

La Nouvelle collection Langages, née en 2011, est dirigée par Daniel Sangsue, professeur de littérature française moderne à l'Université de Neuchâtel.

#### Parus

Jean-François Louette, *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française au XX<sup>ème</sup> siècle*, 2011

Gilles Bonnet, *François Bon. D'un monde en bascule*, 2012

Daniel de Roulet, *Écrire la mondialité*, 2013

James Sacré, *Parler avec le poème (1979-2009)*, 2013

La collection Langages a été fondée et dirigée de 1962 à 1991 par Marc Eigeldinger et Pierre-Olivier Walzer.

#### Quelques titres parus

*Études baudelairiennes*, tomes I à XII

Albert Béguin, *Création et destinée*  
*Balzac, lu et relu*

Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*

Léon Cellier, *Parcours initiatiques*

Michel Dentan, *C.F. Ramuz. L'Espace de la création*

Marc Eigeldinger, *Jean-Jacques Rousseau, univers mythique et cohérence*  
*Poésie et métamorphoses*

Frédéric Eigeldinger, André Gendre, *Delahaye, témoin de Rimbaud*

Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'«originalité»*

John E. Jackson, *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*

Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*

Jean-Pierre Monnier, *L'Âge ingrat du roman*

Claude Pichois, *Baudelaire, études et témoignages*

Mario Richter, *La Crise du logos et la quête du mythe. Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire*

James Sacré, *Un sang maniériste*

Jean-Luc Steinmetz, *Le Champ d'écoute*

Pierre-Olivier Walzer, Jacques Lovichi, *Dossier Germain Nouveau*

## L'œuvre au bref

La nouvelle de langue française depuis 1900

Michel Viegnes

## I. Frontières

C'est devenu un poncif: la plupart des théoriciens commencent par annoncer qu'il est impossible de définir la nouvelle. Victor Chklovski ouvre son étude sur «La construction de la nouvelle et du roman» par cet aveu: «En commençant ce chapitre, je dois dire avant toute autre chose que je n'ai pas encore trouvé de définition pour la nouvelle<sup>1</sup>». Donald Locicero affirme qu'il faut borner son ambition à faire l'historique du genre<sup>2</sup> et Valerie Shaw estime qu'une diversité aussi protéiforme «semble opposer une résistance définitive à tout essai de définition universelle<sup>3</sup>». Faut-il se réfugier dans une position radicale à la Benedetto Croce, voir chaque nouvelle comme un objet unique, non-catégorisable, ce que proposait William Pabst<sup>4</sup>?

- 1 V.V. Chklovski, «La construction de la nouvelle et du roman», in Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 170.
- 2 *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*, La Haye, Mouton, 1970.
- 3 «There are so many different kinds of short stories that the genre as a whole seems constantly to resist universal definition» (Valerie Shaw, *The short Story: a critical introduction*, op. cit., p. vi). Les ouvrages de type parascolaire ou parauniversitaire se font l'écho de cette timidité théorique. Ainsi un ouvrage relativement récent (2007) sur les genres littéraires, dans les quatre pages qu'il consacre à la nouvelle en marge d'un long chapitre sur le roman, commence-t-il par citer la définition du *Robert*: «Genre qu'on peut définir comme un récit généralement bref, de construction dramatique (unité d'action) présentant des personnages peu nombreux dont la psychologie n'est guère étudiée que dans la mesure où ils réagissent à l'événement qui fait le centre du récit»; et de commenter, à juste titre: «les nombreux modalisateurs de cette phrase attestent la difficulté de définir avec rigueur le genre» (Yves Stalloni, *Le Genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 68).
- 4 «Die Theorie der Novelle in Deutschland», (1920-1940)», in *Romanistisches Jahrbuch*, vol. II, 1949; *Novellentheorie und Novellendichtung*, Hambourg, 1953.

Ce serait commode, et sans doute aussi erroné qu'une approche dogmatique et essentialisante. Ou bien suivre un maître incontesté du genre comme Somerset Maugham, qui préconisait de considérer comme « nouvelle » tout texte que son auteur présente comme tel, une proposition beaucoup moins simpliste et arbitraire qu'il n'y paraît<sup>5</sup>? Nous pensons qu'il est possible, dans une certaine mesure, de faire apparaître des conventions discursives de base et des propriétés textuelles – ce qui correspond à la distinction de Jean-Marie Schaeffer entre les « index » et les « traits » génériques<sup>6</sup> – susceptibles de donner de la nouvelle une sorte de portrait-robot, approximatif sans doute mais cohérent, en la localisant par rapport aux frontières qu'elle maintient avec d'autres formes narratives, dans un premier temps, puis avec des genres non-narratifs ou d'autres *media*, ce qui sera traité dans le dernier chapitre de cette étude. La première démarche, le contraste avec d'autres formes narratives, est encore compliquée en cette période historique par l'instabilité générique d'une forme aux désignations variables – « conte », « petit roman », « histoire », « récit », « morceau », voire « anecdote » – et qui est, comme le soulignent Bruno Curatolo et Yvon Houssais, « quasi consubstantielle à la nouvelle du vingtième siècle<sup>7</sup> ». Encore faudrait-il ajouter à cette liste d'autres catégories ou sous-genres du récit bref, tels que les « narrats » et autres néologismes créés par Antoine Volodine<sup>8</sup>.

5 Cité par Pierre Tibi, « La Nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n°4, printemps 1988, p. 8. Proposition intéressante, car elle met l'accent sur le « contrat de lecture » et situe le problème, dès le départ, dans la relation au lecteur.

6 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

7 « Introduction », « La Nouvelle en France dans le premier vingtième siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°2, Juin 2009, p. 259.

8 « J'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, une émotion, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible [...] J'appelle narrats de brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être » (Antoine Volodine, *Des anges mineurs, narrats*, Paris, Seuil, « Fiction et Cic », 1999, p. 3). Parmi les autres « genres » volodiniens, citons la *novelle* (« immenses développements et fables microscopiques coexistent sous l'étiquette de nouvelles », *Le Post-exotisme en dix leçons*, Paris, Gallimard, 1998, p. 54).

C'est enfoncer aujourd'hui une porte ouverte que de dénoncer une conception essentialiste des genres, comme de relever la profusion de textes qui s'établissent sur un brouillage des catégories génériques traditionnelles. Toutefois, la palette classique des genres littéraires conserve toujours une certaine validité du simple fait qu'ils fonctionnent comme protocoles de lecture pour un public formé dès l'école à les voir comme institutions, consacrées comme telles par plusieurs siècles. Loin de toute norme « naturelle », le genre travaille au cœur même du texte comme une tension organisatrice vers un architecte, lui-même produit d'une histoire et qui fait sens dans tel champ culturel. « Les lecteurs de nouvelle savent intuitivement qu'ils ont affaire à un genre », comme le rappelle fort à propos Florence Goyet<sup>9</sup>. En outre, le genre est présent jusque dans sa négation : « que l'œuvre désobéisse à son genre, ne rend pas celui-ci inexistant, on est tenté de dire : au contraire [...] parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi, qui sera précisément transgressée<sup>10</sup> ». Le souci de ne pas pouvoir être soupçonnés du moindre reliquat d'essentialisme conduit les théoriciens contemporains à parler plutôt de « généricité » :

Il y a généricité dès lors que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit : soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde et la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant.<sup>11</sup>

9 *La Nouvelle, op.cit.*, p. 1. Et si l'intuition des lecteurs était prise en défaut, il y a souvent tout un paratexte pour leur rappeler l'étiquette générique, y compris quand le texte se trouve dans un périodique entre des articles et des petites annonces, par le jeu de conventions typographiques que le lecteur reconnaît instantanément s'il est familier avec le protocole de présentation paginal du périodique en question.

10 T. Todorov, *Les Genres du discours, op.cit.*, p. 45.

11 Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », in *Théorie des genres*, [1983], Paris, Seuil, « Points », 1986, p. 204.

A cette idée importante du « jeu<sup>12</sup> » entre le texte et son architecte, Jean-Michel Adam et Ute Heidmann ajoutent la notion d'« effets de généricité », qui permet « de penser la participation d'un texte à plusieurs genres<sup>13</sup> », ce qui peut être pertinent pour certains des textes que nous aborderons.

## Définitions

Si l'on considère historiquement les efforts pour donner de la nouvelle une définition synthétique, c'est René Godenne qui est le premier, dans le domaine francophone, à en avoir dressé une fiche signalétique précise<sup>14</sup>. Pour correspondre à l'étiquette de nouvelle, un texte doit selon lui présenter quatre caractéristiques :

1. Etre un récit bref
2. Etre un récit fondé sur un sujet restreint.
3. Etre un récit rapide et resserré.
4. Etre un récit conté, c'est-à-dire possédant un cachet oral.

Le premier point semble aller de soi, même s'il est difficile de donner un critère satisfaisant de longueur : Edgar Poe, dans un texte théorique bien connu, estimait qu'une nouvelle devait pouvoir être lue en une seule séance, « *at one sitting*<sup>15</sup> ». Ce conditionnement du texte pour une lecture globale sans interruption est d'autant plus significatif que, comme le note Karlheinz Stierle, « l'usage projeté

12 Au sens ludique, mais aussi purement mécanique du terme, comme lorsqu'on parle du « jeu » comme « manque de serrage ou d'ajustement » entre deux pièces d'une machinerie.

13 *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009, p. 13.

14 *La Nouvelle française*, Larousse, 1974, pp. 149-151. Etiemble avait cherché à définir la nouvelle, dont il trouvait des exemples dans les traditions littéraires de nombreuses cultures, y compris non-occidentales, selon trois critères : brièveté, vérité, impassibilité (« Problématique de la nouvelle », *Essais de littérature (vraiment) générale*, 3<sup>ème</sup> éd., Paris, Gallimard, 1975, pp. 220-236).

d'un texte donne les règles de sa constitution<sup>16</sup> ». On peut en effet se fonder sur cette « unité d'impression » et cet « effet de totalité », notions qui ont le grand avantage de situer la question dans la relation au lecteur. Bien entendu, tous les lecteurs n'ont pas la même capacité ou vitesse de lecture, et pour certains deux heures peuvent suffire pour déborder du cadre d'un récit nouvellistique ; mais cette durée maximale n'est pas totalement arbitraire, ce que semblerait confirmer le fait qu'elle corresponde à la durée moyenne d'autres événements, tels qu'une pièce de théâtre ou un film.

