son destin : chute originelle, rachat vain, perte, éclatement. Du *Petit Chose* à *Jack* ou au *Nabab*, les péchés sont têtus, les repentirs crédules. Paul de Géry ne revient pas de la mort du *Nabab*, à la dernière page du roman : son indignation face à l'injustice de cette mort est la nôtre, et participe à l'indignation qui accompagne la déception de tout idéal, que ce soit opéré par le merveilleux de Cendrillon lorsque son carrosse reprend sa forme de citrouille ou le mort du *Nabab* lorsqu'il s'avère n'être plus un être béni. Dans les deux cas l'impact éthique ou moral est analogue : les choses ne se passent pas comme on le voudrait, nous satisfaisant sur le plan de l'intrigue (le dénouement est crédible) sinon sur le plan éthique (ce dénouement n'est pas idéal).²⁰ Les *Lettres de mon moulin* n'arrivent pas non plus entièrement à donner le change, malgré le bonheur qui semble émaner d'un récit tel *Une visite au poète Frédéric Mistral*. Daudet ressemble davantage au maître Cornille dont il révèle le secret en contant l'histoire de ce meunier que ses amis dupent en alimentant son moulin de sacs de pierres afin de lui cacher la pénurie de farine qui fait sa faillite réelle. Daudet, lui aussi, paie ses lecteurs du billon des récits d'une Provence édenique mais illusoire, beau mensonge dont on se laisse enivrer, non sans un certain malaise.

La vérité se révèle dans les *Lettres à un absent*, première itération, après 1870 (et à partir de Paris) de bon nombre de narrations recueillis en 1873 dans les *Contes du lundi*, en 1874 dans *Robert Helmont*, et dans la version définitive des *Contes du lundi* en 1875. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Hetzel ait refusé les *Lettres à un absent* comme il avait refusé *Le*

¹⁹Pour Zola, *Waterloo* contenait deux histoires, et péchait par manque d'harmonie : *Mes haines*, éd. cit., 819.

²⁰ Cf. Jolles 188-195, en particulier 190.

Spleen de Paris quelques années auparavant, car ni l'un ni l'autre ne convenait avec la vision progressive d'autres membres de son écurie (Hugo, Verne, Sand). En effet, ces contes de Daudet porteraient bien le titre de Baudelaire, autant par leur fragmentation que par leur sujet splénétique parisien. La « fréquentation des villes énormes [...] le croisement de leurs innombrables rapports »²¹ y reviennent sans cesse : solitude fondatrice évoquée dans *Le Petit Chose* ou *Jack*, effet de banqueroute ; constat de l'homme déchu chez Baudelaire comme chez Daudet. Si le premier *Robert Helmont* se présente comme une nouvelle, donc comme appréhension cohérente, formée, façonnée du monde, en l'occurrence comme un journal, compte-rendu de la vie quotidienne d'un homme, il s'agit bien (pour en reprendre le sous-titre) du *Journal d'un solitaire*. Sa cohérence se perd rapidement, au fur et à mesure que le fictif (mais pour nous, bien réel) Helmont se désagrège dans sa fuite devant les Prussiens. Son désarroi, comme celui de son créateur, est celui de toute une génération face à l'éclatement de leurs certitudes après Sedan. Il se résume dans ce journal dont les pages sont aussi épisodiques que les *Contes du lundi* « hâché, heurté, bâclé sur le genou, déchiqueté comme un éclat d'obus » (*Aux avant-postes*, DO I 643) », « une multitude d'images de silhouettes, d'impressions confuses » (DO I 830), et par la dernière page de *La Partie de Billard* lorsque un obus tombe réellement dans le lac dont « le miroir s'éraille » et « un cygne nage, épeuré, dans un tourbillon de plumes sanglantes » (DO I 590).

La partie supposée gagnée est en réalité perdue ; la maîtrise imaginée du maréchal, « héros » de ce récit, vole en éclats avec l'obus qui tombe dans le lac. Les plumes qui flottent en l'air sont un signe comme cet autre cygne : victoire possible de l'imagination sur le néant, triomphe éventuel du conte, quitte à dormir debout.²² Rien d'étonnant donc à ce que le recueil refusé par Hetzel ait été le premier publié par Lemerre, éditeur des poètes symbolistes, avant d'être repris, en 1875 par Charpentier, maison naturaliste notamment de Maupassant et de Zola – indice peut-être de l'intégration définitive du conte, même de la reconquête espérée de *La Dernière Classe*, dans le roman national.²³ Cohérence et fragmentation, unité et la multiplicité sont toujours en suspension, en tension générique, éthique et géopolitique.

