

*La nouvelle de langue française  
aux frontières des autres genres,  
du Moyen Âge à nos jours*

VOLUME DEUXIÈME

ACTES DU COLLOQUE  
DE LOUVAIN-LA-NEUVE  
MAI 1997

Sous la direction de  
Vincent ENGEL et Michel GUISSARD

ACADEMIA



BRUYLANT

**Cet ouvrage a reçu, pour sa réalisation, l'aide du centre « Michel Baude. Littérature et spiritualité » de l'Université de Metz.**

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays sans l'autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

© pour l'édition imprimée : Bruylant-Academia s.a.  
Grand'Place, 29  
B - 1348 Louvain-la-Neuve

Composition et mise en page : Vincent Engel  
Imprimé en Belgique

# PRÉAMBULE

Trois ans après la publication du premier volume consacré à la question de la nouvelle aux frontières des autres genres, paraît ce second et imposant recueil venant compléter et amplifier la première approche. Fruits d'un colloque organisé dans la foulée de celui de juin 1996 (à Metz), ces Actes viennent mettre un terme (provisoire) à cette approche générique originale et prouver sa pertinence.

L'objectif des ces deux colloques était de « vider » la querelle, si possible définitivement, portant sur la définition du genre de la nouvelle. Puisqu'elle semblait ne pouvoir être saisie que dans la comparaison avec le roman, nous avons opté pour un angle d'approche qui pousse ce cliché au bout de sa (fausse) logique : comparer la nouvelle à tous les genres qu'elle a rencontrés durant sa déjà longue histoire. Non seulement cela permet de situer la nouvelle à sa juste place aux côtés de ses frères génériques – du lai à la bande dessinée –, mais également, on se rend compte qu'elle n'a pas tant de liens avec le roman qu'on voudrait bien le croire, par facilité ou paresse.

La question n'est pas close. S'il n'est plus prévu d'organiser de colloques, la réflexion se poursuivra vraisemblablement sur un site électronique, dont la naissance est imminente. Toute information à ce propos pourra être obtenue à l'adresse électronique suivante :

[engel@rom.ucl.ac.be](mailto:engel@rom.ucl.ac.be).

Vincent ENGEL et Michel GUISSARD.

# MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE

# LA NOUVELLE À L'ÉPREUVE DU ROMAN MÉDIÉVAL : LE *LIVRE DU CHEVALIER ERRANT* DE THOMAS DE SALUCES

Lorsque, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Thomas de Saluces écrit son *Livre du Chevalier errant*, il procède en conformité avec les grandes tendances littéraires de son temps. Le Moyen Âge tardif est une époque réflexive en ce qu'il réutilise les œuvres et thèmes du Moyen Âge central tout en réfléchissant à de nouvelles techniques d'écriture ; héritier des sommes encyclopédiques du XIII<sup>e</sup> siècle, il donne à la création littéraire un tour syncrétique qui transcende les frontières génériques – pour autant qu'on ait eu conscience de ces dernières au Moyen Âge. Aussi le *Livre du Chevalier errant* se présente-t-il comme une véritable compilation encyclopédique et romanesque, mêlant aux images allégoriques les influences de la chanson de geste, de la poésie lyrique, des romans arthuriens, de la chronique, de la littérature didactique... sans oublier la place d'un certain nombre de récits brefs. En outre, le XIV<sup>e</sup> siècle voit s'affirmer, dans l'écriture même des œuvres, la subjectivité de l'écrivain en tant que créateur<sup>1</sup>. C'est pourquoi le héros du roman de Thomas de Saluces, le Chevalier errant précisément, n'est autre qu'un double allégorique de l'auteur<sup>2</sup>. À travers les pérégrinations du Chevalier, qui découvre les charmes de la cour d'Amour puis affronte les duretés de l'hôtel de Fortune avant de recevoir l'enseignement de dame Connaissance, Thomas de Saluces retrace un itinéraire initiatique résumant et moralisant – au sens médiéval du terme – son existence.

Le *Livre du Chevalier errant* résulte aussi de circonstances particulières, liées à la situation de Thomas de Saluces. Précisons en effet que Thomas III, marquis de Saluces, en conflit avec le comte de Savoie Amédée VIII, se trouve prisonnier à Turin d'un allié de ce dernier lorsqu'il compose son ouvrage (ou au moins sa première version), entre 1394 et 1396. On verra que des préoccupations politiques viennent ainsi se mêler à l'activité poétique. Même si une captivité relativement clémente lui autorisa vraisemblablement l'accès de la bibliothèque du château de Turin, on conçoit bien que la rédaction d'une œuvre aussi ambitieuse que le *Livre du Chevalier errant* ait aussi été un exercice de mémoire, notre écrivain amateur s'inspirant de ses souvenirs de lecture favoris pour nourrir son récit. Enfin, difficulté supplémentaire mais atout pour notre sujet, notre prince piémontais rédige son œuvre en français<sup>3</sup>, ce qui le place à un carrefour d'influences décisif quant à la genèse du genre de la nouvelle.

On peut en effet rappeler que le terme de *nouvelle*, dans son acception littéraire, n'apparaît en français qu'au début du XV<sup>e</sup> siècle, tandis que l'italien *novella*

existe déjà. Pour autant, on s'accorde maintenant à reconnaître que la nouvelle française ne procède pas uniquement de la nouvelle italienne ; cette dernière a sans doute été elle-même influencée par des *vidas* (biographies) et *razos* (commentaires) en langue d'oc – laquelle propose en outre divers récits sous l'appellation de *novas*<sup>4</sup>. Par ailleurs, la littérature française du Moyen Âge central offre de nombreuses fictions brèves – admettons l'expression comme une définition élémentaire de la nouvelle – diversement qualifiées de *fabliau*, de *fable*, d'*exemple*, de *conte*, de *lai*, de *dit*, d'*histoire*... Mais aucun de ces termes ne caractérise de façon suffisamment précise le genre qu'il est censé désigner. Aussi un même récit peut-il faire l'objet de dénominations différentes (le *Lai d'Aristote* est parfois qualifié de *fabliau*) tandis qu'une même dénomination peut désigner des récits de tonalité sensiblement différente (*La Housse partie* de Bernier et *Berangier au long cul*, par Garin, sont deux *fabliaux* qui n'accordent évidemment pas la même priorité à la morale ou à l'obscénité<sup>5</sup>...). L'orientation thématique du propos (aventure merveilleuse du *lai*, fait édifiant de l'*exemplum*, bon tour comique du *fabliau*) ne constitue donc qu'une indication approximative et très relative. Le *Roman de Renart* est quant à lui composé de multiples *branches* conçues par divers auteurs entre 1170 et 1250 environ ; bien que l'ensemble de ces récits tende à retracer l'histoire complète de Renart, chaque épisode peut aussi se lire de façon autonome. Ce dernier cas pose le problème de l'environnement textuel de la nouvelle : est-elle isolée, est-elle regroupée avec d'autres dans un recueil, prend-elle place dans un montage littéraire plus complexe ? À côté de narrations isolées comme *Le Chevalier au barisel* ou *Le vair palefroi* de Huon le Roi (XIII<sup>e</sup> s.), la tendance à la constitution de recueils s'affirme au fil du Moyen Âge. Marie de France conçoit ses *lais* comme un ensemble dont témoigne le prologue général qu'elle leur compose (fin XII<sup>e</sup> s.). Les *fabliaux* nous sont parvenus sous forme de recueils de la fin du XII<sup>e</sup> au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les *sermones vulgares* de Jacques de Vitry sont émaillés d'*exempla* qui leur servent d'illustration ; les *Gesta Romanorum* constituent un autre recueil célèbre d'*exempla* (fin XIII<sup>e</sup> – déb. XIV<sup>e</sup> s.). D'autres séries de contes moraux peuvent être rappelées : les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy (XIII<sup>e</sup> s.), les chapitres du *Cy nous dit* (~ 1318), le *Tombel de Chartrose* (XIV<sup>e</sup> s.), les *Dits* de Watriquet de Couvin (XIV<sup>e</sup> s.). Certaines anecdotes sont insérées dans des ouvrages éducatifs tels que le *Livre du Chevalier de la Tour Landry* (1371) ou le *Mesnagier de Paris* (1393). Enfin, le XIV<sup>e</sup> siècle anglais ou italien nous a offert les plus plaisants recueils de nouvelles divertissantes avec les *Canterbury Tales* de Chaucer (~ 1385), le *Décameron* de Boccace (~ 1350, traduit en français en 1414 par Laurent de Premierfait sous le titre de *Livre des cent nouvelles*), les *Novelle* de Giovanni Sercambi (1374)<sup>6</sup>. J'arrête ce catalogue sommaire avant le fameux recueil des *Cent nouvelles nouvelles*, postérieur à notre auteur (1462). Mais le recueil, même doté d'un cadre formel (en l'occurrence, la réunion d'un certain nombre de devisants), reste une illusion d'unité quand on sait que nos auteurs puisent à des sources variées (romans français, œuvres latines classiques

et médiévales, récits occitans) : l'écriture médiévale de la nouvelle est autant traduction et compilation que création véritable<sup>7</sup>.

Revenons à notre *Livre du Chevalier errant* : par rapport aux éléments qui viennent d'être rappelés, il présente l'intérêt de constituer un cas intermédiaire entre récit isolé et recueil. Mon propos ne vise nullement la prise en compte exhaustive des récits brefs intégrés à la narration ; plutôt que d'entrer dans le détail de ce texte d'accès difficile<sup>8</sup>, je m'en tiendrai à des observations générales susceptibles de dégager quelques traits caractéristiques de l'écriture et de la lecture à la fin du Moyen Âge, tout en réfléchissant aux rapports instaurés entre la nouvelle et le texte qui l'englobe<sup>9</sup>. Ainsi, l'œuvre de Thomas de Saluces intègre, à l'intérieur du cadre narratif constitué par l'errance du Chevalier, de multiples récits et anecdotes, mais ce de façon discontinue et à des niveaux variables de la narration. On peut distinguer des « nouvelles incidentes » constituées par le récit d'un événement (plus ou moins complexe) survenu au cours des aventures du Chevalier (récit opéré par le Chevalier en tant que témoin ou par l'un ou plusieurs des protagonistes) et des « nouvelles insérées » qui constituent un véritable décrochement narratif (le locuteur, qu'il soit le narrateur omniscient, le Chevalier ou un autre personnage, introduit un événement hétérogène à l'aventure, impliquant des actants, des lieux et des époques étrangers à la diégèse)<sup>10</sup>. Le narrateur omniscient, dans ce dernier cas, se montre bien conscient du phénomène et prend soin de délimiter la digression :

Dont je vous diray celle aventure au plus brief que je pourray pour retourner a ma matiere (ch. 65, f<sup>os</sup> 36d-37a).

Ainz vous vueil raconter aucunes de ses aventures [...]. Dont, au plus brief que je pourray, je determineray mon compte pour retourner a ma matiere (ch. 70, f<sup>o</sup> 38d).

Meshui je veueil retourner a ma matiere, car trop vous ay sermonné (ch. 75, f<sup>o</sup> 43a).

Mais je vous vueil retraire, devant que je aille plus avant ne que je vous nomme les autres partiez [du monde], une aventure qui avint a Alixandre le fort roy quant il ot conquis tout le monde (ch. 149, f<sup>o</sup> 101a)<sup>11</sup>.

Certaines de ces formules expriment en même temps le souci de la brièveté, qui est bien le premier critère définitionnel de la nouvelle, associée au sentiment de son « ipséité » (au sens où, formant un tout irréductible au reste de l'œuvre, elle pourrait en être supprimée) et de son intérêt propre, qui motive malgré tout son récit.

Plus curieusement, l'introduction de nouvelles dans le *Livre du Chevalier errant* (1200 pages au total !) oblige l'écrivain à conjuguer une esthétique de la concision avec une esthétique (typique des œuvres tardives) de la longueur. La taille des nouvelles présentes dans l'œuvre varie entre 2 et 25 pages ; beaucoup en comprennent une dizaine environ – longueur en quelque sorte « idéale » si l'on songe, par exemple, aux récits de Boccace. Or ce format résulte de démarches d'écriture qui varient en fonction des sources d'inspiration de Thomas de Salu-

ces. L'histoire de Caradoc et Guinier racontée par le Chevalier (ch. 280-285) est la condensation de la troisième branche de la *Continuation Gauvain* (ou première continuation) du *Conte du Graal*, rédigée au tournant des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Or les différents manuscrits de la *Continuation Gauvain* présentent plusieurs versions courtes, mixtes ou longues, avec d'assez sensibles écarts dans la troisième branche (ou *Livre de Caradoc*)<sup>12</sup>. Thomas de Saluces opère un résumé sélectif et critique de cette dernière : il resserre l'intrigue autour des deux principales aventures de Caradoc (le défi de l'enchanteur Eliavrès : épreuve de la décapitation, et le serpent maléfique, dont Caradoc est délivré grâce à son amie Guinier). Même dans ces deux épisodes, il écourte, élimine les descriptions, se borne aux faits essentiels. Des formules typiques : « assés vous pourroie [je] dire » (ch. 280, f° 152d), « a brief parler » (ch. 281, f° 153d) confirment ce souci de concision. Le récit ainsi obtenu est finalement plus court que les versions courtes du *Livre de Caradoc*, alors même que certains détails indiquent que Thomas connaissait une version longue de l'histoire ! Ce travail d'abrègement entraîne un assez net gommage du merveilleux. Thomas va finalement à l'encontre du mouvement d'amplification que connut la tradition manuscrite de la *Continuation Gauvain* (dont les versions longues sont postérieures aux brèves). Cette simplification révèle en même temps un souci de cohérence narrative. Enfin, cette version en prose assure à l'histoire de Caradoc une postérité XIII<sup>e</sup> siècle à cause du désintérêt qui pesait de plus en plus sur les vers.

Autre cas remarquable, la célèbre histoire de Grisilidis (ch. 267-274) a fait l'objet de plusieurs récits au XIV<sup>e</sup> siècle : la nouvelle de Boccace (*Décameron*, X, 10) est relayée en 1374 par une version latine de Pétrarque, lui-même traduit en français d'une part par Philippe de Mézières (entre 1384 et 1389), d'autre part par un anonyme. Ce sont ces deux versions combinées qui servent de base, parfois textuellement, à Thomas de Saluces ainsi qu'à Chaucer, qui en tire la version anglaise du Clerc dans les *Canterbury Tales*<sup>13</sup>. L'histoire de Grisilidis est elle-même complétée par celle de Guillaume de Saluces au ch. 335. Plus précisément, il s'agit d'une « suite rétroactive », puisque Guillaume est le père du marquis Gautier de Saluces, l'exigeant époux de Grisilidis. Cette amplification narrative jouant sur un mouvement de remontée lignagère reproduit le procédé de continuation du matériau épique et arthurien entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle : le ch. 335 fournit tout à la fois l'histoire du père (Guillaume) et l'enfance du fils (Gautier). Cette histoire est peut-être de l'invention de Thomas de Saluces, même si le test de reconnaissance utilisé constitue un emprunt probable aux *Gesta Romanorum*. Dans l'histoire des trois perroquets, l'écriture procède par développement d'une anecdote relatée, avec quelques variations de détail, dans des sources latines, franco-provençales et néerlandaises<sup>14</sup>, de façon toujours brève (d'une dizaine de lignes à 84 vers). Les deux folios complets (ch. 323-329) de la version de Thomas de Saluces permettent à ce dernier de faire preuve d'inventivité en accroissant la tension dramatique, d'une part grâce à une motivation psychologique plus profonde, d'autre part grâce à la prolongation finale du suspense.



Autre fait marquant de l'écriture à la fin du Moyen Âge : la tendance à la décomplexification narrative, « a movement from diversity back to unity », pour reprendre les termes de W. Ryding<sup>15</sup>. La technique de l'entrelacement, qui avait connu son apogée au XIII<sup>e</sup> siècle dans des romans où se multipliaient quêtes et protagonistes, fait place à la volonté de réunir les épisodes relatifs à une même aventure, un même personnage. Un bon exemple de ce « désentrelacement » nous est fourni par l'histoire de la Demoiselle d'Escalot, amoureuse infortunée de Lancelot, pour qui elle finit par mourir. Cette histoire provient de *La mort le roi Artu*, où elle est fragmentée en cinq sections<sup>16</sup> entrelacées avec le fil narratif concernant les relations entre Lancelot, Guenièvre et Arthur. Dans ce contexte, l'histoire de la demoiselle d'Escalot fonctionnait essentiellement comme une source de complications, de péripéties sentimentales. Il en va tout autrement dans le *Livre du Chevalier errant*, où elle est rappelée d'un jet, avec beaucoup de concision, vers la fin de l'éloge consacré à Lancelot (ch. 88, v. 6009-6024). La nouvelle ainsi esquissée<sup>17</sup> n'est plus qu'un monument, parmi d'autres, à la gloire du courtois et preux Lancelot ; la dramatisation cède la place à la commémoration<sup>18</sup>.

Si la compétence traditionnelle de l'écrivain médiéval est l'amplification, on constate donc, à travers ces exemples, que l'intégration de nouvelles au sein du roman peut aussi provoquer la démarche inverse, la condensation, ou donner lieu à divers types de réagencement narratif. Dans la mesure où la quasi totalité des nouvelles du prosimètre qu'est le *Livre du Chevalier errant* sont en prose, on peut suggérer que ces diverses expérimentations sont liées au développement de la prose narrative, alors en passe de supplanter définitivement les octosyllabes à rimes plates. La prose se prêterait désormais mieux à la recherche d'une certaine dramatisation associée à une tendance au réalisme, tandis que les vers seraient relégués éventuellement en discours direct ou concus comme une allusion littéraire en quelque sorte monumentalisée par une formulation à connotation archaïque.

Si l'on se tourne vers le terme introducteur des segments narratifs assimilables à des nouvelles, on constate que le terme le plus fréquent est celui d'« aventure » :

[...] avint ja une aventure assés merveilleuse et telle que je ne la vueil mie oublier.  
[...] Dont je vous diray celle aventure au plus brief que je pourray pour retourner a ma matiere (ch. 65, f<sup>os</sup> 36d-37a).

Aprés y vi une dame sus un grant belfroy [qu'il] ne fault mie oublier. Ainz vous vueil raconter aucunes de ses aventures<sup>19</sup> ; car assés estranges furent, car elle souffri mains travaux et ennuy par amours, dont je vous en diray la verité selon que tesmoignent ceulz qui de voir en scevent l'estre (ch. 70, f<sup>o</sup> 38d).

[...] venez veoir la plus belle aventure que trouvé avons que oncques fut trouvée (ch. 109, f<sup>o</sup> 75c).

Mais je vous vueil retraire [...] une aventure qui avint a Alixandre (ch. 149, f<sup>o</sup> 101a).  
Si advint une aventure que raconter vous vueil (ch. 323, f<sup>o</sup> 168d).

D'autres récits ne sont pas annoncés par le substantif mais par le seul verbe « il advint », issu du latin *advenire* tout comme « aventure » dérive du participe futur

*adventura* : ch. 90, f° 61b ; ch. 176, f° 113c ; ch. 335, f° 172d ; ch. 350, f° 182b. Ces expressions sont peut-être moins vagues qu'elles ne le paraissent si l'on entend par ces « aventures » des récits « adventices » (autre dérivé d'*advenire*), qui se greffent de façon accessoire dans le roman. Le roman pourrait donc en faire l'économie mais, par un curieux retournement, on pourrait dire que l'économie du roman, par son composite même, en vient à nécessiter ce genre de remplissage narratif. Un cas révélateur est celui de l'histoire des trois perroquets : cette aventure vient à point nommé pour le Chevalier qui, lui, ne trouve pas d'aventures. Le récit est en effet encadré par ces remarques : « Ainsi alasmes par maintes journées sanz aventure trouver qui a ramentevoir face » (ch. 323, f° 168d), « par maintes journées alasmez sanz aventure trouver » (ch. 330, f° 170c). Il est vrai que le *Livre du Chevalier errant* suggère une réorientation de l'aventure chevaleresque : l'apprentissage du héros, que résumant les trois grandes étapes de son itinéraire, définit une aventure intérieure plutôt que mondaine. Le Chevalier échoue à maîtriser le monde mais découvre la sagesse grâce à Connaissance qui lui dévoile la *senefiance* de ses expériences passées. À défaut d'exploits chevaleresques véritables, il se forme progressivement à travers les détours de son errance. Il n'est plus partie prenante de l'aventure mais témoin ou auditeur d'une aventure qui se glisse dans le récit sous forme de nouvelle. Si l'on songe que le verbe *trouver* signifie aussi, dans la langue médiévale, « écrire » (< \**tropare*), on peut à nouveau entrevoir, derrière la figure du Chevalier errant, celle de l'auteur lui-même, dont l'une des fonctions est de combler, par la littérature, les déficiences de la réalité. Enfin, on peut remarquer quelques mentions du terme *nouvelle* qui, eu égard à l'origine de Thomas de Saluces, peut éventuellement s'interpréter comme un italianisme qui aurait donc déjà son acception littéraire. Ainsi, l'histoire de la « prestresse » suscite la colère du dieu et de la déesse d'Amour « quant ilz entendent la nouvelle » (ch. 90, f° 61b) ; avant de lui raconter l'histoire de Grisilidis, Orose demande au Chevalier : « qui estez vous qui ainsi ententivement me demandez nouvelles ? » (ch. 266, f° 138b) ; le Chevalier demande à dame Connaissance de lui raconter les exploits de sa grand-mère Richarde « car longtemps a que n'oÿ nouvelles de mes devanciers » (ch. 349, f° 182b).

Ces observations nous amènent à poser la question du rapport organique de la nouvelle au roman qui l'englobe. S'instaure ainsi une dialectique de la clôture et de l'ouverture : si la nouvelle peut exister en elle-même (de par son « ipséité »), comme récit clos sur lui-même, doté d'un intérêt propre, souvent garanti par sa véridicité, qui le rend digne de mémoire (les formules introductives soulignent généralement ces traits), sa présence au sein du roman la redéfinit partiellement, la dote d'une profondeur inédite. À un premier niveau, l'introduction des nouvelles est motivée de diverses façons et cette variété révèle une exploration des niveaux de narration du roman. Le narrateur omniscient profite de la description d'un lieu et de ses occupants pour relater une histoire les concernant (le signalement des occupants des tribunes lors du combat entre Amoureux et Jaloux dé-

clenche les histoires de Theseus et d'Alerain). Ou bien, ne résistant pas au plaisir de conter une histoire qu'il juge intéressante, il conclut celle d'Alexandre et de la pierre magique : « [...] je, qui la apris, la mis en escript en mon livre, car assés m'en merveillay » (ch. 150, f° 102d). Le récit de la nouvelle est ailleurs assumé par le Chevalier lui-même, en des circonstances variées : il est témoin de l'histoire des trois perroquets ; il raconte une histoire pour meubler la durée de son voyage et distraire ses compagnons de route (Caradoc<sup>20</sup>) ou pour répondre à leurs demandes d'information (Guillaume de Saluces) ; il utilise la nouvelle à la manière d'un *exemplum*, à titre d'argument dans le débat sur les femmes qui l'oppose au philosophe Raison (Sebile). Enfin, la narration est déléguée à d'autres personnages de rencontre : Orose (Grisilidis)<sup>21</sup>, Connaissance (Richarde de Saluces), un héraut d'armes (la demoiselle d'Escalot)<sup>22</sup>. À un niveau plus général, la nouvelle peut entrer en résonance avec d'autres éléments et thèmes récurrents de l'œuvre. L'histoire de Grisilidis offre matière à réflexion à propos des femmes et du bon gouvernement, deux sujets relevant du processus d'apprentissage du Chevalier, de même que les *topoi* didactiques du temps qui passe invoqué pour presser le marquis de Saluces de se marier (f° 138c), ou de la puissance de Fortune qui élève puis abaisse Grisilidis avant de la relever définitivement (f°s 142b-c). L'histoire des trois perroquets offre un exemple complémentaire au sujet des femmes en dépeignant cette fois une infidèle triomphante, mais la présence de perroquets doués de parole, et par là même analogues à l'homme, suggère une dimension allégorique de l'histoire. L'âge des perroquets, qui distingue les deux premiers, « jeunes et folz qui ne scevent tenir de parler » (f° 169c) du troisième, « qui moult savoit et de grant aage estoit » (f° 170a), fait écho à l'évolution suivie par le Chevalier lui-même, qui passe d'une jeunesse futile à la sagesse de l'âge mûr. Il est donc significatif que la leçon de prudence soit dégagée par le Chevalier en personne, en tant que témoin et narrateur de la nouvelle (fait unique dans le roman) ; il ne manque d'ailleurs pas de mettre en rapport le comportement animal et le comportement humain auquel celui-ci invite à réfléchir :

moult me merveillay comment oysel pouoit avoir si grant senz, avisant pluseurs hommes qui doyyent avoir entendement raisonnable et en ont si pou et toujours voyent que mains sont honiz par leur trop parler, et en especial chose de quoy ne leur devroit chaloir, ne que a eulz n'affiert (ch. 329, f° 170c).

On pourrait donc multiplier les exemples pour montrer que les nouvelles, au sein du roman, dépassent nécessairement leur cadre propre, de deux manières : elles se constituent en réseau en se faisant écho les unes aux autres ; elles entrent chacune en interaction avec le reste de l'œuvre (ce fait est accentué par la nature allégorique du roman, qui stimule l'élaboration de tels rapports symboliques).

La nouvelle demande donc à être entendue, voire interprétée, à divers niveaux de l'œuvre. Ce faisant, elle met en lumière certains traits de la lecture, telle qu'elle tend à se répandre à la fin du Moyen Âge. L'enjeu de la lecture dépasse nettement

la simple distraction, même si l'intérêt, le « piquant » de la nouvelle est souvent allégué pour justifier sa relation<sup>23</sup>. La lecture est souvent « intéressée » idéologiquement. La nouvelle est ainsi source d'enseignement, intra- ou extradiégétique ; elle est d'ailleurs adressée tantôt aux protagonistes de la diégèse, tantôt aux lecteurs de l'œuvre – en fait forcément aux deux, même lorsque ce n'est pas explicite dans le texte. Au niveau intradiégétique, le fait que la plupart des nouvelles relatent des cas amoureux peut contribuer à l'apprentissage sentimental du Chevalier. En outre, plusieurs héros de nouvelles peuvent être perçus, à un titre ou un autre, comme des doubles fantasmatiques du Chevalier. Bien souvent toutefois, la nouvelle se conclut sur une sentence plus ou moins proverbiale qui par son caractère général révèle une visée extradiégétique. L'histoire de Grisilidis, « mirouer des dames mariées » (titre du ch. 267, emprunté à Philippe de Mézières), est édifiante à tous niveaux. Les sujets du marquis de Saluces entrevoient derrière la réalité conjugale une intention divine :

[...] plusieurs cuidoient que elle [Grisilidis] feust envoiee des Cieulz au salut du commun et bien publique. (ch. 269, f° 140b).

Les auditeurs de la nouvelle sont impressionnés au point qu'ils demandent ultérieurement au Chevalier des éclaircissements sur le comportement, apparemment choquant, de Gautier de Saluces (ce qui déclenche le récit de l'histoire de Guillaume de Saluces, père du précédent)<sup>24</sup>. Enfin, la conclusion morale du ch. 274 (elle aussi textuellement empruntée à Philippe de Mézières) fait de la nouvelle une parabole de type évangélique dont le message vaut pour l'humanité entière, c'est-à-dire pour tous les lecteurs, hommes ou femmes, appelés à imiter en bons chrétiens l'exemple de Grisilidis pour savoir rester fermes dans l'adversité :

Et est assavoir que ceste histoire a esté escripte en la mémoire des honneurs, et non tant seulement afin que les matrosnez et dames de nostre temps doivent ensuir la pacience de ceste noble dame, laquelle pacience semble aussi comme impossible a porter. C'est assavoir que ce que elle fist a son mari de la vertu de pacience, eulz le vueillent faire a Dieu combien que Dieu ne tempte pas les gens, selon ce que dist Saint Jaques l'Appostre, comme le fist le marquis son espouse ; mais aucune foys les veult esprouver, et consentent que nous ayons souvent adversité par mainte tribulacion [...]. il savoit clerement que nous devons estre, mais il sueffre a ce que par les tribulacions continuelles nostre propre fragilité nous soit monstrée et de nous bien congneue (ch. 274, f°s 144a-b).

Cette histoire, ainsi que d'autres dans le *Livre du Chevalier errant*, implique un autre enjeu idéologique de la lecture, qui tient spécifiquement à la famille de Saluces : comme le signalent les noms de certains protagonistes, les histoires de Grisilidis, de Guillaume et de Richarde de Saluces et même d'Alerain mettent en scène des membres, historiques ou fictifs, anciens ou récents, de la famille de

Thomas de Saluces. Comme il serait trop long d'analyser tous les détails autorisant cette lecture familiale, qu'il me suffise de dire que Thomas de Saluces reconstitue ainsi une prestigieuse galerie d'ancêtres tout en soulignant la légitimité du pouvoir des Saluces sur le Piémont, à un moment où notre marquis se voit contester celui-ci par le comte de Savoie. L'entreprise littéraire a ainsi pour vocation de compenser l'état de faiblesse politique du marquis emprisonné par ses adversaires. Dans cette optique, l'insistance sur le caractère véridique de l'histoire<sup>25</sup> ne procède pas simplement de l'esthétique réaliste généralement attribuée à la nouvelle. De même le rapport de la nouvelle à la mémoire<sup>26</sup> prend un poids particulier : ce qui en fait une histoire mémorable, digne d'être consignée, est moins son sel que sa prétention généalogique visant à redorer le blason de la famille. Nul doute que cette dimension spéculaire des nouvelles et, plus largement, cette possibilité de « réflexion », de regard sur soi qu'offre la littérature a fasciné notre auteur, lecteur de sa propre œuvre. Dans le même mouvement, les frontières entre réalité, légende et fiction, déjà fluctuantes au Moyen Âge, se brouillent singulièrement...

D'un point de vue formel enfin, la présence – entre autres – de nouvelles dans le *Livre du Chevalier errant* éclaire quelques traits du lecteur aristocratique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est un lecteur qui a un rapport individuel au livre, objet d'une utilisation que corrobore le rôle des miniatures. Bien que disposant d'une œuvre particulièrement volumineuse, il profite de son caractère composite en pratiquant vraisemblablement une lecture sélective, fragmentaire (éventuellement orientée par les titres de chapitres du manuscrit). Lire, *legere*, c'est effectivement cueillir, ramasser, choisir. Les goûts de ce lecteur sont d'ailleurs éclectiques, comme en témoignent les sources variées des nouvelles<sup>27</sup>. Amateur de prose, il est familier de la lecture allégorique, dotant le récit de niveaux de signification hiérarchisés.

Ce rapide examen du rôle des nouvelles dans le *Livre du Chevalier errant* met en lumière l'ambiguïté profonde d'un genre littéraire à peine émergent et dont la définition ne va pas de soi. Oscillant entre utilité et futilité, la nouvelle interroge les ressources de la littérature en un temps où celle-ci commence à se penser comme telle : elle réactualise sans cesse la dimension intertextuelle de l'écriture médiévale et suscite des stratégies d'intégration narrative de plus en plus complexes.

Florence BOUCHET

Université de Toulouse II – Le Mirail

## ANNEXE

**Theseus** (ch. 65-69 ; narrateur omniscient ; nouvelle insérée)

Séduit par la réputation de beauté de la fille unique de l'empereur de Rome, Theseus, fils du comte de Flandres, demande sa main. Mais l'empereur entend marier plus dignement sa fille. Theseus prend la mer et se lance dans le commerce. Parvenu à Rome, il entre au service d'un orfèvre. La femme de ce dernier tente de le séduire mais il déjoue ses avances puis ses accusations mensongères de viol. Theseus finit par confier son amour pour la fille de l'empereur à l'orfèvre, qui façonne une statue d'aigle en or d'une taille telle que Theseus peut se glisser à l'intérieur. Il la fait porter chez l'empereur, qui l'offre à sa fille. Introduit par ce stratagème dans la chambre de son aimée, Theseus s'en fait reconnaître et les deux jeunes gens passent ainsi leurs nuits ensemble, jusqu'au moment où l'entourage finit par concevoir des soupçons. Sous prétexte de réparation, la statue est renvoyée chez l'orfèvre, ce qui permet à Theseus de préparer avec ses amis l'enlèvement de la fille de l'empereur. Une fois Theseus réintroduit dans le palais avec la statue, il applique son plan. Quand l'empereur s'aperçoit de la disparition de sa fille, les jeunes gens sont déjà dans les Flandres. L'empereur entame une guerre contre le comté des Flandres. Theseus s'y montre si vaillant que l'empereur finit par demander la paix et par pardonner à Theseus (qui entretemps avait épousé sa fille). Désormais les deux hommes vont vivre en bonne intelligence. En souvenir de quoi, Theseus adoptera dans ses armoiries une aigle d'or et l'empereur une aigle de sable [noire].

**Alerain** (ch. 70-75 ; narrateur omniscient ; nouvelle insérée)

Fils d'un marquis d'Allemagne et devenu orphelin, Alerain est remarqué par l'empereur de Rome, qui le prend sous sa protection, lors du siège de Milan. Alerain, amoureux et aimé de la fille de l'empereur, l'enlève. Les deux amants trouvent refuge dans une forêt où ils vivront plusieurs années, et auront sept enfants. Pour avoir des nouvelles de l'empereur, Alerain rejoint incognito le siège de Brescia, comme cuisinier de l'évêque d'Albenga. Il y accomplit tant d'exploits qu'il doit finalement révéler son identité. L'empereur est tout heureux de retrouver sa fille et de pardonner à Alerain, dont il fait un grand seigneur en l'investissant de vastes terres, dont le Piémont. Sa lignée engendre ainsi, entre autres successeurs, les marquis de Saluces. Plus tard, Alerain tue l'un de ses fils au combat faute de l'avoir reconnu. Quant au fils aîné, il tente de s'emparer du pouvoir lors de la vieillesse de son père. Celui-ci le déshérite et règle sa succession.

**La demoiselle d'Escalot** (ch. 88, v. 6009-6024 ; narrateur = héraut d'armes ; nouvelle insérée)

La « pucelle d'Escalot » s'éprend de Lancelot et le prie de devenir son ami. Il

refuse pour rester fidèle à sa dame [Guenièvre]. La demoiselle meurt de douleur et fait porter son corps à Camelot, cour du roi Arthur, avec une lettre désignant Lancelot comme responsable de sa mort.

**La « prestresse »** (ch. 90-92 ; narrateur omniscient puis la prêtresse ; nouvelle incidente)

Un écuyer vient dénoncer à la cour d'Amour une demoiselle coupable d'aimer un chapelain au lieu de l'écuyer épris d'elle. Convoquée à la cour, celle-ci se justifie en contant son histoire : elle avait accordé ses faveurs à son ami à dix-huit ans mais ce dernier partit ensuite chercher aventure dans le royaume de Logres. Elle pensait rester inconsolable de ce départ mais le prêtre profita de l'occasion pour la faire venir chez lui. À force de paroles doucereuses et de cadeaux, il la fit céder à sa volonté. Cette confession déplâit au dieu et à la déesse d'Amour, laquelle condamne la demoiselle à être brûlée vive.

**Les hommes sauvages** (ch. 109-112 ; narrateur omniscient ; nouvelle incidente)

Durant un séjour du Chevalier errant à la cour d'Amour, une chasse aboutit à la capture de trois enfants sauvages, deux garçons et une fille. Les deux garçons sont apprivoisés sans trop de difficulté, l'un à force de coups, l'autre à force de douceur. Mais la fille résiste à toutes les tentatives d'éducation. Le Chevalier en conclut à l'impossibilité de maîtriser une méchante femme.

**Alexandre et la pierre magique** (ch. 149-150 ; narrateur omniscient ; nouvelle insérée)

Parvenu à ce qu'il croit être le bout du monde, Alexandre le Grand charge deux de ses hommes, Miston et Aristé, d'explorer en barque l'un des fleuves qui mènent au paradis terrestre. Ceux-ci voguent jusqu'à un endroit barré d'une chaîne et gardé par un vieillard qui leur interdit l'accès du jardin paradisiaque. Mais il leur confie une pierre destinée à Alexandre, en disant qu'elle est à l'image du Macédonien. À leur retour à la cour d'Alexandre, Aristote élucide l'énigme. Il fait placer la pierre sur le plateau d'une balance ; on a beau charger l'autre plateau de toutes sortes de richesses, le poids de la pierre l'emporte toujours. Mais une fois la pierre recouverte de boue, l'autre plateau, faiblement chargé, l'emporte. Ce présage signifie que nulle puissance ne pourra résister à Alexandre vivant ; mais après sa mort son empire s'écroulera. Triste et pensif, Alexandre jette la pierre dans le fleuve ; elle se met à flotter et regagne son lieu d'origine.

**Sebile** (ch. 176 ; narrateur = Chevalier errant ; nouvelle insérée)

Alors que l'empereur Charlemagne n'était pas marié, ses barons lui présentèrent Sebile, la très belle fille de l'empereur de Constantinople. Charlemagne l'épousa. Un nain félon tenta d'embrasser Sebile, qui se défendit en le frappant. Pour se venger, le nain vint se glisser dans le lit de Sebile endormie tandis que

Charlemagne était parti assister aux matines. À son retour, Sebile fut accusée d'infidélité. Renonçant à la faire brûler vive car elle était enceinte – mais le nain, lui, n'échappa pas au feu –, Charlemagne la bannit, escortée du Chevalier Abri de Montdidier. Durant le voyage qui devait la ramener à Constantinople, Macaire, un parent de Ganelon, tenta de la violer. Sebile lui échappa mais Abri fut tué. En Hongrie, Sebile accoucha d'un fils puis regagna Constantinople. Mais le lévrier d'Abri restait inconsolable de la mort de son maître. Il attira Charlemagne et ses hommes sur sa tombe, puis mordit Macaire. L'empereur voulut en avoir le cœur net : il fit combattre Macaire et le lévrier ; ce dernier tua le meurtrier de son maître. Devant ce jugement de Dieu, Charlemagne regretta le traitement injuste qu'il avait infligé à sa femme. Or l'empereur de Constantinople, furieux de l'affront, vint envahir la France. Charlemagne fit la paix avec lui et reprit à ses côtés Sebile ainsi que son fils Louis.

**Grisilidis** (ch. 267-274 ; narrateur = Orose ; nouvelle insérée)

Gautier, marquis de Saluces, régnait sur ses terres sans se soucier de sa postérité. Ses sujets le conjurent de prendre femme. Il accepte mais choisit, à la surprise générale, Grisilidis, la fille d'un humble paysan. Grisilidis promet entière soumission au marquis et s'attire par ses vertus l'amour de tous ses sujets. Mais lorsqu'elle met au monde une fille, Gautier décide d'éprouver la constance de sa femme sous prétexte qu'on commence à jaser sur sa vile origine, et prétend faire disparaître l'enfant. Bien que désespérée, Grisilidis se plie à la volonté de son seigneur (Gautier fait en réalité mener secrètement sa fille chez une parente). Quatre ans plus tard, Grisilidis accouche d'un fils et Gautier renouvelle l'épreuve. Il va encore plus loin en prétendant répudier Grisilidis et prendre une épouse plus digne de son rang. Grisilidis accepte tout, même de venir aider au service lors des noces de Gautier. Entretemps ce dernier a fait revenir incognito ses deux enfants, âgés de douze et huit ans. Il laisse croire qu'il va épouser la jeune demoiselle, jusqu'au moment où il rend publiquement hommage à la patience de Grisilidis, la reconnaissant comme son épouse chérie. Il rend les deux enfants à l'amour de leur mère et la fête se conclut par des réjouissances générales. Gautier et Grisilidis vécurent encore vingt ans et leurs enfants prospérèrent.

**Caradoc** (ch. 280-285, narrateur = Chevalier errant ; nouvelle insérée)

La nièce du roi Arthur épousa Caradoc de Petite Bretagne. Durant les noces à Karlion, un enchanteur [Eliavrès] s'éprit de la mariée. Par un sortilège, il trompa Caradoc et passa à sa place la nuit de noces avec sa femme. Un fils fut conçu, qui fut appelé lui aussi Caradoc. Parvenu à l'âge de devenir Chevalier, celui-ci fut invité à la cour d'Arthur. Un homme vint défier l'assemblée en demandant que l'un des Chevaliers lui coupe la tête, à condition de se laisser couper la sienne s'il revenait un an plus tard. Caradoc coupa la tête de l'homme et celui-ci ne manqua pas de se représenter à la cour l'année suivante. L'étranger renonça in extremis à



couper la tête de Caradoc et lui révéla qu'il était son vrai père. De retour à Nantes, Caradoc confia la vérité à son parâtre. Celui-ci fit enfermer sa femme sans réussir à mettre un terme aux visites de l'enchanteur auprès de la reine. Le jeune Caradoc prit l'enchanteur sur le fait et le fit châtier. Pour se venger, l'enchanteur suscita un serpent qui mordit Caradoc et resta accroché à son bras. Guinier, sœur du roi de Cornouailles, éprise de Caradoc, apprit la nouvelle et décida de venir délivrer son ami de la bête maléfique. Mais Caradoc, refusant d'apparaître diminué à son amie, s'enfuit dans un ermitage où il demeura longtemps introuvable. Le roi de Cornouailles finit toutefois par le retrouver. La mère de Caradoc intercêda auprès de l'enchanteur, qui lui confia le moyen de rompre le sortilège. Guinier se dévoua pour le mettre en œuvre : Caradoc fut placé nu dans une cuve pleine de vinaigre, Guinier dans une cuve pleine de lait. Elle conjura alors le serpent de venir lui mordre le sein, bien plus appétissant que le bras desséché de son ami. Le frère de Guinier, caché derrière la cuve, délivra sa sœur en tranchant la tête du serpent, pas assez vite cependant pour l'empêcher de mordre le bout du sein de Guinier. Après cette épreuve, Caradoc et Guinier se marièrent. Caradoc garda une séquelle : son bras resta enflé, d'où son surnom de « Carados Brebraz ». Il devint roi de Petite Bretagne à la mort de son parâtre.

**Les trois perroquets** (ch. 323-329 ; narrateur = Chevalier errant ; nouvelle incidente)

La femme d'un vavasseur âgé chez qui le Chevalier a trouvé hospitalité trompe son mari, parti en voyage, avec un jeune Chevalier qui est son amant accoutumé. Ce n'est qu'au matin qu'elle se rappelle l'existence des trois perroquets de la maison, doués de parole, et que leur maître a chargés de tout surveiller : ils ont forcément vu ce qui s'est passé durant la nuit et ne manqueront pas d'en référer au vavasseur dès son retour ! La dame, affolée, interroge chacun des perroquets pour en avoir le cœur net : les deux premiers confirment ses craintes ; elle les tue pour couper court à leur témoignage (elle accusera le chat du forfait). Le troisième en sait autant que les précédents ; mais, instruit par leur sort funeste, il préfère dire à sa maîtresse qu'il a oublié les événements de la nuit. S'étant ainsi sauvé par ce mensonge, il sauve ensuite l'infidèle en le répétant au vavasseur.

**Guillaume de Saluces** (ch. 335 ; narrateur = Chevalier errant ; nouvelle insérée)

Guillaume, fils du marquis Bertrand de Saluces, partit en quête d'aventures chevaleresques. Il secourut le roi de Russie lors d'une guerre. Quand il dut quitter la cour du roi pour regagner ses terres, celui-ci lui donna sa fille en mariage. Guillaume s'aperçut peu après qu'elle était déjà enceinte d'un autre. Il dissimula néanmoins sa colère et sa honte et, après la naissance d'un fils que lui seul savait bâtard, engendra un autre fils à l'accouchement duquel sa femme mourut. Dix-sept ans plus tard, Guillaume trépassa à son tour en formulant un testament bien ambigu : « il ordonna que son filz feust marquiz ». Les deux fils se disputèrent

alors l'héritage. Un parent des Saluces, le marquis de Montferrat, obtint une trêve et réunit un conseil de sages pour décider de la succession. Pour reconnaître le fils légitime de Guillaume, on proposa un test qui consistait à enduire l'os du bras droit de Guillaume du sang des deux enfants, l'un après l'autre : seul le sang du fils véritable resterait attaché au bras de son père. L'épreuve permit de reconnaître le second fils de Guillaume comme seul et légitime héritier. Or ce dernier n'était autre que Gautier, qui, devenu marquis, épousa Grisilidis...

**Richarde de Saluces** (ch. 350 ; narrateur = Connaissance ; nouvelle insérée)

Galéas Visconti, seigneur de Milan, meurt en laissant pour fille unique Richarde. Celle-ci épouse le marquis Thomas II de Saluces. Lors d'une guerre, ce dernier est capturé avec deux de ses enfants par ses ennemis. Richarde part chercher des renforts à Milan pour délivrer son époux. Elle prend la tête de l'armée avec succès. Le marquis est libéré et les terres du marquisat de Saluces sont reconquises.

NOTES

- <sup>1</sup> Cette tendance se traduit, entre autres, par la multiplication des interventions du narrateur dans les textes, interventions qu'on ne peut plus se contenter de rattacher à une performance orale du texte mais qui signent l'instauration d'une communication avec le lecteur et la prise de conscience de la lecture en tant que phénomène intersubjectif.
- <sup>2</sup> Ce dédoublement allégorique a une conséquence narrative curieuse dans le *Livre du Chevalier errant* : le narrateur omniscient extradiégétique, désignant le Chevalier à la 3<sup>e</sup> personne, vient fréquemment s'assimiler à ce dernier, se muant en un narrateur intradiégétique parlant à la 1<sup>ère</sup> personne. Cf. Gérard GENETTE, *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972, p. 238-239.
- <sup>3</sup> À partir du XII<sup>e</sup> s., le français devient, pour diverses raisons, une langue culturelle importante hors de France. Le Piémont, région frontalière, est plus fortement perméable à la pénétration de cette mode du français qui s'installe dans la Péninsule entre le milieu du XIII<sup>e</sup> s. et le début du XV<sup>e</sup> s. Enfin, le français fut même langue maternelle pour Thomas de Saluces, puisque sa mère, Béatrice de Genève, le parlait, et que Thomas compléta son éducation à la cour de Paris. Il n'en demeure pas moins que son français est par endroits fautif ou teinté d'italianismes.
- <sup>4</sup> Cf. le recueil de *Nouvelles courtoises occitanes et françaises* édité par Suzanne MEJEAN-THIOLIER et Marie-Françoise NOTZ. Paris : Le Livre de poche (Lettres gothiques), 1997.
- <sup>5</sup> Cf. Pierre-Yves BADEL, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*. Paris : Bordas, 1969, p. 200 ; Roger DUBUIS, « La genèse de la nouvelle en France au Moyen Âge », *C.A.I.E.F.*, n° 18, 1966, p. 9-19 ; Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*. Paris : Le Seuil, 1972, p. 392-395.
- <sup>6</sup> Mentionnons encore, pour la fin du XIII<sup>e</sup> s. italien, les *Conti di Antichi Cavalieri* et le *Novellino*.
- <sup>7</sup> Enfin, dans quelle mesure la systématisation de l'entrelacement dans les romans du XIII<sup>e</sup> s., ou l'accumulation d'aventures (résultant souvent de la compilation de sources antérieures, comme dans le *Bérunus* en prose) dans ceux du XIV<sup>e</sup>, ont-elles habitué les écrivains comme les lecteurs à repérer dans ces œuvres des segments narratifs éventuellement isolables sous forme de nouvelles ? L'allongement du récit aurait donc pour corollaire une parcellisation, au moins virtuelle.
- <sup>8</sup> L'unique édition « disponible » est celle de Marvin James WARD : *A critical edition of Thomas III, marquis of Saluzzo's « Le Livre du Chevalier errant » (French Text)*, Ph. D. 1984, The University of North Carolina at Chapel Hill, 3 vol.
- <sup>9</sup> Pour le contenu narratif de ces nouvelles, on se reportera aux résumés fournis en annexe.
- <sup>10</sup> La distance temporelle séparant l'action relatée de l'acte narratif est donc faible, voire nulle dans le cas des nouvelles incidentes, plus importante dans celui des nouvelles insérées. Les premières relèvent plus de la narration, les secondes de l'histoire. Cf. Gérard GENETTE, *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972, p. 238. Selon que la nouvelle est racontée par le narrateur omniscient ou par tel de ses per-

sonnages, on parlera (pour emprunter encore la terminologie de Genette) de récit extradiégétique ou bien métadiégétique (le cas ambigu du Chevalier, lorsqu'il rejoint le narrateur omniscient, serait à la limite du récit intradiégétique).

- <sup>11</sup> Le programme iconographique du ms. BNF fr. 12559, particulièrement développé (94 miniatures), privilégie nettement le récit-cadre allégorique (le voyage du Chevalier et ce qu'il y rencontre) et ne consacre donc que peu d'illustrations aux nouvelles (n° 41 : Alerain ; n° 50 : la « prestresse » ; n° 60 : Alexandre et la pierre magique ; n° 75 : la dame et les trois perroquets), sans doute parce que l'illustrateur perçoit aussi les nouvelles comme des digressions et qu'il préfère guider le lecteur en soulignant la trame narrative du texte.
- <sup>12</sup> Cf. le texte édité par William ROACH et traduit par Colette-Anne VAN COOLPUT-STORMS. Paris : Le Livre de poche (Lettres gothiques), 1993.
- <sup>13</sup> Preuve de son vif succès, la nouvelle se retrouve également dans le *Livre du Chevalier de la Tour Landry*, le *Livre de Leesce* de Jean Le Fèvre (entre 1380 et 1387), le *Mesnagier de Paris*. La fin du XIV<sup>e</sup> s. connaît encore d'autres avatars de l'histoire : la *Vita Griseldis metricata* de Pierre de Hailles et une adaptation théâtrale anonyme en vers en 1395.
- <sup>14</sup> Cf. Paul MEYER, « Le conte des trois perroquets », *Romania* ; n° 16, 1887, p. 565-569 ; Jan TE WINKEL, « Le conte des trois perroquets », *Romania* ; n° 19, 1890, p. 109-112.
- <sup>15</sup> William W. RYDING, *Structure in Medieval Narrative*. La Haye-Paris : Mouton, 1971, p. 158.
- <sup>16</sup> Éd. Jean FRAPPIER. Genève : Droz, 1964, § 13, 25, 57, 71, 73.
- <sup>17</sup> Ce qui en fait un cas-limite par défaut, comme l'histoire d'Alerain constitue un cas-limite par excès (cf. note 19).
- <sup>18</sup> Cette réunification narrative s'observe dans d'autres œuvres tardives. Dès la fin du XIII<sup>e</sup> s., la 82<sup>e</sup> nouvelle du *Novellino* « conta come la damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto del Lac ». On y retrouve une brièveté similaire à celle du *Livre du Chevalier errant* (une page, avec un peu plus de détails descriptifs) mais le ton est différent : Lancelot n'est plus que le partenaire absent de cette tragique histoire d'amour, et tout l'honneur, certes pathétique, revient à la demoiselle. En 1485, l'anglais Thomas Malory effectuera une vaste compilation des grands textes arthuriens pour composer son *Morte d'Arthur* ; on y retrouve l'histoire de « the Fair Maiden of Astolat », contée plus en détail, dans une série de chapitres consécutifs (livre XVIII, ch. 9-20). Thomas de Saluces et ces auteurs ont donc chacun à leur manière répondu au vœu de R. Dubuis, qui considère que l'histoire de la demoiselle d'Escalot pourrait être extraite de la *Mort Artu* « pour constituer une nouvelle indépendante et du plus haut intérêt » (« La genèse... », p. 18).
- <sup>19</sup> Ce pluriel tend à constituer l'histoire d'Alerain et de la fille de l'empereur de Rome comme un cas-limite de nouvelle : l'accumulation des péripéties et leur durée (c'est presque la vie entière des personnages qui est évoquée) donnent plutôt l'impression d'un mini-roman, bien que le récit s'en tienne à quatre feuillets environ.
- <sup>20</sup> « Je vous vueil raconter d'une dame que je vy en la court le Dieu d'Amour [...]. Si vous en retrairay la verité, et entretant le jour passera et mieulz exploiterons nostre chemin » (ch. 279, f° 152c). La fonction de la nouvelle comme passe-temps de voyage est aussi sollicitée par Chaucer dans les *Canterbury Tales*. C'est par ailleurs l'une des fonctions assignées aux insertions lyriques dans certains romans des XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s., tel le *Meliador* de Froissart (vers 1385). On pourrait donc en ce sens parler d'insertions narratives.
- <sup>21</sup> Cette nouvelle est elle-même incluse dans un exposé didactique de nature historique qui constitue déjà une digression par rapport à l'histoire du Chevalier ; aussi Orose, après en avoir terminé avec Grisilidis, revient-il en ces termes à son exposé inachevé : « Mais pour retourner a nostre matiere premiere parlée » (ch. 275, f° 144b).
- <sup>22</sup> Récit inséré, rappelons-le, dans le discours qui retrace élogieusement la vie de Lancelot.
- <sup>23</sup> Les « procédés stimulateurs » (selon l'expression de J. Rasmussen) qui parsèment le récit servent à entretenir le plaisir du lecteur et son désir de connaître la suite de l'histoire : « vous devés savoir », « et bien sachiez », « que vous diroye ? », « si comme devisé vous ay », « assés vous pourroye dire »... (Cf. J. Rasmussen, *La prose narrative française du XV<sup>e</sup> siècle*. Copenhague : E. Munksgaard, 1958, p. 78-84).
- <sup>24</sup> La demande des compagnons du Chevalier traduit les réactions possibles du lecteur-auditeur de l'histoire de Grisilidis au XV<sup>e</sup> s., qui est en droit de trouver injustifiée l'attitude de Gautier à l'égard

des femmes : « Mais une chose me sembla moult estrange, que son mari, le marquiz Gautier de Saluces y fust si dur, et la cause pourquoy il ne se vouloit marier. Et ensievant, je vous prie que il vous plaise de moy dire les causes pourquoy le marquiz la triboula ainsi » (f° 172c). À l'intérieur même de la nouvelle, les sujets de Gautier de Saluces sont les premiers récepteurs critiques du comportement de ce dernier : « Et commençoit du marquiz une tres mauvaise renommée [...]. Se le pueple en murmuroit, et oncquez pour ce son dur courage ne se mua [...] » (f°s 141d-142a). La position du bourgeois rédacteur du *Mesnagier de Paris* est similaire : « l'histoire parle de trop grant cruaulté, a mon adviz plus que de raison, et croy que ce ne fust onques vray » (éd. Georgina E. BRERETON et Janet M. FERRIER. Paris : Le Livre de poche [Lettres gothiques], 1994, p. 232). Le récit du Chevalier justifie la méfiance de Gautier envers les femmes et sa décision de mettre son épouse à si rude épreuve par la mésaventure conjugale subie par le père, Guillaume.

- <sup>25</sup> « Il fu vray que [...] nous trouvons acertés » (ch. 70, f° 38d, à propos d'Alerain), « de la pure verité je en suis bien informéz » (ch. 335, à propos de Guillaume de Saluces).
- <sup>26</sup> Le Chevalier réclame à Connaissance le récit de l'histoire de sa grand-mère Richarde de Saluces car, dit-il, « je n'ai pas memoire de tous ses faiz » (ch. 349, f° 182a). Plus largement, l'association de l'écriture à la mémoire est au Moyen Âge un *topos* dont témoigne Marie de France dans le prologue de ses *Lais* : « [...] pur remembrance les firent / des aventures qu'il oïrent / cil ki primes les comencierent / e ki avant les enveierent. / Plusurs en ai oï conter, / nes vueil laissier ne oblier » (éd. Karl WARNKE. Paris : Le Livre de poche [Lettres gothiques], 1990, v. 35-40). La vocation d'un roman encyclopédique comme le *Livre du Chevalier errant* est aussi de perpétuer toutes sortes de savoirs jugés utiles à l'« honnête homme » du temps.
- <sup>27</sup> Outre les sources incidemment mentionnées pour plusieurs nouvelles, on peut ajouter quelques informations concernant les autres. L'histoire d'Alerain dérive de trois chroniques latines du XIV<sup>e</sup> s. Celle de Theseus provient de *Theseus de Cologne*, roman du XIV<sup>e</sup> s. (remaniant une source antérieure perdue), hybride de chanson de geste et de roman d'aventures (tendance en vogue à la fin du Moyen Âge). L'histoire de Sebile provient d'une chanson de geste de la fin du XII<sup>e</sup> s., *Macaire ou La reine Sebile*, qui eut assez de succès pour faire l'objet d'un remaniement franco-italien, être résumée au XIV<sup>e</sup> s. par Jean d'Outremeuse dans son *Miroir des histoires*, puis être mise en prose au XV<sup>e</sup> dans la compilation *Garin de Monglane*. L'aventure d'Alexandre et la pierre magique est tirée du *Voyage d'Alexandre au Paradis terrestre* (entre 1270 et 1350), inspiré d'un texte indépendant beaucoup plus ancien, *l'Iter ad Paradisum*, et fréquemment interpolé dans la branche 3 du *Roman d'Alexandre* et dans les *Faits des Romains*. Enfin l'histoire de la « prestresse » reprend l'argument de plusieurs fabliaux, mais avec une fin tragique.

# PROPOS D'ANTICHAMBRE : LES PIÈCES LIMINAIRES DES RECUEILS DE NOUVELLES DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Propos d'antichambre : l'usage de la métaphore architecturale pour traiter des pièces liminaires des recueils de nouvelles du XVI<sup>e</sup> n'a rien pour surprendre. L'exemple vient des théoriciens qui ont traité de ce qu'il est convenu d'appeler le paratexte, d'après la terminologie reprise à Genette, dont on connaît l'ouvrage sur ces « seuils ». Sans utiliser directement le terme de « seuil », Derrida, qui consacre le premier chapitre de la *Dissémination* au hors-texte, l'utilise sous sa forme latine de *limen* et offre, à son habitude, la gamme de parasyonymes par lesquels il tâche, au-delà du liminaire, de traduire sa conception du texte aux prises avec la question des origines. On a ainsi la série des « lime, marque, marche, marge, démarcation<sup>1</sup> ».

Pourquoi ajouter le terme d'antichambre à une liste déjà abondante ? À la différence de ceux qui précèdent, il garde un caractère concret, peu métaphorique en fait puisqu'il évoque très littéralement la salle d'attente où, avant que l'on ne soit reçu, se fait la conversation. Tout en connotant le passage et la marge, le lieu introduit déjà dans les appartements. Surtout, par les propos qui s'y tiennent, il permet de traduire cette fonction pragmatique du discours préfaciel que François Rigolot, ne pouvant lui non plus éviter l'image architecturale, qualifie de « portique en saillie » et de « vestibule initiatique<sup>2</sup> ». Plus qu'une zone de transition, nous dit Genette, il s'agit d'une zone de transaction, le lieu privilégié où s'instaure le dialogue avec les lecteurs<sup>3</sup>. J'insiste sur la notion de dialogue, d'échange, car, comme je me propose de le démontrer, le propre de l'appareil liminaire tel qu'il se présente dans les recueils narratifs au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est d'inscrire, de façon tout à fait concrète, les interactions que l'auteur a – suppose, souhaite ou redoute – avec un public dont le profil se définit de façon différente avec l'implantation de l'imprimerie. On ne peut pas limiter l'appareil liminaire à son effet performatif et à son action sur des lecteurs dont on désire l'adhésion<sup>4</sup>. Il s'agit, au pied de la lettre, de matérialiser un échange. C'est pour cela que s'accumulent les pièces initiales et les éléments d'un paratexte qui doit aussi prendre en compte ce qui figure en clôture. Le XVI<sup>e</sup> siècle multiplie les avis, les prologues, les avertissements, les poèmes d'escorte et autres pièces d'encadrement de l'œuvre littéraire, débauche qui se poursuit au XVII<sup>e</sup> siècle si l'on en croit La Bruyère :

Si l'on ôte de beaucoup d'ouvrages de morale l'avertissement au lecteur, l'épître dédicatoire, la préface, la table, les approbations, il reste à peine assez de pages pour mériter le nom de livre<sup>5</sup>.

Avant que tout cela ne se cristallise en une simple préface, le lien semble évident entre l'abondance et la variété de l'appareil d'escorte au XVI<sup>e</sup> et l'expérimentation, la mise en place des pratiques d'édition<sup>6</sup>. Observant que les thèmes et les procédés de la préface sont en place dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Genette relie ce mode de présentation séparé du texte à l'existence du livre, c'est-à-dire du texte imprimé<sup>7</sup>. Il faudrait critiquer l'identification entre le livre et l'imprimé, surtout lorsqu'elle néglige de considérer le rôle joué par les prologues dans la narration médiévale, qu'il s'agisse de chanson de geste ou de roman. Le manuscrit sait fort bien identifier ces morceaux attendus du public, discours que le lecteur d'occasion adresse à l'auditoire à propos de l'histoire qui va commencer, mais aussi réalité sensible à l'œil, éventuellement distinguée par une majuscule ou une miniature<sup>8</sup>. Ce qui me paraît plus problématique toutefois est la façon qu'a Genette de diluer, sous le terme générique de préface, la diversité des formes prises par le discours paratextuel et leur multiplication<sup>9</sup>. Il faut au contraire prendre acte de ce phénomène, en particulier pour ce qu'il apporte à la compréhension du genre narratif bref. On sait, depuis le travail de Gabriel Pérouse, comment le récit se greffe sur la conversation, et comment les recueils de nouvelles se constituent sur la mise en scène d'une société conteuse, à travers l'histoire-cadre boccacienne. L'imprimerie, nous dit aussi Pérouse, a eu pour effet d'étendre la conversation à des partenaires plus nombreux et surtout plus diversifiés<sup>10</sup>.

Or, et c'est ce que je me propose de montrer, ce sont ces éléments du paratexte, dans leur diversité et leur multiplicité, qui sont chargés de marquer le lien entre conversation, débat et récit. On va s'arrêter, à cet égard, à la relation qu'ils entretiennent avec l'histoire-cadre, la manifestation la plus canonique, au XVI<sup>e</sup> siècle, en étant l'*Heptaméron*. On observera la façon dont va se concrétiser de plus en plus nettement en sections bien identifiées l'extension du cercle des devisants à des communautés de lecteurs avec lesquels se développent des rapports de séduction ou d'agression. Le terme de communauté doit se mettre au pluriel, la conscience de la diversité des publics étant, comme on va le voir, elle aussi marquée par la distinction entre épître dédicatoire – souvent aux dames – et adresse ou avertissement aux lecteurs. Parmi ceux-ci, un groupe particulier va émerger et se définir, celui des collègues littérateurs avec qui on débat, le lieu pour cela étant les poèmes liminaires dont la pratique va se généraliser. L'inflation de l'appareil paratextuel au XVI<sup>e</sup> siècle reflète l'importance des enjeux : il ne s'agit pas moins, en parallèle au pouvoir que l'imprimerie confère au livre, que de la mise en place de l'institution littéraire. Comme tout espace de marge, c'est le lieu où se négocient, se ritualisent les nouveaux rapports qui vont se jouer et qui vont donner naissance à la littérature telle que ne la connaissait pas le Moyen Âge<sup>11</sup>. La littérature telle qu'elle va se définir, c'est le développement d'une technologie et d'un

commerce – l'imprimerie et l'édition –, la constitution de cercles de littérateurs et celle d'un corpus et de genres dont certains accéderont à la dignité tandis que d'autres seront déclassés dans le populaire. Les éléments de périgraphie qui font barrage à l'entrée du texte en se proposant de le justifier et de l'authentifier, fonctionnent comme ces « fortifications à la Vauban » dont parle Louis Marin pour le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Ne jouent-ils pas aussi le rôle d'appareil défensif destiné à justifier un genre qui tend à se dévaluer<sup>13</sup> ?

L'exemple le plus évident pour illustrer ces enjeux du péri-texte est celui d'Étienne Tabourot, grâce aux informations qu'offre Francis Goyet, l'éditeur des *Bigarrures* qui reproduit l'édition de 1588 chez Jean Richer. L'intéressant, dans le cas de Tabourot, ce ne sont pas tant les pièces liminaires qui accompagnent son propre ouvrage que celles qu'il a produites pour ceux de « collègues ». Goyet a eu l'heureuse idée d'énumérer en introduction les poèmes dus à Tabourot et placés en tête d'autres ouvrages<sup>14</sup>. Il y a par exemple un sonnet « À Monsieur Belleau sur sa Bergerie » que le réputé poète fait imprimer dans l'édition de 1572 de sa *Bergerie*, alors qu'il s'abstient de faire imprimer un « Adieu de R. Belleau à son Papillon sur la version de P. Est. Tabourot », pièce en octosyllabes qui ouvre la traduction par notre auteur du *Fourmy* de Ronsard et du *Papillon* de Belleau. Aussi bien, conclut Goyet, « jusqu'à la mort de Belleau en 1577, Tabourot ne représente encore rien<sup>15</sup> ». On voit ensuite Tabourot se ménager une relation avec deux autorités littéraires, Pontus de Tyard et surtout Étienne Pasquier avec qui il y a échange de poèmes liminaires. Quatre distiques de Tabourot imprimés à la fin de l'édition de 1584 de la *Main ou œuvres poétiques faits sur la main de Estienne Pasquier*, suscitent un poème de Pasquier en réponse et un échange de lettres où le maître fera l'éloge des *Bigarrures*. Remarques que Tabourot insérera dans sa troisième édition « sans manquer une seule fois de citer le nom de celui-ci [Pasquier] : pour Tabourot, c'est la preuve d'une reconnaissance littéraire, voire d'une consécration<sup>16</sup> ». L'usage approprié des poèmes liminaires montre comment Tabourot le Dijonnais exploite la fascination qu'exerce sur lui le milieu littéraire parisien pour parvenir à s'insérer dans ce cercle d'élite. Un huitain placé dans les dernières pages des *Touches*, dédié à « À Messire Michel de Montagne chevalier de l'ordre du Roy », est un « véritable carnet mondain où Tabourot note les personnalités rencontrées à Paris »<sup>17</sup>.

Faisant un saut dans le temps et l'espace, on peut observer l'amorce de ce phénomène d'exploitation des poèmes liminaires pour inscrire, dans le volume même, le milieu dans lequel l'auteur gravite. Les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore marquent leur origine lyonnaise en particulier par un huitain liminaire qui est sans doute une réponse à celui qui ouvrait la *Deplorable fin de Fiammette* dans la version donnée par Maurice Scève en 1535. On imagine à partir de cela l'appartenance de l'auteur des *Comptes amoureux* au groupe italianisant de Lyon, auquel s'ajoutera Marot lors de son séjour dans cette ville à l'hiver de 1536-37<sup>18</sup>. Les poèmes qui accompagnent les œuvres de Poissenot renvoient à des groupes diffé-

rents. Ceux qui figurent à l'entrée de *l'Esté* émanent de signataires appartenant au milieu juridique auquel s'identifie l'auteur, licencié en droit. On trouve ensuite deux épitaphes, l'une en latin, l'autre en français en l'honneur de la mère de l'auteur<sup>19</sup>. L'évocation d'intimes de Poissenot n'est pas sans faire penser aux sonnets liminaires du *Printemps* de Jacques Yver, adressés par Joseph son frère et Marie, sa sœur<sup>20</sup>.

Pour leur part, les poèmes qui figurent en paratexte des *Nouvelles histoires tragiques* de Poissenot<sup>21</sup>, et semblent parvenir de connaissances de l'auteur – parmi lesquels des avocats – ne sont pas tous identifiables. Ce qui est évident, c'est leur intention de situer le registre du recueil en faisant se succéder des vers en grec, latin et français, dont le niveau lexical ainsi que les allusions à la mythologie sont un indice certain d'élitisme. Un quatrain en latin, signé par Chasteaubrun, l'un des trois compagnons de *l'Esté*, tient à marquer la différence de niveau entre ce recueil de « badinages » et la présente collection. L'un des sonnets évoque « deux rares pinceaux », c'est-à-dire Boaistuau et Belleforest<sup>22</sup>.

Les poèmes qui précèdent le *Théâtre du monde* de Boaistuau mettent eux aussi en présence ces « deux riches thesauriers de la langue françoise » comme les appelle Jacques Yver dans l'épître au lecteur du *Printemps*<sup>23</sup>. La qualité des signataires des six poèmes, parmi lesquels Baif et Belleforest, porte témoignage de celle du texte et de son auteur<sup>24</sup>.

Le barrage des onze poèmes à l'entrée de la *Nouvelle fabrique des excellents traicts de verité* de Philippe d'Alcripe donne une tout autre impression. Indépendamment du fait que l'auteur – qui se masque sous des pseudonymes – a produit là œuvre indigne de son état de moine de l'abbaye de Mortemer, il fallait justifier la nature récréative de ce type d'ouvrage. Plusieurs des pièces s'adressent à d'éventuels détracteurs, le topos des « médisants » étant ici à prendre au sérieux<sup>25</sup>. En ce cas, les « fortifications » liminaires agissent bien comme stratégies de justification tout autant que de présentation du contenu qui va suivre. Comme déjà chez Rabelais, il serait inapproprié de dissocier les poèmes des autres éléments du paratexte. Dans les trois premiers livres de ce dernier, prologues et dizains contribuent ensemble à l'élaboration du sens, celle-ci ne pouvant se concevoir qu'à travers une véritable interaction avec les lecteurs n'excluant d'ailleurs pas la polémique<sup>26</sup>.

On observe, d'un recueil à l'autre, la mise en place d'une sorte de schéma canonique de l'appareil liminaire comprenant les éléments suivants : poèmes, épître dédicatoire, avertissement au lecteur et table ou sommaire du contenu<sup>27</sup>. Les adresses au lecteur peuvent se dédoubler en épître et avertissement, comme dans les *Nouveaux récits ou contes moralisez* de Romannet du Cros. Dans la première, il justifie la légèreté de ses propos par la moralisation qu'il va en faire ; dans la deuxième, il authentifie ses récits, dans une variante de l'allégation de vérité : « Je n'ay rien escrit en ce livre sinon ce que j'ay congneu *ad unguem* ». Il y explique aussi son choix de l'expression « nouveaux récits » plutôt qu'histoires nou-



velles, qui devrait s'imposer puisque tout est vrai, par une version du topos de modestie à saveur de dénégation : de « tels comptes, pour leur peu d'efficacité, ne méritent le nom d'histoires<sup>28</sup> ». Les contraintes de l'édition ajoutent à cette liste des pièces initiales le privilège du roi et surtout diverses références aux aléas de l'imprimerie, comme, dans l'édition des *Discours des champs faëz* de Claude de Taillemont chez Michel du Bois à Lyon en 1553, une longue liste des « fautes trouvées au present livre après l'impression<sup>29</sup> ». Jusqu'au cœur du XVII<sup>e</sup> siècle, les recueils qui peuvent s'identifier au genre narratif bref reprennent ce schéma : on peut citer le *Chasse-Ennuï* de Louis Garon (1628) ou les *Contes aux heures perdues du Sieur d'Ouville* (1633 à 1643).

Les résumés placés par Adrien de Thou au début de chaque nouvelle de l'*Heptaméron* sont, on le voit, conformes à la pratique éditoriale des recueils de récits brefs<sup>30</sup>. Ils participent, comme les autres éléments du paratexte, des procédures de décrochage par rapport au vécu pour introduire à l'espace narratif et installer la fiction. C'est une fonction qu'ils partagent avec les genres oraux où le narrateur ne manque pas de signaler, par des formules de prélude et de clôture, la disjonction entre le monde fictif et le contexte de la narration. La complexité des procédures d'encadrement des récits découle des contraintes propres à l'écrit qui impose de suppléer à ce qu'il est superflu de préciser en performance orale : le contexte de la narration<sup>31</sup>. À cet égard, le génie de Boccace dans le *Décameron* est d'avoir créé avec l'histoire-cadre qui structure étroitement les nouvelles, une situation d'oralité feinte comme prétexte à ses récits. Le prologue où se détaillent les indications de la mise en scène de l'activité conteuse est relayé, en fin de récit et surtout en fin de journée, par des transitions dévolues aux autres loisirs des narrateurs et devisants. Chants, danses et festins accompagnent les conversations et les narrations et leur servent d'écrin. La répétition de ces séquences narratives d'encadrement crée un effet de ritualisation que l'on retrouve dans la plupart des recueils qui reprennent le principe de l'histoire-cadre, notamment dans l'*Heptaméron*.

Sans rompre avec le cérémonial, les modifications apportées par Marguerite de Navarre au prologue et aux transitions gommant ce qui a trait aux divertissements et instaurent la rigueur d'une structure quasi abstraite où l'épilogue d'une journée répond à son prologue<sup>32</sup>. Surtout, le principe resté implicite dans le modèle boccacien, celui d'inscrire le récit dans le discours, c'est-à-dire les conversations et les débats, est chez elle développé dans les échanges des devisants à l'issue des narrations, au point que ces lieux de confrontation des points de vue constituent les instances où se joue la signification de l'œuvre. Le propre des recueils qui s'attachent au principe de l'histoire-cadre, est de ne pas dissocier les éléments qui la composent des récits encadrés. Le prologue n'est pas hors-texte, mais consubstantiel à ce dernier, une des conséquences de ce méta-récit étant de remettre en cause un cloisonnement étanche des instances narratives puisqu'il a pour objet d'instaurer la circularité des fonctions de narrateur et de destinataire<sup>33</sup>.

Ce que nous permet d'observer le développement de l'appareil paratextuel, c'est comment des éléments de l'histoire-cadre intégrés au texte narratif, tendent à se détacher de celui-ci, en position de satellites. Deux exemples que je vais détailler maintenant vont permettre d'observer ce glissement de l'histoire-cadre aux éléments paratextuels. Dans le premier, les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore, il existe une circulation des personnages entre les pièces liminaires, la structure de l'histoire-cadre et les récits, qui a pour effet, par la confusion qu'elle entretient entre fiction et métafiction, de poser la question de la limite entre les deux. L'ouvrage s'ouvre sur deux dédicaces, l'une émanant d'Egine Minerve, et s'adressant aux « nobles dames amoureuses », l'autre de Jeanne Flore à cette Minerve, sa chère cousine, qui par ailleurs appartient au groupe des devisantes-conteuses et à ce titre va être responsable du quatrième conte. Les débats à l'issue du récit des histoires ne se contentent pas de confronter des points de vue ou de tirer des principes de comportement. Ils opposent l'ensemble des devisantes à l'une d'elles, Cébille, pour lui imposer une règle de conduite amoureuse. La fiction des contes déborde sur l'univers des narratrices, brouillant la distinction entre leurs réalités respectives.

Le second exemple, *Les discours des champs faëz* de Claude de Taillemont, mérite qu'on s'y arrête parce qu'il présente une belle synthèse des principes de l'histoire-cadre et des éléments paratextuels, ceci dans une structure d'une extrême rigueur. Le texte est constitué, après la série des liminaires (dédicace à Jeanne de Navarre et poèmes), de deux discours, celui de Philaste et celui de son hôtesse Eumathe. Ces deux parties d'égale longueur sont structurées de la même façon. Elles commencent par une section narrative – 45 et 46 pages – vouée à la mise en place de la narration-cadre, de la situation d'échange de propos et de récits. On y retrouve, développés à loisir, les topoï et poncifs propres aux recueils narratifs. Ils s'insèrent dans le topos de la vision nocturne où Minerve demande au narrateur d'amener Eumathe à plaider la cause des femmes et de l'amour, et on y retrouve les motifs connus de la passation d'autorité par un rameau d'olivier et celui du narrateur empruntant la *persona* du secrétaire devant rédiger « par escript ce de quoy on y traitera »<sup>34</sup>. Les divertissements dans le cadre obligé du jardin donnent prétexte à de nombreuses chansons, insistance sur la fiction d'oralité que traduit aussi l'importance accordée aux discours. Dans une disposition en chiasme, on a d'abord celui de Philaste (34 pages) auquel succède le récit exemplaire d'Eumathe (19 pages), à quoi répondent, en deuxième partie, le discours d'Eumathe de 12 pages et l'histoire de Philaste de 40 pages. Comme si une organisation si contrôlée ne suffisait pas, elle est mise en évidence par une série de pièces paratextuelles de transition entre les deux parties : l'indication « fin du premier discours » avec la devise « devoir de voir » ; deux poèmes et une adresse aux lecteurs. On ne sera pas surpris de retrouver un semblable appareillage de clôture du texte avec une mention « fin du deuxième discours » et une adresse finale « Aux lecteurs » qui s'empresse de déconstruire ce qui vient d'être si rigoureusement édifié. Taillemont

y reprend le motif de l'inachèvement du texte pour cause d'interruption forcée, ici pour cause de procès<sup>35</sup>.

Émigrant du prologue de l'histoire-cadre pour se disperser dans les pièces liminaires, les poncifs propres à ce genre codé qu'est le recueil de narrations brèves, vont se retrouver typographiquement détachés et identifiés<sup>36</sup>. Le schéma narratif justifiant la rencontre en un lieu donné, pour une durée déterminée, des conteurs-devisants présente en général des variations autour du thème de l'ennui – au sens fort du terme – à chasser, provoqué par les malheurs du temps : épidémie, intempéries ou guerre. Ce récit-cadre développé en prologue va se retrouver, dans les *Nouveaux récits ou contes moralisez*, dans le « discours aux dames sur le contenu de ce livre » qui situe les circonstances de l'échange de joyeux devis dans le contexte d'une retraite à Chambéry provoquée par l'insécurité due aux conflits religieux. Le *Printemps* de Jacques Yver ne comporte pas de prologue et consacre son adresse au lecteur à situer ses histoires tragiques par rapport à la tradition italienne, celle de Bandello en particulier. Les topiques de prologue émigrent au début de la première journée où, dans la même phrase, se succèdent les thèmes du soulagement des ennuis reçus durant la « misérable guerre civile », les clichés du narrateur comme fidèle « secrétaire qui rapporte les gracieux discours » et le besoin de distraire l'ennui des « oisives après-dînees »<sup>37</sup>.

On peut constater une semblable situation intermédiaire chez Bonaventure des Périers. Le préambule qui fait corps avec la première nouvelle, accumule les clichés du genre : allusion aux temps incertains et troublés, motif des joyeux propos et réjouissances comme médecine et soulagement, parodie du principe d'authentification, et adresse aux dames<sup>38</sup>. Des Périers se joue de leur stéréotypie ; s'amusant à les inverser, il refuse la rigueur de la mise en ordre boccacienne et met en évidence l'aspect factice de l'identification du lieu de l'histoire et du nom du conteur. Mais il s'en distingue fondamentalement en ce qu'il ne reprend pas la mise en scène d'oralité fictive. L'évocation du cercle conteur est reprise cependant au cours du recueil, par exemple en introduction à la sixième nouvelle, située à la cour où se racontent « nouvelles, les unes joyeuses, les autres sérieuses<sup>39</sup> ». Le texte et sa mise en situation ne font qu'un, d'autant plus qu'ils sont tous deux encadrés par deux sonnets aux lecteurs reprenant le thème des « gays devis » comme remède à la mélancolie<sup>40</sup>. L'attendue adresse liminaire, bien que signée de l'imprimeur à cause de la disparition prématurée de l'auteur, n'hésite pas à répéter cette justification du recueil<sup>41</sup>.

Dans les *Facetieuses journées*, Chappuys place dans l'adresse de l'auteur aux lecteurs certains éléments du cérémonial de présentation repris au « gentil Bocace » qu'il prétend imiter, notamment le cadre agreste, l'atmosphère de loisir d'après-dîner et l'élection du roi ou de la reine de journée avec le motif des noms feints « pource qu'ils n'ont voulu estre nommez par leurs propres<sup>42</sup> ». Un bon exemple de la façon dont ces motifs se cristallisent en clichés emblématiques du genre, ce sont les titres donnés à certains recueils : les *Sereees* chez Guillaume Bouchet et les

*Matinees* de Cholières, mais surtout ses *Apres-disnees* et le *Chasse-ennuy* de Louis Garon<sup>43</sup>.

Le thème de l'écriture comme passe-temps et remède à la maladie ou à la mélancolie tend à devenir caractéristique des recueils où les pièces liminaires remplacent le prologue. On le trouvait en prologue des *Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles, plus proche des *Cent nouvelles nouvelles* bourguignonnes que du *Décameron*. Il est à mettre en lien avec les motifs destinés à justifier et authentifier les recueils et l'esprit des nouvelles qui y sont rassemblées. Avec les différentes variantes du topos d'humilité, ils constituent un des socles thématiques des topiques d'introduction. On ne peut s'empêcher de mettre leur répétition quasi systématique au compte de la nécessité de plaider pour la reconnaissance d'un genre, la nouvelle, avec ses thèmes souvent gaillards et son registre facétieux. L'épître dédicatoire est en général le lieu où s'énoncent ces excuses pour le « rude et mal agencé langaige », comme dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore. Ainsi Verité Habanc associe de façon significative, dans son excuse, le fait de s'« estre arresté à choses de si petite estoffe » et le « langage assez rude et mal poly »<sup>44</sup>. L'attestation de vérité, motif obligé des préludes de récits brefs, depuis les lais et les fabliaux, trouve sa place dans l'avertissement au lecteur, comme la notion du profit moral à retirer de l'histoire, qui faisait l'objet des moralités finales<sup>45</sup>. Romannet du Cros insiste sur cet aspect dans ses *Nouveaux récits*, exprimé d'abord dans l'épître au lecteur où il devance l'objection de ceux qui peuvent l'accuser de mêler les « sens moraux avec tels recits joyeux » et de « faire le fol et puis contrefaire le sage ». Par la suite, à six reprises dans le recueil, le sens moral se détache après les récits, typographiquement mis en évidence, en particulier lorsqu'à trois reprises il est accompagné d'un dizain et d'une adresse aux dames à caractère moral<sup>46</sup>. Ces ensembles figent la polyphonie des débats de devisants tout en maintenant l'idée d'un échange puisque les poèmes d'éloges répondant aux adresses sont signés de noms féminins<sup>47</sup>.

Qui voudrait avoir à la fois une synthèse de ces stéréotypes et de leur émigration depuis l'histoire-cadre peu distincte des récits enchâssés, n'aurait qu'à se reporter aux *Matinees* de Cholières. L'ambiguïté par rapport au caractère leste du contenu s'y manifeste par le refus de leur dédicace par Louis de la Chambre, cardinal de Vendôme, les « matinées » ayant été jugées « trop gaillardes ». Cholières va répartir sur cette dédicace et l'avertissement « aux liseurs », ces énoncés fossiles de la tradition narrative : quoique gaillardes et récréatives, « il y a moyen d'en tirer du proffit » et d'ailleurs, il est nocif d'avoir « l'esprit tousjours bandé à choses sérieuses » et il faut bien se décharger le « cerveau des mornes solitudes ». La fiction du cercle devisant est reprise, celle de « gentilles conferences que j'ay eu avec quelques miens amys », ainsi que le contexte de loisirs champêtres pour fuir les calamités et misères du temps. L'adresse au « debonnaire liseur » reprend ces clichés dont l'usure ne fait aucun doute<sup>48</sup>.