L'argument du sujet restreint est également capital : c'est sans doute ce que Morand avait en vue lorsqu'il affirmait que « ce qui distingue [la nouvelle] du roman, ce n'est pas une différence de métrage, en vérité, c'est une différence d'essence<sup>17</sup> ». « Métrage » et « essence » différent, même si quantitatif et qualitatif ne sont pas hermétiquement séparés, et un critère apparemment extrinsèque tel que la brièveté entraîne des caractéristiques intrinsèques nouvelles pour le récit. Le récit limité dans son étendue appelle logiquement un sujet restreint, voire dans certains cas infime : un beau texte de Marcel Arland revendique pour la nouvelle la gloire « de sembler n'être faite de rien, sinon d'un instant, d'un geste, d'une lueur, qu'elle isole, dégage et révèle, qu'elle emplit de sens et de pathétique<sup>18</sup> ». Certains auteurs ont pu rapprocher ce trait de la nouvelle avec l'esthétique de la tragédie de type racinien<sup>19</sup> ou du poème, rapprochement

15 « The Philosophy of composition », publié en 1846 (Poe : *Essays and Reviews*, The Library of America, 1984, p. 15) Un an plus tard, il reprend les idées qu'il avait développées dans cet article consacré surtout à la poésie, dans un compte-rendu sur les *Twice-Told Tales* de Nathanaël Hawthorne, où il déclare : « As the novel cannot be read at one sitting, it cannot avail itself to the immense benefit of totality » (*Ibid*, p. 586). On attribue à Gide l'opinion similaire que la nouvelle « est faite pour être lue en une fois, d'un seul coup ».

16 « L'Histoire comme exemple, l'exemple comme Histoire », *Poétique*, 10, 1972, p. 189.

17 « Renaissance de la nouvelle », 1934, p. 8, cité par Godenne, *Études sur la nouvelle française*, Genève, Slatkine, 1985, p. 221.

18 « Sur l'art de la nouvelle », *Le Promeneur*, Paris, Éditions du Pavois, 1947, p. 213.

19 Murray Sachs, « The Emergence of a Poetics », in *French Literature Series*, *op. cit.*, p. 140.

très intéressant sur lequel nous reviendrons au dernier chapitre. En un sens plus négatif, fréquent au vingtième siècle, la nouvelle peut représenter le vide « des moments nuls de l'existence (ces 'temps morts' que détestait tant André Breton) et des petits riens de la vie<sup>20</sup> ».

Enfin, le troisième point, qui concerne non pas les limites de la nouvelle, mais son mode narratologique, est également fondamental ; une nouvelle doit posséder une trame compacte et tendue vers sa fin : c'est le principe horatien du *festinare ad eventum*, sur lequel a insisté Marcel Raymond<sup>21</sup>. Ce trait est fondamental dans ce que l'on peut appeler la nouvelle « classique », qui joue sur l'effet final, la *pointe*, à telle enseigne que certains auteurs avouent commencer la rédaction et même la conception d'une nouvelle par le *terminus ad quem* : « Partant d'un effet final à produire, l'écrivain en déduit par régressivité les personnages, incidents, motivations les plus propres à amener cet effet (...) pour lui la 'fin' justifie les moyens<sup>22</sup> ». C'est le « *pre-established design* » de Poe, que reprennent un certain nombre de nouvellistes du vingtième siècle. Ces trois points convergent donc sur l'idée d'unité interne et sur ce caractère de tout indivisible et complet, de « microcosme », selon le terme heureux de Franck Evrard, que doit posséder la nouvelle<sup>23</sup>.

Quant au quatrième point, le « cachet oral », il s'applique bien à la nouvelle du dix-neuvième siècle, qui est précisément l'époque où plusieurs auteurs entretiennent l'artifice du récit oral. Les nouvellistes du dix-neuvième siècle se sont plu à maintenir dans leurs récits un trait supposé du conte populaire, qui est d'être un récit en apparence parlé, et paradoxalement parfois un récit

20 Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, « Lettres sup », 2000, p. 101.

21 *Anthologie de la nouvelle française*, op. cit., p. 11.

22 Pierre Tibi, « La Nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n°4, printemps 1988, p. 16.

23 *La Nouvelle*, Paris, Seuil, 1999, p. 56.

« vrai »<sup>24</sup>, du moins présenté comme tel, à travers un narrateur-témoin. C'est pourquoi la plupart des auteurs du dix-neuvième siècle « laissent une place importante à la parole d'un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé<sup>25</sup> ». Thibaudet estimait également que « l'optique de la nouvelle comporte généralement [...] la présence ou le passage d'un voyageur, d'un témoin qui raconte [...] »<sup>26</sup>. Outre les *Diaboliques*, que Barbey avait d'abord envisagé d'intituler *Ricochets de conversation*, un bon tiers des « contes et nouvelles » de Maupassant s'insèrent dans un récit-cadre, où l'un des personnages prend la parole et raconte un événement dont il a été soit le protagoniste, soit le témoin direct ou indirect. Le récit enchâssé qu'il livre à ses auditeurs est donc un récit en principe « parlé » et l'écriture s'y fait – parfois – mimétique de la dynamique et des résonances propres à la langue parlée au cœur d'une langue écrite, d'une narration réfléchie et préméditée<sup>27</sup>.

Mais les nouvellistes du vingtième siècle, pour la plupart, prennent quelque peu leurs distances avec une telle posture illocutoire, et quand ils veulent au contraire s'y rattacher, ils reprennent le terme de « conte », comme Jean-Pierre Chabrol avec ses *Contes à mi-voix*. Ce n'est pas à dire que ce cachet oral disparaisse entièrement de la nouvelle après Maupassant, loin s'en faut, et Valerie Shaw, dans son étude déjà citée, ne manque pas d'en faire la remarque :

24 L'auteur canadien Pamphile Le May (1837-1918) publie en 1899 ses *Contes vrais*, un recueil de vingt-et-un récits très hétéroclites où l'on trouve des éléments empruntés au folklore, à l'hagiographie, des récits quasi-fantastiques, mais aussi des anecdotes et de courts récits inspirés de faits historiques. La question de savoir si l'expression « conte vrai » était perçue dans ce contexte culturel comme oxymorique reste ouverte.

25 Marcel Raymond, op. cit., p. 9.

26 Cité par Raymond, *ibid.* Soit on a un récit enchâssé, pris en charge par un narrateur « intradiégétique », pour reprendre la terminologie de Genette, soit le narrateur extradiégétique se porte garant de l'authenticité des faits qu'il va rapporter : ce procédé est notamment utilisé dans la nouvelle fantastique, « La Vénus d'Ille » étant l'exemple canonique.

27 Cf. l'étude de Jérôme Meizoz, *L'Age du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.

Au cours de mes lectures j'ai toujours été frappée par ce qui apparaît comme la capacité permanente du récit bref à retourner à ses origines anciennes dans le folkore et les légendes, en faisant un usage entièrement neuf de conventions littéraires qui pourraient sembler naïves, et par le souci que l'on y discerne fréquemment d'un auditoire, conçu comme une communauté familière ou un groupe intime...<sup>28</sup>

Il y aurait beaucoup à dire sur cet imaginaire énonciatif, qui va sans doute au-delà d'une simple posture. On rejoindrait la théorie développée par W. Benjamin dans *Der Erzähler*<sup>29</sup> sur l'opposition entre la solitude du lecteur de roman et le lien social et humain qui s'établit dans les cultures traditionnelles autour de la figure du « conteur ». Chez certains novellistes, la nostalgie inconsciente du *storytelling*, telle qu'elle est fantasmée et assouvie dans les nombreux festivals de contes contemporains, conduit à restituer artificiellement à la voix diégétique cette qualité de proximité, et donc de fiabilité, que l'on prête presque inconsciemment à la parole vive<sup>30</sup>. C'est en ce sens que l'on pourrait comprendre le critère de « vérité » cité par Etiemble dans « Problématique de la nouvelle », que l'on prétend attacher au compte-rendu d'un événement qui s'est réellement

28 « *In the course of my reading I kept being impressed by what seemed to be the permanent capacity of short fiction to return to its ancient origins in folktale and legend; its ability to make completely new uses of apparently unsophisticated literary conventions; its recurrent concern with an audience, thought of as an intimate group or community* » (*The Short Story: a critical Introduction*, op. cit., p. vii).

29 Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » traduit par Pierre Rusch (*Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151). Cette solitude de la lecture est tout de même à nuancer, pas seulement dans le sens des « communautés interprétatives » que postule Stanley Fish (*Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007). De nombreux canaux et relais, école, bibliothèques, internet permettent de réinstaller partiellement la lecture dans l'espace collectif.

30 Ce qui renvoie aux thèses de Derrida sur la « métaphysique de la présence » dans la *phoné*, et la nécessité selon lui de purger le logos philosophique de toute ces traces archaïques en insistant sur le « gramme », le signe écrit, détaché d'une source transcendante et laissé, comme il le dit dans *De la Grammatologie*, à « sa dérive essentielle ».

produit<sup>31</sup>. C'est aussi ce qui explique le rapprochement de la nouvelle et du « fait divers » journalistique, comme le propose Daniel Grojnowski, citant à l'appui le titre d'un recueil de Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers* (1982), tout en précisant que le fait divers, réel ou fictif, ne saurait être qu'un point de départ pour « l'expansion d'un noyau narratif » sans laquelle la nouvelle perd sa raison d'être<sup>32</sup>, les fameuses « nouvelles en trois lignes » de Félix Fénéon relevant plus de « variations sur le récit minimal [et d'un] jeu formel<sup>33</sup> » que d'une véritable création littéraire.

Mais dans cette question très complexe des rapports entre l'écrit et l'oral, ou plutôt de la retranscription fictive du « racontage », du « bouche à oreille », la seule « vérité » consiste en un effet de réalisme linguistique, au sens où la seule véritable *mimesis*, comme le rappelle Philippe Hamon, est la reproduction du langage par le langage<sup>34</sup>. Cet effet de parole vive peut également contribuer à un effet de mystère, de retour à la communauté archaïque de l'*homo fabulator*. André Dhôtel se réfère directement à cet imaginaire anthropologique :

La nouvelle c'est pour moi comme un de ces contes que l'on fait autour d'un feu, le soir. Plus « parlée » que le roman, mais exigeant une précision extrême, qui ne favorise pas la concentration autour d'un sujet, plutôt permettant à la pensée de se libérer dans tous les sens, à travers ce monde inconnu qui entoure le feu nocturne<sup>35</sup>.

C'est incontestable : la nouvelle se souvient de sa préhistoire. Mais au vingtième siècle, plus encore qu'au dix-neuvième, ces réminiscences

31 *Essais de littérature (vraiment) générale*, op. cit., pp. 220-236.

32 *Lire la nouvelle*, op. cit., p. 55.

33 Jean-Michel Adam, « La Brève comme récit minimal. Les 'Nouvelles en trois lignes' de Félix Fénéon (Le Matin, 1906) » in *Le Récit minimal. Du minime au minimalisme*, Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnès dir., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 43-44.

34 « Un discours contraint » in *Littérature et réalité*, op. cit., p. 124.

35 Lettre à R. Godenne datée du 13.8.78, citée dans ses *Études sur la nouvelle française*, Genève, Slatkine, 1985, p. 244.

sont fréquemment biaisées et subverties. On oppose parfois le *récit*, écriture «transparente» de type historiographique ou journalistique et dont la seule ambition est d'informer, à une écriture «opaque», marquée à la fois par la création d'un univers singulier et par une visée stylistique. Le *récit*, dans cette optique, ferait surtout jouer la fonction référentielle, abstraction faite de ses effets perlocutoires. C'est la position diamétralement opposée que prend Pierre Michon pour justifier sa préférence, dans le choix d'un terme générique approprié pour ses *Vies minuscules*, envers le mot *récit*: «il fait porter l'accent non pas sur un contenu, des énoncés, mais sur la position de narration, de voix, l'énonciation, et dans ce sens mes *Vies*, où la posture énonciative est déterminante, sont bien des *récits*<sup>36</sup>». Évidemment, les termes sont d'un usage très instable: Gide affectait, jusqu'au projet des *Faux-Monnayeurs*, de n'écrire que des «récits». En fait, «le récit gidien est une unité narrative close où un personnage raconte des événements de son point de vue<sup>37</sup>» et des textes comme *Isabelle* (1911) se rapprochent assez de la *Novelle* allemande.