Des paradoxes analogues du conte et du roman, de cohérence et de fragmentation, se voient dans le roman qui incarne avant tous l'orgueil méridional et national, *Tartarin de Tarascon* (1872).²⁴ *Tartarin* eut ses débuts dans un fragment, « Chapatin », en 1863. Chapatin manque autant de confiance que Tartarin et s'en vante d'autant ; sa genèse démontre combien *Tartarin* est fondé sur le fragment, et combien le fragment fait tout son être. Si les contes ultérieurs de Daudet, des *Lettres à mon moulin* à *Robert Helmont*,

²¹ « A Arsène Houssaye », Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois et J. Ziegler, Gallimard-Pléiade, 1975, 2 t., I 276.

²² Notons comme l'exception à la règle du cheminement vers la fragmentation inévitable, *La Bataille du Père Lachaise*, qui commence, dans le carnet Daudet, par des notes désordonnées et ne commence à prendre forme qu'après le premier tiers du manuscrit, comme si le narrateur avait besoin de mettre du temps pour se ressaisir, pour façonner sa narration : DO I 1567-1572.

²³ M. Guiney, *Teaching the Cult of Literature in the French Third Republic*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004, 221.

²⁴ Selon Y. Chevrel, de manière ambiguë, « la tradition de son pays » (méridional et/ou national ?) : art. cit. 319.

racontent la désagrégation de personnes primitivement robustes, le chemin de Chapatin à Tartarin va en sens inverse, du fragment sinon au tout alors au composé ou au combiné, pour ne pas dire à la combine... Si l'histoire des contes de Daudet se termine par la version définitive des *Contes du lundi* et la consécration de ce beau mensonge qui se métamorphosera en vérité, *La Dernière Classe*, l'histoire du roman Daudétien, méridional et national, commence par Tartarin dont le mensonge correspond d'autant à la vérité à laquelle on doit croire. Conte et roman ont donc fréquemment chez Daudet les mêmes visées et les mêmes formes, sont tous les deux des fictions se prenant pour des vérités : que Daudet soit décédé en parlant de *Cyrano* relève de la justice poétique.

v) Erckmann-Chatrian, une légende assumée ?

Le personnage de Tartarin, pour être légendaire, n'en est pas moins fragmentaire ; c'est une plénitude de pacotille. *Un Nabab*, première version du roman *Le Nabab*, créé, comme Tartarin, en 1872, sortira également de la « fantaisie et de la réalité », pour reprendre sa rubrique originale de journal. Le regard de Daudet, né à Nîmes, élevé à Lyon, est toujours *externe*, donc critique et ironique ; celui d'Erckmann-Chatrian bien de leur terroir, leur fonds de boutique est plus largement dans le conte que celui de Daudet, et remonte plus loin, à ces contes qui conjuguent fantaisie et réalité tels *Hans Schnapps*, *Science et fantaisie*, à leur première légende, *Hughes le loup* (publié dans *Le Constitutionnel* en 1859). Se présentant sous la forme de veillées, de soirées, de conseils de village, leurs contes remettent ainsi en valeur une certaine parole populaire comme moyen d'affronter des différends, voire même de les résoudre,²⁵ évoquant à l'occasion le pouvoir du mythe et de la légende (comme c'est le cas de *Hughes le loup*), ou les incorporant dans des romans aux allures de conte, tels *Daniel Rock*. Éthique et genre sont donc plus profondément liés et enracinés dans leur terroir que chez Daudet et s'expriment de diverses manières. Confrontons maintenant deux narrations caractéristiques : *Maître Daniel Rock*, le plus long des *Contes des bords du Rhin* (1862) ; et *Maître Fix* (1875), une de ses productions majeures de la Troisième République.

Tout en jouant sur la « germanité », *Maître Daniel Rock* est un récit frontalier. Sur un ton bien du terroir, ce conte nous présente un personnage corsé, le forgeron Rock, sa famille dont les deux fils qui vont l'accompagner et trouver la mort dans leur résistance à l'incursion du chemin de fer. C'est à la fois un Daniel et un rempart, un forgeron-Vulcain qui n'a rien à envier aux mythes et qui se mesure à l'aune de ses ancêtres et de ses héros légendaires, Hugues le loup. Mais si le légendaire est assumée elle lui sert peu quand la modernité menace. Si Rock admire, en bon forgeron, les prodiges du génie civil que

²⁵ Cette mise en avant du conte et du populaire s'est associé avec la montée d'autres mouvements régionalistes populaires non pas en France (ce qui n'a rien d'étonnant, puisque c'est prioritairement en France que le particularisme frontalier d'Erckmann-Chatrian joue) mais à l'étranger, avec la publication de traductions gaéliques en Irlande dans les années 1930, et en Gallois en 1990... L'édition Omnibus (éd. J.-P. Rioux, s.l., 1993) récente présente un choix d'ouvrages sous le titre *Gens d'Alsace et de Lorraine*.

représente le chemin de fer, il accepte moins facilement l'invasion des parisiens qui le précède et s'oppose la pique à la main à la locomotive qui ne tardera pas à l'écraser. Tout se résoudra cependant de manière paisible, malgré ces entrefaites. On finira par accepter que le Juif Elias, moqué au début pour son avarice et sa rapacité, ait fait fortune en achetant des terres justement légendaires mais apparemment sans valeur et en les revendant aux entrepreneurs ferroviaires. Le récit se clôt par une dernière conversation, après la mort horrible (mais éludée) de Rock, entre l'homme de science et l'ecclésiastique, le prêtre et le médecin, qu'il y a des martyrs en science comme en religion. Le texte finira donc en mangeant sa propre légende et en même temps celle de Rock qui, lui, sera rapidement oublié, en gommant, plutôt qu'en résolvant, ses différends ; en d'autres termes, en en niant le sens, comme celui de toute résistance.