Il est un thème qui mérite une attention particulière, par la fortune qu'il a connue, par la place privilégiée qu'il occupe en situation liminaire, enfin par ses

conséquences sur la théorie et les enjeux du récit. C'est celui de l'adresse au public féminin déjà présente de façon cruciale dans le *Décameron* et qui va très vite se détacher en dédicace aux dames, en général pour énoncer l'intention de faire œuvre à leur « honneur et exaltation » comme le prétend Claude de Taillemont.

La fréquence des dédicaces aux dames et de l'expression du dédicataire d'écrire à la défense de leur sexe porte Pérouse à prendre acte de l'importance et de l'influence du public féminin, avec les conséquences commerciales que cela implique!<sup>49</sup> Il faut cependant compter avec l'ambiguïté de l'intention déclarée de service aux dames, déjà sensible dans l'ironie boccacienne, et évidente dans le contraste entre la pateline dédicace des *Comptes du monde aventureux*, « aux sages et vertueuses Dames », de la part de leur « tres humble et affectionné serviteur » et le contenu des histoires racontées<sup>50</sup>. L'argumentation de Tahureau dans l'avertissement de l'auteur à ses *Dialogues* explicite le faux syllogisme à la base de cette attitude et déjà implicite chez Boccace. Je ne blâme [dit-il] que les « sotes et vicieuses », ce que les « sages et vertueuses » ne sauraient trouver mauvais, d'autant plus qu'il leur faut confesser avec moi « qu'il y a je ne sçai quoi en l'homme plus grand et plus parfait qu'en la femme<sup>51</sup> ».

La prétention à moraliser le contenu récréatif et souvent leste des nouvelles sur fond de misogynie, trouve son expression la plus ouverte dans l'échange liminaire aux *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* de Verité Habanc. On y trouve deux épîtres du dédicataire du recueil, l'une à l'auteur, l'autre aux dames, où la violence des propos étayés de références savantes ne permet plus le doute de l'ambiguïté aux intentions de l'« affectionné serviteur » à l'égard des « bien sages et apprises »<sup>52</sup>.

On aurait tort cependant de ne considérer cette polémique que sous l'angle des arguments eux aussi stéréotypés de la querelle des sexes et de négliger ce qu'elle indique de l'insistance à inclure les destinataires dans le cadre du recueil. En ce cas encore, on peut observer comment les pièces liminaires ont systématisé les propositions de l'histoire-cadre. Le principe même de l'histoire-cadre, c'est d'instaurer une démultiplication des instances narratives, en particulier celle des narrataires, le cercle des devisants, en position de conteurs et auditeurs, étant dédoublé, au-delà des dédicataires premiers, par celui des lecteurs. Le recueil narratif devient un condensé du réel, un *theatrum mundi* qui reflète le cercle interne des acteurs mis en scène dans le prologue<sup>53</sup>. Ce principe de dédoublement est finement suggéré par Marguerite de Navarre lorsqu'elle oppose aux aristocrates amis de l'auteur représentant un public idéal apte à commenter leurs lectures, celui des moines de l'abbaye de Serrance. Ceux-ci qui, captivés par les histoires, abandonnent les devoirs de leur service, représentent les mauvais lecteurs<sup>54</sup>.

Les prologues de Rabelais, tout en ne jouant pas sur la diversité des publics comme les recueils, ont aussi pour objet d'introduire concrètement le lecteur dans le système de l'œuvre. Comme l'indique Demerson, le prologue n'est pas une préface qui indique un sens, c'est une demande de collaboration pour édifier

le sens<sup>55</sup>. Les « bons disciples » de Gargantua, les « très illustres et très chevaleureux champions » de Pantagruel et autres « lecteurs benevoles » sont invités à partager le vin refusé aux « caphards » et « cagotz »<sup>56</sup>. La double destination de l'œuvre, manifeste dans l'évolution des prologues rabelaisiens prétendant s'adresser d'abord à un public populaire, puis plus nettement à un public humaniste, est formalisée dès le début des recueils narratifs<sup>57</sup>. Ce qu'indique le double cercle instauré par l'histoire-cadre ou le topos de la dédicace aux dames, c'est l'inscription, dans le texte même, de niveaux de réception différents<sup>58</sup>. On joue en fait sur trois niveaux de réception. Le premier cercle est celui de l'audience fictive inscrite dans le texte, qu'il s'agisse du cercle des conteurs ou des dames auxquelles s'adresse la dédicace. Le second est le lecteur idéal, cet ami, ce collègue poète, avec qui le narrateur dialogue par poèmes liminaires interposés. Le troisième s'étend bien sûr au public des lecteurs réels qui figure dans l'avertissement aux « liseurs » comme le dit Cholières.

À la superposition d'initialités qui matérialise, à l'entrée du recueil, cette identification de catégories distinctes de narrataires, correspond à son issue, la pratique de la double clôture. Le principe en est de superposer à la conclusion des récits, celle du narrateur. Celle-ci peut prendre la forme d'un poème de congé adressé au lecteur, comme dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*, ou à son livre, comme dans *Le printemps*<sup>59</sup>. Or, de même qu'une succession de débuts en avant-texte a pour effet, tout en matérialisant le débrayage narratif, de retarder l'avènement des récits, et d'installer la confusion quant à l'origine du texte, la double clôture, loin de verrouiller le texte, marque son inachèvement<sup>60</sup>. Un exemple frappant de cela, à cause de son caractère paradoxal, est celui des *Discours des champs faëz* dont on a vu la composition rigoureuse et équilibrée et dont l'auteur, après la mention « fin du second discours », termine par une épître aux lecteurs s'excusant d'interrompre son œuvre pour cause de procès<sup>61</sup>. Cette thématique correspond à celle que l'on trouve en ouverture, de l'auteur-secrétaire de récits qu'il prétend avoir entendus et qu'il veut mettre par écrit pour que la mémoire en soit conservée. Le trésor des histoires étant infini, le texte donné à lire ne peut constituer qu'un fragment. D'où des invitations finales à prolonger le plaisir des récits ailleurs, plus tard, comme dans les *Facétieuses journées* de Chappuys ou les *Matinées* de Cholières qui renvoient à « plusieurs causes qui seront quelque jour publiées », cette suite, les *Après disnées*, invitant elle-même les lecteurs à faire leur propre collection<sup>62</sup>.

Dès le début de l'époque des recueils de nouvelles, le témoignage des *Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles montre le paradoxe inhérent à cette structure à la fois strictement encadrée et ouverte. Comme le titre et le double exemple de Boccace et du recueil bourguignon l'imposent, l'intention est de clore la collection sur la centième « et dernière nouvelle » comme le précise la rubrique qui l'introduit. Vigneulles y multiplie les manifestations de clôture. Il s'y identifie « comme marchant, acteur et compositeur de ses presentes nouvelles », il en

situe le contexte, celui d'un dîner dont il nomme les convives ; il indique enfin qu'il la transcrit pour parvenir au compte de cent et achever le livre. Cela ne l'empêche pas de multiplier ensuite les nouvelles jusqu'à cent dix, ce qu'il précise dans le prologue, écrit bien entendu après coup !<sup>63</sup>

Le matériel rassemblé par Tabourot dans les *Apophtegmes*<sup>64</sup> ou les *Bigarrures* étant de nature plus fragmentaire que les nouvelles faisant l'objet des recueils, il ne faut pas se surprendre du caractère instable des textes que l'auteur a portés à l'édition. Je ne tiens pas compte, dans cette instabilité, des modifications apportées aux états du texte par des considérations de bienséance à la sensibilité ambiante, lorsque Tabourot supprime ce qui relève du libertinage religieux ou de la scatologie. Je concentre mon intérêt sur les adjonctions à cause de ce qu'elles signifient quant à la triade texte, auteur et destinataire. Les énumérations de naïvetés attribuées dans les *Apophtegmes* au sieur de Gaulard se poursuivent par une continuation, puis une adjonction. L'étude, par l'éditeur des *Bigarrures*, des quatre états du texte, permet de distinguer les ajouts de Tabourot de ceux apportés par d'autres, qui seront typographiquement identifiés, détachés du texte de l'auteur et précédés de la mention « adjonction d'autrui<sup>65</sup> ».

Ce qui se passe autour des ajouts aux *Bigarrures* de Tabourot montre la portée d'un phénomène qui illustre à la fois l'impossible achèvement de l'œuvre et la porosité, la circulation, entre les instances de l'auteur et du lecteur, ceci dans un contexte marqué par les méthodes de travail qui se mettent en place autour de l'imprimerie. La question est reprise en effet dans deux énoncés de l'épître, d'abord dans une lettre de Pasquier après la seconde impression, où il commente ces additions, ensuite en avant-propos de l'édition de 1588. Pasquier offre quelques bigarrures de son cru, qui seront reprises dans l'édition de 1585, mais critique certaines additions de la seconde édition, car elles « ne ressentent en rien de votre naïf ». Tabourot en supprimera quelques-unes et, dans l'avant-propos, renvoie la responsabilité des maladresses commises à l'imprimeur. On y découvre une méthode de travail propice aux malentendus. Tabourot collectionne ses trouvailles sur des petits papiers qu'il envoie à l'éditeur. Il lui est facile ensuite de l'accuser d'en avoir perdu et de les avoir mis entre les mains d'une personne incompétente et sans jugement qui a retranché, ajouté,

y a subrogé des adjonctions de son stile, si peu correspondantes au mien, et esloignées de ma conception, qu'il est aisé à voir, à quiconque aura tant soit peu de jugement, que cela n'est du mesme autheur<sup>66</sup>.

Tabourot en fait ensuite la démonstration en décortiquant deux exemples tout en justifiant l'accueil qu'il leur fait, à la fois par modestie (car peut-être sont-ils aussi bons que les siens) et par prudence car leur auteur est « quelque docte personnage » qu'il ne veut pas s'aliéner en le censurant. L'argument qui vient ensuite développe une idée du texte qui le rapproche de la marquetterie de Montai-

gne, la métaphore utilisée ici étant celle du « tapis Turquois ». Tabourot essaie de concilier la nécessaire porosité aux apports des autres avec sa conscience d'auteur :

Il est bon que l'auteur soit tousjours semblable à soy ; et ne me plais point qu'on me donne les choses d'autrui pour les mienes, comme aussi je ne veux pas qu'aucun s'empare de ce qui est à moy.<sup>67</sup>

L'avant-propos se termine par les instructions à l'imprimeur pour qu'il ne reproduise les ajouts qu'après révision et approbation par Tabourot, et qu'elles soient placées à la fin, séparées des siennes<sup>68</sup>.

Ainsi le dialogue dont les pièces liminaires portent la trace n'est pas seulement celui qui s'engage avec un public dont elles marquent par ailleurs la diversité ; il s'y superpose celui qui se tient avec l'imprimeur. Le premier a pu parfois être polémique, témoin l'attitude défensive de Philippe d'Alcripe par rapport aux médisants ou le réquisitoire de Rabelais contre les « calumniateurs » dans l'épître dédicatoire du *Quart Livre* au cardinal de Châtillon<sup>69</sup>. Le second peut s'avérer difficile : on y reviendra après avoir tiré les conséquences du phénomène de l'encadrement du texte par des éléments d'ouverture et de clôture dont on observe la tendance au feuilletage. Cette rhétorique de l'enchâssement, de l'inclusion, semble, à première vue, inscrire et visualiser les lieux d'entrée et de sortie du texte. Or, par leur superposition, ces barrières textuelles ont pour résultat de multiplier les points d'accès et d'issue, d'entretenir la confusion quant aux limites<sup>70</sup>. Par ailleurs, le lecteur y est constamment invité comme instance participative du processus narratif, et sa contribution sollicitée tant au plan du contenu que du sens à lui accorder.

On observe une conscience de la vanité des projets de clôture du texte et une prise en compte des prérogatives de ses destinataires en position de partenaires par rapport à la voix auctoriale<sup>71</sup>. L'attitude de narration, l'acte de création, se vivent comme solidaires de la lecture et de son interprétation. À cet égard, on peut reprendre pour l'appareil péritextuel des recueils narratifs au XVI<sup>e</sup> siècle, les analyses qui définissent la poétique de Montaigne. L'auteur des *Essais* ne se pose-t-il pas d'abord en lecteur compétent, en bon gloseur, bricoleur sans fin d'une « marquetterie mal jointe ». D'une édition à l'autre, les « allongeaills » se succèdent, rendant impossible la cristallisation de la forme et du sens<sup>72</sup>.

L'élaboration de l'*Heptaméron* à travers ses deux manuscrits, celui qui rassemble les 28 nouvelles qui en forment le noyau et celui qui présente la version que nous connaissons, donne un témoignage éclairant sur la perception des conséquences de l'imprimerie concernant la production et la diffusion des textes<sup>73</sup>. Dans son étude de la version primitive, Nicole Cazauran montre les prémisses de la mise en place de ce qui sera l'histoire-cadre. Elle est encore inexistante, les contes se succédant précédés d'un numéro. Cependant chacun est encadré par un argument et une conclusion, « détachés du corps du récit par ces rubriques, chaque fois répétées en toutes lettres et isolées par un blanc<sup>74</sup> ». Les arguments



n'ont rien à voir avec les résumés inventés par Adrien de Thou et placés à un niveau métanarratif. Ils donnent la parole à un conteur s'adressant à un auditoire exclusivement féminin. Par ailleurs, comme les conclusions, ils peuvent se faire l'écho de propos échangés entre les auditrices, présentant ainsi des prémisses de débats. Cette première rédaction de ce qui sera l'*Heptaméron* montre que les contraintes du médium écrit se négocient par la recherche d'une synthèse qui concilie les artifices de la mise en page et le recours à la fiction d'oralité. En introduction au dernier conte de la série, la narratrice rencontre un de ses amis qui la prie d'en écrire un, terme lapsus qui dénonce l'ambiguïté de la situation entre oral et écrit et avoue « au passage que la collection des histoires doit devenir un livre<sup>75</sup> ».

Mais en même temps, toutes ces collections d'histoires deviennent commerce, produit de négoce à la foire, comme nous le rappelle l'avant-texte rabelaisien avec ses effets de manche publicitaires. Les libraires se mettent à compiler des collections, comme, à Lyon, *Le Parangon de nouvelles*<sup>76</sup> fait d'emprunts sans tentative d'élaboration littéraire, ce qui n'est pas le cas, à Poitiers, des *Serées* de Guillaume Bouchet<sup>77</sup>, attaché à la fois à la fiction de conversation et à l'importance de son rôle comme celui qui collige et met par écrit.

Les privilèges du roi ne portent pas seuls la trace d'un besoin croissant de protection contre les emprunts illégitimes ou les apports non désirés dont se plaint Tabourot. Sous l'humilité du secrétaire transcripteur de propos et récits, ce greffier, comme se nomme encore Béroalde de Verville, se traduit une conscience d'auteur exaltée et menacée par les possibilités de l'imprimerie, et dont le champ d'expression sont les pièces liminaires. Elles le sont aussi d'une attention à la qualité matérielle du texte, témoins la liste d'errata de l'édition de 1553 des *Discours des champs faëz* ou le quatrain liminaire de Poissenot adressé à son livre. On y voit éclore un nouveau topos qui fait encore florès, celui de la honte qu'éprouve l'auteur à cause des coquilles qui affectent son « rejeton », « parce qu'il n'a pu, étant absent lors de l'impression, participer à la correction »<sup>78</sup>.

Un siècle après, l'avis au lecteur de la deuxième édition de l'*Élite des contes du sieur d'Ouille* met directement en cause, sans doute avec quelque mauvaise foi, le désir de l'éditeur de réaliser une bonne opération financière pour justifier cette nouvelle offre de « matières ridicules ». Sous la rhétorique éculée des récréations permises, aux heures perdues, à qui veut se reposer des choses sérieuses, « faisant de ce livre ce que les médecins font de leurs recipez et les apothicaires de leurs drogues », on peut lire un vrai dépit. Ces fadaïses se « vendoient mieux que quelque chose de bon », par exemple ce Périandre auquel d'Ouille a employé peine et travail, si bien que son libraire lui a imposé un troisième, puis un quatrième volume<sup>79</sup>. On peut y discerner aussi un désarroi par rapport aux goûts d'un lecteur devenu maintenant masse lointaine et anonyme, que la lecture solitaire libère des obligations de courtoisie que lui imposait une pratique du texte écrit immergée dans l'oralité et l'échange des conversations :

Qui que tu sois qui tiens ce livre en main, car je ne sçay pas à qui je parle, si le discours surlequel tu seras te desplaît et t'importune, tu n'es pas obligé à te contrain-

dre de l'entretenir par civilité, laisse-le là, tu le reprendras quand il te plaira sans qu'il s'en offence ni sans qu'il rougisse des injures que tu luy diras tout haut<sup>80</sup>...

N'y a-t-il pas également de la nostalgie pour une période où la diffusion de l'écrit n'avait pas gelé les paroles au point de ne pas laisser affleurer le bruit des voix vives, notamment dans ces pièces de l'épître qui en traduisent le dialogue ?

Madeleine JEAY

## NOTES

- <sup>1</sup> Jacques DERRIDA, *La dissémination*. Paris : Seuil (Tel Quel), 1972. Cf. p. 22 pour l'énumération.
- <sup>2</sup> F. RIGOLO, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'esprit créateur*, n° 27, 1987, p. 7-18. Ici p. 7.
- <sup>3</sup> Cf. G. GENETTE, *Seuils*. Paris : Seuil (Poétique), 1987, p. 8.
- <sup>4</sup> F. RIGOLO, dans « Prolégomènes... » (p. 11), insiste sur l'aspect performatif du discours préfaciel, notion qu'il reprend en 1989 (François RIGOLO et Kirk D. READ, « Discours liminaire et identité littéraire. Remarques sur la préface féminine au XVI<sup>e</sup> siècle », *Versants*, n° 15, 1989, p. 75-97 ; ici p. 75) et pour lequel Gérard GENETTE (*Seuils*, p. 8) utilise le terme de stratégie, tout comme Michel JEANNERET, « La lecture en question : sur quelques prologues comiques du seizième siècle » (*French Forum*, n° 14, 1989, p. 279-289 ; ici p. 279), qui y voit une sorte de manipulation publicitaire.
- <sup>5</sup> LA BRUYÈRE, *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle*, dans *Œuvres complètes*. Éd. par Julien BENDA. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 81-498 ; ici p. 86. Sur la pluralité des pièces liminaires : François RIGOLO et Kirk D. READ, « Discours liminaire... », p. 76.
- <sup>6</sup> Louis MARIN, « Les enjeux d'un frontispice », *L'esprit créateur*, n° 27, 1987, p. 49-57 ; ici p. 50. Michel JEANNERET, « La lecture en question [...] », p. 279.
- <sup>7</sup> G. GENETTE, *Seuils*, p. 152.
- <sup>8</sup> Pierre-Yves BADEL, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au moyen-âge », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 81-94 ; cf. p. 82-83.
- <sup>9</sup> Dans les recueils consultés pour ce travail, le terme de « préface » apparaît deux fois, la première dans *L'Esté* de Bénigne POISSENOT (édité par Gabriel A. PÉROUSE, Michel SIMONIN et Denis BARIL. Genève : Droz [Textes littéraires français], 1987) (p. 52-55), la deuxième dans *Les bigarrures du Seigneur des Accords* d'Étienne TABOUROT (édité par François GOYET. Genève : Droz [Textes littéraires français], 1986, 2 vol.) (p. 19-27).
- <sup>10</sup> Gabriel A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps*. Genève : Droz (Travaux d'Humanisme et Renaissance), 1977, p. 247. Madeleine JEAY, *Donner la parole. L'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*. Montréal : CERES (Le moyen français), 1992, p. 88.
- <sup>11</sup> On peut renvoyer à ce sujet à l'ouvrage de Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » au Moyen Âge*. Paris : Seuil (Poétique), 1987.
- <sup>12</sup> Louis MARIN, « Les enjeux... », p. 49.
- <sup>13</sup> Voir Gabriel A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises [...]*, p. 494-500, pour l'évolution vers l'infra-littéraire du genre narratif bref dans son registre comique et Teresa SOUSA DE ALMEIDA, « Bilan des recherches du groupe portugais », in *Vers un thésaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800. Actes du quatrième colloque international de la SATOR (Montpellier, 23-27 octobre 1990)*. Montpellier : Presses de l'Université Paul-Valéry, 1991, p. 91-97, ici p. 93.
- <sup>14</sup> Francis GOYET, « Introduction » à l'édition des *Bigarrures* d'Étienne TABOUROT, p. XXIII-XXIV.
- <sup>15</sup> Francis GOYET, *Ibid.*, p. XXIX-XXX
- <sup>16</sup> Francis GOYET, *Ibid.*, p. XXXIII.
- <sup>17</sup> Il cite, outre Montaigne, Gaulcher de Sainte-Marthe, Scévole, Pierre de Brach et Jacques de Fonteny. Les *Touches* sont dédiées à Tyard, Pasquier et Scaliger que Tabourot ne connaît que par quatrain et épître liminaire interposés (Francis GOYET, *Ibid.*, p. XXXIV-XXXVI).
- <sup>18</sup> Gabriel A. PÉROUSE, « Introduction » aux *Contes amoureux* de Jeanne FLORE. Lyon : Presses de l'Uni-

versité de Lyon (Littérature), 1980, p. 22-23.

- <sup>19</sup> Bénigne POISSENOT, *L'Esté*, p. 46-50.
- <sup>20</sup> Jacques YVER, *Le printemps*. Édité par Paul Lacroix (Paris, 1841). Genève : Slatkine Repr., 1970, p. 520.
- <sup>21</sup> Bénigne POISSENOT, *Nouvelles histoires tragiques*. Édité par Jean-Claude ARNOULD et Richard A. CARR. Genève : Droz (Textes littéraires français), 1996.
- <sup>22</sup> Parmi les neuf pièces poétiques (p. 38-44), on en compte une en grec et trois en latin, dont celle signée par Chasteaubrun (p. 43).
- <sup>23</sup> Jacques YVER, *Le Printemps*, p. 520.
- <sup>24</sup> Pierre BOAISTUAU, *Le théâtre du monde*. Édité par Michel SIMONIN. Genève : Droz (Textes littéraires français), 1981, p. 44-45 et 51-56. Voir notes de l'édition pour des détails sur les signataires.
- <sup>25</sup> Philippe D'ALCRIPE, *Nouvelle fabrique des excellents traicts de verité*. Édité par Françoise JOUKOVSKY. Genève : Droz (Textes littéraires français), 1983, p. 1-8. Le nom de Philippe d'Alcripe est l'anagramme de Philippe le Picart qui signe aussi « Sieur de Neri en verbos », soit « rien en bourse » ou « des verts bois », ceux de la forêt normande de Lyons, proche de l'abbaye de Mortemer (p. VIII). La « Proso-popée du Sieur de Néri au Macrin » renvoie au billet de Pline à Macrin où il anticipe les critiques de son lecteur (p. 4-5), tandis que la dernière pièce adressée « aux Mesdisans » semble faire écho, selon l'éditrice, à la « désapprobation que l'activité littéraire d'Alcripe semble avoir suscitée parmi ses proches » (p. 8).
- <sup>26</sup> Guy DEMERSON, dans « Le prologue exemplaire du *Gargantua*. Le littéraire et ses retranchements » (*Versants*, n° 15, 1989, p. 35-57), semble se contredire lorsqu'il maintient les dizains en « hors-d'œuvre » (p. 37) tout en montrant le rôle que ce dernier a, de concert avec le prologue, pour inciter le lecteur au travail d'édification du sens (p. 39). François RIGOLOTT, « Rabelais présentateur de ses œuvres » (*Revue des sciences humaines*, n° 37/147, 1972, p. 325-337), insiste sur cet effet de la juxtaposition du dizain et du prologue (p. 329-332).
- <sup>27</sup> Dans les *Comptes du monde aventureux* (édition critique de Félix FRANCK. Genève : Slatkine Repr., 1969), les sommaires précèdent chaque conte ; dans le *Chasse-Ennuy* de Louis GARON (Paris, 1600 [sic], réimpr. pirate de Paris : 1600 [sic], Lyon, Claude Larjot, 1928), la table des sommaires se situe en clôture.
- <sup>28</sup> ROMANNET DUCROS, *Nouveaux recits ou contes moralisez*. Paris : Bonfons, 1574, p. EVIJ (v).
- <sup>29</sup> Claude DE TAILLEMONT, *Discours des champs faëz a l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames*. Édité par Jean-Claude ARNOULD. Genève : Droz (Textes littéraires français), 1991, p. 61.
- <sup>30</sup> Marcel TETEL, « Au seuil de l'*Heptaméron* et du *Décameron* », *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*. Paris : SEDES, 1988, p. 135.
- <sup>31</sup> Tashin YÜCEL, « L'énonciation et le conte populaire », *Degrés*, n° 23, 1980, p. b1-b10. Stephen BELCHER, « Framed Tales in the Oral Tradition : An Exploration », *Fabula*, n° 35/1-2, 1994, p. 1-19 ; ici, p. 19. Jean-Louis MORHANGE, « Incipits narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », *Poétique*, n° 104, 1995, p. 387-410.
- <sup>32</sup> Sur les différences entre les deux prologues, voir Yves DELÈGUE, « Autour de deux prologues : l'*Heptaméron* est-il un anti-Boccace ? », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 4, 1966, p. 23-37. Nicole CAZAURAN, dans « Fins de journées », *Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992)* (Nice : Presses de l'Université de Nice, 1992, p. 51-58 ; cf. p. 51-54), montre ce passage du concret au quasi-abstrait.
- <sup>33</sup> Sur le lien organique entre la structure narrative du prologue et celle des nouvelles dans l'*Heptaméron* : Philippe DE LAJARTE, « Le prologue de l'*Heptaméron* et le processus de l'œuvre », *La nouvelle française à la Renaissance*. Édité par Lionello SOZZI. Genève : Slatkine (Centre d'études franco-italien. Universités de Turin et de Savoie. Bibliothèque Franco Simone), 1981, p. 398 ; Glyn P. NORTON, « Narrative Function in the *Heptaméron* Frame-Story », *La nouvelle française à la Renaissance*, p. 444.
- <sup>34</sup> Claude DE TAILLEMONT, *Discours des champs faëz*, p. 64-72.
- <sup>35</sup> Paratexte de transition, *Ibid.*, p. 164-68 ; adresse finale aux lecteurs, *Ibid.*, p. 271-72.
- <sup>36</sup> Sur l'aspect codé du genre : François RIGOLOTT, « Prolégomènes... », p. 8.
- <sup>37</sup> Jacques YVER, *Le printemps*, p. 521.
- <sup>38</sup> Bonaventure DES PÉRIERS, *Nouvelles récréations et joyeux devis*. Édité par Krystyna KASPRZYK. Paris : Champion (S.T.F.M.), 1980, p. 13-17.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 38.

- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 2 et 313.
- <sup>41</sup> *Ibid.*, p. 3-4. L'édition Granjon (1558) ajoute une table des nouvelles (p. 5-12).
- <sup>42</sup> Gabriel CHAPPUYS, *Les facetieuses journées*. Paris : Jean Houzé, 1584, XIX-357 f° ; cf. p. AIII (V).
- <sup>43</sup> Il est donc important de considérer le titre aussi comme une pièce liminaire.
- <sup>44</sup> Jeanne FLORE, *Contes amoureux*, p. 97. Verité HABANC, *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*. Édition critique de Jean-Claude ARNOULD et Richard A. CARR. Genève : Droz (Textes littéraires français), 1989, p. 38. L'« humilité » de l'auteur des *Comptes du monde aventureux* s'exprime dans sa déclaration de service aux dames exprimée dans la dédicace. Dans les *Discours des champs faëz*, elle se situe dans l'histoire-cadre (p. 72) où le narrateur excuse la petitesse de son esprit et son « debile pouvoir ».
- <sup>45</sup> « Ils sont vrais et certains risquent de s'y reconnaître » dit Romannet du Cros dans l'avertissement aux lecteurs de ses *Nouveaux récits*, p. EVIJ.
- <sup>46</sup> Épître au lecteur : *Ibid.*, p. EIJ (V). Pour le groupe constitué par le sens moral, le dizain et l'adresse aux dames : *Ibid.*, folios 8-8v° ; 13v°-14 ; 154.
- <sup>47</sup> La fiction de dialogue n'est pas entretenue dans les *Comptes du monde aventureux* : chaque récit se termine par une conclusion unidirectionnelle adressée à « Mes Dames » où le narrateur énonce la morale à en tirer
- <sup>48</sup> Nicolas DE CHOLIÈRES, *Œuvres* : t. I, *Les matinées* ; t. II, *Les après disnées* (Paris : Librairie des bibliophiles, 1879). Genève : Slatkine Repr., 1969, 2 vol. Cf. dédicace : p. 3-7 ; avertissement : p. 13-15.
- <sup>49</sup> Gabriel A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises...*, p. 149 et 306, note 38.
- <sup>50</sup> *Ibid.*, p. 151 : voir sa discussion sur l'ambiguïté de la déclaration de service dans la dédicace aux dames.
- <sup>51</sup> Jacques TAHUREAU, *Les dialogues non moins profitables que facetieux*. Édité par Max GAUNA. Paris ; Genève : Droz (Textes littéraires français), 1981, p. 13-14.
- <sup>52</sup> Verité HABANC, *Nouvelles histoires...*, p. 41-51.
- <sup>53</sup> La métaphore est de Françoise JOUKOVSKY, « Le livre microcosme dans les textes liminaires des recueils narratifs », *Versants*, n° 15, 1989, p. 59-74 ; cf. p. 59-60.
- <sup>54</sup> Nicole CAZAURAN, dans « Fins de journées » (p. 55-57), rapproche ce dédoublement de la distinction que fait Montaigne entre les suffisants lecteurs et les autres.
- <sup>55</sup> Guy DEMERSON (« Le prologue exemplaire... ») semble encore se contredire lorsqu'il voit dans l'invitation faite au lecteur d'être un partenaire, celle à partager un même système de références et la même logique des valeurs (p. 47-50).
- <sup>56</sup> François RABELAIS, *Gargantua*. Édité par Gérard DEFAUX. Paris : Le livre de poche (La pochothèque), 1994, p. 7. – *Pantagruel*. Édité par Gérard DEFAUX. Paris : Le livre de poche (La pochothèque), 1994, p. 293. – *Quart Livre*. Édité par Gérard DEFAUX. Paris : Le livre de poche (La pochothèque), 1994, p. 887. – *Tiers Livre*. Édité par Jean CÉARD. Paris : Le livre de poche (La pochothèque), 1994, p. 555.
- <sup>57</sup> Paul SMITH, « Le prologue du *Pantagruel* : une lecture », *Neophilologus*, n° 68, 1984, p. 161-169 ; ici p. 167. Comme il l'indique (p. 162), il convient, dans le prologue rabelaisien aussi, de distinguer entre l'auteur (implicite) et le présentateur, le lecteur (implicite) et le destinataire.
- <sup>58</sup> Cercle au moins double, dont les débats de l'*Heptaméron* montrent la démultiplication potentielle.
- <sup>59</sup> Bonaventure DES PÉRIERS, *Nouvelles créations...*, p. 313 ; Jacques YVER, *Le printemps*, p. 653.
- <sup>60</sup> Voir les réflexions à ce sujet de François LECERCLE, « Le récit inachevé », à partir de l'exemple de l'*Heptaméron* (dans *La nouvelle : stratégie de la fin*. Édité par Béatrice DIDIER et Gwenaël PONNAU. Paris : SEDES (Cahiers de littérature générale et comparée), 1996, p. 9-30).
- <sup>61</sup> Claude DE TAILLEMONT, *Discours des champs faëz*, p. 270-271.
- <sup>62</sup> Gabriel CHAPPUYS, *Facétieuses journées*, f. 357v° ; CHOLIÈRES, *Matinées*, p. 384-385 et *Après disnées*, p. 14 : l'invitation est en conclusion de l'adresse aux lecteurs.
- <sup>63</sup> Philippe DE VIGNEULLES, *Les cent nouvelles nouvelles*. Édité par Charles H. LIVINGSTON. Genève : Droz (Travaux d'humanisme et renaissance), 1972, p. 408-409, 57.
- <sup>64</sup> Étienne TABOUROT, *Les apophtegmes du Sieur Gaulard*. Édité par Guillaume COLLETET (Bruxelles, 1866). Genève : Slatkine Repr., 1969.
- <sup>65</sup> Francis GOYET, « Introduction » à l'édition des *Bigarrures* d'Étienne Tabourot, p. XL-XLVII.
- <sup>66</sup> Étienne TABOUROT, *Bigarrures*, avant-propos, p. 7-8 ; Francis GOYET, « Introduction », p. XL-XLVII.
- <sup>67</sup> Étienne TABOUROT, *Bigarrures*, avant-propos, p. 10.

- <sup>68</sup> *Ibid.*, p. 12.
- <sup>69</sup> Voir le dernier poème liminaire d'ALCRIPE adressé « aux Mesdisans », p. 8 ; François RABELAIS, *Quart Livre*, p. 879.
- <sup>70</sup> Pour des considérations analogues : Raymond C. LA CHARITÉ, « The Framing of Rabelais's *Gargantua* », *The Shaping of Style, Imagery and Structure in French Literature*. Édité par Emmanuel J. Mickel J.-R. London-Toronto : Associated Presses, 1993, p. 43-57.
- <sup>71</sup> Sur la non-clôture du texte et l'absence de position privilégiée de la voix auctoriale : Michel JEANNERET, « La lecture en question... », p. 282-285.
- <sup>72</sup> Voir les articles d'Yvonne BELLENGER, « Quelques remarques sur les *allongails* de l'*Apologie* en 1588 » (p. 67-89), Jean LAFOND, « Achèvement / inachèvement dans les *Essais* » (p. 175-188) et Eva KUSHNER, « Synthèse et conclusions » (p. 249-257), dans *Montaigne et « les Essais » (1588-1988)*. Paris : Champion, 1990.
- <sup>73</sup> Il s'agit des mss Paris B.N. fr. 1513 pour le noyau primitif et 1512 pour la version éditée par Michel François (Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*. Paris, Garnier [Classiques Garnier], 1950). Sur cette élaboration, voir Nicole CAZAURAN, « Sur l'élaboration de l'*Heptaméron* », *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre*. Édité par Marcel TETEL. Paris : Klincksieck, 1995, p. 19-39.
- <sup>74</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>75</sup> *Ibid.*, p. 23.
- <sup>76</sup> *Le Parangon de nouvelles honnestes et délectables*. Édité par Gabriel A. PÉROUSE. Genève : Droz (Textes littéraires français), 1979.
- <sup>77</sup> Reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, 1873-1882. Genève : Slatkine Repr., 1969.
- <sup>78</sup> Claude DE TAILLEMONT, *Discours des champs faëz*, p. 61-62. Benigne POISSENOT, *L'Esté*, p. 48 (la citation est traduite du latin par l'éditeur).
- <sup>79</sup> Antoine D'OUVILLE, *L'élite des contes du sieurs d'Ouville*. Édité par Pierre RISTELHUBER. Paris : Lemerre, 1876, p. VIII-IX, XII. Ici encore, on a l'expression, nettement formulée par d'Ouville, d'un topos toujours vivant, le lien entre la dimension commerciale du medium et la dévaluation du contenu : « les choses en ce monde ne sont estimées que par le prix qu'on veut leur donner, et l'on voit tous les jours que les charlatans et joueurs de marionnettes sont plus suivis et applaudis que les philosophes » (p. IX-X).
- <sup>80</sup> *Ibid.*, p. X.

# NOUVELLE ET CONTE EN FRANCE, À LA RENAISSANCE

C'est avec quelque réserve qu'on aborde la question de la différence entre « conte » et « nouvelle ». Le problème est classique, et la bibliographie considérable. Ces deux vocables sont-ils à peu près synonymes, ou renvoient-ils à des réalités différentes, voire opposées ? En posant de nouveau la question, on a le droit d'éprouver encore une autre crainte : comment éviter les redites, lorsque (comme c'est notre cas) on se heurte au problème depuis des décennies<sup>1</sup> ?

Tout d'abord, nous essaierons de rendre à la question sa fraîcheur, en ne recourant que très discrètement à la bibliographie. D'autre part, nous raisonnerons presque exclusivement sur le XVI<sup>e</sup> siècle français (au sens large), laissant libres les éventuelles applications à la nouvelle ou au conte contemporains. Enfin, alors que le modèle théorique que nous allons échafauder à partir de ce corpus appellerait toutes sortes de nuances, les besoins de cette synthèse vont nous contraindre à faire saillir les angles.

Commençons par une évidence. Il n'existe nulle part, dans l'absolu d'aucune « nature », un « vrai » sens des mots, qu'il s'agirait d'arracher aux ténèbres, de redécouvrir à force de clairvoyance investigatrice ou par une intuition géniale (comme on trouve « la febe au gasteau »). Les mots « conte » et « nouvelle » sont simplement des combinaisons de phonèmes, et la seule vérité sémantique est celle de l'usage. Nos écrivains de la Renaissance savent bien que les noms sont arbitraires, « imposés à plaisir » pour désigner des « choses » ou des concepts. Notre tâche se limitera donc à constater les pratiques de la langue : comment nos aïeux opéraient-ils la distribution sémantique entre les deux termes de « conte » et de « nouvelle », qui s'offraient à eux pour désigner les productions du genre narratif bref en prose ? On doit se borner à cette constatation, et s'interdire (répétons-le) toute extrapolation vers un « vrai » sens des termes génériques. Ceux-ci n'ont que la signification – historiquement variable – que nos prédécesseurs ont bien voulu (que nous voulons bien), provisoirement, leur prêter.

Depuis les origines du français – en tout cas depuis le XII<sup>e</sup> siècle –, l'action de narrer des événements (réels ou fictifs, peu importe) se dit « conter », et le récit lui-même s'appelle le « conte », que l'on se plaît à « raconter », c'est-à-dire à conter de nouveau. Cette famille de mots règne sans partage sur le champ sémantique : le terme de « récit » n'apparaîtra qu'au XV<sup>e</sup> siècle ; celui de « narration » (ou de « narré ») reste longtemps cantonné dans la langue savante ; de celui de « nouvelle », nous allons nous occuper incessamment : notons simplement qu'il ne devient courant qu'après la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Les seuls vocables aussi anciens que la famille « conte/conter/raconter » et qui auraient pu la concurrencer sont « de-

vis/deviser » (mais le fait que « deviser » n'est pas transitif en limite l'usage) et « histoire » (mais la tendance de la langue semble avoir été d'éviter ce terme dans les intitulés sauf pour les narrations déjà mises en forme ; ailleurs, c'est le substitut le plus courant du mot « conte » ou du mot « aventure », lorsqu'on ne veut pas répéter ceux-ci<sup>2</sup>).

Tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, « conte » (ou « compte ») garde cette suprématie, cette valeur hyperonymique, désignant toute sorte de récit. Vers 1505, Philippe de Vigneulles, en italianisant qu'il est, risque bien le mot « nouvelles » pour intituler sa collection, mais il s'empresse de gloser ce titre en ajoutant : « ou contes joyeux<sup>3</sup> ». Vers 1545, Marguerite de Navarre, qui a annoncé très officiellement des « nouvelles », les désigne spontanément comme des « contes » dans les conversations familières qui précèdent ou suivent les récits, et cela quelle que soit la nature de ces derniers (longs ou brefs, tragiques ou récréatifs : ainsi les nouvelles X et XI pourtant si différentes<sup>4</sup>) ; du reste, en 1555, le mystérieux A.D.S.D. intitulerait *Comptes du monde aventureux* un recueil de nouvelles parfois très proches de celles de la reine. Et, à la fin du siècle, lorsque Du Fail ou Montaigne voudront parler des morceaux narratifs inclus dans leurs « discours », ils les appelleront leurs « comptes<sup>5</sup> ». Il ne semble pas utile d'alléguer les dizaines d'exemples qui viendraient confirmer cette valeur très générale du mot, apte à désigner toute espèce de narration. En d'autres termes, le conte peut se définir comme « ce que conte le conteur » (c'est-à-dire des choses très diverses), le personnage et la fonction du conteur étant la réalité de base dans une société où les loisirs sont oraux. Les recueils imprimés continueront longtemps à mimer la situation d'écoute (« vous orrez... »), notamment au cours d'une veillée : voyez encore, tout à la fin du siècle, les *Escaignes dijonnaises* de Tabourot des Accords<sup>6</sup>.

Si, au-delà de cette dénotation fondamentale du terme, on tente d'analyser ses connotations, il apparaît d'abord que « conter » égale le plus souvent « raconter ». Le conte préexiste dans la tradition, et le conteur ne l'invente pas, mais le transmet, le retransmet (« Je connais un conte... »), cette vocation à être répété étant de l'essence même du conte. D'autre part, l'action de conter étant un acte social, visant à recréer les membres du groupe et éventuellement à les instruire (toute aventure peut avoir un « sens moral »), cette finalité autorise – voire oblige – le conteur à mettre en forme, à enjoliver par ses paroles le schéma reçu de la tradition, ce que certains conteurs réussissent mieux que d'autres : car la « vérité » qui importe n'est pas celle des faits, mais celle du sens. D'où la connotation de fictivité, et même de vieux et joyeux mensonge, qui s'attache à ce terme (« À beau mentir qui vient de loin »). Significativement, on dit « faire un conte »... Et le verbe « conter », si usuel qu'il fonctionne presque comme un équivalent du verbe « dire » (« Qu'est-ce que tu nous contes là ? »), se distingue justement de celui-ci par cette connotation d'in vraisemblance ou de fantaisie : un bon chrétien « dit » la vérité ; celui qui « conte » prend des libertés avec elle. Enfin, le mot

« conte » implique-t-il aussi l'idée de brièveté ? C'est probable, ne serait-ce qu'à cause des limites imposées par la mémoire du conteur et par les conditions de l'énonciation devant un public ; mais l'acception du mot est si compréhensive que nous surprenons nos auteurs à l'appliquer même à des récits étendus<sup>7</sup>.

Nous croyons avoir montré les traces, encore bien lisibles dans la terminologie tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle et au-delà, de l'ancien statut du conte : récit à usage collectif (à la fois ludique et pédagogique), oral ou donné comme tel, sans références connues, échappant donc à toute théorisation. Mais on serait surpris que le siècle renaissant se soit contenté de vivre sur des survivances – et, de fait, il apporta en ce domaine des innovations décisives.

Car la révolution liée à l'imprimerie et (d'autre part, mais concurremment) l'immense succès du modèle boccacien sont venus, dès avant l'orée du siècle, brouiller complètement les données traditionnelles régissant la transmission des « contes ». D'où le besoin d'une différenciation terminologique, tantôt spontanée, tantôt délibérée, dont on va essayer d'esquisser ici les phases.

Le mot « nouvelle » est ancien en français pour qualifier certains récits, mais il est rare jusqu'aux dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Et, lorsque son usage s'impose, c'est pour désigner un objet bien précis : le *Livre des cent nouvelles* (ou *Décameron*) de messire Jean Boccace, florentin. On exagérerait à peine en disant que l'usage courant du nom est importé en France avec le recueil lui-même, devenu tardivement français par traduction. Les *Cent nouvelles nouvelles* (« bourguignonnes ») jouent un rôle décisif dans cette naturalisation<sup>9</sup> : le public va s'habituer peu à peu à lire ces joyeuses histoires brèves et familières – « nouvelle » forme de narration, en effet. Mais le processus est lent, le mot « conte » gardant longtemps sa suprématie, même pour désigner cette nouveauté (souvenons-nous du double intitulé offert par Philippe de Vigneulles au tout début du siècle). Vers 1530, « nouvelle » a l'air de sonner encore comme un vocable étranger, même pour les libraires parisiens ou lyonnais, qui ne savent pas trop quel genre de récit couronner de ce titre à la mode<sup>10</sup>. Ce n'est qu'au milieu du siècle que le terme est vraiment devenu courant dans les milieux lettrés – et il est visiblement entendu qu'il s'applique à des récits écrits, relevant de la littérature puisque leur modèle est un écrit. Or il faut répéter que le statut du « conte » en prose avait toujours été un statut oral : ces « contes » des veillées, sans âge et anonymes, « je ne les ai jamais vus écrits », dira Lope de Vega au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> – et cette constatation est certainement valable pour les contes de toute nature : ceux (gnomiques) venus du folklore, mais aussi les récits récréatifs nés sur les lèvres du conteur au gré de l'actualité du groupe<sup>12</sup>. Ainsi, à l'intérieur de la nébuleuse du « conte », se distingue de plus en plus nettement la « nouvelle » : récit d'événements proches dans le temps et dans l'espace et traitant de choses familières dans un esprit le plus souvent joyeux (voire grivois) ; c'est-à-dire, en somme, la seconde catégorie que nous venons d'évoquer, mais avec cette nouveauté décisive que le récit fait l'objet d'un travail d'écriture dont le *Décameron* demeure le modèle (encadre-



ment, etc.<sup>13</sup>). Quand on se surveille, on appelle cela des « nouvelles » ; sinon, on le nomme « conte », comme c'est l'habitude pour toute narration brève.

Or il se trouve que cette émergence de la nouvelle a lieu à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, au moment même où triomphe le « nouvel » art d'imprimerie. De sorte que, vers 1530, lorsque les libraires auront compris que celui-ci ne devait pas rester au service des latinophones (édition des Écritures ou des classiques de l'antiquité) mais pouvait conquérir une nombreuse clientèle de langue vulgaire, ils s'intéresseront évidemment à la nouvelle, genre en expansion et qui promettait un bon débit. De fait, les recueils fleurirent entre 1535 et 1545 – et même, un peu moins densément, jusqu'en 1560 ; bien mieux, on croit apercevoir que les professionnels du livre firent un effort « pédagogique » afin d'acclimater ce genre dont ils attendaient beaucoup<sup>14</sup>. Ainsi, grâce aux presses et pour fournir aux presses, grandit cet avatar moderne du vieux conte qu'était décidément la « nouvelle ». Les récits du fonds folklorique devront, quant à eux, attendre plus d'un siècle pour être aspirés par la même dynamique de l'écriture au temps de Charles Perrault<sup>15</sup>.

La production de nouvelles, au début du xvi<sup>e</sup> siècle, ne se limite point, du reste, aux imprimés : les exemples de Philippe de Vigneulles (vers 1505) et de Nicolas de Troyes (vers 1535) en témoignent. L'un et l'autre ont, pendant des années, consigné et empilé dans de gros cahiers les histoires joyeuses qui « venoient à [leur] cognoissance<sup>16</sup> », mais ni l'un ni l'autre n'a jugé bon de les faire imprimer : leurs recueils n'ont connu les presses que beaucoup plus tard. Dira-t-on que cela contredit ce qui vient d'être avancé ? Nous ne le croyons pas. S'il est vrai que leurs collections, en leurs temps, sont restées manuscrites, c'est peut-être pour des motifs circonstanciels (nul libraire n'en ayant eu vent), et il apparaît du moins que Philippe et Nicolas, affichant le titre de « nouvelles », mettent en forme et rédigent soigneusement leurs récits, offrant ainsi l'exemple de ces vaillants « acteurs » dont parle justement Philippe, qui sont les médiateurs décisifs du passage de l'oral à l'écrit<sup>17</sup>.

Arrêtons-nous un instant à ce moment – fugitif – où « nouvelle » et « conte » semblent clairement distingués.

Malgré les périls de semblables généralités, on a droit d'apercevoir, à la Renaissance, une valorisation de l'individu, désormais intéressant par ses particularités et non plus seulement par son appartenance à la communauté des mortels, des chrétiens, des bourgeois de telle ou telle ville. De Villon à l'*Adolescence clementine*, de la *Vie* de Benvenuto Cellini aux *Essais* de Montaigne, les témoins (dans tous les genres) semblent peu discutables. Avons-nous tort de penser que la nouvelle répond à ce goût de l'individuel, campant des personnages dont le caractère est souvent bien esquissé, au sein d'un univers d'aspect réaliste, et les présentant (grâce à la forme écrite) à des lecteurs individuels ? C'est chacun de nous, dans son intimité, qui s'interroge au miroir de l'*Heptaméron*. En revanche, le conte (nous pouvons maintenant dire « le conte au sens strict », la « fable ») évoque « le prince », « la belle », « le pauvre manant », types d'on ne sait quand et de

n'importe où, et les offre oralement à un groupe d'auditeurs, à la faveur d'une circonstance sociale (veillée...).

Cette ritualité du conte fabuleux, venu du fond des temps, se manifeste dans sa structure même, nécessairement rigide, ne serait-ce que pour se transmettre sans déformation d'une génération à l'autre (ici, on se contentera de renvoyer à V. Propp : le héros, les trois épreuves, les adjouvants...<sup>18</sup>). À l'opposé, la nouvelle apparaît caractérisée par sa plasticité même : là, l'écrivain est libre d'inventer la forme en vue de la plus grande efficacité narrative, et notamment pour organiser le « basculement » de l'intrigue. En effet, si les deux sortes de récits font appel à la connivence du public, c'est de façon bien différente : dans le cas du conte, cette connivence réside dans le fait que les auditeurs reconnaissent l'histoire qu'on leur raconte ; dans celui de la nouvelle, ils reconnaissent sans doute le cadre et les personnages, mais ils jouissent (en principe) d'une aventure inattendue, qui pourrait (presque) survenir dans leur propre existence – et c'est pourquoi il y a un lien intime entre la nouvelle et l'*exemplum* des prédicateurs<sup>19</sup>.

Voilà, pensons-nous, la relation première et fondamentale entre conte et nouvelle. La seconde est comme un sous-continent du premier, qui s'en est détaché au début de l'âge moderne, par l'attraction conjointe d'un modèle littéraire et de la « muse Typosine<sup>20</sup> ».

Du côté des écrivains, cette séparation ne s'est pas opérée sans réticences, voire sans résistances dont témoignent, comme on a vu, les pesanteurs terminologiques. Prenons, au milieu du siècle, le cas de Noël Du Fail. Quoique connaissant fort bien le modèle boccacien (il pratique lui-même le récit encadré), il n'aime visiblement pas le mot « nouvelle » et, se voulant écrivain « à la vieille françoise » (rebelle à l'italianisation des lettres), il l'évite dans ses titres. Mais il faut regarder de près l'intitulation de son deuxième ouvrage : *Baliverneries et contes nouveaux d'Eutrapel*<sup>21</sup>. Pourquoi « nouveaux », puisqu'il n'a publié jusque-là nul conte d'Eutrapel ? La raison semble simple, et bien intéressante ; ayant à narrer la vie quotidienne de son Eutrapel, au temps même où il écrit et dans un village proche, il sent que le mot « conte » est impropre à désigner ce qu'il fait là. En créant l'expression de « contes nouveaux », il offre un substitut français au mot « nouvelle », nous révélant du même coup ce qu'il entend tacitement par ce dernier terme. Et il y a plus précieux encore. Dans ses *Propos rustiques*, qui sont (à leur manière) des nouvelles, voyons-le évoquer son bonhomme Robin Chevet, le dos au feu, « commençant un beau conte [...], de Mélusine, de Loup-Garou, de Cuir d'Asnette<sup>22</sup> ». Avec un instinct terminologique très sûr, il n'hésite pas, pour ces récits-là, à employer le mot de « contes ». Et, de ces contes fabuleux (si l'expression n'est pas décidément un pléonasma), il ne nous donnera que les titres ; l'écrivain Du Fail ne les rédigera pas, lui qui écrit des « contes nouveaux » – des nouvelles, en somme : car *Peau d'âne* n'en est assurément pas une. Nous pensons que la lucidité de Du Fail rejoint ici celle de l'auteur des *Contes amoureux par Madame Jane Flore*, qui, dix ans plus tôt, au moment du plein triomphe de la nouvelle, a

voulu intituler « contes » ses récits peuplés de dieux justiciers et d'horribles dragons<sup>23</sup>.

Chemin faisant, on a parlé de « sens moral », de miroir de la vie, d'*exempla*... Il est temps d'en venir, dans le dernier mouvement de cet exposé, à la difficile problématique de la « vérité » narrative et de ses relations avec la morale<sup>24</sup>. Nous le ferons très brièvement : le temps de voir diverger, en ce domaine aussi, le conte et la nouvelle.

Le conte traditionnel, « du temps où les bestes parloient », est (sauf parodie) chose grave : il est porteur de grandes leçons ancestrales, opposant les riches et les pauvres, la cruauté et la compassion, l'orgueil et l'humilité, donnant leçons aux jeunes et aux vieillards, aux femmes et aux enfants – et cette morale a ses garants mystérieux dans la volonté des dieux ou des fées. Cela étant, l'affabulation n'a nul besoin d'être vraisemblable, encore moins réaliste : toute citrouille peut devenir carrosse.

Il en va tout autrement de la nouvelle. En son âge d'or de la Renaissance, elle prétend justement se distinguer des autres « contes » par son caractère de vérité. Tel est le sens des engagements de Marguerite de Navarre préluant à son *Heptaméron*, et telle l'ambition affichée par la plupart des novellistes depuis les épigones de Boccace jusqu'aux compilateurs d'« histoires tragiques » après 1580<sup>25</sup>. La nouvelle se doit et promet d'être « véritable », tout à l'opposé du mensonge romanesque qui troublera l'esprit de Don Quichotte, mais aussi des contes fabuleux, qui sentent l'antique paganisme et ses sorcelleries. Mais, surtout, puisqu'elle se donne si souvent pour exemplaire, la nouvelle perdrait toute efficacité morale comme miroir des mœurs si elle n'était pas « vraie ». Certes, ces protestations liminaires d'authenticité offrent parfois un caractère d'antiphrase humoristique, mais ce n'est nullement le cas général. La nouvelle est bien le récit d'un « cas » récemment advenu sous les yeux du narrateur, ou du moins attesté par un témoin « digne de foy », de qui l'on ne craint pas de fausses nouvelles, ni de fausses leçons. Un conte comme *Peau d'âne* n'aurait que faire d'un tel ancrage « réaliste », et sa vérité est (répétons-le) d'un autre ordre.

D'où l'apparition, dès les années 1530, dans les *novellieri* français, de « sociétés conteuses » à la manière de Boccace, qui rapprochent de nous l'aventure narrée et nous la font accepter : ses membres prennent tour à tour la charge de la narration et se portent garants de son authenticité (allant jusqu'à la dire « vraie comme Évangile<sup>26</sup> »). Cette accréditation de la nouvelle par un intermédiaire qui est censé l'avoir transmise à l'écrivain est sans doute l'un des traits les plus pertinents de la nouvelle au XVI<sup>e</sup> siècle et bien au-delà (combien d'histoires sont racontées à Mauissant avant qu'il ne nous les raconte !) – trait absolument étranger au conte traditionnel, qui, sans quêter en rien notre adhésion, commence rondement par « il était une fois ».

La suite de l'histoire se conçoit aisément. La vogue de la nouvelle, dont le réalisme et le caractère récréatif étaient faits pour plaire, amena les auteurs à

jouer avec elle. On la fit servir à diverses causes ou idéologies (notamment pendant les guerres de religion<sup>27</sup>). On inventa des nouvelles invraisemblables, narquées par d'extravagantes sociétés et assorties de moralisations absurdes : la *Nouvelle fabrique* de Philippe d'Alcripe en reste l'exemple achevé<sup>28</sup>. La nouvelle boccacienne entre alors en déclin, peu à peu objet de tous les soupçons. On dit que, trahissant sa vocation, elle est mensongère et frivole, voire fatalement polissonne, et condamnée comme telle par tout esprit sérieux ; elle est artificielle, sophistiquée, et rejetée à ce titre par les lecteurs traditionalistes, ennemis des élégances italianisées<sup>29</sup>. Alors le vieux mot de « conte » (inusable, quant à lui) tend à revenir à la mode, récupérant du terrain perdu (témoins Tabourot ou d'Ouville<sup>30</sup>). Significativement, celui d'« histoire » est souvent adopté, sans doute pour ses connotations de gravité : c'est prendre acte d'une contradiction entre l'ambition littéraire du genre boccacien et le service de la « vérité » nue.

Mais rien ne pouvait faire que la floraison de la Renaissance n'eût pas existé. Le mot de « nouvelle » s'est imposé dans la terminologie littéraire, et n'en disparaîtra plus – même si ce signifiant a perdu le référent précis des origines. En un glissement sémantique très visible, le terme de « nouvelle » va être appliqué (par analogie linguistique ?) aux imitations de la *novela corta* espagnole. Sorel et Segrais donneront des « nouvelles françoises<sup>31</sup> ». Par cet intermédiaire, et à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la nouvelle est presque devenue ce qu'elle est aujourd'hui aux yeux paresseux du grand public : une forme brève du roman. Mais, sous cette définition pas plus que sous la précédente, nul pourtant ne la confondrait avec les « contes » de nourrice.

Les phases suivantes de l'évolution terminologique sont un peu déconcertantes. Alors que l'histoire que nous avons esquissée était en somme celle d'un discernement, d'une dissimilation des termes génériques, et que ce processus semblait parvenu à un équilibre, voici que tout se brouille de nouveau. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les amateurs érudits qui fouillent dans le passé littéraire français hésitent visiblement à nommer « nouvelles » les récits brefs de ceux qu'ils appellent « nos vieux auteurs ». Probablement parce qu'il n'est guère possible de parler de « vieilles nouvelles », mais aussi parce que les nouvelles de la reine de Navarre leur semblent quand même trop différentes de celles de Madame de Lafayette. Ils parlent donc des « contes » de l'*Heptaméron*, comme déjà La Fontaine des « contes » du *Décameron*<sup>32</sup>. La génération de Charles Nodier héritera de cette terminologie perturbée. De fait, à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la critique s'habitue à employer le couple « contes et nouvelles » pour désigner les recueils de narrations brèves, comme pour se dispenser de choisir entre les deux termes, puisqu'on se souvient vaguement qu'ils ont désigné des choses différentes.

Seul le rappel du passé que nous venons d'explorer à grands pas permet de retrouver, sous la grisaille convenue de cette locution (« contes et nouvelles »), non pas certes le « vrai sens » de chacun de ces mots (nous disions, en commençant, l'absurdité de cette prétention), mais les vives couleurs de ces deux types de

narrations brèves, à un moment historique où ils étaient très différenciés dans l'usage.

En effet, c'est bien d'histoire qu'il s'agit, et toute tentative de distinction purement synchronique, même fondée sur un corpus aussi idéal que l'œuvre de Maupassant (par exemple), semble vouée à l'échec. Ainsi, les longues pages méticuleuses et passionnées qu'André Vial a consacrées naguère à cette recherche aboutissent à l'idée que la nouvelle est un « hybride », tenant à la fois du conte et du roman<sup>33</sup>. On a le droit de ne pas se satisfaire de cette réponse géométrique, un peu trop simple pour tant de peine prise.

Gabriel-André PÉROUSE

## NOTES

- <sup>1</sup> Voir nos *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle*. Genève : Droz (T.H.R.), 1977, *passim* et surtout p. 492-494. Voir également « Sur l'intitulation des recueils de narrations brèves, en France, au temps de la Renaissance », dans *Narrations brèves, Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystyna Kasprzyk*. Varsovie : Institut de Philologie romane, 1993.
- <sup>2</sup> Cf. les articles « conter » et « raconter » du *Trésor de la langue française*, et aussi du *Dictionnaire étymologique* de Bloch et Wartburg. Pour les rapports entre « conte » (ou « nouvelle »), « histoire » et « aventure », voir particulièrement le « Prologue » des *Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de VIGNEULLES. Genève : Droz (T.H.R.), 1972.
- <sup>3</sup> *Ibid.* : l'expression « ou compte[s] joieux » est reprise p. 259.
- <sup>4</sup> M. DE NAVARRE, *Heptaméron*, éd. M. FRANÇOIS. Paris : Garnier, [1950], p. 85 et 89.
- <sup>5</sup> Cf. le titre significatif du dernier ouvrage de Noël DU FAIL, *Contes et discours d'Eutrapel*, 1585. Sur l'emploi du mot « conte » par Montaigne, voir notre article : « De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne. Contribution à l'étude de la naissance de l'essai », dans *La nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par Lionello SOZZI. Genève ; Paris : Slatkine, 1981, p. 13-40.
- <sup>6</sup> La mise en scène initiale des *Escraignes* de Tabourot (évocation de la veillée) a peut-être, en 1588, une tonalité un peu archaïsante.
- <sup>7</sup> M. DE NAVARRE, *Heptaméron*, p. 85.
- <sup>8</sup> Voir Roger DUBUIS, *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle française au Moyen Âge*. Grenoble : P.U.G., 1973.
- <sup>9</sup> L'« acteur » des *Cent nouvelles nouvelles* « bourguignonnes », dans sa lettre-dédicace au duc, admire le « subtil et tresorné langage » de Boccace et, s'il « retient » le nom de « nouvelle », c'est par référence explicite à ce modèle (éd. Sweetser, p. 22).
- <sup>10</sup> Les promoteurs du *Parangon de nouvelles honnestes et delectables* de 1531 exaltent le charme des anecdotes « en petite et jolye forme » que sont les « nouvelles » (voir notre rééd., Genève : Droz, 1979, p. 2). Mais, sous ce vocable, ils insèrent indistinctement du Boccace, du Poggio, du Valla, même des fables d'Ésope – et de grasses histoires d'*Eulenspiegel*.
- <sup>11</sup> LOPE DE VEGA, « Las fortunas de Diana », *Novelas a Maria Leonarda*. Madrid : Aguilar, 1990, p. 13.
- <sup>12</sup> Ainsi Rabelais évoquant les propos de table de Gargantua et de ses amis à Paris : ils « comptoient des vieux jusque es nouveaulx » (« contes » et « nouvelles » ?), éd. Calder. Genève : Droz, ch. XX.
- <sup>13</sup> Pour le prestige du style, voir ci-dessus, note 9. Quant au point particulier de l'encadrement, même si Des Périers s'en affranchit apparemment, le procédé est adapté ou imité à peu près partout.
- <sup>14</sup> Outre le cas du *Parangon* (note 10, ci-dessus), la même intention apparaît chez Marguerite de Navarre, lorsqu'elle commande à son secrétaire Antoine Le Maçon une nouvelle traduction française du *Décameron* (Paris : Roffet, 1545).
- <sup>15</sup> Ce dernier lustre du XVII<sup>e</sup> siècle qui a vu la « mode » soudaine des contes de fées décrite dans la thèse de M.-Elisabeth Storer (1928).

- <sup>16</sup> « Se les aventures qui se font en divers lieux et que journallement adviennent venoient à la congnoissance d'aucun bon facteur, ilz en pourroient faire et composer ung livre aussi bon que ceulx qui ont esté faict devant, veu et considéré que seulement moy, qui n'as guieres veu ne hanté, vous en a trouvé cent et plus, la pluspart advenues de mon temps. » Philippe de VIGNEULLES, *Les cent nouvelles nouvelles*, p. 58.
- <sup>17</sup> Le prototype de ces médiateurs reste, à nos yeux, le « clerc » qui rédige les *Évangiles des quenouilles* sous la dictée des bonnes femmes : voir nos *Nouvelles françaises...*, p. 16-25, et l'édition critique de Madeleine JEAY. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1985.
- <sup>18</sup> Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*. Paris ; Seuil (Poétique), 1965/1970.
- <sup>19</sup> Roger DUBUIS, *Les cent nouvelles...*, p. 485 et suiv.
- <sup>20</sup> Pour cette « Muse Typosine », voir nos *Nouvelles françaises*, p. 494, note 5. Merci à ma collègue Michèle Clément de me signaler que cette Muse est citée par Jacques Grévin, dès 1560.
- <sup>21</sup> Œuvre datée de 1548 ; éd. critique par Gaël MILIN. Paris : Klincksieck, 1971.
- <sup>22</sup> Noël DU FAIL, *Propos rustiques*, éd. crit. Gabriel-André PÉROUSE et Roger DUBUIS. Genève : Droz (T.L.F.), 1994, p. 72. La liste de ces « contes » comporte également, il est vrai, des récits merveilleux de source littéraire (« Mélusine », etc.), mais évidemment entrés dans le répertoire des veillées.
- <sup>23</sup> Lyon, imprimé par Denis de Harsy, env. 1538 ou 1539. La participation d'Étienne Dolet et de ses amis à cette entreprise est probable. Si elle était confirmée, ce serait un témoignage intéressant sur la terminologie des humanistes dans le domaine romanesque. Voir notre article : « Étienne Dolet conteur en langue vulgaire », dans *Études sur Étienne Dolet*. Genève : Droz (T.H.R.), 1993, p. 85-90.
- <sup>24</sup> Sur toute cette question, voir la thèse (dactylogr.) de Daniela VENTURA, Université Lumière/Lyon-2, déc. 1995 : « Dire le vrai ». *Fiction et vérité chez les conteurs de la Renaissance*.
- <sup>25</sup> Remontant jusqu'en plein Moyen Âge, passant par les *Évangiles des quenouilles*, par l'*Heptaméron* et le *Printemps* de Jacques Yver, ces protestations de véridicité importent aux donneurs de leçons qui publient des « histoires tragiques ». Voir de nombreuses citations dans la thèse de Daniela VENTURA (note 24, ci-dessus).
- <sup>26</sup> Voir notre article : « Des nouvelles vraies comme Évangile », dans *La nouvelle, définitions, transformations*, Actes du colloque de Lille, rass. par Bernard ALLUIN et François SUARD. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille 3, 1990, p. 89-99.
- <sup>27</sup> Par exemple, DU ROC SORT MANNE, *Nouveaux recits ou comptes moralisez*. Paris : N. Bonfons, 1574 : violence anti-huguenote qu'on retrouve chez Verité HABANC, *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585), éd. crit. par Jean-Claude ARNOULD. Genève : Droz (T.L.F.), 1989.
- <sup>28</sup> Philippe D'ALCRIPE, *La nouvelle fabrique des excellents traits de verité* (1579 ?), éd. crit. par Françoise JOUKOVSKY. Genève : Droz (T.L.F.), 1983.
- <sup>29</sup> Le « Prologue », puis la première page du texte même des *Escaignes* condamnent vigoureusement toute la tradition de la « nouvelle », évitant même de citer le nom de celle-ci.
- <sup>30</sup> Même les recueils de *motti* facétieux (genre longtemps annexe de celui de la nouvelle) deviennent des « contes » : ainsi le *Gaulard* de Tabourot, qui reçoit ce sous-titre. Antoine Tyron (1578) conserve, lui, le titre de nouvelles.
- <sup>31</sup> Entre les « nouvelles françaises » de Sorel (1623) et de Segrais (1656), le sieur d'Ouille, en 1643, donne des *Contes* : et, de fait, ce sont des récits beaucoup plus courts, dans le sillage des facéties du siècle précédent.
- <sup>32</sup> Sur cette compilation (*Les mélanges tirés d'une grande bibliothèque*), très éclairante quant à la lecture que le XVIII<sup>e</sup> siècle pouvait faire des textes qui nous occupent, voir l'index de nos *Nouvelles françaises...*, citées ci-dessus, note 1.
- <sup>33</sup> André VIAL, *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Paris : Nizet, 1954 : « caractère hybride » (p. 435), « ici encore, ambiguïté » (p. 436). De même, nous pensons que ce que Vial appelle « le conte à conteur » est, historiquement, bien plutôt la nouvelle.

# LE PROBLÈME DU GENRE DANS LES *COMPTES AMOUREUX* DE JEANNE FLORE : L'AMBIVALENCE DU TERME « COMPTE »

Et les pudiques matrones, qui auparavant n'avoient tenu compte d'amour,  
ains toujours desprisé ses sacrifices, en contemplant la beaulté de Narcissus,  
se resentoient en celuy aspect durement s'eschauffer.

Jeanne Flore<sup>1</sup>

Dans l'étude de l'émergence de la nouvelle en France, les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore, parus dans les années 1530 à Lyon, sont souvent injustement mis de côté, en grande partie parce que leur titre ne renvoie pas explicitement, contrairement aux *Cent nouvelles nouvelles*, au modèle boccacien. Mises à part quelques remarques sommaires sur l'histoire-cadre qui fait sa première apparition en français sous la plume de Jeanne Flore, on s'est peu intéressé au problème du genre de ces énigmatiques récits, parce que les critiques ont trouvé une confirmation de leur conception moderne du « conte » dans le contenu chevaleresque, mythologique, en un mot merveilleux, des devis des vendangeuses.

C'est le cas de G.-A. Pérouse, qui a pourtant consacré tout un chapitre de son livre *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle* au recueil, en plus d'assurer la direction de l'édition critique parue en 1980. Pour lui, en effet, c'est « la prédominance d'une fiction débridée » qui a retenu Jeanne Flore d'intituler son recueil « nouvelles », terme pourtant à la mode dans cette première moitié du siècle. En outre, il estime que, bien qu'il existe une histoire-cadre à la manière du *Décameron*, on ne retrouve pas le même procédé « d'accréditation » de la part des devisantes que chez Boccace<sup>2</sup>.

Je me propose de montrer dans un premier temps quelle affinité le modèle italien de la nouvelle et le recueil de Jeanne Flore entretiennent sur le plan de l'énonciation, en particulier de ce que Pérouse appelle « l'accréditation », c'est-à-dire les procédés de véridiction. Ensuite, je tâcherai de regarder de plus près le terme de « compte » employé par les devisantes pour désigner leurs récits, pour voir s'il y a derrière ce terme ne serait-ce que l'esquisse d'une acception générique. À défaut de la définition d'un genre, je m'attacherai à délimiter le champ lexical auquel ressortit le mot pour apporter quelques éléments de réponse expliquant la prédilection des devisantes pour ce terme.

## COMPTES AMOUREUX OU NOUVELLES AMOUREUSES ?

Il convient de rappeler la distinction que fait G.-A. Pérouse dans son ouvrage sur la nouvelle renaissante<sup>3</sup> : pour lui, la nouvelle constitue un récit singulier d'un événement récent, alors que le conte reprend, sous forme de narration, un motif folklorique stéréotypé. En outre, comme les termes sont interchangeables chez les conteurs du XVI<sup>e</sup> siècle, le lecteur moderne doit lui-même faire la distinction entre les deux genres. Ainsi, malgré leur intitulé, les *Comptes amoureux* ne ressortissent peut-être pas au genre du conte.

Alors, sont-ils des nouvelles ? Suivant l'héritage boccacien, une nouvelle est le récit fait par un devisant qui, par ses protestations de véracité et les indications spatio-temporelles qu'il en donne, en authentifie le contenu<sup>4</sup>. Cette description sommaire correspond à la définition fournie précédemment : les données spatiales comme les protestations de véracité singularisent le récit, alors que les données temporelles l'ancrent dans un passé récent.

Pour ce qui concerne les *Comptes amoureux*, on retrouve bien une histoire-cadre<sup>5</sup> comme dans le *Décameron*<sup>6</sup>. L'assemblée des devisantes – il n'y a que des femmes – compte plus de neuf conteuses<sup>7</sup>, toutes « de gentille noblesse aornées » (p. 97), noblesse qui répond au statut social de la société conteuse de Boccace. Il y a donc une fiction première qui lie les différents récits entre eux, mais elle est très limitée, quelquefois incohérente, et ne donne jamais lieu à des débats sur l'interprétation des récits qui viennent d'être narrés, comme c'est le cas dans *l'Heptaméron*. Tout au plus se contente-t-on d'insister sur l'imminence de la punition qui s'abattra sur madame Cébille, coupable de faire « à ces venerables misteres [de l'Amour] rigoureuse resistance » (p. 164). Quelquefois, la contrevenante à la loi d'amour met en doute l'exemplarité des récits de punition qu'on lui fait. Elle ne présente cependant pas d'arguments à l'appui de sa contestation et personne ne lui répond, de sorte qu'il n'y a pas de réel débat. N. Cazauran a bien montré dans son article « *L'Heptaméron* face au *Décameron* » que chez Boccace l'histoire-cadre est le lieu, non pas du débat comme chez Marguerite de Navarre, mais d'un certain unanimité. En ce sens, les *Comptes amoureux* s'inscrivent plus directement dans la filiation du modèle italien.

Quant aux indications spatio-temporelles, elles sont imprécises. En règle générale, la devisante ne fournit que le nom de la ville : par exemple, « Tholose » (p. 102) au conte premier ou « Mison » (p. 134) au conte second. Par ailleurs, elle relègue généralement l'action à un passé indéfini plus ou moins lointain<sup>†</sup> : ainsi retrouve-t-on « naguere » (p. 102) au conte premier et « Jadis » (p. 134) au conte second<sup>8</sup>. Cette observation semblerait appuyer la thèse de G.-A. Pérouse. Pourtant, là encore, Jeanne Flore construit une histoire-cadre plus proche de celle de Boccace que de celle de Marguerite de Navarre. Pour reprendre l'expression de N. Cazauran, le nouvelliste italien « paraît se soucier des lieux plus que des temps et parcourt capricieusement les siècles<sup>9</sup> ». Par ailleurs, il faut noter que dans les



*Cent nouvelles nouvelles* l'indication temporelle se limite la plupart du temps à l'adverbe « naguere » ou à la locution « n'y a guere ». Ce n'est que dans l'*Heptaméron* que nous trouverons une datation plus précise par des références aux règnes, entre autres.

Les procédés de véridiction, quant à eux, sont peu nombreux mais d'une grande force. Par exemple, *Andromeda* termine son récit par la formule suivante : « Icy fine mon compte tel qu'il est veritablement jadiz advenu » (p. 154). Nous en verrons plus loin de plus amples illustrations.

Mais à quoi bon protester de la véracité d'un récit aussi échevelé que celui du conte premier, dans lequel Andro se bat avec plusieurs monstres pour délivrer la belle Rosemonde des griffes du putride vieillard Pyralius ? Là encore, il faut invoquer le modèle boccacien. N. Cazauran emploie cette formule heureuse pour décrire les procédés de véridiction du nouvelliste italien :

Quand Laurette [mais il pourrait s'agir de n'importe quel autre devisant] annonce avec insistance une « histoire vraie », c'est paradoxalement, parce qu'elle « ressemble beaucoup plus à une fable qu'à un fait attesté »<sup>10</sup>.

Cependant, quand bien même le lecteur moderne trouverait les récits des devisantes on ne peut moins vraisemblables, jamais ces dernières n'admettent cette invraisemblance, mais elles désavouent plutôt toute matière affabulée comme susceptible de servir à un conte. À propos des romans de chevalerie dont les épisodes ont fourni les thèmes des peintures du palais où Daurine est tenue captive, la narratrice, madame Cassandre, précise :

En la quatriesme gallerie faisoient faits d'armes ceulx des gestes desquelz on a remplis les livres de songes : Lancelot, Tristan, Meliadus, et plusieurs aultres Chevalliers de la table ronde, et là estoient es grans festins et assemblées la Royne Genievre, la blonde Iseul, la belle Royne d'Orcanye mere de monseigneur Gauvain (p. 205).

Le terme de « songes » est à rapprocher de celui que madame Cébille, la récalcitrante à la loi d'amour, emploie pour mettre en cause l'exemplarité du récit : « songes et fables ». On voit donc mal comment Jeanne Flore aurait intitulé son recueil « comptes » à cause de l'invraisemblance des récits, alors même que les devisantes s'acharnent à dénier toute invraisemblance et à s'inscrire en faux par rapport à la tradition du roman chevaleresque.

Il faut sans doute se reporter au texte lui-même pour voir quelles acceptions du terme « compte » il fait siennes et quelles peuvent être les raisons de l'emploi systématique d'un terme qui, sous la plume de certains autres nouvellistes, peut se substituer à « nouvelle » ou à « histoire ».

#### « COMPTE » : OCCURRENCES ET ACCEPTIONS

Dans l'emploi que fait l'auteur du terme, il faut d'abord noter la fréquence élevée des occurrences : pas moins de trente-huit. Quinze occurrences se retrou-

vent dans le titre du recueil, l'intitulé ou la fin des récits. Même si cet emploi systématique est compréhensible dans cette fonction de paratexte, il est exceptionnel à l'époque. N. Cazauran<sup>11</sup> rappelle à propos de l'*Heptaméron* que la systématisation de l'emploi de « nouvelle » dans les intertitres est due à l'intervention éditoriale de Claude Gruget et non pas à la reine de Navarre<sup>12</sup>. En outre, la mention « Fin du Niesme Compte Amoureux » est rendue nécessaire, à la fin de chaque récit, par le fait que le récit-cadre n'annonce pas explicitement le « compte » suivant (sauf au conte cinquième). Même en écartant ces occurrences, que l'on peut expliquer par un souci de rigueur éditoriale, il reste vingt-trois emplois du mot, ce qui revient à environ trois occurrences par récit en moyenne. Il s'agit là d'une récurrence élevée.

« COMPTE » : UN CONTE QU'ON FAIT À PLAISIR POUR DONNER PASSETEMPS (*FABULA*)

Sans indication quant à la nature du propos, le terme « compte » peut être entendu comme un récit dont l'effet sur le destinataire est de provoquer plaisir et divertissement. Ce *topos* du récit comme passe-temps agréable remonte au *Décameron*, dans lequel les devisants sont contraints de vivre en réclusion à cause de la peste qui sévit. D'ailleurs, c'est la première acception que Robert Estienne donne au mot dans son *Dictionnaire françois latin* de 1549 : « Vng conte, deuis & propos, soit uray ou faulx, qu'on fait a plaisir pour donner pasetemps, Fabula<sup>13</sup> ». Dans les *Comptes amoureux*, on trouve des récits gigognes : ainsi Daurine, personnage de la narration que fait Cassandre, se met-elle à raconter elle-même un récit qu'elle introduit ainsi : « Je vois bien qu'il me convient estre celle orendroit qui face trouver le chemin plus brief, et le logis plus près, pour vous faire quelque beau et plaisant compte » (p. 209). Comme le font remarquer les éditeurs modernes de Jeanne Flore, c'est le rôle aussi des devisantes de faire passer le temps plus rapidement et cette définition paraphrase admirablement bien le premier sens donné par Estienne. Mais ce plaisir du récit se trouve inscrit au fronton même du recueil : dans l'épître liminaire qui fait office de prologue, l'intention affichée par Jeanne Flore en réunissant et en faisant paraître ses « comptes » est de délecter les jeunes dames amoureuses par « telz joyeux comptes » (p. 97). C'est la motivation initiale des devisants et de toute l'entreprise narrative comme dans l'*Heptaméron*. Cette première acception rend caduque toute tentative de définir le genre des *Comptes amoureux* sur le seul critère de la vraisemblance. Le plaisir du conte surpasse toute autre considération, un plaisir amoral qui fait fi de la distinction entre vrai et faux.

« COMPTE » : CONTES OÙ IL Y A PLUSIEURS MENSONGES (*FABULOSITAS*)

En effet, le sens premier de « compte » montre bien qu'au-delà du plaisir qu'il doit provoquer chez l'auditeur le conte peut avoir un contenu vraisemblable ou

mensonger. Robert Estienne donne comme troisième acception au mot de « compte » le sens suivant : « *Vng conte ou il y a plusieurs mensonges, Fabulositas, Historia fabularis*<sup>14</sup> ». Moins nombreuses, les attestations de « compte » pris dans ce sens existent tout de même ; pourtant, elles ne désignent jamais les récits des devisantes. Ainsi, au conte premier, le mari jaloux tâche de justifier les mesures excessives qu'il prend à l'égard de sa jeune épouse Rosemonde et invoque, à l'appui de son projet de la cacher à Phébus, « force fables et comptes des amoureux exploictz du Sire de l'isle Erratique » (p. 104). Bien que le terme ne désigne pas le récit que fait une devisante, parce que cette admission d'invraisemblance contreviendrait trop brutalement au dispositif de narration, il illustre bien la neutralité du mot « compte ».

Mais la tentative de singulariser chaque conte amoureux ressortit à une habile rhétorique qui déplace les enjeux du débat entre Cébille et les autres devisantes, à telle enseigne que la fautive ne réfute pas la loi d'amour en elle-même, qu'elle désapprouve mais qu'elle intériorise malgré elle, mais plutôt la vraisemblance des récits de punition qu'on lui fait pour l'exhorter à se repentir. À l'histoire d'Hélias le Blond que les devisantes commentent comme s'il s'agissait d'un fait, la fautive ne trouve à opposer comme argument à ses accusatrices que l'invraisemblance du récit : « Lesquelz [les propos des devisantes sur l'histoire d'Hélias le Blond] neantmoins taichoit madame Cebille de refuter comme songes et fables, persistant en ses voeuz de ne jamais aymer » (p. 215).

#### « COMPTE » : CONTE DE CHOSES VÉRITABLES (*HISTORIA*)

Les devisantes se portent souvent garantes de la véracité de leurs récits. Le troisième sens de « compte », corollaire antonymique de l'acception précédente, constitue celui qui s'éloigne le plus de la conception intuitive d'un lecteur moderne. Robert Estienne relève comme quatrième acception de « compte » : « [*c]onte de choses ueritables, Historia*<sup>15</sup> ». À quatre reprises<sup>16</sup>, les devisantes des *Comptes amoureux* emploient le mot en ce sens, si l'on en juge d'après le contexte. Nous avons déjà relevé la protestation de véracité par laquelle se termine le « Compte second par madame Andromeda admonestant les vertueuses dames d'éviter orgueil et rigueur » (p. 133) : « icy fine mon compte tel qu'il est veritablement jadiz advenu » (p. 154). L'adverbe « veritablement » atteste le contenu véridique du récit. Le conte troisième narré par madame Méduse s'ouvre lui aussi par une telle protestation qui qualifie là encore le récit :

Je diray à deux motz par ung petit compte advenu mesme en ceste ville, qu'il n'est seurement fait, ny de bon sens de rejeter improbement ceulx qui de tout leur cœur nous aiment par le vouloir et commandement du vray Amour (p. 158).

Même si ici aucun adverbe ne qualifie le participe passé « advenu », cette seule précision suffit à indiquer la véracité à laquelle prétend le récit. Dans la *cornice*

qui suit la nouvelle rapportant la ruse avec laquelle Nastagio a amené la fille de sire Paolo à céder à ses avances, le narrateur omniscient précise : « En ceste facon parfourissant son veritable compte Madame Salphionne, les dames ne furent moins estonnées que ceulx qui avoient adisté au disner de Nastagio » (p. 192). Ici, non seulement le conte est directement qualifié de « vrai », mais de plus la narration illustre l'état de crédulité qu'il provoque chez les auditeurs. Au conte sixième, c'est à nouveau l'intervention du narrateur omniscient qui permet de comprendre la nature du propos tenu par la devisante Cassandre : « Moult fut louée la gentille Cassandre d'avoir tant gentillement parfourny son compte, et y eust assez de propos tenuz sur ce faict » (p. 215). En supposant que « ce faict » se rapporte au conte, c'est là encore un moyen oblique de qualifier le contenu « véritable » de la narration de la conteuse. Ces quelques observations étayent nos remarques initiales sur la présence d'une *cornice* à la manière de Boccace et sur la volonté de situer l'action des récits dans le domaine du vraisemblable, cela en dépit du poème final<sup>17</sup> qui assimile tous les récits à une « fiction/De poésie » (p. 225).

#### « COMPTE » VS « CONTE »

Au regard des trois acceptions du mot « compte », il est bien difficile d'ériger le mot en définition générique dans l'histoire-cadre des devisantes. Même s'il rattache plutôt les récits des devisantes aux champs lexicaux du vraisemblable et du délectable, il est impossible de rendre compte ainsi du recours presque systématique que les devisantes font à ce terme. « Histoire » ou « nouvelle » auraient très bien pu servir aux mêmes fins. Dans un recueil qui est, par ailleurs, assez peu homogène, même incohérent, à tout le moins lacunaire, l'utilisation systématique de « compte » doit correspondre, au-delà du fait de langue, à un effet de style. La graphie, aussi systématique d'un bout à l'autre du recueil, peut nous suggérer quelques éléments de réponse.