D'autre part, hormis l'absence ou la secondarité de la visée littéraire, un point majeur est à relever, à-savoir qu'une nouvelle n'est même plus nécessairement, dans la période qui nous occupe, un «récit» au sens plénier du terme, sur le modèle de la nouvelle-intrigue maupas-santienne, que l'on peut définir selon le schéma quinaire classique, exposition-nœud-crise-dénouement-épilogue. Certains auteurs font même de ce caractère «anodal<sup>38</sup>» un art poétique, comme la nouvelliste américaine Katherine Ann Porter, qui ne veut pour ses textes «aucune intrigue, aucune histoire<sup>39</sup>». Comme le note Jean-Pierre

36 *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature, op. cit.*, p. 24.

37 Nermin Vucel, «Le Narrateur gidien», *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°146, avril 2005, Centre d'études gidiennes de l'Université de Nantes, [en ligne], disponible à l'adresse suivante: <[http://www.nermin.kokoom.com/gide\\_narrateur.htm](http://www.nermin.kokoom.com/gide_narrateur.htm)> (consulté le 25/02/2013).

38 On reviendra sur ce terme au chapitre 4, «Narration».

39 «No plot, no story» Citée par Pierre Tibi, «La Nouvelle: essai de compréhension d'un genre», *loc. cit.*, p. 7. Katherine Ann Porter (1890-1980) a surtout pratiqué la nouvelle et a reçu pour ses *Collected Stories* le prestigieux *National Book Award* en 1966.

Blin, on assiste à un déclin rapide de la dimension narrative dans la nouvelle des dernières décennies du siècle: «Si, jusqu'en 1970, la part de la nouvelle-intrigue représente plus de 75% de la production, celle-ci tombe à 60% dans la décennie suivante, puis à moins de 50% depuis 1980<sup>40</sup>». Il serait tentant de relier ce phénomène à l'influence du Nouveau Roman, mais il s'explique par une pluralité de facteurs et il semble que l'on assiste depuis le tournant du siècle à un regain du narratif, mais sous des formes qui ne restaurent pas la nouvelle-intrigue de type classique. Des auteurs comme Annie Saumont, Geneviève Serreau, Claude Pujade-Renaud pratiquent une nouvelle qui, selon Blin, «n'a ni début ni fin, encore moins de péripéties ou de rebondissements» et qui, «si elle ne dédaigne pas tout à fait le recours à la narration, ne la conçoit plus comme l'objet premier du texte ni l'élément fondateur d'une séduction<sup>41</sup>».

Ce phénomène appelle la problématique de la description dans la nouvelle, sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Pour l'instant, disons simplement qu'un nombre non négligeable de nouvelles du vingtième siècle, par exemple certaines *Enfantines* de Larbaud, «Magnétisme» de Giono, les fameux «Instantanés» de Robbe-Grillet ou les *Nouvelles des êtres et des pas* de Max Loreau, contiennent très peu de narrativité, et tendent au descriptif «pur». Du reste, au dix-neuvième siècle Gogol affirmait déjà que pour écrire une nouvelle réussie, «il suffit que l'auteur décrive une chambre ou une rue qui lui est familière<sup>42</sup>». Enfin, il faut mentionner une différence évidente, en rapport avec l'extension du texte: alors que, comme nous l'avons vu, la brièveté est, avec les réserves minimales qui s'imposent et qui

40 «Nouvelle et narration au vingtième siècle. La Nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire?» in *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Bernard Alluin, et François Suard éd., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, «UL3», 1990, p. 115. Nous supposons que ces statistiques reposent sur un comptage rigoureux des textes, mais elles correspondent de toute manière à une tendance empiriquement sensible, au moins pour la nouvelle européenne de langue française. La situation est différente dans la production africaine francophone, plus attachée à la narrativité.

41 *Ibid.*, p. 120.

42 Nicolai Gogol, cité par Todorov, *Théorie de la littérature, op. cit.*, p. 213.

ont été faites, un trait constitutif de la nouvelle, le « récit » n'est pas limité à cet égard.

## Nouvelle et roman

On a beaucoup écrit sur la différence entre nouvelle et roman, c'est même un passage obligé de toute étude critique sur le genre bref. Comme on l'a vu, le critère de la longueur fait débat du fait qu'il existe, notamment dans la tradition allemande, le genre de la *Novelle*, nouvelle « longue » ou « court roman », représenté par des classiques tels que *Der Tod in Venedig* et *Mario und der Zauberer* de Thomas Mann ainsi que par des récits qui portent le terme lui-même dans leur titre, comme la *Traumnovelle* d'Arthur Schnitzler et la *Schachnovelle* (*Le Joueur d'échecs*) de Stefan Zweig<sup>43</sup>. Entretrait aussi dans cette catégorie *Reunion* de Fred Uhlmann (*L'Ami retrouvé*) rédigé en anglais parce que l'auteur avait renié son pays natal, et qu'Arthur Koestler situait entre le roman et la nouvelle<sup>44</sup>. En France, on peut citer des textes tels que *Colomba* ou *Spirite*, et au vingtième siècle des œuvres de longueur médiane comme *Confidence africaine* de Roger Martin du Gard.

De fait, il n'existe pas de critère quantitatif et unanimement reconnu, tel qu'un nombre maximal de pages, pour délimiter « objectivement » nouvelle et roman. Toutefois il serait exagéré de dire que « le critère de 'longueur' n'est d'aucune utilité<sup>45</sup> ». On peut partir

43 Pour une théorie et un historique du genre, cf. Wolfgang Rath : *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

44 *L'Ami Retrouvé* [1971] trad. Léo Lack, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, préface d'Arthur Koestler, p. 9-10.

45 Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1996, p. 7-8. D'ailleurs le même auteur nuance aussitôt, en ajoutant : « tout au plus pouvons-nous observer que la nouvelle se caractérise par une certaine brièveté (on voit mal comment un ouvrage de dix pages pourrait être assimilé à un roman ni, réciproquement, comment une œuvre de quatre cents pages pourrait jamais prétendre à l'appellation « nouvelle ») mais cette brièveté demeure objectivement indéfinissable » (*ibid.*).

d'un simple constat empirique, statistique même : les textes désignés comme nouvelles sont beaucoup plus courts, sauf assez rares exceptions, que ceux qui sont présentés comme romans. Cette tautologie n'est qu'apparente, car le critère quantitatif induit des conduites de lecture et des horizons d'attente différents, et donc par conséquent une attitude interprétative distincte chez le lecteur de nouvelle, qui s'attend notamment à pouvoir appréhender cet objet en tant que totalité : « Close et autonome », comme l'écrit Franck Evrard, « la nouvelle constitue un microcosme accessible qui offre la possibilité d'une *appréhension globale*<sup>46</sup> ». A l'argument classique d'Edgar Poe, cette définition ajoute en corollaire la notion de *complétude*, essentielle pour distinguer la nouvelle *stricto sensu* d'un récit enchâssé à l'intérieur d'un roman, que l'on pourrait avoir la tentation de détacher et d'autonomiser artificiellement, mais qui ne se comprend réellement que par les liens parfois très fins, aux limites du visible, mais néanmoins significatifs, le rattachant au récit contextuel<sup>47</sup>. C.-F. Ramuz rejoint ce point de vue lorsqu'il note en 1910 dans son *Journal*, « il faut que je m'assure dans ce genre [la nouvelle] où je vois un ton à trouver, et il me semble que j'y atteins par moments, mais il faut que j'arrive à la totalité et à l'unité<sup>48</sup> ».

Un dernier argument en faveur de la brièveté inhérente à la nouvelle est à chercher du côté de la polytextualité, catégorie trans-textuelle qui aborde les textes sous l'angle de leurs rapports avec leurs supports matériels de publication. Comme le rappelle Bruno Montfort, dans une étude sur le mode de publication de la nouvelle aux Etats-Unis, la nouvelle est très généralement une unité

46 *La Nouvelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 56.

47 C'est l'erreur que commettent certains anthologistes (*Contes modernes*, the Members of the Department of French éd., Yale University, New York, Harper & Row, 1972) lorsqu'ils présentent par exemple l'histoire de « La Femme du boulanger » comme une nouvelle ou un conte autonome, alors que ce récit s'insère dans la trame de *Jean le Bleu* (1932) C'est le film qu'en a tiré Marcel Pagnol en 1938 qui semble autoriser cette lecture autonomisée du récit de Giono.

48 Entrée du 23 avril 1910, *Œuvres Complètes* t. II, sous la direction de Roger Francillon et Daniel Maggetti, Genève, Slatkine, 2001, pp. 175-176.

textuelle plus petite que son « unité de publication<sup>49</sup> », alors que le roman « peut se confondre, même si ce n'est pas toujours le cas, avec une unité de publication<sup>50</sup> » à laquelle il est coextensif. Il est donc le plus souvent publié en mode *monotextuel* alors que la nouvelle, qui apparaît sauf exceptions<sup>51</sup> au sein d'un périodique, d'une anthologie ou d'un recueil, est quantitativement moindre que son unité de publication, ce qui renforce sa réception en tant que « récit bref ».

Autre argument assez consensuel, la différence entre nouvelle et roman est celle qui existe entre le simple et le complexe. A ce propos, il est intéressant de relever, comme le fait Michel Guissard en annexe de sa riche étude d'ensemble sur la nouvelle française, toutes les métaphores qu'ont utilisées les théoriciens et les auteurs eux-mêmes pour opposer les deux formes<sup>52</sup>. Paul Bourget, dans son étude sur « Mérimée nouvelliste », compare la nouvelle à un solo, et le roman à une symphonie<sup>53</sup>. B. Eikhenbaum assimile celle-là à une équation à une inconnue, et celui-ci à une équation à plusieurs inconnues ; il figure encore la nouvelle par l'énigme, et le roman par la charade et

49 « La Nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90, avril 1990, p. 158.

50 Si l'on rajoute tout le péri-texte: présentation éditoriale, quatrième de couverture, éventuellement préface, postface, prière d'insérer, etc.

51 Parmi ces exceptions, il faut compter le cas des nouvelles longues, ou *novelle*, ainsi que certains textes publiés dans des circonstances particulières, comme « Le Silence de la mer », sorti aux Éditions de Minuit en février 1942 sous la forme d'un volume de cent pages, tiré à trois cent cinquante exemplaires, puis réimprimé à quinze cents. Il est ensuite republié en Suisse, puis en 43 il constitue la première publication des *Cahiers du silence*, qui réimpriment toutes les monographies des Éditions de Minuit.

52 *La Nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, « Thèses de Sciences Humaines », 2003, « Annexe: métaphores et comparaisons pour qualifier la nouvelle », pp. 363-371.