Dans *Maître Fix*, roman écrit et publié après '70, la légende s'intériorise non pas, comme dans *Le Nabab*, comme conte de fée, mais sous la forme de celle de Napoléon, légende qui dominera dans les récits successifs qui saisiront les esprits et les intérêts avant tout ceux de Maître Fix. Opérant comme le passage en revue de l'histoire de France depuis 1789, elle a comme particularité de raconter l'histoire de Paris vue depuis la Provence, ou du pays, et des grands du point de vue du peuple. *Maître Fix* se construit autour de cette polarité, dans le convoi de régimes et, derrière eux, de philosophies évoquées dans la bouche des différents personnages qui content comme une histoire populaire de la France: le Légitimiste Muleroy, l'Orléaniste Thomassin, le bonapartiste Saboriau, aux noms combien parlants ; Fix mariera sa fille à ce dernier. Fix trône au centre de ces agissements comme un nouveau Tartuffe, ou Sénécals, sans cesse en quête de son avantage. Construit comme un roman « national », genre *Le Conscrit de 1813* / *Waterloo* en grand *Maître Fix* ressemble moins à un roman historique qu'au canevas d'un drame dans lequel les divers personnages-clés incarneraient des attitudes politiques contrastées, appuyées par des sous-intrigues et des péripéties éclairant la problématique essentielle. Les topoï de l'héritage et du droit d'aînesse, évoqué lorsque Fix déshérite momentanément ses filles, sont repris par le cas de Georges, fils de feu son beau-frère le Dr Laurent, arrêté comme opposant et mort après décembre 1851. En soignant Fix agonisant malgré leurs différends familiaux et politiques, Georges incarnera une légende nationale, républicaine, dans laquelle les identités les plus diverses sont réconciliées. Sa moralité est donc claire : l'héritage du « misérable » Fix est réduit à néant, son fils Michel le dilapidant, sa femme dispensant sa richesse d'avare impie aux pauvres, dénouement qui n'est pas sans rappeler celui d'un autre nouveau-roman, *Eugénie Grandet*. *Maître Fix*, moralité légendaire, création d'un couple de maîtres-conteurs, ou plutôt nouvellistes (puisque l'histoire tend à fixer²⁶), trouve son écho jusque dans le roman.

²⁶ Jolles, op. cit., 78.

vi) *Un Nabab et Le Nabab* : légende, conte et roman, fantaisie et réalité

Si *Maître Fix* propose donc la légende d'un Nabab des Vosges, splendeur et misère de l'avarice, les deux versions du *Nabab* de Daudet, *Un Nabab* et *Le Nabab*, la première chronique de journal, l'autre roman en volumes, laissent deviner une autre vision du « Long and the Short », ou plutôt du « Short and the Long » of it, et une vision différente de la collectivité fondée sur celle, virtuelle, de la presse. Le germe du conte, ensuite de ce roman de Daudet était pourtant bien plus actuelle et donc réelle. Dans *La Mort du duc de Morny*, paru dans *L'Événement* le 25 novembre 1872, Daudet reprend la vie de cette légende du Second Empire, avatar du Premier, mort en 1865 et dont il avait lui-même été le secrétaire ; dans *Un nabab*, paru dans *Le Bien public* le 7 janvier 1873, Daudet brosse le canevas de ce qui allait devenir, en 1877, le roman *Le Nabab*, s'inspirant de la malheureuse chasse à la députation de Francis de Bravay.²⁷