En dépit d'un arbitraire apparent, la graphie au XVI<sup>e</sup> siècle joue un rôle diacritique important dans la distinction des homophones et des différentes acceptions d'un même mot. Chaque auteur, voire chaque conte peut avoir son propre système graphique, mais il est indéniable qu'à l'intérieur de chacun de ces systèmes les jeux d'opposition font sens malgré les variantes graphiques qui peuvent se retrouver sur une même page.

Il faut remarquer que chez Estienne comme chez Nicot, l'acception de « compte » au sens de récit se trouve sous la rubrique « conte », bien que l'on renvoie toujours à « compter ». C'est dire que dès 1549 les lexicographes opposent deux graphies spécialisées pour les deux acceptions d'un même mot.

Dans les *Comptes amoureux*, toutes les occurrences de « conte » au sens de « récit » sont graphiées « compte(s) », y compris les verbes au sens de « narrer » (exemples : compter, racompter). Toutes les occurrences de « compte » au sens de « cal-

cul », dans les locutions du type « tenir compte » ou « faire compte », sont aussi graphiées « compte ». Il n'y a donc pas d'opposition graphique entre les deux acceptions. Est-ce à dire que Jeanne Flore néglige de distinguer les deux sens ? Non, parce que le titre nobiliaire « comte », homophone de « compte », est, lui, toujours graphié « conte ». Y aurait-il un rapprochement à faire alors entre les deux acceptions qu'une même graphie note ? Je le crois d'autant plus que, dans l'esprit des renaissants, « calcul » et « récit » ne sont que l'envers et l'endroit d'un seul et même mot. L'introduction de Nicot à l'article « conte » montre bien qu'il n'existe qu'un seul mot, tout en expliquant comment le sens a dérivé de « calcul » à « récit ».

*Compter, neutr. acut. Est mettre par nombre du particulier au total quelque recepte ou despense, Computare. [...] Compter aussi en general est prins pour reduire par nombre quelque chose individue que ce soit, [...]. Comme compter les fueillets d'un liure, Compter son troupeau, [...]. Compter aussi est reciter de file a file ce qui s'est passé de quelque chose, [...] comme, Il compte de la bataille de Ravenne. Et parce que tels nouvelles meslent souuent le faux parmy le vray ; On dit par abusion compter, pour reciter des fables & baboyes, comme, Tu nous veux compter [...]. Selon ce on dit, ce sont comptes, d'une narration & recit non veritable [...]. Et Compteur, pour vn tel nouvelleur. Et Compte, pour tel recit fait a plaisir, Nouella en italien, dont le liure de Boccace & autres d'Italiens & François sont intitulez<sup>18</sup>.*

Relevons donc quelques occurrences du mot « compte » qui jouent sur le double sens du terme. Au conte sixième, pour faire passer le temps plus agréablement, Daurine raconte à son libérateur Hélias l'histoire mouvementée de sa vie. Lorsque Cassandre reprend la narration, elle dit : « Sur ce poinct acheva [...] la gentille Daurine le compte de ses fortunes » (p. 215). Ici, il y a indubitablement un jeu sur le « compte » comme « récit » mais aussi comme « énumération exhaustive », voire « calcul » de la somme des malheurs qui sont advenus à la jeune dame, à tel point que le chevalier s'en étonne. C'est bien l'accumulation plutôt que le côté fâcheux de chaque malheur qui amène le chevalier à considérer que Daurine était, avant qu'il ne la libère, dans « telle grande nécessité » (p. 215).

Au conte cinquième, madame Salphionne, dans un long préambule, explique l'intention qui motive son entreprise narrative :

*Vous avez bien ouy racompter ce que advint à une noble et belle Dame, de la ville de Ravennes en Italie ? La punition n'en fut elle pas horrible et espoventable ? Mais pource que par adventure madame Cebille ne l'a ouye racompter, presentement en brief je vous en feray le compte, mesmement pour luy apertement demonstrier (car il me prend grand pitié d'elle) que tout ainsi que la pieté es nobles Dames est grandement recommandée et prisée, ne plus ne moins de la divine justice est aussi la cruaulté aigrement punie sans aulcune misericorde (p. 184-185).*

Il est clair que le « compte » se rapporte d'abord à l'histoire de la dame de Ravenne, mais aussi à l'intention démonstrative qui s'inscrit dans le prolongement direct de la narration, intention qui est de montrer que la justice divine

récompense avec la même mesure la piété « vénérienne » de la femme offerte qu'elle punit celle qui se refuse à l'amour. Derrière la morale de « dame Venus », il y a une logique du calcul dont le « compte » récit se rapproche étymologiquement. En un mot, dans l'univers des *Comptes amoureux*, les dames se doivent d'être en compte avec Vénus, c'est-à-dire de faire des calculs, parce que le moindre manquement à sa loi d'amour est cruellement sanctionné.

« COMPTE » DANS LES LOCUTIONS « FAIRE COMPTE » ET « TENIR COMPTE »

Les seuls emplois de « compte » dans un sens autre que celui de « récit » se trouvent dans les locutions « faire compte » et « tenir compte », qui signifient respectivement « faire grand cas de » et « se soucier de »<sup>19</sup>. Dans ces occurrences, la graphie est toujours la même : « compte ». Ce qui est significatif, c'est que ces locutions sont toujours employées à la négative et en rapport avec soit le mépris qu'éprouvent les protagonistes orgueilleux à l'égard de l'amour (Mérienne et Narcisse) soit l'audace dont font preuve les amants prêts à tout pour se conformer à la loi d'amour (Nastagio et la duchesse de Roussillon).

C'est ainsi que nous retrouvons Mérienne, qui, comme un arbre indéracinable, « ne fait compte des foibles et vains assaulx » (p. 147) de Pyrance. La duchesse de Roussillon, pour sa part, fait « bien de peu compte » (p. 220) de la défense que lui fait son mari de voir Guillien de Campestain sous peine de mort. On trouve aussi Nastagio qui ne tient « pas grand compte » (p. 186) du conseil de son entourage de ne pas dépenser avec autant de prodigalité ses biens pour la fille du sieur Paulo Traversier. Par ailleurs, Narcisse « pour sa grande et excessive beauté ne t[ient] compte des pauvres poursuyvantes » (p. 170). Enfin, il y a ces pauvres poursuivantes, « ces pudiques matrones, qui auparavant n'[ont] tenu compte d'amour, ains toujours despris ses sacrifices, en contemplant la beauté de Narcissus, [et qui] se resent[ent] en celuy aspect durement s'eschauffer » (p. 170)<sup>20</sup>.

Cette dernière occurrence a une signification toute particulière, parce qu'elle fait le lien entre la matière des *Comptes amoureux*, le fait de ne pas tenir compte d'amour ou alors de ne pas tenir compte d'une prudence contraire à l'amour, et la narration de ces contes, le fait de *tenir compte d'amour*. Bien que la locution « tenir compte » au sens de « narrer un récit » n'est relevée par aucun des lexicographes du XVI<sup>e</sup> siècle, on en retrouve dans le texte même de Jeanne Flore un exemple probant. Au conte sixième, madame Cassandre insiste sur la justice de la punition infligée aux récalcitrants à l'amour : « Vrayement digne fut la punition du vilain jaloux Pyralius, et des aultres dont avez tenuz vos comptes, mes dames » (p. 199). En fait, la locution décalque sans doute celle plus courante de « tenir propos de ». Cette adéquation entre un « ne pas tenir compte » moral et un « tenir compte » narratif illustre bien la loi de l'échange partout à l'œuvre dans les *Comptes amoureux*.

G. Mathieu-Castellani a montré sur quelle tension est construit *l'Heptaméron*, écartelé d'une part entre les récits traditionnels des devisants et leur commentaire qui reprend le sens du récit jusqu'au non-sens, et d'autre part les lois archaïques qui règlent l'échange de la parole entre devisants et des récits qui mettent en cause le principe du donnant-donnant<sup>21</sup>. À l'inverse, les *Comptes amoureux* illustrent la loi de l'échange dans les récits comme dans le commentaire des devisants. À l'exception de Nastagio qui parvient à ses fins par la ruse, toutes les autres relations sont réglées d'après la logique aristotélicienne selon laquelle ce qui de nature est différent ne peut être égal, comme l'a analysé D. Desrosiers-Bonin dans *l'Heptaméron* et les *Comptes amoureux*<sup>22</sup>. Tous les *Comptes amoureux* peuvent être lus comme une comptabilité amoureuse suivant laquelle les couples dont les membres ne sont pas, par essence, égaux sont condamnés par avance. Tout un champ lexical ressortissant à l'échange économique actualise cette comptabilité amoureuse. Le verbe « despriser » et ses composés sont employés à plus d'une dizaine de reprises. Au sens propre, le verbe signifie « sous-estimer la valeur de quelque chose<sup>23</sup> ». Il faut qu'au don corresponde un contre-don qui vaille autant. L'idéal de la loi d'amour, c'est de réunir « deux esgaulx en beaulté, gentillesse de maison, bonne grace » pour qu'ils puissent « convenir en esgualité d'amour adolescente » (p. 159). Les modalités de cette égalité reviennent sans cesse : même rang social, même fortune, même beauté, même jeunesse indissociable d'une certaine « vigueur » amoureuse. Sitôt que ces conditions sont réunies, la jeune femme ne peut plus se soustraire à l'amour, car elle contracterait une dette vis-à-vis de son serviteur et de Vénus. Comme souvent, le « don de merci » est désigné par les métaphores de la récompense, voire de la rétribution ou de la rémunération : ici, c'est la superbe Méridienne qui veut « differer le pris de[s] travaulx » de Pyrance, là c'est la fée Phebosile qui, pour « don, salaire et recompenses de ses labeurs », donne au libérateur Hélias « l'amytié et la jouyssance de la divine et celeste personne de la prisonniere » (p. 208). En définitive, c'est peut-être pour rendre compte des transactions qui s'effectuent en vertu de la loi d'amour que les devisantes des *Comptes amoureux* tiennent à employer de façon systématique le terme de « compte » pour désigner leurs récits, avec une graphie qui les rapproche de l'autre acception du même mot : « compte » au sens de « calcul ».

En outre, comme plusieurs recueils de récits brefs de la première moitié du siècle jouent sur cette graphie ambiguë, mais il est vrai de façon sans doute moins systématique, « compte » définit peut-être, plutôt qu'une définition générique, un rapprochement entre le récit et la moralité finale qui démontre la toute-puissance de la loi de l'échange amoureux : qu'on pense aux *Comptes du monde adventureux* (1555) ou encore aux *Nouveaux recits ou comptes moralisez* (1573) de Romaninet du Cros. Il n'y a pas jusqu'à *l'Heptaméron* qui ne joue de cette ambiguïté récit-calcul du mot « compte ». Au prologue de la huitième journée, le narrateur précise : « Et [...] se retirèrent chascun en son logis jusques a l'heure qu'ilz allerent en leur chambre des comptes, sur le bureau de l'herbe verte [...] »<sup>24</sup>. Com-

ment mieux décrire cette ambivalence que par ce jeu de mots ? Les *Comptes amoureux* apparaissent ainsi comme une « chambre des comptes » où l'on narre des récits et l'on note scrupuleusement sur une ardoise l'offre et la demande de la loi de l'échange amoureux.

Claude LA CHARITÉ  
Université de Paris-Sorbonne

## ANNEXE : RELEVÉ D'OCCURRENCES

### I. « COMPTE(S) » AU SENS DE « RÉCIT »

1. Comptes amoureux par Madame Ieanne Flore (p. 96)
2. les comptes de la punition (p. 97)
3. lesquels comptes bien à propos (p. 97)
4. telz joyeulz comptes (p. 97)
5. COMPTE PREMIER (p. 101)
6. eust mist fin à son compte (p. 101)
7. Venons à mon compte (p. 102)
8. fables et comptes des amoureux exploictz (p. 104)
9. faisoit fin à son compte (p. 128)
10. Fin du Premier Compte Amoureux (p. 130)
11. COMPTE SECOND (p. 133)
12. Finy le compte faict par madame Melibée (p. 133)
13. je vous feray ici ung compte (p. 134)
14. Icy fine mon compte tel qu'il est veritablement jadiz advenu (p. 154)
15. Fin du deuxiesme Compte Amoureux (p. 154)
16. COMPTE TROYSIESME (p. 157)
17. par ung petit compte advenu mesme en ceste ville (p. 158)
18. Fin du troysiesme Compte Amoureux (p. 164)
19. COMPTE QUATRIESME (p. 167)
20. fait son Compte de la mort de Narcissus (p. 168)
21. Fin du quatriesme Compte Amoureux (p. 182)
22. COMPTE CINQUIESME (p. 183)
23. je vous en feray le compte (p. 184)
24. parfournissant son veritable compte (p. 192)
25. les tres beaulx comptes et propos d'Amour (p. 193)
26. commencer son compte (p. 194)
27. Fin du cinquiesme compte amoureux (p. 195)
28. COMPTE SIXIESME (p. 199)
29. avez tenuz vos comptes (p. 199)
30. quelque beau et plaisant compte (p. 209)
31. le compte de ses fortunes (p. 215)
32. parfourny son compte (p. 215)
33. pour ouyr la fin des Comptes Amoureux (p. 215)
34. Fin du sixiesme Compte Amoureux (p. 216)
35. COMPTE SEPTIESME (p. 219)
36. j'ai les poinctz notez du compte (p. 219)



37. aiant fourny son compte (p. 225)
38. Fin des Comptes Amoureux (p. 225)

## II. OCCURRENCES DE « COMPTER » OU « RACOMPTER » AU SENS DE « NARRER »

1. furent racomptez en vostre compaignie (p. 97)
2. si je vous racompte un faict (p. 101)
3. comme je vous racompte (p. 106)
4. Je me tais icy de vous racompter (p. 126)
5. Vous avez bien ouy racompter (p. 184)
6. madame Cebille ne l'a ouye racompter (p. 184)
7. par chascune de nous à son tour racomptés (p. 193)
8. racompte l'auteur des Vrayes narrations (p. 200)
9. je desire vous racompter (p. 209)
10. Daurine en chemin racompte (p. 209)
11. luy va compter comment (p. 214)

## III. « COMPTE » EMPLOYÉ DANS DES LOCUTIONS

- a) « faire compte »
  1. ne faict compte des foibles et vains assaulx (p. 147)
  2. Mais bien peu de compte fait de telle deffense (p. 221)
- b) « tenir compte »
  1. qui auparavant n'avoient tenu compte d'amour (p. 170)
  2. pour sa grande et excessive beaulté ne tenoit compte des pauvres pousuyvantes (p. 170)
  3. Heureux est cil qui de sa beaulté ne tient, sinon peu de compte. (p. 180)
  4. De ce conseil ne tint pas grand compte (p. 186)

## IV. HOMOPHONES DE « COMPTE »

1. la Contesse Meridienne me porte (p. 144)
2. Conte Dragonet (p. 150)

## V. AUTRES TERMES EMPLOYÉS POUR DÉSIGNER UN « RÉCIT » OU L'ACTION DE « NARRER »

1. l'autre richesse des histoires amoureuses et esmerveillables oeuvres (p. 114)
2. lesquelles histoires Pygmalion (p. 114)
3. de jeunes gentilzhommes ensemble joyeusement devisans (p. 139)
4. par la deduction de ses raisonnables, apparens et vrayes propos (p. 157)
5. escoutant la narration (p. 158)
6. l'exemple que j'ay recité (p. 181)
7. meirent le cas advenu en termes et en parlerent diversement (p. 191)
8. beaulx et joyeux propos des nouvelles (p. 193)
9. les tres beaulx comptes et propos d'Amour (p. 193)
10. devisans de leurs amourettes et delices ruraulx (p. 195)
11. Vrayes narrations (p. 200)
12. les livres de songes (p. 205)
13. devoisoit avec une tant gentille mode (p. 208)
14. mettray je fin à mes longs propos (p. 215)

15. propos tenuz sur ce fait (p. 215)
16. songes et fables (p. 215)

## VI. TERMES RESSORTISSANT AU CHAMP LEXICAL DES LOIS DE L'ÉCHANGE

1. tu enserres et caiches sans prouffit la beaulté que les benignes destinées (p. 109)
2. Ainsi paya le malheureux la peine de sa froide jalouzie. (p. 128)
3. la fruition à qui le meriteroit (p. 136)
4. desprisa le miserable jeune homme (p. 140)
5. Meritoient les sacrifices annuelz (p. 143)
6. differer le pris de tes travaux (p. 145)
7. en rapporteras la peine meritée (p. 146)
8. rapporteras la peine meritée de tes refus (p. 149)
9. quelle peine et angoisseux travail (p. 150)
10. la Dame à la beaulté mal employée (p. 154)
11. de deux esgaulx en beaulté, gentillesse de maison, bonne grace (p. 159)
12. c'est de convenir en esgualité d'amour adolescente (p. 159)
13. de solliciter les hommes vilz, et d'abjecte condition sans respect (p. 160)
14. ne desprisez les celestes dispositions (p. 163)
15. ains tousjours desprisé ses sacrifices (p. 170)
16. despriseur des amoureux assaulx (p. 171)
17. desprisant sans aultre peine le feu amoureux (p. 171)
18. desprisé tant de gentilles Damoiselles (p. 176)
19. despriser le feu amoureux (p. 181)
20. despriser vos serviteurs (p. 181)
21. desprisé un sien amy (p. 184)
22. Damoiselle pour vray trop plus noble que n'estoit pas ledict Nostagio (p. 185)
23. voz despris (p. 192)
24. vous avez desprisé (p. 192)
25. impareilz mariaiges (p. 199)
26. tel don qu'il voudroit, salaire et recompense de ses labeurs (p. 208)
27. gaigna le pris la Duchesse de Rossillon (p. 221)
28. l'impareil mariaige (p. 225)

## NOTES

- <sup>1</sup> Jeanne FLORE, *Contes amoureux*, édition critique sous la direction de Gabriel-A. PÉROUSE. Lyon : Éditions du C.N.R.S. ; Presses universitaires de Lyon, 1980, p. 170. Toutes les références ultérieures au recueil de Jeanne Flore seront indiquées dans le corps du texte entre parenthèses.
- <sup>2</sup> Gabriel-A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises du xv<sup>e</sup> siècle : images de la vie du temps*. Genève : Droz (Travaux d'humanisme et Renaissance ; 154), 1977, p. 84.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, chapitre I et conclusion.
- <sup>4</sup> Il convient ici de rappeler la définition que Kristina Kasprzyk donne de la nouvelle de la Renaissance, qui se caractérise d'après elle par sa morale finale, son cadre et son réalisme. Voir Kristina KASPRZYK, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au xv<sup>e</sup> siècle*. Paris : Klincksieck, 1963, p. 325.
- <sup>5</sup> Nicole Cazauran rejette le cadre des *Comptes amoureux* comme véritable histoire-cadre de type boccacien à cause de son caractère lacunaire. Voir Nicole CAZAURAN, « L'*Heptaméron* face au *Décameron* », *La nouvelle*. Paris : Champion, 1996, p. 73-74. Gabriel-A. Pérouse estime au contraire qu'à cause de cette histoire-cadre les *Comptes amoureux* constituent le recueil, avec l'*Heptaméron*, « le plus évidemment italianisé, ou plus précisément boccacien ». Voir Gabriel-A. PÉROUSE, « L'*Heptaméron* dans l'histoire de la narration brève en prose au xvi<sup>e</sup> siècle », *Cahiers textuels*, n° 10, 1992, p. 27.

- <sup>6</sup> Gabriel-A. Pérouse précise avec raison que l'histoire-cadre de Jeanne Flore s'écarte de celle de Boccace en ceci que son assemblée de devisants n'est composée que de femmes et que son « caractère initiatique » se rattache, par son « didactisme, plutôt aux religions d'Amour comme le *Songe de Poliphile* qu'au *Décameron*. »
- <sup>7</sup> Dans l'épître liminaire de Jeanne Flore à sa cousine Minerve, on mentionne, parmi les cousines et amies présentes lorsque les récits ont été contés, « madame Melibée, madame Cebille, madame Florence, madame Lucienne, madame Salphionne, madame Sapho, madame Andromeda, madame Meduse » (p. 97). Parmi elles, seules Mélibée, Andromeda, Méduse, Minerve et Salphionne prennent effectivement la parole. Les devisantes des comptes 6 et 7, Cassandre et Bridayne Fusque, comptant parmi les « aultres [...] voisines » (p. 97).
- <sup>8</sup> Il y aurait peut-être lieu de distinguer « naguere » de « jadis », le premier adverbe renvoyant à un passé récent, le second à un passé plus lointain. Il est vrai que l'on retrouve surtout « naguere » dans les *Cent nouvelles nouvelles*. Cependant, le simple fait que la devisante prenne la peine de situer, même imprécisément, son récit dans l'espace-temps nous semble caractéristique de la nouvelle structure narrative du récit de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.
- <sup>9</sup> Nicole CAZAURAN, « L'*Heptaméron* face au *Décameron* », p. 98.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 96.
- <sup>11</sup> Nicole CAZAURAN, « Les devisants de l'*Heptaméron* et leurs nouvelles », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septembre-octobre 1996, p. 884.
- <sup>12</sup> Les éditions modernes, parce qu'elles reprennent les intertitres de C. Gruget, masquent l'hésitation de Marguerite de Navarre dans la désignation de ses récits brefs.
- <sup>13</sup> Robert ESTIENNE, *Dictionnaire françois latin*, fac-similé de l'édition de 1549. Genève : Slatkine, 1972, p. 131.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 131.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 131.
- <sup>16</sup> Il convient peut-être d'ajouter une autre occurrence : « si je vous racompte un fait » (p. 101) si le verbe « racompter » n'est pas neutre et qu'il est plutôt employé pour désigner l'acte de narrer des faits avérés.
- <sup>17</sup> À partir de ce poème final et de quelques autres passages, Nazli Fathi-Rizk prétend que « le texte des *Comptes amoureux* marque sa distance à l'égard du dessein vraisemblabilisant, de la tendance réaliste qui marque la nouvelle au XVI<sup>e</sup> siècle, et se rapproche davantage du discours médiéval soumis à la *senefiance*, connotant sa "littérarité" ». Voir Nazli FATHI-RIZK, « La moralité finale dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore », *La nouvelle française à la Renaissance*. Paris ; Genève : Slatkine, 1981, p. 268.
- <sup>18</sup> Jean NICOT, *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne*. Paris : David Douceur, 1621 [1606], p. 137.
- <sup>19</sup> Algirdas Julien GREIMAS et Teresa Mary KEANE, *Dictionnaire du moyen français : la Renaissance*. Paris : Larousse (Trésors du français), 1992, p. 132.
- <sup>20</sup> Pour faire un relevé exhaustif, il faut ajouter la morale qui sous-tend l'histoire de Narcisse : « Heureux est cil qui se sa beaulté ne tient, sinon peu de compte » (p. 180).
- <sup>21</sup> Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, « Donnant donnant : la loi de l'échange dans les devis et les récits de l'*Heptaméron* », *Cahiers textuels*, n° 10, 1992, p. 51-72.
- <sup>22</sup> Diane DESROSIERS-BONIN, « Le Même et l'Autre dans deux recueils de nouvelles de la Renaissance française », *Carrefour*, n° 2, 1995, p. 86-97.
- <sup>23</sup> Algirdas Julien GREIMAS, *Dictionnaire du moyen français*, p. 198.
- <sup>24</sup> Marguerite DE NAVARRE, *Heptaméron*, édition critique de Simone DE REYFF. Paris : Flammarion (GF), 1993 [1982], p.491.

# LA PREMIÈRE ANTHOLOGIE EUROPÉENNE FRANCOPHONE DE LA NOUVELLE (1578)

« [...] cette tant excellente & aimable ville de Louvain, nourrice des bonnes sciences »

(Antoine Tyron, *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles...*, Anvers, 1578, p. 147).

Faut-il vraiment se moquer de tous les pédants de collègue ? Montaigne expliquait en partie les quolibets dont ils étaient l'objet par le fait qu'ils se comportaient en « sçavanteaux », faisant parade de leur savoir et incapables d'en faire bon usage<sup>1</sup>. Si pertinent soit ce jugement, il ne saurait s'appliquer à Antoine Tyron, qui fut maître des écoles françaises d'Anvers au cours des années 1560-1580. On lui doit la traduction, l'adaptation ou l'édition d'un grand nombre d'ouvrages importants, en particulier des pièces de théâtre pour la jeunesse, des romans et des traités ; il a collaboré en outre pendant de longues années avec Christophe Plantin pour la publication de manuels scolaires<sup>2</sup>. Tyron se présente non pas comme un auteur, mais comme un vulgarisateur dont les préoccupations sont strictement pédagogiques. Dans ses épîtres dédicatoires, souvent adressées à des jeunes gens parvenus au terme de leurs études, il souligne toujours son intention, qu'il s'agisse d'érudition ou de divertissement, de travailler pour le « prouffit de la jeunesse ».

Dans l'ensemble de cette production, entièrement imprimée à Anvers, on voudrait distinguer ici un recueil de textes narratifs brefs que Tyron a traduit du néerlandais et publié en 1578 sous le titre de *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles, apophtegmes et récréations diverses*. Ce n'est pas une édition inconnue, mais la rareté des exemplaires est telle qu'on se contente généralement de la citer et de ranger Tyron parmi les novellistes de la Renaissance<sup>3</sup>. Or l'examen de cette édition en révèle la double originalité. D'une part, c'est un ouvrage hétérogène, dont le contenu est lié à la transformation d'éditions antérieures ; il a donc une histoire, qui couvre toute la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et qui est de nature à éclairer les modalités de constitution d'un recueil. D'autre part, c'est un ouvrage hétéroclite, regroupant des types de textes fort divers, de longueur variable, tantôt lestes et tantôt édifiants ; il invite à une réflexion sur la marginalité des genres brefs, puisqu'on y voit aussi bien l'apophtegme se constituer en récit que le récit s'exténuer en un bon mot.

L'histoire de ce *Recueil* trahit les audaces et les contraintes qui caractérisaient la vie anversoise si contrastée de l'époque. La première moitié du siècle, sous l'influence bourguignonne, avait été plutôt heureuse. Anvers formait à elle seule l'une des dix-sept Provinces unies sous le regard de Charles Quint. Premier port

d'Europe, forte de plus de cent mille habitants, elle affichait un cosmopolitisme brillant, tant sur le plan culturel que sur le plan commercial. Mais la seconde moitié du siècle, sous l'emprise espagnole, fut marquée par la dureté de l'Inquisition, la censure, les tentatives d'autonomie des communautés réformées, la fuite des armateurs et de beaucoup d'intellectuels. Le *Recueil* de Tyron, comme on va le voir, est le produit de ces temps troublés. On distingue cinq étapes dans sa constitution.

En 1554 parut à Anvers, chez Jan Wijnrijckx, un recueil d'histoires brèves présenté comme *Een nyeuwe clucht boeck*. Le titre complet indiquait que la matière en était prise essentiellement au *Schimpf und Ernst* de Johann Pauli et, pour une moindre part, aux facéties de Heinrich Bebel. Il s'agissait donc de mettre partiellement à la portée du public néerlandais deux grands succès de la littérature populaire germanique. Le recueil du franciscain Pauli, rédigé en allemand et publié pour la première fois à Strasbourg en 1522, a connu de nombreuses éditions dans les pays de langue allemande. Les versions tardives comportent quelque sept cents petits récits regroupés par thèmes, dont la matière est celle des *exempla*, des fables et de toute la tradition populaire qui servait à confectionner des sermons. Beaucoup de textes prennent évidemment comme cadre ou argument le monde religieux, mais on y trouve aussi un grand nombre de « dits mémorables » qui introduisent diversité et légèreté. Comme le titre l'indique, le sérieux et le plaisant s'y mêlent, mais sur un ton toujours tonique et réjouissant. Quant à Bebel, qui était professeur et qui écrivait en latin, il fait preuve d'un humour tout aussi caustique que Pauli et rapporte des anecdotes assez semblables. Toutefois, l'orientation érotique de son inspiration est plus marquée. Sous le titre de *Facetiarum libri tres*, son recueil, publié à Strasbourg entre 1508 et 1512, a connu également une grande notoriété<sup>4</sup>. Le *Nyeuwe clucht boeck* de 1554 présente 239 récits empruntés presque tous à Pauli et s'achève par 14 facéties de Bebel<sup>5</sup>. Les récits sélectionnés de Pauli s'y succèdent approximativement dans l'ordre du *Schimpf und Ernst*. On constate que l'éditeur anversoise a évacué le plus souvent ceux qui mettaient en scène abbés, moines et nonnes et, d'une manière générale, tout ce qui pouvait entretenir la critique savoureuse ou acerbe des autorités, telle qu'elle se pratiquait depuis le Moyen Âge dans tous les milieux.

Ce *Nyeuwe clucht boeck* reparut vers 1570, chez le libraire anversoise Johannes Roelants. Apparemment perdue, cette réédition est attestée par le catalogue des livres prohibés qui fut publié chez Plantin cette année-là. Le titre mentionné semble indiquer qu'il s'agit du recueil inchangé de 1554<sup>6</sup>. Wijnrijckx avait bénéficié d'un privilège et d'approbations ecclésiastiques. En 1570, les approbations conservaient leur authenticité, même si le privilège était éteint. Seulement les temps n'étaient plus les mêmes. Le livre pâtit manifestement de la politique de censure menée par le duc d'Albe depuis 1567. On note que le *Schimpf und Ernst*, en tant que tel, était également condamné dans l'*Index* de 1570<sup>7</sup>.

La relève du duc d'Albe en 1574 ne procura pas un grand apaisement. L'année 1576 fut marquée par la révolte des princes, leur effort pour se fédérer, ainsi que par les mutineries de soldats espagnols et l'incendie d'Anvers. C'est dans ce climat hostile, comme s'il fallait absolument combattre la misère des temps par le divertissement, que le libraire Henry Heindrickx fit reparaitre le *Clucht boeck* de 1554-1570, mais fort précautionneusement transformé. Son édition porte toutes les marques de prudence souhaitables : un privilège royal de dix ans, concernant à la fois le texte flamand et sa traduction française, une nouvelle approbation ecclésiastique, et parfois de subtiles modifications dans les récits pour en atténuer la charge corrosive<sup>8</sup>. Mais le plus important tient au contenu même du recueil, qui a été remanié en profondeur. Sur les 253 récits pris à Pauli et à Bebel, il n'en reste guère que 90, qui occupent un peu plus de la première moitié du volume. De nouveaux textes, pris ailleurs, viennent compléter le livre, qui regroupe au total 157 récits. Le titre, modifié en conséquence, annonce cette fois un *Cluchtboeck, inhoudende vele recreative Proposten ende Cluchten*, sans indiquer de sources ou de noms d'auteurs. On y relève une trentaine de textes pris à *l'Hore di recreatione* de Lodovico Guicciardini, une dizaine pris dans les *Divers propos mémorables* de Corrozet, une quinzaine provenant des *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers. On ne peut dire qui a modifié ainsi le recueil initial. Il est possible que les autorités ecclésiastiques aient suggéré des suppressions. Quant au choix des textes de substitution, il fut sûrement d'autant plus aisé que des auteurs comme Guicciardini, Corrozet ou Des Périers étaient fort connus<sup>9</sup>.

La traduction du *Cluchtboeck*, envisagée dès 1576 comme l'indiquait le privilège<sup>10</sup>, parut donc chez Heindrickx en 1578. Il ne semble pas que Tyron ait participé de quelque manière à la composition ou à la recomposition du recueil. Dans son épître dédicatoire, il en parle comme d'un « livret », qu'il a simplement « traduit et fait François »<sup>11</sup>, sans autre précision. S'est-il effectivement appliqué à restituer en français les textes de Corrozet et de Des Périers à partir de leur traduction néerlandaise ? On constate que la traduction qu'il propose n'est jamais identique aux textes originaux, mais on peut être à peu près certain qu'il les avait sous les yeux, car il y a parfois des concordances de termes vraiment trop éclatantes, notamment en ce qui concerne certains textes de Des Périers<sup>12</sup>.

L'histoire de ce *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles* ne s'arrête pas en cette année 1578. Il n'y a apparemment plus eu au XVI<sup>e</sup> de réédition en flamand. En revanche, la traduction française a été rééditée en 1591, toujours à Anvers, chez Martin Huysens, avec réimpression en 1593 et 1596. L'examen de cette version tardive fait apparaître de nouvelles modifications. On s'aperçoit que dix récits de 1578 ont encore été ôtés, sans doute en raison de leur caractère joyeusement amoral ou subversif. En compensation, on en a ajouté neuf autres à la fin, dont huit sont assurément extraits du *Rollwagenbüchlein* de Georg Wickram<sup>13</sup>. Plus pittoresques et mieux nourris que ceux de Pauli et Bebel, les récits de Wickram don-

ment au recueil une touche finale fort divertissante. Leur traduction n'est peut-être pas l'œuvre d'Antoine Tyron<sup>14</sup>.

En définitive, ce recueil qui s'est constitué et diversifié sous le poids de la censure et de diverses autres contraintes extérieures retient à juste titre la curiosité. Ses avatars successifs permettent de comprendre son architecture. Il en résulte un ensemble, le premier sans doute, qui juxtapose audacieusement des tronçons de recueils nationaux sans souci de réadaptation ou de réécriture. Certes, beaucoup d'auteurs de nouvelles ont puisé à des sources étrangères, mais toujours en en modifiant la couleur ou l'identité. Poggio et Boccace par exemple ont nourri la plume des novellistes français en leur fournissant surtout des sujets d'anecdotes susceptibles d'innombrables variations. À la limite, chaque recueil devenait l'expression plus ou moins originale d'un corpus européen reconnaissable. Au contraire, le recueil dont on parle, par son principe même de juxtaposition, nous mène de Flandre en Allemagne et de France en Italie avec une vivacité extrêmement dépaysante pour le lecteur d'aujourd'hui, mais sûrement beaucoup moins pour le lecteur anversois de l'époque. C'est dans cette conscience cosmopolite que semble justement résider la véritable dimension pédagogique du recueil. En le traduisant en français, Antoine Tyron avait le sentiment d'accomplir sa mission. En bon maître d'école, il était forcément sensible à la dimension à la fois éducative et récréative du cosmopolitisme. Il explique notamment à son jeune dédicataire que le fait qu'il ait déjà fréquenté « maintes contrées » et « très facilement acquis la connaissance des mœurs et langages d'icelles, qui est un point bien digne de grande louange », lui permettra d'apprécier mieux encore l'hommage du recueil<sup>15</sup>.

Mise à part cette hétérogénéité qui tient à la confrontation de différents auteurs, chacun apportant son univers et son écriture, la diversité formelle des textes recueillis accentue le caractère hétéroclite. Le titre français de 1578 rend bien compte de la variété des genres proposés : les textes les plus longs et qui développent un récit construit (*nouvelles*) font place aux « bons mots » et « dits mémorables » (*apophtegmes*) et à d'autres formes brèves qui relèvent plutôt de la sentence ou moralité (*récréations diverses*). Cette diversité, comme on l'a signalé, était inhérente au *Schimpf und Ernst* de Pauli. Toutefois l'introduction de nouveaux auteurs en 1576-1578 ne fait que la renforcer. En effet, les plus longs textes de Pauli sont généralement plus courts que ceux de Bonaventure Des Périers et ses plus courts sont souvent plus longs que ceux de Corrozet. Quant à ceux de Guicciardini, ils constituent déjà par eux-mêmes un regroupement très composite<sup>16</sup>.

Cette diversité accrue n'aboutit pas pour autant à la dispersion. Il semble même que celui qui a repensé le recueil en 1576 ait pris soin de prévenir tout effet perturbateur. On peut noter la mise en œuvre d'au moins quatre procédés d'harmonisation.

Pauli avait pris soin de mêler agréablement des textes de longueur variable, non par une alternance systématique, mais selon un principe de respiration et de

liberté nécessaire à la récréation du lecteur. Or, en parcourant le recueil de Tyron, on constate que ce principe n'a pas été entravé. Le regard s'accommode de cette distribution, de cette variété des volumes correspondant à des durées inégales de lecture. C'est de cette fausse diversion permanente que naît le vrai « divertissement » momentané. Au fond, l'apophtegme, présent chez Pauli, Corrozet et Guicciardini, se plaît avec la nouvelle proprement dite, dont il est comme la forme amenuisée. De même que la nouvelle met en situation des personnages, l'apophtegme met en situation des mots, surprend par invention ou effet de pointe, développant les mêmes potentialités récréatives et morales. Les textes ajoutés à ceux de Pauli et Bebel ont été judicieusement agencés de façon à préserver les équilibres : on trouve ainsi sept histoires de Bonaventure Des Périers, puis cinq textes de Corrozet, puis une vingtaine de Guicciardini, à nouveau cinq histoires de Des Périers, suivies de cinq emprunts à Corrozet, de six à Guicciardini, avant que reviennent encore pour finir Des Périers et Guicciardini<sup>17</sup>. Les récits de Des Périers, plus étoffés et mieux élaborés que les autres, donnent inévitablement un peu plus de densité au dernier quart du recueil, densité encore accrue dans la réédition de 1591 par l'insertion des quelques nouvelles de Georg Wickram. Mais loin de briser l'harmonie d'ensemble, cette massification du texte semble ouvrir la structure, amplifier la matière, comme si l'on demandait au lecteur un soin progressif, une participation plus exigeante qui lui garantisse des plaisirs de plus en plus substantiels. Cette construction développante recèle, volontairement ou non, une méthode d'apprentissage.

À cette technique d'assemblage, qui injecte sans rupture les pièces nouvelles au corpus allemand ancien, s'ajoute un travail d'élagage qui vise à ramener les récits à leur noyau essentiel, c'est-à-dire sans entrée en matière et sans commentaire moral. Il arrive que Pauli, pourtant déjà sobre dans son expression, dégage de ses anecdotes une leçon à grands traits, le plus souvent avec humour ; chez Bonaventure Des Périers, les débuts sont parfois spirituels, bavards, l'écrivain cherchant à affirmer sa présence par des boutades ou des conclusions humoristiques. Cet environnement textuel, assez caractéristique du genre narratif bref, est justement ce qui sert à accréditer le récit. Si l'on compare les textes anecdotiques de notre recueil à leur version d'origine, on s'apercevra qu'ils sont fréquemment tronqués. On ne peut parler de contraction. Le compilateur ne résume jamais les textes trop longs ; il les amincit simplement par suppression de fragments ou de phrases qui ne sont pas indispensables à la compréhension du récit. Faut-il y voir un autre effet de la censure ? Il est vrai que l'humour est toujours subversif et comporte une visée morale. Le narrateur semble vouloir ici offrir ses historiettes légères, moqueuses ou scatologiques, et s'éclipser en toute hâte, sans les commenter et sans attendre l'effet qu'elles produiront. Cette façon de procéder peut s'expliquer aussi par diverses contraintes typographiques : l'imprimeur a peut-être tout simplement souhaité concentrer un maximum de récits dans un nombre de pages limité, strictement attentif à leur contenu anecdotique<sup>18</sup>.



Tout à fait caractéristique de cette opération de calibrage est le traitement subi par les nouvelles de Bonaventure Des Périers. La longueur toute relative de certaines d'entre elles tient au fait qu'elles contiennent deux ou trois aventures juxtaposées ou emboîtées, le plus souvent parce qu'elles sont relatées ou vécues par le même personnage ; dans quelques cas, la juxtaposition de plusieurs récits dans une même nouvelle se justifie plus difficilement. Le compilateur anversois réagit presque toujours en scindant de tels textes. Par exemple, de la nouvelle 27 de Des Périers, qui évoque dans un premier temps le comportement d'un âne ombrageux et dans un second temps la mésaventure survenue au propriétaire de cet âne à la suite d'une méprise, il a préféré en faire deux qui se suivent, avec un effet d'annonce à la fin de la première<sup>19</sup>. Dans sa nouvelle 93, Des Périers parle d'un larron qui dérobe d'abord une vache dans une ville indéterminée, puis qui gagne Paris où il vole cette fois un âne ; le recueil de Tyron, quant à lui, comporte d'abord un récit, qui figure d'ailleurs chez Pauli, où l'on voit le larron voler une vache à Cologne, puis un second, quarante pages plus loin, où l'on retrouve le même larron qui vole l'âne à Paris<sup>20</sup>. Cette confrontation renseigne sur le traitement que le compilateur anversois a fait de ses deux sources, française et allemande, mais prouve aussi que l'œuvre de Pauli a pu être un vivier pour Bonaventure Des Périers. On pourrait donner d'autres exemples qui montrent le sectionnement subi par les *Nouvelles récréations et joyeux devis*. Des Périers rapporte dans sa nouvelle 98 trois facéties de Triboulet, alors que le recueil anversois se contente de la première, qui est aussi la plus grasse<sup>21</sup> ; si la nouvelle 2 de Des Périers présente à la suite trois mésaventures survenues à trois fous de cour, le recueil anversois les rapporte aussi toutes les trois, mais les attribue à un seul et même fou<sup>22</sup>. On comprend donc que l'agencement de notre recueil obéit le plus souvent à une règle d'économie, de simplicité de lecture. Chez des auteurs de nouvelles comme Pauli, la brièveté était un style, une forme d'écriture ; dans le recueil de Tyron, elle n'est qu'un choix de présentation. L'art de la plume fait place à la pratique des ciseaux.

Ainsi assemblés et calibrés, nos « plaisantes nouvelles, apophtegmes et récréations diverses » ont également été soumis, ici et là, à un recadrage léger ayant pour but de préserver le caractère cosmopolite de l'ensemble. Si l'association de textes allemands, français et italiens pouvait flatter le lecteur européen, il n'en demeure pas moins que chaque auteur a volontiers donné à ses écrits une forte couleur locale. Il est évident que le cadre des récits de Pauli est fréquemment germanique. Les anecdotes rapportées par Bonaventure Des Périers sentent bien souvent le terroir. Il semble que le compilateur anversois ait cherché, par de discrètes corrections ou substitutions, à réduire bon nombre de données géographiques qui ne conditionnaient pas vraiment les péripéties, de façon à replacer les récits dans un espace libéré qu'un public plus vaste pourrait toujours fertiliser ou repeupler à sa convenance. Les références de lieux célèbres, correspondant bien à la sphère culturelle européenne, ont évidemment été maintenues. Un docteur de Paris, un bourgeois de Venise, un étudiant de Bologne, un marchand de Francfort

ou de Strasbourg, ce sont là des personnages typés en lesquels tout lecteur pouvait se reconnaître. En revanche, certains particularismes ont été gommés. Par exemple, le menuisier de Poitiers, nommé Gillet, dont parle Des Périers dans sa nouvelle 18, devient dans le recueil anversois un « pauvre savetier » sans domicile précisé<sup>23</sup> ; la nouvelle 56 de Des Périers, qui évoquait un coupeur de bourses se faisant couper les oreilles, est également reprise, mais la scène, qui se déroulait dans une église parisienne, perd toute référence de lieu<sup>24</sup>. D'autres recadrages sont possibles, motivés notamment par la censure. Par exemple, quand Guicciardini parle du roi d'Espagne, on préfère prudemment le remplacer par le roi de France<sup>25</sup>. Quand Des Périers met un abbé au lit avec une garce, cet abbé devient un chambellan dans la version anversoise<sup>26</sup>. Dans tous les cas, la substitution ne porte jamais que sur un mot ou un élément de phrase. Pas plus que les procédés d'assemblage et de calibrage dont on a parlé, le recadrage ne conduit à une réécriture.

Ce recadrage s'opère dans un double sens : s'il permet d'ouvrir et de neutraliser l'espace, il s'effectue aussi parfois à l'avantage du seul lecteur anversois ou belge en général, dont on cherche à piquer la curiosité ou à éprouver la fierté. Certains textes ont subi de subtils gauchissements qui sont comme des signes de reconnaissance nationale. On ne peut dire s'ils sont à mettre au crédit de l'éditeur de 1576 ou du traducteur français. Par exemple, dans sa nouvelle 27, Des Périers parle d'un âne qui « allait l'amble aussi bien qu'un mulet » ; dans la traduction de Tyron, on dit à propos du même âne qu'il « allait aussi bien l'amble que le meilleur mulet de Brabant<sup>27</sup> ». Par ailleurs, Des Périers met en scène, dans sa nouvelle 23, le fanfaron espiègle Pierre Faifeu, dont Bourdigné avait raconté la « légende joyeuse » ; mais la traduction de Tyron ne conserve pas le nom du personnage, sans doute trop peu connu hors des frontières françaises, et préfère parler d'un « certain personnage » qui « usait presque des mêmes tours et pratiques que soulait faire Eulenspiegel<sup>28</sup> ». Les éléments de référence se modifient de temps à autre pour mieux parler au lecteur : quand Des Périers évoque une cuve de cuivre dont la circonférence est comparable au « circuit du bois de Vincennes », la même cuve prend, chez Tyron, les dimensions de la « forêt de Mormaut<sup>29</sup> ». Pour les mêmes raisons, on assiste parfois à un déplacement spatial des récits. Ainsi Bebel avait imaginé les mésaventures de trois Bavarois voyageant en Hollande, alors que le recueil anversois a préféré les remplacer par deux Hollandais cheminant d'Anvers à Valenciennes<sup>30</sup>. On est, avec ce dernier exemple, unique dans le recueil, à la limite de la recomposition impliquant une réécriture, mais cette limite n'est pas franchie. Toutes les opérations de recadrage demeurent discrètes, préservant aux textes recueillis leur intégrité. En tout cas, il n'y a jamais, comme ce fut si souvent le cas avec les *Cent nouvelles nouvelles*, un parti pris de réadaptation ou d'amendement des textes d'origine<sup>31</sup>.

Il faut enfin prendre en compte l'illustration du recueil, qui en renforce aussi l'harmonie à sa manière. On dénombre dix-huit petites gravures sur bois rectan-

gulaires, qui n'ont rien à voir avec ces vignettes ornementales qui ouvrent par exemple chacune des journées du *Décameron* dans toutes les éditions françaises de l'époque<sup>32</sup>. Loin d'être de pur agrément, c'est une illustration qui se donne à lire<sup>33</sup>. Dans la réédition française de 1591, quelques images nouvelles font leur apparition, notamment pour accompagner certains textes de Wickram, ce qui laisse penser que l'éditeur bénéficiait de réserves en matière de création et de tirage. Délicieusement réalistes et pourtant toutes sobres, ces gravures théâtralisent les histoires, leur ajoutent du pittoresque ; elles dynamisent parfois avec vigueur les textes les plus ténus, en particulier certains « dits mémorables » de cinq ou six lignes. Par exemple, lorsque Socrate se plaint de ses épouses qui, après l'avoir querellé, lui jettent des seaux d'eau, et dit simplement qu'il est normal que la pluie vienne après l'orage, l'image vient mettre en scène ce qui n'est qu'un trait d'ironie désabusée et transforme ainsi l'apophtegme en récit. Elle permet une certaine transgression des genres<sup>34</sup>. Le cas extrême est offert par l'un des plus courts textes du recueil : cinq lignes prises à Guicciardini, qui présentent Démocrite et Héraclite comme deux excellents philosophes en dépit de leur différence, l'un riant sans cesse de la folie du monde et le second ne faisant que pleurer des revers de fortune. Mais ces lignes dérisoires, soutenues par une image qui représente les deux philosophes face à face, séparés par le globe terrestre, mimant le rire et les larmes, prennent finalement du relief et apparaissent comme la substance morale d'une histoire semblable aux autres histoires du recueil, mais qui serait sous-entendue, archétypale, qu'il appartiendrait au lecteur de féconder<sup>35</sup>.

Cette illustration est assez inégalement répartie. Si, comme on vient de le voir, elle ne porte pas prioritairement sur les textes anecdotiques, elle concerne surtout, en revanche, les textes de Pauli. Il en résulte que, sur les dix-huit gravures, treize occupent la première moitié du recueil. Une telle répartition laisse penser que les images ont été réalisées dès les années 1550, au moment où le *Schimpf und Ernst* faisait l'essentiel du recueil, et que l'on s'est contenté de quelques images de complément, en 1576, lorsque le recueil s'est diversifié. Mais il y a aussi dans cette réduction progressive du support visuel des vertus pédagogiques insoupçonnées : d'un abord agréable et facile, l'image capte le lecteur et le porte peu à peu jusqu'au point où, l'imagination aidant, il parviendra à superposer aux mots ses propres représentations.

Ainsi s'ordonne ce *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles, apophtegmes et récréations diverses*, qui n'a trouvé sa forme définitive qu'en 1591. Dans l'esprit de Tyron, il s'offrait à la jeunesse studieuse comme un aperçu du grand livre du monde, mais il répondait surtout, par sa confection même, à l'attente de tout un public voyageur et curieux, habitué des relais de poste – public sans doute idéal pour Georg Wickram -, qui évoluait dans un grand cercle d'affaires dont Anvers pouvait être le centre. Si ce recueil s'est transformé en fonction des circonstances et de la censure, ce n'est pas toutefois un produit hasardeux et brouillon. On a le sentiment qu'il a fait l'objet, à différentes périodes, de beaucoup d'astuce.

Il permet de s'interroger sur la capacité de la nouvelle à se régénérer au XVI<sup>e</sup> siècle, car il s'agit d'un recueil tout à fait neuf qui ne contient cependant aucun texte nouveau ou même renouvelé. Les grands nouvellistes du temps et auteurs de « parangons » ont largement puisé chez leurs prédécesseurs ou dans la grande tradition médiévale, se livrant toujours par l'écriture, les récits-cadres ou l'agencement, à un réel travail de réappropriation. Au contraire, le recueil que l'on découvre ici dans la traduction d'Antoine Tyron n'est qu'un montage, fait de découpages et de collages. Les modifications des textes qui le composent par rapport à leur forme originale sont d'ordre technique. Il est normal que, passant d'une langue à une autre, parfois traduits à nouveau dans la langue initiale, un peu endommagés ici et là selon les situations, ils aient subi d'édition en édition une certaine dérive. Le recueil dans sa globalité montre à la fois la mobilité et l'adaptabilité du texte bref, mais aussi les limites de l'invention en la matière. À la fin de la Renaissance, après plus d'un siècle d'engouement, la nouvelle, c'est-à-dire le texte bref constitué en récit, s'appréhende à travers un vaste corpus européen qui est pratiquement tombé dans le domaine public. On va y puiser constamment dans les décennies suivantes ; La Fontaine conteur s'en nourrira encore abondamment. Si foisonnant et pourtant si attendu, le recueil de Tyron reflète simplement mais fidèlement les richesses patrimoniales du genre. Il marque le temps des florilèges et des compilations universelles. Ce livre belge dans le beau sens du terme – le sens bourguignon ? - se présente comme une première et véritable anthologie européenne francophone de la nouvelle.

Alain CULLIÈRE  
Université de Metz

## BIBLIOGRAPHIE

### A. CONSTITUTION PROGRESSIVE DU RECUEIL ÉTUDIÉ :

1. *Een nyeuwe clucht boeck : tracteerede van alle staten ende handel der werelt, seer ghenuchlijck ende om een eerlijc gheselschap te verhueghen. Ghenoemen ende over gheset vut een hoochduytsche boeck geheten Scimp en ernst, ende oock weten latijne, te weten Henrico Bebelio ende anderen meer waer in alle eerbaerheyt ende genuchlicheyt gesocht is, also dat die hoorende oft lesende ooren daer in niet verarghert en sullen worden.* Anvers : Jan Wijnrijckx, 1554, in-8° [privilège du 25 novembre 1550 pour quatre ans]. (Décrit, d'après un exemplaire de Leyde, par Johannes Bolte, *Johannes Pauli, Schimpf und Ernst*, II. Berlin, 1924, p. \*26-\*27).
2. *Een nieuwe cluchtboeck overghesedt vuyten hoochduytschen boeck gheheeten Schimp, ende vuyten latijne van Henricus Bebelius.* Anvers : Joannes Roelants, [1570]. (J. M. de Bujanda, *Index des livres interdits*, VII (*Index d'Anvers 1569, 1570, 1571*). Genève : Droz, 1988, notice 511, p. 331).
3. *Clucht boeck, inhoudende vele recreative Proposten ende Cluchten...* Anvers : Henry Heindrickx, 1576, in-8° [privilège du 20 mai 1576 pour dix ans]. (Décrit, d'après un exemplaire incomplet de la bibliothèque de Dantzig, par J. Bolte, *Johannes Pauli...*, p. 152-153).

4. *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles, apophtegmes et récréations diverses. Fait français par M. Antoine Tyron. Le tout nouvellement mis en lumière pour la récréation et passe-temps de chacun.*  
Anvers : Henry Heindrickx, 1578, in-8° [même privilège].  
(Washington : Folger Shakespeare Library, PN. 6262. T6. R4. Cage, ancien exemplaire de Charles Nodier).
5. *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles...*  
Anvers : Martin Huysens, 1591, in-8° [privilège daté de 1590, sans précision].  
(Munich SB, Rara 176 ; Brunet, V, 994 ; J. Bolte, *Johannes Pauli...*, p. \*33-\*34).  
Anvers : Martin Huysens, 1593.  
(Signalé, sans localisation, par Louis Loviot, *Revue des livres anciens*, II, 1917, p. 372-374).  
Anvers : Martin Huysens, 1596, in-8° [privilège de 1590].  
(Paris : B. de l'Arsenal, 8° BL 33161).

## B. AUTEURS FIGURANT DANS LE RECUEIL ÉTUDIÉ :

### Johannes Pauli

1. *Schimpf und Ernst...*  
Strasbourg : Johannes Grüninger, 1522, in-fol. [préface datée de 1519].  
(Munich SB ; Benzing, *Bibliographie strasbourgeoise*, I, n° 1464. Édition *princeps*).
2. Édition de référence : *Johannes Pauli, Schimpf und Ernst, herausgegeben von Johannes Bolte.* Berlin : Herbert Stubenrauch Verlagsbuchhandlung, 1924 [Reprint : Hildesheim-New York : Georg Olms Verlag, 1972].

### Heinrich Bebel

1. *In hoc libro continentur haec Bebeliana opuscula nova... Libri facetiarum jucundissimi atque fabulae ad modum ridendae...*  
Strasbourg : Johannes Grüninger, 1508, in-4°.  
(Paris BN, Rés. p. Y<sup>2</sup>. 283. Édition *princeps* des deux premiers livres de facéties).
2. *In hoc libro continentur haec Bebeliana opuscula nova et adolescentiae labores... Nova et addita : Novus liber facetiarum...*  
Strasbourg : *ex aedibus Matthiae Schurerii*, 1512, in-4°.  
(Paris BN, Rés. p. Y<sup>2</sup>. 282. Édition *princeps* du troisième livre de facéties).
3. Édition de référence : *Heinrich Bebels Facetien. Drei Bücher. Historisch-kritische Ausgabe von Gustav Bebermayer*, Leipzig : Verlag Karl W. Hiersemann (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart ; 276), 1931.

### Bonaventure Des Périers

1. *Les nouvelles récréations et joyeux devis de feu Bonaventure Des Périers, valet de chambre de la reine de Navarre.*  
Lyon : Robert Granjon, 1558, in-4°.  
(Paris BN, Rés. Y<sup>2</sup>. 735).  
On dénombre une dizaine d'éditions parisiennes ou lyonnaises entre 1558 et 1572.
2. Édition de référence : *Conteurs français du XVI<sup>e</sup> siècle*, textes présentés et annotés par Pierre Jourda.  
Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979, p. 359-594.

### Gilles Corrozet

1. *Les divers propos mémorables des nobles et illustres hommes de la chrétienté, par Gilles Corrozet.*  
Paris : Gilles Corrozet, 1556, in-8°.  
(Cambridge : Harvard Univ., \*FC5. C8175. 556d).  
Rééditions :  
Paris : Gilles Corrozet, 1557 (Paris BN, Z. 18048) ou Arnould L'Angelier, 1557 (Londres BL, 1080. d. 2/1) ; Anvers : Christophe Plantin, 1557 (Paris, B. Mazarine, 34535 A) ; Lyon : Gabriel Cotier, 1558 (Cambridge, Harvard Univ., \*FC5. C8175. 556 dd), 1560 (Baudrier, IV, 71), Veuve Gabriel Cotier, 1570 (Baudrier, IV, 80) ; Paris : Robert Le Mangnier, 1571 (Washington, Folger Shakespeare Library, PQ. 1607. C6. 1571 Cage).

**Lodovico Guicciardini**

1. *L'hore di recreatione di M. Lodovico Guicciardini, patritio Fiorentino.*  
Anvers : Guillaume Sylvius, 1568, in-16.  
(Paris, B. de l'Arsenal, 8° BL 29239. Véritable édition *princeps*, mise à part une contrefaçon vénitienne de 1565. Sur la bibliographie de Guicciardini, voir R. H. Touwaide, *Messire Lodovico Guicciardini, gentilhomme florentin*. Nieuwkoop : B. de Graaf, 1975, p. 103-112).
2. *Les heures de récréation et après-dîners de Louis Guicciardin... traduit d'italien en français par François de Belleforest...*  
Paris : Jean Ruelle, 1571, in-12.  
(Paris BN, Rés. Y<sup>2</sup>. 32).  
Rééditions parisiennes chez Jean Ruelle, 1573 (Paris, B. de l'Arsenal, 8° BL 29241) et chez Nicolas Bonfons, 1576 (Londres BL, 245. b. 41).

**Georg Wickram**

1. *Das Rollwagenbüchlein. Ein neüws vor unerhört's Büchlein darin vil guter schwenck und Historien begriffen werden so man in Schiffen und auf den Rollwagen... erzählen mag... zu einer kurtzweil an Tag bracht und zusammen gelesen durch Jorg Wickrammen Stadtschreiber zu Burckheim.*  
Strasbourg : Johann Knobloch le Jeune, 1555, in-8°. (Wolfenbüttel HAB, 569. 2. 1. Quod. Édition *princeps*.)
2. Édition de référence : *Georg Wickrams Werke. Band III, her. von J. Bolte.* Tübingen (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart ; 229), 1903, p. 1-146.

C. BIBLIOGRAPHIE D'ANTOINE TYRON (MISE À PART LA TRADUCTION DU *RECUEIL DE PLUSIEURS PLAISANTES NOUVELLES*) :

1. *Les épîtres morales de M. Jean Tissier de Nivernois [Joannes Ravisius Textor], traduites de latin en français par Antoine Tyron, avec la table des choses plus mémorables contenues en icelles. Avec ce les plus élégantes fleurs, sentences et manières d'écrire, extraites des épîtres familières de Cicéro, assemblées par lieux communs. Avec autres épîtres communes et familières.*  
Anvers : Jean Waesberghe, 1563, in-8° : [76], [84] f. (Paris BN, 16 °R. 7981).  
Dédicace de Tyron, datée d'Anvers, 30 décembre 1562, à Nicolas Rockox, bourgmestre d'Anvers. La traduction des 147 épîtres est suivie d'un *Sizain au lecteur* à la gloire de Textor. La traduction de Cicéron n'est apparemment pas l'œuvre de Tyron. Rééditions à Anvers, 1570 (Du Verdier, éd. Rigoley, III, 141) ; à Anvers : Jean Waesberghe, 1572 (Londres BL, C.53.a.32) ; à Lyon : Benoît Rigaud, 1574 (Wolfenbüttel HAB ; Baudrier, III, 307-308).
2. *L'histoire de l'Enfant prodigue, réduite et étendue en forme de comédie, et nouvellement traduite de latin en français par Antoine Tyron, matière très utile et profitable pour les jeunes gens, à cause des bons propos, sentences et admonitions qui y sont annexés.*  
Anvers : Jean Waesberghe, 1564, in-8° : [56] f. (Paris BN, Rés. Yf. 2928 ; Londres BL, 238.1.6/2).  
Il s'agit de la traduction d'*Acolastus*, comédie latine de Guillaume Le Foulon, encore appelé *Willem de Wolder*, *Fullonius* ou *Gnapheus*. Lettre dédicatoire de Tyron « A très vertueux adolescent M. Grégoire Goutin, notaire en la très fameuse ville d'Anvers », datée d'Anvers, 15 avril 1564. Tyron signale qu'il traduit l'*Histoire de Joseph* en même temps que celle de l'Enfant prodigue.
3. *L'histoire de Joseph, extraite de la Sainte Bible et réduite du latin de Macropedius en langage français par Antoine Tyron.*  
Anvers : Jean Waesberghe, 1564, in-8° : [72] f.  
(Paris BN, Rés. Yf. 2931 ; Londres BL, 238. 1. 6/1).  
L'édition comporte un prologue, mais pas de nouvelle lettre dédicatoire.
4. *Le promptuaire des exemples des vertus et vices, recueilli de l'Ancien et Nouveau Testament, par Révérend Père en Dieu M. Nicolas Hanape, jadis patriarche de Jérusalem, traduit en français par Antoine Tyron. Avec l'indice des chapitres et lieux communs contenus et traités en icelui.*  
Anvers : Jean Bellère, 1569, in-8° : [24], 480 p. (Paris BN, Rothschild VII. 7. 8).  
Lettre dédicatoire du traducteur à Gérard de Groesbeeck, évêque de Liège, datée d'Anvers, 20 décembre 1568.

5. *Le quatorzième livre d'Amadis de Gaule... Nouvellement mis en français par Antoine Tyron.*  
Anvers : Jean Waesberghe, 1574, in-4° : [4], 107 f. (Paris BN, Rés. Y<sup>2</sup>. 642).  
Privilège daté de Bruxelles, 2 octobre 1571. Dédicace du traducteur à Philippe Romer, jeune homme en fin d'études, sans lieu ni date. Sonnet d'Étienne de Walcourt en hommage à Antoine Tyron, f. [2] v<sup>o</sup>.  
Rééditions à Chambéry : François Pomar, 1575 (Paris BN, Y<sup>2</sup>. 6226) ; Paris : Nicolas Bonfons, 1577 (Paris BN, Rés. Y<sup>2</sup>. 1351) ; Lyon : Benoît Rigaud, 1577 (Paris, B. Mazarine, 46029/14).
6. *Le quinzième livre d'Amadis de Gaule... Nouvellement mis en français par Antoine Tyron.*  
Anvers : Henry Heindrickx, 1577, in-4° : [2], 82 f. (Paris BN, Rés. Y<sup>2</sup>. 643).  
Pas de pièces liminaires, ni de privilège.  
Réédition à Paris : Jean Parant, 1577, in-16 (Paris BN, Rés. Y<sup>2</sup>. 1411).
7. *L'institution de la femme chrétienne, tant en son enfance comme en mariage et viduité, avec l'office du mari. Traduite en français du latin de Louis Vivès.*  
Anvers : Christophe Plantin, 1579, in-8° : 395, [2] p. (Paris, B. Mazarine, Rés. 24999 ; Londres BL, 1019. e. 35) .  
Dédicace de la traduction par Antoine Tyron « A vertueuse et discrète personne Monsieur François Le Fort », datée du 1<sup>er</sup> juin 1579. Tyron lui offre cette traduction pour l'éducation de sa fille Isabelle. Autre lettre dédicatoire de Plantin à Sébastien Cuypres et Pierre Heyns, maîtres d'écoles de jeunes filles à Anvers, datée également du 1<sup>er</sup> juin.
8. *Trois comédies françaises de Gérard de Vivre, Gantois. La première, Des amours pudiques et loyales de Theseus et Dianira. La seconde, De la fidélité nuptiale d'une honnête matrone envers son mari et époux. Et la troisième, Du patriarche Abraham et sa servante Agar. Le tout pour l'utilité de la jeunesse et usage des écoles françaises, pour la seconde édition revu et corrigé par Ant. Tyron.*  
Anvers : Henry Heindrickx, 1580, in-8° : 150, [1] p. (Paris BN, Rothschild IV. 2 bis. 63).  
Privilège portant sur les trois pièces, daté d'Anvers, 5 décembre 1577. Dédicace par Gérard de Vivre de la première comédie à Pierre Heyns, datée de Cologne, 24 mai 1577. Le nom d'Antoine Tyron n'apparaît qu'au titre.  
Rééditions à Anvers, 1589 (Gand BU, 7986) ; Rotterdam, 1589 (Paris, B. de l'Arsenal, 8° BL 12604) ; Anvers, 1595 (Paris, B. de l'Arsenal, Rf 1576) ; Anvers, 1602 (Paris, B. de l'Arsenal, 8° BL 12605 ; Londres BL, 11737. a. 12).

#### D. AUTRES PUBLICATIONS :

1. Des vers français dans les pages liminaires du *Refuge et garant des pupilles, orphelins et prodiges*, de Josse de Damhoudere. Anvers : Jean Bellère, 1567, in-4° (Londres BL, C. 68. h. 3).
2. Dans son sonnet en tête du *Quatorzième livre d'Amadis* (Anvers, 1574), Étienne de Walcourt loue Tyron pour sa traduction, de latin en français, de la *Pratique civile*. De quelle *Pratique* s'agit-il ? Damhoudere avait publié sa *Praxis rerum civilium* à Anvers en 1567 (Nancy BM, 280186) ; la traduction a paru sous le titre de *Pratique judiciaire ès causes civiles... ornée de quelques figures convenables à la matière*. Anvers : Jean Bellère, 1572, in-fol. (Paris BN, F. 1542) ; toutefois le nom de Tyron n'y figure pas et la *Bibliotheca Belgica* (II, 34-35) indique que la traduction a été assurée par Damhoudere lui-même. Il ne peut s'agir de la *Pratique civile* de Philippe Wielant, car l'original a été publié en flamand (Anvers : Jean de Laet, 1558) et il n'y a apparemment pas eu de traduction française imprimée.
3. Dans son ouvrage *The Plantin Press (1555-1589). A bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, I-VI. Amsterdam : Van Hoeve, 1980-1983, Léon Voet signale plusieurs collaborations d'Antoine Tyron à des éditions savantes : rédaction d'annotations en janvier 1566 pour les *C. Julii Caesaris commentarii* qui devaient paraître en 1570 (art. 854, p. 515) ; collaboration en mars 1565 à une édition du *De officiis* de Cicéron (art. 964, p. 627-628) ; travail de copiste pour l'édition des *Epistolarum libri duo* de Nicolas Clénard en 1566 (art. 996, p. 660) ; rédaction de l'index pour le *De natura rerum* de Lucrèce en 1565 (art. 1589, p. 1428-1429) ; collaboration à l'édition des comédies de Plaute établie par Jean Sambuc en mars 1566 (art. 2077, p. 1918) ; collaboration à la traduction flamande des *De miraculis rerum naturalium libri IIII* de Jean-Baptiste

Porta, publiée en 1566 (art. 2091, p. 1934) ; travail de copiste pour la publication en 1567 des *Emblèmes* de Sambuc, traduits par Jacques Grévin (art. 2174, p. 2039) ; traduction révisée de *l'Institution de la femme chrétienne* de Vivès en 1579 (art. 2468, p. 2403-2404).

## NOTES

- <sup>1</sup> *Essais*, I, 25. Éd. par Pierre VILLEY. Paris : P.U.F., 1965, p. 139.
- <sup>2</sup> Voir la troisième partie de notre « Bibliographie » en fin d'article.
- <sup>3</sup> Il apparaît comme tel dans le corpus établi par Pierre JOURDA, *Contes français du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979, p. 1452. Gabriel PÉROUSE lui consacre quelques lignes dans ses *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle*. Genève : Droz, 1977, p. 473-474.
- <sup>4</sup> Sur Pauli et Bebel, consulter l'appareil critique figurant dans les éditions de référence citées dans notre « Bibliographie ».
- <sup>5</sup> Quelques textes, qui ne se retrouvent pas dans les éditions de Pauli et Bebel, semblent d'une autre origine. Sur ces interpolations difficiles à traiter, voir *infra*, note 17.
- <sup>6</sup> Se reporter à la première partie de notre « Bibliographie ».
- <sup>7</sup> BUJANDA, notice 612, p. 378-379.
- <sup>8</sup> Dans son édition de Pauli, p. \*33, J. BOLTE signale quelques effets de la censure visibles dans l'édition de 1576. Par exemple, l'évêque de Mayence à qui son bouffon donnait un coup sur le nez pour chasser une mouche devient, en 1576, un certain « prince de Ronceval ».
- <sup>9</sup> Guicciardini vivait et publiait ses œuvres à Anvers, où il bénéficia pendant quelque temps des bonnes grâces du duc d'Albe. Corrozet avait été réédité par Plantin en 1557. Quant au recueil de Bonaventure Des Périers, il était popularisé par une dizaine d'éditions.
- <sup>10</sup> « Par grâce et privilège du roi est permis à Henry Heindrickx [...] que lui seul et sans autre pourra imprimer, vendre et distribuer par tous ses Pays bas *Le recueil de plusieurs plaisantes nouvelles, etc.* et ce tant en langage flamand que français [...] »
- <sup>11</sup> *Le recueil de plusieurs plaisantes nouvelles*, 1578, f. liminaire A<sub>2</sub> v<sup>o</sup>.
- <sup>12</sup> Comparer par exemple le fameux récit du « Pot au lait » (éd. Jourda, nouvelle 12, p. 396-397) avec sa restitution par Tyron (p. 163-164), ou encore celui du « Roi Salomon qui fit la pierre philosophale » (éd. Jourda, nouvelle 13, p. 397-401) avec son équivalent (p. 150-157).
- <sup>13</sup> Dans le *Recueil* de Tyron, les textes sont titrés mais ne sont pas numérotés. On peut toutefois, par commodité, leur attribuer un numéro. Les dix textes présents en 1578 et retirés en 1591 sont les textes [15] (p. 13-14), [19] (p. 18-19), [71] (p. 70), [90] (p. 89-91), [94] (p. 99-102), [125] (p. 112), [127] (p. 122-123), [130] (p. 124-125), [151] (p. 150-157) et [153] (p. 159-160). Les neuf textes ajoutés à la fin de l'édition de 1591 occupent les feuillets 82v<sup>o</sup>-91v<sup>o</sup> : il s'agit, si l'on se réfère à l'édition Bolte des œuvres de Wickram, des nouvelles 111 (f. 82v<sup>o</sup>-84r<sup>o</sup>), 71 (f. 84r<sup>o</sup>-85r<sup>o</sup>), 105 (f. 86r<sup>o</sup>-87r<sup>o</sup>), 74 (f. 87r<sup>o</sup>-87v<sup>o</sup>), 75 (f. 87v<sup>o</sup>-88v<sup>o</sup>), 107 (f. 88v<sup>o</sup>-90v<sup>o</sup>), 9 (f. 90v<sup>o</sup>-91r<sup>o</sup>) et 11 (f. 91r<sup>o</sup>-91v<sup>o</sup>) ; la nouvelle du « Marchand qui jour de sa vie n'avait vu si longue aulne » (f. 85r<sup>o</sup>-86r<sup>o</sup>) n'est apparemment pas de Wickram.
- <sup>14</sup> Il faudrait savoir si Tyron était toujours vivant en 1590. À défaut d'éléments biographiques, sa bibliographie le situe à Anvers de 1562 à 1580. On ne lui connaît aucune publication postérieure à cette date.
- <sup>15</sup> *Recueil*, 1578, f. A<sub>3r</sub><sup>o</sup>. Le dédicataire est « Jacques de La Faille le jeune, porte-enseigne de la vaillante compagnie des jeunes hommes d'Anvers ». Le fameux jésuite anversois Jean-Charles de La Faille, qui fut mathématicien à Louvain et précepteur à la cour d'Espagne dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, était sans doute de sa lignée.
- <sup>16</sup> Les interpénétrations textuelles sont nombreuses, car Corrozet a puisé dans Pauli, Guicciardini s'est servi de Pauli, mais aussi de Corrozet.
- <sup>17</sup> On peut essayer de donner à présent la composition du *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles* de 1578 en numérotant les textes et en mentionnant leurs auteurs entre parenthèses ; l'indication de deux noms signifie que le texte se trouve chez deux auteurs presque identiquement ; l'indication X signifie qu'il s'agit d'un texte interpolé dont on n'a pas réussi à découvrir la provenance : [1] (X), [2]-[7] (Pauli), [8] (X), [9] (Pauli), [10] (X), [11]-[14] (Pauli), [15] (Bebel-Guicciardini), [16]-[35] (Pauli),



[36] (Pauli-Guicciardini), [37]-[62] (Pauli), [63] (X), [64]-[82] (Pauli), [83] (Pauli-Corrozet), [84]-[85] (Pauli-Bebel), [86]-[88] (Bebel), [89] (Pauli-Bebel), [90] (Pauli), [91]-[96] (Bonaventure Des Périers), [97] (X), [98] (Bonaventure Des Périers), [99]-[103] (Corrozet), [104] (Bebel), [105]-[109] (Guicciardini), [110] (X, variante de [36]), [111]-[120] (Guicciardini), [121] (Guicciardini-Corrozet), [122]-[127] (Guicciardini), [128] (X), [129] (Pauli), [130] (X), [131]-[135] (Bonaventure Des Périers), [136]-[140] (Corrozet), [141] (Pauli-Corrozet), [142] (X), [143]-[148] (Guicciardini), [149]-[150] (X), [151]-[152] (Bonaventure Des Périers), [153]-[154] (X), [155] (Pauli), [156] (Bonaventure Des Périers), [157] (Pauli-Guicciardini).

- <sup>18</sup> À titre d'exemple, il est intéressant de voir comment les mignardises du début et de la fin de la nouvelle 45 de Des Périers (éd. Jourda, p. 468-470) ont été évacuées dans le *Recueil* de Tyron (p. 100-102).
- <sup>19</sup> Éd. Jourda, p. 433-436 ; *Recueil*, 1578, [92]-[93], p. 94-99. La transition entre les récits [92] et [93] s'opère par cette dernière phrase du récit [92] : « [...] car Monsieur tomba derechef en un autre accident, ainsi que vous orrez au traité suivant » (p. 96).
- <sup>20</sup> Éd. Jourda, p. 545-546 ; *Recueil*, 1578, nouvelles [68], p. 64-68 et [98], p. 104-106.
- <sup>21</sup> Éd. Jourda, p. 551-552 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [96], p. 102-103.
- <sup>22</sup> Éd. Jourda, p. 370-372 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [152], p. 157-159.
- <sup>23</sup> Éd. Jourda, p. 414-416 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [132], p. 126-128.
- <sup>24</sup> Éd. Jourda, p. 483 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [95], p. 102.
- <sup>25</sup> *Recueil*, 1578, nouvelle [108], p. 113. Et quand Guicciardini parle du roi de France et des lourds impôts qu'il fait lever (nouvelle [118], p. 119), Belleforest, le traducteur français de Guicciardini, parlera simplement d'un roi, sans indication de nationalité. On voit bien que le « recadrage » dont on parle est une opération aussi prudente que nécessaire et qu'elle s'exerce à toutes les étapes de l'histoire d'un texte.
- <sup>26</sup> Éd. Jourda, nouvelle 2, p. 370-371 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [152], p. 157-159.
- <sup>27</sup> Éd. Jourda, p. 433 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [92], p. 94.
- <sup>28</sup> Éd. Jourda, p. 423 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [134], p. 130.
- <sup>29</sup> Éd. Jourda, nouvelle 13, p. 398 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [151], p. 151. Il s'agit de la vaste forêt de Mormal, au sud-ouest de Valenciennes, à quelques kilomètres de l'actuelle frontière belge.
- <sup>30</sup> Bebel, III, 138 ; *Recueil*, 1578, nouvelle [87], p. 85-87.
- <sup>31</sup> On peut songer aux *Facétieux devis des cent et six nouvelles nouvelles* de La Motte Roulant (Paris : Guillaume Le Bret, 1549 ; Jean Longis, 1550), qui reprennent la quasi-totalité du recueil bourguignon, ou bien encore au *Recueil des plaisantes et facétieuses nouvelles recueillies de plusieurs auteurs* (Lyon : Eustache Barricat, 1555 ; Anvers : Gérard Spelman, 1555), qui reprend la quasi-totalité du recueil de La Motte Roulant.
- <sup>32</sup> Du moins dans les éditions parisiennes et lyonnaises à partir de 1569. Voir Robert BRUN, *Le livre français illustré de la Renaissance*, Paris : Picard, 1969, p. 137.
- <sup>33</sup> Dans son édition de Pauli, J. BOLTE en reproduit quelques-unes, p. \*30-\*32.
- <sup>34</sup> *Recueil*, 1578, nouvelle [77], p. 76.
- <sup>35</sup> Nouvelle [123], p. 121.

XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

# LES OBJETS DE LA *MIMESIS* : ENQUÊTE POÉTIQUE SUR LA MORT DE BAJAZET DANS L'HISTOIRE, LA NOUVELLE ET LA TRAGÉDIE

La nouvelle au XVIII<sup>e</sup> siècle est un des lieux où la critique classique des genres redéfinit sa conception de la fiction : nous avons déjà eu l'occasion de rappeler, autour des débats suscités par la *Princesse de Clèves*, comment s'y effectue le rejet d'une poétique du héros, laquelle est emblématique des grands romans chevaleresques et galants de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, et comment y est valorisée, au détriment de la construction épique de l'*action*, la *mimesis* des *caractères* et des *mœurs* dans un but rhétorique d'édification.

L'imitation poétique du monde est habituellement confondue (depuis la rhétorique latine) avec une imitation des textes et de leur art. Mais une distinction existe, qui nous permet en sens inverse d'analyser de façon plus raffinée l'art de l'imitation : dans la terminologie aristotélicienne, la *mimesis* poétique porte nécessairement sur trois objets : les actions, les caractères et/ou les passions. Après l'analyse de l'imitation active et éthique dans la nouvelle, il nous reste alors une dernière problématique à envisager, la représentation des *passions*. Le point d'arrivée ici est connu : la seconde moitié du siècle sera dominée par un pathétique triomphant, tant dans l'objet de l'imitation que dans ses modes (narration et drame). La question se pose de savoir si la nouvelle classique a pu servir aussi en ce domaine de laboratoire poétique.

Pour mettre en place les éléments d'une réponse, nous disposons d'une série de textes exemplaires prenant comme motif potentiellement pathétique la mort de Bajazet. Cette histoire se trouve en effet consignée dans des lettres d'ambassade (1635-1640)<sup>2</sup>, Segrais les reprend pour en donner une nouvelle galante, intitulée « Floridon ou L'amour imprudent » et placée à la fin de ses *Nouvelles françaises* (1656), enfin Racine réutilise les versions de ses deux prédécesseurs pour écrire la tragédie de *Bajazet* (1672)<sup>3</sup>. Qu'il y ait un modèle très élaboré de la *mimesis* pathétique dans la fiction dramatique de Racine, n'a rien pour surprendre : à l'autre bout de la chaîne, l'introducteur de cette histoire en France hésitera entre deux modèles fictionnels convenus (un modèle galant et un modèle chevaleresque) pour mettre en récit cette donnée événementielle.

Entre les deux, la nouvelle de Segrais renchérit sur les récits de Césy en ce qui concerne l'action (ajout d'épisodes galants) et la matière morale (traitement cornélien de l'héroïsme), mais Segrais place aussi une peinture des passions coupables, en opposition à la morale idéale attendue dans les romans. C'est précisé-

ment à travers cet « immoralisme » des passions qu'il introduit une *mimesis* pathétique novatrice, en rupture avec la convention dominante : la génération de Racine se chargera de l'élever au rang de modèle littéraire.

#### SPÉCULATIONS SUR LES VERSIONS ÉCRITES ET ORALES DE CÉSY : LA VIE COMME UN ROMAN

Tout comme le fera Racine dans ses deux « Préfaces », Segrais rappelle explicitement, par la bouche de son narrateur (à la fois auditeur et secrétaire du récit effectué par une dame de qualité, Silerite, dans une joute verbale inspirée de l'*Heptaméron*), que l'idée, sinon le modèle, de cette histoire provient d'un récit effectué oralement et à plusieurs reprises par le comte de Césy à son retour d'ambassade<sup>4</sup>. De cette personne de qualité, Jasinski nous rappelle les qualités de chroniqueur (attestées par ses lettres) et de conteur (vantées par ses contemporains)<sup>5</sup>. S'il nous manque aujourd'hui cette narration orale, qui sert explicitement de modèle pour Segrais, et qui permet à Racine de cacher comme modèle plus élaboré le texte même de *Floridon*, les quatre dépêches que Césy a envoyées de son ambassade suffisent à nous en indiquer l'essentiel ici, à savoir les points forts de sa poétique et les modèles qu'il imite pour construire et orner son histoire.

Mettons en regard deux dépêches datées du même jour (7 septembre 1635) : l'une, brève, est adressée au secrétaire d'État aux Affaires étrangères, l'autre, ample, au roi Louis XIII en personne ; considérons que cette dernière est une version développée et ornée de la première ; nous obtiendrons ainsi de précieuses indications sur la poétique de l'amplification que Césy n'a pas manqué de mettre en œuvre dans son récit oral, fût-il consacré à un autre versant de l'affaire. Notons que ces deux premières versions suivent le même plan : d'abord l'exposé des faits, à savoir le double assassinat des Princes Soliman et Bajazet par le Sultan, puis les raisons de l'assassinat (rivalités possibles entre le Sultan et ses deux frères cadets). L'amplification extrêmement oratoire de la lettre à Louis XIII repose alors sur des ressources facilement identifiables : 1. dramatisation de la narration par construction de trois scènes guerrières (la réception et le début d'exécution de l'ordre écrit du Sultan, centrés sur un acteur principal, le Caïmacan, une péripétie, la résistance de Soliman, un épisode à fonction ornementale, l'équivoque qui a failli coûter la vie au Caïmacan et le désordre du sérail provoqué par ses cris) ; 2. focalisation des raisons familiales sur deux personnages (la sultane mère, qui est contrainte au départ afin qu'elle ne puisse s'opposer à l'assassinat, et Bajazet, principal rival du Sultan) ; 3. ornementation stylistique et éthique convenant aux turqueries (signalons en particulier la lettre du Sultan, morceau de bravoure orientalisant, et la peinture d'un caractère « turc », endossé par Bajazet).

C'est ainsi que cette première version amplifiée de l'affaire réécrit l'histoire sur le modèle des fictions chevaleresques, avec Soliman dans le rôle du héros malheureux et le Caïmacan dans le double rôle du serviteur zélé et du héros confronté à une péripétie (presque) tragique. Bajazet n'est ici qu'un compare : les

explications le mettent au centre des relations familiales, entre la sultane-mère et le sultan, mais il n'en est pas encore le héros dans la mesure où l'agencement des faits en système narratif s'est concentré sur une durée brève (la veille et la nuit de l'assassinat), et non sur une durée longue, qui serait celle du roman familial.