53 *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, t. 1, Paris, Plon-Nourrit, 1922, p. 13. *Pour piano seul*, titre que donne André Maurois à l'un de ses recueils, conforte cette comparaison. Bourget ajoute que « le roman procède par développement, la nouvelle par concentration » (*ibid.*, p. 12) et attribue ce choix de la nouvelle comme forme d'écriture à l'obsession anxieuse de Mérimée de contrôler sa créativité, de ne pas céder à l'épanchement romantique comme Walter Scott ou Hugo.

le rébus<sup>54</sup>. On pourrait prolonger la liste : l'auteur anglais John Wain, lui-même romancier et nouvelliste, compare le roman à un tableau (*painting*) et la nouvelle à un dessin (*drawing*)<sup>55</sup>. Toutes ces comparaisons reviennent au même : comme le dit toujours Eikhenbaum, « le roman est une forme syncrétique » alors que « la nouvelle est une forme fondamentale, élémentaire, ce qui ne veut pas dire primitive<sup>56</sup> ». Quant à l'origine des deux types de récit, le même auteur postule que le roman vient de l'histoire, du récit de voyage, – ainsi que des épopées anciennes traduites en langue « romane » au moyen âge, – alors que la nouvelle proviendrait du conte et de l'anecdote<sup>57</sup>.

En revanche, personne n'est plus d'accord lorsqu'il s'agit de déterminer l'indépendance ou la dépendance d'une forme par rapport à l'autre. Chklovski se borne à constater que « le recueil de nouvelles a précédé le roman contemporain<sup>58</sup> ». Eikhenbaum insiste sur l'indépendance des deux formes, qui sont pour lui « profondément étrangères l'une à l'autre<sup>59</sup> », ce qui expliquerait qu'elles « ne se développent pas simultanément ni avec la même intimité dans une même littérature<sup>60</sup> ». Les théoriciens plus récents ne font que renforcer cette position, même s'il se trouve quelques exceptions, telles que celle-ci :

Il est donc clair que la nouvelle, en tant que forme intermédiaire, ne saurait se concevoir non plus indépendamment de ce qui constitue son 'horizon littéraire' et sa visée suprême : le roman. La nouvelle est, à l'évidence, du roman en devenir<sup>61</sup>.

54 B. Eikhenbaum, « Sur la théorie de la prose » in *Théorie de la littérature*, Todorov dir., *op. cit.*, p. 204.

55 John Wain, « Remarks on the Short Story », *Journal of the Short Story in English/Cahiers de la nouvelle*, n° 41, automne 2003, p. 160.

56 « Sur la théorie de la prose », *loc. cit.*, p. 203.

57 *Ibid.*

58 V.V. Chklovski, « Sur la construction de la nouvelle et du roman », in *Théorie de la littérature*, Todorov éd., *op. cit.*, p. 189.

59 B. Eikhenbaum, « Sur la théorie de la prose », *loc. cit.*, p. 202.

60 *Ibid.*

61 Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 23.

On sait que certains romanciers qui ont produit des nouvelles à titre occasionnel ont exprimé des idées similaires<sup>62</sup>, mais ce point de vue est plus inattendu chez un théoricien de la nouvelle. Certes, comme le rappelle justement Pierre Tibi dans un essai magistral, « dire que la nouvelle est au roman ce que l'esquisse est au tableau est un *locus classicus* de la critique<sup>63</sup> ». Mais il faut aussitôt ajouter que ce statut d'esquisse est généralement *voulu*, assumé, et que l'art du nouvelliste est justement de tirer les effets les plus riches des contraintes qui lui sont imposées. Comme le dit Marcel Brion dans un article sur Katherine Mansfield, « une nouvelle n'est ni l'ébauche ni le résumé d'un roman, mais une œuvre d'art totale en elle-même, se suffisant à elle-même, contrainte mais enrichie par ses limites<sup>64</sup> ». En effet, si l'on s'en tient à une conception, sans doute pertinente pour certaines époques et courants littéraires, du roman comme modèle cognitif et « œuvre-monde<sup>65</sup> » il est indéniable qu'il dispose d'un avantage constitutif sur la nouvelle. On peut accepter l'idée que

la nouvelle traduit un effort de production du savoir par l'expérience de l'écriture, mais – là est sa spécificité par rapport au roman – c'est un effort voué à l'échec. Au terme d'une nouvelle, le monde est généralement encore plus chaotique, et la conscience plus troublée et plus critique qu'en son commencement<sup>66</sup>.

Mais il convient de nuancer fortement : d'une part un échec cognitif peut être une réussite artistique, et d'autre part tout un pan du roman au vingtième siècle, à commencer par des textes aussi difficiles

62 Mauriac considérait « Thérèse chez le docteur » et « Thérèse à l'hôtel » comme deux fragments « d'un roman non écrit » (*Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, III, Jacques Petit éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 979).

63 « Essai de compréhension d'un genre », *loc. cit.*, pp. 46-47.

64 « 'Félicité' par Katherine Mansfield », *Revue hebdomadaire*, 1928, p. 477, cité par Godenne, *Études sur la nouvelle française*, 1985, *op.cit.*, p. 206.

65 Sur cette notion, voir Susi Pietri, *L'Invention de Balzac, Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Créations européennes », 2004.

66 T. Ozwald, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 20.

à omettre que *Le Procès* ou *Le Château*, abdique cette ambition de construire un monde qui soit, au sens étymologique, un *cosmos*. Enfin, l'écriture ne se donne pas toujours, pour dire le moins, comme ambition suprême la production d'un « savoir », qu'il soit de nature historique, éthique ou autre. Beaucoup d'auteurs revendiquent la « docte ignorance » et une sorte d'humilité épistémologique devant l'énigme foncière de l'existence. Comme le dit encore très justement Pierre Tibi :

Il semble que, dans la nouvelle, le monde n'ait pas le temps de prendre cette consistance, cet aspect d'évidence palpable et d'organisation systématique que le roman a tout loisir de lui donner ; il s'y présente donc comme fragmentaire, et cette incomplétude, cette structure lacunaire, le fait aisément basculer dans le mystère : il s'y creuse des zones d'ombre<sup>67</sup>.

Cette « structure lacunaire », qui favorise particulièrement l'esthétique de l'implicite et du non-dit, et sur laquelle nous reviendrons, est également de nature à servir l'*Unheimliche*, ce qui explique que la forme du récit bref soit la plus couramment exploitée dans le domaine du fantastique, ou plus généralement de l'« étrangeté », qu'elle se veuille inquiétante ou non. D'une manière générale, tous les auteurs, romanciers ou nouvellistes, n'ont pas cette approche du récit qui relève surtout de la tradition sociocritique<sup>68</sup>.

Quelques théoriciens ont tenté d'aborder la différence entre nouvelle et roman en faisant appel à d'autres théories cognitives. Charles E. May, dans une étude intitulée « The Nature of Knowledge in Short Fiction » s'inspire de la psychologie d'Arthur Deikman<sup>69</sup>

67 « La Nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *loc. cit.*, p. 28.

68 G. Lukacs rappelait qu'Engels disait volontiers avoir plus appris sur les classes sociales en lisant *La Comédie humaine* que dans tous les livres d'histoire (*Balzac et le réalisme français*, trad. Paul Laveau, Paris, La Découverte, 1999).

69 Connus notamment aux États-Unis pour ses travaux sur le spiritualisme *new age*, les états et trances mystiques, la dé-automatisation du comportement, autrement dit tout ce qui s'oppose au pragmatisme et à l'intentionnalité rationnelle.

pour distinguer deux attitudes fondamentales au cœur des deux genres. Claude Filteau résume ainsi cette position :

Le roman relèverait alors d'un mode d'expérience qui permet une action sur les objets, sur les choses, conçues pour en posséder la maîtrise. C'est pourquoi le rapport au monde dans l'univers romanesque serait beaucoup plus objectif. La nouvelle, en revanche, ne relève pas du *mode actif* qui caractérise l'expérience romanesque, mais plutôt d'un *mode réceptif* (ce qui ne veut pas dire passif) où l'expérience du monde environnant se fait plus fusionnelle et plus primitive<sup>70</sup>.

*Distinguo* intéressant, mais également très discutable : on trouverait en fait des contre-exemples des deux côtés. Un pavé romanesque comme *Oblomov* n'est-il pas tout entier consacré à un homme qui choisit de ne plus intervenir sur les choses, ni même sur sa propre vie<sup>71</sup> ? On pourrait également citer *L'Etranger*, où le seul « acte » de Meursault est présenté comme contingent, non-motivé, procédant justement d'une sorte de « fusion » immédiate avec le monde, d'absence de recul rationnel et interprétatif par rapport aux données confuses de la perception. A l'opposé, même si le personnage de nouvelle est dans la majorité des cas un être qui subit l'existence plutôt qu'il ne la détermine – un *patient*, dans la terminologie de Claude Brémont<sup>72</sup>,

70 Claude Filteau, « La Figuration de l'espace dans la 'nouvelle touristique' », in *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord* (1945-2005), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2006, p. 25. L'article de Charles E. May auquel il est fait référence est inclus dans son propre collectif : *The New Short Story Theories*, Charles E. May, éd., Athens, Ohio, Ohio University Press, 1996.

71 « A ne pas vouloir faire d'histoires (...) Oblomov en vient à nier toute possibilité d'en écrire une : et c'est la force de Gontcharov d'avoir réussi à écrire un roman de plus de six cents pages autour d'un personnage dont le vêtement préféré est, non pas un manteau, mais une robe de chambre » Bruno Curatolo, « Écrire ou ne rien faire : une métaphore de la vacuité romanesque », in *Riens et petits riens. Hommages à Martine Courtois*, Jacques Poirier dir., Dijon, ABELL, 2008, p. 115.

72 *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

par opposition à un *agent* – on trouverait des exceptions caractérisées, comme D'Arrast, le protagoniste de « La pierre qui pousse » du même Camus.

Il est à noter d'ailleurs que certains théoriciens adoptent une vue totalement opposée : dans *Discours, récit, image*, A. Kibédi Varga, partant du postulat que le récit occidental est une réponse à trois questionnements fondamentaux, le *faire*, l'*être* et le *vivre*, classe les genres littéraires narratifs selon celui des trois auquel ils répondent en priorité. Or, d'après l'auteur de *Rhétorique et littérature*, la nouvelle est apparue à la Renaissance comme un récit du *faire*, autrement dit répondant à des questions telles que : « comment dois-je me comporter dans la vie quotidienne ? que faire pour réussir dans la société<sup>73</sup> ? » Il admet toutefois qu'à l'époque « moderne » – qui pour lui commence au dix-neuvième siècle – la nouvelle s'est ouverte aux autres questionnements :

La nouvelle moderne ne renie sans doute pas ses origines mais Maupassant, Tchekhov ou Hemingway, pour ne citer que quelques noms au hasard, ne limitent pas strictement leur questionnement au *faire*. Les questionnements s'étendent et deviennent plus aigus mais moins précis, au moment même où les genres littéraires s'effacent progressivement<sup>74</sup>.