Dans le recueil *Robert Helmont* (1873), *La Mort du duc de Morny* et *Un nabab* portent tous les deux le sous-titre d'*Étude historique* ; mais le premier sous-titre du premier, « Fantaisie et réalité », serait au moins aussi apte. Ce récit se termine par un fait apparemment historique, le crâne vide du duc, sa tête creuse et sa cervelle dans un baquet : « les journaux du temps ont donné le chiffre [du poids de cette cervelle], mais qui s'en souvient aujourd'hui ? » (DO I 870). Autant dire que la réalité semble chétive et fugace à côté de la fantaisie qui est comme l'autre pôle et le moteur de toute la carrière de l'épicurien qu'est de Morny, condensé de grandeur et de décadence, de trop-plein et de vide. Trop-plein et vide relèvent tous les deux non de la cervelle, mais du cerveau de l'écrivain, évoquant le récit légendaire au sens propre qu'est *La Légende de l'homme à la cervelle d'or* (DO I 325-8). Ce conte des *Lettres de mon moulin* renvoie bien loin, au récit *L'Homme à la cervelle d'or* (DO I 389-95) rédigée pour la première fois en 1860, récit à la première personne bien hoffmannesque, reconfigurée à la troisième personne sous le titre actuel, *La Légende de l'homme à la cervelle d'or* en 1866, et qui devait primitivement figurer à la tête des *Lettres de mon moulin* : emblème quasi-balzacien du statut de l'écrivain, comme *La Peau de chagrin* à la tête des *Études philosophiques* dans *La Comédie humaine*.²⁸ C'est dire combien la fantaisie était primordiale pour Daudet, mais aussi combien, comme pour Balzac, elle est toujours en tension éthique avec le réel.

Ces récits de l'homme à la cervelle d'or devançant, de plusieurs années, l'histoire réelle du duc de Morny, et la version « légende » de 1866 tient à souligner, dans sa conclusion, à quel point l'histoire est vraie « malgré ses airs de conte fantastique » : littéralement vraie, vraie aussi comme ce genre sans nom qui n'est « ni une fiction, ni un roman, qui est si véritable, que chacun pourra en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être » :²⁹

Telle est, madame, la légende de l'homme à la cervelle d'or.

²⁷ Voir DO I 1251-2; sur les clés du *Nabab*, 1285-7.

²⁸ Voir DO I 1342, 1377.

²⁹ *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex et al., Gallimard-Pléiade, 1975-81, III 49.

Malgré ses airs de conte fantastique, cette légende est vraie d'un bout à l'autre... Il y a par le monde de pauvres gens qui sont condamnés à vivre de leur cerveau, et payent en bel or fin, avec leur moelle et leur substance, les moindres choses de la vie. C'est pour eux une douleur de chaque jour ; et puis, quand ils sont las de souffrir... (DO I 328).

La destinataire de la lettre sera déçue : espérant une histoire gaie, elle en reçoit une de bien triste, qui pourrait également s'intituler « La Mort de l'homme à la cervelle d'or » que « La Mort du duc de Morny ». Se présentant comme légende, donc comme récit emblématique, sacerdotale³⁰ qui circule et qu'on finit par (re)connaître comme porteur de savoir social (« Telle est, madame, la légende de l'homme à la cervelle d'or »), cette histoire n'en est pas moins rattachée à la réalité par les points de suspension de sa toute dernière phrase, et par la référence à l'écrivain Charles Barbara à son début, qui s'est suicidé peu avant la publication. Cette mention, comme le résumé de la légende à la fin, renvoient à un savoir partagé qui annonce les « clous » de *La Légende de Saint-Julien l'hospitalier* et, par le motif de la tête pleine (ou vide), celle d'*Hérodias*, publiées en 1877, année du roman-*Nabab*, la tête décapitée de Iokanaan posée devant le candélabre qui l'illumine incarnant la tension de trop-plein et du vide, mais aussi l'emprise de la fantaisie sur la réalité, de l'esprit sur la matière, telle qu'on la trouve dans *La Légende de l'homme à la cervelle d'or*. Dans ce récit, le monde de poésie de ses débuts, de « soleil et musique » et d'oiseaux, et d'« orchestres de culs blancs, des orphéons de mésanges » et de courlis finira par être absorbé par « une petite femme blonde... moitié oiseau, moitié poupée », ce « petit oiseau bleu [qui rappelle la fleur bleue de *Mademoiselle de Maupin*] qui lui mangeait le crâne innocemment » pour laquelle il finira par acheter des bottines bleues à bordure de cygne (DO I 327, 328), elles-mêmes signe de la fusion de la matière et de l'esprit, et du triomphe de ce dernier.

Tout en recélant le germe des romans, les récits courts de Daudet, ressemblant en ceci à ceux d'Erckmann-Chatrian, renversent la polarité des deux genres, accordant la priorité à la légende qui l'emporte par sa portée et par sa fantaisie, malgré la plus grande longueur du roman. *Un nabab* n'est, par son article indéfini, qu'un type, individualité noyée sous la classification ; *Le Nabab* est une personnalité ; mais ces Nababs finissent tous oubliés, faisant ainsi leur moralité légendaire. « Qui se souvient aujourd'hui du poids de la cervelle du duc de Morny (DO I 870) ; « Qui s'en occupe encore, de ce pauvre Nabab ? Qui se souvient même de son nom ? ». Si le récit commence ainsi, pour déclarer à sa fin que « Paris a été bien injuste pour cet homme-là » (DO I 875), et la version roman débute fort différemment, les fins des deux versions sont presque identiques : « une des plus grandes, des plus cruelles injustices que Paris ait jamais commises », comme, au fond, le propos : le Nabab (dans le roman, Jansoulet), meurt foudroyé, comme « Un Nabab » (version article / journal), à la chute de l'Empire, « plonge et on ne le revit plus » (I 875). Dans les deux œuvres « la vie de cet homme semblait l'accomplissement d'un conte des *Mille et une nuits* » (DO II 628), pour reprendre la phrase du roman qui accompagne la description du château de Saint-Romans. « Les écrivains n'inventent jamais rien » : comme Balzac, Daudet