Une autre dépêche existe, nettement postérieure aux événements<sup>6</sup>. Elle constitue une réécriture complète des événements, en se déplaçant de la durée brève vers une temporalité étendue : *exit* Soliman, la trame héroïque et la grande tuerie ; place à une histoire galante structurant enfin autour de Bajazet les relations familiales en système de faits cohérent. L'introduction (le premier paragraphe) et la conclusion évoquent la mort et la succession troublée du sultan (Bajazet a eu un fils caché, qui pourrait prétendre au sultanat à la place de l'héritier légitime). Le second paragraphe quant à lui se présente explicitement comme l'histoire du jeune prince. Trois personnages entrent ici en jeu, Bajazet, la sultane-mère et une de ses favorites : un amour maternel unit la sultane-mère et Bajazet<sup>7</sup>, tandis qu'une inclination passionnelle le lie avec la favorite, tant et si bien qu'après l'assassinat politique de Bajazet, sur lequel le texte ne revient pas, la sultane-mère protège la jeune femme puis l'enfant en assurant le secret de cette affaire. Amours secrètes, grossesse cachée et enfant dérobé : voici donc, avec cette intrigue qui emprunte ses épisodes aux romans galants et ajoute des ornements convenus dans les turqueries (concurrence entre les femmes du sérail, arcanes du pouvoir despotique...), les passions introduites. Notons leur complexité (amour filial, amour passion), principalement due à la brièveté de leur exposition : le texte de la dépêche est formel, « J'en pourrai dire davantage lorsque je serai si heureux de me voir en France... ».

C'est cette ultime version, orale et amplifiée par rapport à la dépêche, qui servira de relais entre Césy et ses deux successeurs. Ceux-ci y trouveront bien plus qu'un ensemble de faits : une cohérence narrative garantie par le modèle romanesque imité. À en croire la poétique de l'amplification mise en œuvre dans la lettre à Louis XIII à partir d'un modèle romanesque différent, chevaleresque, Césy étoffera et animera la structure de son histoire galante en dramatisant la narration par découpage de quelques scènes, en resserrant chacune d'elle sur un seul personnage principal, et en ajoutant des épisodes plus accessoires et des ornements stylistiques ou éthiques (portraits) convenus dans les romans galants ou dans les turqueries. Bref, qu'ils soient auditeurs directs (comme Segrais et, dans sa fiction, Silerite) ou indirects (comme le narrateur-secrétaire de la fiction-cadre dans *Floridon* ou Racine *ipse*, qui s'en remet au récit secondaire du chevalier de Nantouillet), les futurs auteurs possèdent un récit travaillé, régi par une poétique précise, inspirée des romans galants, et par une rhétorique très figurée, dont l'ornementation ostentatoire participe de l'asianisme orientalisant.

La représentation des passions y semble toutefois purement fonctionnelle : celles-ci expliquent et déterminent les actions des personnages (existence d'un enfant caché, protection de la sultane-mère), jamais elles ne viennent au premier

plan d'un épisode ni n'animent d'une éloquence enflammée les caractères. À en croire les scènes chevaleresques de la lettre à Louis XIII, l'art de Césy privilégie les mouvements, les actes et les renversements de fortune, bref, tout ce qui constitue la *mimesis* des actions, sur celle des caractères (principalement ornementale) et ignore tout de l'imitation pathétique (la terreur et la pitié du Caïmacan lors de la méprise qui a failli lui coûter la vie se réduisant à la mention de « cris » !).

Qu'advient-il de cette poétique de l'action galante dans la nouvelle de Segrais ? Pris entre un auteur attesté (Césy) et une narratrice fictionnelle (Silerite), Segrais, sous le masque d'un secrétaire fictionnel, endosse la narration pour assumer une part d'invention, un apport personnel, lequel, si on l'en croit, viendrait renforcer et compliquer le milieu de l'« histoire turque » :

Contente-toi, écrit-il au lecteur, que l'histoire est véritable, que ce que tu en jugeras de plus galamment dit est d'elle [*i.e.* Silerite], car, quoique je susse cette histoire du même auteur, je l'écoutai autant qu'il me fut possible, surtout au commencement et à la fin [...].

Segrais reprend donc, sur un mode enjoué convenant à une narratrice emblématique de la mondanité, les données initiales du récit (affection maternelle de la sultane-mère et de Bajazet, passion de Bajazet envers une confidente), et le dénouement (mort de Bajazet sur ordre du Sultan et salut du petit prince grâce à la sultane-mère) ; quant aux lacunes du milieu, elles constitueront précisément les « places vides » dans lesquelles il mettra en œuvre une poétique de l'amplification fort différente de celle de Césy, portant sur une *mimesis* des passions novatrice<sup>8</sup>.

#### L'ART IMITATIF DE LA NOUVELLE : DES ESSAIS EN QUÊTE D'OBJET

L'histoire de Segrais s'organise en trois parties distinctes :

1. Le triomphe de l'amour, avec la relation qui s'installe entre la sultane-mère et Bajazet ;
2. La jalousie, avec la découverte d'une liaison entre Bajazet et Floridon, favorite de la sultane-mère ; épisode conclu par le pardon de la sultane-mère et l'instauration d'un pacte (Bajazet sera fidèle six jours par semaine à la sultane-mère et pourra, le septième jour, rendre visite à Floridon) ;
3. Le désespoir de la sultane-mère après l'infraction du pacte par Bajazet. Épilogue sur le pardon qu'elle accorde à Floridon et à son enfant.

S'il est vrai que le début et la fin renvoient à l'intertexte oral de Césy, force est de constater alors que celui-ci a introduit une variante considérable : à l'amour maternel de la sultane-mère envers Bajazet, il aurait substitué un amour passionnel. Peut-être en était-il ainsi : mais, plus sûrement, il était dans la logique du modèle romanesque employé dans le récit originel d'opérer cette substitution et de remplacer le schéma boiteux amour passionnel/charité dévouée, par une rela-

tion triangulaire riche de péripéties convenues (amour, jalousie et vengeance). De politique et chevaleresque, la mort de Bajazet bascule alors du côté du crime passionnel et du roman (opposante potentielle dans la première dépêche et pour cela éloignée la nuit du crime, la sultane-mère décide ici de laisser l'assassinat se dérouler).

La brièveté de la nouvelle n'assure pas son homogénéité : non seulement le recueil de nouvelles est pour Segrais une occasion de s'essayer à tous les genres de la fiction en prose, ici une histoire tragique, là une histoire turque<sup>9</sup> ; mais une telle diversité poétique se retrouve à l'intérieur d'une même nouvelle, et c'est ainsi que *Floridon*, la nouvelle qui nous occupe, est partagée entre plusieurs modèles fictionnels et entre plusieurs alternatives poétiques.

Tout d'abord, le modèle du roman galant intervient tout au long du récit : accessoirement, il fournit nombre d'épisodes ornementaux (réceptions et cérémonies, lettres dérobées, déguisements...). Au même titre que les romans chevaleresques ou nombre de fictions théâtrales, il est régi par une poétique aristotélienne de l'enchaînement dramatique fondée sur les « coups de théâtre » et les « reconnaissances », qui se retrouve ici<sup>10</sup>. Il impose enfin à la nouvelle sa propre représentation de l'amour. Au début et à la fin du récit en effet, là où Segrais avoue explicitement sa dette envers la narratrice fictionnelle, et, à travers elle, envers le récit de Césy, la *mimesis* de l'amour relève, en accord avec la poétique des grandes histoires d'amour et d'aventure, d'une *mimesis* d'action. Autrement dit, l'amour y est identifié à une succession d'actes qui sont déterminés par les choix des personnages et par les arguments qu'ils peuvent échanger<sup>11</sup> : déclaration (de la sultane-mère à Bajazet), séduction (de Floridon par Bajazet), infidélité et rupture alimentent l'action amoureuse du début ; déception et vengeance motivent après coup le dénouement.

Mais les épisodes intermédiaires échappent en partie à cette représentation active de l'amour. Les commentaires critiques que les auditeurs fictifs échangent après le récit de la nouvelle nous permettront, tout d'abord, de qualifier la poétique qui préside à l'amplification de la première péripétie (la découverte, par la sultane-mère, de l'infidélité de Bajazet et ses conséquences) ainsi qu'à l'adjonction d'un épilogue décalé (comment la sultane-mère a préservé son dernier fils de l'assassinat, et par là même a assuré la pérennité de son propre pouvoir à la mort du sultan) :

[...] l'habileté de la sultane inspir[a] de l'admiration et [...] la grande passion qu'elle avait pour Bajazet, ayant été si cruellement méprisée, [fut] capable de trouver de la pitié [...]<sup>12</sup>.

Admiration et pitié sont des indices transparents : ils renvoient tous deux à la poétique cornélienne de la tragédie, laquelle en outre privilégie, à l'encontre d'Aristote, la *mimesis* des caractères sur celle de l'action. Le drame, le moteur de l'histoire, devient, par exemple dans *Cinna* ou *La clémence d'Auguste*, la détermination

d'un choix, d'une préférence stoïque (ne pas céder à la passion, opter pour la raison), et, *ipso facto*, la mise en place d'un *ethos*, la construction et la preuve d'un caractère héroïque – d'où cette admiration qui s'élève par-delà la pitié. Que les pourfendeurs de schémas nous pardonnent : d'une pratique poétique forcément plurielle, nous ne retenons ici que la poétique du choix éthique, qui semble modéliser une grande partie des développements consacrés au caractère de la sultane-mère dans la première amplification. En trois scènes de confrontation (deux entre la sultane-mère et Floridon, une entre la même et Bajazet), Segrais nous dépeint le combat explicite de la raison et de la passion qui se livre dans le cœur de la femme trompée, jusqu'à l'issue stoïque vers la clémence, le pardon et le pacte du partage.

La seconde amplification (la seconde trahison de Bajazet) semble redoubler inutilement le schéma de confiance et de déception déjà utilisé : à quoi bon retarder la vengeance de la sultane-mère par cette invraisemblable histoire de partage hebdomadaire ? C'est bien là qu'apparaissent les points négligés dans le travail de l'histoire : après avoir expérimenté un modèle cornélien de *mimesis éthique*, Segrais va, sur le même canevas dramatique, centrer son art sur la *représentation de la passion*.

Jalousie, colère et désespoir remplissent en effet les pages du texte consacrées à ce dernier mouvement de l'histoire. Du côté de l'action, un repli apparaît même (ellipse de la narration concernant la renaissance du soupçon et les raisons de l'infraction), accompagné d'une surcharge ornementale romanesque (*ekphrasis* de l'accueil triomphal accordé à Bajazet au palais de Floridon, déguisement de la sultane-mère et course-poursuite en bateau). Deux pages pour l'action, trois pages pour la peinture de la douleur : ce n'est plus ici le combat de la passion et de la raison, mais un arrêt de la représentation sur l'état pathétique de la sultane-mère.

Quelle en est la fonction ? Assurément, elle n'est pas dramatique : l'oscillation de la sultane-mère entre amour et haine ne débouche sur aucune décision (de pardon ou de vengeance) et seul un *deus ex machina*, le sultan lui-même, par l'intermédiaire d'un nouvel ordre d'assassinat, permet de précipiter dans son dénouement une action jusqu'ici arrêtée. Cette représentation de la passion trouve en vérité une justification *générique* : c'est en tout cas la leçon que nous apportent les divers commentaires échangés par les actrices de la fiction-cadre, soit sur ce récit précis, soit sur l'art du roman en général.

Le jugement des auditrices concernant la peinture des passions dans cette nouvelle est ostensiblement sévère :

[...] ceux à qui Silerite raconta les amours de cette princesse furent inexorables pour elle. [...] La certitude qu'elles avaient que ce n'est pas dans les mœurs si éloignées des dames chrétiennes et françaises qu'il faut chercher des vertus si sévères, ne put modérer une censure si rigoureuse<sup>13</sup>.



Cette sévérité est ainsi placée sous le signe de l'étrangeté, de l'éloignement. La distance morale est reconnue quant à la peinture des passions, mais elle n'excuse rien. La princesse Aurélie avait déjà donné par avance, à la fin de son propre récit, les raisons fondamentales de cette condamnation morale :

[...] Je n'aurais qu'à vous répondre [...] que nous avons entrepris de raconter les choses comme elles sont et non pas comme elles doivent être ; qu'au reste, il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit ces choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète, mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver que comme notre imagination se les figure<sup>14</sup>.

La représentation des passions est liée au choix d'un genre : au roman est rattachée une représentation idéaliste des passions, « comme elles doivent être », c'est-à-dire comme de « beaux sentiments », tels que « notre imagination se les figure » ; à la nouvelle, la représentation « ten[ant] de l'histoire », des passions comme « nous les voyons » ; d'un côté, une convenance affichée aux exigences de la morale platonique, de l'autre, une déception morale conventionnelle dès lors que le regard moraliste (celui de l'homme de foi ou celui de l'historien mémorialiste) se tourne vers le monde d'ici-bas (le *theatrum mundi* des mondains ou des courtisans).

En résumé, du côté des romans, la *mimesis* des passions est d'abord une réécriture conventionnelle des modèles poétiques à la mode (romans courtois, poésies pétrarquistes...) ; du côté de la nouvelle en revanche, l'imitation des passions se cherche un modèle textuel : elle évoque ici celui de l'histoire, bien qu'il ne soit guère probant (nous avons vu le recours massif aux romans conventionnels, chevaleresques ou galants, qu'effectue Césy) ; mais à l'époque troublée où Segrais a publié ce recueil de nouvelles, une autre écriture de l'histoire, contestataire, se mettait en place du côté des mémorialistes, qui rejetait la poétique *grosso modo* épique de l'historiographie officielle, et prônait une poétique anti-romanesque : d'où l'argument présenté ici, qui devient rapidement un cliché (cf. les débats autour de la *Princesse de Clèves*), et selon lequel la nouvelle imite l'écriture de l'histoire.

Pour *Floridon*, un tel argument a une valeur doublement générique : bien que la nouvelle aille du côté de la représentation non valorisante, déceptive, des passions, bien qu'elle ne soit pas la figuration idéale des beaux sentiments, mais l'imitation défigurée des travers du cœur, elle s'associe à un modèle rhétorique prestigieux, celui de l'historien, pour mieux se démarquer d'une référence possible au modèle *comique* du burlesque<sup>15</sup>.

Mais quels sont alors les modèles textuels ou les techniques poétiques dont s'inspirent effectivement ces trois pages consacrées à la peinture du désespoir amoureux ? S'y reconnaît d'abord une rhétorique de l'hyperbole, laquelle corres-

pond passablement aux conventions romanesques (la passion y est dite dans sa forme extrême, idéalisée), mais ne nourrit aucune amplification : elle ponctue en quelque sorte l'*ekphrasis* ornementale focalisée sur le triomphe de Bajazet. Les deux autres mouvements du passage s'écartent quant à eux de cette imitation : poésie du monologue plaintif et affirmations paradoxales (oscillation entre amour et haine) ne sont pas sans rappeler la tradition élégiaque latine qui, du Livre IV de l'*Énéide* (où, délaissée par Énée, Didon chante son désespoir) aux *Héroïdes* d'Ovide, est marquée par la parole féminine amoureuse (orale ou écrite) et par l'éloquence de la plainte et de la fureur, de l'exclamation et de l'oxymore.

Là est assurément la référence poétique en matière de représentation passionnelle. Que Segrais possède cette culture est une certitude : on lui doit, une dizaine d'années plus tard, une traduction en vers des six premiers chants de l'*Énéide*, puis des six derniers et des *Géorgiques*. Mais, en 1656, à la publication de *Floridon*, l'imitation de cette *mimesis* pathétique latine est encore discrète : elle ne conduit à aucune amplification systématique. Il en sera tout autrement dans la reprise de l'histoire par Racine.

#### LA TRAGÉDIE DE BAJAZET : DU CHANT VIRGILIEN À SON IMITATION ACTIVE

Dans ses deux Préfaces (1672 et 1676), Racine revendique lourdement la référence aux textes historiques (récits de Césy, histoires de l'empire ottoman), et court-circuite purement et simplement la nouvelle de Segrais :

Les particularités de la mort de Bajazet ne sont encore dans aucune histoire imprimée<sup>16</sup>.

Mais l'analyse externe des préfaces comme l'analyse interne de la pièce plaide, évidemment, en faveur d'une imitation fructueuse de la nouvelle, précisément dans ce qu'elle comportait de novateur eu égard à la poésie galante des récits historiques.

Tout d'abord, le modèle historique garantit pour Racine comme pour Segrais la représentation des mœurs turques, et plus particulièrement leur caractérisation immorale par les passions<sup>17</sup>. La distance morale qui s'instaure alors est récupérée dans une argumentation que Racine emprunte littéralement au texte de *Floridon*. Pour Segrais, en effet, la distance morale est, nous l'avons vu, sinon excusée, du moins expliquée par la distance qui sépare l'univers fictionnel du monde actuel. Un effet complémentaire en découle, outre la vérité : la contravention des passions fait glisser la caractérisation vers l'extraordinaire, et partant vers un héroïsme de l'exception. C'est à un même résultat que convie, selon Segrais, l'éloignement spatio-temporel : il garantit le prestige de l'univers fictionnel, qui s'effectue au bénéfice des personnages.

Il me semble [...] que, comme l'éloignement des lieux, l'antiquité du temps rend aussi les choses plus vénérables<sup>18</sup>.

Ce que Racine reprend ainsi :

On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia*. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. [...] C'est ce qui fait, par exemple, que les personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre. [...] Ce sont des mœurs et des coutumes toutes différentes<sup>19</sup>.

L'imitation morale de l'histoire est en conséquence au cœur d'une stratégie générique complexe, que Racine reprend à Segrais, par-delà la différence des modes (ici narratif, là dramatique) : elle marque d'abord une rupture avec la poétique galante de la fiction, désormais démodée ; elle indique en outre que le travail mimétique principal porte sur les passions, dans la mesure où c'est à travers elles que la caractérisation contrevient à l'idéal moral ; mais, loin de renouer avec la figuration burlesque, cette peinture passionnelle des travers humains acquiert dignité et noblesse. La nouvelle poétique de la fiction renoue ainsi avec l'héroïsme, mais en le déportant de la dramaturgie cornélienne du caractère vers la peinture de la dépravation passionnelle.

Dernier argument que la poétique racinienne reprend à Segrais, celui de l'adjonction du tragique : dans *Floridon*, en effet, les commentaires reviennent sur le personnage de Bajazet en ces termes :

Il n'y eut que Bajazet qui trouva quelque protection devant un si illustre tribunal. Je ne sais si l'horreur de sa mort diminua quelque chose de celle de son ingratitude ; mais je sais seulement qu'il y en eut quelque une qui conclut par cette pensée qu'on [...] n'y découvrirait autre chose qu'une vérité qui semblait assez constante, à savoir que l'amour n'a jamais été vaincu par la reconnaissance<sup>20</sup>.

Par-delà la possibilité d'en faire une fable exemplaire, l'auditoire apprend une leçon poétique fondamentale aux successeurs de Segrais : pour faire basculer la *mimesis* pathétique de l'immoralisme dans l'héroïsme, il suffit de surenchérir dans « l'horreur », autrement dit de faire de l'épisode de la mort un dénouement qui suscite la terreur et partant la pitié. En nouant la représentation de la mort aux effets propres à la tragédie<sup>21</sup>, le poète non seulement autorise la peinture des passions dévoyées, mais, en même temps, il ajoute à l'étrangeté et à l'inconvenance des caractères l'épisode exceptionnel qui les singularise et les sublime en héros. D'où, la « grande tuerie » finale mise au point par Racine, à laquelle Madame de Sévigné, spectatrice cornélienne par excellence, ne voulait rien comprendre, et dont la fonction est de sauver globalement la *mimesis* pathétique en la rattachant au sublime du dénouement tragique.

Dernier point, commun il est vrai à la nouvelle génération des poètes, et que Racine par conséquent ne reprend pas expressément à Segrais même s'il s'y trouve aussi, la représentation des passions s'effectue par une imitation didonienne dé-

sormais extrêmement amplifiée. Une analyse interne de la pièce nous permettra de mieux apprécier l'apport poétique du travail racinien en la matière.

Pour aller vite, nous dirons d'abord que notre protocole de lecture n'utilise pas l'art poétique dans le sens d'une cohérence subtile et magistrale qui globaliserait l'ensemble du théâtre racinien et en dégagerait le « système » artistique ; tout au contraire, à l'instar des analyses effectuées sur les textes de Césy et de Segrais, notre analyse poétique travaillera dans le sens de l'éclatement, ou de l'ouverture du texte racinien sur plusieurs modèles parfois contradictoires, parfois hétérogènes. À cette méthode s'ajoutera une hypothèse de lecture qu'il ne s'agit pas ici d'étayer : chaque pièce nous paraît être un laboratoire poétique en acte, où Racine fait porter son travail sur un des points particuliers consignés par les poétiques<sup>22</sup> ; et plus précisément, nous suggérons que l'art de la *mimesis* est approfondi en trois pièces successives, chacune portant sur l'un des trois objets possibles de la représentation.

*Britannicus* tout d'abord explore à travers chaque personnage les différents modèles poétiques disponibles dans la construction des caractères ; *Bérénice* va renchéris sur la *mimesis* des passions, point faible de la pièce précédente aux dires des critiques<sup>23</sup>, et, là encore, il apparaît que chacun des trois personnages principaux est régi par un modèle poétique dominant (le modèle cornélien du sacrifice héroïque pour Titus, le modèle élégiaque de la plainte pour Antiochus, et le modèle didonien de la fureur pour l'amante délaissée) ; le point faible de ce travail étant, comme dans la dernière partie de *Floridon*, le dédain relatif porté à la *mimesis* de l'action<sup>24</sup>, la tragédie de *Bajazet* va alors clore ce triptyque consacré à la poétique mimétique en explorant les différentes voies possibles pour la *mimesis* active, et ce, en plaçant chaque personne dans une série d'activités poétiquement différentes.

Acomat tout d'abord est au centre de l'action politique. Il s'agit là d'une imitation cornélienne de l'action, dans la mesure où, pour Corneille, l'enjeu dramatique ne repose pas sur la menace et le sacrifice de l'amour, mais sur un intérêt plus « viril » :

La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse<sup>25</sup>.

Par Acomat, Racine insère les ressorts caractéristiques de la représentation cornélienne de l'action, intérêt d'État, ambition, etc. Il fait ainsi porter l'admiration et la pitié non pas sur la sultane-mère, comme dans le second mouvement et dans l'appendice de *Floridon*, mais bien sur ce personnage, trop souvent présenté comme l'adaptation noble d'un confident secondaire chez Segrais. Étant donné l'application habituelle chez Corneille de ce type d'action politique aux héros de l'État, il faut bien plus y voir l'*alter ego* du sultan (exilé par la chronique hors de la scène), son rival politique et son double poétique.

Le véritable rival, Bajazet, reste en revanche relativement extérieur à cette poétique de l'action héroïque. Le traitement de l'action au centre de laquelle il évolue est essentiellement double : imitant le modèle de la péripétie dans les comédies lorsqu'il s'agit de trouver des expédients face à Roxane, il s'exténue en une rhétorique élégiaque extrêmement passive dans ses rapports avec son amante Atalide (poétique du serment et de la déploration). Autrement dit, le personnage de Bajazet est alors construit sur une imitation des passions qui s'avère stérile pour travailler à une quelconque représentation de l'action.

La reprise de Segrais est au plus haut point sensible avec le personnage d'Atalide : elle s'avère en effet l'actrice d'une action galante, en cela véritable double de Floridon ; évanouissements, lettres, mais encore péripéties dignes du romanescque le plus conventionnel viennent caractériser une intrigue qui va jusqu'à reprendre les scènes de confrontation entre la sultane-mère et Floridon après la découverte de la première trahison de Bajazet. Racine sur ce point partage avec Segrais un art de l'amplification appliqué à des éléments déjà présents dans la poétique de Césy.

Comme dans ses deux pièces précédentes, c'est en relation avec la *mimesis* des passions que Racine va introduire un renouvellement, appliqué ici à sa poétique de l'action. Ce traitement novateur va alors être endossé par le personnage de Roxane. Quel défi attend précisément Racine ? Faire de l'imitation didonienne des passions, maîtrisée avec *Bérénice*, la matière d'une action : autrement dit, articuler autour des trois *passions* qui structuraient le récit de Segrais (le triomphe de l'amour, la jalousie et le désespoir de la sultane-mère) une *action* pathétique. Or, c'est encore au chant IV de l'*Énéide* que peut être distinguée une telle poétique, selon une progression dramatique culminant dans le sublime tragique du dénouement horrible. L'élaboration d'une *mimesis* didonienne de l'*action* (et non plus seulement de la passion) explique alors la transfiguration racinienne de la sultane-mère en épouse du sultan : le modèle virgilien excluait tout élément susceptible d'affaiblir l'action, tel que la complication maternelle de la relation, et Racine n'a plus qu'à achever un glissement déjà commencé dans *Floridon* sous l'influence d'un autre modèle, celui du roman galant.

Achevons prématurément ce survol de *Bajazet*. Racine y porte à leur point d'achèvement les innovations dues au texte de la nouvelle : la peinture des passions coupables n'est plus en relation avec une immoralité garante de la rénovation romanescque. Elle s'appuie ouvertement sur la poétique virgilienne des passions, laquelle devient la signature de la fiction tragique rénovée dans la seconde moitié du siècle, qu'elle soit dramatique, comme ici, ou narrative – et l'on songe évidemment aux *Lettres portugaises*.

Un mot pour conclure : la nouvelle de Segrais s'inscrit au croisement des poétiques. À côté de l'idéalisme héroïque et galant dont elle conserve l'imitation, apparaît en son sein la possibilité d'une poétique mimétique de la passion, initia-

lement introduite en rupture avec l'ancienne poétique romanesque et en relation rhétorique (plus qu'effective) avec l'écriture contestataire de l'histoire. Avec l'affirmation des modèles élégiaques latins et avec l'amplification de la poétique qu'ils autorisent, c'est un nouveau romanesque qui va s'affirmer, fondé sur le travail de l'imitation pathétique appliquée tout autant à la caractérisation qu'à l'action. Telle est la nouvelle au XVII<sup>e</sup> siècle : un lieu d'extension et d'enrichissement de la poétique de la fiction, qui modélise la représentation des passions, et tourne alors la poésie tragique vers l'hypotypose, cette figure rhétorique de l'illusion pathétique pour nous emblématique du « nouveau » roman :

Les objets de nos passions sont presque toujours présents à l'esprit. Nous croyons voir et entendre ceux à qui l'amour nous attache.

— *Illum absens absentem auditque videtque.*

Ces descriptions qui sont si vives, se distinguent des descriptions ordinaires. Elles sont appelées hypotyposes, parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses mêmes [...]. L'hypotypose est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit<sup>26</sup>.

Christine NOILLE-CLAUZADE  
Université de Nantes

## NOTES

- <sup>1</sup> Voir C. NOILLE-CLAUZADE, « La nouvelle au XVII<sup>e</sup> siècle ou La vérité de la fiction », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Actes du colloque de Metz, juin 1996. Ottignies : Quorum, 1997, vol. 1, p. 149-157.
- <sup>2</sup> Leur auteur est Philippe de Harlay, comte de Césy, ambassadeur de France à Constantinople ; ses quatre dépêches sont partiellement reproduites par René JASINSKI dans *Vers le vrai Racine*. Paris : Armand Colin, 1958, t. II, p. 10-12.
- <sup>3</sup> Micheline Cuénin s'appuie elle aussi sur cette série de textes pour analyser l'invention et l'amplification des épisodes chez Racine. Voir M. CUÉNIN, « Racine et Segrais : traitement romanesque et traitement dramatique sur le sujet de Bajazet », *Racine, la romaine, la turque et la juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*, éd. par P. RONZEAUD. Université de Provence (C.M.R. 17), 1986, p. 81-91.
- <sup>4</sup> Voir RACINE, *Bajazet*, Première préface (1672) et Seconde préface (1676), *Théâtre complet*, éd. par J.-P. COLLINET. Paris : Gallimard (Folio), 1983, t. II, p. 59 et 60 ; et Jean RÉGNAULT DE SEGRAIS, *Les nouvelles françaises ou Les divertissements de la princesse Aurélie*, éd. par R. GUICHEMERRE. Paris : S.T.F.M., 1992, p. 488 et 489.
- <sup>5</sup> Voir R. JASINSKI, *Vers le vrai Racine*, p. 9.
- <sup>6</sup> Datée du 10 mars 1640, elle est adressée à Monsieur de la Barde. Nous passons ici sous silence une dépêche intermédiaire du 10 janvier 1636 à Bouthillier : elle peut être lue soit comme épilogue du récit chevaleresque de la tuerie en tant qu'elle donne un complément d'information sur l'assassinat (la vérification des corps), soit comme première amplification du roman familial en tant qu'elle donne un complément d'information sur le rôle de la sultane mère (sa protection possible envers l'un des deux frères).
- <sup>7</sup> La dépêche dit ceci : « Le prince Bajazet, que la sultane aimait chèrement bien que fils d'une autre femme... » ; la concession s'explique par la rivalité supposée entre les femmes du sérail *via* leurs enfants mâles, en tant qu'ils peuvent prétendre au pouvoir. Ici, l'adverbe « chèrement » et la mention du prince comme « fils » détournent de toute interprétation passionnelle.
- <sup>8</sup> Deux explications sont invoquées pour justifier les lacunes : les difficultés d'audition du secrétaire

d'une part ; et, d'autre part, les négligences et la brièveté toutes mondaines de Silerite.

- <sup>9</sup> Voir R. GUICHEMERRE, « Introduction générale », dans SEGRAIS, *Les nouvelles françaises...*, p. XVII.
- <sup>10</sup> Pour une définition de ces termes, voir ARISTOTE, *Poétique*, éd. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris : Seuil, 1981, ch. 11, p. 71 : « Le coup de théâtre est [...] le renversement qui inverse l'effet des actions, et ce [...] vraisemblablement ou nécessairement. [...] La reconnaissance [...] est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance [...] »
- <sup>11</sup> Là encore, voir les définitions de la *Poétique* d'ARISTOTE, *Poétique*, ch. 6, p. 53-55 : « [...] il y a deux causes naturelles des actions, l'argumentation [*dianoia*] et le caractère [*ethos*] [...] » Et un peu plus loin, cette définition de l'*ethos* : « Le caractère, c'est ce qui est de nature à manifester une préférence [*proairesis*] ; aussi n'y a-t-il pas de caractère dans les paroles qui ne mentionnent absolument pas ce que choisit ou évite celui qui parle. »
- <sup>12</sup> SEGRAIS, *Les nouvelles françaises*, t. 2, p. 532.
- <sup>13</sup> *Ibid.*
- <sup>14</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 99.
- <sup>15</sup> La poétique aristotélicienne assigne en effet à la comédie la *mimesis* de la laideur, du masque, du défiguré, la représentation des hommes « pires que nous » dans son *ethos* comme dans ses passions, tandis qu'elle réserve aux genres nobles la figuration des traits éthiques et pathétiques dans leur forme propre, idéale, pure. Voir ARISTOTE, *Poétique*, ch. 2, p. 37 et ch. 5, p. 42. Aristote laisse en blanc la catégorie de la *mimesis* verbale à l'identique (représenter les hommes tels que nous sommes) ; il ne faut cependant pas y voir la place de la nouvelle poétique de l'histoire et de la nouvelle que nous analysons ici : il est bien évident que, en moraliste, le mémorialiste comme le poète associe l'homme tel qu'il « est » à l'idée d'une dépravation et d'une condamnation qui le rejette vers le pire.
- <sup>16</sup> RACINE, *Bajazet*, Seconde préface, 1983, t. II, p. 60.
- <sup>17</sup> Voir plusieurs remarques concordantes de RACINE : « La principale chose à quoi je me suis attaché, ç'a été de ne rien changer ni aux mœurs, ni aux coutumes de la nation [...] » (*Ibid.*, Première préface, p. 59) ; « Je me suis attaché à bien exprimer dans ma tragédie ce que nous savons des mœurs et des maximes des Turcs [...] » (*Ibid.*, Seconde préface, passage supprimé en 1697, p. 61).
- <sup>18</sup> SEGRAIS, *Nouvelles françaises...*, t. 1, p. 20-21.
- <sup>19</sup> RACINE, *Bajazet*, Seconde préface, p. 60-61.
- <sup>20</sup> SEGRAIS, *Les nouvelles françaises*, t. 2, p. 533. Sur le tragique associé au personnage de Bajazet, voir aussi l'introduction de la seconde trahison, dans *ibid.*, p. 520 : « Mais enfin, on ne peut éviter son destin. »
- <sup>21</sup> Sur cette acception de l'effet tragique comme effet lié à l'horreur et à la pitié devant la mort, voir PLATON, *La République*, II-III et X ; et ARISTOTE, *Poétique*, ch. 6 et ch. 14.
- <sup>22</sup> Pour une théorisation de cette méthode, voir M. CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*. Paris : Seuil (Poétique), 1995. Pour un travail fondé sur un projet proche, mais issu d'une formation différente, voir G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*. Paris : Klincksieck, 1996.
- <sup>23</sup> C'est précisément avec le personnage de Britannicus que Racine a tenté une *mimesis* du caractère qui soit « capable de susciter la compassion », autrement dit qui se fonde sur les passions. Voir RACINE, *Britannicus*, Première préface, t. 1, p. 303. Pour la confirmation de l'axe poétique retenu par RACINE dans *Bérénice*, voir *ibid.*, *Bérénice*, Préface, t. 1, p. 374 : « Cette action est très fameuse dans l'histoire, et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter. »
- <sup>24</sup> Voir la célèbre redéfinition anti-aristotélicienne de la tragédie comme théâtre des passions et histoire « simple » (simplifiée, voire insuffisante aux yeux des critiques contemporains), dans la Préface de *Bérénice*, t. 1, p. 374 : « [...] il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. Je crus que je pourrais rencontrer toutes ces parties dans mon sujet. Mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. »
- <sup>25</sup> CORNEILLE, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » (1660), *Œuvres complètes*. Paris : Seuil (L'intégrale), 1963, p. 824.
- <sup>26</sup> LAMY, *La rhétorique ou l'art de parler*, éd. par C. Noille-Clauzade. Paris : H. Champion, 1998, L. II, ch. IX, p. 229. La citation latine est bien entendu tirée de Virgile, *Énéide*, IV, v. 83 : « Absente, absent, elle le voit, elle l'entend. »

RÉCIT ET DEVIS  
CHEZ MADELEINE DE SCUDÉRY :  
LA NOUVELLE ENTRE ROMANS  
ET CONVERSATIONS  
(1661-1692)

Dans la longue carrière littéraire de Madeleine de Scudéry, les trois nouvelles publiées de 1661 à 1669<sup>1</sup> occupent une place problématique : position centrale il est vrai, intermédiaire entre les grands romans et les futurs recueils de *Conversations*, dont les dix volumes paraîtront de 1680 à 1692, mais aussi étape transitoire, puisque la romancière ne reviendra plus, sous cette forme tout au moins, à la nouvelle. L'accueil réservé du public ne suffit pas à expliquer l'abandon de cette voie narrative<sup>2</sup>. Plus exactement, c'est peut-être parce que cet échec – relatif – est imputable à des causes internes, structurelles, que Madeleine de Scudéry allait devoir, en pleine cohérence avec son propre projet, renoncer définitivement à faire paraître des nouvelles autonomes. Ce qui se joue sans doute ici, c'est l'articulation des deux régimes essentiels à l'énonciation littéraire : discours et récit, conversation et narration, dont les exigences concurrentes sont au cœur de la définition de la nouvelle<sup>3</sup>.

En s'attachant à l'analyse du mode de fonctionnement de ces deux instances dans la pratique narrative de Madeleine de Scudéry, des romans aux *Conversations*, cette étude se propose d'avancer quelques hypothèses sur leur régulation générique : comme on voudrait tenter de le montrer, la distribution hiérarchique de ces fonctions langagières peut permettre de mesurer les potentialités qu'offrait la nouvelle classique pour la fiction narrative – peut-être aussi ses limites.

\*

Avant d'entrer dans le vif de notre sujet, il n'est peut-être pas inutile de rappeler les deux modèles fondateurs de la nouvelle au XVII<sup>e</sup> siècle, tels que pouvaient se les représenter les contemporains de Sorel, de Scarron, de Segrais et de Madeleine de Scudéry : on verra qu'ils permettent de poser, dès l'horizon d'attente de la lecture, le problème de l'imbrication étroite des devis échangés et des histoires « récitées ». Le premier archi-texte repérable, et le plus net, nous ramène aux origines italiennes de la *novella* : sur le principe du dispositif du *Décameron* de Boccace<sup>4</sup>, les nouvelles de Marguerite de Navarre<sup>5</sup> ou encore celles de Jacques Yver<sup>6</sup> inscrivent dans le cadre (*cornice*) contemporain d'une conversation conteuse<sup>7</sup>, à « clé », l'alternance régulée des histoires sérieuses et des récits comiques<sup>8</sup>. En 1664, faisant l'historique des « petites narrations [...] qui s'appelloient



des Nouvelles », Sorel ajoute à cet ensemble l'influence déterminante des Espagnols, Cervantès en tête : le *corpus* de textes français qu'il rassemble dans ce chapitre de sa *Bibliothèque française*<sup>9</sup> paraît réunir sous cette bannière l'essentiel de la production nationale.

Mais la rapide promotion de la « nouvelle sérieuse<sup>10</sup> », bien étudiée par René Godenne<sup>11</sup>, trouve sa légitimité dans un autre modèle, où se vérifie encore l'alternance des conversations et des récits : à travers l'exemple privilégié de *Astrée*, auquel renvoient tous les romanciers et les critiques du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, c'est l'ensemble de la pratique narrative du roman baroque depuis ses origines grecques qui est ici sollicité<sup>13</sup>. Car, en raison de la technique du début *in medias res*, caractéristique du genre, l'intrigue se donne à lire au moyen des narrations rétrospectives, et des histoires enchâssées<sup>14</sup>. Écoutons Sorel une fois encore, se prêtant, sept ans après sa *Bibliothèque*, à une « Defense des Fables Pastorales » :

[...] il faut que toutes les Bergeries soient tenuës pour inferieures à l'Astrée du Marquis d'Urfé, Ouvrage agreable où il y a tant d'Histoires détachées de différentes especes qui viennent à propos au sujet, qu'on peut dire que [...] c'est un Roman qui contient plusieurs autres romans [...]<sup>15</sup>.

Le narrateur premier en effet, semblable au Poète du texte épique, cède vite la parole aux énonciateurs fictifs de la fable, confidents ou héros eux-mêmes amenés à raconter l'« histoire particulière » dont ils furent témoins ou protagonistes. Ici encore, moyennant cette fois un cadre narratif – et non plus conversationnel – le récit se dit sur le mode archétypal du discours adressé, renouant ainsi avec la plus pure tradition homérique<sup>16</sup>.

De la tension entre ces deux modèles, et de leur progressive mutation, allait émerger au fil du siècle la nouvelle classique : faute d'avoir accepté cette redistribution des critères définitoires du genre narratif, Madeleine de Scudéry devait faire le choix opposé de la conversation littéraire.

\*

Mais n'anticipons pas, et observons d'abord la première étape de cette reconversion, au moment du passage des romans aux nouvelles, c'est-à-dire dans la décennie 1660-1670. Le dernier volume de *Clélie* publié en 1660<sup>17</sup>, Madeleine de Scudéry fait paraître *Celinte, nouvelle première* ; la promesse annoncée par l'adjectif ordinal sera tenue, puisque le public verra sortir des presses parisiennes successivement les deux volumes de *Mathilde* et de *La promenade de Versailles*. Dans ce resserrement de la matière narrative, conforme à la célèbre analyse de Sorel<sup>18</sup>, jusqu'où faut-il lire le renoncement aux principes qui avaient guidé la production romanesque des Scudéry ? En d'autres termes, quelles sont les limites visibles ici de l'opposition entre roman et nouvelle ?

Pour la grande majorité des critiques – y compris les contemporains de Madeleine de Scudéry – l'essentiel tiendrait dans le refus de l'invraisemblance des « in-

ventions » romanesques, au nom du naturel vraisemblable de la nouvelle, et, mieux encore, en conformité avec le contrat topique de véridicité qui engage les devisants à ne dire « nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire<sup>19</sup> ». On peut relire ici la conversation des *Nouvelles françaises* de Segrais (1656), autour de la princesse Aurélie : renonçant aux « belles imaginations » des romans héroïques, les devisants choisissent de conter tour à tour « quelque chose de ce temps ici<sup>20</sup> ». Sans pouvoir développer plus avant ce point central – sans doute l'autre critère discriminant du genre – on voudrait cependant émettre quelques réserves sur la validité d'une opposition si tranchée. D'abord parce que, comme en témoigne la réflexion théorique des Scudéry eux-mêmes, la « vraisemblance » est déjà le noyau dur de l'*inventio* romanesque. À la suite des principaux commentateurs d'Aristote, Le Tasse en particulier, la préface d'*Ibrahim* et la conversation « De la manière d'inventer une fable<sup>21</sup> » font en effet du « mensonge ingénieux », pourvu qu'il soit « plus vraisemblable que la vérité », le garant de la « foi » ou créance, c'est-à-dire de l'illusion poétique<sup>22</sup>. Et c'est au nom de ce principe que l'histoire, mêlée avec la fiction, peut servir de caution à la fable :

[il n'y a] sans doute rien qui établisse mieux une Fable bien inventée, que ces fondemens historiques qu'on entrevoit par tout, et qui font recevoir le mensonge meslé avec la vérité. Mais à n'en mentir pas, ce sont deux choses plus difficiles qu'on ne croit à bien mesler ensemble, car il faut que cela soit si adroitement confondu, qu'on ne les puisse discerner l'un d'avec l'autre, si ce n'est qu'il faut presque tousjours que ce que l'on invente paroisse plus vray-semblable que la vérité ; car enfin il est permis au hazard de faire des choses incroyables, mais il n'est jamais permis à un homme sage d'inventer des choses qu'on ne puisse croire<sup>23</sup>.

Il est vrai qu'alors le problème semble ne s'être déplacé que d'un rang, puisque le paradigme /vraisemblable/ (fiction avouée) vs /vrai/ (histoire véritable, ou donnée pour telle) demeure opératoire pour opposer romans héroïques et nouvelles. Ainsi les trois nouvelles de Madeleine de Scudéry se placent-elles sous ce contrat de véridicité, les noms « supposez » étant censés couvrir de leur voile discret l'allusion effective à telle anecdote contemporaine :

comme on m'a assuré, que c'est une aventure qui a plusieurs evenemens véritables, et qu'on a écrite sous des noms supposez, j'ay la plus grande curiosité qu'on puisse avoir, de voir si je pourray deviner qui c'est [...]<sup>24</sup>.

Les Romans pour l'ordinaire prennent des noms connus et celebres pour servir de fondement à d'agreables mensonges. Mais ici les aventures sont vraies, et les noms sont supposez. Sachez donc que Celanire ; c'est ainsi que j'appellerai celle que vous nommez la belle Etrangère, est d'une naissance fort illustre, elle a mesme un bien proportionné à sa qualité, et l'on ne peut pas avoir esté élevée avec plus de soin<sup>25</sup>.

Le renversement de perspective paraît complet, puisqu'il ne s'agit plus, comme dans le roman héroïque, d'« accommoder un peu [les coutumes “des peuples

qu'on introduit" dans le récit] à l'usage du siècle où l'on vit, afin de plaire davantage<sup>26</sup> », mais bien d'adopter des noms romanesques de pure convention, tout en relatant des événements contemporains :

Pour ne tromper pas le Lecteur, je luy declare que tous les noms de cette Nouvelle sont supposez, mais que selon toutes les apparences, cette aventure est arrivée en nostre Siecle, et dans une des plus belles Cours de l'Europe. Après cét advis, que j'ay creu necessaire, pour empescher de murmurer ceux qui pourroient dire que toutes les coustumes de nostre temps seroient mises mal à propos, avec des noms d'un autre Siecle, et d'un autre Pays, je diray qu'il y avoit dans une des plus fameuses Villes du monde, une Fille aussi aimable que belle, qui se nommoit Celinte<sup>27</sup>.

Il faut pourtant de nouveau nuancer l'appréciation, tant la pratique littéraire de Madeleine de Scudéry se révèle à l'examen complexe et subtile. D'une part, le roman héroïque se fonde sur deux systèmes sémiotiques d'énonciation, aux contrats bien distincts : au niveau I en effet, le narrateur fondamental de la fiction première relève en effet de l'*inventio* vraisemblable, et suppose en regard un narrataire de bonne volonté, qui accepte de « recevoir le mensonge avec la vérité », au nom de l'illusion. Mais les co-énonciateurs du niveau II, celui des histoires intercalées<sup>28</sup>, sont unis par un pacte non littéraire, la « loi de sincérité » constitutive de la communication humaine<sup>29</sup> : les récits enchâssés sont accrédités dans la fiction par des personnages dignes de foi. Ces « histoires feintes » sont donc, en réalité, les « histoires véritables » des protagonistes du roman... Et c'est bien ainsi que les auditeurs les reçoivent, donnant l'exemple du juste mode de lecture. D'autre part – et il s'agit en fait d'une conséquence radicale de cette sémiotique du niveau II –, les romans de Madeleine de Scudéry vont eux-mêmes se laisser progressivement gagner par la tentation moderne, galante, de l'histoire à clé : ainsi derrière *l'Histoire de Sapho*, que raconte Démocède au tome X d'*Artamène ou Le grand Cyrus* (1653), les contemporains de la romancière n'ont-ils aucun mal à reconnaître le cercle des habitués du samedi, et le récit des amours naissantes de Sapho-Madeleine de Scudéry avec Phaon-Pellisson. La carte du Tendre encore, dressée par Clélie au tome I du roman, et commentée par ses soins, renvoie comme on sait aux allégories galantes réellement inventées dans les ruelles, et se fonde sur la vogue renaissante des « questions d'amour » et autres jeux d'esprit<sup>30</sup>. Dès lors, c'est l'ensemble du roman qui tend à participer de cette herméneutique galante. Tandis que les « mélancoliques » peuvent continuer de trouver, dans les histoires racontées comme autant de « cas » moraux, des exemples soumis à leur admiration ou à leur pitié, ces deux passions réservées à l'épique, le goût moderne des « enjoués » pour le récit à clé en parasite peu à peu le fonctionnement<sup>31</sup>. Chronique galante, gazette mondaine, se superposent ainsi à la fable exemplaire, et la passion maîtresse devient alors la curiosité : où nous retrouvons la nouvelle, là encore. La lecture de *Celinte* en effet intervient au terme d'une conversation sur la curiosité, comme exemple d'un emploi non condamnable de

ce défaut<sup>32</sup>. Or l'épilogue de la nouvelle semble opérer un certain recul par rapport au contrat de lecture initial, en rapprochant le vrai du vraisemblable, c'est-à-dire la nouvelle du roman :

Quoy qu'il en soit dit Artelice, je croy deviner qui est Celinte, et qui est Ariston, et je connois bien qu'il n'y a que le commencement de cette advanture, de vray. Croyez moy, dit Lysimene, ne vous mettez point cette curiosité là dans la teste, regardez cette Nouvelle comme un jeu de l'esprit de la personne qui l'a inventée, et croyez que c'est bien tout ce qu'on peut faire de trouver quelque verité dans l'Histoire sans en chercher dans les Romans, qui doivent, quand ils sont bien faits, servir non seulement au plaisir mais encore à polir l'esprit, et à insinuer insensiblement tous les sentimens vertueux dans le cœur de ceux qui lisent<sup>33</sup>.

On le voit, le critère en apparence si sûr d'opposition des régimes de créance résiste mal à un examen un peu attentif des textes. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher à comprendre l'enjeu du passage des romans aux nouvelles chez Madeleine de Scudéry. On se tournera alors vers la question de l'« unité de la fable », autre point nodal de la réflexion théorique depuis Aristote<sup>34</sup>.

Pour le roman héroïque, calqué d'après les analyses du Tasse sur le modèle du poème épique<sup>35</sup>, il s'agira de rattacher fermement à l'intrigue principale les histoires enchâssées. C'est bien ainsi que les Scudéry entendent définir la composition « régulière » :

J'ay donc veu dans ces fameux Romans de l'Antiquité, qu'a l'imitation du poème Epique, il y a une action principale, ou toutes les autres sont attachées ; qui regne par tout l'ouvrage ; et qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'Iliade d'Homere est la ruine de Troye : dans son Odyssee, le retour d'Ulysse à Itaque : dans Virgile, la mort de Turne ou pour mieux dire la conquete de l'Italie ; plus pres de nous dans le Tasse, la prise de Hierusalem ; et pour passer du Poème au Roman, qui est mon principal objet ; dans l'Heliodore, le mariage de Chariclée et de Theagenes. Ce n'est pas que les Episodes en l'un, et les diverses histoires en l'autre, n'y soient plustost des beautez que des deffaux : mais il est tousjours necessaire, que l'adresse de celuy qui les employe, les face tenir en quelque façon, à cette action principale, afin que par cét enchainement ingenieux, toutes ces parties ne facent qu'un corps ; et que l'on n'y puisse rien voir, de dettaché ni d'inutile<sup>36</sup>.

La diversité des épisodes devrait ainsi ne nuire en rien à l'unité de l'« action principale », resserrée en un bref espace temporel – une année au plus –, puisque « le reste est par narration », entendons par récits insérés<sup>37</sup>. La complexité de ce montage énonciatif, où l'empilement des voix narratives conduit le lecteur, jusqu'à l'égaré, à perdre de vue la prise en charge auctoriale, ne manque pas d'être soulignée par Sorel, avec la vigueur polémique qui le caractérise :

Il y a encore à observer dans la plupart des Romans, qu'outre que l'Autheur en déduit luy mesme l'Histoire principale, il introduit plusieurs personnages qui en recitent d'autres avec un langage qui est souvent trop affecté pour le temps et le lieu. On y trouve des Escuyers conteurs d'Histoires qui sçavent toutes les affaires de leurs Maistres, ou des Confidens, qui tous fidelles qu'ils sont, découvrent fort librement les inclinations de leur amy. Il y en a dont les Narrations sont si longues qu'elles tiennent tout un Volume ; et il y a conscience en verité de faire parler si long-temps ces pauvres gens sans boire et sans manger. Quelquefois on fait parler de mesme un blessé ou un malade, au danger d'augmenter son mal, ce qui est une grande indiscretion. [...] Avec cecy, je laisse l'objection qu'on peut faire, qu'il n'est point à propos que tant de divers personnages soient estimez aussi capables de raconter une Histoire les uns que les autres. Il y a bien pis ; Quelques-uns en recitent plus que l'Autheur, qui ne dit presque mot, et mesme pour embrouïller davantage le Roman, ayant introduit un Homme qui raconte quelque Histoire ; celui-là rapporte aussi celle qu'un autre a racontée avec ses propres termes, faisant une Histoire dans une autre Histoire, ou le Roman d'un Roman ; de sorte qu'on a peine à se ressouvenir qui c'est qui parle, de l'Autheur, et du premier personnage, ou du second, et quelque attention qu'y donne le Lecteur, il ne sçait plus enfin où il en est<sup>38</sup>.

Or, comme l'ont bien montré les analystes récents du roman scudérien, les « histoires intercalées », secondaires et superflues par rapport à l'intrigue principale, l'emportent largement sur les « histoires intégrées<sup>39</sup> », et cela dès les premiers volumes de *Cyrus* : la pratique, comme souvent, ne suit que de loin la rigueur théorique. Les détracteurs du roman héroïque auront beau jeu de souligner la complexité de ce dispositif, et de plaider pour l'intrigue unique – et non plus « une » –, à déroulement linéaire. La nouvelle s'établit alors comme alternative acceptable au « peu d'invention des romans ». Ainsi, tandis que les histoires intercalées des romans peuvent prétendre, une fois détachées, au statut d'« Historiettes » ou de « Nouvelles », les nouvelles s'analyseront symétriquement comme les *membra disjecta* du roman baroque :

[...] on ne peut se dispenser de prendre [les nouvelles] au moins pour autant d'épisodes détachés que l'on présente à l'impatience d'un lecteur qui ne prétend pas étudier : il veut seulement s'amuser ou se délasser une heure ou deux et si l'on détachoit ainsi tous les épisodes des grands Romans, on feroit autant d'Historiettes ou de Nouvelles Historiques dans le goût de celles qui sont maintenant en vogue. On peut donc les laisser jouir du nom de Roman, puisque ce sont comme des parties qui en paroissent détachées, et qui participent à l'agrément et à l'instruction que l'on tiroit auparavant des grands Poèmes<sup>40</sup>.

\*

Cette mise en pièces du roman, Madeleine de Scudéry aura été la seule à l'opérer systématiquement<sup>41</sup> : nous voudrions maintenant en observer les effets et les implications, selon que ce dépeçage conduit aux nouvelles ou aux *Conversations*.

Tandis que la nouvelle « sérieuse » se fonde sur une intrigue privée, engageant le lecteur à épouser les émotions particulières éprouvées par les personnages<sup>42</sup>, l'ambition du roman baroque était totalisante, universalisante<sup>43</sup>. Somme encyclopédique, offrant à l'admiration et à l'instruction du lecteur tous les « genres de discours », il fonctionne sur le modèle épique dont il se réclame, comme le spectacle universel de la parole éloquente, dans la diversité de ses enjeux et de ses pouvoirs<sup>44</sup>. Parole apprêtée lorsqu'elle déploie ses fastes dans les cadres institutionnels que la fiction motive (harangues ou plaidoyers pour les genres délibératif et judiciaire, plaintes et monologues des héros pour l'épidictique), elle suscite alors les passions attendues – admiration, crainte et pitié. En regard de cette modalité encore fortement rhétorique, on peut observer dans le roman deux autres grands types de discours – au sens où nous le distinguons du récit –, relevant de deux sémiotiques distinctes quoique liées.

D'une part, les conversations, qui réunissent autour d'une question ouverte ou d'un débat polémique le cercle de la compagnie choisie<sup>45</sup>. L'enjeu est ici d'ordre idéologique, dans la mesure où il s'agit de mettre à l'épreuve ou de souder le consensus doxal sur les valeurs, sur les signifiés lexicaux et leurs présupposés, sur les formes de l'« air galant » (raillerie, enjouement, bel usage, etc.). Ce faisant, l'« esprit de joye<sup>46</sup> » n'interdit pas l'esprit de sérieux : opérant l'anatomie des cœurs, personnages et lecteurs progressent, apprentis moralistes, dans la connaissance de l'âme humaine. Derrière le cas individuel – l'anecdote personnelle notamment, qui se tient dans les limites étroites du récit oralisé<sup>47</sup> –, on cherche à formuler des définitions stabilisées, entendons des généralités acceptables parce que consensuelles. La catégorie pertinente ici, en termes sémiotiques, est d'abord celle du *noétique*.

Les dialogues amoureux enfin constituent le troisième volet de cette économie du discours romanesque. Avec les déclarations passionnées, les compliments donnés et esquivés, les lettres enflammées ou modestes, le plaisir de la séduction érotique entraîne du côté du désir : celui des personnages permet en effet, par le jeu de l'illusion mimétique, de donner corps au propre trouble du lecteur. Dans la représentation galante qui domine chez Madeleine de Scudéry, les récits enchâssés entrent aussi dans cette organisation affective – les sémioticiens diraient *thymique* : désir d'entendre une histoire inédite, plaisir de la raconter, plaisir enfin d'en commenter la leçon, sur le mode de la question d'amour. *L'Histoire d'Artaxandre*, narrée par Amilcar, prend ainsi place dans une conversation destinée à détourner le prince Sextus, fils de Tarquin le Superbe, de sa passion naissante pour Clélie. En examinant les mérites comparés des « belles enjouées », des « belles mélancoliques » et des « belles fières et capricieuses », il s'agit de décider « laquelle est la plus propre à aimer<sup>48</sup> » ; faute de parvenir à un « Arrest », on demande à Amilcar de raconter une histoire divertissante. Pour plaire, celle-ci à son tour devra offrir une intrigue ouverte, sans dénouement, suspendant encore le jugement à venir :

J'en voudrois une [Histoire] s'il estoit possible repliqua Sextus, qui ne finist ny par Mort, ny par Mariage. Ha Seigneur, reprit Amilcar, j'ay justement ce qu'il vous faut : car j'ay un Amy qui a eu assez d'Avantures en sa vie pour faire cent Histoires au lieu d'une, qui n'en a jamais finy de cette sorte<sup>49</sup>.

Amilcar s'exécute alors, annonçant ce qui pourrait bien être une *Nouvelle* – et il déclare le choix de ce titre finalement indifférent :

Comme je suis fort sincere, il faut que je vous die d'abord que les noms dont je me serviray en vous racontant cette Avanture, sont des noms supposez, que je changeray aussi ceux des lieux où les choses que j'ay à vous dire se sont passées, et que vous ne saurez mesme point de moy, si celui que j'appelleray Artaxandre est grand, petit, blond, ou brun. Mais apres cela je puis vous assurer qu'il n'est pas plus vray que vous estes les plus belles Captives du monde, qu'il est vray que tout ce que je m'en vay vous raconter est positivement arrivé en quelque lieu de la Terre, et arrivé depuis peu de temps : car je n'aime pas ces vieilles Histoires que font certaines Gens, qui ont près d'un Siecle : et qu'ils n'ont fait pourtant qu'entendre dire en sortant du Berceau. Ce que je m'en vay donc vous raconter, est une Avanture amoureuse ; une Avanture nouvelle ; une Avanture galante ; et une Avanture veritable. Mais enfin apres vous avoir donné le choix de tous ces titres, je vous diray qu'Artaxandre [...] <sup>50</sup>.

À l'issue de ce récit, la conversation s'engage sur une question de poétique romanesque – du bon usage des clés, et de la narration à la troisième personne. Les dialogues galants échangés entre Artaxandre-Amilcar et ses maîtresses ont fait place aux échanges méta-narratifs, la séduction « privée » enchaîne souplement sur le consensus doxal, le thymique sur le noétique.

C'est cette imbrication, parfois cette fusion des modalités du discours que permettait le roman scudérien, et dont les deux formes de dépeçage ultérieur vont signaler la fragilité.

Ainsi les nouvelles de Madeleine de Scudéry peuvent-elles se lire comme le reliquat d'un roman mis en pièces : l'histoire particulière de Célinte, de Mathilde d'Aguilar ou de Célanière aurait bien pu trouver place dans une organisation d'ensemble. Antoine Baudeau de Somaize, observateur satirique du monde galant, ne s'y est pas trompé, lorsqu'il fait allusion à *Célinte*, tout récemment parue, sous le nom crypté de « La cadette de la Romanie », par référence à *Clélie* qu'il avait rebaptisée « Romanie<sup>51</sup> ». Symétriquement, les premiers recueils de *Conversations* de Madeleine de Scudéry intègrent, à côté de textes inédits, des conversations extraites de *Cyrus* ou de *Clélie*, parfois reprises presque sans modification, parfois considérablement réécrites ou modifiées. Dans ce démembrement sélectif, l'histoire privée se sépare désormais de la conversation morale. C'est peut-être, pour Madeleine de Scudéry, l'un des indices les plus nets de l'abandon de l'idéal encyclopédique du roman.

Relisons Du Plaisir, partisan convaincu de l'esthétique nouvelle, et contemporain du roman baroque. Pour définir l'« histoire véritable » – c'est-à-dire la nou-

velle, comme l'interprète le rédacteur du *Mercur galant*<sup>52</sup> –, le critique ne manque pas d'examiner les éléments sur lesquels nous avons insisté :

– Refus des histoires intercalées, au profit d'une intrigue unique et non plus *une*, en rupture avec la poétique aristotélicienne :

Le mélange d'histoires particulières avec l'histoire principale est contre le gré du lecteur. Le titre d'une nouvelle exclut tout ce qui n'est pas nécessaire pour la composer, de sorte que ce qu'on y ajoute, arrête le cours de la première histoire. Les lecteurs se rebutent, ils sont fâchés de se voir interrompus par le détail des aventures de personnes pour qui ils s'intéressent peu [...]<sup>53</sup>.

– Corollaire évident, abandon du traitement polyphonique de l'énonciation. Seul le narrateur premier (« historien », dans les termes de Du Plaisir) prend en charge le récit :

On ne récite plus dans le roman. Il n'est plus de confident qui fasse l'histoire de son maître ; l'historien se charge de tout, et en quelque endroit où on lise, on n'est plus embarrassé de savoir lequel parle, ou l'historien ou le confident<sup>54</sup>.

– À ce recentrage sur un sujet d'énonciation unique correspond encore, sur le plan de la fiction, la disparition des conversations théoriques, dont l'organisation coopérative menace le monologisme nouveau du récit :

La même raison qui a rejeté le mélange des histoires particulières avec l'histoire principale, rejette les conversations sur les sujets vagues ou étrangers. On n'écrit plus rien dans une histoire qui ne lui soit indispensablement nécessaire, et je crois qu'il serait difficile d'y introduire une question à décider, quelque galante qu'elle pût être. Ces sortes de discours, aussi bien que ces histoires particulières, sont des espaces vides qui ne peuvent plaire que très peu et qui peuvent lasser infiniment [...]<sup>55</sup>.

En s'interdisant les conversations noétiques, ravalées au rang d'« espaces vides », la nouvelle ne devrait donc conserver, des anciennes formes du discours romanesque, que les dialogues : à nouveau la sphère privée des passions éclipe l'espace consensuel de la *doxa* mondaine.

De fait, les récits de nos trois nouvelles confortent ces analyses : déroulement linéaire de l'intrigue, sans interpolation de récits secondaires<sup>56</sup> ni « questions à décider ». Non que les conversations aient pourtant entièrement disparu, mais elles se révèlent un élément important pour la progression narrative, en permettant la caractérisation des personnages, et en signalant au lecteur le noyau dur de l'intrigue. Ainsi dans *Celinte* de la conversation sur l'amour d'inclination, qui donne le ton de cette première partie galante de la nouvelle, et permet de classer l'héroïne dans la catégorie des « tendres », comme l'étaient avant elle Clélie ou Valérie. Dans *Mathilde* encore, la discussion sur la dissimulation des courtisans fonctionne comme un indice pour le climat politico-galant de cette nouvelle



« espagnole ». En revanche, tendres propos, lettres ou vers échangés, interceptés, confidences murmurées, parties obligées de ce que R. Godenne a nommé le « réalisme galant<sup>57</sup> », abondent dans nos trois nouvelles. Les choses iraient donc pour le mieux dans le meilleur des mondes fictifs possibles si... Madeleine de Scudéry n'avait pas tenté, à contre-courant du mouvement qui se dessine alors, de réintroduire l'univers consensuel et polyphonique de ses conversations. En enchâssant le récit de chacune de ces trois nouvelles dans un cadre liminaire, à la manière de l'*Heptaméron* ou encore de ses romans eux-mêmes, Madeleine de Scudéry redonne au dialogue mondain une place fondatrice. Au point d'ailleurs que c'est à ce cadre qu'elle confie la représentation des *realia* contemporains (une compagnie d'honnêtes gens, réunis le temps d'une promenade dans Versailles en chantier, ou bien lors d'une séance de « Jeux » d'esprit, comme dans *Mathilde*), abandonnant ses nouvelles à une actualisation beaucoup plus lointaine ou lâche : l'histoire de Mathilde prend place au XIV<sup>e</sup> siècle, dans l'Espagne du roi Alphonse XI le Vengeur (1311-1350) puis dans la Provence de Laure et Pétrarque, Célantire est une « Etrangere » dont on ne saura rien de plus, et les aventures de Célinte restent d'une volontaire imprécision :

[...] selon toutes les apparences, cette aventure est arrivée en nostre Siecle, et dans une des plus belles Cours de l'Europe<sup>58</sup>.

Le recours à l'enchâssement est d'autant plus remarquable que cette technique est systématique chez Madeleine de Scudéry, alors qu'elle n'apparaît nullement chez Madame de Lafayette par exemple, ni chez Madame de Villedieu<sup>59</sup>. L'« histoire » des héroïnes, tantôt lue, tantôt racontée, s'inscrit donc sous la caution d'une parole incarnée, que figure dans le cadre le lecteur ou le récitant, offerte au plaisir collectif des auditeurs. Dès lors les « questions galantes » réapparaissent dans ces marges du récit, et avec elles la réflexion méta-narrative qui était en principe interdite à l'« historien » : la conversation sur la « Curiosité » dans le prologue de *Célinte* pose le problème central de la communication littéraire<sup>60</sup>, tandis que dans *La promenade de Versailles*, c'est le statut de la description romanesque qui se voit interrogé<sup>61</sup>. Ainsi la conversation, et avec elle la parole co-énoncée, se voit-elle chez Madeleine de Scudéry rétablie dans le rôle fondateur que lui avait assigné le roman héroïque.

Cette primauté du dialogique face au narratif se vérifie à l'évidence dans les *Conversations*, moyennant un renversement de perspective tout à fait symétrique. Car le cadre narratif initial, nécessaire à la contextualisation de l'échange, ne sert très majoritairement qu'à fournir au lecteur les éléments de l'actualisation minimale, et à autoriser la lecture « galante » : les devisants, dont l'existence extra-littéraire est authentifiée par un narrateur à la première personne, y figurent comme autant de représentants vraisemblables de la sphère mondaine, à laquelle peuvent alors s'identifier, comme dans le cadre des nouvelles, les lecteurs de

Madeleine de Scudéry. Tous les éléments topiques de cette scénographie sont à l'œuvre : moments de loisir occupés à une promenade, qui tourne parfois à la visite guidée de lieux parisiens<sup>62</sup>, ou bien consacrés aux devoirs de la civilité<sup>63</sup>. Le faible poids du narratif se signale encore, de façon exemplaire, dans plusieurs conversations pour lesquelles Madeleine de Scudéry n'a jugé bon de mettre en place aucun cadre : le texte s'autorise alors un démarrage abrupt sous la forme d'une réplique, brève d'une interaction tronquée surprise par le lecteur<sup>64</sup>. Et lorsque, *a contrario*, le développement du cadre narratif semble menacer la précellence du conversationnel, Madeleine de Scudéry s'en défend non sans humour ; dans le seul exemple rencontré, mais significatif, la conversation « De la raillerie », initialement parue dans *Cyrus*<sup>65</sup>, est insérée dans un cadre inédit, étendu à la mesure d'une courte nouvelle espagnole. Mais les retrouvailles inespérées du fils qu'on croyait disparu en mer, victime de pirates, et de son vieux père, donnent lieu à ce commentaire ironique :

Cette aventure, qui sentoit fort le Roman, inspira la joie, et rendit la feste plus agréable<sup>66</sup>.

Pourtant le récit réapparaît dans les cinq recueils de *Conversations*. Chaque deuxième volume comporte en effet une « histoire », aux dimensions variables et parfois étendues, que la table des matières dote d'un titre autonome :

- dans les *Conversations sur divers sujets*, la longue relation des « Bains des Thermopyles » (300 p. environ).
- dans les *Conversations nouvelles sur divers sujets*, l'« Histoire du comte d'Albe » (405 p.).
- dans les *Conversations morales*, une « Histoire et conversation d'amitié » (122 p.).
- dans les *Nouvelles conversations de morale*, la brève « Histoire de Melinte » (98 p.).
- enfin dans les *Entretiens de morale*<sup>67</sup>, l'« Histoire du prince Ariamene » (200 p.).

Mais là encore, à une seule exception près<sup>68</sup>, chacun de ces récits fait suite à la conversation précédente, dans laquelle il vient en réalité s'insérer, tout comme la nouvelle dans le prologue liminaire<sup>69</sup>. Revoici donc le récit soumis à l'instance première du dialogue. Au passage cependant, on notera l'abandon de la motivation ludique ou récréative qui entraînait la narration dans les nouvelles : ces histoires constituent désormais autant d'*exempla* voués à illustrer une maxime préalable, ou à permettre l'examen argumenté d'une question. Renouant avec les origines fondatrices de la nouvelle, ce retour en force du modèle rhétorique (judiciaire ou délibératif) est sans doute un signe de la pleine reconversion en moraliste de Madeleine de Scudéry ; peut-être témoigne-t-il même, dans ces années

dévotes du règne de Louis le Grand, d'une mauvaise conscience de l'ancienne romancière devant le plaisir du texte.

\*

Au terme de ce survol rapide des mutations du roman scudérien, il est temps de dresser le bilan de nos remarques. On l'a vu, le démembrement de la fable épique – déjà en germe, en réalité, dans les romans eux-mêmes – aboutit chez Madeleine de Scudéry, quelle que soit la solution retenue, à placer au premier plan l'instance polyphonique de l'échange conversationnel. Quelle place alors pour la nouvelle ? Plus exactement, on se demandera pour finir en quoi cette redistribution hiérarchisée des régimes du discours littéraire permet de jeter quelque lumière sur l'échec patent de Madeleine de Scudéry dans la voie de la nouvelle.

Car, on l'a rappelé en préambule, les modèles fondateurs retenus par les contemporains de la romancière assujettissaient eux aussi l'échange de récits à la conversation encadrante. Plus nettement encore que chez Boccace, l'*Heptaméron* de la reine de Navarre, et après elle des textes aussi divers que *La maison des jeux* de Sorel<sup>70</sup>, ou encore les *Nouvelles nouvelles* de Donneau de Visé<sup>71</sup>, *Le cercle ou Les conversations galantes*<sup>72</sup>, et à un moindre degré les *Les nouvelles françaises* de Segrais, font des devis, au départ simples relais transitionnels, la matière d'un autre texte, en expansion constante, composante désormais essentielle du recueil de nouvelles<sup>73</sup>. Avec ces conversations, et les commentaires qui viennent perturber l'apparente exemplarité univoque du récit, s'ouvre l'« ère du soupçon » herméneutique, celle de la critique. *Litera et sententia*, texte et glose, ici devenus indissociables, placent au premier plan l'activité d'interprétation et d'évaluation. Et celle-ci, loin de se dérouler dans la solitude méditative du « cabinet » de lecture, se constitue d'emblée comme moment d'échange et de circulation. L'ensemble du livre apparaît donc, à l'instar du texte conversationnel, comme le résultat d'une co-énonciation, appuyée et régulée constamment sur l'anticipation ou la reprise des interprétations possibles. À ce contrat de production et de réception collectives, les séquences narratives semblent opposer pour un temps la prise de parole souveraine et monologique de chacun des narrateurs : face aux pouvoirs du récit, et à la dissymétrie des rôles énonciatifs (narrateur/narrataire), l'espace de liberté – de *dispute* aussi – de la conversation. Mais en s'accordant dès l'ouverture du texte sur un « format » de production régi par l'alternance ou l'aléatoire égalitaire<sup>74</sup>, et donc en assignant à tout devisant le statut virtuel, puis effectif, de narrateur, les partenaires réunis parviennent à neutraliser cette apparente opposition entre énonciation ouverte, polyphonique et réversible (celle des devis), et énonciation clôturante, monologique et dissymétrique (dans les récits). Dès lors la diversité des histoires est la pierre angulaire de ce dispositif d'ensemble, en liaison étroite avec le cadre conversationnel. Que cette exigence conjointe ait été bien comprise, quoique non formulée, nous en voulons pour preuve l'exemple de Charles Sorel, à qui comme on l'a vu rien n'échappe des mutations de la scène littéraire :

en 1623, ses cinq *Nouvelles françaises*<sup>75</sup> se succédaient sans autre mode de suture qu'une préface anonyme « Au lecteur », en l'occurrence les « Belles dames » à qui l'on propose le recueil. Chaque récit est introduit *ex abrupto*, la voix du préfacier réapparaissant parfois de loin en loin<sup>76</sup>. Mais la réédition du texte en 1645, sous le titre de *Nouvelles choisies*<sup>77</sup> est l'occasion d'un remaniement symptomatique, puisque cette fois les histoires viennent s'enchâsser dans le cadre attendu – une réunion de courtisans dans une demeure de province, autour du prince Polynice et de la princesse Eromène. On retrouve alors le principe d'alternance des conteurs, et l'insertion des commentaires.

Les trois nouvelles de Madeleine de Scudéry s'inscrivent dans cette tradition du récit enchâssé. Et on a vu que le cadre adopté à chaque fois mobilise les éléments topiques du contage et permet le déploiement de la modalité noétique du discours en ménageant la possibilité, refusée dans la nouvelle elle-même, de conversations méta-narratives. Mais, et c'est bien là sans doute que réside la singularité du choix de Madeleine de Scudéry, l'alternance des voix dans les devis ne trouve aucun corollaire du côté du récit. Car l'histoire racontée est unique, confiée à un seul narrateur, et la symétrie actantielle qui caractérisait le temps du débat est bien vite abandonnée pour une répartition non réversible des fonctions : les devisants endossent le rôle muet de l'auditoire. Le livre se clôt alors avec la fin du récit, et non plus avec l'issue de la conversation encadrante<sup>78</sup>. À la lecture collective, à l'écriture commune du texte, s'est substituée progressivement une lecture solitaire, privée, chacun opérant pour son compte et sans échange le travail interprétatif. Peut-être même faut-il comprendre qu'à la modalité cognitive des devis, s'oppose désormais la réception purement *pathétique*, affective, d'un lecteur conduit à partager, le temps de l'intrigue, les passions « particulières » des personnages privés.

Aucune des deux options qu'offrait à la fiction narrative la disparition du modèle épique au profit de la nouvelle n'aura donc été retenue par Madeleine de Scudéry. Ni celle de la diversité des histoires, qui permettait de ne pas renoncer à l'idéal dialogique et conversationnel, et de maintenir vivante la tradition de l'énonciation représentée – vers le recueil de *Nouvelles*, voie royale pour l'autonomie du genre. Ni celle de la conversion du roman baroque en « petit roman », puis en roman classique, à la manière de M<sup>me</sup> de Lafayette ou de M<sup>me</sup> de Villedieu : il aurait fallu alors émanciper la fonction narrative du cadre conversationnel, au prix de la disparition radicale de ce dernier<sup>79</sup>.

Partagée entre les deux exigences contradictoires, et également aporétiques, de l'unité d'intrigue qui lui interdisait la pure succession des histoires, et du primat du modèle dialogique – derniers feux de l'esthétique galante ? – qui soumettait le récit au discours, Madeleine de Scudéry allait faire, avec les *Conversations morales*, sans doute le meilleur choix possible dans ce contexte.

## NOTES

- <sup>1</sup> *Celinte, nouvelle première*. Paris : A. Courbé, 1661 (nous citerons dans l'éd. d'A. NIDERST. Paris : Nizet, 1979) ; *Mathilde*. Paris : Martin et Eschart, 1667 ; *La Promenade de Versailles*. Paris : Cl. Barbin, 1669.
- <sup>2</sup> Voir R. GODENNE, « Les nouvelles de mademoiselle de Scudéry », *Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1972, p. 503-514 et la préface d'A. NIDERST à l'éd. citée de *Celinte*, p. 9.
- <sup>3</sup> Voir l'article d'A. KIBÉDI VARGA, « Causer, conter – stratégies du dialogue et du roman », *Littérature*, n° 93 (fév. 1994), p. 5-14.
- <sup>4</sup> Voir l'article de L. GUILLERM, « L'aspiration à l'unité organique des recueils : l'exemple fondateur du dispositif boccacien », *La nouvelle, Définitions, transformations*, éd. B. ALLUIN et F. SUARD. Lille : Presses universitaires de Lille, 1991, p. 43-58.
- <sup>5</sup> *L'Heptaméron des nouvelles de très illustre et très excellente princesse Marguerite de Valois...*, dont Claude Gruget fournit une édition en 1559, après la première publication, incomplète et sans nom d'auteur, de Pierre Boaistuau (1558).
- <sup>6</sup> *Le printemps contenant cinq histoires discourues...* Paris, 1572.
- <sup>7</sup> Nous empruntons l'expression au titre de l'essai de G. MATHIEU-CASTELLANI, *La conversation conteuse*. Paris : PUF, 1992.
- <sup>8</sup> Voir G.-A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps*. Genève : Droz, 1977.
- <sup>9</sup> Paris : Compagnie des Libraires du Palais, 1664, p. 158-162, « Des romans vray-semblables et des nouvelles » ; voir aussi p. 173 pour les « Livres Comiques, [...] qui sont des railleries à la vieille Gauloise » (c'est-à-dire dans la tradition des *Cent nouvelles nouvelles*).
- <sup>10</sup> C'est ainsi que Sorel qualifie *Celinte* (*ibid.*, p. 161).
- <sup>11</sup> *Histoire de la nouvelle française au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*. Genève : Droz, 1970, p. 60-122. Voir aussi, du même, *La nouvelle*. Paris : Champion, 1995, p. 38-46.
- <sup>12</sup> Et notamment les Scudéry eux-mêmes : pour le préfacier d'*Ibrahim ou L'illustre Bassa* (Paris : A. de Sommerville, 1641), Honoré d'Urfé est « le grand et l'incomparable » (iiij v°).
- <sup>13</sup> Ainsi Madeleine de Scudéry confie-t-elle à Pierre-Daniel Huet, dans une lettre de 1670, son admiration pour les trois textes à ses yeux fondateurs du roman, les *Éthiopiennes* d'Héliodore, le pastiche de Martin Fumée (*Du vrai et parfait amour* [...], contenant les amours honnêtes de Théogène et Charide), et *Astrée* : « [...] voilà proprement les vraies sources où mon esprit a puisé les connaissances qui ont fait ses délices » (RATHERY et BOUTRON, *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance*. Paris : Techener, 1873, p. 294). On se reportera à la *Lettre-traité de l'origine des romans*, dédiée à Segrais, que HUET fait paraître en tête de la *Zayde* de M<sup>me</sup> DE LAFAYETTE (Paris : S. Mabre-Cramoisy, 1669) : la lettre citée de Madeleine de Scudéry est une réponse à Huet qui lui avait envoyé le livre.
- <sup>14</sup> Voir G. MOLINIÉ, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse : Publication de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1982 (2<sup>e</sup> éd., 1995), p. 41-87.
- <sup>15</sup> *De la manière de bien parler & de bien écrire. De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs Auteurs*. Paris : A. Pralard, 1671, p. 153.
- <sup>16</sup> Voir M. FUMAROLI, « Les sanglots d'Ulysse », *La diplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*. Paris : Hermann, 1994, p. 1-22.
- <sup>17</sup> Le premier tome d'*Artamène ou Le grand Cyrus* datait de 1649.
- <sup>18</sup> « Il faut que nous considerions encore que depuis quelques années les trop longs Romans nous ayant ennuyez, afin de soulager l'impatience des personnes du Siecle, on a composé plusieurs petites Histoires détachées qu'on a appellées des Nouvelles ou des Historiettes. Le dessein en est assez agreable ; on n'y a pas tant de peine qu'à comprendre et à retenir une longue suite d'aventures meslées ensemble [...] » (SOREL, *Bibliothèque française. Op. cit.*, p. 165).
- <sup>19</sup> Marguerite de NAVARRE, *L'Heptaméron*, éd. M. FRANÇOIS. Paris : Garnier, 1967, Prologue, p. 9.
- <sup>20</sup> Jean REGNAULT DE SEGRAIS, *Les nouvelles françaises ou Les divertissements de la princesse Aurélie*, éd. R. GUICHEMERRE. Paris : S.T.F.M., diff. Aux Amateurs de Livres, 1990, t. I, p. 17-23.
- <sup>21</sup> Initialement parue en 1658, au tome VIII de *Clélie* (Paris : A. Courbé, quatrième partie, livre II, p. 1118-1148), elle est reprise en 1680 sans grande modification, dans les *Conversations sur divers sujets* (Paris : C. Barbin, 1680, t. II, p. 451-490). Nous nous permettons de renvoyer à notre édition critique, « *De l'air galant* » et autres conversations (1653-1684). Pour une étude de l'archive galante, Paris : Champion (Sources classiques), 1998, p. 159-180.

- <sup>22</sup> « Sans elle [la vraisemblance] rien ne peut toucher ; sans elle rien ne saurait plaire ; et si cette charmante trompeuse ne déçoit l'esprit dans les Romans, cette espèce de lecture le dégoûte, au lieu de le divertir ». (Préface d'*Ibrahim*). C'était déjà en 1623 l'analyse de Chapelain, formulée dans la Préface à l'*Adone* du Marin (*Opuscules critiques*, éd. Alfred C. HUNTER. Paris : Droz, S.T.F.M., 1936, p. 85). C'est encore, dans *Clélie*, la position de l'héroïne du roman, à la fin de l'*Histoire d'Artaxandre* : « Il y a des choses véritables, répondit Clélie, qui sont si peu agréables, et si esloignées de toute vray-semblance ; et il y en a d'inventées qui sont si divertissantes, et si vray-semblables ; qu'on peut dire que quelquefois le mensonge est plus agréable que la vérité ; et qu'il ressemble mieux à la vérité, que la vérité mesme. » (*Clélie*, II, p. 1383 ; éd. D. DENIS, dans « *De l'air galant* » et autres conversations, p. 352).
- <sup>23</sup> *Clélie*, t. VIII, p. 1125 (éd. citée, p. 169-170). D'où la nécessité de choisir pour cadre temporel un siècle ni trop éloigné, ni trop proche : « [...] quand on employe des noms celebres, des païs dont tout le monde entend parler, et dont la Geographie est exactement observée ; que l'on se sert de quelques grands evenemens assez connus, l'esprit est tout disposé à se laisser seduire, et à recevoir le mensonge avec la vérité, pourveu qu'il soit meslé adroitement [...] » (*ibid.*, p. 174-175).
- <sup>24</sup> Prologue de *Celinte*, éd. citée, p. 57.
- <sup>25</sup> *La promenade de Versailles*, p. 103-104.
- <sup>26</sup> *Clélie*, t. VIII, p. 1136.
- <sup>27</sup> *Celinte*, p. 65.
- <sup>28</sup> Pour une présentation d'ensemble des procédures de l'analyse actantielle, voir G. MOLINIÉ, *La stylistique*. Paris : PUF (Que sais-je ?), 1989, p. 68-78, et, du même, en collaboration avec A. VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris : PUF, 1993, p. 47-60.
- <sup>29</sup> C'est l'une des « lois de discours » dégagées par le linguiste O. DUCROT dans *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984, p. 95-114 ; H. P. GRICE y voyait une « maxime conversationnelle » fondamentale, qui s'énonce en un prescriptif « Que votre contribution soit véridique » : voir l'article « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, p. 57-72, paru initialement dans *Syntax and Semantics*, vol. III : *Speech Acts*, éd. par P. COLE et J.-L. MORGAN. Academic Press Inc., 1975, p. 41-58. Sur ce rapprochement du récit avec la *praxis* sociale de la conversation, voir W. D. STEMPEL, « Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel », *Littérature*, n° 93 (fév. 1994), p. 66-79, et P. BANGE, « Une modalité des interactions verbales : fiction dans la conversation », *D.R.L.A.V., Revue de linguistique*, n° 34/35 (1986), p. 215-232.
- <sup>30</sup> Sur ce point, voir C. ROUBEN, « Un jeu de société au Grand siècle : les *Questions* et les *Maximes d'amour* », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 97 (1972), p. 85-104, et Ph. HOURCADE, « Jeux d'esprit et "production" du roman vers les années 1640 à 1700 », *Studi Francesi*, n° 26 (1982), p. 79-87.
- <sup>31</sup> Voir Ch. MORLET-CHANTALAT, *La Clélie de Mademoiselle de Scudéry, de l'épopée à la Gazette : un discours féminin de la gloire*. Paris : Champion (Lumière classique), 1994.
- <sup>32</sup> Voir aussi la nouvelle attribuée tantôt à François COLLETET tantôt à FRANÇOIS, *Les divertissemens de Forges, où les aventures de plusieurs personnes de qualité sont fidèlement décrites. Nouvelle*. Paris : Barbin, 1663 : « Les personnes qui y sont interessées [dans cet ouvrage], sont d'un merite, et d'une qualité, à qui je ne pouvois rien refuser, quand elles m'ont engagé à y travailler [...]. Je ne doute point que ta curiosité ne te fasse souhaiter de connoistre sans déguisement, ceux qui y sont mêlez, et que j'ay voulu mettre sous d'autres noms, mais je n'ose te donner cette satisfaction, par la crainte que j'ay de choquer la modestie des uns, et de faire tort à l'esprit des autres, en leur faisant dire en des conversations des choses au-dessous de ce qu'ils sont eux-mesmes capables de produire. » (« Avis au lecteur »).
- <sup>33</sup> P. 169-170.
- <sup>34</sup> *Poétique*, 50b-51a. On relira pour mémoire la célèbre formule par laquelle le Stagirite définit la mise en intrigue (μῦθος), que les traducteurs modernes rendent par *histoire* : « [...] l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout. » (51a 31-35, trad. R. DUPONT-ROC et J. LALLOT. Paris : Seuil, 1980, p. 63). Voir aussi le commentaire des éditeurs (p. 217-220), et celui de P. RICÉUR à qui nous empruntons la traduction de « mise en intrigue » : *Temps et récit*. Paris : Seuil, 1983, tome I : *L'intrigue et le récit historique*, p. 69-79.