Curieuse argumentation circulaire : si la nouvelle s'ouvre aux questionnements de l'*être* – qu'est-ce que la réalité, où sont les frontières du possible ? – et du *vivre* – quel type humain peut être considéré comme exemplaire ? – c'est parce qu'elle perd sa spécificité, qu'elle se dilue dans une sorte de *récit* littéraire où elle côtoie le roman et la biographie. « Sans doute » ne renie-t-elle pas ses origines, mais elle s'ouvre dangereusement à la diversité...

73 Bruxelles, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1989, p. 75.

74 *Ibid.*, p. 76.

## Unité et linéarité

La nouvelle présente par rapport au roman une unité interne fortement « vectorisée » qui s'oppose à celui-ci comme une tragédie régulière telle qu'*Andromaque* s'oppose à un drame romantique comme *Lorenzaccio*. Poe, dans son compte rendu sur Hawthorne, affirmait que « dans l'ensemble de l'œuvre on ne doit pas trouver un seul mot qui n'ait été écrit en conformité avec le schéma pré-établi<sup>75</sup> ». Victor Brombert insiste sur cette idée en la désignant par le terme de *linéarité* : « Nous présumons que le récit [de la nouvelle], qui se fait complice de l'attente, tend vers un but ; que la narration, aimantée par la fin, se manifeste dans la moins impure linéarité<sup>76</sup> ». Jean-Pierre Blin reprend la même idée, faisant de la nouvelle un « récit rapide, nerveux, incisif, sans temps mort, se hâtant vers une fin incluse dans ses prémisses<sup>77</sup> ». Le roman peut avoir ses rythmes, ses digressions, ses pauses : s'il est ce « miroir que l'on promène le long d'un chemin », le chemin en question peut être sinueux, irrégulier, il peut fourcher, se dédoubler, alors que la nouvelle suit en général le « plus court chemin », ce qu'Eikhenbaum exprime à sa manière en utilisant une curieuse métaphore militaire : la nouvelle, pour lui, est comparable à « un projectile jeté d'un avion pour frapper de sa pointe et avec toutes ses forces l'objectif visé<sup>78</sup> ». La linéarité tendue du récit novellistique exige, comme dans la dramaturgie classique, un centre d'intérêt unique dans l'action, ou du moins, s'il y a plusieurs « lignes » parallèles, qu'il en soit une qui subordonne fortement les autres. Il peut toutefois y avoir, apparemment, deux « fils » parallèles, mais ils ne forment en réalité qu'une seule ligne : c'est

75 "In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design" (Poe, *Essays and Reviews*, *op.cit.*, p. 586).

76 Préface de *L'Espace et la nouvelle*, de Michael Issacharoff (Paris, José Corti, 1975), p.i.

77 « La nouvelle », in *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Bernard Alluin, et François Suard éd., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, « UL3 », 1990, p. 116.

78 B. Eikhenbaum, « Sur la théorie de la prose », in *Théorie de la littérature*, Todorov éd., *op.cit.*, p. 203.

le cas dans « Une maison place des fêtes », de Roger Grenier, qui raconte les deux liaisons simultanées d'un jeune homme, mais ces deux liaisons ne sont que deux chemins parallèles de la même éducation sentimentale. Dans les nouvelles d'Annie Saumont, il arrive que plusieurs micro-récits finissent par s'emboîter les uns dans les autres à la manière d'un puzzle, créant un étagement temporel assez caractéristique, sur lequel on reviendra.

La technique de l'analepse, même si elle se retrouve dans un certain nombre de nouvelles du vingtième siècle, va à l'encontre du principe de linéarité, et jouerait donc sur une tension implicite avec le « génie » de la nouvelle. A l'inverse la prolepse, en ce qu'elle « tire » le récit vers l'aval, pourrait s'y conformer plus facilement, à ceci près qu'elle contrevient souvent à ce que l'on peut appeler pour simplifier, dans un premier temps, le « réalisme ». C'est ce protocole mimétique, anti-idéaliste, qui permet en principe de distinguer la nouvelle du conte traditionnel ou bien de ce que l'on a pu appeler un « conte moral », où le récit se donne à lire comme *exemplum*, démonstration d'une thèse morale, politique, voire théologique. Mais les choses ne sont pas si simples : un cas assez ambigu se présente dans une nouvelle de C.-F. Ramuz, intitulée « La mort du grand Favre ». Un bûcheron nommé Favre est soupçonné d'avoir tué sa femme, mais personne n'ose se confronter à lui car il exerce, de par son gabarit et sa personnalité, un ascendant redoutable sur tous les gens du « pays ». Le personnage, arrogant et sûr de lui, affirme que les lois des hommes ne peuvent rien contre lui, « et peut-être qu'il disait vrai, mais il n'y a pas que les hommes » (276). Un samedi soir, alors que quatre de ses collègues décident de rentrer au village après une longue journée en forêt, il leur dit de partir sans lui, car il veut terminer un travail d'ébranchage qu'il a commencé. Mais ni ce soir-là, ni le lendemain, il ne reparait. Le lundi matin les quatre bûcherons retournent sur leur dernier site d'abattage, et de là suivent des traces de sang qui indiquent que « le grand Favre », blessé, a erré de nuit dans la forêt sans retrouver son chemin. Ils finissent par le retrouver mort, exsangue et méconnaissable, dépouillé de tout ce qui avait inspiré en lui ce respect mêlé de crainte : « On voyait le jour à travers sa figure, tellement tout son corps était privé de sang » (280).

Le fait que le personnage soit mort un dimanche, ce que souligne l'incipit : « Ce soir-là, qui était un samedi... (275) » et surtout la prolepse implicite dans « mais il n'y a pas que les hommes » laissent clairement entendre qu'il y a eu là une intervention de la justice immanente. Une force providentielle a amené le colosse à se blesser lui-même avec sa hache, et à s'épuiser en errant en pleine nuit dans la forêt – autre *selva oscura* infernale – jusqu'à mourir vidé de son sang, dans les plus terribles angoisses. On est donc aux antipodes du « Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aureville : ici la Providence fait son travail, et celui qui se soustrait au jugement des hommes ne peut échapper *in fine* à la justice divine. Le protocole interprétatif est si clairement suggéré au lecteur que l'on hésite à parler encore de nouvelle, au sens moderne : il s'agirait d'une sorte de « nouvelle exemplaire » ou d'apologue. Pourtant le cas demeure ambigu, dans la mesure où, comme toujours dans l'univers de Ramuz, un « arrière-monde » se devine en transparence derrière un monde rural et alpin d'une consistance rendue presque palpable par différentes techniques de *mimesis*.

Ainsi la nouvelle est généralement monothématique ou monodique, alors que le roman est volontiers polythématique et polyphonique. Marcel Raymond reprend cette idée en comparant la nouvelle à un « dessin sans bavure et comme linéaire<sup>79</sup> ». C'est ce principe de linéarité narrative qui justifie la notion d'une nouvelle relativement longue, présente surtout dans la tradition allemande, comme nous l'avons vu, mais aussi dans la littérature anglo-saxonne, avec des classiques tels que *The Turn of the screw* ou *The Old Man and the sea*. Ce type de récit frappe par une très forte unité d'action, de lieu, parfois de temps et de point de vue narratif, généralement autodiégétique comme le « récit » gidien. La digression est quasi impensable dans ce genre de *long short story*, où la concaténation stricte des « noyaux » diégétiques crée ce rythme tendu vers une résolution finale, libératoire ou désastreuse. A ce principe de linéarité est associé un autre trait constitutif de la nouvelle, qui est la plénitude signifiante.

79 Marcel Raymond, préface de *L'Anthologie de la nouvelle française*, *op. cit.*, p. 11.

### Plénitude et induction

On entend par *plénitude* l'idée familière selon laquelle il n'existerait pas de vide sémantique dans une narration. On se souvient, à ce sujet, d'une remarque bien connue de Barthes, dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits » :

Un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à divers degrés, y signifie (...). Quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a<sup>80</sup>.

Certes, cette remarque s'applique à toute forme de diégèse (terme qui évite l'ambiguïté gênante du mot « récit ») y compris donc au roman, mais elle trouve une application particulièrement juste dans la nouvelle, où « tout signifie, rien ne se perd<sup>81</sup> » et où tout élément, fonction ou indice, est « intensément significatif » comme Paul Bourget le faisait déjà remarquer dans son étude sur Mérimée<sup>82</sup>. En termes d'information signifiante, le décalage entre le niveau « apparent » d'un élément et son niveau « latent » peut être nettement plus important dans une nouvelle que dans un roman. C'est vrai notamment dans le cas du « détail donné comme périphérique en première approche, mais pour être promu ultérieurement au rang d'indice majeur dans la construction du sens<sup>83</sup> ». On reconnaît

80 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, VIII, 1966, p. 7. On sait qu'il reviendra sur cette idée du détail irréductiblement insignifiant deux ans plus tard, dans « L'effet de réel ». D'autre part, tout ne « signifie » pas au même degré dans un roman, précisément parce qu'il est par nature polyphonique. En revanche, étant donné la linéarité de la nouvelle, tout détail est rendu pleinement signifiant, puisqu'il se rapporte à ce centre généralement unique.

81 Sabrinelle Bedrane, « Nouvelles de l'entre-deux-guerres, récits brefs d'aujourd'hui : à l'ombre du roman, à l'orée du récit », *loc. cit.*, p. 283.

82 « Mérimée nouvelliste » in *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, *op. cit.*, pp. 13-14.

83 P. Tibi, « La Nouvelle. Essai de compréhension d'un genre », *loc. cit.*, pp. 12-13.

l'un des procédés du rêve que recense Freud dans la *Traumdeutung*, le « déplacement » qui relègue à la périphérie du contenu manifeste ce qui est au cœur du contenu latent. On en trouve un exemple « objectif » dans « La nuit des brutes », l'une des nouvelles policières de *Coule la Seine* de Fred Vargas, où un détail microscopique - un oiseau saisi par hasard en plein vol sur un cliché censé authentifier une fausse identité - permet de déceler la supercherie. Le principe de plénitude signifiante implique en outre la polyfonctionnalité du détail : dans le même exemple, l'oiseau qui ne pourrait pas se trouver sur la photo est un « indice » au sens policier pour découvrir l'identité du meurtrier, mais aussi un *indice* au sens narratologique, pointant la science étonnante d'un personnage hautement excentrique, dont l'allure évoque davantage un dandy alcoolique qu'un expert ornithologue. Les lecteurs de Fred Vargas reconnaissent là un des traits typiques de sa vision sociale : le véritable savoir est détenu par des marginaux, des excentriques, comme les « évangélistes » de ses romans du cycle Adamsberg, ou Danglard, autre alcoolique très lettré, voire le commissaire lui-même, dont la pensée est totalement paradoxale, plus intuitive que rationnelle.