³⁰ Jolles, op.cit., 27-54.

copiait, gonflait ses observations et ses canevas de nouvelles.³¹ Comme dans *l'Histoire des Treize*, source de cette citation,³² Daudet sert de la nouvelle non pas comme disruption, comme le suggère Thierry Ozwald,³³ mais comme armature pour rappeler le roman à l'ordre, les multiples évocations de contes, des *Mille et une nuits*, au conte de fées ou à Cendrillon, fonctionnant comme des moralités primordiales ou légendaires, telles les nouvelles toscanes ou le *Décameron*, évoquée une seule fois, texte fondateur de la nouvelle réaliste, axée sur les quiproquos sociaux, en particulier, conjugaux. Chez Boccaccio ces aventures sont racontées par des femmes ; Daudet s'intéresse avant tout aux hommes : *Le Nabab* conte la chute de trois sommités mondains dans l'ordre Mora, Monpavon et Jansoulet, Le Nabab, et accessoirement celui de Jenkins, charlatan pourvoyeur des « perles Jenkins » indispensables à la verdure sans cesse renaissante du vieillard Mora, entre autres ; si dans ce schéma, les femmes sont apparemment secondaires le roman se terminant sur une évocation sourde mais polyvalent de Boccaccio, du triangle mari/femme/amant : « En face, un loge de banquiers faillis, la femme et l'amant l'un près de l'autre au premier rang, le mari dans l'ombre, effacé et grave. A côté, le trio fréquent d'une mère qui a mariée sa fille selon son propre cœur et pour se faire un gendre de l'homme qu'elle aimait. Puis des ménages interlopes, des filles étalant le prix de la honte [...] se bourrant de bonbons qu'elles avalaient brutalement, bestialement, parce qu'elles savaient que l'animalité de la femme plaît à ceux qui la paient'. (DO II 848)

Et pourtant les femmes sont primordiales dans ce roman, par le biais de l'imaginaire ou, comme le dit Daudet, de la « fantaisie » qu'elles allument, par les mentions du conte de fées ou de Cendrillon, par ce qu'on pourrait nommer ou concevoir comme non l'éternel mais la « récurrente » féminine. « Récurrente » dans les cycles de contes ou de nouvelles, voire de légendes, qui donnent la leçon, font passer la moralité, par le biais de la répétition ; « récurrente » dans le roman par la (ré)apparition de personnages ou de topoï avec un effet comparable. Que ce soit par le biais des fillettes Joyeuse, présentes comme une bande d'oiseaux au départ de leur père pour le travail ; par la problématique « Madame Jenkins », chanteuse qui semble adorer son époux même après dix années de mariage, phénomène inouïe dans les annales de la vie conjugale, et qui s'explique par le fait que « Madame » n'est pas sa femme ; par le contraste entre la Levantine Yamina, fille Achim, convertie en Marie; par le couple d'icônes Aline (l'idéale) et Félicia (l'artiste), elle-même ancienne maîtresse de Mora, qui devient l'objet des affections de Jenkins à la fin du roman, au moment où ce dernier révèle que sa véritable épouse est une riche héritière ; Aline, qui devient, pour Paul de Géry, secrétaire du Nabab, celle qui conjure – ou, ce qui est plus significatif, celle dont le portrait, la représentation imaginaire conjure la réelle et dangereuse Félicia :

Comme la chaise de poste s'ébranlait, entre les rideaux blancs qui flottent à toutes les fenêtres dans le Midi, il aperçut une figure pâlie avec des cheveux de déesse

³¹ Voir notamment *Notes sur la vie* (1899) et *Nouvelles notes*.

³² *La Comédie humaine*, éd.cit., V 1112.

³³ Énoncée ailleurs dans ce volume : « De Mérimée et aliis : pour une théorie de la nouvelle romantique et post-romantique ».

et de grands yeux brûlants qui guettaient. Mais un regard au portrait d'Aline chassait vite cette vision troublante, et pour jamais guéri de son ancien amour, il voyagea jusqu'au soir à travers un paysage féerique avec la jolie mariée du déjeuner, qui emportait dans les plis de sa modeste robe, de son mantelet de jeune fille, toutes les violettes de Bordighera. (DO II 839).

Et, surplombant tout, la mère du Nabab, mère de rêve qui console et protège, faisant preuve d'une loyauté indéfectible quand tous les autres l'abandonnent, présente à ses côtés à la fin ; non seulement mère, mais bonne-maman pour ses petits-enfants, rejetés par leur mère, la « Levantine ».