- <sup>35</sup> Telle est en tout cas l'interprétation qu'en feront les Scudéry, moyennant une confusion – peut-être involontaire – sur le sens du mot *romanzo* chez le poète italien. Le Tasse désignait ainsi non les fictions narratives en prose, mais bien les poèmes héroïques dont l'*Orlando furioso* de L'ARIOSTE venait d'offrir un exemple (voir le *Discorso secondo dell'arte poetica*. Bari : Laterza, 1964, p. 27). On lira une très claire mise au point dans l'article de C. RIZZA, « Georges de Scudéry et Le Tasse : sur quelques problèmes de poétique », *Les trois Scudéry. Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991)*, recueillis par A. NIDERST. Paris : Klincksieck, 1993, p. 149-158.
- <sup>36</sup> Préface d'*Ibrahim*. Proche des Scudéry, Jean Chapelain avait été l'un des premiers à diffuser ces analyses pour le public français : voir la « Préface de l'*Adone* du Marin », éd. citée, p. 76-94.
- <sup>37</sup> « [...] pour s'enfermer dans des bornes raisonnables, ils [les devanciers cités par Scudéry] ont fait (et moy après eux) que l'histoire ne dure qu'une année, et que le reste est par narration [...] » (Préface d'*Ibrahim*).
- <sup>38</sup> *De la maniere de bien parler & de bien écrire. De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs Auteurs*, p. 121-122 (chap. II : « Censure des Fables et des Romans », « Du peu d'invention des Romans ; et de quelques-unes de leurs inventions toujours semblables »).
- <sup>39</sup> Nous reprenons ici la distinction établie par R. GODENNE, dans *Les romans de Mademoiselle de Scudéry*. Genève : Droz, 1983.
- <sup>40</sup> LENGLET-DUFRESNOY, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs differens caracteres : avec une bibliotheque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions*. Amsterdam : V<sup>e</sup> Poilras, [1734], I, p. 202. Texte cité par R. GODENNE, *La nouvelle*, p. 45. Voir aussi l'article d'A.-E. SPICA, « Poétique de la fiction : la nouvelle et la "fable" au XVII<sup>e</sup> siècle », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Ottignies : Quorum, 1997, p. 170-182.
- <sup>41</sup> Les *Trésors* tirés des romans les plus célèbres, qui offrent au public les modèles de lettres, harangues, descriptions, etc. rangés par « lieux » et regroupés en tables finales, sont à mettre au compte des éditeurs, non des auteurs eux-mêmes. D'autre part, les grands romanciers contemporains de Madeleine de Scudéry ont disparu sans pouvoir jouer un rôle dans cette évolution du genre narratif : La Calprenède meurt en 1663, Gomberville en 1674.
- <sup>42</sup> Puisqu'elle s'attache aux « actions particulieres de personnes privées ou considerées dans un estat privé », selon la définition de l'abbé DE CHARNES, *Conversations sur la critique de la princesse de Clèves*. Paris : C. Barbin, 1679, p. 135.
- <sup>43</sup> On se reportera à l'ouvrage ancien mais toujours précieux de M. MAGENDIE, *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle, de L'Astrée au Grand Cyrus*. Paris : Droz, 1932, ainsi qu'aux études plus récentes d'H. COULET, *Le roman jusqu'à la Révolution*. Paris : A. Colin, 1967, p. 136-183, et de M. LEVER, *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : PUF, 1981, p. 103-132.
- <sup>44</sup> A. KIBÉDI VARGA le rattache avec légitimité au genre épictétique, jusqu'à voir en lui une sorte de « rhétorique appliquée » : « Rhétorique et narration », *Le langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle : de la rhétorique à la littérature*, éd. par Ch. WENTZLAFF-EGGEBERT. Tübingen : Gunter Narr, 1991, p. 279-286.
- <sup>45</sup> Nous les opposons ainsi aux « dialogues » narratifs : sur ce point, voir notre *Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris : H. Champion, 1997, p. 17-37.
- <sup>46</sup> L'expression est de Madeleine de Scudéry, dans un passage d'*Artamène ou Le grand Cyrus* (X, livre II, « Histoire de Sapho ») repris en 1680, dans « De la conversation » (*Conversations sur divers sujets*, I, p. 42-43). Voir notre édition citée : « *De l'air galant* »..., p. 74.
- <sup>47</sup> Et l'on condamne alors les défauts des « grands réciteurs » : voir la conversation « De parler trop ou trop peu, et comment il faut parler » (*Conversations sur divers sujets*, I, p. 200-250), reprise d'un passage de *Clélie* (Quatrième partie, l. II, tome VIII, p. 637-675).
- <sup>48</sup> *Clélie*, tome II, p. 1163.
- <sup>49</sup> *Ibid.*, p. 1200.
- <sup>50</sup> *Ibid.*, p. 1202-1203.
- <sup>51</sup> *Le grand dictionnaire des Pretieuses...* (Paris : J. Ribou, 1661), éd. Ch.-L. LIVET. Paris : Plon, 1956, p. 186 et 191. Dans l'édition citée de *Celinte*, A. Niderst émet l'hypothèse que la nouvelle aurait initialement pu constituer un épisode de *Clélie* (voir p. 28, note 5). On peut encore alléguer le témoignage de Segrais, qui affirme avoir « puisé [s]es Nouvelles des matériaux d'un Roman [...] entrepris à l'âge de 21 ou 22 ans » (*Segraisiana, ou Mélange d'histoire et de littérature*. Paris : Compagnie des libraires

associés, 1721, I, p. 67).

<sup>52</sup> Livraison d'avril 1683, p. 361, cité dans l'édition des *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le stile* (Paris : C. Blageart, 1683), éd. par Ph. HOURCADE. Genève : Droz (Textes littéraires français), 1975, p. 108.

<sup>53</sup> *Ibid.*, éd. citée, p. 45.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>56</sup> Seule l'interruption est attestée, puisque l'*Histoire de Celanire*, inachevée dans la narration de Glicère, trouve sa conclusion un peu plus tard, lors des retrouvailles des héros : ce sera alors à Cleandre d'achever le récit, en le reprenant là où il était demeuré en suspens (*Suite de l'histoire de Celanire*).

<sup>57</sup> Nous y voyons surtout les éléments attendus d'une *topique* : peut-être serait-il alors plus juste de parler de *vraisemblable* galant, dans une perspective aristotélicienne.

<sup>58</sup> Éd. citée, p. 65.

<sup>59</sup> En revanche La Fontaine y a recours dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, publié en 1669. Là encore, un cadre contemporain (quatre amis se promenant dans le parc de Versailles) sert d'écrin à un récit pour le coup entièrement fabuleux.

<sup>60</sup> Qu'est-ce qui légitime en effet le contrat de production et de réception d'une fiction, si ce n'est le *désir* circulant de part et d'autre des instances énonciatives ? Voir G. MOLINIÉ, « Sémiotique du narrataire dans les romans baroques », *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 10 (1988), p. 17-25, et pour le cas exemplaire de Marguerite de Navarre, F. CHARPENTIER, « Désir et parole dans les devis de l'*Heptaméron* », *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre*, éd. M. TETEL. Paris : Klincksieck, 1995. P. 5-20.

<sup>62</sup> Par exemple, la conversation « De la tyrannie de l'usage », parue en 1686 dans les *Conversations morales* (Paris : sur le quai des Augustins) se déroule pendant une visite au Louvre.

<sup>63</sup> Ainsi dans la conversation intitulée « Histoire de la coquetterie » (*Nouvelles conversations de morale*. Paris : V<sup>e</sup> Mabre-Cramoisy, 1688), qui réunit autour d'Amalthée souffrante ses plus proches amis venus la distraire.

<sup>64</sup> C'est le cas dans « Des Passions que les hommes ont inventées », reprise du prologue de *Mathilde* dans les *Conversations sur divers sujets* ; même technique pour « De la politesse » et « De la douceur » (*Conversations nouvelles sur divers sujets*. Paris : C. Barbin, 1684), ou encore « De la colère » (*Conversations morales*).

<sup>65</sup> Tome IX, Livre III, p. 960-988 ; éd. dans « *De l'air galant* »..., p. 97-114.

<sup>66</sup> *Conversations sur divers sujets*, II, p. 529-530.

<sup>67</sup> Paris : J. Anisson, 1692.

<sup>68</sup> « Les bains des Thermopyles », dont le texte connaîtra d'ailleurs une réédition séparée en 1732.

<sup>69</sup> L'« Histoire du comte d'Albe » est racontée pour illustrer les écueils « De la gloire » (c'est le titre de la conversation à laquelle succède le récit) ; l'histoire de Bélinda est enchâssée dans une conversation sur l'amitié, celle de Mélinte se veut un exemple des dangers « De la confiance », et l'« Histoire du prince Ariamene » est amenée par la conversation « Des impertinents ».

<sup>70</sup> Publication anonyme pour un texte à l'histoire complexe : *La maison des jeux. Où se trouvent les divertissemens d'une compagnie, par des narrations agreables, et par des jeux d'esprit, et autres entretiens d'une honneste conversation*. Paris : N. de Sercy, 1642. Seconde et dernière édition : Paris : A. de Sommerville, 1657.

<sup>71</sup> Paris : P. Bienfait, 1663.

<sup>72</sup> Paris : Barbin, 1675. Attribution contestée.

<sup>73</sup> Voir G. MATHIEU-CASTELLANI, *La conversation conteuse*, p. 57-78 pour le cas de Marguerite de Navarre.

<sup>74</sup> Voix des femmes et des hommes alternant chez Marguerite de Navarre, principe du hasard dans le cadre des « jeux d'esprit ».

<sup>75</sup> *Les nouvelles françaises. Où se trouvent les divers effects de l'Amour et de la Fortune*. Paris : P. Billaine, 1623.

<sup>76</sup> Par exemple, à l'*incipit* de la troisième nouvelle : « Je veux maintenant pour mon plaisir tomber d'une extrémité à l'autre (mes belles Dames) et vous raconter les passions qui ont possédé les ames de quelques gens de basse qualité, apres vous avoir parlé de celles des personnes des plus relevées » (p. 236).



- <sup>77</sup> *Les nouvelles choisies, où se trouvent divers incidens d'Amour et de Fortune*. Paris : P. David, 1645. Sorel y ajoute deux récits.
- <sup>78</sup> Seule *Celinte* est prolongée d'un épilogue. Dans *La promenade de Versailles*, le retour au cadre qui marque la fin du récit de Glicère est suivi de la reprise de *l'Histoire de Celanire*, avec laquelle s'achève la nouvelle.
- <sup>79</sup> Sur le divorce progressif du roman avec les formes orales traditionnelles et avec l'écriture collective des salons, voir J. DEJEAN, *Tender Geographies. Women and the Origins of the Novel in France*. New York : Columbia Univ. Press, 1991, p. 64 et p. 94-103.

# TEMPS ET ESPACE DANS LA NOUVELLE À L'ÂGE CLASSIQUE

La nouvelle, genre protéiforme soumis aux caprices du moment, résiste à toute théorisation développée. Qu'ont en effet en commun les pièces gaillardes de Préfontaine et le *Dom Carlos* de Saint-Réal, si ce n'est leur brièveté relative ? Faute de critères satisfaisants, le récit « court » se définit d'abord au XVII<sup>e</sup> siècle par opposition au roman, qui, jusqu'en 1660, s'épanouit dans le sillage de l'épopée<sup>1</sup>. Aux termes d'histoire et d'historiette<sup>2</sup> auxquels la nouvelle se confond souvent, il convient d'ajouter celui de « roman nouveau<sup>3</sup> ». Né d'un désir accru de réalisme, ce nouvel avatar des lettres françaises se distingue de la tradition romanesque comme le naturel s'oppose à l'extraordinaire. Plus que par la longueur, l'objet de la nouvelle rompt avec les récits d'inspiration épique, ainsi que le note fort justement l'auteur de *De la connoissance des bons livres* :

[Les] petites Histoires détachées [...] ne sont point du stile merveilleux comme les anciens Romans, [...] elles n'ont que des aventures vray-semblables. Ce sont des actions qui paroissent assez communes dans la vie civile<sup>4</sup>.

À l'instar de Sorel, la plupart des poéticiens prônent l'ancrage de la fiction narrative dans la réalité quotidienne. Dénonçant les extravagances de Le Maire<sup>5</sup> dont les héros parcourent les mers sans égard pour le réalisme géographique et les contraintes du voyage, Du Plaisir invite les écrivains à choisir leurs sujets dans la France contemporaine :

On n'a guère de curiosité pour des siècles et des pays inconnus ; on en a au contraire pour ceux qui sont peu étrangers ; et il est indubitable que de deux histoires également travaillées, dont l'une contiendra tous incidents arrivés en France pendant les derniers siècles, et l'autre, tous incidents arrivés en Grèce ou pendant la première race de nos rois, celle-ci intéressera infiniment moins<sup>6</sup>.

Dans son *Dialogue des héros de roman*, Boileau reproche aux émules d'Honoré d'Urfé d'avoir défigurés « les plus fameux Capitaines de l'Antiquité, qu'ils peignirent pleins du mesme esprit que [l]es Bergers » éplorés du Lignon<sup>7</sup>. Pour éviter ces entorses à la vraisemblance, les critiques du temps plaident largement en faveur de la proximité spatiale et temporelle de la fiction narrative. Mais il s'en faut de beaucoup que les nouvellistes se conforment tous à de telles contraintes. Confrontant les spéculations théoriques aux productions littéraires, j'examinerai ici les stratégies narratives et le discours paratextuel mis en œuvre pour déjouer les règles établies.

## DE L'ACTUALITÉ DE LA NOUVELLE

À l'âge classique, le genre bref reste intimement lié au concept de la nouveauté. C'est du moins l'opinion de Charles Sorel, qui entend restreindre l'usage du terme à son acception étymologique :

Il semble que toutes celles [les nouvelles] qu'on rencontre ne doivent estre que des choses arrivées depuis peu, autrement il n'y auroit pas de raison de les appeler des Nouvelles<sup>8</sup>.

Dix ans plus tard, l'abbé de Charnes juge « l'éloignement des tems », qui caractérise la poésie épique, impropre dans une « Histoire galante<sup>9</sup> ». Du Plaisir, plus catégorique encore, fait de la modernité du sujet une condition incontournable pour obtenir l'adhésion du public :

Les nouvelles ne devraient point avoir pour sujets des événements trop anciens [...]. Jamais un historien ne peut assez attacher les lecteurs<sup>10</sup>.

Toutes ces remarques convergentes traduisent un changement survenu vers 1660. En effet, c'est à peu près à cette époque que la narration brève prend véritablement le relais du roman baroque dans la faveur populaire. La rupture coïncide avec un bond considérable dans la chronologie du récit. Au contraire des *La Calprenède*, des *M<sup>lle</sup> de Scudéry* fidèles à une Antiquité de fantaisie, *Madame de La Fayette*, *Saint-Réal*, *Boursault* et *M<sup>me</sup> d'Aulnoy* se tournent vers le seizième siècle, dans lequel les sujets du Roi-Soleil se reconnaissent pleinement<sup>11</sup>. Le règne d'Henri II célébré notamment dans *La princesse de Clèves* comme une période faste pour les réjouissances et la galanterie n'est pas sans rappeler le siècle de Louis le Grand. Valincour le définit comme une époque « si proche » de ses contemporains que nul ne peut en ignorer les particularités<sup>12</sup>. Toutefois, loin de faire l'unanimité, la proximité diégétique vaut à l'auteur plus d'une critique<sup>13</sup>. Les partisans de la distance épique trouvent encore quelques adeptes : il suffit de songer à toute la polémique suscitée autour de l'œuvre de *Madame de La Fayette* pour s'en convaincre.

## LES INDICES DE TRANSGRESSION

Parmi les « néo-romanciers », nombreux sont ceux qui s'autorisent quelques libertés avec la structure chronotopique de la nouvelle. Segrais, qui par la bouche de la princesse Aurélie encourage les écrivains à choisir des sujets actuels, ne répugne pas moins à revenir aux motifs traditionnels. Là où les narratrices d'« Eugénie » et d'« Honorine » campent leurs récits pendant la régence d'Anne d'Autriche, *Frontenie* et *Uralie* nous transportent dans un lointain Moyen Âge. Cette dernière ne cache pas d'ailleurs sa prédilection pour les temps anciens :

Il me semble, dit-elle, que, comme l'éloignement des lieux, l'antiquité du temps rend aussi les choses plus vénérables<sup>14</sup>.

Ce n'est sans doute pas un hasard si « Adélayde », dont la trame événementielle se déroule au XII<sup>e</sup> siècle sous le règne d'un certain prince de Provence, est qualifiée tour à tour de roman<sup>15</sup> et de conte<sup>16</sup>. Quoique courant à l'époque, ce flottement terminologique illustre bien un écart par rapport aux définitions du genre court. Que l'on se reporte simplement à la phrase inaugurale qui semble annoncer davantage un récit fabuleux qu'une nouvelle :

Il régnait un prince en Provence, il y a si longtemps, que je ne suis pas même bien certaine si c'était un comte de Provence ou un Roi d'Arles<sup>17</sup>.

Au reste, la narratrice, désireuse de prouver l'authenticité des faits présentés, adopte à l'égard de la temporalité diégétique une attitude quelque peu contradictoire. Ainsi la voit-on se poser en témoin direct d'événements survenus il y a plusieurs siècles :

[...] on ne pourrait pas écrire plus galamment qu'elle [Adélayde]. Ce que vous croiriez encore bien mieux, si vous aviez vu les autres lettres comme moi<sup>18</sup>.

Tout se passe comme si la conteuse oubliait un instant le cadre historique de la nouvelle afin de répondre aux exigences du mentir-vrai. Quoi qu'elle en dise<sup>19</sup>, la vraisemblance paraît difficilement conciliable avec l'éloignement temporel<sup>20</sup>. Dans l'esprit des classiques, l'histoire récente, mieux connue, reçoit plus aisément une entière créance.

Une telle ambivalence devant le passé lointain n'est pas rare au dix-septième siècle. La Chapelle a lui aussi conscience de commettre une irrégularité avec la publication de *Marie d'Anjou, reine de Majorque* :

Je prendray le sujet d'un peu plus loin qu'il ne seroit nécessaire pour une Histoire galante : mais comme c'est un des plus beaux endroits de l'Histoire d'Italie, et que ce que j'en diray sera d'un fidelle Historien, je m'assure que le Lecteur un peu curieux ne me sçaura pas mauvais gré, d'avoir ajoûté à ma narration, quelque trait de ce qui s'est passé de plus important dans ce temps-là<sup>21</sup>.

Non moins avisé des attentes du lecteur, l'éditeur de *Frédéric de Sicile* justifie le cadre de l'œuvre en se retranchant derrière la nouveauté du style. À défaut de lire une anecdote récente, le public pourra peut-être se contenter d'un texte innovateur. Tel semble le pari formulé dans le paratexte liminaire du récit :

Il m'est tombé entre les mains cette historiette, que je vous présente, ami lecteur. Le plan en a été tiré sur une nouvelle espagnole qui en fournit l'idée générale, mais la

manière dont il est écrit a paru si neuve et si délicate aux plus éclairés, que j'ai cru que cet ouvrage ferait honneur à notre langue<sup>22</sup>.

On passe donc de l'actualité du sujet à l'originalité de la composition<sup>23</sup>. En vérité, toutes les raisons semblent bonnes pour transgresser les bornes narratives fixées par les théoriciens qu'on suit de moins en moins en cette fin du règne de Louis XIV.

#### LA FRANCISATION DU CADRE ROMANESQUE

Comme le temps, l'espace de la nouvelle fait l'objet de certaines restrictions. L'adhésion des lecteurs a pour corollaire le rétrécissement spatial de la fiction. Sorel, avec ses *Nouvelles françoises*, prend le contre-pied des auteurs qui se font gloire de puiser leurs sujets dans d'autres pays :

Je leur baille le tiltre de Françoises, d'autant qu'elles contiennent les aventures de beaucoup de personnes de nostre nation<sup>24</sup>.

Quelques décennies plus tard, Segrais, qui donne à son recueil un titre identique, va directement dans le même sens en condamnant l'affection des auteurs pour les vocables exotiques :

Nous avons des noms de terminaison française aussi agréables que les Grecs ou les Romains ; et qui pourrait venir à bout de trouver des aventures extrêmement naturelles, tendres et surprenantes, je crois que nous les aimerions autant passées dans la guerre de Paris que dans la destruction de Troie<sup>25</sup>.

Franciser les héros et restreindre le cadre narratif à la France ou aux pays limitrophes vont souvent de pair pour les écrivains. Ainsi, la nouvelle française, qui succède à la *novela* espagnole, se déploie à contre-courant de la tentation xénophile encore tenace<sup>26</sup>. Afin d'endiguer cette vague, Segrais fait valoir les multiples qualités du peuple français :

[...] je m'étonne que tant de gens d'esprit, qui nous ont imaginé de si honnêtes Scythes et des Parthes si généreux, n'ont pris le même plaisir d'imaginer des chevaliers ou des princes français aussi accomplis, dont les aventures n'eussent pas été moins plaisantes<sup>27</sup>.

Comment mieux réfuter que par ce commentaire l'exotisme d'apparat qui règne dans la première moitié du siècle ? Pourquoi faut-il chercher ailleurs ce que l'on trouve chez soi ? On reconnaîtra ici le raisonnement qui sous-tend la plupart des préfaces. Préchac, à la suite de Sorel<sup>28</sup>, souligne les charmes et la diversité de la capitale française :

Paris est un si grand théâtre, et il s'y passe tous les jours tant de scènes différentes, que le lecteur ne doit pas être surpris, si je prends la plupart des incidents de mes nouvelles dans cette grande ville, sans me donner la peine de m'informer de ce qui se fait ailleurs<sup>29</sup>.

Il paraît inutile de multiplier les exemples pour se rendre compte que, à l'âge classique, la ville de Paris est élue comme un cadre privilégié de la nouvelle.

Faut-il faire de la proximité des lieux une loi ? La réponse mérite quelques nuances. Les héros de Préchac, de Challe ou même de Sorel franchissent allégrement les frontières, sans que nul d'entre eux remette le produit de sa création en question. Pourtant, loin de s'attarder sur les péripéties du voyage, les nouvellistes coupent parfois court aux descriptions exotiques jugées hors de propos. Pour évoquer son séjour en Orient, Thyrene, l'un des protagonistes de « La reconnaissance d'un fils », a simplement recours à la prétéition :

Je ne vous raconterai pas maintenant les diverses choses que j'ay veuës en trois ans que j'ay esté aux Indes car [...] ce n'est pas là ce que vous desirez de moy<sup>30</sup>.

S'agit-il de retracer le périple du prince de Tanaïs, M<sup>lle</sup> de La Roche-Guilhem use également du même procédé :

Je ne vous dirai point combien de fois la mort s'est offerte à mes yeux, & quels perils j'ai couru, tantôt battu de la tempête, & d'autres fois attaqué des Pirates : combien j'ai vû de Païs presque inconnus aux hommes, & mille circonstances de mon voyage trop longues à raconter<sup>31</sup>.

À l'orée des Lumières, les limites spatiales restent, semble-t-il, encore prégnantes dans l'esprit des écrivains, si l'on en juge par l'attitude de Robert Challe qui, quelque grand voyageur qu'il ait été, choisit de circonscrire son récit à l'intérieur des bornes de sa nation. Doit-il rappeler les péripéties de Des Frans à travers les Alpes italiennes, il en abrège volontairement la description mettant dans la bouche du protagoniste ces paroles d'excuse :

Pardonnez [...] ma digression, je perdis assez pour ne m'en souvenir qu'avec peine<sup>32</sup>.

On pourrait dès lors être tenté de justifier de tels raccourcis par la brièveté du genre court qui invite à la concision.

Mais il y a plus. Le choix de la France contemporaine comme territoire de la fiction coïncide assez souvent avec une plus grande sobriété narrative liée au retrait des épisodes intercalés, à la simplification de la construction qui confère à l'ensemble une plus grande cohésion. La nouvelle telle que les théoriciens l'envisagent doit se conformer à l'idéal de l'homogénéité classique. Comment dans un tel contexte s'étonner des sarcasmes de Valincour envers les auteurs qui transcen-

dent l'espace et le temps pour étaler l'étendue de leur savoir par toutes sortes de considérations extérieures au sujet ?

Ne seroit-ce pas un joli dessein, que celui d'un homme, qui ramassant les aventures particulieres de Henri IV, par exemple, ou de quelque autre de nos Rois, trouveroit moyen d'y faire entrer tout ce qui se seroit passé durant le siecle de ce Prince, non seulement en France, mais en Angleterre, en Espagne, en Turquie, en Perse, & dans toutes les autres parties du monde ? Cét auteur n'auroit-il pas fait un bel ouvrage<sup>33</sup> ?

Derrière cette appréciation ironique, comme derrière la plupart des remarques de Du Plaisir, se laissent percevoir les trois règles de l'unité. En effet, la tentation est grande de soumettre la nouvelle aux contraintes de la tragédie. Quelles que soient les longueurs de *La promenade de Versailles*, M<sup>lle</sup> de Scudéry, réprimant son imagination vagabonde, parvient à contenir l'« Histoire de Célanire » à l'intérieur d'une seule journée. Il en va pareillement dans le recueil de Segrais où le récit des devisantes n'excède jamais quelques heures. Mais, là encore, l'usage laisse place à d'importantes variations ; le fossé entre les pratiques scripturales et les spéculations théoriques persiste.

#### LE STATUT AMBIGU DE LA NOUVELLE EXOTIQUE

De même que le concept d'actualité trahit un certain relativisme, de même l'espace est une notion élastique que les nouvellistes modifient à leur gré. Sous la plume de Segrais, la nouvelle française prend un visage turc lorsque Silerite prête sa voix aux déboires de la charmante Floridon. Malgré les recommandations d'Aurélié qui préside la réunion, la narratrice campe son récit à Constantinople, sans que personne trouve rien à redire. Bien loin de minimiser la distance temporelle qui sépare Paris de la capitale de l'Empire ottoman, la conteuse s'emploie à restituer certains traits de couleur locale au grand plaisir de ses auditrices. Que l'on pense à la cruauté d'Amurath, aux coutumes du sérail, qui, pour paraître quelque peu caricaturales, n'en demeurent pas moins conformes à l'imagerie de l'époque. On pourrait invoquer en inversant les propos de Racine que la proximité temporelle de la nouvelle permet de réparer l'éloignement du site choisi<sup>34</sup>. Mais ce serait méconnaître la signification du recueil qui constitue une œuvre charnière dans l'histoire littéraire, hésitant entre la voie de l'esthétique nouvelle et l'itinéraire des romanciers antérieurs.

Le cas de Segrais n'est pas unique : en dépit du discours critique, les nouvellistes se laissent volontiers emporter vers de lointaines contrées. L'exemple de Madame de Lafayette, qui, après s'être attachée au règne des Valois, s'expatrie à la cour de Grenade, est des plus significatifs à cet égard. *Zaïde*, héritière des grands poncifs de l'esthétique baroque, marque un retour en arrière par rapport à *La princesse de Montpensier*. Pressentant cet anachronisme, l'auteur qualifie l'œuvre d'histoire plutôt que de nouvelle. Il est non moins significatif à nos yeux que

Segrais, son proche collaborateur, en parle comme d'un roman<sup>35</sup>. En effet, ce récit à tiroirs sort des créneaux habituels du genre court par la mobilité de ses héros et leurs prouesses sur le champ de bataille. Mais, à en juger par la réception mitigée de l'œuvre, les admirateurs des premières nouvelles de M<sup>me</sup> de La Fayette n'ont guère apprécié un tel revirement.

Si le décor hispano-mauresque demeure encore familier à l'époque, d'autres écrivains plus audacieux n'hésitent pas à investir de nouveaux horizons. Avec *Ildegerte reine de Norwège*, Eustache Le Noble se tourne vers un pays du Nord encore peu exploré. Que le nouvelliste en mal de connaissances précises sur les coutumes du pays se réfugie derrière un laconisme éloquent paraît tout naturel dans un tel contexte. Au contraire de *Zaïde* ou de « Floridon », aucun détail ne permet ici de préserver l'illusion d'un dépaysement. Pour toute référence géographique, le nom de la ville de Copenhague, de même qu'une discrète allusion aux forêts nordiques, ne parvient pas à restituer un semblant de couleur locale. Redoutant par-dessus tout de heurter les habitudes et les oreilles de ses compatriotes, Le Noble s'emploie à modifier le tissu textuel de sa narration « pour luy donner un air plus François<sup>36</sup> ». Conscient de la singularité de son histoire, il invoque la véracité des événements afin de prévenir toute critique. Est-il besoin de rappeler qu'aux yeux de Du Plaisir l'histoire réelle se passe de loi<sup>37</sup> ? Prenant à son tour ses distances avec les conventions, Brémond adopte au contraire la plus grande désinvolture vis-à-vis de son *Hattigé* :

[...] je n'ay dessein que de vous divertir une heure de tems perdu, de vous donner une Comedie de Gens habillez à la Turquie<sup>38</sup>.

Indice de désaveu ou fausse modestie ? Difficile de répondre avec certitude. Mais de telles révélations illustrent le peu de crédit dont jouissait alors la fiction exotique.

D'autres nouvellistes, de peur qu'on leur reproche certaines invraisemblances, préfèrent se confiner dans un lieu anonyme. Bien que fort prodigue de détails sur le palais de Louis XIV, M<sup>lle</sup> de Scudéry, convertie depuis peu à l'art de la nouvelle, s'interdit toute précision sur l'origine de la mystérieuse Célanière dont elle présente l'histoire dans *La promenade de Versailles* :

Je me prepare à une [...] peine [...], c'est de m'empescher de vous découvrir par aucune circonstance, si cette aventure est arrivée en Italie, en Espagne, en Angleterre, ou en quelque autre país. J'espere pourtant faire mon recit de façon que vous n'y pourrez rien connoistre<sup>39</sup>.

Assez curieusement, le mutisme toponymique devient ici un moyen de préserver la fiabilité du récit. De l'espace sans nom au pays de nulle part, il n'y a qu'un pas que M<sup>me</sup> de Villedieu n'hésite pas à franchir en situant *Alcidamie* dans un territoire imaginaire. L'« île délicieuse » telle que la romancière se la représente



offre la possibilité de nouer dans un cadre utopique une intrigue galante conforme à l'idéal des précieux. La fiction topographique crée ainsi une « zone franche » à l'abri des contraintes de la géographie. L'exotisme, jugé dépassé à l'âge classique, doit souvent se déguiser, car la narration brève répugne aux grands espaces et aux longues expéditions maritimes. Comme en témoigne Du Plaisir :

On ne cherche point aujourd'hui des incidents sur les mers ou dans la cour d'un tyran<sup>40</sup>.

Il ne nous paraît pas indifférent que les nouvelles de Madame de Villedieu, qui vont de l'Antiquité grecque à l'Afrique barbaresque en passant par Constantinople, sont qualifiées de « baroques » ou de « petits Romains<sup>41</sup> ». Pour éviter pareille dépréciation, Catherine Bernard choisit dans *Inès de Cordoue* de limiter les déplacements à l'intérieur des micro-récits, préservant à la trame initiale l'homogénéité voulue. Plus exigeante encore, Madeleine de La Calprenède se félicite d'avoir su concilier dans les *Nouvelles ou Les divertissemens de la princesse Alcidiene* la proximité et l'unicité des lieux :

[...] j'ay trouvé le sejour de Forges fort propre à y faire rencontrer mes aventurieres, sans les faire courir par le monde, ny les exposer sur la mer<sup>42</sup>.

Mais le respect des limites du royaume et les toponymes français ne trompent personne : les protagonistes vêtues à la grecque et qualifiées de nymphes ne présentent guère de similitude avec les sujettes de Louis XIV. Produit d'un métissage culturel, la nouvelle nous situe dans le non-lieu de la fiction où s'estompe l'illusion référentielle. En définitive, la sobriété classique sacrifie volontiers la cohérence géographique à la cohésion spatiale.

Le voyage associé à la tradition héroïque et au dépassement de la condition humaine prend un aspect illicite dans le genre court. Mieux vaut pour les nouvelles limiter les déplacements d'où découle le cycle habituel des enlèvements, des naufrages et des découvertes territoriales. Quel que soit le cadre diégétique choisi, la nouvelle privilégie un territoire réduit à la mesure de l'homme. N'en déplaise à Sorel ou à Segrais, il existe aux côtés des nouvelles françaises et espagnoles, des nouvelles portugaises<sup>43</sup>, africaines<sup>44</sup>, romaines<sup>45</sup>, spartiates<sup>46</sup>, égyptiennes<sup>47</sup> et même des nouvelles chinoises<sup>48</sup>. Au demeurant, la pluralité des adjectifs accolés au terme « nouvelle » illustre bien la dérive du genre par rapport aux cadres habituels. Que l'histoire se passe au Caire ou à Paris, qu'elle se déroule au XII<sup>e</sup> siècle ou pendant la Fronde, les écrivains du Grand Siècle veulent se reconnaître derrière le produit de leurs créations.

Bien qu'il traduise le vœu majoritaire des critiques, le rétrécissement spatio-temporel de la fiction narrative demeure le fruit de spéculations dont les assises restent indéfinies. Forme versatile s'il en est une, le « petit roman » à travers ses multiples avatars cherche sa légitimité dans le paysage des lettres. Tantôt réincar-

nation du récit baroque, tantôt prélude à l'analyse psychologique, le genre court, situé comme en porte-à-faux entre la tradition et la modernité, en quête d'un fragile équilibre entre la fascination de l'inconnu et le charme du quotidien, tente de concilier les exigences aporétiques du siècle. De là le constant hiatus de la théorie à la production littéraire. En effet, les dissensions parmi les concepteurs de la nouvelle révèlent l'attitude paradoxale des sujets de Louis XIV vis-à-vis du proche et du lointain, du moi et de l'universel. S'il est vrai que la littérature, plus qu'à toute époque, tend à devenir le miroir des préoccupations journalières, les contrées éloignées, les âges reculés n'en exercent pas moins tout leur pouvoir d'attraction. Reflet de ces tiraillements, la nouvelle aspire à se rapprocher des lecteurs, sans pouvoir toutefois échapper à l'appel de l'ailleurs.

Issues des conceptions théâtrales, les discussions sur la structure chronotopique du récit se ramènent à un faux débat, puisque, comme l'observe M<sup>me</sup> de Villedieu, l'amour et les grands sujets débordent les âges :

On est homme aujourd'hui, comme on l'étoit il y a six cens ans : les loix des Anciens sont les nôtres, & on s'aime comme on s'est aimé<sup>49</sup>.

Pas plus que les époques, les frontières ne semblent constituer des bornes hermétiques à l'inspiration. L'auteur anonyme d'*Araspe et Simandre* constate à son tour l'omniprésence des passions :

L'Amour [...] dans ce vaste empire qu'il tient en toutes les parties du monde, règne différemment, mais il règne toujours<sup>50</sup>.

À la lumière de ces déclarations, on comprend que le classicisme, par sa propension à l'universel, restreigne le pittoresque géographique ou historique. La nouvelle, forme épurée de la fiction narrative, marque l'effondrement d'un monde et ouvre la voie au roman moderne.

Marie-Christine PTOFFET

Université York, Toronto

#### NOTES

- <sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article de A. KIBÉDI VARGA, « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », *C.A.I.E.F.*, n° 18, mars 1966, p. 53-65 ; ici p. 55-56.
- <sup>2</sup> Charles SOREL, dans *De la connoissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs* (Réimpression de l'édition de Paris, 1671. Genève : Slatkine Reprints, 1981, p. 165-166), parle indifféremment de « nouvelles » ou d'« historiettes ».
- <sup>3</sup> DU PLAISIR, dans ses *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (Édition critique de Ph. HOURCADE. Genève : Droz (Textes littéraires français ; 216), 1975, p. 44), désigne les nouvelles sous le titre d'« histoires » ou de « romans nouveaux ».
- <sup>4</sup> Charles SOREL, *De la connoissance des bons livres*, p. 165-166.

- <sup>5</sup> Auteur obscur de *La prazimène*, 1638-1643. Par cette allusion, il est clair que Du Plaisir vise M<sup>lle</sup> de Scudéry.
- <sup>6</sup> DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, p. 46.
- <sup>7</sup> BOILEAU, « Dialogue des héros de roman », *Œuvres complètes*. D'après l'édition de 1672 de Brossette. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1966, p. 444.
- <sup>8</sup> *La bibliothèque françoise de M. C. Sorel, ou Le choix et l'examen des livres françois qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion et de la conduite des mœurs*, 2<sup>e</sup> édition. Paris : Compagnie des libraires (Archives de linguistique française ; 368), 1667, p. 181.
- <sup>9</sup> Jean-Antoine DE CHARNES, *Conversations sur la critique de « La princesse de Clèves »*. Réimpression en fac-similé, sous la direction de F. WEIL. Tours : Groupe d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle de l'Université François-Rabelais, 1973, p. 143.
- <sup>10</sup> DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, p. 45-46.
- <sup>11</sup> Nicole BOURSIER justifie cette prédilection de la façon suivante : « les règnes choisis le plus souvent parmi les nouvellistes sont ceux des derniers Valois. Non pas ceux de Henri IV ou de Louis XIII, qui jouissaient d'une réputation assez fâcheuse quant à la délicatesse des mœurs, et dont l'étiquette relâchée pouvait paraître un peu rustre à nos classiques. Mais bien l'époque qui, en dépit des guerres de religion, [...] présente le plus de points communs dans son cérémonial et son rythme de vie avec le siècle de Louis XIV » (*Le centre et la circonférence, essai sur l'objet dans la nouvelle classique*. Tübingen : Gunter Narr Verlag ; Paris : Jean-Michel Place, 1983, p. 12).
- <sup>12</sup> Jean-Baptiste DU TROUSSET DE VALINCOUR, *Lettres à Madame la marquise\*\*\* sur le sujet de « La princesse de Clèves »*. Réimpression en fac-similé d'après l'édition originale de 1678, sous la direction de J. CHUPEAU. Tours : Groupe d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle de l'Université François-Rabelais, 1972, p. 99.
- <sup>13</sup> Voir à ce propos J.-A. DE CHARNES, *Conversations sur la critique de « La princesse de Clèves »*, p. 113.
- <sup>14</sup> Jean RÉGNAULT DE SEGRAIS, *Les nouvelles françaises ou Les divertissements de la princesse Aurélie*. Édité par R. GUICHEMERRE. Paris : S.T.F.M. ; Aux amateurs de livres (S.T.F.M. ; 192 et 197), 2 vol., 1990 et 1992, p. 20.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 113.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 114. Le terme désigne à la fin du dix-septième siècle un « récit fabuleux » ou une « aventure plaisamment imaginée & ingénieusement racontée ou écrite » (RICHELET, *Dictionnaire françois*. Genève : Slatkine Reprints, 1970, tome II, p. 173), ce qui tend à contredire le pacte de véridicité initial établi par la narratrice : « je ne crains point d'assurer qu'il n'y a rien de si véritable », affirme-t-elle d'emblée (Jean RÉGNAULT DE SEGRAIS, *Les nouvelles françaises...*, p. 113).
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 113.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 124.
- <sup>19</sup> « Si l'on nous racontait quelque chose de ce temps ici, qui fût un peu mémorable, il y aurait à craindre que personne n'en voulût rien croire, parce que, si l'on décrivait ces héros comme des gens que nous voyons dans le monde, on s'étonnerait de n'en avoir point ouï parler » (*Ibid.*, p. 21).
- <sup>20</sup> Sous la plume de Madeleine DE LA CALPRENÈDE, qui paraît confondre la France contemporaine avec le royaume de l'ancienne Neustrie, le temps se révèle une mesure extensible. La romancière ne prétend-elle pas transcrire fidèlement les propos de la belle Alcidiene en prenant simplement « la liberté de cacher les noms des personnes qui ont quelque part aux nouvelles » de manière à en préserver l'identité ? Quel besoin aurait-elle de recourir à ce subterfuge s'il ne s'agissait de personnages connus des lecteurs ? (*Les nouvelles ou Les divertissements de la princesse Alcidiene*. Réimpression en fac-similé de l'édition de Paris, 1661. Genève : Slatkine Reprints, 1979 ; préface non paginée).
- <sup>21</sup> LA CHAPELLE, *Marie d'Anjou, reine de Majorque*, t. I, p. 7-8 ; cité par René GODENNE, dans *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève : Droz (Publications romanes et françaises ; 108), 1970, p. 110.
- <sup>22</sup> Catherine BERNARD, *Œuvres, romans et nouvelles*. Textes établis, présentés et annotés par Franco PIVA. Fasano : Schena ; Paris : Nizet (Biblioteca della ricerca, Testi stranieri ; 22), 1993, t. I, p. 67.
- <sup>23</sup> Il semble bien que la morphologie particulière invoquée ici ait prévalu dès les origines du genre si l'on en croit Jean LAFOND (« Introduction », *Nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle*. Éditées par Raymond PICARD et Jean LAFOND assisté de Jacques CHUPEAU. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. XVI).
- <sup>24</sup> Charles SOREL, « Préface », *Les nouvelles françaises où se trouvent divers effets de l'amour et de la fortune* (réimpression de l'édition de Paris, 1623. Genève, Slatkine Reprints, 1972), p. 2. Voir aussi le com-

mentaire de Robert CHALLE dans la préface des *Illustres Françaises* : « À l'égard des noms [...], j'ai cru les leur devoir donner français, parce que ce sont des Français que je produis, et non pas des étrangers » (Édition nouvelle de F. DELOFFRE et J. CORMIER. Genève : Droz (Textes littéraires français ; 400), 1991, p. 1).

<sup>25</sup> SEGRAIS, *Les nouvelles françaises...*, p. 20.

<sup>26</sup> Pour expliquer le « rapatriement » des intrigues romanesques, Denise GODWIN évoque l'émergence d'un certain « chauvinisme » (« Le nationalisme français dans la nouvelle de 1657 à 1700 », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, tome XVI, n° 31, p. 447). Quoi qu'il en soit, la francisation du cadre narratif n'est peut-être pas étrangère au sentiment d'affirmation nationale qui marque le règne de Louis XIV.

<sup>27</sup> SEGRAIS, *Les nouvelles françaises...*, p. 19.

<sup>28</sup> Cf. « Nous avons parlé de la ville de Paris où deux pauvres Amants ont finy leur vie. Ne la quittons point pour une autre. Il ne s'en trouve aucune qui merite de luy estre preferée en quelque chose que ce soit. Nous y rencontrerons dequoy repaistre l'esprit, & aurons à choisir entre ce nombre infiny d'aventures qui y arrivent tous les jours » (SOREL, *Les nouvelles françaises*, p. 358).

<sup>29</sup> Jean DE PRÉCHAC, « L'eunuque », dans *Nouvelles galantes du temps et à la mode*. Paris : Théodore Girard, 1679-1680, t. II, p. 41.

<sup>30</sup> SOREL, *Les nouvelles françaises...*, p. 561.

<sup>31</sup> Anne DE LA ROCHE-GUILHEM, « Asterie ou Tamerlam, nouvelle », *Œuvres complètes* de M<sup>me</sup> DE VILLEDIEU. Réimpression de l'édition de Paris, 1720. Genève : Slatkine Reprints, 1971, vol. III, t. XII, p. 396.

<sup>32</sup> Robert CHALLE, *Les illustres françaises*, p. 381.

<sup>33</sup> VALINCOUR, *Lettres à Madame la marquise\*\*\*...*, p. 20-21.

<sup>34</sup> Voir la deuxième préface de *Bajazet* : « L'éloignement des pays répare, en quelque sorte, la trop grande proximité des temps : car le peuple ne et guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues » (Jean RACINE, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil (L'intégrale), 1962, p. 184).

<sup>35</sup> Jean REGNAULT DE SEGRAIS, *Mémoires, anecdotes*, dans *Œuvres*. Réimpression en fac-similé de l'édition de Paris, 1755. Genève : Slatkine Reprints, 1968, t. II, p. 7.

<sup>36</sup> Eustache LE NOBLE, « Avis au lecteur » (non paginé), *Ildegerte reine de Norwège, ou L'amour magnanime, première nouvelle historique*. Réimpression de l'édition de Paris, 1694, avec une préface de René GODENNE. Genève : Slatkine Reprints, 1980.

<sup>37</sup> Cf. « Je connais peu de règles pour l'histoire véritable », DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, p. 44.

<sup>38</sup> Gabriel BRÉMOND, « Dédicace », *Hattigé, ou Les amours du roy de Tamaran, nouvelle*. Réimpression en fac-similé de l'édition de Cologne, 1676. Genève : Slatkine Reprints, 1980.

<sup>39</sup> Madeleine DE SCUDÉRY, *La promenade de Versailles*. Réimpression de l'édition de Paris, 1669, avec une préface de René GODENNE. Genève : Slatkine Reprints, 1979, p. 104.

<sup>40</sup> DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, p. 49.

<sup>41</sup> Sur la fortune du terme, on lira l'article de René GODENNE, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *C.A.I.E.F.*, n° 18, mars 1966, p. 67-78.

<sup>42</sup> « Préface ».

<sup>43</sup> J. B. e BRILHAC, *Agnès de Castro, nouvelle portugaise*.

<sup>44</sup> Madame DE VILLEDIEU, *Nouvelles africaines*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, t. VI.

<sup>45</sup> M<sup>lle</sup> DE LA ROCHE-GUILHEM, *Arioviste, histoire romaine*.

<sup>46</sup> Anonyme, *Les amitiés malheureuses, histoire de Sparte*.

<sup>47</sup> Girault DE SAINVILLE, *Philadelphie, nouvelle égyptienne*.

<sup>48</sup> M<sup>me</sup> DE VILLEDIEU, *Les nouvelles et galaneries chinoises*, œuvre posthume.

<sup>49</sup> « Avant-propos », *Œuvres complètes*, vol. III, t. IX, p. 7.

<sup>50</sup> Anonyme, *Araspe et Simandre, nouvelle*. Texte établi sur l'unique édition de 1672 par Jean PERRAT. Avignon : Édouard Aubanel (Bibliothèque d'un homme de goût), 1959, p. 22.

# L'ENCHÂSSEMENT DES RÉCITS AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE : LE « ROMAN D'APPRENTISSAGE » DE LA NOUVELLE ?

Si, dans la production de nouvelles en France au XVII<sup>e</sup> siècle, l'on trouve des recueils où les récits de fiction se présentent les uns à la suite des autres, sans encadrement conversationnel englobant – songeons aux *Nouvelles tragi-comiques* de Scarron<sup>1</sup> –, il s'agit presque toujours de traductions de *novelas* espagnoles ou, plus rarement qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, de *novelle* italiennes. De la sorte, la présence du cadre, fût-il de quelques lignes, détermine très fortement la réception de la narration en tant que nouvelle.

Notre propos sera donc d'examiner les relations entretenues entre récit-cadre et récit enchâssé. L'existence du cadre apparaît comme un élément narratologique de première importance : il n'est pas seulement la réitération indiciaire du schéma structural conditionnant la prise en compte de l'histoire enchâssée comme une nouvelle dont on constate, en hors-d'œuvre architectural, la présence formelle, voire rassurante avant de commencer avec la pièce majeure – la fiction seconde – l'analyse de la nouvelle à proprement parler. Il convient au contraire de prendre en compte sa valeur non pas formelle, mais fictionnelle : elle permet de mettre au jour les implicites d'une poétique en acte de la nouvelle<sup>2</sup>.

## L'ENCHÂSSEMENT : TYPOLOGIE ET IMPLICATIONS

Deux types d'encadrement aux récits enchâssés peuvent se présenter à l'analyse. Un point commun les unit : le cadre est une fiction inventée par l'auteur. D'une part, on trouve des cadres mis en place à l'incipit du texte, comme par exemple dans les *Nouvelles françaises* de Segrais où des devisants, sur le modèle de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, se réunissent afin d'échanger des récits qui portent le nom de nouvelles ; d'autre part, des histoires enchâssées dans des textes intitulés romans, second niveau d'une narration bien constituée au premier niveau de feuilletage du texte<sup>3</sup>.

Ce dernier type est de longue date familier aux lecteurs, et les prédispose à la lecture de recueils d'histoires qui seraient comme détachées d'un plus long roman. L'enchâssement constitue en effet une nécessité romanesque, qui motive l'*inventio* narrative. Dans ces romans qui représentent tant le genre pour leurs lecteurs, l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, la *Clélie* de Madeleine de Scudéry, le *Roman comique* de Scarron, l'ensemble de la fiction est rythmé, selon une ample respira-

tion, par des passages d'un premier à un second niveau de narration. Une telle alternance relève de la plus élémentaire poétique romanesque. Ce qui permet de construire une intrigue élaborée littérairement, c'est la multiplication des récits dans le récit, qui sert à mieux fixer les étapes de la progression romanesque. Comme l'épopée, un roman doit commencer *in medias res*, sur le modèle des romans antiques dont le paradigme reste sans conteste les *Éthiopiennes* d'Héliodore, tandis que le principe des intrigues secondaires est de raconter une « histoire » du début à la fin, plus brève que la première, et à intrigue unique. L'insertion de narrations secondaires explicatives dans les « trous » de la principale introduisent des décalages pleins d'agrément – la *diversitas* est la règle de la narration fictionnelle bien entendue, qui emprunte ses règles depuis l'Antiquité aux traités d'éloquence, et puise ses exemples chez Homère ou Virgile – et aident ce faisant à la juste compréhension des épisodes intervenus dans les ellipses du premier niveau.

Que peut-on lire de plus ingénieux que l'*Ariane* ? Où peut-on trouver des inventions plus héroïques que dans la *Cassandre* ? des caractères mieux variés, et des aventures plus surprenantes que dans la *Cléopâtre* ? La seule histoire du peintre et du musicien, qui se lit dans l'*Illustre Bassa*, ne ravit-elle pas, et ne vaut-elle pas seule les plus riches inventions des autres ? qu'est-ce qu'une personne qui sait le monde, ne doit pas dire de l'admirable variété du *Grand Cyrus*, des différentes images où chacun peut se contempler, et de ces délectables, et tout à fait instructives conversations qui font qu'on ne saurait quitter la lecture de ce bel ouvrage ?<sup>4</sup>

La justification d'une telle alternance, qui pourrait pourtant risquer d'altérer la vraisemblance demandée depuis Le Tasse à l'épopée comme au roman, renouvelle les voix et ménage le merveilleux, contraire à l'histoire, mais propre à la poésie – ou pour le dire dans des termes actuels, à la littérature dans les genres de laquelle il s'agit alors d'insérer la fiction narrative en prose, cette exclue de la *Poétique* d'Aristote, toutes formes (roman ou nouvelle) confondues.

Les conséquences sont les suivantes : d'une part, la fiction digne d'attention présente des récits enchâssés ; ces derniers sont considérés non seulement comme ornement, mais comme principe nécessaire de l'écriture fictionnelle en général. D'autre part, ces morceaux de romans sont de fait, sinon de droit, en parfaite conformité avec le modèle d'un autre type de narration de plus en plus prisé depuis l'*Heptaméron*, les histoires comiques ou tragiques, ces ancêtres de la nouvelle. L'enchâssement sert à connoter fictivement l'un et l'autre régime de narration ; ces derniers font du cadre un régime fictionnel plus ou moins vraisemblable, la multiplication des nuances tendant non pas à valoriser le vraisemblable sur le merveilleux, mais à mettre l'un en regard de l'autre aux fins du *delectare*, la propre rhétorique de la fiction. Voici en quels termes l'un des critiques les plus conscients des enjeux littéraires qu'il voyait se formuler de son temps, Charles Sorel, évoque ce phénomène :

Si l'auteur ne dit quasi rien de soi-même et fait raconter toute l'histoire par les personnages qu'il introduit, c'est qu'il faut qu'il y ait des romans de toutes façons : car en effet cela est plus agréable que si ces sortes de livre avaient une suite continue, comme les chroniques véritables. Il y en a même où il se raconte des histoires en un certain nombre proposé. Tel est le *Decameron* de Boccace<sup>5</sup>.

Et, de fait, c'est à la fin du divertissement, voire d'un divertissement actualisé, que cet auteur conçoit le cadre romanesque qu'il donne à la deuxième édition de ses *Nouvelles*<sup>6</sup>, alors qu'elles étaient simplement juxtaposées en 1623 :

Le choix de ces sept nouvelles vous est offert pour vous faire participer au divertissement de ceux qui les ont racontées... Au reste vous trouverez dans ce livre une agréable matière d'entretien avec de beaux sujets pour des pièces de théâtre, et le tout assez accommodé à la façon de vivre d'aujourd'hui.

Ainsi, l'on passe sans solution de continuité du récit enchâssé à la nouvelle comme de la nouvelle au récit enchâssé, qui se présente comme une histoire dans l'histoire. La nouvelle sert de procédé narratif pour ainsi dire sur mesure, tandis que le succès est assuré de la forme d'enchâssement de l'« Histoire de... » dans les romans. Encadrée, la nouvelle signifie ainsi le lieu idéal de l'insertion d'une réflexion sur le genre romanesque qui s'énonce non pas de manière théorique, commentaire un peu à la manière des « Remarques » du *Berger extravagant*, mais de manière pratique, par un retravail sur les modalités mêmes de l'énonciation en cours d'énoncé. Le cadre est dès lors l'occasion d'une réflexion sur ce qu'est l'écriture romanesque, et permet de dessiner structurellement les données narratives de la nouvelle. Il renvoie à une réflexion sur la nature de l'écriture fictionnelle, son « style » – puisqu'aussi bien le style est le synonyme de genres au XVII<sup>e</sup> siècle.

#### LE CADRE : UNE FICTION DES ORIGINES

Le cadre non seulement engendre la fiction, mais est d'abord engendré par elle. En effet, si la situation conversationnelle semble mimer un principe de réalité en renouvelant un rite du seuil pour mieux souligner qu'à partir de ce point on entre en littérature – des devisants s'assemblent, comme les lecteurs ou les auditeurs que nous sommes, et se mettent en appétit de lecture –, elle tend avant tout à rendre sensible l'imagination du récit, quelle qu'en soit ensuite la nature. La situation est topique, et renvoie au *locus amoenus* de la pastorale, que les arts poétiques du temps considèrent comme la forme littéraire la plus antique. En invitant le lecteur non pas à une sorte d'initiation à la lecture, mais à saisir l'indice énonciatif de la littérature des origines et de la parole ornée, l'embrayeur fictionnel se situe au principe même de la création du récit.

La mise en place du cadre des *Nouvelles choisies*<sup>7</sup> de Madame de La Calprenède en offre sans doute le meilleur exemple, conjuguant toutes les occurrences litté-

raires du *locus amoenus*, de la pastorale théocritéenne au *Daphnis et Chloé* de Longus, de l'*Astrée* aux saynètes théâtrales alors en vogue, tout en renvoyant explicitement à l'intertexte des *Nouvelles françaises* de Segrain : la princesse Alcidiande fait immédiatement songer à la princesse Aurélie, pseudonyme fictionnel de la princesse de Montpensier, et l'« Avis au lecteur » rappelle que l'ouvrage a été fait par jeu. Dans un bosquet frais et verdoyant, des nymphes viennent s'installer et deviser.

Mais quelques moments auparavant, le beau berger Daphnis accablé de ses douleurs, [...] s'était enfin couché sur l'herbe, où vaincu par le sommeil il s'était endormi : Mais comme ce berger amoureux n'avait pas accoutumé un repos fort tranquille, il se réveilla assez facilement par le bruit que firent ces belles Nymphes en y arrivant. Comme il était de l'autre côté du feuillage qui les couvrait, il ne lui fut pas malaisé de les voir sans en être aperçu ; et bien qu'il fût dans le dessein de fuir le commerce du monde, ébloui autant que surpris de la beauté de ces étrangères, il ne put s'empêcher de prendre plaisir à une aventure si extraordinaire et si rare... Ainsi se penchant sur le coude, il put aisément remarquer toutes leurs actions et entendre même ce qu'elles ne pensaient dire qu'entr'elles<sup>8</sup>.

Dès lors, le cadre est performatif de son contenu narratif, et raconte sur le mode imaginaire ce qu'est un récit avant d'en donner un exemple. Fiction chargée de transformer la signifiance rhétorique de la fiction insérée, il en assure le rayonnement et le prolongement qui suit alors. Ainsi, dans les *Nouvelles françaises* de Segrain<sup>9</sup>, c'est la discussion sur la matière romanesque qui détermine le récit de « nouvelles » entre les dames de compagnie de la princesse Aurélie.

Cet agréable objet [la belle journée] ayant ramené à quelques-unes de la troupe l'imagination des romans, je ne sais qui ce fut qui se mit à dire que ce pays sans doute était celui d'Astrée ; et insensiblement tombant sur cette matière, les Oroondates, les Polixandre et les grands Cyrus furent mis sur les rangs ; et chacune s'affectionnant à quelqu'un de ces héros, la dispute s'échauffait sans doute, si la Princesse, qui jusques là n'avait presque point parlé, ne se fût venue mêler à cet entretien<sup>10</sup>.

Ce principe de mise en abyme de la littéarité propre à la narration en prose est souligné dans les moments d'alternance entre roman et nouvelle enchâssée. Les « nouvelles » servent à discuter les réflexions sur le récit de fiction ou le théâtre, en témoignent les prises de parole de Ragotin ou d'Inezilla dans le *Roman comique*. L'Histoire de Célanire, dans *La promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry<sup>11</sup>, ne s'engage qu'une fois doublement mis en scène les enjeux de la narration par l'exhibition de son principe rhétorique majeur, la description, d'abord théorisée par Télamon, ensuite travaillée en *ekphrasis* dans la description de Versailles<sup>12</sup>. Dans *Les amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine<sup>13</sup>, chaque retour au cadre est le lieu d'une discussion sur les belles-lettres et leurs ornements, qu'il s'agisse de mentionner la réunion de l'académie idéale que forment les quatre amis dans les jardins de Versailles, de discuter les mérites comparés de la tragédie



et de la comédie entre les deux parties de l'histoire de Psyché, ou de conclure sur l'Hymne à la Volupté qui l'achève<sup>14</sup>. Dès lors, toute une série d'échanges interviennent entre les deux régimes fictionnels, de telle sorte que l'insertion de la motivation narrative du cadre dans la nouvelle enchâssée détermine l'économie de cette dernière.

L'exemple le plus probant se trouve sans doute dans la *Promenade de Versailles*. L'on assiste, page après page, à un usage de plus en plus marqué de la description du *locus amoenus* introduisant le récit d'une action, la nouvelle mettant en abyme le principe d'encadrement pour mieux dynamiser sa progression interne. La description de l'Orangerie de Versailles où s'installent les devisantes détermine le passage du récit-cadre à l'Histoire de Célânire. Ensuite, les retournements de celle-ci interviennent après l'évocation d'un jardin semblable à celui du cadre. Ainsi en va-t-il de la rencontre déterminante entre les deux amants Célânire et Cléandre, dans « une petite île presque enchantée »<sup>15</sup>, qui rappelle aussitôt les Plaisirs de l'Isle enchantée, thème emprunté au Tasse de la première fête donnée en 1663 par Louis XIV dans les jardins de Versailles ; ainsi de la rencontre de Célânire, qui a fui loin de la cour, et d'un sage ermite, qui est allé se promener dans les jardins du prince et ne les a guère appréciés<sup>16</sup>. Enfin, des retrouvailles de Célânire et de Cléandre : elles se font au fur et à mesure que, par le biais de la description des lieux, dont la quantité s'accroît, le récit enchâssé rejoint le récit-cadre. L'art du récit atteint son degré le plus élevé, grâce à la découverte d'une lettre galante qui les précède immédiatement. Nouvelle descriptive dans la nouvelle narrative, elle permet d'« entendre », pour reprendre le terme de la narratrice du récit enchâssé, l'évocation du décor.

En mon particulier, dit Glicère, je vois tant de choses, que je n'entends pas bien encore ce que je vois. Voici qui vous le dira, réplique-je, en baillant à Glicère un papier fort proprement rattaché avec des rubans couleur de feu, que je venais de trouver, sur un siège de marbre jaspé, qui règne tout à l'entour du salon, et où je vis d'abord écrit dessus, en gros caractère, de la main de celui qui ne voulait point qu'on pût dire adieu à sa maîtresse.

La fête de Versailles, à Madame la \*\*\*<sup>17</sup>.

L'« entente » du cadre mime exactement la redécouverte que font l'un de l'autre les deux amants. Tandis que l'insertion d'un texte éclaire son cadre tout en trouvant sa clé et sa justification dans ce dernier, les parties prenantes du récit enchâssé sont de nouveau comprises, visibles l'une à l'autre. Cette mise en cadre du cadre par la mise en abyme de la nouvelle apporte alors sa conclusion à l'ensemble, motivé et justifié tout à la fois. L'insertion permet l'invention constamment renouvelée du cadre par l'entremise de la nouvelle qui y trouve l'élan de sa progression.

De tels échanges formels entre le cadre et l'encadré sont redoublés par des échanges de contenu : enchâsser la nouvelle permet de retravailler les lieux com-

muns romanesques. Sorel assortit ses *Nouvelles*, comme sa *Maison des jeux*<sup>18</sup>, d'un cadre qui fait commencer l'ensemble du récit là où justement les romans se terminent : le mariage des personnages du récit principal. Les réjouissances qu'il entraîne favorisent alors les conditions de contage nécessaires à l'insertion des nouvelles proprement dites.

Polynice l'un des plus grands princes de notre siècle n'ayant pas encore visité la province de son apennage depuis qu'elle lui était échue, eut d'autant plus d'envie d'y aller lorsqu'il eut épousé la sage et vertueuse princesse Eromène, afin qu'ils pussent jouir ensemble de ce contentement, [...] et que leurs sujets eussent aussi pris leur part de leur félicité et devinssent plus heureux par leur présence. En tous les lieux où ils passèrent et l'on leur rendit des honneurs convenables à leur condition<sup>19</sup>.

Dans ses *Nouvelles françaises*, Segrais s'amuse à rappeler dans le retour au cadre à la fin de la cinquième nouvelle les traits typiques du roman de chevalerie : le cadre, en paraissant une amplification des procédés héroïques, s'en démarque d'autant plus nettement — et avec lui, les nouvelles qui y sont enchâssées.

À peine donc eut-elle fini son discours qu'on vit dans cet agréable lieu, une table servie des plus excellents mets que la saison pouvait fournir ; mais cela avec tant de politesse, et de promptitude, qu'il n'y eut personne qui ne se souvînt des fables de ces vieux romans, où il ne fallait donner qu'un coup de baguette, pour faire sortir de terre les châteaux enchantés, les festins superbes et la quantité d'officiers nécessaires pour le service du chevalier qu'on voulait régaler. Mais si la magnificence de Frontenie approchait fort de celle-là, ce n'était rien moins qu'un tour de magie<sup>20</sup>.

D'autre part, la nouvelle revêt des couleurs merveilleuses, tandis que le cadre romanesque reçoit des caractères burlesques. La première permutation est bien connue, et a été clairement soulignée<sup>21</sup>. La combinaison des deux est exemplairement exploitée par Scarron dans son *Roman comique*. Le récit-cadre, consacré aux aventures des comédiens, s'éloigne d'autant plus de l'héroïsme et du merveilleux romanesque que ce dernier constitue le registre privilégié des nouvelles insérées ; par effet de contraste que souligne volontairement l'auteur, qui resserre en densité et en unité les originaux espagnols, tout en effaçant les souvenirs des romans de chevalerie pour les rendre plus conformes aux fictions héroïques en vogue en France<sup>22</sup>, le cadre désigné du nom de roman revêt les caractéristiques des nouvelles comiques à la manière de Boccace. Tandis que Ragotin endure des avanies dont le ridicule va s'accroissant, le personnel des nouvelles ne quitte pas la haute aristocratie du siècle d'Or, et, par un effet de miroir, propose sur le mode idéal des aventures élevées aux personnages premiers, momentanément dégradés, que sont le Destin et l'Étoile.

Scarron inverse les rôles, il prouve que le roman peut ne pas être « poétique », mais se rapprocher « des choses comme d'ordinaire nous les voyons », alors que la nouvelle,

espagnole ou française, peut fort bien rapporter des événements qui sortent tout à fait de l'ordinaire et du quotidien<sup>23</sup>.

#### ENCADREMENT ET MÉTAMORPHOSES DE LA FICTION

Du roman à la nouvelle, la conséquence de cette déformation auctoriale est d'importance : grâce à ce principe d'échange des valeurs communément dévolues au roman et à la nouvelle, Scarron fait en sorte que son roman mérite d'autant mieux sa dénomination générique qu'il paraît être un cadre de nouvelles. Échangeur fictionnel, le cadre permet aux deux genres narratifs de s'enrichir l'un par l'autre. Encore une fois, le *Roman comique* et ses nouvelles enchâssées manifestent parfaitement ce rôle du cadre dans la construction progressive d'une théorie narratologique de la nouvelle dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, qui ne peut manquer de rejaillir sur le roman tel qu'il se fixe en même temps : un troisième niveau de la fiction manifeste performativement la valeur de recul en même temps que d'expérimentation fictionnelle qu'offre le cadre. Ce troisième niveau, c'est l'autobiographie de Destin<sup>24</sup>, qui raconte comme une nouvelle sa vie passée à ses compagnons comédiens. Le narrateur intradiégétique déroule romanesquement sa vie passée sur la scène de son imagination, dans un roman qui du coup change de ton et trouve celui des nouvelles historiques. Or, puisque ces nouvelles dans le *Roman comique* sont délibérément chargées de romanesque, le roman imite les histoires les plus incroyables. C'est dans l'illusion d'une imitation de narration, une sorte de surenchère en nouvelle espagnole, que le texte trouve son ton original, et par là détaché de toute illusion imitative de réalité, que l'on aurait pu préalablement assigner au ton burlesque du cadre<sup>25</sup>.

Tandis que le cadre brouille les repères apparents entre roman et nouvelle, il motive et détermine la réflexion sur le genre en désignant les enjeux de la fiction, en en mettant en scène les débats. Si la nouvelle trouvait, grâce au principe de l'enchâssement, sa légitimation narrative en participant de l'esthétique du divertissement, conforme en cela à son nom espagnol d'*alivio*, de pause récréative dans un récit, elle permet à tout l'emboîtement fictionnel de fonctionner comme un vaste divertissement, dans le sens d'une complète expérimentation des lois de la fiction narrative. En effet, l'enchâssement d'histoires en forme de nouvelles permet de légitimer l'anti-roman, tout en proposant une forme de narration différente, et positivement connotée, dans les récits enchâssés. Telle est la démarche choisie par Sorel dans son *Berger extravagant*. Ce roman, composé à la fin de détourner les lecteurs des erreurs accumulées dans les romans héroïques, raconte l'histoire de Lysis, c'est-à-dire du jeune bourgeois Louis si féru d'*Astrée* et autres *Diana* qu'il se croit devenu sous son nom de berger un héros de ses lectures. Les histoires enchâssées y fonctionnent comme autant de petits romans pastoraux insérés en contre-exemples dans le cadre qui détruit les conventions de la pastorale. Divers personnages côtoient l'extravagant, et le narrateur leur fait raconter des histoires inventées, ou celle de leur propre vie.

Après que le magicien et ses hôtes eurent dîné, ils s'en allèrent dans un petit bocage proche du château. [...] Hircan parla ainsi : « Chevaliers et Dames, et vous bergers et bergères, puisque nous nous trouvons ici avec tant de bonheur, il nous faut bien employer le temps. Je suis d'avis que ceux qui ont eu des aventures remarquables en leur vie, racontent leur histoire aux autres. Il y aura en cela autant de profit que de plaisir ». [...] Ils ne dirent rien que de très agréable, soit qu'il y eût du mensonge ou de la vérité<sup>26</sup>.

Ces récits renvoient à une double tradition : d'une part, aux récits de vie de personnages que l'on trouve dans *l'Astrée* et les romans héroïques depuis *l'Arioste* ; d'autre part, aux nouvelles enchâssées en *alivios* des romans espagnols. De la sorte, ils sont à la fois exemplaires et divertissants, susceptibles de cumuler toutes les vertus narratives, y compris celle d'une intrigue relativement complexe à l'espagnole, sans pécher par l'imposture de sens dont *Lysis* est dans le récit-cadre l'exemple navrant du résultat : Sorel le souligne vivement, en conférant aux deux narrateurs Polidor et Méliante des contorsions de folie feinte qu'une histoire apaise.

Polidor et Meliante furent priés de donner un semblable divertissement à la compagnie, et Hircan leur dit : « Je sais bien que vos ennuis sont si grands, que vous n'auriez le courage de vous-mêmes, de raconter maintenant votre histoire : mais je veux faire paraître la puissance de mon art, et je donne à votre langue la liberté de déclarer vos travaux passés. Parlez sans crainte l'un après l'autre ». Dès qu'Hircan leur eut dit ceci, ils quittèrent tous deux leurs contenance extravagantes, et prirent une façon douce, comme si véritablement quelque charme eût opéré en eux, et Polidor voyant que Meliante lui cédait l'honneur de parler le premier, commença ainsi son histoire<sup>27</sup>.

Mieux encore : ces textes enchâssés devraient d'autant plus relever de l'histoire véritable, que leurs narrateurs sont destinés certes à se moquer de *Lysis*, mais aussi à le guérir de sa folle passion pour les romans. Or l'enchâssement vient à son tour contester leur validité, et les entraîner dans cette spirale de négation d'un texte au premier degré que construisent les allers-retours perpétuels du cadre aux textes enchâssés. L'histoire véritable est traitée en manière de pastorale remplie des erreurs et des invraisemblances du genre : car Sorel invite son lecteur, non pas à croire à la narration, mais à en examiner les structures grâce au principe d'enchâssement constamment activé. Ainsi au L. VII, les faux bergers Philiris et Fontenay racontent l'histoire de leur vie et les circonstances qui les ont conduits à rejoindre *Lysis* dans le nouveau Forez urféen que sont les bords de la Marne. Clarimond les réduit d'une phrase au néant littéraire en les affublant de l'adjectif employé par Sorel au titre général de son roman : « Il y a une infinité de sottises dans son histoire. C'est une pure extravagance que ses volages amours<sup>28</sup> », et *Lysis* lui emboîte alors le pas :

Vous savez tous que dans les romans, les histoires amoureuses qui se racontent, ne sont jamais finies ; elles ne trouvent leur accomplissement qu'au bout du livre ; ce-

pendant voilà Fontenay et Philiris déjà mariés, et qui par conséquent n'ont plus de belles aventures à accomplir, au lieu que leur mariage ne se devait faire qu'avec le mien, suivant le style ordinaire. Il faut bien qu'il y ait de la diversité au monde pour le rendre agréable, dit Philiris, si vous avez ouï l'histoire de deux hommes mariés, vous entendrez possible celle de deux garçons à marier<sup>29</sup>.

Et de fait, ce retour à une combinatoire des nouvelles explicite la volonté de Sorel, grâce au cadre, de ne pas démentir la fiction, mais d'attirer l'attention sur ses principes de structuration. Si la nouvelle est alors un laboratoire du roman, comme différentes communications l'ont ici montré, le cadre en est la possibilité d'expérimentation.

Le cadre permet d'introduire dès la confrontation de la nouvelle et du roman cette notion, chère à Aragon et déterminante pour la fiction narrative, du mentir-vrai, car il incite à lire la nouvelle enchâssée comme le détour narratif du cadre, ou, pour le dire en d'autres termes, son allégorie : en disant autrement par ce renversement, comme si l'on passait au crible le texte, ce dernier ressort épuré et légitimé. Toutefois, l'allégorie est dans la forme, et non pas dans la fable ; c'est la structure et non pas le contenu qui porte l'herméneutique fictionnelle dont le cadre est la forme de fabulation. Perrault, dans son *Parallèle des anciens et des modernes*<sup>30</sup>, défendait sur ce point le *Roman comique* contre le récit allégorique par excellence qu'est le *Tableau de Cébès*. Sorel déjà, à l'Avant-discours de ses *Nouvelles choisies*, met en quelque sorte le cadre dans le tableau pour mieux mettre en valeur cette allégorie formelle de l'écriture fictionnelle qu'est la nouvelle.

Une des suivantes de la princesse « s'avisa de lui parler des amours hors de saison, ce qui venait à propos sur ce que l'on avait vu un vieillard dans la salle du bal qui avait mené danser une jeune demoiselle, et l'avait après entretenue avec toutes sortes de témoignage de passion » : le sujet lui était suggéré par l'une des tapisseries de la chambre.

Il y avait un Apollon qui embrassait vainement le laurier auquel Daphné était métamorphosée pour se garantir de ses poursuites, elle dit qu'il lui venait une pensée là-dessus, que c'était les premières amours de ce dieu qu'il avait commencées étant encore trop jeune, de sorte que Jupiter le maître des dieux l'avait voulu priver de la jouissance qu'il espérait, et qu'il fallait ainsi entendre cette fable. Pour continuer après ses raisons elle raconta une histoire véritable et moderne que la princesse trouva fort agréable.<sup>31</sup>

Tandis que le *topos* romanesque de la tapisserie ou de la galerie de peinture sert ici de fable, puisque de la Fable des amours des dieux on passe à la nouvelle vraisemblable, cette dernière interprète la première tout en recevant d'elle sa légitimation narrative. Le cadre garantit ainsi doublement la véracité de la nouvelle enchâssée dans l'économie d'ensemble, puisque l'auteur Sorel en invente la fiction.

La nouvelle est légitimement un mentir-vrai, que le cadre souligne comme tel. Segrais fait de cette constatation l'ancrage de l'examen du genre qu'il propose tout au long des discussions des nobles devisantes. Le cadre, en permettant aux devisantes de juger des récits enchâssés, valide leur irrespect de l'histoire, dès lors qu'il respecte la fiction. Ainsi, à la fin de la première nouvelle, Gélonide et Silerite proposent de modifier le destin du personnage d'Aremberg pour le rendre plus conforme à leur horizon d'attente. Celui-ci est volontairement confondu avec le réel connu, comme s'il fallait faire concorder la narration avec l'histoire réelle.

Je serais contente, si plutôt que de se faire religieux, il s'allait faire tuer au siège de Cambrai, qui fut, ce me semble, la même année, et où il y eut assez d'Allemands tués pour faire croire qu'il fût du nombre ; et moi ajouta Silerite, il me plairait tout à fait, s'il était d'une autre nation ; car il me semble qu'un Allemand déguisé en fille est quelque chose de bien extraordinaire<sup>32</sup>.

Or Aurélie, la narratrice et la meneuse du jeu, le rappelle : faire concorder la fiction avec la chronique doit être un mode d'invention et non pas une conformation à un vraisemblable commun, moyen. C'est dans une telle perspective qu'il convient de reprendre la définition que Segrais donne de la nouvelle à la fin de la première nouvelle : dans la mesure où c'est la première définition qui pose la nouvelle par rapport au roman, on la prend sans doute trop pour argent comptant en considérant qu'elle privilégie le côté « petit fait vrai » de la nouvelle, et donc une « véracité à venir » de la fiction, sur le merveilleux romanesque en voie d'obsolescence.

Il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit des choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète, mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure<sup>33</sup>.

Ce que l'on englobe sous le nom de nouvelle indique simplement un régime vraisemblable de fiction, sans qu'il soit besoin d'opposer un vrai à un fictif. Si la fable narrative se rapproche de l'histoire, il ne s'agit pas de créer de la pure chronique. Car l'imagination conteuse refait l'histoire, mais en suivant une logique interne de la fable qui tient moins compte des réels historiques dans leur enchaînement, que des possibles fictionnels en fonction d'invitations de l'histoire. Si la nouvelle se rapproche préférentiellement de l'histoire, c'est parce que l'histoire lui est désormais intérieure : elle est sa fable. Dès lors, l'histoire est le support non pas du vrai mais de la vérité morale que toute fable doit apporter à ses auditeurs, ce qui la rend modelable à loisir. Si la fable de la nouvelle n'est plus fabuleuse comme celle du roman héroïque, en revanche le devoir de proximité historique demandé au narrateur ne doit pas faire obstacle au droit à l'imagination, donc à l'invention, que détient l'auditeur.

Je ne trouve pas qu'il y ait à redire de faire qu'Aremberg se repente un peu du crime que son malheur et sa passion lui firent commettre [...]. Si vous ne trouvez pas bon qu'Aremberg soit allemand, comme je vous assure de bonne part qu'il l'était, vous pouvez vous l'imaginer de quelque contrée qu'il vous plaira, faites-le Italien, faites-le Piémontais, qu'il soit Anglais ou Castillan, et même si vous le voulez, de Suède, de Pologne ou de Danemark<sup>34</sup>.

Du coup, le mensonge devient la vérité de la nouvelle. Il faut fausser l'histoire pour la rendre vraisemblable, ce qui devient la vérité de son être de nouvelle ; et ce que le cadre, et le cadre seul qui feuillette les deux niveaux de la narration, permet de concevoir — y compris de manière critique, comme Segrais sait si bien le mettre en scène. À la fin de « Mathilde », la quatrième nouvelle, telle est la discussion qui s'engage.

Il faut avouer que quand tous ces incidents seraient imaginés, il serait difficile que le vraisemblable et la bienséance y fussent mieux observés : chose très rare dans les événements que nous voyons tous les jours. [...] C'est cette raison qui peut excuser l'homme, de cette grande passion qui semble lui être naturellement pour le mensonge : car si nous faisons réflexion sur les choses qui lui sont le plus agréables, vous trouverez que nous n'aimons celles que l'art produit, qu'en tant qu'elles contrefont ces heureuses productions du hasard, ou de la nature ; et que l'un ni l'autre n'ont de charme pour nous, si elles n'ont quelque imitation de l'artifice humain<sup>35</sup>.

À partir d'une réflexion sur l'artifice de l'art imitatif, et l'amour que les hommes ont pour lui, comme Aristote le formulait au chapitre II de sa *Poétique*, Segrais achève par la bouche d'Aurélie, qui prend alors la parole, la définition générique de la nouvelle :

Quoi que je ne sois pas de celles, qui sont le plus obligées de protéger cette affection qui est quasi naturelle à notre sexe pour les événements des romans, et pour leurs agréables mensonges, quand le vraisemblable y est observé en toutes ses parties : ne peut-on pas dire que notre fantaisie ne s'y laisse emporter que pour corriger, pour ainsi dire, les erreurs de l'histoire, dans laquelle le plus souvent les témérités du hasard et les injustices de la fortune règnent avec tant d'empire<sup>36</sup> ?

En réécrivant la fameuse formule aristotélicienne, au ch. IX de la *Poétique*, qui établit la supériorité de la tragédie, ce paradigme littéraire, sur la chronique, car la première dit les choses selon le vraisemblable et le nécessaire tandis que la seconde se contente du réel et du contingent, Segrais fait du cadre de ses nouvelles le manifeste poétique du genre. Celui-ci peut à son tour devenir le paradigme de la fiction narrative car il en respecte foncièrement le critère rhétorique de plaisir : un mentir-vrai substitué au mentir-faux du seul roman.

Si la nouvelle permet au roman de se métamorphoser, le cadre est le lieu de la métamorphose de la nouvelle. Celle-ci tend ainsi doublement non pas vers l'histoire mais vers la poésie, pleinement atteinte au moment où le cadre s'efface pour ne plus laisser place qu'à la voix narrative, proférée sans lieu d'origine : telle est la proposition originale des *Amours de Psyché* de La Fontaine, où bien vite la voix du narrateur intradiégétique, Poliphile, semble être tout aussi bien celle de l'écrivain ; où le cadre initial de contage n'est là que pour mieux rendre indiscernable l'identification du statut fictionnel de l'ensemble du texte<sup>37</sup> — récit, roman, nouvelle, allégorie — mais dont le mélange garantit la véracité poétique, et la possibilité de discuter performativement du statut de la fiction et de l'écriture poétique.

Grâce au cadre, la nouvelle figure la fable du roman, dans ce laboratoire d'une fiction qui, comme le déroule l'évolution de cette forme, se dégage du cadre pour être bien plus tard, longue, baptisée du nom de roman et courte, du nom de nouvelle<sup>38</sup>. Le cadre apparaît donc comme l'élément nécessaire à la création de la nouvelle, pour la faire ensuite apparaître dans son intégrité ; le cadre, c'est un peu comme la cire perdue d'un moulage sans lequel l'original ne saurait être parfaitement achevé.

Anne-Élisabeth SPICA  
Université de Metz

#### NOTES

- <sup>1</sup> SCARRON, *Les nouvelles tragi-comiques traduites d'espagnol en français*. Paris, 1661. Voir l'éd. STFM par R. GUICHEMERRE. Paris : Nizet, 1986.
- <sup>2</sup> Ce texte voudrait ainsi s'inscrire en prolongement de la réflexion commencée lors du premier colloque (Metz, juin 1996) sur la poétique de la nouvelle française au XVII<sup>e</sup> siècle.
- <sup>3</sup> Voir la communication de Delphine DENIS, dans ce volume.
- <sup>4</sup> Jean REGNAULT DE SEGRAIS, *Les nouvelles françaises ou Les divertissemens de la Princesse Aurélie*. Paris : Antoine de Sommaville, 1657 ; Genève : Slatkine reprints, 1981, avec une introduction de René GODENNE, 2 vol. de XXIX-[19]-493+224 et 256+290+154+[4] p., front. gr. ; cf. T. I, p. 27-28.
- <sup>5</sup> Charles SOREL, *Le berger extravagant*, « Remarques sur le livre XIII ». Paris, Toussaint du Bray, 1627 ; précédé d'une introduction par Hervé D. BÉCHADE. Genève : Slatkine reprints, 1972, p. 727.
- <sup>6</sup> Charles SOREL, *Les nouvelles choisies, ou se trouvent divers incidens d'Amour et de Fortune*. Paris : Pierre David, 1645, « Avis Aux Lecteurs » (n.p.).
- <sup>7</sup> LA CALPRENÈDE, *Les nouvelles ou Les divertissemens de la princesse Alcidiene*. Paris : Charles de Sercy, 1671.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 4-6.
- <sup>9</sup> J. SEGRAIS, *Les nouvelles françaises, ou Les divertissemens de la princesse Aurélie*.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24-25.
- <sup>11</sup> M. DE SCUDÉRY, *La promenade de Versailles*. Paris : Barbin, 1669.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 4-20 puis 21-102.
- <sup>13</sup> Paris : Barbin, 1669 ; éd. suivie : éd. critique de Michel JEANNERET, en collaboration avec Stefan SCHOETTKE. Paris : Le livre de poche classique, 1991.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 59-68 ; 117-133 ; 220-221
- <sup>15</sup> M. DE SCUDÉRY, *La promenade de Versailles*, p. 121 (paginée 111).



- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 458 et suiv.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 567-569.
- <sup>18</sup> Charles SOREL, *La maison des jeux*. Paris : A. de Sommaville, 1657. Autre texte de Sorel tout à fait fascinant par sa réflexion sur les principes fictionnels, fondé sur l'alternance entre un cadre romanesque et des nouvelles insérées.
- <sup>19</sup> C. SOREL, *Nouvelles choisies...* Avant-propos (n.p.).
- <sup>20</sup> J. SEGRAIS, *Nouvelles françaises...* T. 2, p. 237 ; Frontenien vient d'achever de raconter la cinquième nouvelle.
- <sup>21</sup> René GODENNE, « L'association nouvelle-petit roman entre 1650 et 1750 », *C.A.I.E.F.*, n° 18, mars 1966, *La nouvelle en France jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 67-78.
- <sup>22</sup> R. CADOREL, *Scarron et la nouvelle espagnole dans le Roman comique*. Aix en Provence : La pensée universelle, 1960.
- <sup>23</sup> Roland MORTIER, « La fonction des nouvelles dans le *Roman comique* », *C.A.I.E.F.*, n° 18, p. 46.
- <sup>24</sup> SCARRON, *Le roman comique*, I, 13-17, puis I, 18.
- <sup>25</sup> Ainsi, R. MORTIER écrit : « [...] en se moquant des procédés du roman héroïque, Scarron obtient une historicité plus grande, une sorte de vérité au second degré ». (« La fonction des nouvelles... », p. 48).
- <sup>26</sup> C. SOREL, *Le berger extravagant*, L. VIII, p. 304 (incipit).
- <sup>27</sup> *Ibid.*, L. VIII, p. 305.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, L. VII, p. 301.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, L. VII, p. 302.
- <sup>30</sup> Charles PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui concerne les arts et les sciences. Dialogue avec un poème du siècle de Louis XIV et une épître en vers du génie*, 2<sup>e</sup> édition. Paris : Coignard, 1692 (1<sup>ère</sup> éd. : 1687). Genève : Slatkine reprints, 1971, Seconde partie, troisième dialogue (de l'éloquence), p. 125-128.
- <sup>31</sup> C. SOREL, *Nouvelles choisies...* Avant-discours (n.p.).
- <sup>32</sup> J. SEGRAIS, *Les nouvelles françaises...* t. 1, p. 239-240.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 240-241.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 242-243.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 235-236.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 237-238.
- <sup>37</sup> Voir l'article de D. DENIS, « Les voix de La Fontaine : Vers une lecture sémio-stylistique d'*Adonis*, du *Songe de Vaux* et des *Amours de Psyché* », *Littératures classiques*, n° 29 (janvier 1997), p. 145-179.
- <sup>38</sup> Il n'est bien sûr pas question, surtout en un tel volume, de vouloir réduire les critères de distinction entre nouvelle et roman à la seule longueur de la narration.

## DU PLAISIR, UN THÉORICIEN DE LA NOUVELLE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Avec leur trentaine de pages, les *Sentiments sur l'histoire* constituent le texte le plus important sur la nouvelle du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. En 1683, date de leur parution, ils entérinaient les principes de ce genre, plutôt que d'apporter des idées originales, comme les premiers manifestes de Segrais, en 1657, et de Charles Sorel, en 1664<sup>2</sup>. Mais les *Sentiments* articulent les réflexions éparses, permettant au chercheur de retrouver non seulement leur cohérence, mais aussi de voir les points problématiques estompés ailleurs par le ton péremptoire et par l'insuffisance des données. Il en serait ainsi, selon nous, du caractère absolu conféré à l'époque aussi bien au rapprochement entre nouvelle et histoire qu'à l'opposition entre nouvelle et roman.

Le roman était unanimement défini comme « un poème épique en prose<sup>3</sup> ». Si l'on va au-delà de ce lieu commun, en approfondissant la théorie du genre, avec un spécialiste aussi réputé que le Père Le Bossu, on constate que le poème épique avait pour trait principal « l'Action générale, qui ne soit d'aucun particulier » : « ce n'est point ce qu'Alcibiade a fait, mais c'est en général ce que quelqu'un a dû faire en cette occasion ». Pour mieux conjurer le danger de représenter un personnage individualisé, on conseillait au poète de faire d'abord un « plan général, universel et sans nom » ; ce n'était que dans une phase ultérieure que « les Personnes générales sont singularisées par l'imposition des noms ». La conclusion, logique mais surprenante pour un moderne, c'est qu'« il importe peu pour la Fiction et pour la Fable que ces personnages soient nommés chiens... ou bien Robert d'Artois... ou enfin Achille...<sup>4</sup> ».

En définissant ainsi le poème épique, Le Bossu respectait scrupuleusement, de même que les autres, *La poétique* d'Aristote. Celui-ci avait affirmé que l'art représente l'universel, c'est-à-dire « ce qu'on énonce de plusieurs », tandis que l'histoire s'occupe de personnes et d'actions singulières. Le poème épique relevait de l'art, par voie de conséquence il se cantonnait dans le général et l'universel. Théoriquement, le roman, qui était considéré comme un poème épique en prose, devait représenter lui aussi « ce qu'on énonce de plusieurs ». La pratique romanesque le confirmait-elle ?

Pas du tout, à en croire Du Plaisir. La pratique romanesque semblait aller à l'encontre de la théorie poétique. Le principal reproche que Du Plaisir faisait au roman c'était de mettre en scène des choses individuelles et singulières. Les personnages étaient tous exceptionnels, leurs actions uniques. Les héros, au sens fort du mot, étaient sans peur et sans reproche, les héroïnes sans pareilles, comme une certaine Prazimène qui résiste à l'homme qu'elle aimait éperdument « dans

les déserts, dans un vaisseau, seule, sans mère, sans femme, séduite par son amour, par la pitié, par la confiance et par l'occasion...<sup>5</sup> ». Observant qu'elle ne peut pas « servir d'exemple », Du Plaisir ne s'explique son comportement que par le fait qu'elle « était Assyrienne » et appartenait à une tout autre époque. Donc, dirions-nous, loin que le roman présente l'universel, « ce qu'on énonce de plusieurs », comme le poème épique et comme l'art en général, de ce point de vue, il ressemble à l'histoire, s'attachant au particulier.

On devrait se poser ici, comme entre parenthèses, une question : est-ce que c'est le roman qui, à la différence d'autres genres, tels le poème épique ou la tragédie, était tombé dans le particulier ? Ce « défaut » lui était-il spécifique et avait-il une existence objective, ou bien était-il attribué par une autre perception, subjective, c'est-à-dire par une lecture nouvelle, qui ne savait plus généraliser. Sans pouvoir approfondir ici la question, il nous semble que ce n'était pas la fable romanesque qui était différente, mais la lecture. Pour ne citer qu'une seule preuve, dans ses *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire*, Corneille avouait que ses spectateurs prenaient pour particulières les actions de ses pièces : elles ne sont pas « à la portée de nos auditeurs », constate-t-il, parce qu'ils n'ont point de sceptres par où ressembler « aux héros tragiques », ou de raisons de « craindre les malheurs qui leur arrivent<sup>6</sup> ». La façon dont il leur enseigne à généraliser montre à quel point l'opération était devenue difficile. Le spectateur devait faire « un raisonnement du plus grand au moindre » : si un roi était amené par ses passions à une telle impasse, « à plus forte raison lui qui n'est qu'un homme du commun doit tenir la bride à ces passions... ». Où sont les généralisations d'antan, lorsque, comme disait Le Bossu en reprenant Aristote, on trouvait que dans l'*Odyssée* il n'y a « aucune action particulière d'Ulysse », mais une action « universelle et générale » qui aurait pu être racontée « sous le nom de quelque autre prince » ?

Ainsi, ce ne serait donc pas le roman qui serait tombé dans le particulier, plus que le poème épique ou la tragédie, ce sont la lecture et l'horizon d'attente qui auraient changé. Une véritable révolution des mentalités était en train de se produire et si la prose marquait plus nettement le coup c'est parce qu'elle était un genre plus populaire. Plus que d'autres, Du Plaisir met en évidence ce changement en insistant sur l'innovation apportée par la nouvelle par rapport au roman.

Plus d'héroïne singulière, comme telle Assyrienne de vertu unique, plus de « caractères pompeux », soulignait-il :

Pour faire un héros, il n'en coûte plus la vie de mille hommes ; on ne cherche plus au-dessus de la nature ni au ciel, des traits et des idées.

On va prendre comme personnages des gens du commun, non plus des rois et des reines, mais des « particuliers » comme on disait, avec un terme que nous n'allons pas utiliser parce qu'il peut prêter à confusion : d'un certain point de vue ces « particuliers » étaient les vraies « personnes générales » que les lecteurs ne

retrouvaient plus dans les autres genres littéraires. De ce point de vue, la nouvelle ne se rapprocherait donc pas de l'Histoire, comme on le déclarait théoriquement, mais de l'art littéraire, tel qu'il avait été défini par Aristote. Elle représentait l'universel, « ce qu'on énonce de plusieurs ».

Elle le faisait en prenant pour personnages des gens du commun, comme nous l'avons déjà dit, ou bien des grands, mais représentés selon Saint-Réal, « par les choses qui leur sont communes avec le vulgaire, leurs passions, leurs faiblesses et leurs erreurs ; et non pas par les choses qui leur sont propres et particulières en qualité de grands<sup>7</sup> ». L'auteur notait cela dans un livre sur l'histoire et précisait qu'ainsi, dans celle-ci les grands ne doivent être montrés « que comme dans la tragédie », ce qui indique, selon nous, que ce n'était pas la littérature qui se rapprochait de l'histoire, comme on l'a cru, en prenant trop à la lettre les déclarations théoriques, mais l'histoire qui se *littérait*. D'autres considérations de Saint-Réal, sur lesquelles on ne peut pas se pencher ici, le suggèrent également.

Cette démocratisation des personnages de la nouvelle ne va pas sans résistances. Pour mesurer leur ampleur, on doit savoir qu'en 1734 encore, dans un ouvrage extrêmement important, *De l'usage des romans*, Lenglet-Dufresnoy affirmera qu'utiliser « un bon marchand de Paris » ou « quelque Bourgeois de la Province » comme « Héros de Roman », c'est « prostituer ainsi le nom de Héros<sup>8</sup> ». Quoiqu'il en fût, la démocratisation est allée bon train, parce qu'elle répondait, comme le soulignait Du Plaisir, à un nouveau besoin du public. Ce n'étaient pas les écrivains qui initiaient cette véritable révolution littéraire, c'étaient les lecteurs. Ils ne voulaient plus faire « un raisonnement du grand au moindre », mais s'identifier sans peine aux personnages. Segrais le suggérait déjà en 1657, mais c'est Du Plaisir qui porte le témoignage le plus ample et le plus tranchant sur ce sujet :

Nous ne nous appliquons point ces prodiges et ces grands excès ; la pensée que l'on est à couvert de semblables malheurs, fait qu'on est médiocrement touché de leur lecture. Au contraire, ces peintures naturelles et familières conviennent à tout le monde ; on s'y retrouve, on se les applique, et parce que tout ce qui nous est propre nous est précieux, on ne peut douter que les incidents ne nous attachent d'autant plus qu'ils ont quelque rapport avec nous<sup>9</sup>.

Ce principe sera suivi de quelques pages dans lesquelles l'auteur s'attarde sur certains procédés concrets de la nouvelle technique narrative. Avant de les détailler, disons que, quels qu'ils fussent, leur importance est secondaire par rapport à celle du principe qui les subordonne. L'auteur le reprend en conclusion, en montrant à quel point ce principe était exigeant : éliminer tout ce que le lecteur commun ne ferait et ne dirait pas, dans les mêmes situations que les personnages :

[...] faire parler deux personnes d'une manière assez naturelle pour persuader aux lecteurs que s'ils étaient en leur place, ils diraient et feraient la même chose qu'ils lisent. Rien ne nous plaît dans ces occasions qu'autant que nous pouvons nous l'appliquer...<sup>10</sup>

L'ancienne esthétique de l'éloignement magnifiant, dont relevaient la tragédie, le poème épique et le roman, sera remplacée par une esthétique du rapprochement identificatoire. Celle-ci imposera d'autres personnages, situés dans un autre temps et espace.

Les nouvelles – précisait Du Plaisir – ne devraient point avoir pour sujets des événements trop anciens, et on peut ajouter à cet article qu'elles ne devraient point aussi avoir pour scène des lieux trop éloignés... On n'a guère de curiosité pour des siècles et des pays inconnus ; on en a au contraire pour ceux qui sont peu étrangers<sup>11</sup>.

Tout change, jusqu'aux noms, parce que, selon les nouvelles exigences, ou intolérances, même « un nom barbare » est « capable de faire haïr une histoire bien écrite ».

Mais ce qui est appelé à changer en tout premier lieu c'est l'attitude des écrivains à l'égard de leurs personnages.

Ce n'est point à eux d'être juges du mérite d'un héros ; ils doivent uniquement représenter ses sentiments ou sa conduite, et les lecteurs seuls peuvent lui donner les louanges dont il est digne,

affirmait Du Plaisir, en formulant avec plus de clarté qu'aucun autre théoricien de l'époque l'idée d'objectivité autoriale et en la déclarant « nécessaire ».

S'il lui donnait des noms privatifs – « désintéressement », « indifférence » – c'est qu'il niait ainsi le style dithyrambique pratiqué par la littérature romanesque. Il le niait aussi explicitement et longuement, en s'attardant sur les procédés à bannir : « terme flatteur », « traits admirables », « louanges » (il faut surtout « ne point louer par les traits du visage et du corps », parce que « ces sortes de peintures ne plaisent pas universellement », spécifie l'auteur en montrant ainsi de façon explicite cette préférence pour l'universel et pour « le terme général » que nous avons déduite). Dans un autre ouvrage, *Scrupules sur le style*, Du Plaisir complète la liste des « figures élevées » à bannir : avec de nombreux exemples à l'appui, il condamne surtout les consécutives emphatiques du type « si tendre que... », « tant de douceur que...<sup>12</sup> ».

Mais l'auteur ne se penche pas seulement sur les procédés à rejeter si l'on veut que les lecteurs se retrouvent dans les « nouvelles histoires ». Il présente aussi de nouveaux procédés capables de produire cet effet. Ainsi, selon lui, le personnage doit être construit sur une seule caractéristique. « Une qualité particulière prédomine, et cette qualité est dépeinte seulement avec celles qui lui conviennent » ; « donner aux principaux acteurs un caractère précis et sensiblement marqué ». Faut-il interpréter cela comme une individualisation ? Il nous semble que la réponse serait négative, surtout si l'on veut respecter la propriété des termes et concéder au roman le principe d'individuation dont parlait Georg Lukács<sup>13</sup>.

Le personnage que Du Plaisir attribue à la nouvelle n'apparaît pas comme un nom propre, comme une individualité différente de toutes les autres, unique et

irrépérable, remplie de contenu ultérieurement, au cours du récit, par les actions. Il doit se réduire à une seule « qualité » et celle-ci doit précéder le récit (« L'historien peut bien dans le commencement de l'ouvrage employer tout son esprit pour faire estimer ou pour caractériser son héros, mais il ne le pourrait pas ailleurs... »). Ce n'est pas un hasard si Du Plaisir parle plutôt de « caractère » que de personnage, et donne comme exemple celui d'« un homme ambitieux » : celui-ci « pourra être représenté magnifique, agissant, hardi, mais il serait inutile et peut-être mal à propos de lui donner de grandes délicatesses de cœur... ».

Cet exemple, de même que l'idée d'utiliser des caractères, avec leur qualification préalable nous fait penser que Du Plaisir réservait à la nouvelle la représentation des « personnes générales ». C'était lui fixer déjà, avec beaucoup de pénétration, sa voie spécifique, qui est, selon nous, de représenter des personnages thématiques, c'est-à-dire caractérisés d'avance, tel l'ambitieux, le mari jaloux, la veuve, etc. Telle la graine qui contient en elle la future plante, le personnage de l'ambitieux renferme et préfigure le récit, parce qu'on sait déjà, comme disait Du Plaisir, qu'il est magnifique, agissant, hardi. C'est ce que Greimas allait appeler « programme narratif » anticipé par un personnage thématique comme celui du pécheur « qui porte en lui toutes les possibilités de son faire, tout ce que l'on peut s'attendre de lui en fait de comportement<sup>14</sup> ». Non pas tout, en fait. À ce genre commun, chaque nouvelle ajoute une différence spécifique (l'ambitieux qui..., le mari jaloux qui...) : à ces personnages connus et communs, elle ajoute chaque fois un élément de nouveauté et de surprise. Nous nous proposons d'analyser dans une autre communication les personnages thématiques spécifiques de la nouvelle française du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dolores TOMA

Université de Bucarest

## NOTES

- <sup>1</sup> DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683), édition critique avec notes et commentaires par Philippe HOURCADE. Genève : Droz, 1975.
- <sup>2</sup> SEGRAIS, « Les nouvelles françaises ou Les divertissements de la princesse Aurélie ». Paris, 1657. Charles SOREL, *Bibliothèque française*. Paris, 1664, (ch. « Des romans vrais et des nouvelles »).
- <sup>3</sup> BOISROBERT (1629), HUET (1670), LENGLET-DUFRESNOY (1734).
- <sup>4</sup> LE BOSSU, *Traité du poème épique*, (1675). La Haye, 1742, 6<sup>e</sup> édition, t. I<sup>er</sup>, livre premier, p. 62, 71, 75.
- <sup>5</sup> DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres...*, p. 48.
- <sup>6</sup> Pierre CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire*, *Œuvres*. Paris : Hachette, 1862, t. I<sup>er</sup>, p. 60, 54.
- <sup>7</sup> SAINT-RÉAL, *De l'usage de l'histoire*, (1670). Paris : Didot, 1803, p. 69.
- <sup>8</sup> LENGLET-DUFRESNOY, *De l'usage des romans*. Amsterdam, 1734, p. 194.
- <sup>9</sup> DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres...*, p. 50.
- <sup>10</sup> *Ibid.* p. 65.
- <sup>11</sup> *Ibid.* p. 46.
- <sup>12</sup> *Ibid.* p. 78 et suiv.
- <sup>13</sup> Georg LUKÁCS, *Die Theorie des Romans*. Amsterdam : Luchterhand, 1962.
- <sup>14</sup> Algirdas J. GREIMAS, « Les actants, les acteurs et les figures », *Sémiotique narrative et textuelle*, éd. par Claude CHABROL. Paris : Larousse, 1973.

# NOUVELLE ET ROMAN DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE : L'EXEMPLARITÉ ET LA NUANCE

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le temps n'est plus aux longs romans de deux mille cinq cents pages ; le prolifique Prévost même ne parviendra pas à atteindre un chiffre aussi impressionnant. Les formes brèves de toute sorte (histoires, récits, contes, « passe-temps joyeux », fragments et réflexions) emportent l'adhésion du public et pullulent sur le marché du livre. Le recueil connaît, dans la période comprise entre 1680 et 1750, une extraordinaire floraison, qu'il s'agisse d'ouvrages homogènes, réunissant, autour d'un même thème, plusieurs pièces en prose à caractère généralement comique (exemple : *Les plaisirs et les chagrins de l'amour*, 1722), ou bien de volumes peu unitaires, rassemblant des madrigaux et des satires, des dialogues et des contes, des airs divers et des histoires curieuses (cf. *Recueil de pièces curieuses et nouvelles, tant en prose qu'en vers*, 1694).

Les pages qui suivent ont choisi, dans cette masse impressionnante et difficile à classer, de s'intéresser aux histoires galantes, récits courts (comportant maximum une trentaine de pages), figurant dans la plupart des recueils du temps. Comme pour d'autres ouvrages d'époque, l'appellation n'est pas exclusive : le même type de narration est désigné, tour à tour, comme « aventure » (« plaisante », « nouvelle » ou « singulière »), « histoire curieuse », « conte vrai ». Malgré l'imprécision et la multitude des étiquettes, le type de récit auquel on fait référence reste facilement reconnaissable, grâce à deux caractéristiques principales : l'objet de l'histoire, presque exclusivement un accident amoureux, et l'observation à caractère général qui précède, dans 95 % des cas, la narration proprement dite. Si, le plus souvent, il s'agit d'un obstacle apporté à un mariage, il n'est toutefois pas rare que la nouvelle s'attaque aux infidélités conjugales ou à des plaisanteries de jeunes gens qui miment l'amour pour tromper un partenaire importun.

Cette brève description du corpus permet de signaler et de justifier une absence. Nous n'avons pas pris en compte, dans les analyses qui suivent, les histoires galantes comme *La nouvelle Talestris*, ou les *Aventures de Leonidas et Sophronie*, auxquelles le livre de René Godenne (*Histoire de la nouvelle française au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*) consacre une place importante. La multitude des incidents, les rebondissements de l'intrigue, une certaine complexité des caractères enfin laissent penser qu'il s'agit plutôt de romans, petits, en vérité, mais se revendiquant en tant que tels d'une autre perspective et d'une autre esthétique. C'est précisément la distinction entre les deux genres qui intéresse ici : nés sous le signe d'un précepte commun (amuser en instruisant), histoire galante et roman du début du



XVIII<sup>e</sup> siècle paraissent choisir des voies différentes pour remplir leur dessein – et pour s'en émanciper.

Les textes théoriques permettant de fonder cette affirmation sur des bases sûres ne sont pas très nombreux. Boyer d'Argens semble être le seul à fournir une définition (« récit ingénieux d'une aventure agréable et intriguée, dont le fonds ordinaire est un amour traversé par des accidents imprévus<sup>1</sup> ») et à déceler quelques caractéristiques de la nouvelle : vraisemblance, rapidité du déroulement de l'histoire, « dépouillement » des incidents. En revanche, les recueils sont rarement précédés de préfaces explicatives : un mot du libraire introduit, dans la plupart des cas, le volume. Le mot « nouvelle » ne semble pas encore s'être imposé en tant que nom d'un genre : il est significatif que l'*Encyclopédie* n'ait pas retenu l'acception littéraire du terme. Ses rapports avec le roman et le conte restent ainsi quasi indéfinis, et il faudra attendre Marmontel pour que le problème de la distinction soit clairement posé<sup>2</sup>.

Une mise au point préliminaire est nécessaire avant d'attaquer la partie consacrée aux distinctions entre roman et nouvelle au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il convient de se demander si l'histoire galante, telle qu'on l'a décrite et résumée, appartient au même genre que la nouvelle moderne. Les opinions sont partagées. Pour René Godenne, la parenté des formes est évidente. Un ouvrage plus récent de Thierry Ozwald<sup>3</sup> récuse, au contraire, les mises en série trop hâtives, et établit le XIX<sup>e</sup> siècle comme véritable date de naissance du genre. Deux critères sont retenus pour l'identification des nouvelles : la dramatisation critique et le souci de réalisme. Relégué en arrière-plan, estompé pour des raisons qui seront invoquées dans ce qui suit, le réalisme n'est pas moins une présence constante dans les récits en question. Si la dimension « phénoménologique » spécifique aux nouvelles modernes est moins lisible dans ces histoires du XVIII<sup>e</sup> siècle, elles se consacrent toutefois à la narration d'un événement capital, qui apporte une transformation radicale dans la vie du personnage. Des éléments de technique dramatique sont détectables dans les récits : affrontements entre parents et enfants, coup de théâtre comme le tir d'une belle sur son amant infidèle, l'aveu d'un intendant qui s'avère homme de qualité déguisé pour servir sa maîtresse, etc. Et, sans continuer la discussion sur la conformité ou l'inconformité entre l'histoire galante et le programme de la nouvelle moderne, tel que le définit Thierry Ozwald, remarquons simplement qu'on ne saurait la reléguer dans le genre du conte. Il lui manque le merveilleux, et il est difficile d'inclure dans une même catégorie les œuvres de Perrault et les aventures amoureuses qu'elle raconte. Si la parenté génétique de l'histoire galante avec la nouvelle moderne peut rester sous le signe du soupçon, les critères proposés pour son exclusion définitive du genre s'avèrent tout aussi partiels.

#### NOUVELLE ET ROMAN : DIVERGENCES ENTRE LES PROJETS EXPLICITES

À défaut de « manifestes » théoriques, il nous a paru intéressant d'observer les automatismes de l'histoire galante en comparaison avec le roman. La « thèse » de

ces pages naît de leur lecture en parallèle : il semble que nouvelle et roman diffèrent, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à la fois en ce qui concerne les projets explicites d'écriture et la démarche « subliminaire » de subversion des règles du genre.

Si le principe horatien recommandant de joindre l'utile à l'agréable est invoqué à la fois par les romanciers et par les nouvellistes, ce programme classique n'est pas développé de la même façon dans les deux genres. Le but avoué du roman est de se consacrer à la description des « mœurs du temps », tandis que la nouvelle semble préférer les vérités universelles sur l'homme. Leurs ambitions respectives, décelables à un premier coup d'œil, seraient, d'un côté, « la peinture des vices et des ridicules du siècle », et, d'un autre côté, la constitution d'un « herbier » de réactions humaines sous l'empire de l'amour. Sans qu'il soit question de spécialisation exclusive, nouvelle et roman accusent ainsi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, des tendances vers les pôles universalité vs particularité historique.

Ce qui permet de penser que l'histoire galante se consacre plus volontiers à une investigation des passions humaines dans leur formule éternelle qu'à l'analyse des accidents liés à une époque déterminée, c'est l'observation à caractère général qui ne manque pas d'accompagner – à de rares exceptions près – le récit d'une aventure extraordinaire. « Beaucoup de prudence est incompatible avec beaucoup d'amour » stipule le narrateur de la quatrième nouvelle (deuxième série) du *Nouvelliste aérien*<sup>4</sup>. « Il est dangereux de blesser l'Amour quand il se pique de délicatesse », commence péremptoirement le conteur des *Histoires galantes, nouvelles et véritables*<sup>5</sup>. « Quelque aversion qu'on ait pour le mariage, il n'y a personne qui puisse éviter un engagement quand l'amour s'en mêle », décrète Thémiste dans les *Plaisirs et les chagrins de l'amour*<sup>6</sup>. Se constitue ainsi, avec chaque recueil, un savoir sur l'amour, sur sa force et ses ruses, sur la folie de l'homme amoureux (« Il n'y a rien dont la jalousie ne s'avise et qu'elle ne mette en ouvrage pour venger un amour méprisé<sup>7</sup> »), sur les préjugés qui fondent la relation entre les amants (« Les deux sexes s'accusent réciproquement d'inconstance<sup>8</sup> »). Le but du conteur d'histoires galantes n'est pas tant de constituer une morale (ses nouvelles sont rarement des machines de guerre destinées à prouver les bénéfices de la vertu et les malheurs du vice), que de mettre en garde efficacement contre l'inexplicable de l'amour.

Les préfaces de quelques grands romans de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle permettent de prouver que le dessein avoué de leurs auteurs est à la fois moins restrictif en ce qui concerne la matière traitée et plus particularisé historiquement. Avec Montesquieu et les *Lettres persanes*, le regard sur les mœurs contemporaines, l'analyse de l'esprit du siècle paraissent s'imposer comme obligation du romancier. C'est ce que ne manquera de faire Crébillon fils, dont la préface aux *Égarements du cœur et de l'esprit* signale que « nos mœurs y sont dépeintes<sup>9</sup> ». Le roman semble intimement attaché à son temps, d'où la tentation des lecteurs d'y trouver des clés : tous les auteurs s'en plaignent et cherchent à décourager les « applications ». Quoique prétendument puisées dans le fonds de l'expérience

commune, les histoires galantes ne suscitent pas la même curiosité de savoir qui se cache derrière les noms de convention (Bélise, Lucinde, Alidor, Timanthe, etc.) : leur prétention universaliste les donne à lire comme des fictions sans prise sur un réel immédiat. Le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle prend le parti du réalisme, s'ancre dans son temps, brouille le tableau trop clair de la psychologie « officielle » avec des observations sur la spécificité des hommes modernes, allant quelquefois jusqu'à la proclamation de leur unicité.

La nouvelle fait figure de parent pauvre devant la richesse et l'innovation du roman. Son programme « universaliste », hérité en bonne partie des histoires à devisants, dicte la schématisation des personnages et le gommage des détails trop concrets. L'aventure racontée se passe, comme on l'a déjà remarqué<sup>10</sup>, dans un espace-temps indéfini : dans une ville quelconque il y a un chevalier et une jeune fille qui font connaissance et viennent à s'aimer. Quelquefois, l'histoire galante est transplantée dans une antiquité en trompe-l'œil, dont le cadre est appelé à « légitimer » la pertinence généralement humaine des observations. Il en est ainsi des *Histoires galantes de diverses personnes qui se sont rendues illustres par leur savoir ou par leur bravoure*, collection d'anecdotes fabriquées sur la vie sentimentale d'un Solon, d'un Socrate, d'un Jules César, entre autres : c'est que « l'amour trouve le secret d'appivoiser la sagesse la plus austère et de quelques maximes dont un cœur se fortifie, il a toujours des endroits mal défendus dont cette passion fait trouver le défaut<sup>11</sup> ». La soumission de l'homme d'exception à la fatalité du sentiment se constitue en affirmation implicite de la ressemblance universelle des réactions : c'est pourquoi le héros des histoires galantes reçoit rarement une consistance propre. Trois catégories principales peuplent le monde narratif : la Belle (quelquefois « la Blonde », « la Brune »), le Chevalier et la Mère ou le Père. Selon Pierre de Gaulmyn – dont l'observation nous paraît, quoique formulée dans un contexte différent, pertinente pour notre question –

l'analyste classique [...] prend un certain nombre de qualités générales qui peuvent être entre elles appariées, opposées, enchaînées de toutes sortes de manières logiques et établit son « caractère » comme un dessin abstrait, un plan coté, où tout se tient ensemble par la mesure des distances et proportions<sup>12</sup>.

Le personnage est schématique et la nouvelle pâtit, comme observe René Godenne, de la stéréotypie des situations.

#### NOUVELLE ET ROMAN : STRATÉGIES D'ÉMANCIPATION

Le projet universaliste n'est toutefois pas scrupuleusement respecté. Malgré les prétentions des auteurs d'histories galantes, leurs observations sur la conduite amoureuse ne sont valables que sur le fonds de l'expérience d'époque. La quasi-spécialisation de la nouvelle, qui parle presque exclusivement des obstacles apportés à un mariage, est à mettre en relation directe avec le durcissement survenu

depuis le XVI<sup>e</sup> siècle dans la réglementation de celui-ci<sup>13</sup>. Les jeunes restent plus longtemps soumis à l'autorité de leurs parents, la jouissance de leurs biens leur étant rarement confiée avant trente ans, et le rapt devient une solution dangereuse à l'entêtement des tuteurs. Les thèmes de la jalousie et de l'inconstance, la présence récurrente des petits-maîtres, les observations sur la passion du jeu et les mentions sur les différents procès qui menacent la fortune des personnages ancrent l'histoire galante dans la réalité du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les exigences de l'histoire dictent quelquefois le renoncement à l'indétermination spatio-temporelle : telle aventure se passe dans une ville située au bord de la mer, où les habitants ont l'habitude d'assister à la pêche au thon (histoire du « Faux enlèvement » dans *Les plaisirs...*<sup>14</sup>), telle histoire a eu lieu « il y a trois ans », lors du « grand gel » (histoire de « La jeune fille travestie » dans *Les plaisirs...*).

C'est que le conteur se trouve tiraillé entre deux exigences contraires : d'un côté, le besoin de ménager une certaine neutralité des descriptions, assurant l'universalité de l'observation avancée en exergue, l'exigence de véracité d'un autre côté, les histoires étant, dans la plupart des cas, garanties « véritables » et « arrivées depuis peu ». Il n'y a pas d'auteur qui n'insiste, quelquefois avec impudence, sur la nouveauté des incidents racontés : d'où la nécessité d'une certaine couleur locale, permettant aux lecteurs de retrouver un monde familier, des accidents vraisemblables de la vie courante. La poétique de la nouvelle du XVIII<sup>e</sup> siècle s'avère ainsi complexe et hésitante, à la fois héritière d'anciennes obligations à perpétrer (sagesse, oralité, registre « bas ») et amenée à créer du nouveau. Involontairement, la démarche change de cap, et à la place d'une figure stable du monde les histoires galantes donnent à voir la multiplicité fuyante du temps présent.

Le caractère immuable de la *sapientia* instituée et propagée par l'histoire galante se trouve, de par le même mouvement, mis sous le signe du doute. L'impossibilité de forger une morale acceptable par tout le monde frappait déjà dans les contes de Marguerite de Navarre. Avec les histoires galantes du XVIII<sup>e</sup> siècle, les choses vont encore plus loin : les narrateurs ne se soucient plus de livrer un savoir cohérent, comme si d'une nouvelle à l'autre les propos de la maxime, la « substantifique moelle » du récit se perdait en route. Des affirmations contradictoires se côtoient à l'intérieur d'une « conversation » entre amis sans que les devisants, à la différence des personnages de *l'Heptaméron*, saisissent la divergence des opinions et cherchent à la réduire en discutant. Ainsi, dans *Les plaisirs et les chagrins de l'amour*, Cléante soutient, avec l'approbation de tous, qu'il est impossible à un bourgeois de devenir gentilhomme. Deux histoires plus tard Clitande se montre persuadé du contraire : « [...] en lui ôtant certains airs bourgeois, dont l'usage du beau monde l'aurait corrigée sans peine, on en pouvait faire une femme très aimable<sup>15</sup> ». La discussion-cadre ne remplit plus ses fonctions traditionnelles (commentaire des histoires racontées, lieu de confrontation des visions différentes sur le monde, protocole discursif de mise en place d'un savoir-vivre), se contentant d'assurer, quelquefois de façon maladroite, la transi-

tion d'une nouvelle à l'autre. Il en est ainsi de cette longue remarque de Thémiste, qui fait suite à une histoire de « Bourse dérobée » et précède « L'histoire d'Angélique » :

Cette aventure, dit Thémiste, est fort plaisante, et doit servir d'exemple à ces Amants qui ont la folie de se ruiner auprès de leurs maîtresses. Ils devraient suivre la maxime d'Ulysse, qui donna de l'amour sans en prendre. On sait que ce héros sut conserver son cœur contre les charmes de Circé ; et que, toute déesse qu'elle était, elle serait morte de douleur si Ulysse, par compassion, n'avait feint de l'aimer. Je connais un homme de qualité qui n'a pas imité cet illustre Grec. Il a pris de l'amour pour une jeune fille qui était fort belle, etc.<sup>16</sup>

Le même respect superficiel des règles de la nouvelle, codifiées par la tradition des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, se rencontre dans le traitement des observations préliminaires à caractère général. Puisqu'écrire n'est acceptable que dans la mesure où l'on instruit en amusant, l'histoire galante recourt aux moralités comme justification de son existence. La nouvelle met la maxime en exergue, s'en sert comme d'un bouclier, la brandit sous les sévères yeux de la critique. Il n'est pas rare qu'entre le « chapeau » moralisateur et le corps de la narration un divorce s'instaure. Un seul exemple, extrait de *Les plaisirs et les chagrins de l'amour* : une belle refuse longtemps les avances d'un marquis, mais, lorsqu'elle s'avoue vaincue, il se dégoûte d'elle et lui préfère une brune. La belle faillit tuer un autre chevalier à la place de son infidèle amant, mais son émotion lui fait rater le coup. Le chevalier tombe amoureux d'elle, ils se marient, et le marquis infidèle – qui cherchait à revenir à son premier amour – reste bredouille. Or, cette anecdote sur l'inconstance punie est mise par Thémiste sous le signe de la moralité suivante : « [...] quelque aversion que l'on ait pour le mariage, il n'y a personne qui puisse éviter un engagement quand l'amour s'en mêle<sup>17</sup> » ! Pour des besoins d'adéquation à la maxime choisie, une même situation de départ peut évoluer de deux façons différentes : une jeune fille tyrannisée par un père avare peut arriver à se marier avec le chevalier de ses rêves (cf. l'histoire du faux enlèvement racontée par Clitandre dans *Les plaisirs...*) ou bien peut finir dans un couvent à cause de l'entêtement de son parent (cf. l'histoire d'une prise d'habit par le même Clitandre).

Le projet explicite de la nouvelle se retrouve ainsi doublement miné, à la fois par les exigences de la véracité et par l'incohérence des conteurs. Ce qui paraît intéresser, en fin de compte, c'est le plaisir de relater une aventure. Les prétentions éducatives de ces contes vrais sont contrecarrées par l'indifférence de fond des narrateurs en ce qui concerne l'efficacité de leur leçon. L'histoire galante n'enseigne rien, elle satisfait une curiosité et renforce la représentation sociale de l'amour.

Cette courtoisie de façade envers le principe horatien se retrouve, de façon plus intéressante encore, du côté du récit romanesque, qui rompt avec les formules baroques à succès. C'est au nom de sa nouvelle utilité pédagogique que le roman revendique une place dans le temple du goût :

Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié [...]»<sup>18</sup>.

Mais, tout en faisant part au lecteur de sa conventionnelle envie d'instruire en amusant<sup>19</sup>, Marivaux formule, en arrière plan, une autre explication de l'acte d'écrire : c'est l'analyse d'un personnage fascinant, avec ses particularités psychologiques, qui intéresse en premier lieu, au-delà de la constitution d'un savoir universel sur l'être humain. Un mauvais auteur est celui qui « ne saisit pas les vraies finesses de ses sujets, il les peint d'après lui, et non pas d'après eux<sup>20</sup> ». L'écriture de Prévost semble traquer, à son tour, la particularité, la différence, et si ses romans se donnent comme un avertissement sur « l'inconstance ordinaire de la fortune<sup>21</sup> », ils naissent surtout de l'admiration pour un personnage, un homme qui « ait pu trouver assez de ressources dans son courage et dans sa vertu pour se soutenir parmi tant d'agitations<sup>22</sup> », qui a le cœur formé « d'une certaine façon<sup>23</sup> ». Au-delà de l'obligation d'un enseignement moral, la tâche première du roman s'avère la création d'un héros et la réflexion sur les mystères et les fluctuations du Moi.

On est à présent en mesure de saisir une partie de ce qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sépare les deux genres en prose. Lorsque la nouvelle paraît répondre au plaisir de colporter des histoires, le roman satisfait à la passion démiurgique de l'auteur. Le conteur est riche de la multitude des faits, des aventures connues ; le romancier est obsédé par un être, travaille à l'avènement d'un personnage. Insistant sur ce qui s'est passé, attirée en premier lieu par l'extraordinaire de la vie courante, la nouvelle « oublie » l'unicité des héros mis en scène, ne retenant de leur configuration psychologique que les éléments nécessaires à la compréhension de l'histoire. Hanté par un individu d'exception, si emblématique qu'il soit – ou qu'on le désire – de toute une catégorie sociale, le roman se consacre, au contraire, aux analyses approfondies, au saisissement des nuances les plus subtiles de la pensée et des sentiments. L'action du roman en pâtit souvent : l'auteur la ralentit ou la suspend en fonction des nécessités de l'introspection. La stéréotypie de la nouvelle est compensée par la rapidité du déroulement de l'action, par la variété quasi intarissable des anecdotes ; les longueurs du roman sont le prix à payer pour le surgissement, comme d'une anamorphose, d'un nouveau personnage.

## CONCLUSIONS

Des enjeux, des intérêts et des poétiques différentes semblent régir l'écriture de la nouvelle et du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle. Formes concurrentes dans le cadre d'une littérature fidèle au principe horatien, les deux genres en prose inventent chacun leur conformité apparente aux exigences traditionnelles et leur stratégie de création de la nouveauté. Si le roman cache son intérêt pour l'individu, pour l'unicité d'un être, sous le masque d'une tentative d'inventaire et de description des mœurs

du siècle, la nouvelle se retranche derrière une maxime, couvrant, assez grossièrement, son pur plaisir de raconter par un faux dessein éducatif.

Cette spécialisation persiste-t-elle au-delà du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Il serait présomptueux de répondre sans une analyse préalable des œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Mais il nous semble que fonder la différence entre nouvelle et roman sur une divergence de projets d'écriture n'est pas sans intérêt. L'idée de « définir » la nouvelle comme « insistance sur l'action » et le roman comme « insistance sur le personnage » peut mériter un examen plus approfondi.

Ioana MARASESCU

## NOTES

- <sup>1</sup> Jean-Baptiste DE BOYER, marquis D'ARGENS, *Lectures amusantes ou Délassements de l'esprit, avec un discours sur les nouvelles*. La Haye : Adrien Moetjens, 1739, p. 10.
- <sup>2</sup> Jean-François MARMONTEL, « Conte », *Éléments de littérature* (1787), *Œuvres complètes*, t. IV. Genève : Slatkine Reprints, 1968.
- <sup>3</sup> Thierry OZWALD, *La nouvelle*. Paris : Hachette (Contours littéraires), 1996.
- <sup>4</sup> *Le nouvelliste aérien ou Le sylphe amoureux*. Amsterdam, 1734.
- <sup>5</sup> M. LE CHEVALIER R. C. D. S., *Histoires galantes, nouvelles et véritables*. Amsterdam : Claude Jordan, 1720.
- <sup>6</sup> *Les plaisirs et les chagrins de l'amour, où l'on voit les différents états de la vie remplis d'aventures surprenantes et singulières, causées par la galanterie. En sept entretiens. Avec des réflexions*. Amsterdam : chez les Jansons à Wasberge, 1722.
- <sup>7</sup> *Le nouvelliste aérien ou Le sylphe amoureux*. Amsterdam, 1734, première nouvelle.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, septième nouvelle.
- <sup>9</sup> Claude Prosper Jolyot DE CRÉBILLON, *Les égarements du cœur et de l'esprit*. Paris : Garnier-Flammarion, 1987, p. 67.
- <sup>10</sup> René GODENNE, *Histoire de la nouvelle française au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Genève : Droz, 1970.
- <sup>11</sup> *Histoires galantes, nouvelles et véritables...*, p. 9.
- <sup>12</sup> Pierre DE GAULMAYN, « Essai sur l'écriture des Égarements », *Les paradoxes du romancier*. Grenoble : PUG, 1975, p. 8.
- <sup>13</sup> François LEBRUN, *La vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Armand Colin (U prisme), 1975.
- <sup>14</sup> La plupart des nouvelles dont il est question dans ces pages n'ayant pas de titre, nous avons cru nécessaire, pour la commodité des références, de leur en attribuer un.
- <sup>15</sup> *Les plaisirs et les chagrins de l'amour...*, p. 123.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 75-76.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 200.
- <sup>18</sup> Claude Prosper Jolyot DE CRÉBILLON, *Les égarements du cœur et de l'esprit...*, p. 65.
- <sup>19</sup> « Le récit de mes aventures ne sera pas inutile à ceux qui aiment à s'instruire. Voilà en partie ce qui fait que je les donne ; je cherche aussi à m'amuser moi-même ». Pierre CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX, *Le paysan parvenu*. Paris : Gallimard (Folio), 1981, p. 38.
- <sup>20</sup> Pierre CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX, « Le cabinet du philosophe », sixième feuille, *Journaux et œuvres diverses*. Paris : Garnier (Classiques), p. 385.
- <sup>21</sup> Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, éd. par Jean SGARD. Paris : Desjonquères, 1995, p. 25.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 27.
- <sup>23</sup> Il existe, sans doute, des ouvrages qui se revendiquent des deux esthétiques, comme *Les illustres françaises* de Robert Challe. Personnages et action, universalité des observations et fascination pour l'unicité s'y retrouvent en égale mesure. Mais l'œuvre de Challe, surprenante à plus d'un égard, ne constituerait-elle pas plutôt l'exception qui confirme la règle ?

# CARACTÈRES, PORTRAITS ET NOUVELLES AU TOURNANT DES LUMIÈRES

Au sein de la littérature éducative et édifiante qui s'épanouit à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant, plusieurs titres d'ouvrages font directement référence aux *Caractères* de La Bruyère. Une première raison peut être avancée : celle d'une option commune pour ces moralistes de second ordre qui, à la suite de l'illustre devancier du grand siècle, entendent modifier leurs jeunes lecteurs, servir de guide aux parents et pédagogues qui les liront, en s'appuyant sur un tableau fidèle des mœurs de leur temps. Ainsi, la visée moraliste (et non moralisante, à la différence des lectures négatives qui seront faites plus tardivement par les historiens de la littérature à l'usage des enfants) est soulignée pour Berquin par son ami et biographe, Nicolas Bouilly : « le nom de Berquin était parvenu au plus haut rang parmi les moralistes modernes<sup>1</sup> ». Pour les autres auteurs qui formeront notre corpus dans cette étude, la référence à La Bruyère est directement inscrite dans les titres qu'ils adoptent<sup>2</sup>. Qu'on en juge : de M<sup>me</sup> de Genlis, qui rayonne sur la littérature édifiante de la fin du siècle au Second Empire par le biais des rééditions, on relève *Le petit La Bruyère, ou Caractères et mœurs des enfants de ce siècle, ouvrage fait pour l'adolescence, suivi d'une seconde partie contenant un recueil de pensées diverses* (Paris : Maradan, 1801) ; *Le La Bruyère des domestiques, précédé de considérations sur l'état de domesticité en général et suivi d'une nouvelle* (Paris : Thiercelin, 1828). À ces ouvrages, nous ajoutons celui de M<sup>me</sup> Mallès, née de Beaulieu, autre auteur à succès<sup>3</sup>, *Le La Bruyère des jeunes demoiselles, ou Principaux caractères des jeunes personnes* (Paris, P. Blanchard, 1821)<sup>4</sup> et enfin *L'ami des enfants* de Berquin<sup>5</sup>. Les titres se caractérisent par la présence explicite de la référence culturelle, La Bruyère, ses *Caractères*, ainsi que par des formules d'adaptation, qui visent l'âge et l'état des destinataires. Une problématique se dessine : celle d'une intertextualité revendiquée avec un texte-source qui sera nécessairement modifié par les buts nouveaux que s'assignent nos auteurs. Les paratextes développent leurs intentions et précisent leurs positions par rapport au modèle moraliste du XVII<sup>e</sup> siècle. M<sup>me</sup> de Genlis, qui est l'auteur d'une réédition partielle des *Caractères* de La Bruyère en 1812, justifie et analyse sa dette à l'égard des moralistes du siècle précédent dans sa préface du *Petit La Bruyère* :

[...] un livre de maximes et de portraits manquait [aux enfants] (p. 7).

Le meilleur de tous les observateurs, le plus profond, le plus parfait moraliste, l'écrivain le plus piquant et le plus original est, à mon gré, La Bruyère. Afin de justifier le titre que j'ai donné à cet essai, j'ai tâché de saisir le ton et d'imiter la manière de mon auteur bien-aimé : j'ai pris ou parodié les titres de ses chapitres, mais ne pouvant dire aussi bien, j'ai dit des choses absolument différentes, c'est un grand peintre qu'il est



impossible de copier en *miniature*, et dont je n'ai voulu que prendre le style et le coloris. Je n'ai jamais eu la prétention de l'égaliser, je ne désire que lui ressembler un peu (p. 8).

La double visée d'instruction et de plaisir est renforcée par le public destinataire, comme le soulignent ces extraits de la préface de M<sup>me</sup> Mallès de Beaulieu :

En appropriant aux jeunes demoiselles les leçons de morale et les règles de conduite que donne cet homme célèbre, j'ai un motif d'encouragement qui lui manquait : il travaillait pour tous les âges ; je m'occupe de celui où l'on peut combattre avec avantage toute espèce de défaut (p. IX-X).

S'il m'arrive que je plaise, et que j'amuse mes jeunes lectrices, je m'en applaudirai, si cela sert à insinuer et à faire recevoir les vérités qui doivent instruire (p. x).

L'influence de La Bruyère se manifeste, en dehors du titre et des paratextes, dans les plans des ouvrages et dans la formulation des chapitres. L'ouvrage de M<sup>me</sup> Mallès de Beaulieu compte trente chapitres aux titres abstraits, « De » suivi du nom d'un défaut ou d'une vertu. Le *La Bruyère des domestiques* de M<sup>me</sup> de Genlis introduit quelque diversité en mêlant des noms abstraits, des catégories de personnes, parfois un individu (« Du bon jardinier ») ou des titres-annonces (« Introduction aux belles actions, Belles actions véritables faites par des domestiques nègres »)... Or l'on sait qu'une part des études critiques consacrées à La Bruyère tend à voir dans ses textes une propension au développement narratif, bref à la nouvelle, de même qu'elle s'intéresse à distinguer le caractère du portrait, le premier étant général (en dépit de quelques études d'avant-garde opposées à une critique plus traditionnelle), le deuxième renvoyant à un individu particulier. Comment se situent nos textes au sein de ce flottement générique ? Comment des textes forcément courts, comme l'exige la faible capacité d'attention des lecteurs auxquels ils sont destinés, édifiants, donc reposant sur un substrat moral clair, et cependant narratifs, pour plaire, organisent-ils ces diverses contraintes ? Quelle part le développement narratif peut-il occuper, sous quelle forme, quelles sont ses modalités d'expansion et ses formes de repli ? Autant de questions narratologiques posées par ces textes, auxquelles nous pouvons esquisser quelques réponses en étudiant successivement les modalités d'insertion d'un développement narratif au sein de l'ensemble moral, les caractéristiques stylistiques de ces embryons de nouvelle et enfin les limitations engendrées par le message moral.

Le plan par chapitres moraux, choisi par les auteurs à la suite de La Bruyère, a pour conséquence d'encadrer, sinon d'insérer les développements narratifs dans un ensemble abstrait moral auxquels ils servent d'exemples, de révélateurs. Ainsi conçus, les fragments narratifs ne sont pas autonomes, mais liés à une visée démonstrative. Les auteurs varient ainsi les formules d'actualisation narrative. Nous en étudierons quelques exemples à travers l'ouvrage de M<sup>me</sup> Mallès de Beaulieu,

mais les mêmes occurrences-types se retrouvent dans les ouvrages de Madame de Genlis. Ainsi, M<sup>me</sup> Mallès de Beaulieu se met en scène en tant qu'observatrice, narratrice et témoin privilégié, ce qui lui permet de régir l'ensemble des caractères qu'elle met en scène. Les différentes jeunes filles sont présentées à travers son filtre analytique. Ainsi, dans le premier chapitre, elle regarde les groupes aux Tuileries, lieu idéal pour ces nouveaux *Caractères* : « [...] mes yeux se portent toujours sur les groupes de jeunes demoiselles » (p. 13). Les références hésitent entre la fiction de l'observation singulative, une après-midi donnée, et la revue de tous les caractères mondains qu'autorise le cadre-prétexte du jardin des Tuileries. Témoins ces différentes références qui simulent une conversation :

Une de mes amies qui vint me joindre, me donna le mot de cette énigme (p. 14) ;  
 Je vois, mon amie, que ces détails vous affligent, je veux vous en dédommager en vous parlant de Jenny Denoix, qui fut aussi pour un temps de la même société (p. 16) ;  
 Vous me ferez plaisir de me dire ce que vous savez de son caractère et de sa conduite (p. 17) ;  
 Vous me tracez là un aimable caractère (p. 18-19).

Parallèlement, l'auteur gère un ensemble de connaissances qui débordent largement le prétendu champ d'observation qu'elle a délimité au début, tant par sa perspicacité (« je vois clairement que Sophie est conduite par une sottise vanité », p. 13) en dépit d'interrogations rhétoriques qui relancent l'intérêt des lectrices (« Mais d'où lui vient [*sic*] ses hautes prétentions ? », p. 14), que par sa maîtrise du récit. Elle bouleverse ainsi la chronologie des faits (raconter au moment de l'observation) au profit d'un gain moral supplémentaire en dosant les oppositions par exemple (« Revenons à Sophie », p. 15), navigue dans le passé (« Louise et Victorine étaient l'année dernière de sa société, mais toutes deux dominées par un même défaut, l'union ne put pas longtemps subsister entre elles », p. 15), prédit le futur (« Elle aura beaucoup d'esprit et de raison [...] et tous ceux qui la connaissent disent d'un commun accord : Heureux l'époux qui sera choisi pour Lucie ! heureuse la famille qui adoptera une telle enfant ! », *Le petit La Bruyère*, p. 41) ou juxtapose les valeurs morales comme l'annonce de la dernière anecdote du chapitre I : « Cette ridicule manie fait naître quelquefois des scènes comiques » (p. 21).

D'autres chapitres entrecroisent les considérations morales générales avec des éléments narratifs précis qui tendent à se rapprocher d'une nouvelle. Ainsi, le chapitre II, intitulé « De l'insouciance », s'ouvre par un paragraphe moral, suit un deuxième paragraphe qui commence comme un caractère : « Flore n'a que douze ans et elle est à peu près maîtresse de ses volontés » (p. 23), phrase de définition que complète une série d'indications au présent de description et d'habitude qui se clôt par un passage au futur, lequel fonctionne moins comme un épilogue narratif que comme un avertissement moral :

Cette insouciance ne fait qu'augmenter et les années n'y changeront rien [...] elle ne sera éclairée que par une triste expérience (p. 24).

Significativement, ce dénouement est prévu par l'auteur moraliste, qui ne se donne pas le plaisir narratif de le développer. En opposition, se dessine le portrait d'une autre petite fille qui « fait le bonheur de sa mère, qui, de son côté, prépare et assure le sien par sa prévoyante tendresse » (p. 26). Ce caractère positif, exemplaire reçoit un traitement qui l'assimile à une nouvelle édifiante : rappel d'un discours de la mère, somme morale certes, mais actualisée (« lui disait-elle »), et surtout présence d'un épisode particulier, celui d'une réception pendant laquelle, encouragée par sa cousine, la petite fille se moque d'une vieille coquette, pour lequel l'auteur déploie une authentique stratégie narrative avec un portrait physique de l'invitée ridicule, le détail des phases d'hilarité des deux enfants, leurs réflexions, les remords d'Eugénie et la conversation-conversion qu'elle a avec sa mère. Seule la fin renoue avec le ton moral, comme le montre cette conclusion en forme d'avertissement :

[sa mère] tient pour ainsi dire son cœur dans sa main ; elle en dirige à son gré tous les mouvements, et ne trouve point d'obstacles aux projets que sa tendresse a formés pour le bonheur de son enfant (p. 32).

Significativement, ce chapitre s'orne d'une gravure.

Il semble donc qu'à travers un agencement moral s'insèrent des fragments narratifs encadrés de considérations morales et doués d'une plus ou moins grande autonomie. Cette lecture est confirmée par la présence d'un certain nombre d'invariants stylistiques qui caractérisent ces ébauches et les assimilent à des fragments de nouvelles édifiantes. On en retiendra particulièrement deux : le traitement des temps forts de la fable et celui des personnages.

Dans l'ensemble de notre corpus, les différents ouvrages ne portent pas le même intérêt au développement narratif. Il semble que le *La Bruyère des jeunes filles*, ouvrage plus tardif, soit plus tenté par la pente de la nouvelle, comme en témoigne un certain nombre de chapitres. Ainsi, le chapitre VII de l'ouvrage de M<sup>me</sup> Mallès de Beaulieu s'intitule « Recette pour rendre la vertu aimable » et joue sur le suspens, entretenu par deux scènes fortes, celles d'un concert et d'une rencontre, motifs romanesques s'il en est dans la littérature du tournant des Lumières :

Céline et Zoé sont deux sœurs jumelles qui, dans leur enfance, offraient une ressemblance parfaite, et si elle s'est démentie par la suite, le récit que je vais faire en découvrira la cause (p. 56).

Suspens également dans une nouvelle d'un ton très sombre, rare dans ce type d'ouvrages, qui met en scène une jeune fille calomnieuse. Celle-ci, pour nuire, introduit dans une famille un livre licencieux et manque conduire à la mort la

mère et la fille de la maison. Seul, le médecin de famille dénoue la machination... Les *topoi* romanesques sont parfois utilisés, comme dans le chapitre XIV, « De l'indolence », où une jeune fille affligée de ce défaut passe par une série d'épreuves : mort du père en duel, apprentissage de la pauvreté avec la seule domestique qui lui soit restée fidèle, et finalement découverte d'un trésor chez le vieil oncle avare qui avait refusé de s'occuper d'elle. Dans un autre chapitre, c'est la démultiplication des événements qui étoffe le récit. Le chapitre intitulé « Des caprices » se déroule en plusieurs épisodes, signes des caprices de l'héroïne à qui plusieurs leçons sont nécessaires avant de se convertir définitivement. Cependant, quel que soit le plaisir de la narration, l'ultime envoi est toujours d'ordre moral, comme le montre cette phrase du chapitre sur l'indolence :

[...] cette jeune femme se propose, si elle a des filles, de ne leur jamais laisser contracter l'habitude de l'indolence, qui étouffe les meilleures dispositions et conduit à l'insensibilité (p. 142).

Chez Berquin, au contraire, les développements narratifs sont limités, à la fois dans l'étendue du texte, puisque les nouvelles sont très courtes, accordées en cela au jeune âge des lecteurs, et dans la variété, puisqu'elles se structurent toutes autour d'un plan type que l'on peut résumer par la formule « avant-après », c'est-à-dire exposé du défaut, conversion et heureux changement. Portrait et narration vont s'entrecroiser suivant un schéma quasi invariable : un portrait de l'enfant avec ses défauts, portrait statique ou portrait en action à travers des attitudes, des paroles, des gestes, énumérés au présent ou à l'imparfait d'habitude, puis une action singulative qui décide de la conversion et enfin le récit des étapes de la conversion, entremêlé de pauses descriptives. Si les portraits moraux ou les touches morales abondent, en revanche le portrait physique qui tendrait à limiter l'identification, tant souhaitée par les auteurs de littérature édifiante, est absent. L'actualisation narrative passe par l'utilisation d'un prénom, parfois d'un patronyme plus souvent utilisé pour le monde des parents et des éducateurs, rarement dans le titre, qui garde une dénomination morale, susceptible d'une application plus vaste. La nouvelle « La petite fille grognon » de Berquin répond à ces critères, de même que « La petite fille à moustaches ».

Quelques variantes sont apportées dans l'équilibre de ces différents motifs. Dans les deux nouvelles précédemment citées, l'évocation des deux caractères opposés, mauvais avant, bon après, encadre le récit de la conversion. Une introduction abstraite peut servir de guide de lecture, comme ce premier paragraphe de « La petite fille grognon » :

Ô vous enfants, qui avez le malheur de contracter une habitude vicieuse ! c'est pour votre consolation et pour votre encouragement que je vais raconter l'histoire suivante. Vous y verrez qu'il est possible de se corriger, lorsqu'on en prend au fond de son cœur la courageuse résolution (p. 16).

De même, la conclusion peut être plus ou moins étroitement rattachée au texte par une interrogative rhétorique :

Quel enfant bien né ne voudrait pas jouir de cette gloire et de ce bonheur ? (« La petite fille grognon », p. 17)

ou par un rappel humoristique du récit :

Ce changement fut sans doute fort sage de sa part. Il serait cependant à souhaiter, pour toutes les petites filles entichées d'un semblable défaut, qu'elles se laissassent corriger par les douces représentations d'une mère plutôt que d'attendre qu'il vînt dîner chez leurs parents un homme raisonnable pour leur dire en face qu'elles seraient plus propres à faire un caporal rébarbatif qu'une douce et gentille demoiselle (« La petite fille à moustaches », p. 66).

Parfois, la narration l'emporte sur la caractérisation du personnage. La totalité de la leçon s'inscrit alors à l'intérieur de l'histoire. Ainsi, dans « Les tulipes », Lucette, la petite héroïne, n'est définie qu'à travers une comparaison *in situ* :

Semblable au papillon léger, elle avait souvent voltigé de fleur en fleur, uniquement frappée de leur éclat, sans jamais s'occuper de ce qui pouvait les produire (p. 87).

Dans la suite du récit, deux adjectifs complètent cette ébauche de portrait : « opiniâtre » (avant la conversion) et « confondue » (après). La leçon se concentre dans le déroulement du récit qui occupe une année, correspondant au cycle des fleurs, ainsi que dans la dernière phrase de la nouvelle, qui ouvre sur le texte suivant, lequel se déroule également dans un jardin et offre, à travers un tableau opposé, une morale identique :

Je suis bien aise, mes chers amis, de vous avoir raconté cette histoire, car vous allez voir ce qui arriva à un autre enfant, pour ne pas l'avoir sue (p. 88).

Parfois, autre variante, c'est le discours parental qui contient la leçon, au détriment cette fois de la caractérisation psychologique et de l'actualisation narrative, les personnages et le cadre narratif n'étant qu'un prétexte au développement oratoire. Il en est ainsi dans « Les maçons sur l'échelle », où le père et l'auteur se confondent comme en témoigne la prise de parole finale laissée au père, qui jouit de la même autorité que l'auteur :

Cherche donc à aider les autres dans leurs entreprises, si tu veux qu'ils s'empressent à leur tour de travailler pour toi (p. 109).

Enfin, le caractère peut servir de conclusion à une anecdote, comme dans « Caroline »<sup>6</sup> :

Que ne doit-on pas espérer d'une enfant née avec un esprit si ingénu et un cœur si tendre ! Qu'elle ressemble de plus en plus à sa mère, et tous mes vœux pour elle seront remplis (p. 133).

Au-delà de ces légers effets de variation, ces textes reflètent les hésitations de leurs auteurs et leurs procédés pour unir, parfois avec difficulté, narration et édification. Les chevilles stylistiques que nous relevons, les procédés d'actualisation narrative témoignent d'un flottement générique. Ni nouvelle, ni caractère, ni portrait, mais tout cela en même temps, c'est ce qui fait leur intérêt. La propension à la nouvelle est limitée, bridée par un certain nombre d'interdits moraux, qui entraînent le texte vers l'abstraction, reflet de la double situation de l'auteur-moraliste.

La principale cause est l'absence de gratuité de tous ces textes, si courts soient-ils. Aucun n'est jamais gratuit, tout fragment est porteur d'un sens que l'auteur se doit d'explicitier de manière exhaustive. Ainsi, quand Berquin fait une description d'un tableau, tirée d'une anecdote réelle, de personnages vivants qui reviennent à l'occasion d'un autre texte dans le recueil de *L'ami des enfants*, on pourrait croire à une description sans référence morale particulière. Cependant, une caractérisation morale de la mère :

Madame P..., jeune femme aussi distinguée par les grâces et la tournure piquante de son esprit, que par la délicatesse de ses sentiments, et la force de son caractère (« Caroline », p. 33),

l'explication de l'auteur omniscient :

Pauline, touchée de la douceur que sa mère mettait dans ses reproches, versait des larmes de repentir et d'attendrissement (« Caroline », p. 33),

précèdent la description de la scène avant cette conclusion qui renvoie de plein fouet à un univers esthétique moralisant :

Il me semble que M. Greuze pourrait faire un tableau charmant de ce sujet (« Caroline », p. 33).

La volonté démonstrative est à l'origine de ces structures identiques, qui procèdent généralement par opposition, entre bon et mauvais caractères, avant et après la conversion, et ont pour but de frapper efficacement les lecteurs. On peut ainsi appliquer ce schéma à la totalité des nouvelles de Berquin. L'omniprésence de l'auteur, qui garde la mainmise sur la conduite de la nouvelle et la distribution des données dans le portrait, limite également l'expansion narrative. Nos auteurs se présentent comme des moralistes, qui observent et n'inventent pas. Dès qu'ils le peuvent, ils protestent de l'authenticité de leurs sources. Ainsi, *Le La Bruyère*

*des domestiques* de Madame de Genlis présente l'éventail complet des rapports complexes qu'entretiennent ces textes avec la réalité. L'avant-propos est un historique de la condition domestique, un résumé d'extraits à partir de l'ouvrage de M. Grégoire, *De la domesticité chez les peuples anciens et modernes*<sup>7</sup>, complété par des notes infrapaginales. À l'intérieur de l'ouvrage, se mêlent portraits, anecdotes authentiques et nouvelles fondées sur un fonds de vérité. À l'occasion de tel ou tel portrait de bon serviteur, Madame de Genlis, comme dans une encyclopédie domestique, donne des listes, des recettes, indique des projets de réforme, quitte à les glisser en notes de bas de page, preuve que l'information déborde le cadre-prétexte. La réalité fonctionne dans l'esprit de ces auteurs comme un filtre moral qui prémunit contre les risques de la fiction. Il s'agit de faire le portrait de quelques bons domestiques, de dresser en quelque sorte le Panthéon de ces humbles :

Néanmoins, au milieu de ces déplorables désordres, il existe encore des domestiques que l'on peut citer comme des modèles de fidélité, d'attachement et d'élévation d'âme ; et j'aurai grand plaisir à en rapporter plusieurs exemples (p. 3).

Il s'agit moins d'être auteur que mémorialiste. Et quand l'auteur l'emporte, c'est après un paratexte qui précise les limites de la fiction. Ainsi, *Le La Bruyère des domestiques* de Madame de Genlis contient un texte désigné comme « Nouvelle » et intitulé « La reconnaissance », dont l'auteur précise que le fonds est vrai et qu'elle n'a fait qu'« inventer une partie des incidents ». De même, dans *Le petit La Bruyère*, Madame de Genlis rappelle que les enfants dépeints dans son ouvrage sont des « originaux » de divers pays (ceux qu'elle a parcourus pendant son exil), mais que cela n'autorise en rien une lecture par clé, car ils ont grandi, se sont perfectionnés, corrigés et sont devenus méconnaissables. On voit donc que le rapport à la réalité, tant au niveau de l'écriture qu'à celui de la lecture, est soumis à la morale. Cependant, ce principe moral de réalité s'oppose à un autre devoir des auteurs éducatifs, celui de l'exhaustivité, que ne leur fournit pas la réalité, mais qu'exige leur volonté enseignante. Ainsi retrouve-t-on les formes stylistiques habituelles de cette littérature démonstrative. Des définitions : « L'indiscreète est celle qui... » (*Le La Bruyère de jeunes demoiselles*, p. 34), qui ne passent pas par une personnalisation, des séries de caractères à peine esquissés comme dans le chapitre VI du même ouvrage, intitulé « De la conversation », qui recense tous les mauvais usages de la parole en société : « celle qui n'a point d'esprit, l'étourdie, celle qui veut toujours être amusante », des discours éducatifs placés dans la bouche des personnages promus porte-parole de l'auteur (chapitre V, « De la frivolité »). Enfin, des interventions morales de l'auteur parsèment les textes, en soulignent les points forts, les oppositions, bref donnent à la lecture son sens. Les occurrences les plus fréquentes semblent se trouver dans *Le petit La Bruyère* de Madame de Genlis avec des formules du type :

Ce qui doit prouver aux jeunes gens, capables de quelque réflexion, combien... (p. 29),  
 et j'ose vous répondre que vous me remercieriez de vous avoir donné un *conseil si salutaire*... (p. 34),  
 Ne croyez donc plus qu'il suffise... (p. 90).

Le contenu et le sens des dénouements reflètent les mêmes tensions : combien de dénouements forcément heureux, non pas romanesques, mais édifiants, qui voient le Bien récompensé, le Mal puni et les efforts de conversion salués ! Pourtant, quelques lignes montrent des richesses romanesques que nos auteurs envisagent, sans les exploiter. De même que la critique se plaît à débusquer des embryons de romans chez La Bruyère, certains non-dits révèlent un plaisir du texte romanesque, que ces auteurs développent dans d'autres ouvrages, authentiques romans ou recueils de nouvelles... Témoin, cet épilogue non raconté à propos de la fin de vie d'une jeune vaniteuse : « Un voyageur que j'ai rencontré il y a peu de temps m'a conté que... » ; suit une rapide énumération des revers de fortune, de la maladie et de la conversion morale de la jeune fille (*Le petit La Bruyère*, p. 63) ; ou cette conclusion qui envisage un déroulement narratif autre :

Cette histoire a eu, je l'avoue, une fin heureuse, mais elle a été achetée par des années de douleur et de souffrances ; elles furent dues à des propos indiscrets et sans aucun fondement. Sans la médisante Rosalie, Belfond n'eût vécu que pour le bonheur de sa fille où il eût trouvé le sien ; Clarisse eût fait un mariage assorti, et serait aujourd'hui épouse et mère ; elle n'eût pas consumé ses plus belles années dans des épreuves pénibles dont la vertu a triomphé mais dont elle a beaucoup souffert (*Le La Bruyère de jeunes demoiselles*, p. 122).

La tutelle morale qui tient ces textes en bride le jeu, comme dans ce dernier exemple tiré du chapitre XXIX du *La Bruyère de jeunes demoiselles* intitulé « De la médiocrité », qui peut se lire comme une réécriture du début de *Jeannot et Colin*<sup>8</sup> moins la fin, puisque la rencontre entre les deux anciennes amies séparées par un changement d'état, n'est pas suivie d'un providentiel revers de fortune, mais d'une conversation instructive avec la mère...

L'intérêt de ces textes est d'abord de mettre en évidence une intertextualité entre les *Caractères* de La Bruyère et une partie non négligeable de la production édifiante de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le recours à un texte bref, l'ancrage dans la réalité et la volonté moraliste sont à l'origine de cette rencontre entre un grand auteur et des *minores*. Le second intérêt est d'ordre narratologique. De même que l'on a pu déceler chez La Bruyère des fragments narratifs se rapprochant de la nouvelle ou du roman, les caractères, les portraits et les fragments de nouvelles de Madame de Genlis, de Madame Mallès de Beaulieu ou de Berquin, qu'il s'agisse de textes isolés ou insérés dans des développements moraux, posent un certain nombre de problèmes : fusion entre le texte moral et la fable lui servant d'appui, tension entre les sources authentiques revendiquées



et l'échappée romanesque, statut des motifs romanesques et des personnages... Les textes ainsi écrits sont à la croisée de la nouvelle édifiante, de l'anecdote vertueuse, du caractère et du portrait. Ces confusions génériques reflètent les hésitations morales et esthétiques de la littérature et des auteurs édifiants, pour qui le perfectionnement moral préside à toute œuvre, mais qui doivent nécessairement passer par une entreprise d'écriture, donc par des genres plus ou moins fixés dont ils s'engagent à détourner les codes, à neutraliser toute forme de nocivité, y compris celle du libre jeu de l'imaginaire...

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL

I.U.F.M. de Créteil – Université Paris XII

#### NOTES

- <sup>1</sup> Notice sur Berquin par N. BOUILLY dans *L'ami des enfants*. Paris : Didier, 1852, p. IV. Il s'agit d'une des multiples rééditions de Berquin, qui sera notre édition de référence.
- <sup>2</sup> La bibliographie de Marc ESCOLA, *Jean de La Bruyère*. Roma : Memini (Bibliographie des écrivains français), 1996, contient une section intitulée « Suites, continuation et imitations : La Bruyère après La Bruyère », p. 137-148.
- <sup>3</sup> Son ouvrage le plus célèbre est : *Le Robinson de douze ans, histoire curieuse d'un mousse abandonné sur une île déserte*, paru en 1818 et qui connut au moins 22 rééditions jusqu'en 1899 ainsi que de nombreuses traductions.
- <sup>4</sup> Dont le catalogue de la B.N.F. atteste neuf rééditions en 1862.
- <sup>5</sup> Dans les petits textes de Berquin, nous ne considérons pour notre étude que les textes s'apparentant à une nouvelle, à l'exclusion des pièces de théâtre et des dialogues disposés comme des pièces de théâtre.
- <sup>6</sup> Il existe deux nouvelles de Berquin portant ce même titre-prénom.
- <sup>7</sup> A. Egron, 1814.
- <sup>8</sup> On sait que Christiane MERVAUD propose de lire ce conte de Voltaire comme une parodie de conte moral, « Jeannot et Colin : Illustration et subversion du conte moral », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 85, 1985, p. 596-620.

XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

# NOUVELLE, LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL ? L'IMPOSSIBLE DÉFINITION

Il semble aller de soi que la nouvelle soit un genre, et que ce genre ne puisse être défini que dans son rapport au roman. C'est du moins ce que donnent à penser toutes – à une exception près, dont je vais parler – les tentatives faites pour attraper cette anguille dans les rêts d'une définition. Et ce, qu'il s'agisse de critiques ou d'écrivains, d'accord pour une fois. Cette approche, candide tant l'« évidence » la fonde, n'en est pas moins déterminée par une série de présupposés qui s'enchaînent : faisant partie de la littérature, elle doit être ou faire partie d'un genre ; étant en prose et narrative, elle s'apparente au roman ; étant courte, elle s'en distingue par la concentration ou l'ellipse... Or cette conception, en soumettant la définition au « rangement », me semble très réductrice, et empêche d'appréhender de manière dynamique ce qui désigne l'intervention singulière de la nouvelle dans les transformations de l'écriture littéraire, sa spécificité.

Sans doute est-ce Edgar Poe, américain et journaliste, ce qui ne me semble pas un hasard, qui a le premier échappé à cette règle. On sait que dans un article de 1842 sur les *Twice-told tales* de Nathaniel Hawthorne il estime qu'après le poème, la « short story » est le lieu d'élection pour le génie qui peut y déployer au mieux ses pouvoirs, et provoquer l'unité d'effet ou d'impression, l'exaltation de l'âme et la haute excitation dont le roman est privé ; elle a même selon lui cette supériorité sur le poème de n'être pas entravée par les artifices du rythme (pourtant moins contraignant en anglais que ne l'est la versification française). Si, continue-t-il, elle n'atteint pas des régions aussi élevées que le poème, son champ est plus étendu, ses produits, plus nombreux, sont plus accessibles à la masse des gens et le « nouvelliste » peut apporter une grande variété de modes et d'inflexions de pensée et d'expression (raisonnante, sarcastique, humoristique) que le poème, et en particulier les exigences de son rythme, interdisent.

C'est dire que Poe n'a pas souci de définir le « genre » de la *short story*, et que la comparaison de ses possibilités avec celles du poème (et très accessoirement du roman sur lequel il ne s'attarde pas) ne vise pas à cerner la *short story* pour la classer : elle sert bien plutôt, rompant avec l'idéologie de l'expression, à mettre en valeur l'effet produit sur le lecteur, les capacités plutôt que la « nature » de la *short story*. Si l'on peut sourire de l'aplomb avec lequel il prétend déterminer en nombre d'heures le temps nécessaire à un cerveau humain pour atteindre avec le maximum d'intensité l'excitation intellectuelle et l'émotion suprême, on ne peut qu'approuver sa détermination à envisager la nouvelle par le « tableau indéfiniment mobile de [ses] possibilités<sup>1</sup> ». Du moins c'est cette perspective, insoucieuse

des assignations génériques, mais attachée à saisir l'intervention de la nouvelle dans le phénomène littéraire (nature et amplitude des effets, public, variété des modes utilisables) qui me semble féconde.

\*

Je bornerai délibérément ma réflexion à la nouvelle telle qu'elle apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle dans le champ de la littérature, laissant volontairement ouverte la question de ses rapports de filiation avec les nouvelles (et/ou *histoires*) antérieures : ceci afin de ne pas obérer l'étude par l'imposition d'une définition générique contraignante. D'autant que cette démarche entraîne une approche proprement aveuglante en privilégiant comme décisive la continuité à l'intérieur d'un genre, alors que la nouvelle, telle du moins qu'elle se manifeste au XIX<sup>e</sup>, est essentiellement déterminée par des facteurs dont la nouveauté est irréductible. Il sera ensuite loisible de confronter les résultats obtenus à ceux que donne l'étude du statut et des fonctions de la nouvelle en d'autres époques et de s'interroger alors sur la permanence de critères génériques. C'est donc à l'aventure de la nouvelle dans le phénomène littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle que je consacrerai les remarques qui suivent.

Un premier constat s'impose, qui l'excepte précisément des genres : l'incertitude des intitulés génériques. Les mêmes textes se voient indifféremment qualifiés de *conte*, *récit*, *nouvelle*, parfois au gré des publications en recueil (qui souvent cumulent : *Contes et récits*), parfois à quelques lignes de distance par leur auteur lui-même dans la préface, parfois changeant d'intitulé d'une édition à l'autre. Il arrive aussi qu'aucun sous-titre générique n'intervienne et nombre de recueils empruntent leur titre à l'une des nouvelles qu'ils réunissent (comme *La maison Tellier*). On voit également, selon les remaniements des recueils ou le souci des éditeurs les déterminants migrer (*Le Horla*, suivant les regroupements, se trouve faire partie de « *contes d'angoisse* » ou de « *récits fantastiques* », etc.). Enfin certains recueils sont ouvertement désignés par des précisions d'ordre énonciatif : *Contes de la bécasse* ou *Contes à Ninon*. Cette indifférence, ou cette incertitude, témoignent du flou générique de la nouvelle. Et ce flou continue, de nos jours. Pour n'en prendre qu'un exemple, citons cette note de Louis Forestier, à propos d'*Un drame vrai*<sup>2</sup> :

Avant l'édition Schmidt ce texte n'avait jamais été recueilli en volume. Les raisons en sont simples : c'est moins un conte qu'une chronique (et c'est sous cette dernière rubrique que Sullivan et Steegmuller l'avaient recensé). (C'est moi qui souligne.)

Ce qui n'empêche nullement Louis Forestier de l'inclure, à bon droit, dans son édition des *Contes et nouvelles* !

Aussi a-t-on tenté de résoudre « formellement » le problème en parlant de « fiction courte ». Mais il n'en demeure pas moins : *courte* est un terme bien vague

pour définir un genre, d'autant que le critère est relatif (comme varie la longueur effective des nouvelles, certaines plus étendues qu'un roman de M. Duras, certaines n'ayant qu'une page). Quant à *fiction* le terme peut convenir, au sens le plus général où tout écrit est une fiction, mais certes pas au sens restreint d'œuvre d'imagination, comme l'exemple sus-cité, *Un drame vrai*, « chronique » aussi naturellement exclue qu'incluse dans un recueil de nouvelles, en témoigne.

La nébuleuse où se concurrencent ou se chevauchent contes, récits, histoires, nouvelles, voire chroniques, apparaît inassignable. Elle occupe une zone de publications aux supports labiles (du quotidien au recueil d'auteur en passant par la revue) et se caractérise plutôt par ce processus particulier qui fait accéder les textes concernés à « la littérature » reconnue comme telle.

Pour aller droit au but, je proposerai l'hypothèse suivante : ce lieu de passage est un creuset, un « sas » où se négocie au prix de ruses et de négociations complexes avec l'institution littéraire, si puissante en France, l'entrée en littérature de pratiques discursives, écrites ou orales, proscrites du littéraire par définition. Or ces dernières, qui prolifèrent dès le début du siècle, sont malgré leur roture, la chance essentielle du renouvellement d'une littérature qui tout en les excluant a d'elles un besoin vital contre la sclérose qui la menace. C'est en ce sens que la nouvelle me semble être alors un laboratoire expérimental, où s'essaient, avant d'aller nourrir la « littérature » (et, entre autres, le roman) ces pratiques langagières multiples et liées au présent. L'écart est grand et brutal en ce siècle entre l'Institution (censure, enseignement, académisme officiel que les audaces romantiques ont peine à entamer) et l'effervescence des pratiques de discours nouvelles, elles-mêmes issues de, et liées à des pratiques sociales, nouvelles aussi. C'est parce qu'ils sont considérés comme extra-littéraires, au mieux « mineurs », que de tels textes peuvent s'affranchir de la pesante et sourcilleuse législation qui règle la littérature.

« Mineurs » en effet : il n'est pas indifférent que Baudelaire ouvre ce texte capital en sa portée théorique qu'est *Le peintre de la vie moderne* par une apologie des *minores* : il s'agit là de graveurs ou de peintres, certes, mais c'est l'art, en sa généralité, littérature incluse, que concerne le texte, et la démarche est révélatrice. On peut, dans ces zones secondes, ces salles d'attente de l'Art, tenter des audaces impossibles en la pleine lumière des grands genres. Si Baudelaire choisit comme « allégorie réelle » de la modernité, non pas son cher Delacroix, peintre alors reconnu, mais le journaliste-reporter Constantin Guys, sous l'anonymat de ses initiales qui plus est, c'est que ce héros des *minores* lui semble porteur par excellence de ce qui transformera, doit transformer en tout cas, la peinture.

Car l'enjeu est bien la capacité d'actualité : comme les aquarelles ou lavis, faits en situation et rapidement, mais issus du long travail mental de l'« art mnémonique » qu'envoyait Constantin Guys à *l'Illustrated London News* (et non aux *Salons*), les nouvelles, par leurs conditions d'écriture, de lecture et de publication, sont inévitablement vouées à l'actualité, et pour les meilleures, à la modernité

qui leur donnera droit de cité dans la littérature. Il n'est pas nécessaire, pour publier de tels textes, d'avoir établi la légitimité d'un regard : celui-ci s'y propose seulement, s'essaie, ne prétend pas donner une « vision du monde », mais en saisir un aspect d'un coup d'œil parmi d'autres, multiples, juxtaposés, fragmentaires et chaotiques par définition. Ce coup d'œil peut n'être que neuf, il peut, s'il est « synthétique et abrégiateur », bouleverser la vision : paru en revue, *Les lauriers sont coupés* de Dujardin, invention du monologue intérieur promis à une assez belle carrière, est, quoique présenté comme un « petit roman », bel et bien une nouvelle.

Avec la naissance de la « nouvelle individualité », le point de mire bascule : ce qui prime, c'est la curiosité envers l'immense variété des regards qui se posent sur le monde, dont la nouveauté, l'originalité, la surprise, voire le parti pris ludique deviennent objet d'intérêt. Les hommes s'émerveillent de leurs propres regards, plus encore que de l'objet qu'ils contemplent. C'est ce que la nouvelle enregistre en mettant en avant l'énonciation : qui parle, ou écrit, quand, à quelles fins, à qui, dans quelles conditions, voilà ce qui se met – impudemment parfois – à y prendre une place décisive.