Une autre caractéristique du mode d'expression de la nouvelle, distinct de celui du roman, est sa démarche inductive. Bien que l'induction ait plusieurs définitions dans la logique formelle et les mathématiques, le terme est pris ici dans son acception la plus courante, celle d'une opération mentale qui passe de la constatation de faits ou de cas individuels à la conception d'un principe général. Le philosophe Jules Lachelier y voyait « la première démarche par laquelle la pensée entre en contact avec la réalité<sup>84</sup> », ce qui n'est pas sans intérêt par rapport à une approche cognitive du genre. Du fait même de son cadre restreint, la nouvelle doit signifier à partir d'éléments présentés de façon unique, isolée, et non de façon cumulative ou superposée comme c'est souvent le cas dans

84 *Du Fondement de l'induction* [1898], Paris, Fayard « Corpus Œuvres Philosophie », 1992, p. 69, cité par Claire Marin, *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Michel Blay dir., Larousse/CNRS Editions, 2003, p. 551.

le roman, dont les dimensions le permettent, et, dans une certaine mesure, l'exigent. Dans la nouvelle, le lecteur infère du particulier au général, alors que dans le roman il opère une synthèse à partir d'une pluralité d'éléments concordants. Pour prendre quelques exemples canoniques : c'est en opérant la synthèse des différentes scènes de *L'Etranger* que nous saisissons l'effet de sens du roman, en déduisant des épisodes successifs une attitude devant les autres et la vie en général. Synthèse, et non simple accumulation : il s'agit de trouver le « thème » au sens musical, à travers les variations. Comme le dit Vincent Jouve, « l'image mentale [que le lecteur se fait du personnage] ne se satisfait pas d'une addition de traits : c'est au travers de synthèses successives effectuées par le lecteur qu'elle se développe<sup>85</sup> ».

Cette consonance signifiante de plusieurs blocs narratifs confère au personnage de roman une cohérence et une certaine prévisibilité : lorsqu'on voit Aldo pénétrer dans le sanctuaire de la « chambre des cartes », dès le second chapitre du *Rivage des Syrtes*, on pressent qu'il ne pourra s'empêcher de transgresser les frontières invisibles protégeant la fragile non-belligérance entre son Etat et l'empire oriental qui lui fait face depuis des siècles. Tous les micro-événements qui scandent ce récit poétique confirment l'intuition initiale sur le personnage, dont ils ne font qu'extérioriser les pulsions directrices. Ce principe de synthèse et de convergence déductive explique que le romancier soit moins enclin que le nouvelliste à surprendre son lecteur par un virage *in extremis* dans la logique comportementale de ses protagonistes. Comme le relève encore Pierre Tibi, suivant un argument d'Eikhenbaum : « Quand un roman arrive à son terme, il est trop tard en général pour que soit introduite une information de nature à provoquer une remise en question radicale de l'interprétation : les jeux sont faits. La nouvelle, en revanche, ne répugne pas à ce genre de renversement<sup>86</sup> ». Bien entendu, comme tout modèle suppose sa subversion, les romanciers se sont plu à tromper *in extremis* l'attente du lecteur.

85 *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., « Écritures », 1992, p. 51.

86 *Loc. cit.*, p. 15.

Le Marquis de Lantenac, chef redouté de la contre-Révolution dans *Quatrevingt-treize*, apparaît moins, jusqu'au dernier quart du roman, comme une personne singulière que comme l'incarnation d'une implacable logique politique et militaire. Tout, chez lui, semble subordonné à une *cause* sacrée, devant laquelle la vie individuelle ne compte pas. Or, tandis qu'il a presque miraculeusement échappé au piège de la Tourgue et semble prêt à reprendre la lutte contre les Bleus, voilà qu'il choisit de retourner dans le donjon en flammes pour sauver les trois enfants qui y étaient prisonniers, se livrant ainsi fatalement à l'ennemi. Hugo ne nous donne aucune explication précise de son geste, qui contredit toute la logique précédemment construite du personnage, et le lecteur en est réduit à l'hypothèse de quelque « honneur » aristocratique, capable de sacrifier pour la « beauté du geste » un objectif politique majeur à la survie de quelques innocents<sup>87</sup>.

Dans une nouvelle, l'être intime d'un personnage, son attitude générale devant l'existence, nous sont dévoilés à travers un élément isolé, mais puissamment révélateur : dans « La tristesse de Cornelius Berg », l'une des *Nouvelles orientales*, initialement intitulée « Les tulipes de Cornelius Berg », Marguerite Yourcenar évoque en quelques pages la vieillesse morose d'un peintre hollandais à Amsterdam, qui renonce à peindre des personnages pour représenter uniquement des objets. Son dernier plaisir est de contempler les tulipes de l'un de ses parents ; et la nouvelle se termine par cette réflexion du vieillard : « Quel malheur... que Dieu ne se soit pas borné à la peinture des paysages » (179). Par cette touche unique, l'auteur nous dévoile le drame d'une vie : la

87 Ou bien que les hommes, quels qu'ils soient, valent mieux que leurs idées et qu'ils révèlent leur grandeur dans le sacrifice qu'ils en font ; c'est la thèse que défend Ayn Rand dans l'introduction qu'elle écrivit en 1962 pour une édition américaine du roman, et qui est reprise dans *The Romantic Manifesto* (Revised edition. New York: New American Library, 1975). Jean Bruller, alias Vercors, admirait particulièrement ce roman, dans lequel il voyait l'expression du *fatum*, pour chacun des trois personnages principaux, Lantenac, Gauvain et Cimourdain, malgré leurs différences idéologiques.

misanthropie du peintre, son aspiration à se perdre dans une communion silencieuse avec la nature. L'art essentiellement suggestif du nouvelliste nous donne, avec une remarquable économie de moyens, une vision profonde et vaste à travers une touche infime. Schleiermacher, dans son *Esthétique*, donnait comme un impératif, dans l'art de la nouvelle, qu'un contenu général, « tout un côté de la vie », se reflète dans un cas particulier<sup>88</sup>. Cette démarche inductive, et tout l'aspect d'art du non-dit, du sous-dit et de l'implicite qu'elle implique, nécessite de la part du lecteur une lecture plus participative, plus active que le roman, qui, lui, tend à fournir à son lecteur tout ce dont il a besoin pour construire sa lecture, pour élaborer l'univers imaginaire qui en découle.

La linéarité, la plénitude signifiante, la démarche inductive sont donc des caractéristiques qui s'appliquent à la nouvelle, et que ne partage pas au même degré le roman. Là encore, ces distinctions se situent à un niveau général, et ne font qu'indiquer des tendances globales. Il est évident que certaines œuvres sont par nature hybrides, voire inclassables, fondées sur la transgression d'un ou plusieurs protocoles de lecture.

## Nouvelle et conte

La tâche la plus délicate est sans doute celle qui consiste à dégager précisément la spécificité de la nouvelle par rapport à ce que l'on désigne en français par « conte », terme d'une grande instabilité sémantique, qui renvoie en priorité au conte dit populaire, désigné en allemand par le mot *Märchen*, en anglais par *folktale*. Les formes modernes du conte, quant à elles, sont de deux ordres majeurs : en premier lieu, celles qui résultent d'une création littéraire plus ou moins inspirée de traditions orales, comme l'ont fait Perrault

88 Cité par Antonia Fonyi, « Nouvelle, structure, subjectivité », *Revue de Littérature Comparée*, n°4, Oct-Déc. 1976, p. 360.

et Alexandre Affanassiev en Russie<sup>89</sup>. Littéraires et folkloristes divergent évidemment sur l'antécédence d'une tradition orale par rapport aux textes, ou du moins sur le degré d'inspiration de ceux-ci par rapport à celle-là et l'interférence des pratiques d'écriture<sup>90</sup>. La seconde catégorie majeure est le conte apparu à l'époque symboliste, qui s'inspire du conte traditionnel tout en le détournant subtilement, objet générique bien particulier, avec ses modalités narratives propres, qu'ont mises en lumière les études de Jean de Palacio et Bertrand Vibert. Nous reviendrons plus tard sur cette catégorie, pour nous concentrer d'abord sur le conte traditionnel, proche du mythe et de l'épopée mais néanmoins distinct, comme le rappelle Daniel Madélénat :

En effet le conte se livre comme énigme, surgi d'un temps incertain, clos sur lui-même, mais éclos universellement ; à la différence de l'épopée, il n'est pas éclairé par la détermination temporelle et spatiale d'une proto-histoire (...) à la différence du mythe, il ne se prolonge pas par un culte et ses rites, ses monuments, ses légendes locales. Mais son extrême pauvreté en informations concrètes sur un milieu précis, en *realia* qui témoigneraient d'un temps, d'un espace, d'une civilisation, se couple à deux caractéristiques compensatrices : la présence de concepts archétypiques, non abstraits, mais

89 Cas intermédiaire avec Madame d'Aulnoy, Marie-Jeanne Leprince de Beaumont en France et les frères Grimm dans la littérature allemande, qui reprennent tout en le subvertissant le modèle du conte populaire, d'après Jack Zipes, *Les Contes de fée et l'art de la subversion*, [1983], trad. F. Ruy-Vidal, Paris, Payot, 2007. Il faudrait ajouter à cette liste des auteurs du vingtième siècle qui puisent volontiers à la tradition du *Märchen* germanique, comme Francis de Miomandre et Jean Cassou. Cf. Eric Vauthier, « Nouveau romantisme et fiction brève dans l'entre-deux-guerres. L'exemple de Francis de Miomandre et Jean Cassou », *RHLF*, n°2, Avril-Juin 2009, pp. 321-338.

90 Edgar Sienart dans *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique* (Paris, Champion, 1978) situe cette « littérisation » bien plus en amont. L'existence autonome du récit oral ne fait pourtant aucun doute, mais ce débat sans fin rappelle celui qu'avait ouvert Marcel Détiéne à propos du mythe (*L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981).

« concepts concrets » [et] l'organisation de ces concepts en schèmes simples, analogiques d'un conte à l'autre<sup>91</sup>.

On a là une base essentielle pour élaborer une définition aussi précise que possible, même si là encore, comme le déplore Georges Jean dans son étude sur *Le pouvoir des contes*, « les définitions abondent, partent dans tous les sens, se contredisent...<sup>92</sup> ». Toutefois, à la suite d'Axel Olrik et de Smith Thompson, il propose une liste de quatre points caractéristiques pour délimiter le domaine des contes – au sens de *Märchen* :

1. Leur caractère de récits objectifs
2. Le caractère « plat » des personnages
3. Leur narration au passé
4. Leur clôture<sup>93</sup>.

La liste n'est évidemment pas exhaustive, mais on la retiendra méthodiquement car elle a l'avantage de présenter une certaine symétrie avec celle des caractéristiques de la nouvelle, proposée par R. Godenne. Reprenons ces points les uns après les autres en les explicitant et en les comparant à ce que l'on trouve de correspondant dans l'univers narratif de la nouvelle.

#### *Des récits « objectifs » ?*

G. Jean souligne à juste titre, et comme base préalable à toute analyse de détail, qu'un conte « c'est d'abord un récit<sup>94</sup> », reprenant par là la distinction benvenistienne entre récit et discours, avec

91 « Interprétation des contes et contes de l'interprétation », in *Frontières du conte*, François Marotin éd., Paris, Éditions du C.N.R.S., 1982, pp. 160-161. Eleazar Meletinski a recensé les différences entre le mythe et le conte, comme la déritualisation, la disparition d'identifiants ethnographiques, le passage du destin collectif au destin individuel (cf. « Conte, légende et mythe », in *Questions de mythocritique*, Paris, IMAGO, 2005).