« Bonne-maman » est également le surnom d'Aline, l'une des filles des Joyeuse qui en réalité n'a que vingt-quatre ans (DO II 599). Ces figures appartiennent tous à la grande entreprise de retour en arrière, aux origines, qui marque le projet daudétien, narration du passé ou des personnages tient comme en cercle le roman, mais participe aussi de l'essence profonde du roman, du conte et de la nouvelle. Retour aux origines moins réelle qu'emblématique: personne, pas le narrateur avec sa « bonne-maman » de 24 ans, pas Jansoulet avec sa vraie mère à la fin, ne peut retrouver sa maman ou son enfance. Ces instants symboliques, supra-temporels, prennent la forme de petits moments bénis, sommets de subjectivité, de spiritualité, de ce qu'on pourrait concevoir comme du « roman » par excellence, des moments quasi-stendhaliens.

Le Nabab appartient au roman à bien d'autres façons : par la grande variété des sujets et des discours, par ses dimensions, son intrigue, très étirée, (vingt-cinq chapitres, près de 400 pages en Pléiade, une première publication qui a duré plus de trois mois dans *Le Temps*) ; par la complexité de l'intrigue et la richesse des descriptions qui méritent pleinement le sous-titre de *Mœurs parisiennes*. La « déclaration de l'auteur » nous oriente vers le récit à la première personne, qui nous est familière du *Petit Chose* ou des *Lettres*, pour évoquer *Gil Blas* par la suite ; mais le roman réunit de multiples (pour certains, trop de³⁴) genres, et le Nabab meurt dans des coulisses hétérogènes et symboliques, un « chaos éclairé d'une lanterne sourde où gisent pêle-mêle sous la poussière tous les rebus des pièces jouées, meubles dorés, teintures à crépines brillantes, carrosses, coffres-forts, tables à jeu [...] un fouillis d'accessoires de théâtre hors d'usage, cassés, démolis, avariés » (DO II 850).

Mais quelque diverses que soient les discours du roman, allant du journal d'un garçon de bureau aux grandes scènes presque d'apparat de la fin. Beaucoup de ces scènes, qui correspondent souvent aux chapitres, relèvent du récit court, en particulier tel qu'il se trouve dans les journaux – l'étude de mœurs de ce journal de garçon de bureau, par exemple, la grande scène de théâtre de la fin. Le conte – c'est-à-dire, la narration essentielle, ce que Grimm appelait le « fond »³⁵ – assure l'unité du roman, l'encadrant, à l'occasion, par deux extraits du journal d'un garçon de bureau au début du roman et vers sa fin, le sous-tendant par une imagerie insistante de cercle et de feux qui revient comme pour

³⁴ Selon Garnier, Goncourt, Zola: DO II 1281-4.

³⁵ Jolles, op.cit. 179.

le cerner à sa conclusion : les comédiens s'apprêtent à leur bataille sur les feux de rampe, les femmes sont rivées par des cercles de diamants, le nabab mourant meurt foudroyé, entouré de feux.

Ces éléments rappellent obligatoirement des procédés de nouvelle, en particulier peut-être *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, construite, comme *Le Nabab*, sur des images de cercle et de feux, conjuguant étude de mœurs (à son début : esquisse des cercles de l'enfer parisien), ville et exotique, réalité et art (elle est dédiée à, voire dans sa coloration rouge et or s'inspire de Delacroix), esprit et matière : si la fille aux yeux d'or de Balzac pourra être « vierge, mais [...] certes pas innocente »³⁶ à cause de son saphisme, les filles à cœur d'or du Nabab le sont soit au sens figuré (Aline, les filles Joyeuse), soit au sens vénal, littéral, sinon propre (Félicia, Mlle Strang). Le texte est agencé à la fois comme un roman d'héritage balzacien, à l'exposition lente, au dénouement polyvalent et brutal (mort des trois grands Mora, Montpavon, Jansoulet, démasquage du charlatan Jenkins), et comme une nouvelle, cernée, cerclée, à l'imagerie cohérente. Ce qui l'apparente au récit balzacien, c'est justement l'autoréflexivité de la narration, la mise en abyme de l'entreprise de narration elle-même. Cette mise en abyme s'opère et par la complexité générique impliquée de sa dernière page, et par son contenu, dont certains éléments artistiques (le buste du Nabab fait par Félicia, le drame d'André Maranne, *Révolte*, dont la mise en scène fait figure de dénouement du roman) fonctionnent eux-mêmes comme mise en abyme, le drame formant à la fois le cadre et la contrepartie du foudroiement de ce révolté qui n'en est pas un (quitte à l'être par les autres et par ses propres excès), le Nabab.