J'évoquerai seulement, parce qu'elle est de Balzac qui n'est guère soupçonnable d'avoir hésité face au roman, *Autre étude de femme* (dont le titre, soit dit en passant, confirme assez cette modestie, dont je parlais plus haut, qui consiste à n'offrir qu'un regard parmi d'autres possibles) : non seulement cette nouvelle, contrairement à ce que suppose la définition du genre par la « concentration<sup>3</sup> », ne condense pas ce qu'un roman eût « développé », mais elle accumule une série d'histoires racontées par divers personnages et s'organise, tout entière, autour d'une énonciation en ce qu'elle a d'historiquement et de géographiquement singulier et moderne. C'est un dîner parisien très daté qui est d'emblée donné comme l'objet du texte. Sa différence d'avec les soirées anglaises et allemandes où l'on ne « cause » pas de la même manière, les heures qui sont alors favorables au récit et à l'écoute, les mets et les vins qui sont nécessaires à cette sorte de conversation, la compagnie et les lieux, le moelleux suggestif des sièges modernes, les poses des parleurs et des écouteurs, les voix, toutes les circonstances de l'énonciation sont soigneusement, amoureuxment notées. Le portrait des conteurs successifs n'est pas fait pour évoquer leur personnage, mais pour cerner leur fonction de conteurs : gestes, voix, tout est centré sur les modalités de leur parole, les motifs qui les amènent à parler ce jour-là, les effets qu'ils recherchent ou obtiennent, l'impression produite sur les autres convives, les réactions des belles écouteuses, les « mouvements » (comme on les porte, en italiques, dans les comptes rendus de séances à la Chambre) provoqués par tel mot ou tel silence. Ces précisions font beaucoup plus (et surtout autre chose) que « dresser un cadre ». Elles rythment et organisent véritablement le texte qui apparaît bien plus comme un reportage sur un fait de société en sa singularité que comme une collection d'anecdotes ou d'histoires artificiellement réunies par une mise en scène littéraire. On est ici plus

près de la chronique journalistique, que le titre invite presque à « tenir à jour », que de quelque *Décameron*. Actualité, exhibition de l'énonciation (objet et non plus médiation) en ses conditions concrètes et passagères, déplacement du centre d'intérêt sur les modalités modernes du dire social, saisie d'une pratique de langage en « sa qualité essentielle de présent », prise au sérieux au-delà de son apparente « frivolité », comme doivent l'être le maquillage, la hauteur du chignon ou la vogue d'un tissu, voilà ce qui aimante cette nouvelle et organise son apparent désordre.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, le roman, dont Bakhtine a voulu voir la spécificité générique dans sa faculté de « contact avec le présent », a perdu (peut-être précisément parce qu'il s'est enfin établi en genre littéraire reconnu ?) cette fonction d'accueil. Si quelques puissants génies ont réussi (au prix de quel « héroïsme » !) à y faire pénétrer la modernité, on pourrait s'étonner (en prenant à rebours les idées reçues à son propos, ne serait-ce que « pour voir ») de la timidité relative des innovations qui s'y réalisent : certes considérables si on les compare à ce qu'étaient les romans antérieurs, et par leurs conséquences sur l'écriture romanesque à venir, elles demeurent néanmoins timorées face au foisonnement de langages, de pratiques, de sujets, de découvertes, d'hypothèses scientifiques, aux bouleversements de toute sorte qui animent le siècle. Les transformations du roman se révèlent en fait lentes, difficileuses (qu'on songe au scandale provoqué par l'insertion de l'argot), partielles. Il n'est certes pas ce « pouls du siècle », ni ce folâtre et juvénile lieu d'accueil qui adopterait sans passeport la prolifération des langages sociaux, des diverses pratiques et sensibilités nouvelles accourues de tous les horizons ! Par contre, la nouvelle, sous quelque intitulé qu'elle se présente ou se déguise, affronte, elle, l'indicible littéraire, peut se frotter au « frivole » ou à « l'innommable », ser vir de banc d'essai.

Quelques exemples suffiront, je pense, à donner quelque idée du rôle exceptionnel qu'ont pu jouer de tels textes dans cette bataille qui fait entrer dans la littérature une « modernité digne de devenir Antiquité », c'est-à-dire, travaillée par le « coup d'œil synthétique et abrégiateur » de l'artiste, capable d'« extraire l'éternel du transitoire ».

La peine de mort, outre la hantise de la guillotine, anime à la Chambre et dans les journaux un débat passionné et virulent : pas un roman pourtant qui s'en fasse l'écho. Mais... Nouvelle ? conte ? récit ? chronique ?... *Le dernier jour d'un condamné*, sans sous-titrage générique, dont Hugo insistait auprès de son éditeur pour que ce fût un « roman », mais qui ne parut jamais avec cette mention, qu'il baptisa deux ans après la première parution « plaidoyer » dans la préface de 1832 ; bref, un de ces écrits qui appartient à notre nébuleuse : introduisant dans la littérature l'argot (ce qui est alors une audace inouïe et dont le XX<sup>e</sup> siècle confirmera la fécondité), inventant une écriture d'une modernité bouleversante.

Depuis Pinel et Esquirol l'intérêt pour la psychiatrie, les désordres mentaux ne cesse de croître et l'on sait que dans la deuxième moitié du siècle assister aux séances de Charcot deviendra une activité presque obligée pour les écrivains : pourtant quel roman s'aventure sur ce terrain ? Mais *Adieu* et *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac, *Aurélia*, *La lettre d'un fou* et les deux versions du *Horla*, sans parler du *Chat noir*, du *Cœur révélateur* ou d'*Éléonora*.

La même remarque peut être faite pour les « paradis artificiels » dont aucun roman ne s'empare (car *À rebours* ne saurait être invoqué à ce titre) mais dont *La pipe d'opium*, *Le club des Haschichins* et ce texte en prose, narratif pour une bonne part, que Baudelaire intitule par une espèce de provocation *Le poème du vin et du haschich* osent les prendre pour sujet central.

Je citerai encore, dans un autre domaine, lui aussi lié à de toutes modernes pratiques et appelé à l'avenir que l'on sait (et dont les Surréalistes frayeront ouvertement l'accès à la littérature) : la publicité, qu'on appelle alors la réclame. Si *César Birotteau* l'aborde comme un des éléments socio-économiques de la réussite sociale, son langage naissant ne trouve guère d'autre accueil littéraire que celui de quelques-uns des *Contes cruels* de Villiers de l'Isle Adam, qui miment le prospectus.

\*

Ainsi il me paraît plus fructueux de renoncer à envisager la nouvelle comme un genre et de concentrer son étude sur le lieu particulier qui permet à un ensemble de textes très divers d'accueillir librement des pratiques discursives extra-littéraires et de les faire entrer en littérature. Or ce lieu, c'est essentiellement la presse, dont on connaît le prodigieux développement au cours du siècle. Nombre de nouvelles y sont publiées, le plus souvent avant de l'être en recueil, et celles qui se publient ailleurs subissent le contrecoup de cette circonstance déterminante. Cette sortie du territoire littéraire est en elle-même importante, d'autant qu'elle n'en ferme pas l'accès et, souvent, le permet. Certes les nouvelles ne sont pas les seuls écrits littéraires à y trouver place et le rôle du roman-feuilleton est assez connu ; mais ce dernier y a un statut différent, ne serait-ce que par sa continuité et le suspens qu'il doit ménager d'une livraison à l'autre. La nouvelle, elle, intervient ponctuellement et en concurrence avec les nouvelles.

Les conséquences de ce mode de publication sur l'écriture sont de poids, et plutôt exotiques si on les compare aux traditionnelles déterminations des œuvres littéraires : la commande, avec ses délais, ses sujets plus ou moins précis et impérieux, l'obligation de tenir compte, dans l'immédiat, d'un public défini par le « profil » du journal, par sa position politique et culturelle, etc. Le travail de l'écrivain est, là, plus proche du métier que de l'inspiration, plus lié à l'effet qu'il faut produire, comme au théâtre, dans l'immédiat. La nécessité de marquer de sa « patte », rapidement, un style qui sache vous rendre irremplaçable, de surpren-



dre et de piquer, la connivence avec ces lecteurs inconnus qu'il faut traiter en interlocuteurs familiers, à qui il faut fournir « du frais » et offrir le prolongement ou le succédané des conversations de salon dont ils sortent, ou auxquelles ils voudraient participer, en en restituant l'esprit, la mise en scène de paroles et de poses, voilà ce qui remplace les contraintes de genre. Sans doute est-ce là, plutôt que dans la tradition des veillées et des contes, que prennent leur source ces effets d'« oralité » qu'on a souvent relevés chez Gautier ou Villiers de l'Isle Adam, entre autres.

Et puis la concurrence imposée par les autres rubriques, et, de là, les modèles qu'elles proposent (chroniques, faits divers, comptes rendus de procès ou de séances parlementaires, nouvelles scientifiques, réclames) incitent à en « prendre de la graine ».

Enfin il est un autre facteur déterminant, constitutif des nouvelles de ce temps, c'est celui qu'évoquait E. Poe (encore lui !) dans sa *Philosophy of composition* (traduite sous le titre de *Genèse d'un poème* par Baudelaire) :

Si un ouvrage littéraire est trop long pour se laisser lire en une seule séance, il faut nous résigner à nous priver de l'effet prodigieusement important qui résulte de l'unité d'impression ; car, si deux séances sont nécessaires, les affaires du monde s'interposent, et tout ce que nous appelons *l'ensemble*, la totalité, se trouve détruit d'un seul coup.

Cette lecture « en une seule séance » à laquelle se trouvent destinées les nouvelles, surtout lorsqu'elles paraissent dans un quotidien, est un puissant facteur de « composition » pour reprendre le terme d'E. Poe. Elle informe les conditions et les possibilités de l'écriture. Si le « comble d'intensité » n'est pas toujours atteint, voire cherché, il demeure que « les affaires du monde » ne s'interposent pas, ou du moins qu'on écarte leur intervention le temps de la lecture. Alors que d'autres types d'ouvrages – qu'il s'agisse d'un roman, d'un poème narratif comme *l'Odyssée*, ou d'écrits non littéraires – réclament au contraire, et intègrent dans leur projet, cette « interposition des affaires du monde », ces intervalles de temps vécu hors des « séances » qui prolongent le texte par la méditation et qui le colorent. Dans les nouvelles, empiriquement ou par lucide projet, les moyens d'action ont ainsi leur spécificité, le rapport au langage est différent, la nature de l'intervention artistique particulière. La publication dans un quotidien affronte en première ligne la littérature et l'information, en une concurrence que le livre essuie moins. E. Poe le sait bien, qui en a joué parfois avec ruse : *Le canard au ballon* a bien été publié d'abord, dans le *New York Sun* comme « un fait positif » selon les termes de Baudelaire qui ajoute : « La cohue qui se fit pour se disputer *le seul journal qui eût les nouvelles* fut quelque chose qui dépasse même le prodige ». C'est que l'auteur de la nouvelle avait joué à emprunter ses prestiges à l'information, sans renoncer à ceux de la littérature.

Toujours est-il que viser la lecture d'une haleine, c'est décider une tout autre mise en œuvre des moyens littéraires, un tout autre rapport aux langages contemporains.

\*

Il serait sans doute fructueux de poursuivre cette investigation des pratiques nouvelles de langage qui se multiplient en ce siècle, en les considérant moins dans leur folklore linguistique qu'en produits nécessaires de nouvelles préoccupations sociales ou scientifiques, d'habitus sociaux inédits où se fabriquent des regards neufs sur le monde. Reportages, journaux intimes, mémoires de prisonniers, lettres privées, « sténographies » d'entretiens, confessions (dont on a conservé des « guides »), études de « cas » médicaux, interrogatoires, faits divers et « brèves », chroniques, « réclames », récits de rêve, voire ce marmonnement intérieur auquel on se met à prêter attention et qui aboutira à cette forme littéraire promise à un glorieux avenir qu'est le « monologue intérieur » : la naissance au début du siècle de ce que les historiens ont nommé « la nouvelle individualité », les pratiques sociales et politiques, l'essor scientifique et économique, la diversification des supports de l'écrit, l'accès à l'expression écrite de locuteurs et de lecteurs longtemps écartés du champ de l'imprimé, voilà tout ce qui assaille les portes encore étroites et jalousement gardées de la « littérature », et qui est à vrai dire le matériau et la chance de son renouvellement. Ce sont elles qui comblent les manques, affrontent les interdits, défrichent les indicibles, manifestent et instaurent de nouveaux « regards ». La littérature serait ainsi envisagée moins comme un domaine clos qu'en la dynamique du processus par lequel les pratiques de langage extra-littéraires accèdent à l'art. Il me semble en tout cas, sans aborder ici les fondements théoriques d'une telle perspective, qu'elle serait plus féconde que les tentatives générique (qui n'aboutit guère, à partir d'un schéma abstrait, qu'à multiplier les catégories : réaliste, fantastique, historique, etc.) ou structuraliste (recherche de prétendus caractères structuraux censés distinguer la nouvelle des autres genres).

Or, de ce point de vue, la nouvelle est un observatoire de choix, par son statut qui, la laissant en bordure de la « littérature » (on sait qu'en France en particulier elle a toujours été considérée avec condescendance), lui permet d'occuper cette zone sensible et féconde des frontières, d'être, bien plus que le roman depuis que ce dernier a conquis droit de cité, ce lieu de dialogisme, de « contact avec le présent » par où afflue le sang (et le sens) neuf.

France VERNIER  
Université de Tours

## NOTES

- <sup>1</sup> J'utilise ici une expression empruntée à Aragon, parlant des femmes.
- <sup>2</sup> Guy DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977-1979, t. I, p. 1448.
- <sup>3</sup> Les tentatives visant à définir « la nouvelle » comme un genre diachronique insistent de manière générale sur l'art de la concentration, de l'ellipse, sur l'économie de la description et de l'agencement. C'est sans doute pertinent pour certaines nouvelles, non pour toutes, car l'on peut tout aussi bien en trouver qui se signalent par un art de la « dilatation », et font, comme l'écrit S. O'FAOLAIN dans son étude *The short story* (New York : The Devin-Adair Co, 1951, p. 191), « d'un petit bout un tout », d'un fait-divers, d'une anecdote, d'une impression fugitive, un texte susceptible d'imposer ou de suggérer à partir d'un détail en soi frivole, si ce n'est une « vision du monde », un point de vue sur lui, ou une perspective.

# LA NOUVELLE DANS LE PROJET LITTÉRAIRE AUREVILLIEN : *MOTU PROPRIO*

Il est frappant de constater que le genre de la nouvelle, dans lequel Barbey d'Aurevilly s'est illustré au point d'en devenir un maître incontesté, se trouve aux deux extrémités de sa carrière littéraire : après quelques maigres essais peu convaincants en poésie<sup>1</sup>, Barbey s'est tourné vers la fiction narrative et il y a effectué ses premières armes dans le genre de la nouvelle, qu'il a abandonné ensuite pour le roman, avant d'y revenir en force pour ne plus s'en départir jusqu'à la fin de sa vie. Les modalités pour le moins singulières de cette disposition incitent à réfléchir à ce qu'elle peut signifier dans le projet littéraire de l'écrivain. Le texte court répond-il, dans cet univers extrêmement construit, à des fonctions spécifiques ? Telle est la question qu'il convient d'éclaircir afin de mieux comprendre le mouvement intérieur qui anime l'œuvre aurevillienne.

Pour nous y aider, les *Memoranda* et la correspondance de Barbey avec son ami Trebutien s'avèrent des sources d'information précieuses. À les lire, on peut suivre la carrière de l'écrivain dans les coulisses, et percevoir de plus près le détail de l'élaboration des œuvres.

## CONTES OU NOUVELLES ?

On apprend ainsi qu'après avoir écrit le poème en prose *Amaidée* et les deux récits brefs que sont *Le cachet d'onyx* et *Léa*, Barbey se perçoit comme un nouvelliste. Parlant du troisième texte narratif mis en chantier, *L'amour impossible*, il l'évoque à plusieurs reprises en tant que nouvelle. On lit le 15 novembre 1837 : « Commencé une Nouvelle dont je ne sais pas encore le nom<sup>2</sup> » ; le 12 décembre de la même année : « Ai refondu le commencement de cette nouvelle laissée là, mais que je veux finir<sup>3</sup> » ; le 22 juillet 1838 : « J'espère mener à bien cette nouvelle, mais où et comment la publier ?<sup>4</sup> ». Mais le sujet amène Barbey à s'étaler sur plus de cent pages, et la nouvelle se transforme en petit roman. C'est que les modèles littéraires qui inspirent l'écrivain, soit dans le sens de l'imitation – *Le rouge et le noir* de Stendhal – soit dans le sens de l'opposition – *Lélia* de George Sand – sont des ouvrages de type romanesque qui l'entraînent à l'exploration des méandres de la conscience de ses personnages et, par là, à une certaine dilution de la narration. Barbey sera très vite conscient d'avoir pour sa part gâché quelque talent dans cette tentative, comme en témoigne le ton embarrassé de la préface de la réédition de 1859 :

Le livre que voici fut publié en 184... C'était un début, et on le voit bien. L'auteur, jeune alors, et de goût horriblement aristocratique, cherchait encore la vie dans les classes de la société qui évidemment ne l'ont plus. C'était là qu'il croyait pouvoir établir la scène de plusieurs romans, passionnés et profonds, qu'il rêvait alors ; et cette illusion de romans impossibles produisit *L'amour impossible*<sup>5</sup>.

À l'époque de ce constat, Barbey d'Aurevilly a déjà à son actif l'ensemble de ce qui sera sa production romanesque véritable : *Une vieille maîtresse*, *L'ensorcelée*, *Le chevalier Des Touches*, et *Un prêtre marié*. Son expérience éprouvée des techniques de l'écriture romanesque lui dicte sans doute ce verdict peu indulgent pour l'œuvre de jeunesse : « *L'amour impossible* est à peine un roman, c'est une chronique<sup>6</sup> ». Bien plus tard encore, en 1873, c'est-à-dire au moment de l'achèvement des *Diaboliques*, dans un article consacré au roman mondain, il s'accuse ouvertement d'avoir commis une œuvre aussi dénuée d'intérêt, et met encore au premier plan la notion de chronique :

J'ai commencé aussi, dans l'ordre du roman, par une chronique de vie parisienne. Cela s'appelait *L'amour impossible* et cela était parisien de mœurs, de langage, de corruption raffinée et nauséabonde, d'ennui et de préciosité<sup>7</sup>.

En un mot, si Barbey se reproche de s'être trompé de matériau en privilégiant les intrigues parisiennes, il déplore aussi l'insuffisance de la construction narrative.

Le livre qui suit ce ratage littéraire n'est d'ailleurs guère un second roman, mais un texte court, curieusement structuré en quinze paragraphes numérotés : *La bague d'Annibal*, dont la formule narrative serait celle d'un conte qui s'adresserait par le biais de l'écriture à une audience virtuelle :

Et je vous ai prise pour mon *audience*, Madame, comme dit Bossuet, vous, et vous toute seule, qui me prêteriez votre blanche oreille si je vous en demandais le tuyau ; mais je n'ai point une telle exigence. Je ne vous imposerai pas la nécessité d'écouter mon histoire. Prenez-la, laissez-la, oubliez-la ou rêvez-y. Je ne parle pas, j'écris, et vous resterez libre<sup>8</sup>.

Barbey explicite là ce qui sera sa manière, à savoir l'art du récit rapporté, mais qui n'a pas encore la structure des « *ricochets* », car l'auteur n'a pas encore éprouvé la puissance évocatrice des emboîtements de discours et de la parole différée. Le narrateur, ici, occupe la fonction traditionnelle du conteur, celle qu'il occupait déjà dans *Le cachet d'onix*, mais avec une légère différence, car, dans ce premier texte, le but du récit était de modifier l'état d'esprit de l'auditrice. La dernière phrase est en effet :

Eh bien, Maria, est-ce qu'à présent vous n'aimez pas Othello ?<sup>9</sup>

Dans *La bague d'Annibal*, par contre, le conteur entend principalement agir sur lui-même :

Ne valût-elle rien, [cette histoire] elle vaudra quelque chose si elle interrompt vos ennuis. Pour moi, je l'ai écrite, Madame, dans la situation où je voudrais que vous fussiez pour la lire, et que Byron se rappelait sans nul doute quand il disait, dans ses Mémoires, qu'écrire *La fiancée d'Abydos* l'avait empêché de mourir. [...] J'étais perdu, si je n'avais pensé qu'une histoire à raconter m'irait à ravir<sup>10</sup>.

Quoi qu'il en soit, on voit ainsi affirmé l'étrange pouvoir de la fiction sur la perception du réel. Ces précisions amènent aussi à saisir combien Barbey, comme beaucoup de ses contemporains, confond conte et nouvelle, puisque ce qu'il désigne sous l'étiquette de « nouvelle » correspond en réalité à un récit à focalisation unique calqué sur la transmission orale, qui de plus contient une intention « morale ». Lorsque le narrateur, de faux moraliste, sera devenu vrai voyeur, et qu'il ménagera entre lui-même et son objet la distance d'un ou de plusieurs discours rapportés, la nouvelle aurevillienne sera arrivée à son point de maturité, et la confusion avec le conte n'aura plus guère de raison d'être.

#### LE GLISSEMENT VERS LE ROMAN

C'est avec le récit intitulé *Une vieille maîtresse* que Barbey d'Aurevilly entame véritablement son œuvre de romancier, en même temps que se pose à lui ouvertement pour la première fois la question du rapport de l'écriture à la morale publique. L'écrivain, dont les modèles avoués sont George Sand et Benjamin Constant, et la référence explicite Balzac, a l'intention claire de se tourner vers le roman. Le 15 mai 1845, il déclare : « Je touche à la fin de la première partie de mon fameux roman<sup>11</sup> ». La rédaction s'avère toutefois plus laborieuse qu'il ne le pensait : elle commence en janvier 1845, et bien que l'écrivain ait cru pouvoir annoncer, dès le 22 février de la même année, « je suis à peu près à la moitié de ma besogne<sup>12</sup> », le roman ne sera achevé qu'en janvier 1849<sup>13</sup>.

Barbey n'exploite que très partiellement la technique du récit rapporté dans ce texte long de 250 pages. Par contre, il n'est pas inintéressant de savoir que son intention première était de faire paraître son roman sous la signature d'une femme, la Marquise Armance du Vallon, qui lui avait inspiré l'héroïne de *L'amour impossible*. Ce subterfuge devait permettre de « faire sauter dès le début, la réputation de George Sand<sup>14</sup> ». Barbey pensait que la surprise née du contraste entre l'audace de l'histoire et la délicatesse attendue d'une plume féminine lui attirerait un succès de scandale. Mais il ne fut pas utile d'en ajouter : la simple lecture du manuscrit par Trebutien le confronte déjà à un reproche d'immoralité qu'il n'admet guère. Il répond à son ami sur un ton de dépit :

[...] ce que vous dites de Vellini atteint l'Art même, à travers elle. Prenez garde ! [...] Voulez-vous tuer le Roman ? oui ou non ? C'est de cela qu'il retourne. S'il faut qu'il vive, vous savez qu'il mange du cœur humain, qu'il se nourrit de cette moelle. Cœur impur, moelle gâtée. Ai-je dit que tout cela était sain<sup>15</sup> ?

Et si la critique réagit moins que Barbey ne l'aurait pensé après le succès de *Georges Brummel*, les quelques jugements qu'elle donne de l'œuvre suffisent à comprendre qu'elle partage le point de vue de Trebutien. Le 13 octobre 1851, Janin désigne *Une vieille maîtresse* comme « un des romans [...] les plus dangereux que puisse suivre en ses égarements une pensée oisive<sup>16</sup> »... Et la réédition de 1858 ranime la polémique : Barbey échange à ce propos dans la presse son point de vue contradictoire avec Louis Veuillot ; Rigault éreinte ce qu'il nomme le « roman aphrodisiaque du moraliste porte-glaive, porte-balance et porte-croix<sup>17</sup> » et la critique journalistique le suit dans sa majorité. Seul Baudelaire fait vraiment figure d'exception<sup>18</sup>. Sept années plus tard, Barbey fait précéder la réédition d'une longue préface en forme de plaidoyer dans lequel, prenant George Sand, Jean-Jacques Rousseau et Shakespeare à témoin, il explique que la passion, même déployée dans l'horreur, est le terrain propre de l'art. Le débat reste ouvert : si Barbey affiche ouvertement sa liberté, l'irritation de la critique ne s'est pas apaisée pour autant, et d'autant moins que Barbey récidive avec *L'ensorcelée*. Dans l'introduction du premier feuilleton le 7 janvier 1852, il réaffirme ses convictions avec force, et dans celle de la seconde édition de 1858, il a le toupet de préciser que « le roman de *L'ensorcelée* est le premier d'une série de romans qui vont suivre<sup>19</sup> ».

#### LES TENTATIVES DE RETOUR AU TEXTE COURT

L'écrivain est toutefois moins en situation d'équilibre qu'il n'en veut donner l'air. En réalité, Barbey cherche moins en ce moment à systématiser sa manière qu'à modifier son style. Durant la rédaction de *L'ensorcelée*, un texte de 200 pages, il a éprouvé le besoin de retourner au texte court, et cela lui a valu « *Le dessous des cartes d'une partie de whist* », sous-titré de la célèbre formule qui sera son emblème littéraire, les « ricochets de conversation ». Le récit qui suivra, *Le chevalier Des Touches*, commencera lui aussi par une conversation de salon. Peu à peu, l'écrivain s'aperçoit, comme le souligne Jacques Petit, que « la concision qu'exige la nouvelle, l'art du conteur font seulement saillir plus nettement les thèmes<sup>20</sup> ».

Aussi, commentant le projet auquel il travaille, qu'il appelle alors *L'enlèvement* et qui deviendra *Le chevalier Des Touches*, il précise dans une lettre à Trebutien qu'il entend désormais, sur le modèle de Balzac, se forcer à davantage de concision :

Cela n'aura que dix feuilletons. Faire *court et fort*, voilà le difficile. [...] Voyez le grand maître. Balzac n'est jamais long. Il concentre. Je veux me modeler sur ce grand homme<sup>21</sup>.

On le voit hésiter entre la forme de la nouvelle et celle du roman, jusque dans la façon dont il désigne cet ouvrage à son ami. Le 13 septembre 1854, il lui écrit : « Je travaille, en ce moment, à une Nouvelle pour *Le Pays* de six à dix feuilletons, au plus<sup>22</sup> », mais en mars 1855, il soupire à propos de ce qui semble, tant dans les contenus que dans les formes, échapper à sa maîtrise : « Je n'écris pas vite ce

roman dans lequel je veux ployer ma diable de nature rebelle à de certaines choses pour lesquelles elle n'a pas d'instinct<sup>23</sup> ». S'il vise par là l'influence édulcorante de M<sup>me</sup> de Bouglon, l'« Ange blanc », sur son inspiration, il considère aussi la complexité de la composition du texte dans lequel se sont interpénétrés deux projets initialement distincts : celui de *Des Touches* et celui de *La vieille fille*. Barbey ne sera ni court, ni concis, mais mettra douze années à peaufiner ce qui semblera une œuvre de compromis.

Un motif extérieur qui vient ralentir, et même interrompre, la rédaction du *Chevalier des Touches* est l'apparition du projet du *Château des soufflets* : « C'est un roman d'une donnée hardie et nouvelle », note-t-il avec enthousiasme dans sa lettre à Trebutien du 14 mars 1855. À nouveau, on perçoit l'ambition du texte court afin de maîtriser la frappe :

– Pas long ! une douzaine de feuilletons (un volume), mais crochetant l'attention et l'intérêt comme des voleurs armés de pinces crochettent une porte et la jettent bas<sup>24</sup>.

Mais cette nouvelle deviendra, au corps défendant de son auteur, son texte le plus long, soit pas moins de 350 pages. Barbey explique ce phénomène comme une forme d'impuissance :

*Le château des soufflets* aura [...] plus d'horizon que je ne croyais tout d'abord. Il m'arrive avec cette nouvelle ce qui m'arrive sans cesse quand j'ai l'idée d'écrire quelque chose. Les fonds et les doubles-fonds m'apparaissent les uns dans les autres et la nouvelle prend des proportions de roman<sup>25</sup>.

On surprend alors l'écrivain en plein paradoxe : d'une part il semble considérer la nouvelle comme un art d'une densité supérieure au roman, d'autre part, à peine un mois après avoir écrit ces lignes, il semble déprécier la nouvelle en tant qu'elle n'offre pas d'amplitude, car il déclare à Trebutien en lui confiant son manuscrit :

Tout ceci n'est qu'une Nouvelle. La première chose que je ferai après les SOUFFLETS et DES TOUCHES, ce sera quelque chose de vaste et de fortement intrigué<sup>26</sup>.

#### L'ART DE LA FRAGMENTATION

La contradiction n'est toutefois qu'apparente lorsque l'on considère les faits. En réalité, la première ébauche du prologue d'*Un prêtre marié* se trouve dans un texte de mai 1850 resté inédit que Barbey avait intitulé *Ricochets de conversations*. Il s'agissait d'un rêve sur un portrait de femme que Barbey avait envoyé à Trebutien en précisant : « mon intention est de donner deux ou trois Nouvelles intitulées *Ricochets de conversation*, avec des sous-titres différents<sup>27</sup> ». Ainsi, comme *Des Touches*, *Un prêtre marié* devait être une nouvelle. Après ces deux romans, Barbey va



bien réaliser son ambition de construire « quelque chose de vaste et de fortement intrigué », mais cette ampleur et cette complexité s'opéreront dans le cadre d'un recueil de nouvelles et non plus d'un texte romanesque. De même que la complexité des emboîtements des pièces d'un puzzle est supérieure à celle d'une pièce unique, fût-elle chargée, le raffinement de l'art littéraire reposera désormais sur l'agencement de plusieurs instances narratives à l'intérieur d'un même texte, et de plusieurs nouvelles au sein d'un recueil. Dans cette perspective, c'est bien le genre de la nouvelle, et non le roman, qui offrira désormais le cadre adéquat aux ambitions littéraires de Barbey.

L'intérêt de l'écrivain se marque ainsi ouvertement pour la technique d'écriture, ce que remarque fort justement Jacques Petit, qui explique le succès des *Diaboliques* non par l'originalité des personnages mis en scène, qui n'ont pas fondamentalement changé par rapport aux romans, mais par l'art du récit qui s'y déploie et leur donne une tout autre résonance<sup>28</sup>. C'est dans la multiplication des plans, dans l'enchevêtrement des données narratives, dans les reprises, les surprises, que va se manifester le génie de Barbey. Et ces détours, ces brisures, participent davantage de l'esthétique de la nouvelle aurevillienne que du roman, et se décuplent dans l'art de l'assemblage en recueil.

Car du point de vue structurel, la nouvelle et le recueil de nouvelles jouent davantage et différemment que le roman sur le fragment. De même que l'imbrication des différentes instances narratives construit le sens de chaque nouvelle, de même celles-ci ne prennent tout leur sens que mises en relation avec les autres récits qui composent le recueil : l'intertextualité et l'autotextualité apparaissent comme les lois narratives des *Diaboliques*. Remarquons à cet égard que Barbey reconnaît comme son maître un écrivain qui a fait de l'autotextualité le principe dynamique de sa construction romanesque : Balzac, qui l'aurait tout particulièrement inspiré dans le texte intitulé *La conversation entre onze heures et minuit*<sup>29</sup>. C'est à l'intérieur du cadre conversationnel que Barbey va pratiquer l'autotextualité, jouant sur les reprises, les écarts et les silences pour imposer tant les effets de réel que les mystifications ou les doutes. La nouvelle va ainsi se prêter à une mise en perspective de l'apparence et de la réalité, tant et si bien que le titre du recueil lui-même, *Les diaboliques*, sera ambigu : il s'appliquera extérieurement aux personnages et intrinsèquement aux situations, c'est-à-dire aux processus de dissimulation mis en œuvre. En d'autres termes, le « diabolique » est ici une figure en surface, une forme en profondeur. D'où la technique de la narration par dévoilements successifs, où se situe le rapport de l'esthétique aurevillienne à une éthique de l'écriture.

#### LA MISE EN SCÈNE DU MAL ET L'ESTHÉTIQUE DU VIDE

Car ce qui hante Barbey depuis sa première ligne d'écriture, c'est bien la question de la représentation du Mal. On sait quels problèmes de réception cela a

coûtés à son œuvre, depuis les critiques journalistiques outragées jusqu'au procès des *Diaboliques*. Barbey s'est certes drapé dans le manteau des intentions honnêtes, mais il n'a jamais cédé sur son désir. Même le *Chevalier des Touches*, qui n'est prétendument qu'un épisode sans malice de la chouannerie, s'avère, si l'on peut se permettre ce jeu de mots, plutôt du type « sainte Nitouche » car, véritable imposture littéraire, le roman joue sur l'inversion de figures néo-testamentaires et d'images de piété avec des airs de ne pas y toucher<sup>30</sup>. Les récits aurevilliens disent tous les rouages de la passion, les déviations auxquelles elle peut aboutir, et dans lesquelles le satanisme fait son nid. Ils s'acharnent tous sans complaisance sur la vanité humaine et la concupiscence, et leur pouvoir à engendrer le Mal. C'est que, dans la vision du monde aurevillienne, le Mal est inéluctable ; personne n'est vraiment innocent. Dans la nouvelle, la brièveté du propos qui oblige au resserrement de l'action rend la démonstration plus ramassée encore et ainsi plus frappante : seuls sont retenus les éléments qui concourent à la mise en place d'une situation critique qui aboutit au crime. Sur celui-ci a immanquablement régné la loi du silence, jusqu'à ce que les ricochets de la conversation, par ondes successives, troublent la nappe d'eau dormante, et fassent réapparaître les traces de la souillure.

Le pouvoir d'évocation se trouve ainsi décuplé dans la nouvelle, dont la progression par révélations successives suppose une dramatisation particulièrement suggestive du Mal. Le narrateur du « Dessous des cartes d'une partie de whist » ne s'y trompe pas quand il affirme :

Ce qu'on ne sait pas centuple l'impression de ce qu'on sait. Me trompé-je ? Mais je me figure que l'enfer, vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier<sup>31</sup>.

La vision fragmentaire joue différemment sur l'effet d'horreur, parce qu'elle laisse une place au vide, dans lequel vient s'engouffrer l'imaginaire de chacun. Si en physique, le vide est la plus puissante des forces d'adhérence entre deux corps, en littérature, le non-dit est le plus efficace des éléments de cohésion. Ainsi, la structure de l'emboîtement narratif à l'intérieur de chaque nouvelle, et l'espace de silence qui articule les différentes nouvelles en un recueil, renforcent la puissance de suggestion et jouent efficacement sur l'effet de scandale lié à l'élément « diabolique », qui touche en surface au tabou qu'elle renverse, et en profondeur à l'indicible qu'elle manifeste.

Barbey ne s'est aperçu que peu à peu, et par la pratique, de la vertu signifiante de la fragmentation. Mais on voit, à parcourir l'ensemble de l'œuvre narrative, que sa dynamique interne l'y conduit naturellement, de son propre mouvement. Après *Les diaboliques*, Barbey n'écrira d'ailleurs plus aucun texte long, mais des récits brefs qui peuvent tous être lus comme des appendices du recueil. On sait qu'il a douté dès le départ de pouvoir ajouter six « célestes » à ses six « diaboliques » :

Après *Les Diaboliques, Les Célestes...* Si on trouve du bleu assez pur... Mais y en a-t-il<sup>32</sup> ?

Il a, par contre, avec *Une histoire sans nom* et *Une page d'histoire*, ajouté deux pièces sataniques qui s'ajustent parfaitement dans le puzzle commencé. Ce seront ses dernières créations. Le seul texte long paru dans les dernières années de sa vie n'est en effet qu'une reprise de *Germaine*, la première tentative romanesque de l'écrivain en 1835. Barbey n'avait jamais publié ce livre qu'il estimait « mal fait », mais qu'il appelait avec tendresse « cette *belle au bois dormant*, éternelle, et dans laquelle il y a un tragique horrible<sup>33</sup> » ; il profita du succès d'*Une histoire sans nom* pour trouver un éditeur à la version expurgée et remaniée de *Germaine*, retitrée *Ce qui ne meurt pas* : une formule emblématique dont la puissance herméneutique repose sur un signifiant vide, comme le faisaient déjà *Une histoire sans nom*, qui joue sur la privation, et *Une page d'histoire*, qui connote l'indétermination.

\*

Ici [...], le conteur s'arrêta. Il n'avait plus besoin de se presser. Il nous tenait tous sous la griffe de son récit. Peut-être tout le mérite de son histoire était-il dans sa manière de la raconter...<sup>34</sup>

Ces quelques phrases tirées du « Dessous des cartes d'une partie de whist » pourraient s'appliquer à l'auteur autant qu'à son personnage : tout l'art de Barbey est dans la narration, qui joue habilement sur la fragmentation et le non-dit. Car c'est moins le Mal comme figure (stéréotypée, normative) qui retient l'intérêt de l'écrivain que son effet comme forme (fascinante et perverse) de la dissimulation, de la privation et du vide ; c'est pourquoi le diable n'apparaît pas personnellement dans les nouvelles, et ce n'est pas tant l'enfer qui est décrit que les réactions de ceux qui sont amenés à en observer furtivement un recoin.

Analyser l'utilisation de la nouvelle dans l'œuvre de Barbey, c'est donc retracer un cheminement qui, si l'on considère la problématique du Mal, évolue vers la maîtrise. Au début de la carrière de cet écrivain, qui se sait prosateur et non poète, la nouvelle propose une mise en scène du Mal dans une formule qui reste proche du conte, et qui marque déjà l'attention portée sur l'effet produit par le discours. Ensuite, sur le modèle des romanciers contemporains, l'auteur se laisse entraîner au développement psychologique de ses intrigues, et donc à l'écriture romanesque, mais cela ne s'assortit guère d'une satisfaction réelle de sa part. Il cherche alors à faire court, mais il n'arrive que peu à peu à mettre en œuvre une esthétique qui corresponde précisément à son ambition. *Motu proprio*, de son propre mouvement, l'écriture aurevillienne va ainsi revenir à la nouvelle en combinant la structure narrative du discours rapporté et le jeu sur le fragment. Tant par la force de frappe de chaque texte pris isolément que par les significations tacites qui émergent de l'articulation en recueil, le genre de la nouvelle apparaît donc,

dans ce parcours littéraire, comme le mouvement naturel d'une écriture qui entend moins révéler un savoir que confronter au scandale. Car l'écrivain, s'il a levé les tabous, a aussi réussi à faire percevoir l'indicible. Et c'est la particularité de cet enjeu, d'ordre spirituel, qui l'a amené à mettre au point une esthétique du vide, dont le genre de la nouvelle, comprenant la question du recueil, par le jeu sur la fragmentation qu'il autorise, est progressivement apparu comme la meilleure formule.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE

Chercheur qualifié du Fonds national de la recherche scientifique  
Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

#### NOTES

- <sup>1</sup> L'écrivain a brûlé ses premiers essais, et n'a ensuite jamais eu l'intention de diffuser ses vers qu'auprès de quelques amis : « Je crois vous l'avoir dit : je ne suis pas un poète officiel et jamais vers de moi ne seront imprimés, mais il m'est agréable de conserver ces bouts-rimés, qui sont des dates de sentiment dans ma vie. On les montre à vingt-cinq personnes qu'on aime et voilà tout ! » (Lettre à Trebutien, 22 janvier 1851, dans J. BARBEY D'AUREVILLY, *Correspondance générale*. Tome III : 1851-1853. Paris : Belles lettres, 1983, p. 21). Conscient de ses limites, Barbey estimait ne pouvoir écrire que « des vers de prosateur » (*Ibid.*, p. 226)
- <sup>2</sup> J. BARBEY D'AUREVILLY, *Premier Memoranda, Œuvres romanesques complètes*, textes présentés, établis et annotés par Jacques PETIT. Paris : N.R.F. – Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1964, tome II, p. 859.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 865.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 933.
- <sup>5</sup> J. BARBEY D'AUREVILLY, préface à *L'amour impossible* de 1859, *Ibid.*, tome I, 1964, p. 1254.
- <sup>6</sup> *Ibid.*
- <sup>7</sup> Article du 19 mai 1873, *Ibid.*, tome I, p. 1253.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, tome I, p. 140.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, tome I, p. 20.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, tome I, p. 139-140.
- <sup>11</sup> J. BARBEY D'AUREVILLY, *Correspondance générale*. Tome II : 1845-1850. Paris : Belles lettres, 1982, p. 28.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 18.
- <sup>13</sup> « *Vellini* est finie ; quel livre ! », Lettre à Trebutien, dans *Ibid.*, p. 129.
- <sup>14</sup> George Sand n'était guère dans les bonnes grâces de Barbey, on le sait. Voir la lettre à Trebutien, 12 février 1845, *Ibid.*, p. 17.
- <sup>15</sup> Lettre à Trebutien, 7 juin 1851, *Correspondance générale*. Tome III : 1851-1853. Paris : Belles lettres, 1983, p. 53.
- <sup>16</sup> *Œuvres romanesques complètes*, tome I, p. 1294.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1298.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, tome I, p. 1297 (article sur M<sup>me</sup> Bovary de 1857).
- <sup>19</sup> *Ibid.*, tome I, p. 1349.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, tome II, p. 1280.
- <sup>21</sup> Lettre à Trebutien, 25 novembre 1852, *Correspondance générale*, tome III, p. 167.
- <sup>22</sup> Lettre à Trebutien, *Correspondance générale*. Tome IV : 1854-1855. Paris : Belles lettres, 1984, p. 91.
- <sup>23</sup> Lettre à Trebutien, 14 mars 1855, *Ibid.*, p. 183.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 184.
- <sup>25</sup> Lettre à Trebutien, 16 août 1855, *Ibid.*, p. 253

- <sup>26</sup> Lettre à Trebutien, 21-22 septembre 1855, *Ibid.*, p. 272.
- <sup>27</sup> Lettre à Trebutien, 4 mai 1850, *Ibid.*, p. 156.
- <sup>28</sup> Notice des *Diaboliques*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 1274.
- <sup>29</sup> Genèse des *Diaboliques*, *Ibid.*, tome II, p. 1274 et suivantes.
- <sup>30</sup> Voir notre article « *Le chevalier Des Touches*, une forme subtile d'imposture littéraire », *Les lettres romanes*, tome XLV, 1991, n° 1-2, p. 53-62.
- <sup>31</sup> *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 132-133.
- <sup>32</sup> Préface à l'édition de 1874, *Ibid.*, tome II, p. 1292.
- <sup>33</sup> Lettre à Trebutien, 22 juin 1853, *Correspondance générale*, tome III, p. 216.
- <sup>34</sup> J. BARBEY D'AUREVILLY, « *Le dessous des cartes d'une partie de whist* », dans *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 264.

# EN ROUTE VERS LE ROMAN, EN MARGE DU ROMAN : HUYSMANS ET LA NOUVELLE

Le court volume paru en 1994 aux éditions Ombres, qui regroupe *Un dilemme*, précédé de *Sac au dos* et suivi de *La retraite de monsieur Bougran*, prétend donner, « réunies pour la première fois en édition collective, la totalité des nouvelles de J.K. Huysmans, qui appartiennent toutes à sa période naturaliste<sup>1</sup> ». Passé le constat de l'intérêt relativement faible suscité par les nouvelles de cet écrivain dont les romans ont été particulièrement à l'honneur durant ces trente dernières années, et sans entrer dans le débat concernant un possible découpage en tranches de l'œuvre de Huysmans, il est tout de même étonnant de mettre sur un même plan *Un dilemme*, *La retraite de monsieur Bougran* et *Sac au dos*. Cette nouvelle, sans contester la plus connue des trois, a été publiée pour la première fois dans une revue belge en 1877, puis, remaniée, dans *Les soirées de Médan* en 1880. Mais *Un dilemme* a été écrit en 1884, l'année de la parution d'*À rebours*, et *La retraite de monsieur Bougran*, en 1888, c'est-à-dire entre les deux romans majeurs que sont *En rade* et *Là-bas*, dans lesquels l'écriture naturaliste apparaît minée de l'intérieur. À *Sac au dos*, qui marque l'entrée en littérature de Huysmans, s'opposent en apparence deux œuvres mineures, dont la seconde fut même refusée par le directeur de l'*Universal review*, où elle devait paraître, avant que son auteur ne voulût la faire disparaître. À *Sac au dos*, nouvelle incertaine, proche d'autres genres, s'opposent surtout deux nouvelles si conformes aux critères les plus couramment admis et si maîtrisées, que l'on pourrait s'étonner de voir la nouvelle occuper si peu de place dans l'œuvre de Huysmans. Aussi floue est la frontière entre la nouvelle et le récit autobiographique, la chronique de guerre, sinon le roman, dans *Sac au dos*, aussi claire est la démarcation entre les curieux romans de Huysmans et ces œuvres parfaites en leur genre que sont *Un dilemme* et *La retraite de monsieur Bougran*.

S'il convient d'évoquer à part *Sac au dos*, sans doute est-il prudent d'accorder moins d'importance à cette œuvre qu'à *Un dilemme* et à *La retraite de monsieur Bougran*, pour évaluer la place de la nouvelle dans l'œuvre de Huysmans et le parti que ce romancier atypique a su tirer du genre. Non pas que *Sac au dos* soit une nouvelle inférieure aux deux autres – à tout prendre, elle est plus connue, plus touffue et peut-être d'un contenu plus riche que les deux nouvelles des années 1880 –, mais elle marque l'entrée en littérature d'un romancier : nous sommes donc en présence du cas, qui n'est pas unique, où la nouvelle, par sa briè-

veté, se prête d'autant mieux à un premier essai dans l'écriture romanesque, qu'une revue peut en assurer la publication.

Et justement, hormis la brièveté, critère au demeurant problématique, hormis également le fait que *Sac au dos*, du moins dans sa deuxième version, a paru dans un recueil collectif<sup>2</sup>, elle se rattache mal au type de la nouvelle à cette époque. Il n'est pas évident de distinguer dans *Sac au dos* cette esthétique de la concentration qui doit éviter au lecteur de perdre rien de ce que Baudelaire nomme à deux reprises, à propos de Poe en 1857 et de Gautier en 1859, la « totalité de l'effet<sup>3</sup> ». L'art de Huysmans, dès cette première oeuvre, ne correspond guère à l'idéal d'un « art narratif, qui sacrifie tout à l'intérêt anecdotique, au paroxysme dramatique », d'une « construction narrative où tout vise à l'efficacité<sup>4</sup> ». La drôle de guerre vécue en 1870 par un soldat, prénommé Eugène, qui ressemble à Huysmans lui-même, constitue un sujet, mais non une intrigue. Dans ce cadre assez lâche, celle-ci est inexistante, ou se résout en un certain nombre de petites intrigues à peine ébauchées (l'amour naissant entre Eugène et la jolie sœur Angèle, qui reste non seulement platonique, mais tacite), ou très vite avortées (la rencontre, dans le train qui le ramène à Paris, d'une jeune femme, Reine, prête à s'offrir à lui, se solde par un rendez-vous que la maladie d'Eugène et l'invasion prussienne empêcheront d'honorer). Au lieu d'une esthétique de la concentration, la composition de *Sac au dos* illustre une esthétique de l'éclatement, de la digression. Si elle ne correspond pas au schéma le plus classique de la nouvelle vers 1880, on aura beau jeu d'objecter qu'elle est simplement plus moderne que nombre d'œuvres de cette époque, obéissant strictement au principe de l'économie de moyens et de l'efficacité narrative : à preuves, la composition de *Sac au dos* et la progression du récit, qui semblent épouser le mouvement subjectif des impressions du personnage.

Il reste que *Sac au dos* est une nouvelle qui exploite la souplesse du genre pour fonder sa propre économie narrative sur l'emprunt, visible, à certains genres, qui ne paraissent pas forcément ses voisins les plus proches. Ainsi, le départ proprement dit pour la guerre est précédé par l'évocation de l'adolescence d'Eugène, qui aboutit à un double constat, propre à inaugurer un roman d'apprentissage : la jeunesse et l'inexpérience du personnage (« La puberté de la sottise m'était venue » (11)), la nécessité mais aussi l'impossibilité de se choisir un état (« Je me sondais, cherchant un état que je pusse embrasser sans trop de dégoût [...] » (12)). Reprise ironiquement par les remarques suivant lesquelles, comme l'habit fait le moine, l'uniforme fait le soldat et la chemise de nuit le vrai malade d'hôpital, cette référence au genre du roman d'apprentissage semble, au moins dans sa première partie, structurer la nouvelle. Renforcée dans un premier temps par les déplacements du héros et par un certain nombre d'actions, elle est cependant concurrencée par l'inscription de *Sac au dos* dans un autre moule générique, celui de la chronique, et par l'usage d'une écriture diariste, au présent. Chronique ou journal de guerre d'un côté, et il s'agit bien d'une « drôle de guerre », où l'hé-

roïsme n'a jamais l'occasion de s'exprimer, mini-roman d'apprentissage de l'autre, nécessairement ironique, dérisoire à l'égal de l'expérience censée former l'anti-héros Eugène, cette première nouvelle de Huysmans occupe un espace d'écriture aux frontières particulièrement floues.

Genre protéiforme, voire genre informe : il y a bien sûr une adéquation entre le choix du genre, avec la liberté qu'elle semble autoriser, sa mise en oeuvre, et un sujet, la menace de dissolution auquel s'expose l'individu confronté à un phénomène collectif. Il est facile de se livrer, avec *Sac au dos*, au petit jeu qui consiste à retrouver, dans une oeuvre « de jeunesse », les thèmes majeurs de l'oeuvre à venir. La lutte entre l'individu et son milieu, toujours menaçant, l'intériorisation de la menace, assimilée à un cauchemar (la seule bataille du personnage est nocturne, irréaliste, livrée contre un aliéné à l'hôpital, il faut, un peu plus tard, qu'il ferme les yeux, pour voir à un moment le sang gicler, etc.), se retrouveront dans les romans ultérieurs de Huysmans, où ils participent d'une poétique fondée sur la digression et visant à accorder au rêve et à la description une place de premier choix, au détriment du récit proprement dit, de la matière romanesque traditionnelle... Il serait tentant d'insister sur la modernité de cette première nouvelle de Huysmans, voire sur l'originalité de Huysmans nouvelliste et sur sa volonté de renouveler le genre, mais une telle conclusion serait démentie par les deux nouvelles écrites quelques années plus tard. *Sac au dos*, bien plus que l'oeuvre d'un nouvelliste, est celle d'un romancier en route vers la découverte de sa propre formule romanesque et qui tente déjà de l'élaborer dans un cadre plus limité.

À s'en tenir à *Sac au dos*, on pourrait croire que la souplesse du genre et sa capacité à en absorber d'autres constituent la caractéristique première de la nouvelle aux yeux de Huysmans. *Un dilemme* et *La retraite de monsieur Bougran*, composées au moment où il est vraiment devenu un romancier original, apportent un démenti cinglant. Nouvelles strictement contemporaines des recueils les plus fameux de Maupassant, elles apparaissent, paradoxalement, décevantes, en raison de leur parfaite conformité aux règles ou, au moins, aux traits les plus caractéristiques du genre à l'époque où elles ont été écrites. Par-delà leur brièveté, le nombre limité des personnages illustre parfaitement le souci d'économie narrative et d'efficacité propre à la nouvelle. Dans *Un dilemme*, les deux personnages principaux, maître Le Ponsart et Sophie, sont aidés l'un par son gendre, l'autre par la veuve Champagne, mais ces deux personnages secondaires sont en fait les doubles des premiers. Autour de monsieur Bougran s'agit le seul personnel strictement nécessaire à l'accomplissement de son dérisoire destin et au déroulement mécanique du récit à partir de l'exposé initial : la vieille servante, indispensable à la survie du célibataire et Huriot, un vieux garçon de bureau retraité, recruté par Bougran pour recréer le milieu du bureau dans son propre appartement et réussir à s'évincer finalement de la vie comme il a été renvoyé du bureau. Le récit s'articule logiquement autour d'un enjeu unique, précisé, dans l'une et l'autre nouvelle, dès la première page : comment faire pour ne pas laisser la succession aux



maines d'une servante qui porte un enfant illégitime dans le premier cas, et dans le second, comment recréer chez soi le milieu où l'on a toujours vécu et d'où l'on a été chassé, et finalement intégrer la logique administrative qui a abouti au renvoi ? L'une et l'autre nouvelles commencent par l'exposition d'une crise, ouverte dans *Un dilemme* par la mort de Jules, dans *La retraite de monsieur Bougran* par la mise à la retraite anticipée de M. Bougran, à laquelle les quelques actions subséquentes visent, le plus souvent directement, à donner une issue. L'efficacité narrative du récit, qui respecte scrupuleusement le principe de l'économie, trouve son accomplissement dans la pointe finale vouée, dans les deux cas, à parfaire la clôture du texte. Le bref dialogue final d'*Un dilemme*, commentaire de maître Le Ponsart et de son gendre sur la mort de la servante et de l'héritier à venir, qui donne l'occasion d'une ultime charge satirique contre cette bourgeoisie impitoyable dans la défense de ses biens, répète la clôture déjà réalisée par la démarche fructueuse de maître Le Ponsart, au terme de laquelle la pauvre servante doit *de facto* renoncer à toute prétention testamentaire. Quant à la fin de *La retraite de monsieur Bougran*, elle répète le début de la nouvelle, puisque le lecteur apprend le rejet, par Bougran lui-même, du pourvoi qu'il a formé contre la décision de sa mise à la retraite. Et comme si la nouvelle n'était pas suffisamment close par la correspondance entre la première scène et la dernière, Huysmans va jusqu'à placer entre les mains de Bougran mort, la lettre qui fait part de cette décision négative !

Mais si ces machines narratives au rendement impeccable peuvent décevoir, c'est justement parce que l'économie de moyens et l'efficacité narratives qui font de ces textes d'excellentes nouvelles excluent par définition les dysfonctionnements provoqués et en partie contrôlés, propres aux romans de Huysmans dont elles sont contemporaines. Statiques, anti-romanesques ou, tout du moins, anti-narratifs à bien des égards, descriptifs à l'excès et parfois bavards, des romans comme *À rebours*, *En rade* ou *Là-bas* interrogent le genre romanesque et tendent à le renouveler. Rien de tel dans les nouvelles, dont on pourrait être tenté de dire qu'elles sont trop parfaites pour être vraiment réussies. À les lire, à voir la manière dont Huysmans souligne ses effets, de manière presque insistante, l'idée s'impose qu'il maîtrise l'usage qu'on peut faire de ce genre court. Un bel outil, plus limité que le roman, mais efficace dans un certain contexte et sans doute pour dire certaines choses, telle apparaît la nouvelle, sous sa plume ; une sorte d'équivalent littéraire du couteau suisse, en somme, instrument rudimentaire, aux usages multiples, mais limités et définis.

Avant de s'interroger sur ces usages, il convient pourtant de souligner qu'il ne s'agit pas d'œuvres de circonstance, trop rapidement achevées pour ne pas être redoutablement simples et efficaces. La similitude de certains matériaux ou de certains thèmes, entre les grands romans de Huysmans et ses deux nouvelles, tend par elle-même à montrer que l'on est simplement en face de deux genres suffisamment distincts pour imposer un traitement différent. L'un des rares criti-

ques à s'être intéressés à ces nouvelles, a souligné que le personnage habituel de Huysmans, le célibataire, pour être apparemment absent d'*Un dilemme*, est en réalité le centre invisible du récit, en la personne de Jules<sup>5</sup>. De manière plus évidente, même si maître Le Ponsart représente l'archétype du bourgeois matérialiste, sa vie n'en est pas moins régie par « les catégories qui organisent concrètement l'existence du célibataire » et constituent certains thèmes majeurs des romans de Huysmans, « le service, la règle, la clôture » ou « la virilité<sup>6</sup> ». La démarche même de monsieur Bougran, autre célibataire, véritable avatar du Folantin d'*À vau l'eau*, attaché à recréer dans son propre appartement le seul milieu où il peut évoluer, ne répète-t-elle pas celle de des Esseintes dans sa villa de Fontenay-aux-Roses ? Il est d'autant moins question de considérer ces deux nouvelles comme deux œuvrettes sans profondeur, qu'elles pourraient refléter le drame de la conversion vécu par Huysmans à cette époque. Chacun connaît le mot inspiré par *À rebours* à Barbey d'Aurevilly, selon lequel un tel roman ne laissait d'autre choix à son auteur que « la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix »<sup>7</sup>; ces deux nouvelles pourraient illustrer le second terme de l'alternative et la tentation du suicide.

Il n'en serait pas moins absurde de vouloir montrer à toutes forces que, si le roman pouvait rendre compte de l'itinéraire qui va finalement conduire Huysmans à la conversion, la nouvelle était quant à elle le genre idoine pour rendre compte d'une forme de désespoir. Mais si l'on admet que les nouvelles de Huysmans n'expriment pas des préoccupations ou des obsessions essentiellement différentes de celles dont ses romans rendent compte, il n'en faut pas moins distinguer deux espaces d'écriture distincts. Le jugement suivant lequel les deux nouvelles appartiennent à la « période naturaliste » de Huysmans, plus maladroit que contestable, met en réalité le doigt sur ce qui les distingue vraiment de ses romans écrits à la même époque. Dans ceux-ci, la réalité matérielle n'est pas seule prise en compte. Ainsi, le rêve envahit littéralement l'espace textuel d'*En rade* et l'évocation du « supra-sensible » vient compléter la description du monde sensible, pour reprendre la terminologie de Durtal et des Hermies dans *Là-bas*. Pas de place pour le rêve, dans *La retraite de monsieur Bougran*, dont les rêves se réduisent simplement à un projet unique, mortifère, celui de recréer le bureau à la maison. Aucune place pour la vie intérieure et le « supra-sensible » dans *Un dilemme*, qui peint un monde essentiellement bourgeois, gouverné par les règles utilisées par maître Le Ponsart pour sauvegarder la propriété. Ou plutôt, Huysmans ne ménage dans cette nouvelle une ouverture par où le rêve pourrait entrer, que pour montrer la capacité du personnage à colmater aussitôt cette brèche. Porté à se laisser emporter par ses fantasmes érotiques, en songe plus encore qu'en actes, vieillesse oblige, le vieux notaire libidineux est capable de les dominer comme il domine Sophie, en transformant l'acte amoureux en un simple échange économique, dans lequel il faut avant tout « en avoir pour son argent ». Les digressions oniriques qui font l'originalité et la richesse d'*En rade* n'ont pas leur place dans la

nouvelle, genre qui comporte le principe d'une certaine efficacité narrative. À l'époque où il écrit ces deux nouvelles, Huysmans prône un « naturalisme mystique » : si elles ont l'air simplement naturalistes, c'est que l'esthétique de la nouvelle, du moins dans la perspective de Huysmans, ne s'accommode pas de la part à réserver au rêve et au « supra-sensible », voué par nature à n'entrer dans le texte que par la bande, au prix d'une fissuration irrémédiable et féconde du tissu romanesque. Fondée sur le principe de l'économie des moyens mis en oeuvre, appelée à user de l'ellipse, sous différentes formes, la nouvelle apparaît au contraire comme un genre adapté pour décrire le monde bourgeois et plus généralement le réel, pour en signifier l'insuffisance et pour évoquer l'enfermement mortel dans cette vie réelle qui n'est pas la vraie vie.

Cette adéquation entre les enjeux engagés par ces deux nouvelles et les potentialités offertes par le récit court, mérite d'autant plus d'être soulignée, que Huysmans accuse les caractéristiques propres du genre en les exploitant. L'analyse d'un corpus extrêmement large de nouvelles, menée dans la perspective d'un « Essai de compréhension d'un genre », a conduit Pierre Tibi à souligner comment certains thèmes conviennent particulièrement bien au récit bref. Ainsi le thème de la frontière, traité directement ou indirectement, commande l'organisation de nombre de nouvelles. Genre qui se prête admirablement aux effets de l'ironie – et ce thème de la frontière a une parenté structurelle avec l'ironie –, la nouvelle serait souvent le lieu où l'appartenance de l'individu à son groupe social ou culturel tend à devenir problématique<sup>8</sup>. Or telle est finalement la question posée dans *Un dilemme* et *La retraite de monsieur Bougran*. Dans la première, l'appartenance de l'individu à la bourgeoisie, catégorie éthique plus encore qu'idéologique ici, se trouve contestée à un double niveau. Au concubinage de Jules avec sa bonne, Sophie, dont la mort aura seule empêché qu'il se transforme en mésalliance, répond la tentation de maître Le Ponsart. Parisien dans l'âme, amoureux de la capitale, où il est possible de jouir à l'insu de la société respectable, lecteur avide de *La vie parisienne*, le notaire est un intrus dans la petite société provinciale de Beauchamp et le combat entre maître Le Ponsart et Sophie redouble le combat que se livrent en lui le bourgeois et l'homme sensuel et jouisseur. Cette question de l'appartenance problématique de l'individu à son groupe d'origine est posée plus visiblement encore dans *La retraite de monsieur Bougran* qui, chassé du bureau comme Adam du Paradis, mais sans même connaître son péché, se retrouve étranger parmi ses anciens collègues, lorsqu'il revient les visiter.

Si, toujours en se fondant sur cet « Essai de compréhension d'un genre », l'on considère l'une des principales caractéristiques de la nouvelle, à savoir sa capacité, par sa brièveté même, à se prêter aux effets de l'ironie, on s'aperçoit qu'elle est admirablement exploitée par Huysmans dans ses deux nouvelles. Féroce lorsqu'elle nourrit la satire du bourgeois, dans *Un dilemme*, tristement cruelle lorsqu'elle est exercée par le narrateur de *La retraite de monsieur Bougran* à l'égard de son personnage, l'ironie est omniprésente. Sans doute celle-ci caractérise-t-elle

aussi nombre de romans parmi les plus fameux de la littérature — il suffit de penser à Flaubert —, sans doute est-elle présente aussi dans les romans de Huysmans, mais elle participe alors d'un processus par lequel le genre, en se mettant lui-même en question, tend à se redépasser. L'ironie présente dans les nouvelles de Huysmans n'interroge pas les lois de fonctionnement du genre et ne tend pas à les mettre en péril, pas plus qu'elle ne sape une volonté mimétique forcément limitée par la brièveté même de la nouvelle. L'ironie, dans *Un dilemme* et *La retraite de monsieur Bougran*, s'inscrit dans la logique d'une écriture, celle de la nouvelle, qui tend nécessairement vers l'ellipse. Aussi peut-elle servir efficacement le projet satirique de Huysmans et contribuer à faire de ces deux nouvelles des œuvres d'autant moins novatrices, *révolutionnaires*, qu'elles sont, précisément, plus réussies.

Par-delà le choix d'un instrument efficace pour dire le dégoût suscité par le réel, plus particulièrement par le monde bourgeois, la nouvelle n'est pas loin, chez Huysmans, de constituer une « forme-sens ». Régie par le double principe de l'économie de moyens et de l'efficacité narrative à tout prix, la nouvelle, et la nouvelle huysmansienne plus qu'aucune autre, mériterait d'être qualifiée de genre bourgeois, ou plutôt, « américain », pour reprendre l'adjectif, cher à Huysmans, par lequel il résume et dénonce le matérialisme et la recherche systématique du profit dans la société de son temps. Car l'économie de moyens et la recherche d'une efficacité maximale dans un laps de temps le plus court possible définissent aussi bien la stratégie d'écriture du nouvelliste que celle de maître Le Ponsart. Le notaire, « qui aimait tant le gain, vantait tant l'épargne, que ses compatriotes s'exaltaient à l'entendre » (63), soucieux de « regagner son chez soi, par un train de nuit » (114), règle son compte à Sophie d'autant plus vite qu'il se doit de réaliser une « économie », « juste compensation de ses prodigalités de l'autre soir » (114) avec une prostituée, seul écart par rapport à cette règle sacro-sainte de l'épargne et du rendement. Le dernier chapitre suggère plus encore de rapprocher l'attitude de Le Ponsart et celle du nouvelliste. Le notaire y lit à son gendre une lettre de M<sup>me</sup> Champagne, la commerçante qui s'était faite l'avocat de Sophie. De cette lettre, maître Le Ponsart ne dégage que l'essentiel, c'est-à-dire les informations nécessaires pour signifier à nouveau la clôture du texte, la mort de Sophie et de l'héritier potentiel qu'elle portait dans son sein. Les digressions de la veuve Champagne sont pour le notaire un « fatras » (120), qu'il convient de pas lire, pour ne pas perdre son temps. Genre adéquat pour dire le réel, la nouvelle reproduit dans son fonctionnement même les principes qui excluent du réel. Dans le monde décrit dans *Un dilemme*, on meurt, dans celui de *La retraite de monsieur Bougran*, on s'emure vivant dans le réel. La retraite de Bougran conserve de la retraite religieuse, que le titre pourrait évoquer, le seul principe de l'enfermement, illustré dans l'écriture même par la clôture parfaite du récit. Or celui-ci, dans la nouvelle, se développe suivant des lois aussi implacables et rigoureuses que les règles administratives, parfois absurdes, qui ont conduit à mettre monsieur Bougran à la retraite.

En marge du roman, ces deux nouvelles réussies et pourtant isolées, *La retraite de monsieur Bougran* et *Un dilemme*, témoignent que le genre est suicidaire pour Huysmans. Suicidaire, non pas parce que l'une et l'autre laissent deviner la tentation du suicide, mais bien parce que la nouvelle a l'efficacité d'un pistolet et fait mouche, nécessairement, qu'il s'agisse de liquider le réel ou de se liquider soi-même. Suicidaire, surtout, parce que l'écriture de la nouvelle hâte le déroulement du récit pour atteindre plus vite son but, ce qui revient, pour le romancier hors norme qu'est Huysmans, à se précipiter contre le mur d'une véritable impasse littéraire. Aussi Huysmans nouvelliste semble-t-il esquisser les limites du genre alors même qu'il le pratique avec brio. Dans une étude sur *En rade*, Pierre Citti a bien montré comment les romans de Huysmans, dans ce qu'ils ont de plus féconds et de plus fascinants, se développent après un « blocage volontaire du récit », pour que « s'anime l'écriture<sup>9</sup> ». Sans doute le triomphe du récit, dans la nouvelle, bloque-t-il au contraire le développement de l'écriture, ce qui pourrait expliquer la place marginale dévolue au genre dans l'œuvre de Huysmans, en dépit, ou à cause de ces deux tentatives réussies que sont *Un dilemme* et *La retraite de monsieur Bougran*.

Jean-Michel WITTMANN

Université de Metz

#### NOTES

- <sup>1</sup> Joris-Karl HUYSMANS, *Un dilemme* (précédé de *Sac au dos* et suivi de *La retraite de monsieur Bougran*), Toulouse : Ombres, 1994, p. 6. Les références indiquées entre parenthèses après les citations extraites de ces nouvelles renverront à cette édition.
- <sup>2</sup> *Les soirées de Médan* ont paru chez Charpentier en 1880 ; le texte reproduit dans l'édition à laquelle nous renvoyons correspond à ce deuxième et dernier état.
- <sup>3</sup> Cité par René GODENNE, « Pistes pour une étude de la nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle », *La nouvelle. Définitions, transformations*, textes recueillis par Bernard Alluin et François Suard. Presses universitaires de Lille (UL3), s.d., p. 104-105.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 108.
- <sup>5</sup> Voir Frantz FABRE, « Esthète ou fonctionnaire. Des Esseintes et M. Bougran », *Huysmans*, dirigé par Pierre Brunel et André Guyaux. Paris : Cahiers de l'Herne, 1985, p. 119-130.
- <sup>6</sup> Voir Jean BORIE, *Huysmans. Le diable, le célibataire et Dieu*. Paris : Grasset, 1991.
- <sup>7</sup> Cette phrase est la plus célèbre d'un article paru dans *Le constitutionnel* du 28 juillet 1884.
- <sup>8</sup> Voir Pierre TIBI, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », p. 9-76.
- <sup>9</sup> Voir Pierre CITTI, « Lecture d'*En rade*, réflexion sur un roman enrayé », *Revue des sciences humaines*, Tome XLIII, n<sup>os</sup> 170-171, avril-septembre 1978, p. 217-227.

# ALPHONSE ALLAIS NOUVELLISTE !?! OU QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA NOUVELLE MODERNE ET LE COMIQUE

1. Non seulement on ne peut donner tort à tous ceux qui pensent, à la lecture de ses volumineuses *Œuvres anthumes* et *posthumes*, qu'Alphonse Allais, c'est un peu *tout et n'importe quoi* ; mais on devrait en fait célébrer ces deux qualités – aussi bien la générosité du *tout* que le génie du *n'importe quoi* – que l'on trouve rarement développées à un tel degré et aussi harmonieusement réunies chez un même auteur. La dimension encyclopédique de l'œuvre d'Allais est comparable à celle de Balzac ou de Zola pour le tableau caricatural et bigarré, mais juste, qu'il dresse de la société du siècle dernier ; à celle de Jules Verne ou du Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* pour la variété de ses curiosités scientifiques et pseudo-scientifiques et l'extravagance parfois visionnaire de ses inventions techniques ; à celle de Lautréamont ou du Proust des *Pastiches et mélanges* pour sa capacité caméléonesque à parodier toutes les écritures, tous les registres, tous les genres, à incorporer les discours les plus divers qui passent à sa portée et à les amalgamer dans des textes *patchwork* déconcertants.

Mais contrairement aux œuvres prestigieuses desquelles on peut la rapprocher, l'entreprise allaisienne n'est pas animée par un projet intellectuel, esthétique, idéologique, si ce n'est celui de faire rire ses contemporains. Une quelque autre ambition – moraliste, poétique, satirique, comme celles auxquelles résistent difficilement ses confrères – aurait tôt fait de neutraliser les propriétés comiques d'une œuvre qui, jusqu'à preuve du contraire, continue à faire rire ses lecteurs. L'effet de *n'importe quoi*, tant sur le plan de la qualité que de la variété, est en fait prescrit par un discours qui ne peut se prendre au sérieux sous peine qu'on le prenne au sérieux, par un discours qui, paradoxalement, doit se dévaloriser pour se légitimer. D'où la vocation expérimentale d'une écriture condamnée à se diversifier, se détruire et chaque fois se recommencer pour éviter de se répéter et de lasser, ou de s'approfondir et de déranger. Si la légèreté et la gratuité de l'humour sont à ce prix, cela signifie-t-il que son principe auto-destructif soit sans effet sur son environnement social, culturel et plus précisément littéraire ? Nous reviendrons sur cette question au moment de conclure.

2. Le processus du *tout et n'importe quoi*, que l'on peut décrire à différents plans de l'œuvre allaisienne, est surtout – et avant tout – manifeste et intéressant en ce qui concerne l'apparemment générique qui conditionne les autres composantes de l'écriture et de la lecture. Si Allais s'en est presque toujours tenu, contraint par les conditions de publication dans la presse, à des textes courts, ces textes ont

pris les formes les plus variées et les plus hétérogènes au cours de sa carrière. Chez Allais, on trouve en raccourci les trois étapes historiques de la décomposition des genres décrites par Kibedi Varga. Au stade le moins avancé de cette décomposition, Allais s'est livré à une multitude de *parodies* – du récit fantastique, de l'anecdote réaliste, de la fable d'animaux, de la harangue politique, des potins mondains, de la scène dramatique, du poème symboliste, du fait divers, du courrier des lecteurs, etc. – en mésusant de quelques-uns de leurs traits ou en abusant d'autres. Cette parodie entraîne déjà – selon Tomachevski et Genette – une dénudation des procédés en les privant de leur motivation idéologique et en détruisant ainsi l'illusion littéraire. Mais il ne s'agit là que d'une désobéissance modérée qui ne met guère en danger le genre concerné, qui aurait même tendance à le renforcer par le surcodage.

Nous ferons ici l'impasse sur la parodie – qui a déjà fait l'objet de trop nombreuses analyses et qui ne servirait guère notre propos – pour aborder directement les second et troisième stades de la décomposition des genres, c'est-à-dire ce mélange et cette confusion que pratique Allais et qui nous permettront par contre d'en venir à la problématique de la nouvelle. En effet, se dégagent de l'architextualité carnavalesque qui caractérise notre auteur deux genres de base, qui lui ont été en quelque sorte imposés par les circonstances de sa carrière et les conditions de la littérature fin de siècle, et qui représenteront les pôles opposés entre lesquels son œuvre ne cessera de rebondir : à savoir, le monologue et le conte. L'écriture allaisienne, aussi anarchique puisse-t-elle paraître dans certains cas, reste déterminée par ces deux archétypes auxquels elle doit son existence mais qu'elle met en perpétuelle concurrence jusqu'à la destruction mutuelle. Les jeux de manipulation, d'expérimentation, de déconstruction de cette double logique générique n'engagent pas que le conte ou le monologue, mais s'y joue aussi le sort du texte littéraire en général.

Nous nous demanderons plus précisément, au cours de cet exposé, si cette pratique paradoxale du texte court ne devrait pas être mise en rapport avec la constitution progressive de la nouvelle contemporaine qui, curieusement, ne sera plus souvent comique. Il me faut cependant préciser que, n'étant pas un spécialiste de la nouvelle, je n'ai pas d'autre ambition que de présenter une version intéressante du texte court qui met à l'épreuve les frontières génériques qui font l'objet de cet ouvrage. Quant à savoir si Allais est nouvelliste, j'espère seulement pouvoir montrer que la question est moins loufoque qu'elle n'y paraît à première vue, dans la mesure où sa conception et sa pratique du texte littéraire (peu importe encore le nom qu'on lui donne) et celles qu'il inculque à ses lecteurs sont parfois comparables à celles que l'on trouve chez l'auteur et le lecteur de nouvelles... le comique en moins.

**3.1.** Alphonse Allais, rappelons-le rapidement, s'est lancé relativement tard dans le métier d'écrire (et pour peu de temps puisqu'il mourra à l'âge de 51 ans),

moins tenaillé par une quelconque vocation d'écrivain qu'entraîné par les aléas de la vie estudiantine puis de la bohème artistique qui le conduisent successivement des clubs de potaches et de joyeux drilles à la scène et aux coulisses de cabarets, puis – à la faveur de cette circonstance que *Le chat noir* devient aussi un « canard » – du cabaret au journalisme, pour finalement publier annuellement des recueils de monologues, de chroniques et de contes. Malgré sa célébrité et ses fréquentations parmi les gens de plume, Allais n'aura guère d'ambition proprement littéraire. Ses tentatives de romans et de pièces de théâtre à la fin de sa carrière confirment que tant sa verve que son imagination sont indissociablement liées à la brièveté du texte comme à la légèreté du propos. En fait, ces limites spatiales sont peut-être les seules qu'il ait jamais respectées comme écrivain et comme humoriste, bien qu'il ironise souvent sur ces contraintes qui brident son inspiration ou l'obligent au remplissage. C'est donc dans ce cadre matériellement et symboliquement limité qu'il accepte de bon gré, qu'il va perfectionner l'efficacité et développer la diversité de son écriture, et finalement... faire de la littérature. La position d'Allais est sur ce point différente de celle des auteurs de contes et de nouvelles comme Barbey d'Aurevilly, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam. Ce n'est qu'*a posteriori* qu'Allais conjurera dans le même élan le cadre étroit du genre court, le caractère éphémère de la presse et la frivolité du comique.

C'est bien sûr le passage des planches à la presse qui nous intéresse maintenant puisqu'il est à l'origine de l'articulation originale qu'opère Allais entre le monologue et le conte. D'une manière générale, l'œuvre entière d'Allais garde du début à la fin la marque des débuts de chahuteur, de metteur en scène, de diseur, qui devient auteur mais qui reste nostalgique des gags estudiantins, de l'ambiance de cabarets, des conversations de terrasses de cafés, et surtout de la familiarité avec laquelle il continue – même dans les textes les plus écrits, les mieux composés – à s'adresser à ses interlocuteurs, pour constituer avec ses joyeux comparses, ses victimes favorites, son public fidèle, une petite société conviviale. L'oralité est certainement le **premier axe** sur lequel s'opère la confusion entre le monologue et le conte, qu'Allais déclinera sur tous les modes.

On sait que le conte, par exemple celui de Maupassant, mime la narration orale à un confident ou à un auditoire par souci de réalisme ; le conte ainsi « conté » repose sur un dispositif énonciatif qui ménage sa place au lecteur transposé dans le récit. Mais ce procédé renforce finalement le caractère scriptural d'un discours qui prétend reproduire, subordonner, remplacer l'oralité en l'incorporant. Inutile de revenir sur les deux *Horla* qui témoignent du désir obsessionnel de l'auteur de réduire la distance qu'impose inévitablement l'écriture. L'oralité par contre n'est ni feinte ni *une* feinte chez Allais, où elle imprègne toutes les strates du texte : linguistiques, typographiques, énonciatives, intertextuelles. C'est que, dans son œuvre comme dans sa carrière et dans son inspiration, l'oralité reste à l'origine de la parole qui s'est trouvée comme incidemment transcrite sur le papier et forcément contrariée par les règles de la « mise en page ». Allais renverse en quel-



que sorte les rapports entre les deux ordres du langage et régénère ainsi la littérature sclérosée en la soumettant à l'épreuve de la terrasse de café, de sa spontanéité, de sa créativité, de ses excès. Pour ses contemporains, la lecture d'Allais devait représenter un puissant antidote à l'écriture emphatique, stéréotypée, alambiquée que pratiquaient les auteurs de l'époque, des romantiques attardés aux symbolistes éthérés en passant par les réalistes méticuleux.

3.2. En brouillant les rapports entre l'écriture et l'oralité, Allais annonce certainement des auteurs contemporains comme Queneau, Céline et Frédéric Dard. Il contribue probablement aussi au déclin des formes classiques du conte, qui se contentait d'une oralité contrefaite. La nouvelle moderne ne s'embarrasse plus de ces artifices pour légitimer ou accréditer la narration, mais continue à se poser à ses auteurs, peut-être même de manière plus cruciale encore, la question de l'originalité de leur parole, qui s'apprécie en fonction du rôle qu'ils concèdent à l'oralité dans leur écriture. La même question se pose concernant les rapports qui s'établissent dans le texte entre le discours et l'histoire, et qui constituent le **second axe** de la confrontation et de l'amalgame du conte et du monologue chez Alphonse Allais. On peut suivre cette tension entre l'un et l'autre terme de l'alternative benvenistienne d'un bout à l'autre de l'œuvre allaisienne. Si Allais propose presque toujours à son lecteur de lui raconter une histoire – il commente d'ailleurs fréquemment ses obligations à l'égard de son public, ce que les linguistes appellent le contrat de parole –, la narration tourne souvent court, supplantée par un discours envahissant qui ne trouve finalement qu'en lui-même sa propre justification. Si Umberto Eco, notamment, a utilisé les contes allaisiens pour illustrer ses théories sur le récit, c'est précisément qu'ils permettaient de faire une démonstration par l'absurde des mécanismes qui, dans les narrations conformes, régissent le bon fonctionnement de l'histoire. L'auteur entraîne le lecteur, grand consommateur de contes et d'autres récits brefs comme on pouvait l'être à l'époque, à un démontage, à un escamotage, à une démythification du récit, qu'il soit réaliste, fantastique ou plaisant. Le projet narratif passe ainsi à l'arrière-plan d'un discours qui, comme dans le monologue, ne dépend plus que de la verve de l'énonciateur bavard, facétieux, voire désinvolte. Désinvolte à première vue, car ces jongleries relèvent en fait d'une très grande maîtrise des dispositifs du conte, d'une *trop* grande maîtrise précisément pour qu'Allais se contente de les mettre simplement en pratique. En provoquant ces tensions qu'il pousse à la limite de la lisibilité du texte, Allais met la littérature à l'épreuve du banc d'essai, au profit du lecteur qui apprend à se méfier de ses artifices et à récuser ses banalités.

Laissons le lecteur pour tout à l'heure et insistons d'abord sur ce rôle paradoxal donné à l'énonciateur – en fait à l'énonciation – qui occupe le centre du texte aux dépens du récit qu'il est chargé de porter, et, plus précisément, aux dépens du protagoniste qui perd ainsi toute consistance pour redevenir le personnage de papier qu'il est en fait. Comme dans la nouvelle, ce discours révèle la primauté de

l'énonciation sur les autres composantes du texte, qui n'est jamais que l'expression du libre exercice de sa volonté. Ce n'est pas la réalité, la vraisemblance qui dictent leurs exigences à l'auteur, mais c'est à lui de sélectionner – forcé par les limites spatiales de l'article de journal ou de la nouvelle – l'aspect ou l'interprétation de cette réalité qu'il privilégiera. À la liberté que laisse le roman à son auteur quant à la longueur de son texte, correspond certainement une obligation quant à la complétude de son œuvre : on attend de lui de couvrir exhaustivement son sujet, quel qu'il soit. Par contre, la brièveté à laquelle est condamné le nouvelliste ne met-elle pas en exergue la responsabilité de son auteur, d'où le rôle souvent dominant, parfois intempestif de l'énonciation et de l'énonciateur dans la narration ? C'est peut-être à ce niveau que la nouvelle se distingue du *romanesque* et que l'œuvre allaisienne le saborde au point de nous le rendre définitivement suspect.

3.3. Ceci nous permet d'en venir au **troisième axe** de notre comparaison, qui portera sur les rapports entre la réalité et la fiction dans le texte allaisien. Il s'agira cette fois moins de confronter le conteur au monologueur qu'au chroniqueur fantaisiste qu'il est progressivement devenu sans renier, ai-je déjà dit, ni l'esprit ni le ton de ses débuts. En fait, Allais va poursuivre par voie de presse le discours à bâtons rompus qu'il tenait ou faisait tenir devant le public chahuteur des cabarets. Que ce soit une question de politique internationale, un problème social ou économique, un événement artistique ou littéraire, ou un simple fait divers, Allais se fait un malin plaisir, dans les rubriques qu'il donne à différents journaux, de commenter l'actualité en la transformant, en l'inventant, en la provoquant. On se souvient notamment de la campagne électorale du Captain Cap à Montmartre – « anti-européenne et anti-bureaucratique » –, qu'il avait montée de toutes pièces avec quelques comparses pas moins farfelus. Cette confusion entre la fantaisie et la réalité – qui caractérise précisément la fumisterie, une « école » dont Allais se revendiquait le chef de file – va se développer chez certains monologueurs contemporains, comme Coluche qui se présentera lui aussi aux « érections pestilentielles », Desproges qui plaisantera en scène sur le cancer dont il est réellement atteint, Bedos qui entretiendra son public parfois embarrassé de ses relations avec sa mère. Ceci pour confirmer ce que nous disions plus haut concernant l'énonciateur égocentrique qui encombre son discours et qui veut à tout prix en rester le principal acteur. Je me suis déjà demandé ailleurs si c'était le propre du discours comique que d'imposer à ceux qui s'y livrent cette confusion entre leur personne et leur personnage.

Pour en revenir à Allais, l'ambiguïté ne concerne pas que la personnalité du monologueur qui joue la sincérité, mais également le monde qui l'entoure et qu'il place en décalage constant par rapport à celui dont on parle dans les articles sérieux des mêmes journaux. Il se dégage toujours des textes d'Alphonse Allais une impression d'étrangeté, alors que le cadre qu'il décrit et dans lequel évoluent

ses protagonistes est celui, historique et quotidien, de la fin du siècle. On a effectivement l'impression qu'un glissement insensible a lieu au fil de la lecture et que l'auteur nous entraîne dans un autre monde, un monde parallèle où les vessies sont des lanternes. Ce décalage n'est pas de même nature que celui que créent le fantastique ou le merveilleux entre le rationnel et l'irrationnel, mais il n'est pas inintéressant de rapprocher le comique propre à Allais de ces types de contes qu'il a par ailleurs parodiés. Dans les trois cas, on soumet au lecteur une situation en rupture avec l'ordinaire conventionnel, le bon sens bourgeois et la logique positive qui constituent les piliers de la société sérieuse de cette fin de siècle. Selon l'analyse maintenant classique de Todorov, le lecteur de merveilleux accepte d'emblée cet irrationnel qui ne lui cause ni problème ni angoisse, tandis que les textes d'Allais et de Villiers de l'Isle-Adam continuent à troubler, intriguer, inquiéter jusqu'au moment où ils provoquent cette réaction physique quasi convulsive du rire ou de la peur. Si, dans le fantastique, l'interrogation durera tout le long du texte et même au-delà, au grand dam de la raison qui reste sur un échec insoutenable, chez Allais, l'insolite se résout dans la fantaisie où il avait pris source. Cette récupération, incongrue et rassurante, sous forme de pirouette, liquide dans le rire l'angoisse que le merveilleux évite et que le fantastique intensifie.