92 Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981, p. 17.

93 *Ibid.*, p. 23.

94 *Ibid.*, p. 18.

les conséquences qu'elle implique, à savoir le caractère censément « objectif » du récit et l'effacement du locuteur, ce qui équivaut dans la terminologie de Seymour Chatman à un récit « non-narré » (*unnarrated*). Il faudrait évidemment mentionner un *caveat* : les contes des *Mille et une nuits*, les *Canterbury Tales*, et d'autres récits de ce genre sont enchâssés dans un récit-cadre où figurent à la fois un narrateur – Shéhérazade, ou le chevalier, le meunier, la bourgeoise de Bath, le valet du chanoine, etc. – et un narrataire, le sultan Charriar ou les autres pèlerins de Chaucer. Mais ces intradiégèses sont aussi des hétérodiégèses, pour reprendre les termes de Genette. En effet, le conte est quasiment toujours un récit à la troisième personne, où le « je » du narrateur est d'autant moins disposé à intervenir *qu'en principe* il n'est même pas la source du récit à proprement parler, mais un simple relais. L'une des caractéristiques du conte, comme de toute littérature orale, est l'absence de signature : l'inventeur du conte, à supposer qu'il s'identifie à un individu, est une voix anonyme, porte-parole d'une entité ethnique ou culturelle globale. Comme le dit très justement Henri-Dominique Paratte,

Le conte, forme vouée d'abord à la mémoire collective, appartient avant tout à l'espace du symbole et de l'anonymat. La nouvelle, elle, appartient indiscutablement à l'espace du signe : individuée, subjective, répondant à un choix précis de la voix narratrice. La voix qui porte le conte traditionnel, quelles que soient ses qualités, porte ce conte au nom d'une société, d'une tribu, d'un groupe, d'un village<sup>95</sup>.

C'est pourquoi Wilhelm Nicolaisen peut dire que « le plus proche équivalent de la nouvelle dans le domaine du conte populaire pourrait bien être la variante individuelle dans la succession généalogique de conteur à conteur<sup>96</sup> ». Toutefois cette « variante » obéit

95 « L'architecture de la nouvelle, émergence d'un lieu vers ailleurs », in *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Agnès Whitfield et Jacques Cotnam éd., Montréal, GREF/XYZ, 1993, p. 22.

96 Wilhelm Nicolaisen, « The structure of Narrated Time in the Folklore », in *Le Conte : Pourquoi ? Comment ?*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1984, p. 419.

elle-même à des règles qui, pour être non formulées, n'en existent pas moins dans toutes les sociétés pré-modernes, et restreignent considérablement la part de l'inventivité individuelle. Cette dimension collective et anonyme du conte explique la possibilité de son utilisation à des fins initiatiques dans les sociétés traditionnelles : « le conte », note Mircea Eliade, « reprend et prolonge l'initiation au niveau de l'imaginaire (...). S'il constitue un amusement et une évasion, c'est seulement pour la conscience banalisée, et notamment pour la conscience de l'homme moderne<sup>97</sup> ». L'émergence de la littérature moderne correspond *grosso modo* à un déplacement du centre subjectif des récits d'un ego collectif – où l'individu n'existe qu'à travers une appartenance clanique, ethnique, religieuse – à un ego fortement singularisé, parfois orphelin de toute appartenance<sup>98</sup>.

### Des personnages plats

Si l'on cherche le trait le plus spécifique du conte en tant que modalité narrative, il apparaît que c'est le statut de ses personnages qui en fournit la clé. Ceux-ci sont des « sphères d'action » dans le système de Propp, et ne sont que des moteurs diégétiques, agents, instruments ou objet d'un *faire* auquel ils ne sauraient opposer un *être* autonome, ce que Vincent Jouve propose d'appeler « l'effet-personnel<sup>99</sup> ». C'est en vertu de ce principe que *Candide* est bien un « conte philosophique » et non une nouvelle, malgré sa relative modernité. Pas plus que les autres « figures » qui l'accompagnent dans son odyssée tragi-comique, *Candide* n'existe en tant que personnage qui porterait en lui-même sa propre finalité narrative : il n'est que le support « actantiel » de l'histoire, et Voltaire se soucie peu de lui conférer une

97 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 242. Voir aussi la pénétrante étude de Jean Servier, *L'Homme et l'invisible*, Paris, Payot, 1980.

98 À l'interface des deux, le conte peut également servir de « thérapie cognitive » pour aider l'enfant à affronter ses terreurs intimes, comme l'ont montré des études classiques comme celle de B. Bettelheim (*Psychanalyse des contes de fée*, [1976], Pocket, 1999) ou de Dorothy Bloch, (*Comme ça la sorcière me mangera pas ! Les fanasmes et terreurs secrètes de l'enfant*, Paris, Laffont, « Réponses », 1981).

99 *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., « Écriture », 1992.

quelconque vraisemblance psychologique. S'il évolue au cours du récit, c'est seulement pour confirmer la thèse anti-leibnizienne de l'auteur, qui espère par là même susciter chez son lecteur une semblable évolution et le convaincre de la fausseté de la théorie optimiste.

*A fortiori*, dans le conte populaire, le personnage n'a aucune liberté individuelle par rapport à la trame des événements dans laquelle il est lui-même tissé. Le personnage du conte est en quelque sorte prédéterminé par sa fonction dans le récit, comme une simple personne grammaticale du « verbe » de l'action narrative<sup>100</sup>. À l'inverse, le personnage de la nouvelle moderne, même lorsqu'il est le jouet des circonstances, ne se réduit presque jamais à une ombre narrative : il conserve, fût-il « incolore, inodore et sans saveur » une singularité irréductible et une part d'imprévisible qui, comme nous l'avons vu précédemment, empêche le lecteur d'avoir une prescience très nette du dénouement. Il n'a pas, sauf exception, la dimension représentative du héros des contes qui incarne la communauté plutôt que l'individu<sup>101</sup>.

### Le cercle et la ligne

Si le récit mythique se situe *in illo tempore* et celui du conte dans le passé lointain, indéterminé, du « il était une fois... », c'est pour briser le sens de la logique quotidienne et libérer le possible : les personnages se meuvent dans un monde qui n'a pas encore été cristallisé, compartimenté par des barrières invisibles et infranchissables. Un conte se situe donc nécessairement dans un passé extra-historique, non-daté, non-situable<sup>102</sup>.

100 D. Grojnowski assigne aussi cette nature fonctionnelle au personnage de nouvelle, ce qui sera discuté au chapitre « Personnage ».

101 Il existe toutefois des personnages de nouvelles ayant, dans une certaine mesure, cette propriété, comme nous le verrons dans le chapitre VII.

102 Cela s'applique aussi aux *Mille et une nuits* : les histoires de Shéhérazade ont beau être situées « au temps du Calife Haroun-al-Rachid », elles sont loin de posséder ce caractère réaliste des *nouvelles* de Boccace. Outre que le « merveilleux y règne sans partage », le calife en question, bien qu'historiquement réel, a été largement « mythologisé », son nom évoquant une sorte d'âge d'or de l'empire abbasside et de l'Islam en général.

Autre différence importante : alors que la nouvelle, forme moderne, reflète la conception moderne et linéaire du temps, le conte présente une temporalité cyclique, dont la trace la plus évidente dans la structure narrative est la répétition quasiment systématique de certains motifs et épisodes. Axel Olrik ne craint pas d'y insister : « la répétition est omniprésente, et son rythme est le plus souvent ternaire, bien qu'il puisse être quaternaire dans certaines cultures, en fonction de leur symbolisme religieux<sup>103</sup> ». Le conte étant à l'origine transmis oralement, la répétition constitue pour le conteur un procédé mnémotechnique, de même que la rime dans les épées en vers. Mais la cause la plus profonde, qui n'exclut d'ailleurs pas la précédente, réside dans la temporalité cyclique qui seule impose aux mentalités anciennes, comme l'a montré Eliade dans son *Mythe de l'Éternel Retour*. Pour les cultures anciennes, en effet, la répétition cyclique est le reflet nécessaire de l'immuable divin dans le temps cosmique, et se trouve du reste confirmée par les rythmes naturels des années, des saisons, des jours. A ce sujet, W. Nicolaisen remarque que « à l'intérieur du cadre extérieur intemporel, nous avons [dans les contes] un cadre organisé en séquences temporelles dont le jour est l'unité de base<sup>104</sup> ». Il est vrai que certains novellistes modernes reprennent ce motif de la répétition cyclique, mais ils en font un usage très particulier que nous analyserons dans un chapitre ultérieur<sup>105</sup>.

103 "Repetition is everywhere present (...) This repetition is mostly threefold, though in some countries, because of their religious symbolism, it may be fourfold" (*Folkelige Afhandlinger*, 1929, cité par Smith Thompson, *The Folktale*, op. cit., p. 13).

104 Wilhelm Nicolaisen, « The Structure of narrated time in the Folklore », in *Le Conte, Pourquoi ? Comment ?*, op. cit., p. 417.

105 Confirmant cet « usage neuf de conventions littéraires qui peuvent sembler naïves » dont parle V. Shaw (cf. note 28). Elles peuvent d'ailleurs s'enraciner dans l'univers du mythe en général, comme les nouvelles d'Éliade lui-même (*À l'ombre d'une fleur de lys...*, Paris, Gallimard, « Folio », trad. Alain Paruit, 2013) ou dans les croyances d'une culture particulière, telle que celle des Indiens Hopi dans le cas de « Peuple du ciel », une nouvelle de *Mondo et autres histoires* de J.-M. G. Le Clézio (voir l'excellente étude que consacre Bruno Thibault à ce texte dans le numéro spécial Le Clézio d'*Europe*, n° 957-8, Janvier-Février 2009).

*La clôture*

Les catégories du clos et de l'ouvert permettent de tracer une autre ligne de démarcation entre les territoires du conte et de la nouvelle. En effet, le conte se déploie dans un univers clos, à tel point que sa structure a pu être comparée à celle d'un cercle qui « se desserre au commencement du conte et... se ferme à la fin<sup>106</sup> ». Le conte tend à se refermer sur un équilibre comparable à celui qui présidait au commencement; c'est ce qui permet à Istvan Bano de parler d'une « esthétique de la stabilité<sup>107</sup> ». Non seulement le conte possède sa causalité interne particulière, qui est de l'ordre du merveilleux, où se combinent l'infinie liberté du Possible et la rigueur de certaines lois sur « l'organisation surnaturelle », mais il possède également son temps et son espace propres, comme nous l'avons vu. C'est en vertu de ce principe de circularité que l'on peut dire que le conte populaire est autoréférentiel. En revanche, la nouvelle est tissée de références, même implicites, à la réalité historique, et elle exclut le merveilleux, au sens où ce dernier contient une présupposition surnaturelle. On pourrait aller jusqu'à dire que dans le conte traditionnel le surnaturel *stricto sensu* n'existe pas; puisque dans le paradigme prémoderne qui est le sien la nature elle-même ne saurait être pensée indépendamment des forces invisibles qui l'ont construite, et ne peuvent ni ne veulent s'en absenter. Le cas du « réalisme magique » poserait un véritable défi en ce sens, mais si l'on peut en trouver des exemples dans les nouvelles de Marcel Aymé ou Georges-Olivier Châteaureynaud, il constitue une catégorie assez peu représentée dans le domaine français. Il faudrait ici accorder une place à part à certains contextes culturels: en général, le terme de « conte » renvoie dans la littérature africaine à un contexte culturel pré-colonial, en partie préservé par la transmission orale, en partie fantasmé par des auteurs rêvant d'un âge d'or disparu, comme on le voit dans *Le Maître de la parole* de Camara Laye. En revanche, les termes de « roman » ou « nouvelle » désignent des récits ancrés historiquement

106 Istvan Bano, « L'Analyse esthétique et la composition des contes populaires », in *Le Conte, Pourquoi? Comment? op. cit.*, p. 587.