Ces mises en abyme brouillent de nouveau les pistes, génériques, ethniques, interprétatives et raciales, reflétant ainsi l'action du roman, tout en invitant à ne pas le prendre de manière trop simpliste. L'exotique et le banal, le méridional et l'oriental se monnaient et s'échangent : Jansoulet, Français, prend le nom du Nabab et la « Levantine » Yamina celui de Marie ; exécré comme méridional, le Nabab est assailli par des Corses ; se croyant supérieur à ses ennemis il se trouve conspué par eux à la fin. Moralité légendaire, espèce de casserolade tout-parisien qui rappelle la fin des *Liaisons dangereuses*, mais qui remonte au rôle correctionnel de la nouvelle, de remise à l'ordre, qu'on trouve à ses débuts, dans les nouvelles toscanes. Dans *Le Nabab* il n'y a pourtant pas de supériorité morale. Les termes ont été renversés, les valeurs bradées, personne n'est sauvé, ni ne sort indemne de cette hécatombe.

vii) Conclusion

Les contes et les romans de Daudet illustrent donc diverses manières dont peuvent fonctionner et s'interférer les genres du conte, de la nouvelle et du roman. Chez le premier Daudet des *Lettres de mon moulin* ou Erckmann-Chatrian dans *Daniel Rock*, ces fonctions sont traditionnelles. La première version « nouvelle » de *Robert Helmont, Journal d'un solitaire* s'essaie dans le récit personnel avant de s'effriter la seconde version « recueil »

³⁶ *La Comédie humaine*, éd. cit., V 1091.

Robert Belmont de 1873 ; les deux versions des *Contes du lundi* (1873, 1875) suivront également un parcours qui mène à la fragmentation, incarnée comme forme et thème dans *Tartarin de Tarascon* (1872). Si ces effritements reflètent la défaite de 1870, les avant-chocs du séisme se laissent déjà sentir une dizaine d'années plus tôt, entre *Hughes le loup* (1859), version légendaire du motif qui allait se profiler de nouveau en 1861 dans *Maître Daniel Rock*, et « Chapatin », esquissé en 1863, année de la naissance de l'art moderne selon Gaëton Picon,³⁷ plaque tournante à bien d'autres égards (mort de Delacroix, de Vigny, exposition du *Déjeuner sur l'herbe*, publication du *Peintre de la vie moderne*). « Chapatin », cette première version 1863 de *Tartartin*, annonce donc le roman de 1872, célèbre dans la mesure où il présente une espèce de vantardise timorée, orgueil manquant de confiance, cocorico chevrotant au même titre que *La Dernière Classe* et dont le succès réside dans un mélange analogue de bravoure et d'imposture. Les contrecoups de *Tartarin* se prolongent dans les décennies suivantes avec *Tartarin dans les Alpes* et *Tartarin dans le port* (1893), avant que *Cyrano de Bergerac* ne prenne le relai de cette, au moment de la mort de Daudet.

Quelles seraient enfin « The Long and the Short of It », les différences entre conte, nouvelle et roman, si toutes ces formes parfois se fragmentent ou peuvent contenir des fragments, des scènes, des épisodes plus courts que l'ensemble ? Sans proposer de réponse simple, polyvalente ou définitive, une réponse provisoire, qui engloberait le « long » et le « short » pour démontrer que les dimensions n'y seraient pas pour grande chose, se contenterait d'indiquer que les versions « long » et « court » seraient tous les deux indices de cette crise dans le « storytelling » décelé par Benjamin et Brooks.³⁸ Crise paradoxale, relevant peut-être du « paradoxe du conte » dont le remède, comme en psychanalyse, viendrait de la « talking cure », de la multiplication des récits de tout temps dans les veillées, et le journal et dans l'imprimé dans les dernières décennies du XIXe siècle. Si la répétition mène plus à grande chose, devient vite ressassement, éparpillement ou fragmentation, soit comme effet (dans *Robert Belmont* ou les *Contes du lundi*), soit comme cause (Chapatin, Tartartin) ou fracture originelle (faillite des parents, calvaire du *Petit Chose*), le succès de ces textes est peut-être un succès de misère, fait de leur appel simultané à la splendeur et à la souffrance. L'héroïsme à la Hughes le loup de Daniel Rock, son refus de la modernité sous la bannière de la légende, ne mène plus à grand-chose sous le Second Empire, pas plus que sa poursuite forcenée par le Nabab. A avaler sa légende on se tue, témoin le raté de *Jack* qui s'épuise à vouloir refaire La Fontaine (*DO II 69*) ou Fix, ou Jansoulet se vouant à l'oubli pour avoir trop cru à leur propre histoire : mélange de genres, moralités légendaires.

Ces interférences, ces rapports et analogies entre les genres littéraires et les tensions sociales illuminent la lutte générique dans laquelle le désir qui lance le héros (et avec lui, le lecteur) à la conquête du monde ne sera pas toujours réalisée ou s'infléchira selon les circonstances : le roman deviendra fragment ou vice-versa, Rock s'effondra, le Nabab faillira, petit chose ne deviendra pas grand, malgré l'appel de la légende. *Le Nabab* salue l'accession de son protagoniste au sacrosaint statut balzacien de type, lui accordant l'article

³⁷ G. Picon, 1863 : *Naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974.