107 *Ibid.*, p. 585.

dans l'époque coloniale ou post-coloniale. Le heurt violent entre une Afrique intemporelle – réelle ou mythique – et la modernité ambiguë importée par le colonialisme crée dans le dernier texte des *Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop, « Sarzan », une hybridation tout à fait intéressante, sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre.

Par-delà ces distinctions qui peuvent apparaître formelles, la différence entre le conte et la nouvelle, pour autant que l'on assigne à chacun de ces deux termes une définition aux limites claires et précises, ne saurait être résolue exclusivement selon des catégories structurales. Les deux genres, en fait, s'opposent quant à la vision du monde qu'ils présupposent et dont ils s'inspirent: alors que le conte implique un univers régi par des principes cohérents et intelligibles, la nouvelle sous-entend, comme le résume bien Antonia Fonyi, « une réalité devenue mystérieuse [où] le 'sujet' n'est plus le Moi qui peut devenir porteur de l'essence, mais un agent de la connaissance capable de saisir des correspondances dans ce désordre infini qu'est le monde<sup>108</sup> ». La nouvelle part d'une expérience empirique et individuelle, alors que le conte traditionnel s'ordonne « à un certain nombre de contraintes sociales ou de paradigmes propres à la collectivité<sup>109</sup> ». C'est d'ailleurs pourquoi, selon H.-D. Paratte, « le conte se prête aisément à une capacité moralisatrice et à la possibilité de devenir l'instrument d'une thèse, ce à quoi la nouvelle se refuse [...] nous y cherchons quelque chose qui fasse vaciller nos certitudes<sup>110</sup> ». Dans le conte, des principes d'organisation stables se manifestent dans des personnages, des phénomènes et des structures narratives qui les expriment de façon quasi-mécanique; dans la nouvelle, marquée du sceau de l'intranquillité moderne, on part

108 « Nouvelle, structure, subjectivité. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4, Oct-Déc. 1976, p. 361.

109 Henri-Dominique Paratte, « L'architecture de la nouvelle: Émergence d'un lieu vers ailleurs », in *La Nouvelle: écriture(s) et lecture(s)*, Agnès Whitfield et Jacques Cotnam éd., Montréal, GREF/XYZ, 1993, p. 23.

110 *Ibid.*

au contraire de la complexité indéfinie des phénomènes pour aboutir éventuellement à quelque idée générale, sous forme d'un postulat moral ou philosophique.

### *Le conte moderne : philosophique et poétique*

Évidemment, c'est l'inverse qui se produit dans le conte « philosophique » dont l'archétype est *Candide* ou *Zadig* : le sens préexiste au récit, ce dernier démontre plus qu'il ne montre. Le dix-huitième siècle a vu dans le récit à la fois une structure épistémologique et une stratégie d'argumentation, même si c'est pour enseigner *ex negativo* le désordre du monde et les limites de la connaissance. Le silence de l'ange dans *Zadig* et le livre blanc de Micromégas pointent respectivement vers la vanité des questionnements métaphysiques et vers l'état encore « primitif » de l'homme contemporain, eu égard à une civilisation qui aurait atteint à l'horizon du futur un stade véritablement philosophique. Toutefois cette marge d'incertitude et d'inconnu n'équivaut en rien à l'irréductible perplexité que l'on trouvera au vingtième siècle dès Kafka ; Voltaire et ses contemporains rejettent l'idée d'une harmonie préétablie, mais veulent croire au principe newtonien d'intelligibilité de la nature, et par extension, de la condition humaine.

L'autre grande catégorie de contes modernes est née au dix-neuvième siècle ; c'est ce que nous appellerons, à la suite de B. Vibert, le « conte poétique en prose », lequel est le plus souvent l'œuvre de poètes, tels que Théodore de Banville, Catulle Mendès, Henri de Régnier ou Georges Rodenbach<sup>111</sup>. Ces conteurs-poètes de l'âge positiviste ont déjà intégré ce que Max Weber désignera en 1917 par la formule *die Entzauberung der Welt* : ils ne croient pas que l'ordre du Logos puisse suppléer au désordre du monde, mais pour autant « ils ne renoncent pas au pouvoir de la parole et du fabuleux, comme si la nostalgie du conte et d'un âge d'or persistait à travers

111 Auxquels on peut rajouter Camille Mauclair, Bernard Lazare, Jean Lorrain et Marcel Schwob, qui n'ont pas laissé une œuvre en vers significative, mais écrivent dans la même veine poétique.

cette forme esthétique désenchantée de la modernité qu'est la nouvelle<sup>112</sup> ». Le conte poétique est donc une forme hybride, conte par sa *signifiance*, nouvelle par le paradigme qui sous-tend le récit.

On trouve dans cette forme hybride un reflet parfait de la « situation » d'une génération encline à « croire » – quel que soit le contenu de cette croyance – dans une époque d'aplatissement généralisé, à la fois rationaliste et mercantile, du sens. Les contes de Jean Lorrain, notamment *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, procèdent d'une révolte contre le *Zeitgeist* contemporain, malgré l'effort de certains pour montrer que la science peut aussi être source de merveilleux : « Comme je plains au fond de moi les enfants de cette génération », écrit-il dans la Préface de son recueil, « qui lisent du Jules Verne au lieu de Perrault, et du [Camille] Flammarion au lieu d'Andersen<sup>113</sup> ». Cette dimension allégorique semblerait nous rapprocher des paradigmes anciens, pour lesquels les phénomènes ne sont indéchiffrables que lorsqu'on n'en possède pas la clé, mais la perte des certitudes métaphysiques se rappelle néanmoins en permanence au lecteur. Même si l'on postule un « arrière-monde » au-delà des purs enchantements du langage, ce Sens en creux demeure incertain, comme le suggère ce passage du « Démon de l'absurde » de Marcel Schwob, un article consacré à la romancière Rachilde :

On peut imaginer que les choses ont entre elles d'autres rapports que le rapport scientifique ou logique. Elles peuvent se rapporter l'une à l'autre en tant qu'elles sont des signes, car les signes n'ont ni quantité ni qualité absolues. Et il est possible que les signes étant très différents, les choses signifiées soient

112 B. Vibert, *Poète, même en prose. Le recueil de contes symbolistes (1890-1900)*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 359.

113 Paris, Ollendorff, 1902, p. 2. Un peu plus loin dans la même préface, il révèle les « perversions » qu'il entend faire subir à ce merveilleux classique, pour reprendre la formule de J. de Palacio : « Il faut donc aimer les contes, il faut s'en nourrir et s'en griser comme d'un vin dangereux et léger, mais dont la saveur âcre sous un faux goût de sucre insiste et persiste, et c'est cette saveur-là qui, le repas fini, enchante le palais et permet au convive écœuré de la table parfois d'y demeurer » (*ibid.*, p. 3).

très voisines. De ces choses significées les sens ni l'intelligence ne peuvent rien savoir<sup>114</sup>.

On peut rapprocher ces réflexions de celle qu'il mène dans la préface de son recueil *Le Roi au masque d'or*, par le truchement d'un sage extra-terrestre – jumeau de Micromégas? – qui déclare que dans l'univers « tout n'est que signes, et signes de signes<sup>115</sup> », ce qui se rapproche assez, par coïncidence, de la théorie de la « *semiosis* illimitée » que développait à la même époque Charles S. Peirce. En définitive, si la nouvelle se distingue du conte traditionnel comme le roman se distingue de l'épopée, pour suivre l'argument de G. Lukacs dans *La Théorie du roman*, le conte poétique se distingue de la nouvelle par la même « utopie langagière » que Genette décèle dans l'attitude des poètes face au langage, au moins jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>116</sup>. Comme Mallarmé, pourtant agnostique, sinon athée, qui déclarait à René Ghil qu'« on ne peut pas se passer de l'Eden<sup>117</sup> », la plupart des poètes font *semblant* de croire à une continuité ontologique des signes avec un référent plus « réel » que le monde arbitraire et fuyant de l'« ici-bas ». Le conte poétique est tout entier dans cette « douceur d'être et de n'être pas » un conté au sens ancien du mot.

En conclusion, et sans prétendre à une liste exhaustive, la nouvelle moderne répond à un certain « cahier des charges », et l'on peut dire qu'elle consiste en :

1. Un texte de fiction lisible en une seule fois, facilement envisageable dans sa totalité, et comportant au moins des éléments minimaux de narrativité<sup>118</sup>.

114 *Œuvres complètes, Chronique (inédit)*, Paris, F. Bernouard, 1928, pp. 226-227.

115 *Contes symbolistes*, vol. I, B. Vibert éd., Grenoble, ELLUG, 2009, p. 298.

116 « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, 1983.

117 Cité par Bertrand Marchal dans son édition des *Poésies* (Paris, Gallimard, « Poésie », 1992, repris dans la Pléiade), p. 223.

118 Le « minimalisme » narratif pouvant inclure les nouvelles de type anodal, dépourvue de « dramatisation critique ». Michel Guissard retient ce critère parmi les quatre – avec le « souci réaliste », la « brièveté » et la « narrativité », à l'intersection desquels il situe l'espace générique de la nouvelle (*La Nouvelle française. Essai de définition d'un genre, op.cit.*, p. 179).

2. Un texte nécessairement complet et homogène – tous ses éléments narratifs et descriptifs étant strictement intégrés et orientés en fonction d'un effet de sens global.
3. Un texte dont l'interprétation fait principalement appel à l'induction.
4. Un texte présentant des personnages dotés d'une identité singulière et non réductibles à de simples supports actantiels.
5. Un texte renvoyant à un monde doté d'un espace et d'une histoire, et qui s'inspire d'une conception linéaire du temps.
6. Un texte écrit dans une optique référentielle, qui peut avoir une qualité poétique ou une finalité comique, mais sans se réduire à un simple « jeu » autotélique.
7. Un texte qui présente empiriquement le monde phénoménal sans supposer *a priori* un ordre épistémologique ou moral dont il ne serait qu'un *exemplum*<sup>119</sup>.

Toutes les nouvelles mentionnées dans notre étude répondent, à notre avis, à cette critériologie de base.

119 Ce dernier point exclut donc le type de la « nouvelle-symbole », qui figurait dans *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle* (New York, Peter Lang, 1989, pp. 70-71). Avec cette révision et d'autres, la présente étude se veut essentiellement différente de celle-là, dont elle reprend néanmoins quelques exemples avec leurs commentaires.