³⁸ Brooks, P., *Psychoanalysis and Storytelling*. Cambridge (Mass.) and Oxford, Blackwell, 1994, 81, 85.

défini refusé à son aïeul du journal tout en lui faisant la leçon par le biais de références aux sommités du conte. Erckmann-Chatrian exploite le conte de manière plus sereine, le fêtant dès leurs débuts pour faire honneur à leur pays, ou pour donner voix aux gens d'en bas : volonté de rassemblement, esprit de collectivité qui confronte et remet en cause et le progrès et la légende séculaire. En combinant ces différents topoï et modèles du conte, du roman et de la nouvelle, Daudet et Erckmann-Chatrian ont exprimé, mais non défini, des tensions qui content un roman national.

Tim Farrant

Pembroke College, Oxford.

8089/ 48484 @ 100818

8029 / 48130 @ 060818

7886/ 47293 @ 030818

7318 / 44083 @ 6/7/18

font sens / probants, tensions ethniques, tensions génériques qui peuvent donner un nouveau sens au / remettre en cause le roman national.

Nous apprenons en observant ces interférences, en dépistant / lisant bien les rapports et les analogies entre les genres littéraires et les comportements / rôles sociaux : en s'opposant les uns aux autres, le combat générique s'avère aussi / le combat social se révèle aussi comme combat / lutte générique dans laquelle le désir qui lance le héros et le lecteur à la conquête du monde ne sera pas toujours réalisé, ou prendra une autre forme infléchie par les circonstances : le roman deviendra fragment ou vice-versa, Rock s'effondra, le Nabab faillira, petit chose ne deviendra pas forcément grand, malgré l'appel de la légende. *Le Nabab* salue son accession de son protagoniste au sacrosaint statut balzacien de type, lui accordant l'article défini refusé à son aïeul de conte qui le précède, mais en lui faisant la leçon par le biais de références répétées aux grands maîtres du conte. Erckmann-Chatrian exploite le conte de manière plus sereine et conséquente, le célébrant dès leurs débuts, pour consacrer leur pays, pour donner voix aux gens d'en bas³⁹ dans des contes du terroir et des romans tels *Le Conscrit de 1813* et *Waterloo* ; ambitions de rassemblement, esprit de collectivité qui cependant ne va pas sans / qui parvient en même temps à confronter / à juxtaposer et à remettre en cause et le progrès et la légende séculaire. En confrontant ces différents topoï et différents modèles du conte, du roman et de la nouvelle, Daudet et Erckmann-Chatrian ont établi et décrit des tensions qui font sens / probants, tensions ethniques, tensions génériques qui peuvent donner un nouveau sens au / remettre en cause le roman national

7839 / 47389

NOTE CAPITALE : IMPORTANCE DU GENRE 290518: Est-ce que l'on pourrait comprendre / penser que l'importance du genre résiderait dans cette relation du / tension entre le « grand » et le « petit », et que cela serait l'un des fondements de la mentalité moderne, au même titre que (ou peut-être en prenant le relais du) roman de la confession, dans la mesure où ces deux modes d'écriture (conte et confession) incarneraient cette tension entre l'individu et la société, l'exception et la règle. Et voilà pourquoi le conte importe.

Chemin de fer : ce que les Corses comprennent par chemin de fer : Daudet, PI II 652 (NABAB).

, et l'ex-esclave XXX que la fille Achim ne veut pas voir

Jacques Garnier, RDM, 11 i 87 p464 : « Le Livre est composé d'une collection de tableaux qui se suivent sans qu'une nécessité logique les relie l'un à l'autre' (*DO ii 1284*). D était invité à respecter les lois du genre et à se détourner du chemin dandgereux où voudraient le pousser ceux qui se flattent d'avoir trouvé un moule tout neuf pour y couler le roman contemporain.

³⁹ Zola, *Mes Haines*,

La fin de la grande époque d'intérêt pour Erckmann-Chatrian est marquée par le volume de XXX publiée par XXX. Ils sont pourtant sur le point de connaître une renaissance : voir H. Lamb (ed.), *The Invisible Eye : Tales of Terror by Erckmann-Chatrian*, Londres, Collins Chillers, 2018.

Journal Article

Erckmann-Chatrian et la culture populaire

Henri Hatzfeld

Esprit

Nouvelle série, No. 320 (9) (SEPTEMBRE 1963), pp. 320-331

[Le juif polonais : conte populaire d'Alsace, en trois actes et six tableaux, d'après Erckmann-Chatrian](#)

Erlanger, Camille, 1863-1919. | Cain, Henri, 1859-1937 ; Gheusi, P.-B. (Pierre-Barthélemy), 1865-1943 ; Erckmann-Chatrian

c1900 | Paris : P. Dupont | 1 vocal score (352 p.) ; 28 cm