Le singulier mélange fiction/réalité qu'opère Allais relativise non seulement la question du *réalisme*, mais aussi les distinctions que l'on peut faire entre les genres qui sont censés respecter l'une ou l'autre norme, à tel point que ses textes deviennent inclassables. En fonction du paradigme que l'on privilégie, on peut facilement soutenir que l'œuvre allaisienne envisagée dans son ensemble constitue un seul conte sans cesse repris, ou une même chronique jamais interrompue. Sous sa plume, la réalité la plus concrète (l'affaire Dreyfus, la question sociale, ses expériences de chimiste) devient fable, et les farces les plus délirantes deviennent réalité. Et Allais d'insister régulièrement sur son « vieil et indéradicé esprit de mystification » ou au contraire sur son honnêteté, sa passion pour la vérité dont il serait, soutient-il, un « pâle esclave ». Au-delà de l'ironie, il montre en tout cas qu'il est parfois bien difficile de conférer du sens aux comportements, aux êtres, aux idées, aux valeurs. Entre la mystification et la poésie, en passant par le témoignage, Allais s'ingénie à créer le désordre, sans pour cela angoisser le lecteur ou bouleverser le monde. Il reste de cette lecture que le monde – sérieux ou pas – est une construction aléatoire qui dépend de l'interprétation toujours approximative que l'on peut lui donner. C'est peut-être en ceci qu'Allais est le plus proche des nouvellistes contemporains qui, comme le décrit Thierry Ozwald, mettent en scène des sujets qui perdent la notion du monde et qui se mettent à douter de l'authenticité de leurs perceptions. Pour Ozwald, cette crise de conscience constituerait – parallèlement à l'échec de l'écriture dont il sera encore question – le topique propre à la nouvelle moderne, tandis que dans les autres types de textes courts auxquels on la compare, comme le conte ou le fabliau, le sujet reste rai-

sonnable dans la mesure où il est capable de connaître le monde et reconnaître autrui. Si, d'après le même critique, *Le Horla* est bien l'archétype de cette nouvelle, on pourrait citer de nombreux textes allaisiens – même sans tenir compte des parodies explicites de récits fantastiques – qui fonctionnent sur les mêmes dispositifs énonciatifs, discursifs, narratifs et où le lecteur voit se distordre – par le truchement d'un protagoniste obsédé, facétieux ou naïf – les rapports que lui entretient généralement avec le monde. À la différence près qu'en recourant à ces dispositifs, Allais les désigne et les démonte, alors que Maupassant les motive, à commencer par son propre état de santé mental.

Si la lecture d'Allais est plutôt désaliénante par rapport à la réalité environnante et l'image plus ou moins vraisemblable qu'en donne la littérature, est-elle en revanche conforme au système de valeurs ambiant ? En effet, Allais ne distille-t-il pas une certaine idéologie au fur et à mesure de ces histoires où s'affrontent systématiquement un farceur et un farcé appartenant souvent à des classes sociales différentes : le bourgeois satisfait, l'artiste misérable, la demi-mondaine arrogante, l'aristocrate désargenté, le clochard, la domestique, le provincial, etc. ? Comme on a souvent évoqué le Moyen Âge à propos de son esprit carnavalesque, on pourrait aussi se demander si les contes d'Allais ne seraient finalement pas le dernier avatar des fabliaux qui ne se départissent jamais de certaines visées morales, de manière cynique et bon enfant généralement. C'est vrai que se dégage de chacune des histoires d'Allais, parfois même de manière explicite à l'intention du lecteur, une leçon de morale rudimentaire en fonction de la mésaventure qui arrive à l'un ou à l'autre des protagonistes, à moins qu'elle n'arrive au lecteur qui tombe dans le piège que lui avait tendu l'auteur, une leçon qui incite tantôt à la confiance, à la compassion, à la résignation, tantôt à la méfiance, à l'individualisme, à la révolte. En fait, malgré « le brassage et le déboussolement idéologique » (l'expression est de Marc Angenot) auquel participe Allais, la structure idéologique qui sous-tend son œuvre reste relativement élémentaire, aussi manichéenne que chez un pamphlétaire à cela près que ses options ne cessent d'alterner. Échangeant systématiquement les rôles de farceurs/farcés, Allais ne s'engage donc en rien dans la mesure où les antagonismes qu'il met en présence se neutralisent pour donner, après quelques textes, une partie nulle entre les protagonistes qui constituent son petit monde, et un non-lieu idéologique par rapport au monde extérieur. Allais bouleverse le monde sans y toucher ou s'y laisser prendre. Faut-il comprendre ce conformisme idéologique comme une garantie donnée à son lectorat quant à l'innocence de ses intentions et au caractère inoffensif de ses initiatives littéraires, ou au contraire un moyen détourné de démontrer – en les renversant – l'égalité des valeurs, de relativiser – en les caricaturant – tous les partis pris et d'encourager en définitive au détachement anarchiste ou au moins pataphysique ? Cette perplexité dans laquelle nous laisse finalement Allais ressemble à celle que nous inspirent les nouvellistes modernes, alors que les auteurs de fabliaux et de contes, d'une part, et de romans, d'autre part, dévoilent davantage – dans leur

simplicité ou dans leur complexité – leurs intentions, qu’elles soient éthiques, idéologiques ou esthétiques.

4. Après avoir passé en revue la question de l’oralité, celle du discours et enfin celle du réalisme qui nous ont permis d’établir certaines correspondances entre la textualité allaisienne et les enjeux de la nouvelle moderne – moins pour pouvoir honorer mon auteur du titre de nouvelliste, un de plus à mettre à son crédit, que pour montrer que le texte court, à l’aube de notre siècle, constitue un champ d’activités littéraires où se posent des interrogations, où se jouent des ambitions, où se livrent des expériences comparables –, j’aimerais revenir, pour conclure, sur la situation du lecteur, qui est finalement la nôtre, devant ces textes auxquels nous conférons tel ou tel statut. Pour faire simple, on peut dire que le lecteur allaisien comme le lecteur de nouvelles contemporaines doivent se préparer à tout parce qu’ils ne savent jamais à l’avance à quoi s’attendre : le premier parce qu’il soupçonne que le texte est conçu comme un piège et que sa vigilance risque d’être prise en défaut, le second parce qu’il se doute que c’est à une expérience inédite que le convie l’auteur qui cherche non pas à le tromper, mais à le déconcerter, à le saisir, à le troubler. Ces principes me semblent liés de la brièveté du texte, car ni la mystification, ni l’initiation ne peuvent se prolonger, sous peine de se dénaturer. Ce sont en fait des lectures exigeantes car elles réclament disponibilité et pénétration alors que le roman laisse le temps au lecteur de se familiariser. La lecture de nouvelles et celle de textes d’Allais sont – pour des raisons différentes, cela s’entend – des lectures instables, déroutantes, parfois frustrantes – ne serait-ce, dans le meilleur des cas, qu’en raison de leur brièveté – qui ne permettent pas que l’on s’y « installe » comme dans un roman. Sans chercher le paradoxe à tout prix, on peut dire qu’Allais, en dépit de sa popularité, est – à l’instar de la nouvelle – réservé aux initiés, ceux qui – sous la virtuosité ou le canular – reconnaîtront le véritable écrivain qui prépare, annonce même une autre littérature que certains taxent de post-moderne. Chez Allais comme dans la nouvelle, nous assistons à un discours en genèse dont nous sommes parfois témoins de l’avortement, pour nous réjouir de l’ingéniosité ludique de l’auteur comique dans un cas, de la beauté du geste de l’écrivain désenchanté dans l’autre cas.

5. Je ne prendrai donc pas trop de risque en concluant qu’il y a bien des affinités – pas seulement historiques, mais *naturelles* (génériques/génétiques) – entre la nouvelle et le discours non sérieux ; il reste seulement à les approfondir, notamment à partir des quelques pistes que je me suis contenté de lancer ici. Mais je prends par contre la précaution de parler de « non sérieux » car il me semble que la nouvelle actuelle a tendance à se transformer en conte – aux yeux de ses lecteurs au moins – au moment où l’humour devient comique, c’est-à-dire franchement ludique, vraiment gratuit, simplement drôle. À mon avis, parce que le co-

mique n'a plus la même notoriété que naguère. Individualiste, désinvolte, désabusée, la dérision moderne consiste surtout à jouer avec le monde de manière à le tenir à distance. Même si l'humour a recouvré sa place dans la littérature sérieuse, c'est-à-dire légitimée, et qu'un romancier en usera dans une certaine mesure pour répondre à l'humeur de ses lecteurs, on n'attend plus du comique de bouleverser notre existence et de nous libérer de nos illusions, ne porteraient-elles que sur la littérature. Le comique ne représente donc plus un moyen privilégié pour renouveler l'esthétique comme c'était encore le cas chez Hugo, dans sa théorie du grotesque en tout cas. Le nouvelliste y recourra peut-être moins volontiers pour cette raison que le comique invaliderait son projet, fût-il précaire, de contester l'ordre établi du monde ou du texte.

Jean-Marc DEFAYS  
Université de Liège

#### BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1. M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*. Paris : Payot, 1982.
2. J.-M. DEFAYS, *Jeux et enjeux du texte comique. Stratégies discursives chez Alphonse Allais*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1992.
3. J.-M. DEFAYS, *Le comique : principes, procédés, processus*. Paris : Seuil (Memo), 1996.
4. G. GENETTE *et al.*, *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986.
5. A. KIBEDI-VARGA, « Genres littéraires », *Dictionnaire des littératures de langue française*, éd. par J.-P. DE BEAUMARCHAIS *et al.*, Paris : Bordas, 1987.
6. T. OZWALD, *La nouvelle*. Paris : Hachette (Contours littéraires), 1996.
7. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.

# L'ADAPTATION DES NOUVELLES DE TCHÉKHOV POUR LA SCÈNE FRANÇAISE

Si Anton Tchekhov dramaturge est aujourd'hui très largement apprécié du public francophone, on constate qu'Anton Tchekhov nouvelliste en reste tout aussi méconnu. Le nouvelliste fut pourtant bien plus prolifique que le dramaturge : on compte quinze volumes de nouvelles et autres textes brefs pour trois de pièces. Non seulement la quantité de ces nouvelles mais aussi leur qualité sont remarquables et en Russie, on les lit avec une constante ferveur. On a oublié qu'aussi bien à l'étranger que dans son pays, c'est par elles et non par ses pièces que Tchekhov accéda à la notoriété. En Europe francophone, ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale qu'on commença à les négliger, cependant que l'œuvre dramatique, longtemps incomprise, se taillait un succès croissant.

Étant donné ce constat, on peut s'interroger sur les raisons qui motivèrent l'adaptation de nouvelles de Tchekhov pour la scène française. Les véritables pièces de Tchekhov sont peu nombreuses. On peut imaginer qu'en voyant leur succès, d'aucuns tentèrent d'augmenter cette matière dramatique trop vite épuisée en exploitant la matière nouvellistique. Mais on remarque l'existence d'adaptations avant 1940, c'est-à-dire avant que le théâtre de Tchekhov ne soit vraiment connu et apprécié. Ces adaptations précoces ne sauraient donc avoir été produites ni sous la garantie d'un succès scénique, ni en réaction à l'épuisement du répertoire dramatique tchékhovien. Dans les années soixante, en revanche, soit parallèlement à la montée du succès des véritables pièces, la soudaine prolifération des adaptations suggère que ces deux raisons ne furent pas étrangères à la récupération scénique de textes nouvellistiques<sup>1</sup>. On peut enfin supposer une troisième motivation, tout simplement économique : les pièces de Tchekhov comportent généralement beaucoup de personnages alors que l'adaptation de certaines nouvelles n'en requiert que deux, voire un seul. De petits théâtres purent ainsi, grâce aux adaptations de nouvelles, monter « du Tchekhov » à moindres frais.

Quant aux mobiles que les adaptateurs avouent, ils se résument ainsi : faire mieux connaître l'œuvre de Tchekhov. Mais le résultat obtenu fut-il à la mesure de cette espérance ?

Examinons la facture de quelques adaptations, que j'ai choisies parmi celles qui ont obtenu une certaine fortune dans l'édition et dans la critique, car les autres laissent peu de traces observables.

La première à ma connaissance, en 1928, fut un opéra bouffe intitulé *Chirurgie*, comme la nouvelle qui est à son origine. Le texte était de Denis Roche, le traducteur attitré de Tchekhov depuis 1897, et d'un certain André-G. Block ; la musique, d'un jeune élève de Florent Schmitt, P.-O. Ferroud. L'œuvre fut commandée

et représentée par l'opéra de Monte-Carlo. Seul le texte fut publié, je n'ai pas retrouvé de partition<sup>2</sup>. L'argument est effectivement bouffon : en l'absence du dentiste, l'infirmier du village extrait, non sans peine, la dent malade du sacristain. La technique de l'adaptation est rudimentaire : le texte original était constitué essentiellement de dialogues, qui furent pratiquement récupérés tels quels ; les passages non dialogiques de la nouvelle trouvèrent place dans les didascalies. Ceci pose quelques problèmes pour la représentation. La nouvelle expliquait par exemple : « Le sacristain reprend ses esprits, se fourre les doigts dans la bouche et, à la place de la dent gâtée, trouve deux chicots saillants. » Dans l'adaptation, la didascalie indique seule que la dent n'a pas été complètement arrachée. La suite de l'échange verbal est difficilement compréhensible pour celui qui n'aurait pas compris ce détail, mais le dialogue de l'adaptation ne fut pas augmenté pour aider la compréhension du spectateur. D'autre part, les didascalies proposent des jeux de scène qui ne proviennent pas de la nouvelle originale (par exemple le sacristain fait le tour de la pièce en remorquant l'infirmier qui tire toujours sur la dent). La nouvelle était certes comique et elle ridiculisait ses personnages, mais cette adaptation pousse le grotesque à l'extrême, ce que Tchekhov faisait rarement — et de moins en moins au fil des ans.

Retenons principalement de cet opéra bouffe que la nouvelle qu'il prenait pour thème était burlesque. Les nouvelles drôles constituent en effet une bonne part de l'œuvre tchékhovienne et leur construction se prête aisément à une adaptation scénique. Ce sont probablement les petits vaudevilles comiques de Tchekhov, tels que *L'ours* ou *La demande en mariage*, qui ont servi de modèles pour adapter *Chirurgie*. Au cours des années vingt et trente, ils étaient d'ailleurs beaucoup plus souvent joués en France que ses pièces sérieuses.

Dans la même veine, en 1931, les metteurs en scène russes Nikita Balieff et Fiodor Kommissarjevski montèrent, avec des acteurs français, un opéra bouffe tiré de *La contrebasse*.

La première de *La cerisaie* n'eut lieu qu'en 1954. C'est dire si, dans les années cinquante, ce qu'on appelle les « grandes pièces » de Tchekhov étaient encore mal connues. En revanche, comme on fêtait un peu partout le cinquantième anniversaire de sa mort, plusieurs spectacles tirés de ses nouvelles virent le jour. À nouveau, il s'agissait d'œuvres essentiellement drôles. Les adaptateurs, pour la plupart d'origine russe, compilèrent généralement plusieurs nouvelles afin d'obtenir un spectacle d'une longueur acceptable.

Prenons *La matinée d'un homme de lettres* de l'actrice Tania Balachova, en 1954<sup>3</sup>. Elle est tirée de trois récits qui ont pour point commun une visite importune à un personnage éminent, deux écrivains et un banquier. Sous un titre composé pour l'occasion, les trois aventures surviennent ici à un unique personnage. Cette fusion paraît artificielle car les nouvelles originales décrivaient trois tempéraments bien différents. Les anecdotes sont juxtaposées sans grand effort de réécriture, les



dialogues sont réutilisés et les commentaires non dialogués nécessaires à la bonne compréhension des actions échoient à un récitant. Le résultat est donc relativement peu scénique et le triple argument manque de cohérence psychologique.

L'année suivante, un ancien danseur, Nicolas Yantchevski, monte un spectacle conçu d'après une demi-douzaine de récits qui ne présentent aucune parenté thématique sauf qu'ils sont drôles. Il intitule cela *L'humour de Tchékhov*<sup>4</sup>, indiquant clairement son souhait de mettre en évidence ce trait méconnu de l'œuvre. Au critique du *Figaro littéraire*, il explique :

Le dramaturge est grand. Mais c'est dans le conte que Tchékhov s'est le plus complètement exprimé. Son humour, en particulier, s'éparpille quelquefois dans les drames. La rigueur, la concision du conte, au contraire, lui donnent toute sa force.<sup>5</sup>

Il est dès lors paradoxal que Yantchevski ait jugé utile de transposer ces contes pour la scène, où la concision et la rigueur qui sont effectivement des qualités éminentes de la nouvelle tchékhovienne ne pouvaient qu'être altérées.

Les nouvelles comiques de Tchékhov se laissent pourtant facilement adapter car elles sont construites selon les règles dramaturgiques traditionnelles : une intrigue, un dénouement. Les exemples d'adaptation que nous avons vus étaient peut-être maladroits, ils auraient, en principe, pu réussir. En revanche, son théâtre sérieux fonctionne d'une manière novatrice, qui fit par exemple dire que ce n'était pas du théâtre. Ainsi, les adaptations qu'on peut tirer de ses nouvelles drôles ne sauraient rappeler ses « grandes pièces ». Les nouvelles plus graves, elles, se caractérisent par une construction différente, plus proche de celle des « grandes pièces » : un certain statisme, de la polyphonie, du silence, une fin ouverte, etc. Mais leur adaptation scénique pouvait-elle ressembler au grand théâtre tchékhovien ?

Ce n'est qu'après l'émergence des « grandes pièces » de Tchékhov sur la scène française qu'apparurent des adaptations de ce qu'on appelle les « grandes nouvelles », plus longues et plus sérieuses que les précédentes. *Le duel* et *La dame au petit chien* étaient favorites. Les adaptations de nouvelles drôles, à cette période, régresaient en nombre. On espérait que les adaptations de grandes nouvelles ressembleraient davantage au théâtre spécifiquement tchékhovien. Mais cette technique n'est pas facile à imiter. Ainsi, ces adaptations ne sont pas toujours fidèles à la nature originale, subtile, des personnages et des relations qu'elles mettent en scène. Prenons *Le garde-chasse* de Lazare Kobrynski, en 1964, d'après *Le chasseur* de Tchékhov. Un chasseur a été marié à une paysanne alors qu'il était ivre. Elle prend au sérieux ce mariage, vieux déjà de douze ans, alors que lui n'en tient aucun compte. La nouvelle et l'adaptation décrivent la rencontre de ce couple que tout sépare, mais alors que la nouvelle la situe dans les bois, de manière fortuite, l'adaptation la place dans la chaumière de la paysanne, où le chasseur est venu de lui-même. Dans la première, il n'est que cruelle indifférence ; dans la

seconde, il tient des propos presque gentils. Il glisse un rouble sa femme lorsqu'il la quitte : dans la nouvelle, ce geste ne suscite aucune réaction ; dans l'adaptation, la paysanne s'en montre heureuse, sans qu'on sache si c'est pour l'argent lui-même (ce qui disqualifierait quelque peu ses sentiments) ou pour l'attention qu'il représente (ce qui permettrait un espoir de *happy end* sous la forme d'un rapprochement entre les époux). Le tragique tranquille de Tchekhov est affaibli et la structure originale, dont la finale restait indéfinie, est transformée par un embryon de « pointe ». Ce n'est donc plus vraiment « du Tchekhov ». Plus tard, les critiques étant assez négatives, Kobrynski se justifia :

Doit-on adapter Tchekhov ? Comment ne pas être tenté de ranimer sur le plateau tous ces drames et comédies qui peuplent ses nouvelles ! Parce que Tchekhov n'a écrit que des drames et des comédies même dans ses plus petites histoires à un seul personnage.<sup>6</sup>

En constatant ces modifications, il faut préciser que de nombreux adaptateurs signèrent leur travail de leur propre nom et non de celui de Tchekhov ; il ne s'agissait donc pas d'une escroquerie intellectuelle. Ce fait n'empêche pourtant pas de regretter, alors que les nouvelles originales restent très reconnaissables, les distorsions qu'elles subissent, et qui ne contribuent ni à un approfondissement de sens ni à un raffinement de forme.

Les adaptateurs se firent de plus en plus nombreux et illustres ; parmi eux on compte notamment, dans les années soixante, le metteur en scène André Barsacq et les dramaturges Arthur Adamov et Gabriel Arout. En même temps, les interrogations sur la légitimité de l'exercice se multipliaient. À propos de l'adaptation du *Duel* par Barsacq en 1967, le critique Léon Dominique regrettait :

Je cite ces références afin de souligner l'énorme difficulté que représente l'adaptation du *Duel* à la scène. La lenteur du récit doit plonger le lecteur dans cette ambiance étouffante, tant physique que morale, lui rendre compréhensibles les réactions des divers caractères, divers tempéraments, expliquer les mobiles de leur comportement. [...] Notre Layevski n'est pas un héros et, si l'on n'explique pas les conditions extérieures — ce qui est impossible sur un plateau —, lui et sa compagne deviennent absolument inconsistants. De ce fait leur subite transformation, leur résurrection morale à la fin de la nouvelle paraissent surprenantes et invraisemblables. Le dialogue seul est nettement insuffisant s'il n'est pas accompagné des digressions de l'auteur, qui fait pénétrer le lecteur dans le secret de l'âme des personnages, lui faisant suivre leurs hésitations, leurs évolutions. [...] Si l'on ne connaît pas l'original, ou si on l'a oublié, beaucoup de choses paraissent inexplicables, démesurées, illogiques dans la pièce.<sup>7</sup>

Et de conclure :

Mais est-ce du Tchekhov ? C'est là une autre question qui nous ramène à la thèse initiale : il y a un monde entre un roman, une nouvelle et un drame... Malgré l'art du maître, le remaniement se sent fortement.<sup>8</sup>

Gabriel Arout signa deux adaptations, respectivement de douze et de neuf nouvelles de Tchekhov, l'une intitulée *Cet animal étrange*, en 1964<sup>9</sup>, sur l'homme en général, et l'autre *Des pommes pour Ève*, en 1969<sup>10</sup>, sur la femme en particulier. Ce sont des suites de sketches — que faire d'autre lorsque les personnages de Tchekhov sont si variés ? Tout était joué par le même couple d'acteurs, par exemple Delphine Seyrig et Jean Rochefort, qui à eux seuls suffisaient à assurer la réussite du spectacle. Arout, lui aussi d'origine russe, a délibérément souligné le côté burlesque des nouvelles, même lorsque la drôlerie se doublait d'un écho plus pathétique. Incontestablement présent dans les nouvelles qui servent de matériau, cet écho-là ne passe pas la rampe, en raison probablement de sa subtilité. La motivation de l'adaptateur était précisément de provoquer, comme le dit un critique, « cette découverte fascinante et désopilante d'un Tchekhov enfin gai... enfin cessant de porter son cœur en écharpe et capable d'égaliser, dans l'esprit, Labiche, Courteline et Feydeau, dans l'humour, Bernard Shaw »<sup>11</sup>. Arout expliqua comment il s'était, en quelque sorte, substitué à l'auteur défaillant :

Ce Tchekhov rieur des trente premières années, amateur de calembours et de blagues, a laissé un riche matériau dans lequel il eût sans doute largement puisé s'il s'était avisé plus tôt de son destin d'auteur dramatique — il l'a fait d'ailleurs partiellement — et si les jours de sa vie lui avaient été moins chichement comptés. Me tiendra-t-on rigueur d'avoir tenté de le faire à sa place, selon mes moyens, avec beaucoup d'amour ?<sup>12</sup>

Des commentateurs se sont interrogés sur la véritable vocation de Tchekhov en matière de genre. On a émis diverses hypothèses : Tchekhov aurait été nouvelliste par nécessité alimentaire et dramaturge par goût, à ses rares moments perdus ; ou nouvelliste par nature et dramaturge à défaut, lorsque la nouvelle ne convenait pas ; ou bien nouvelliste facile mais dramaturge laborieux, quoique génial ; ou encore foncièrement bigénérique, très à l'aise dans les deux genres et choisissant l'un ou l'autre au gré de sa fantaisie ; etc. Parmi toutes ces visions de Tchekhov, on s'accorde aujourd'hui à reconnaître qu'il maniait admirablement tant le genre dramatique que le genre nouvellistique, mais aussi qu'il choisissait généralement, pour chacun de ses sujets, le genre qui convenait le mieux à son dessein. On remarque d'ailleurs que par deux fois, il procéda lui-même à l'adaptation théâtrale d'une de ses nouvelles ; deux fois seulement. Quant à l'hypothèse qu'il eût écrit davantage de pièces comiques s'il avait vécu plus longtemps, elle ne tient guère. Ses quelques vaudevilles font partie de ses œuvres de jeunesse et il eut par la suite tout le temps nécessaire pour en écrire d'autres ; s'il ne le fit pas, on peut raisonnablement penser que, simplement, il ne le voulut pas.

Il est certain que le Tchekhov des nouvelles, drôles ou non, mérite d'être mieux connu chez nous, mais le truchement scénique me laisse sceptique. Si le théâtre est un art du plus manifeste que la nouvelle, faut-il vraiment s'efforcer de faire

passer tel contenu thématique d'un genre à un autre, qui lui convient peut-être moins ? Qui penserait que les genres sont interchangeables ? Chaque sujet appelle, de la part de chaque artiste, un traitement générique spécifique. La critique fut d'ailleurs sévère pour certaines de ces adaptations. L'exercice est à l'évidence périlleux : il peut sans doute revivifier une œuvre méconnue ou oubliée, mais aussi l'orienter, voire la mutiler et la défigurer. Prétendre révéler un écrivain de l'envergure de Tchekhov dans une plus grande mesure qu'il ne le fit lui-même me paraît relever d'une certaine présomption. Que dire de l'adaptation qui recompose une œuvre à partir de plusieurs, ou qui transforme radicalement l'œuvre originelle ? Si la plupart des adaptateurs excipèrent de leur grande admiration pour Tchekhov et de leur souhait de lui rendre hommage par leur travail, celui-ci, par nature, ne me semble pas très respectueux.

Ce n'est dès lors pas le véritable Tchekhov que ces adaptations donnèrent à connaître, mais seulement une sélection de ses thèmes, épaissis, abâtardis et formulés de la manière traditionnelle que Tchekhov avait fini par répudier explicitement. Je constate d'ailleurs qu'à mesure que son véritable théâtre fut de mieux en mieux compris et apprécié, les adaptations des nouvelles déclinèrent, signe peut-être que l'original plaisait davantage que ses épigones. Je citerai encore le romancier Nicolas Bréhal qui, fasciné par *Un royaume de femmes*, en a réalisé deux adaptations différentes à 7 ans d'intervalle. Mais désormais, on pratique plus volontiers l'adaptation sur les pièces elles-mêmes, que les metteurs en scène retraduisent et ajustent à leurs mesures.<sup>13</sup> Quoi qu'il en soit, toutes les adaptations récentes, tant de nouvelles que de pièces, reprennent le matériau tchékhovien en vue de créer une œuvre franchement personnelle plutôt que de servir humblement l'auteur. La création y gagne parfois ; Tchekhov lui-même... s'y perd.

De cet enfer pavé de bonnes intentions, je tire la conclusion qu'une adaptation ne se justifie que dans la mesure où elle est absolument indispensable à la recevabilité de l'œuvre originale, lorsque celle-ci suscite un net rejet de la part du public — ce qui n'a jamais été le cas des nouvelles de Tchekhov. L'adaptation devrait alors chercher à amener le public à l'original et non à monopoliser l'attention sur elle-même.

Enfin, ceux qui réutilisent à leurs propres fins la matière d'un illustre prédécesseur seraient bien inspirés de se montrer aussi intéressants que lui et de refaire ainsi une œuvre véritablement originale et grande. Dans ce cas, cependant, il ne convient plus de parler d'adaptation, mais bien de création. Et ceci est une autre histoire.

Marie GRIBOMONT

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

## NOTES

- <sup>1</sup> Ces mêmes raisons opportunistes ont probablement incité aussi au remaniement et à la représentation en 1956 d'une pièce de jeunesse de Tchekhov, pièce sans titre connue aujourd'hui sous le titre de *Platonov*, qui était injouable en l'état où son auteur l'avait abandonnée.
- <sup>2</sup> *Chirurgie, opéra-bouffe en un acte* de Denis ROCHE et André-G. BLOCK, d'après Antone TCHÉKHOV, musique de P.-O. FERROUD. Paris : A. Durand et fils, 1928, 14 p.
- <sup>3</sup> *La matinée d'un homme de lettres*. Pièce en un acte tirée de trois récits de Tchekhov par Tania Balachova, dans *L'avant-scène*, n° 89, 1954, pp. 39-44.
- <sup>4</sup> *L'humour de Tchekhov*, contes de Tchekhov adaptés pour la scène par Nicolas D. Yantchevsky. Paris : Éditions du Scorpion (Les feux de la rampe), 1961, 128 p.
- <sup>5</sup> A[ndré] A[LTER], *Les contes de Tchekhov sont aussi du théâtre*, dans *Le Figaro littéraire*, n° 476, 4 juin 1955, p. 12.
- <sup>6</sup> Lazare KOBRYNSKI, dans *L'Avant-scène*, n° 384, 15 juillet 1967, p. 41.
- <sup>7</sup> Léon DOMINIQUE, *Le théâtre russe et la scène française*, traduit du russe par Nina Nidermiller et Michèle Wiernik, Paris : Olivier Perrin (Art, théâtre et métier), 1969, p. 240.
- <sup>8</sup> ID., *Ibid.*, p. 244.
- <sup>9</sup> *Cet animal étrange*, pièce en deux parties de Gabriel Arout inspirée des récits de Tchekhov, dans *L'avant-scène*, n° 326, 15 janvier 1965, pp. 9-32.
- <sup>10</sup> *Des pommes pour Eve* de Gabriel Arout, inspirée des récits de Tchekhov, dans *L'avant-scène*, n° 437, 15 novembre 1969, pp. 10-36.
- <sup>11</sup> Jean VIGNERON dans *La croix* ; cité dans *L'avant-scène*, n° 326, 15 janvier 1965, p. 32.
- <sup>12</sup> Gabriel AROUT dans *L'avant-scène*, n° 437, 15 novembre 1969, p. 9.
- <sup>13</sup> Elles sont quelquefois réécrites entièrement, comme l'incroyable *Mouette* de Marguerite Duras (1985) qui, sans la moindre vergogne, se présente comme une traduction.

XX<sup>e</sup> SIÈCLE

# PAUL MORAND NOUVELLISTE : DU PORTRAIT À L'HISTOIRE

Auteur à grand succès pendant de nombreuses années, négligé ensuite pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la littérature, Paul Morand n'est plus lu aujourd'hui comme avant, mais son œuvre occupe sans doute une place importante dans l'histoire de la nouvelle française.

Quelque quatre-vingt-dix nouvelles constituent le bagage d'un auteur qui, après ses débuts comme poète, a publié aussi plusieurs romans, mais dont l'art excelle surtout dans le récit bref, un genre qu'il a contribué à renouveler de façon importante. Qualifié d'« homme pressé » (le titre de l'un de ses romans les plus célèbres), avide de jouir d'un monde changeant et d'une planète de plus en plus petite qui s'offraient, tentants, à portée de main, Morand a été considéré comme un écrivain de la vitesse, auquel le texte bref revenait de droit pour témoigner, tel une photographie, d'une époque et d'un monde qu'on ne peut saisir qu'à travers des instantanés.

Dans ce sens, Morand utilise l'écriture comme moyen pour fixer et pour transmettre son expérience du monde. *Paris-Tombouctou, L'Europe galante, East India and Company, Hiver Caraïbe, New York, Flèche d'Orient, Venises...* sont des titres révélateurs qui montrent comment les mondes découverts donnent lieu à des textes à travers lesquels les lecteurs sont transportés vers des univers auxquels ils n'ont pas d'accès direct. Mais, à côté des livres contenant le récit plus au moins fidèle d'un voyage, Morand publie aussi des textes dans lesquels il réélabore les matériaux pris au cours de ses périples pour construire des narrations purement littéraires. Il visite, observe, prend des photos, pour ensuite révéler ces images à l'aide de la lecture et de la réflexion et aboutir à la création d'une fiction littéraire contenant une représentation de la réalité.

Pour cela, la liberté est presque absolue. La nouvelle est un genre peu rigide et la seule règle, la brièveté, est même portée à la limite par des textes qui approchent la centaine de pages. Les limites sont floues, élastiques dirait-on, et des genres voisins fournissent des éléments qui peuvent être intégrés dans le texte nouvellistique et mis au service d'un but unique : la représentation du vaste monde dans un texte de quelques pages.

Liée à son expérience personnelle, témoignage de son époque, la narrative morandienne ne peut qu'évoluer en même temps que le monde, ouvrant ainsi de nouvelles voies d'expression à l'écriture de la brièveté. Nous nous proposons dans ce travail également bref d'envisager l'art de la nouvelle chez Morand et ses rapports avec d'autres formes d'expression à travers la considération de trois textes représentant, à notre avis, trois exemples de nouvelles bien différentes, quoique

possédant des éléments communs, trois textes que nous choisissons comme points de repère dans l'évolution de l'écriture morandienne : « Clarisse » (1914), « Bug O'Shea » (1932) et « Une noire affaire » (1976)<sup>1</sup>.

« Clarisse » est le premier texte nouvellistique offert au lecteur par Morand. Publié d'abord au *Mercure de France*, il apparaîtra ensuite en tête du volume *Tendres stocks*, où l'auteur nous propose trois portraits féminins. Aucune intrigue au sens propre ne nous est racontée dans les seize pages du récit, sorte de mosaïque consacrée à la composition du portrait d'une dame mondaine, égoïste et indolente, dans le Londres des années de la Grande Guerre.

« Bug O'Shea », publié d'abord séparément (en plaquette illustrée des Laboratoires Deglaude) puis intégré dans le volume *Feu M. le Duc* (1942) avec la nouvelle qui donne titre au recueil, est un clair exemple de « nouvelle longue », divisée en huit chapitres, où l'on utilise l'histoire d'un gangster new-yorkais, d'origine irlandaise, comme prétexte pour présenter au lecteur une vision de la société américaine et surtout un chant aux beautés de l'Île Émeraude et une représentation du caractère de ses gens.

Finalement, « Une noire affaire », dernière nouvelle que Morand ait fait paraître de son vivant (dans le numéro de janvier 1976 de *La revue des Deux Mondes*), illustre, en format bref, l'intérêt pour la narration historique qui caractérise son œuvre de maturité. Le récit de la mort de Charles V à Yuste et des intrigues concernant l'avenir de l'archevêque Carranza offre des éléments d'identification personnelle à un auteur qui a toujours montré sa fascination pour le personnage de l'Empereur espagnol ainsi que pour son fils et successeur, Philippe II, incarnation à son avis d'une des étapes les plus significatives de l'histoire d'Espagne.

Notre intérêt n'est pas d'analyser ces trois textes en détail, mais, en accord avec l'esprit de ce colloque, de considérer, à partir d'eux, l'art de la nouvelle chez Morand pour montrer comment l'auteur puise dans d'autres genres plus ou moins voisins pour en extraire des éléments qui enrichissent et font évoluer la narration courte. Pour cela, on partira de la considération de trois aspects à notre avis fondamentaux dans les textes proposés, et dont le traitement différencié témoigne aussi de l'évolution subie par l'écriture morandienne : la présence de l'auteur, la représentation d'une société et la technique narrative.

## LA PRÉSENCE DE L'AUTEUR

« Je vous ai connu, Clarisse, en des jours heureux. »

Le texte de « Clarisse » s'ouvre par cette phrase qui souligne son caractère tout à fait subjectif et qui en même temps situe déjà le personnage sur cet arrière-fond qui lui donnera un relief particulier. Tel qu'il l'explicite, le narrateur va parler de sa propre expérience concernant cette femme : il va la décrire à partir de sa propre perception et de son opinion personnelle, et ce qu'il va raconter d'elle, ce sont ses souvenirs d'épisodes vécus en commun. En poussant un peu plus loin, il



utilisera, pour la caractérisation de cette femme, l'opinion qu'elle a de lui-même et les sentiments (une certaine jalousie née de son esprit dominateur) qu'il éveille chez elle.

Le discours adressé à la protagoniste (le vocatif le rapproche plutôt de la dédicace poétique que de l'écriture épistolaire) cédera sa place à la narration à la troisième personne et même à des dialogues au style direct, mais en tout cas le moi du narrateur sera présent dans son discours puisque celui-ci n'est pas seulement point de focalisation mais aussi personnage de son récit.

Le procédé est commun aux premières nouvelles de Morand. Non seulement les trois portraits de *Tendres stocks*, mais aussi les récits contenus dans *Ouvert la nuit* (1922) et *Fermé la nuit* (1923) sont présentés comme des expériences vécues par le narrateur masculin qui les raconte, un narrateur qui se trouve d'ailleurs très proche de l'image publique d'un Morand dont la réputation était celle d'un homme mondain, aimant les voyages et les relations féminines.

Dans le cas de « Clarisse », cette identification du narrateur avec l'image publique de l'auteur est favorisée par la présence dans la caractérisation du premier comme personnage de certains éléments qui renvoient directement le lecteur avisé à la figure du second. Ainsi, le souvenir d'enfance évoqué à la demande de Clarisse (p. 27) contient des éléments (le père travaillant dans son atelier, la vue de la fenêtre parisienne) appartenant à l'univers de l'enfant Morand. D'autre part, lorsqu'il entreprend, à travers la reproduction des commentaires de Clarisse, la caractérisation de ses plus proches amis, l'allusion à l'assortiment de son image physique avec le « salon chinois » constitue une piste subtile laissée au lecteur qui connaît l'air oriental (bouddhique disait-on) du visage de l'écrivain.

Ces éléments personnels ne sont pas restés étrangers à la critique biographique ni à certains des lecteurs contemporains qui ont même reconnu dans Clarisse des traits d'une dame de la bonne société anglaise, ce qui « a fait du bruit à Londres<sup>2</sup> ».

En tout cas, plus que les identifications biographiques, ce qui nous semble important dans ce texte c'est l'utilisation évidente que l'auteur fait de sa propre expérience mondaine pour la composition de son personnage. L'image et le caractère de Clarisse sont pris par son créateur des traits des femmes (peu importe que ce soit d'une seule ou de plusieurs) qu'il fréquente dans les cercles mondains de la capitale britannique. Les commentaires du narrateur concernant l'attitude des Anglais vis-à-vis de la guerre qui commence en Europe procèdent directement du vécu pendant ces années où il était attaché d'ambassade à Londres. Ce qui est évident, en tout cas, c'est que Morand ne semble pas voir d'inconvénient (puisque'il offre des données explicites) à ce qu'on l'identifie avec le narrateur qu'il met en scène, identification qui rapproche le texte de la réalité de laquelle il s'inspire, en même temps qu'elle contribue à forger sa propre légende personnelle.

L'expérience personnelle comme voyageur est à nouveau mise au service de la création littéraire dans « Bug O'Shea », que nous choisissons comme exemple des

textes où cette expérience se trouve à la base de la création d'une fiction purement littéraire. La narration de l'histoire de ce gangster, inspiré des célèbres contrebandiers d'alcool qui dominaient la société américaine des années vingt, est réalisée à la troisième personne par un narrateur omniscient extradiégétique, mais qui se permet pourtant d'intervenir dans son récit soit à travers la focalisation des éléments et le choix des qualificatifs et des images, soit avec l'introduction de ses opinions dans des commentaires directs sur ce ou ceux dont il parle. Des opinions qui naissent, bien évidemment, de sa propre observation du monde qu'il parcourt sans cesse.

Dans ce cas-ci, les modernes États-Unis et la traditionnelle Irlande sont confrontés dans un récit où le paysage, la culture et surtout les gens de la deuxième l'emportent nettement sur la société américaine dans l'esprit du protagoniste (immigré irlandais qui revient chercher ses racines), mais aussi dans celui du narrateur, qui, en conservant toujours un regard critique, se plaît dans les charmes de l'île. Le choix des personnages, les sentiments et les opinions exprimés par ceux-ci, ainsi que le jeu de focalisation, qui fait du lecteur le spectateur de discussions concernant certains aspects de l'histoire, sont les procédés employés pour l'expression indirecte des jugements que le narrateur veut nous transmettre. Mais, quand ceux-ci ne suffisent plus, il n'hésite pas à intervenir (comme c'était le cas dans « Clarisse ») avec des commentaires directs.

L'identification de l'auteur avec le protagoniste de son histoire devient plus subtile mais non moins importante dans le cas du dernier texte que nous considérons. L'Histoire occupera une place de plus en plus importante dans la littérature d'un auteur qui, après s'être intéressé presque exclusivement à la réalité contemporaine, tourne son regard vers le passé lorsqu'il sent que les événements de celle-ci le dépassent et se jouent de lui. Dans des romans comme *Fouquet ou le soleil offusqué* ou *Le flagellant de Séville*, ainsi que dans certaines nouvelles (« Le dernier jour de l'inquisition » ou le texte qui nous occupe), Morand inscrit la fiction littéraire dans un cadre historique qui ne fonctionne plus comme simple toile de fond, mais devient protagoniste du récit. Bien évidemment, le choix des épisodes historiques n'est pas du tout innocent : l'auteur choisit des époques et des personnages qui l'intéressent particulièrement, surtout ceux dans lesquels il trouve (dans le cycle itératif de l'histoire) des éléments de rapprochement avec l'histoire présente, et même avec son histoire personnelle<sup>3</sup>.

« Une noire affaire » met en place la figure de Charles V et l'ambiance de la cour impériale espagnole, une période historique qui a toujours fasciné Morand. Des essais, des articles, des lettres et des allusions parsemées ici et là dans ses œuvres témoignent de son intérêt pour l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, époque où il retrouve les origines de la nation qu'il a pu connaître. L'empreinte laissée par des gouverneurs puissants mais trop ambitieux, par la crise économique et surtout par l'énorme influence du christianisme sur tous les aspects de la vie et de la

culture est si profonde que seule la connaissance de cet héritage peut faire comprendre à l'étranger les particularités de la société espagnole.

Mais, dans ce cas-ci, l'histoire d'Espagne n'est que l'alibi de la plainte personnelle. Comme l'exilé Morand s'exprimait (et se justifiait même) à travers le Don Luis du *Flagellant de Séville*, l'écrivain qui approche de la mort met en place l'Empereur moribond qui, comme lui-même, ressent que les nouveaux temps ne sont pas à lui, que son rôle est accompli, et qui constate non sans peine que d'autres prendront le relais.

On apprécie donc un effacement progressif de la présence de l'auteur dans ces trois textes : du narrateur-personnage de « Clarisse », on passe au narrateur extradiégétique qui se permet d'exprimer des opinions personnelles, pour arriver finalement à un récit où celui-ci joue comme simple focalisateur d'un épisode historique sans se permettre d'y ajouter des jugements explicites. Mais cet effacement n'est pas une disparition. Tout au contraire, l'auteur ne fait que dissimuler sa présence pour s'engager davantage dans son texte : tout d'abord, il choisit de parler des gens qu'il a fréquentés, puis des pays qu'il a connus ; finalement il parlera de l'histoire apprise pour ne parler que de lui-même.

#### LA VISION D'UNE SOCIÉTÉ

On a parlé de « Clarisse » comme d'une « nouvelle-portrait », ce qui ne doit pas faire croire que la collectivité n'y est pas représentée. Il est bien vrai que la figure de la protagoniste et sa personnalité particulière dominent tout le texte, mais, comme cela se passe aussi dans le portrait pictural, son image se fait plus solide par contraste avec l'arrière-fond dont elle se détache. Sa maison et ses amis expliquent Clarisse, son caractère ne peut être compris qu'en la situant dans ce milieu mondain où elle règne absolument. Elle a été choisie par le narrateur comme représentation personnelle d'un groupe social bien défini : des gens auxquels l'aisance économique permet d'aborder le nouveau siècle dans la nonchalance, soucieux uniquement de leurs propres manies et caprices :

Nous voici réunis autour d'une table chez Murray's, pour notre plaisir commun, qui est le sien. Clarisse nous domine tous de sa taille ; elle a plus d'éclat que les femmes, plus d'assurance que les hommes ; le maître d'hôtel s'adresse naturellement à elle. Nous nous groupons autour d'elle, heureux de notre présence dans cette catacombe capitonnée où officie le plaisir. Les femmes du sous-sol ont les ongles polis, la figure bien peinte ; on voit leurs aisselles. Des couples dansent, s'enroulant autour d'un axe imaginaire, tordant la valse comme un torchon d'où ruisselle la mélodie (p. 24).

Comme contrepoids à cet univers de plaisirs artificiels, la réalité menace de s'imposer de la façon la plus dure : la guerre qui dévaste le continent atteint l'Angleterre même si on refuse d'y croire. Cependant, au lieu de détruire ce « paradis » mondain, elle est assimilée, engloutie par celui-ci. Dans « ce pays sans

cicatrices, où les enfants n'ont jamais trouvé dans les murs des maisons les boulets des guerres précédentes » (p. 16), la guerre se montre petit à petit, dans les petits détails, et n'est comprise que très lentement. L'univers mondain, pour sa part, ne fait que l'assimiler à son propre fonctionnement : de nouveaux éléments viennent s'y joindre (des marchands enrichis par la nouvelle situation, des étrangers, des « neutres » qui vendent des armes, des mutilés de guerre...), la banqueroute des autres favorise l'achat avantageux des bibelots que Clarisse aime tant... La guerre n'affecte cet univers privilégié que dans les menus détails. L'Angleterre continue d'être une île où l'on peut se sentir à l'abri des ravagements d'un conflit que l'on se refuse de regarder en face.

L'attitude de Clarisse prend ainsi toute sa valeur par opposition à cette réalité dont elle ne veut pas se soucier. Mais son égoïsme n'est pas singulier, puisqu'elle n'est que la représentation du milieu auquel elle appartient. En faisant le portrait de cette dame, le narrateur décrit une société, un cercle fermé qui, en tournant le dos au monde, établit ses propres règles de fonctionnement ; en définitive, un univers auquel la plupart des lecteurs n'auront accès qu'à travers la littérature.

Dans « Bug O'Shea », le procédé utilisé pour la narration est similaire, mais élargi dans tous ses aspects. La nouvelle prend plus d'ampleur, on passe du portrait au développement d'une intrigue proprement dite. Mais celle-ci n'est finalement qu'une nouvelle excuse pour la représentation de tout un univers social. L'histoire du gangster irlandais qui simule sa mort à New York pour revenir secrètement à son pays natal et s'y installer définitivement en se réintégrant pleinement est l'anecdote qui sert à l'auteur pour juxtaposer deux pays, deux sociétés, bref, deux visions du monde.

Les États-Unis sont à l'époque une puissance naissante. Des milliers d'immigrants y arrivent pour chercher fortune dans cette nouvelle terre des opportunités. C'est le modèle d'une société moderne, dont le développement technologique et l'activité économique font le moteur du monde occidental. Morand en donne sa vision particulière dans les tableaux du premier chapitre où l'on assiste à l'hommage public du gangster assassiné. Le paradoxe du succès social du délinquant, mis en relief par une construction polyphonique, est choisi comme exemple de la valeur de l'argent et surtout de l'image publique (de la publicité) dans la société américaine. Pour un Européen élitiste, qui déteste la foule et la façon dont celle-ci se laisse manipuler, les New-Yorkais font l'objet d'une ironie non dissimulée :

Immense congrégation de badauds, comme seule en offre cette métropole affairée qui ne s'accorde une flânerie que les jours de réception d'un héros, les soirs d'adieux d'une étoile célèbre, aux moments où arrivent un boxeur triomphant, un explorateur pleuré et miraculeusement retrouvé. L'Amérique s'ennuie ; c'est là son moindre défaut ; mais un rien l'amuse, et c'est là son plus charmant côté (p. 145).

Par contre, l'Irlande présente nombre d'attraits, tant du point de vue du paysage que de celui de la culture ou du caractère de ses habitants. C'est une nation de paysans, peu touchée par la modernité, et c'est justement dans son caractère traditionnel que réside tout son charme. Bug a triomphé aux États-Unis, mais c'est en Irlande qu'il revient pour jouir de sa fortune et de sa retraite. La recherche d'une demeure à la hauteur de ses besoins est le moyen employé pour nous faire parcourir le pays, pour (re)découvrir ses secrets et pour nous faire comprendre le caractère particulier de ces gens fiers et tendres, superstitieux et généreux en même temps, chez qui la simplicité est plus une vertu qu'un défaut.

En ce sens, Cucogri représente le type de l'Irlandais, comme lady Glencoe incarne les traits et les vertus de la femme irlandaise et c'est ainsi que, en la substituant à son ancienne fiancée, O'Shea rompt avec son passé américain, et que, en l'épousant, il se marie avec son pays natal.

Le cas d'« Une noire affaire » est à nouveau quelque peu différent. L'histoire y prend la place de la géographie physique et humaine et ce n'est qu'un fragment très particulier de l'Espagne qui nous y est présenté. La figure de l'empereur moribond constitue le centre du récit : celui qui avait dominé l'Europe et la plupart du Nouveau Monde agonise dans un coin éloigné de l'Estremadure où il s'est volontairement retiré pour finir ses jours loin de la cour. La maladie, les événements et les hommes qui l'entourent s'imposent à sa volonté malgré ses efforts pour en triompher. L'histoire se joue de lui et une nouvelle étape commence, la plus noire de l'histoire d'Espagne.

Cependant, comme c'était déjà le cas pour le portrait de Clarisse, la peinture de Charles V présente une ambiance qui lui accorde sa signification. Dans les ombres qui entourent son portrait de moribond, d'autres personnages bougent : les intrigues de son confesseur et des religieux qui l'accompagnent réussiront à éviter sa dernière volonté. L'intolérance la plus exacerbée domine désormais la cour et la vie espagnoles. Face à l'éclat du royaume de l'empereur ouvert et bon vivant, le noir dominera dorénavant l'Espagne gérée par ses successeurs.

Le récit d'un bref épisode sert donc aussi à jeter un coup d'œil sur une société non seulement étrangère mais aussi passée. L'intrigue est simple, mais la destitution et l'arrestation de Carranza sont le symbole des nouveaux temps dominés par l'obscurantisme et l'intolérance religieuse. C'est une nouvelle visite (littéraire cette fois-ci) à cette période de l'histoire sans laquelle on ne pourrait jamais, selon l'auteur, comprendre et expliquer la singularité des Espagnols.

La représentation de différents univers devient donc fondamentale dans l'écriture morandienne, que Stéphane Sarkany considère comme un essai de réalisation d'une « sociographie internationale<sup>5</sup> ». L'ensemble de son œuvre constitue donc une sorte d'album où le monde, qu'il a parcouru de long en large, se trouverait représenté à partir de la vision qu'il en a, un album qui, cependant, est loin

d'être tout à fait réaliste, puisqu'il est présenté sous un biais littéraire<sup>6</sup>. L'observation directe, même fugace, le recul<sup>7</sup> et le travail poétique donneront lieu à ces instantanés concentrés offerts au lecteur pour qu'il en jouisse et en tire ses propres conclusions :

On me reproche souvent de m'en tenir à l'exceptionnel, de ne pas chercher, en écrivant, l'humain et le permanent. mais c'est au lecteur à le chercher, à découvrir des conclusions que je m'efforce de voiler, de ne pas lui imposer ennuyeusement.<sup>8</sup>

#### LES TECHNIQUES NARRATIVES

Le travail littéraire reste donc l'un des éléments fondamentaux et est mis avant tout au service du plaisir de la lecture. La brièveté de la nouvelle favorise la souplesse du récit, mais cela n'est pas suffisant et sa portée esthétique se voit renforcée par des hardiesses narratives qui n'excluent pas l'emprunt d'éléments techniques à d'autres genres plus ou moins voisins.

L'agilité du récit est obtenue à travers un jeu de juxtapositions : l'utilisation de paragraphes séparés par des blancs permet à l'auteur de sauter librement dans l'espace et dans le temps, mais aussi d'introduire des changements dans la focalisation, la thématique et même dans les formes d'écriture.

Dès sa première nouvelle, Morand fait appel à cette technique pour faire le portrait de Clarisse à travers une sorte de collage, où l'auteur peut se permettre de tout inclure : la description directe du personnage, réalisée de façon assez brève dans un discours adressé à elle-même, alterne avec des fragments de dialogues, des souvenirs et des anecdotes racontés à la première personne, des jugements personnels, des réflexions plus générales... L'alternance de la première et de la troisième personne dans la narration, l'introduction d'images et de métaphores quelque peu frappantes<sup>9</sup> et même d'un certain jeu photographique dans la focalisation (l'image reflétée sur la théière d'argent) contribuent aussi à l'originalité de ce portrait mobile qu'on pourrait rapprocher des expériences de représentation multiple proposées par le cubisme dans le domaine de la peinture. « Clarisse » n'est donc pas un récit au sens propre, il n'y a pas d'histoire racontée comme il n'y a pas de vrai début ou de fin justifiée. Ce n'est qu'une juxtaposition de renseignements sur une femme et son entourage, à partir desquels le lecteur peut recomposer l'image de la société mondaine du Londres de 1914.

La juxtaposition est aussi employée dans « Bug O'Shea », quoique d'une façon différente, motivée surtout par la plus grande longueur du texte. Celui-ci apparaît divisé en huit chapitres, numérotés mais sans titre, division qui est justifiée par l'unité thématique des différents épisodes racontés. À l'intérieur de certains d'entre eux, les blancs (beaucoup moins fréquents que dans le texte précédent) indiquent tout simplement le changement de scène.

On peut cependant distinguer deux parties nettement différenciées dans le récit, dont la séparation n'a pas été marquée par l'auteur dans la forme externe de celui-ci. Le premier chapitre, où l'on raconte les funérailles du gangster, se différencie du reste de la nouvelle non seulement du point de vue de la localisation (c'est le seul qui se passe en Amérique), mais aussi en ce qui concerne le traitement technique du récit. À lui seul, il pourrait constituer une nouvelle, puisque ses treize pages possèdent une forte unité narrative qui est brisée par la suite jusqu'à ce que l'épisode final rende son unité à l'ensemble.

Il n'est donc pas étrange de trouver que le nombre de scènes séparées par des blancs est beaucoup plus grand dans ce premier chapitre que dans le reste de l'histoire, séparée en sept épisodes principaux. Huit scènes constituent ce premier tableau dont la composition est tout à fait cinématographique. Les funérailles de Bug O'Shea et le départ de son cercueil du port de New York vers son Irlande natale nous sont racontés à travers la focalisation de différentes scènes : la conversation entre un nettoyeur de carreaux et une femme de ménage, l'activité dans la salle de rédaction du *Chicago Vesperal*, les commentaires d'un limonadier et ses clients dans la rue, la description du cortège, le dialogue entre un banquier, victime du gangster, et sa fille, les propos tenus entre des policiers d'origine irlandaise, et, finalement, le départ du cercueil dans un transatlantique de luxe. Cette structure permet de changer le point de vue de façon à obtenir un récit polyphonique des faits, où l'on trouve même des interventions chorales de la foule. La parole du narrateur à la troisième personne (ses commentaires et ses opinions même) se mêle à celle de différents personnages qui ne sont que de petites manifestations de la vaste et complexe société américaine, pour nous raconter l'événement dans toutes ses dimensions. De cette façon, le récit d'un épisode sert encore une fois à faire le portrait d'une société.

De plus, la société moderne des États-Unis est présentée à travers des moyens propres à la technique cinématographique moderne : la focalisation de scènes diverses dont le seul lien est le sujet des conversations, l'utilisation de répliques et de menus détails pour créer un climat, les images de foule dans de grands espaces ouverts, et même une attention portée aux détails visuels qui cette fois-ci n'est pas tout simplement photographique mais qui tient compte aussi du mouvement<sup>10</sup>.

Le récit change tout à fait de localisation, de forme, de thématique et apparemment d'histoire à partir du deuxième chapitre, lorsque le narrateur omniscient, en introduisant parfois le discours direct de ses personnages, nous raconte la recherche de la part de McGovern, un immigré revenu enrichi des États-Unis, d'un logis et d'une propriété où vivre en vrai Irlandais. Si le premier chapitre se rapprochait du cinéma, cette seconde partie s'apparente souvent au guide de voyage. Mené par McGovern et Cucogri, le lecteur parcourt l'Irlande, à travers un itinéraire spécialement tracé pour retrouver toutes ses beautés. Le narrateur se plaît à citer des toponymes, à décrire le paysage (quoique de façon condensée), à

raconter des anecdotes sur la langue, les habitudes et les traditions du pays, en ajoutant même des commentaires et des jugements personnels. Il semble s'enthousiasmer, comme son personnage, à la découverte des charmes de l'île, quoique sans jamais perdre son regard critique pour tout ce qui lui semble quelque peu exagéré dans l'amour des Irlandais pour leur patrie.

Le rapprochement avec le point de départ américain se fait de plus en plus évident lorsque la fin du récit approche. Les scènes de foule et les interventions chorales reviennent, quoique cette fois-ci leur caractère soit plus théâtral que cinématographique, et la surprise finale se fait de plus en plus prévisible. Le cercle se ferme lorsque McGovern-O'Shea redevient héros populaire mais réintégré dans l'univers irlandais qui lui était propre.

Du collage cubiste on passe donc au film et au documentaire touristique pour revenir finalement à la peinture dans le cas de la nouvelle historique. Si dans *Le flagellant de Séville* Morand avait choisi de réutiliser les couleurs de la palette de Goya pour écrire une partie de l'histoire de son époque, dans « Une noire affaire » il a recours aux procédés de la peinture espagnole des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles pour peindre la fin de Charles V.

Dans « L'Espagne noire<sup>11</sup> », l'écrivain avait manifesté son intérêt et son admiration pour les grands maîtres du clair-obscur, la technique la plus représentative de ce jeu de lumière et d'ombre qui caractérise à ses yeux l'Espagne. Dans son texte, les bougies éclairent le visage noirci du moribond, et la description s'étend sur des détails de pourriture qui rappellent les images de décomposition des tableaux les plus sombres du baroque espagnol, en tant qu'on évoque aussi le tremblement expressionniste de la touche d'un Greco<sup>12</sup> :

Éclairé d'un pic de cierges noirs allumés, dont le triangle perçait l'ombre de la chambre, le visage acéré de Charles Quint tremblait à la même brise que les petites flammes qui rendaient la vie à sa figure de mourant ; il portait sur la tête un bonnet d'herbes odorantes, contre les migraines, d'où sortait le poil rude d'une barbe grise, collée par une dernière sueur (p. 982-983).

Entourant le portrait, les ombres cachent les mouvements des ecclésiastiques qui conspirent pour contredire la volonté de l'Empereur. Finalement, les durs paysages castillans et la rigide magnificence des cortèges créent le climat de la dernière scène, où s'affirment le triomphe de l'intolérance et la noirceur.

L'utilisation d'éléments picturaux est donc l'élément le plus significatif du point de vue formel dans un récit où l'on retrouve beaucoup moins de hardiesse technique qu'ailleurs. « Une noire affaire » est un texte de vieillesse et la question thématique l'y emporte sur l'expérimentation formelle. La juxtaposition de scènes est à nouveau le procédé employé pour la composition, et les dialogues y sont, plutôt que des échanges de propos, des interventions récapitulatives des événements historiques que l'on veut raconter. Tout dans le texte est condensé pour contribuer au tragique.



Parti de la brièveté du portrait et après avoir porté la nouvelle jusqu'aux limites du roman (quant à son étendue), après le flirt avec de formes d'expression bien diverses, l'auteur revient donc finalement à la brièveté. La sélection d'éléments en nombre réduit mais chargés de signification permet de concentrer en peu de pages tout un univers qui sera déployé par la lecture. Pour beaucoup dire, il n'y a finalement qu'à peu parler : c'est au lecteur de comprendre.

Immaculada ILLANES ORTEGA

Université de Séville

## NOTES

- <sup>1</sup> Nous utiliserons pour les citations l'édition des trois textes dans Paul MORAND, *Nouvelles complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991-1992, 2 vol.
- <sup>2</sup> La notice rédigée par Michel Collomb pour l'édition de la Pléiade signale que la dame en question était l'épouse française du baron d'Erlanger, important banquier londonien, et inclut de même cette citation de Morand tirée de son *Journal d'un attaché d'ambassade*, p. 262.
- <sup>3</sup> Le parallélisme entre le destin de don Luis et du peintre Francisco de Goya, personnages du *Flagellant de Séville*, et Morand a été souligné par la critique et suggéré par l'écrivain lui-même. Le roman deviendrait ainsi une plainte de l'exilé qui se sent mal compris de ses compatriotes.
- <sup>4</sup> Nous avons analysé toutes ces références dans le chapitre « L'histoire d'Espagne » de notre thèse *Valery Larbaud y Paul Morand : imágenes de España*, Université de Séville, 1995
- <sup>5</sup> Sous l'influence de Gobineau, l'auteur aurait tendance à « représenter les figures de divers pays dans leurs climats, avec leurs coutumes, mœurs et réactions propres, par conséquent vus de l'intérieur » (*Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, p. 29-30.)
- <sup>6</sup> « Le cosmopolitisme du réel constate des faits et les propose au bon sens des lecteurs. Mais l'inventaire des phénomènes cosmopolites chez Morand, quoique très riche, est loin d'être complet. Il ne prétend pas atteindre la totalité objective des faits parce que pour lui, l'écrivain est avant tout un artiste. Aussi néglige-t-il ce qu'il ne peut pas exploiter en tant que poète, et notamment ces larges masses d'humbles qui, à l'esthète, paraissent grisâtres [...] c'est donc d'un œil d'impressionniste qu'il regarde l'horizon mondial, et au hasard, de sorte que son cosmopolitisme, partiel et partial, n'est réaliste qu'en apparence seulement » (*Ibid.*, p. 138).
- <sup>7</sup> « Je n'ai jamais voulu écrire sur le moment, comme un article de journal, parce que je crois que le recul est absolument nécessaire : d'abord un arrière-fond historique et ensuite de la réflexion, avant de donner des instantanés ! Il faut que ça ait l'air d'instantanés et que ça n'en soit pas. » (*Entretiens avec Paul Morand*, p. 75).
- <sup>8</sup> Frédéric LÉFÈVRE : *Une heure avec...*, p. 31-41.
- <sup>9</sup> C'est là le reproche fondamental de Proust aux premiers textes morandiens, exprimé dans sa préface pour *Tendres stocks* : « Le seul reproche que je serais tenté d'adresser à Morand, c'est qu'il a quelquefois des images autres que des images inévitables. Or, tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau (dans des conditions données) bout à 100 degrés. À 98, à 99, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux vaut pas d'images. »
- <sup>10</sup> Soit comme exemple le moment du départ du bateau :  
« Enfin, entre le quai et le bastingage, un mince fossé se creusa, un puits au fond duquel l'eau apparut, si l'on peut appeler eau cette litière de peaux de bananes, de paille, de cosses de melon, de cartons défoncés, de journaux de soir trempés et de fleurs fanées ; roulement sourd de la première passerelle ramenée à terre ; cinq cents personnes s'aperçurent alors qu'il était temps de quitter le bateau si l'on ne voulait pas partir sans billet ni bagages ; en trois minutes, la place se vida et les amarres d'arrière tombèrent lourdement sur l'eau. Les remorqueurs tiraient à bâbord de toutes leurs forces, et ramenaient le transatlantique au milieu du port.  
« Le Jacques-Cartier démarrait ; les New-Yorkais regardaient sa haute carcasse blanche, noire et rouge

s'enfoncer dans la nuit ; il brillait comme une ville, comme un morceau de Manhattan qui s'arracherait du rocher indien et s'en irait sur la mer » (p. 147).

<sup>11</sup> *La Revue de Paris*, février 1953, p. 15-22.

<sup>12</sup> La présence du nain Perico, non constatée dans les documents historiques, rappelle également les tableaux d'un Vélasquez.

# L'ÉVOLUTION DU FANTASTIQUE DANS LES NOUVELLES DE LOUIS ARAGON

Si nous essayons de définir la nouvelle à partir des aspects qui la caractérisent et la rendent plus adéquate que d'autres genres à l'expression de certains sujets, nous sommes attirée par le choix que les écrivains font de la nouvelle comme forme idéale pour représenter le fantastique.

Nous voici obligée de citer Baudelaire et sa fameuse observation sur l'art d'Edgar Allan Poe :

Parmi les domaines littéraires où l'imagination peut obtenir les plus curieux résultats, peut récolter les trésors, non pas les plus riches, les plus précieux (ceux-là appartiennent à la poésie), mais les plus nombreux et les plus variés, il en est un que Poe affectionne particulièrement, c'est la *Nouvelle*. Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents ; mais ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu<sup>1</sup>.

Le rapport est rendu de façon bien explicite ; pourtant il soulève à son tour d'autres problèmes d'interprétation, liés à la notion même de fantastique, puisque cette dénomination prend selon les époques et selon les auteurs (et le public) des sens différents voire contradictoires.

Quelle serait la nature du fantastique ? Peut-on le définir selon un simple choix thématique ? Obéit-il à des critères esthétiques ? S'agit-il d'une vision du monde ou d'une tendance de notre imagination ? Pouvons-nous considérer un fantastique plus traditionnel, issu de la sensibilité romantique, face à un fantastique plus moderne ? Les théoriciens parlent de sous-genre (à la façon du récit policier, historique...), d'esthétique, considèrent même des grilles pour bien analyser les composantes et l'agencement du récit fantastique, tandis que les écrivains souvent préfèrent parler des conséquences extrêmes de l'imagination nées de la crainte de l'homme face à l'inconnu, à l'absurdité, ou simplement de son besoin de rêver.

Revenons donc à la nouvelle pour reprendre ses caractéristiques. Outre son nombre plus ou moins réduit de pages, elle situe ses sujets dans le monde réel, quoique cette réalité évoquée peut présenter l'irruption brusque de l'insolite. Cette apparition inespérée est rendue encore moins inexplicable à cause de la brièveté de l'ensemble du récit, l'ellipse des détails ou l'accélération dramatique des scènes. Incompréhensible et plein d'ambiguïté, l'insolite inquiète. Pris au dépourvu, personnages, narrateur, narrataire sentent le danger, devinent les conséquences funestes. Quand on considère un fantastique traditionnel, on établit bien l'écart avec le féerique, univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel, sans détruire la cohérence : le conte de fées, les légendes, se déroulent dans un temps éloigné, dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est d'usage. Le surnaturel est naturellement associé aux êtres et aux choses, ne brise pas leur harmonie et présente la plupart du temps un déroulement heureux. Tandis que le fantastique, après avoir introduit un élément étranger, brise la cohérence universelle, termine de façon sinistre, même si l'ordre des choses reprend par la suite : la perception que l'on peut en avoir reste profondément troublée.

C'est ainsi que, dans l'histoire de la littérature, le fantastique serait étroitement lié à une confiance extrême dans la raison pour expliquer tous les phénomènes, et dans les sciences qui considèrent le rapport direct des causes et des effets. Le mystère banni des consciences, la confiance s'installe et l'ennui avec. À partir du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle le surnaturel revient et se renforce avec le romantisme un peu partout en Europe. Le conte et la nouvelle fantastique peuvent même être considérés comme des genres à la mode, avec leur thématique qui saisit de peur, montre la face obscure, inexplicable, impénétrable des faits, l'autre côté, le côté de la Mort. Tout un répertoire d'images, de symboles ou de situations se répètent, des jeux avec le temps, des espaces vides, des décors lugubres, le vampirisme, les métamorphoses, les hallucinations de toutes sortes, la folie, les fantômes, les revenants, les spectres, les morts-vivants, les pactes avec le diable, la réalité qui s'estompe au profit du rêve, de l'autre côté du miroir, les reflets, les doubles, le jeu entre l'œuvre d'art et la réalité... Pourtant il n'est pas nécessaire d'utiliser ces images pour réaliser une œuvre fantastique. Il suffit, comme le souligne Todorov, de créer un climat dérangeant, même en partant d'éléments anodins de la vie quotidienne ou de modifications imperceptibles venant de l'intérieur des personnages<sup>2</sup>. Il suffit donc de l'intention d'inquiéter, de bouleverser ou, comme dit encore Baudelaire, d'affirmer

[...] la méchanceté naturelle de l'homme. Il y a dans l'homme [dit E. Poe], une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte ; et cependant sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d'actions humaines resteront inexplicables, inexplicables. Ces actions n'ont d'attrait que parce qu'elles sont mauvaises, dangereuses ; elles possèdent l'attraction du gouffre. Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau<sup>3</sup>.

Montrer la perversité de l'homme, les mystères de l'univers ou le glissement imperceptible de la raison vers le doute, la surprise, l'étonnement, l'hallucination, autant de formes que revêt le jeu de l'artiste pour éveiller le sentiment de crainte chez son lecteur, que la psychanalyse interprète comme manifestation d'un désir refoulé, d'un manque, ou la phénoménologie comme un effort de lucidité pour saisir son être-dans-le-monde.

Louis Aragon écrit tout au long de sa vie des nouvelles. Quelques-unes ne sont que des chapitres ou des « branches » de ce vaste roman que de 1923 à 1926 il essayait de composer, avec de nombreux personnages dont les destinées auraient dû s'entrecroiser : *La défense de l'infini*<sup>4</sup>. Sa « volonté de roman » finit brûlée à Madrid mais certains fragments ont mérité plus longue vie. C'est le cas du fameux *Con d'Trène* (1923), dont Aragon refusait toujours la paternité, bien qu'il l'eût publié de façon anonyme en avril 1928, du *Cahier noir* (1925), ou encore du *Mauvais plaisant* qui a eu environ trois versions de 1926 à 1964. D'autres nouvelles jouent la fonction de mise en abyme à l'intérieur d'un roman (nous pensons à *La mise à mort*<sup>5</sup>). Mais l'écrivain a ressenti le besoin de grouper celles qu'il considérait les plus représentatives dans deux recueils : *Le libertinage* (1923-1924, avec une seconde préface ajoutée en 1964) et *Le mentir-vrai* (qui rassemble des nouvelles écrites à des époques très différentes : 1923, 1926, 1930, 1964)<sup>6</sup>.

En tout cas, le fait d'ajouter tardivement une nouvelle préface à son premier recueil de jeunesse contribue à mettre en évidence l'importance qu'Aragon continuait à accorder à ses premières nouvelles, comment il essayait de mettre en rapport l'un et l'autre recueils, séparés non seulement par l'écoulement du temps mais par des motivations littéraires, artistiques et politiques différentes, bien que tous deux soient des manifestations d'un même projet esthétique. Considérées comme des « cheminements » d'une conscience, ces nouvelles, par leurs thématiques et leurs structures, ont une importance spécifique dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, se distinguent de sa production romanesque et de sa création poétique, nous mettent en présence d'une autre façon de voir la vie et d'en parler. Le parcours de cette écriture désordonnée, morcelée, très libre et ironique, montre ce que nous considérons comme un élargissement de la notion de fantastique propre à la modernité du xx<sup>e</sup> siècle, laquelle contribue à développer les possibilités de la nouvelle face à d'autres genres littéraires.

*Le libertinage*, ensemble de nouvelles écrites entre 1923 et 1924 et publiées pour la première fois en 1924, se présente dans la nouvelle édition de 1977 avec un « Avant-dire » écrit par Aragon en 1964, où l'écrivain rappelle les conditions historiques dans lesquelles prit naissance son inspiration : c'étaient les temps de la « grande conspiration » contre le roman qui prit forme avec Dada et le mouvement surréaliste. Pour corriger son penchant romanesque<sup>7</sup>, Aragon se sentit forcé de suivre un « certain fantastique » qui domine déjà dans ses premiers livres : *Anicet* et *Les aventures de Télémaque*.

Présentées ainsi, ces nouvelles du *Libertinage* vont devenir une parodie à la fois du réalisme romanesque et du penchant fantastique des nouvelles du xix<sup>e</sup>.

Ce « certain fantastique », qu'il ne faut pas non plus traduire par un simple excès d'imagination, serait-il cette « façon de voir, de sentir, d'imaginer » dont parle Franz Hellens dans son livre *Le fantastique réel*, ou plutôt cet état d'esprit que les surréalistes appelaient, au début de leurs démarches, « le mouvement flou » ? Sentiment d'imprécision, d'indéfinition qui devait chercher encore une forme, une esthétique pour s'exprimer.

En relisant la préface datée de 1924, le lecteur peut ressentir la violence de la provocation des jeunes surréalistes décidés à rompre avec tous ceux qui étaient censés ajouter des bornes à la pensée, fixer des normes de conduite, légiférer. Se dresser contre tous les carcans qui prétendaient prêter un air de cohérence au spectacle inexplicable et injustifiable du monde. Si Breton allait dorénavant chercher « l'homme nouveau », Aragon, se plaçant plutôt du côté « de l'amateur d'ombres » préférerait donner sa propre interprétation des théories oniriques et automatiques du groupe, et se manifester comme « un tenant du désordre dans la tradition d'être contre la tradition ». En effet, la première impression que le lecteur garde de la lecture du *Libertinage* est précisément celle de la variété de la composition, qui débouche littéralement sur le désordre ou la liberté de penser et d'écrire, vive manifestation du goût du néant auquel aboutissent personnages et auteur, toujours en quête de l'amour et du désir.

Hormis le premier récit, « Quelle âme divine », écrit en pleine enfance, de l'aveu de l'auteur, tous les autres récits de natures très diverses (des scènes dialoguées, des extraits automatiques, des bribes d'histoires, du monologue intérieur...) empêchent le lecteur d'accomplir la simple lecture d'une histoire quelconque, si banale fût-elle ; nous sommes devant la transcription de sentiments différents auxquels il ne faut absolument pas essayer de trouver une explication logique ou une progression cohérente. L'agencement du récit obéit à d'autres stratagèmes que nous découvrirons progressivement : déjà *Alcide ou De l'esthétique du saugrenu*, écrit en 1917 et publié sous pseudonyme (Pierre Cèpe), renferme l'idéal de beauté moderne de l'auteur :

L'inattendu est à la base de toute émotion esthétique [...]. Trop longtemps on a ramené l'esthétique à l'étude des proportions et des rapports. Nous sommes las des équations que nous savons résoudre ; pour nous plaire il faut nous surprendre [...]. La Samaritaine est assez l'exemple de la beauté moderne : admirablement harmonisée au quartier qu'elle décore, elle est adaptée exactement à ses fonctions. Avant de songer à faire œuvre d'art, l'architecte a bâti une bonne charpente de solides poutres de fer qui se coupent à angle droit. Mais ce qui charme en elle, c'est le saugrenu de la décoration (ce mot n'est pas péjoratif) ; elle n'est le temple ni de la raison, ni de l'art, ni de la science, ni de la religion, ni de l'amour, agréables mais irréelles chimères ; elle est seulement le palais féerique où des demoiselles poudre-de-rizées mesurent avec des gestes inharmonieux des pièces de pauvres étoffes et offrent tout le jour aux chalands venus par les ascenseurs des boutons de manchettes ou des lampes électriques [...]. Certes, si le tombeau de Muasole, classique, immense et pur évoquait invinciblement la fragilité de la vie humaine, la Samaritaine en manifeste toute l'exaltante médiocrité<sup>8</sup>.

Nous disions que « Quelle âme divine » pourrait nous faire sourire par sa naïveté, si ce n'était que nous percevons l'intention moins innocente de l'écrivain désormais adulte, qui se débat contre ce talent naturel qui lui rend tellement facile le fait d'inventer des histoires. D'autre part, ceci nous fait penser à la proximité existant entre le conte et la nouvelle. Pour Aragon, il ne s'agit pas d'une régression romantique vers des formes folkloriques primitives ou légendaires, mais des manières possibles de souligner l'emprise du fabuleux sur la réalité du monde. De nombreux personnages, membres d'une même famille, partent pour un long voyage qui les mène de Paris à Saint-Petersbourg, puis doivent traverser la Sibérie afin de délivrer de l'exil le prince Serge Yorparoff (nous lisons dans *Le mentir-vrai* que ces aventures avaient été toutes inspirées par la lecture d'*Anna Karénine*). Conçu comme une suite de scènes dialoguées, le tout devient une véritable danse de propos sur rien puisque rien n'est expliqué vraiment. Le lecteur peut simplement rêver d'une histoire d'amour fou... qui, pour une fois, aurait une fin heureuse, car, rentrée de son long voyage, Madame reprend sa vie à Paris, à côté de son mari, de ses enfants, avec le prince naturellement... et « tout le monde est heureux ».

Mais ce côté merveilleux du conte n'a plus de suite, les autres récits d'Aragon sont de plus en plus saugrenus et cruels. Parmi ceux-ci, « La demoiselle aux principes » (dédié à André Gide) est présenté comme « le premier pas adulte dans la fiction » et, paradoxalement, c'est la nouvelle qui reproduit le mieux l'atmosphère, le sujet du fantastique traditionnel. C'est une histoire d'amour vouée à la catastrophe. Denis fait semblant d'aimer Céline, jeune femme rencontrée par hasard : « La marchande offrait des violettes : Denis les acheta, puis, embarrassé, les tendit à Céline qui fut la première femme venue ». Elle devient la maîtresse et la victime de ce dandy en quête d'inspiration pour les scénarios qu'il doit écrire. Romantique et innocente, Céline, « qui croyait à l'immortalité de l'âme et l'omnipotence de l'amour », subit « l'effet de l'incompréhensible », car son amant découvre « un nouveau tragique... qu'il était soucieux d'éprouver sur Céline avant de le porter au théâtre ». Enfin, il pousse Céline à l'épouvante : « elle ne pouvait bouger, ses pieds étaient froids, sa tête brûlante, la détente nerveuse ne se faisait pas, elle eût voulu crier, pleurer », en ménageant un décor qu'il transforme pour qu'elle éprouve des visions monstrueuses. Insensible, Denis aime évaluer l'effet de l'incompréhensible : les actes sans explication valable, les paroles sans possible interprétation, les silences... Céline est atteinte dans son équilibre, dans ses principes, prise d'un malaise qui s'accroît au moment où elle aperçoit le décor (chaque siège lui opposait un être vermiculaire) ; interdite devant ce monde qui obéit à des lois inconnues, invraisemblables. Céline se suicide « là où les murs ne sont pas des murs, ne servent plus à s'asseoir, mais à porter d'incroyables larves ».

La chute de la nouvelle (7 pages) ridiculise à son tour ce dandy par son excès, justement quand il déclare : « Céline était une fille sensible, mais elle tenait trop à ses idées et manquait de jugement. Les femmes sont des êtres inférieurs ».

Aragon ne cache pas l'influence des modèles littéraires : les décadents, les dandys. Mais il précise qu'il voulait écrire pour et contre le dandysme. Faire le portrait d'une génération libre (d'où le titre de *Libertinage*), mais qui voulait « être prise au pire » (le recueil avait été dédié à son ami Drieu La Rochelle) par opposition à d'autres façons de penser et de sentir la vie qu'Aragon rendra moyennant d'autres esthétiques (roman, poésie, récit poétique)<sup>9</sup>.

Dandysme du mal, amour pervers et sadique, femme fatale comme Matisse, protagoniste de « Madame à sa tour monte » (dédiée à André Breton), ou de véritables monstres comme Clément Grindor dans « Lorsque tout est fini », qui mène une vie dissipée avec ses amis. Pour lui, tout allait bien : « Paris, comme une guirlande de fleurs, couronnait mon front heureux avec ses voitures, ses femmes et ses mille feux à la seconde. J'avais une maîtresse un peu fée ». Pourtant, il méprise les longues vies heureuses et, pour se distraire de l'ennui des longues soirées oisives de l'été, il conçoit le projet d'un acte à accomplir. Acte héroïque et criminel à la fois, qui devrait servir à l'affirmer contre la bande de copains, les trahir : « alors commença cette vie errante qui traversa la vie des hommes et des femmes... les limites du bien et du mal ». Grindor pousse les gens qu'il rencontre au crime, les dénonce, se mêle des affaires d'espionnage, joue le vampire : « je respirai dans la plaie de son cou le sang de ses amants, mes victimes ». Grindor dépasse Lovelace et Satan dans ses projets. Le degré de l'hyperbole tourne à la parodie, mais continue toujours de manifester l'attrait inquiétant pour toutes les formes de perversité dans les rapports humains.

Ainsi, de nouvelle en nouvelle, la thématique s'affirme, l'atmosphère s'assombrit, la fatalité règne dans l'amour et l'amitié. Le lecteur ne sait plus si ce genre d'écriture, qui « constitue la victoire de l'imaginaire sur moi », traduit un sentiment voué à l'absurde (nous pensons à « Asphyxies ») et au pathétique d'une existence creuse et désespérée (« La femme française »), ou la provocation désinvolte d'un jeune homme qui s'amuse à faire basculer les idées et les valeurs reçues (par exemple « Au pied du mur » ou « L'armoire à glace un beau soir »).

Nous allons terminer la lecture du recueil *Le libertinage* avec la nouvelle intitulée « Paris la nuit » (dédiée à R. Desnos). Aragon y combine les songes, l'écriture automatique, le rêve éveillé... des procédés chers aux surréalistes, pour écrire « une réplique nocturne » du *Paysan de Paris*. Le récit débute toujours en mêlant au hasard des circonstances, l'inouï de la situation et le poids de la réalité quotidienne et banale. L'image qui ouvre le récit laisse le lecteur perplexe et oriente ce spectacle vers le merveilleux :

C'est tout le fait du hasard si, le miroir et l'esplanade, errant rue de l'Hôtel-de-Ville, j'avais été retenu par un phénomène naturel assez singulier pour mériter l'attention malgré la niaiserie de cette fleur et le cliché qui permet à l'imagination populaire sa naissance entre les pavés. Ai-je dit une violette ? Lorsque d'une maison sort cette grande rousse, et dans l'instant un adolescent nu, que j'allais lui crier : vous n'y pensez pas, mais le voilà qui m'ouvre une paire d'ailes de trente-six couleurs pour



disparaître entre les toits. La fille mangeait une gousse d'ail et moi, ma violette entre le pouce et l'index... Alors je la suivais, non que je la trouvasse bien désirable, bigle avec cela, mais plus pour le prodige que pour elle-même de ce Monsieur sans autre habit que ses plumes, et de la violette aussi, encore que, bref je la suivis jusqu'aux Halles et je m'aperçois que j'ai oublié l'essentiel et le comique de l'histoire. J'y reviens : il régnait une nuit de petit gris et, partant qu'il était bien deux heures, cela faisait déjà tout le remue-ménage dans le quartier.

Depuis qu'on a inventé le cinéma, les nuits vous croiriez une comédie : ça prend des airs de grand jour passé au bleu, et il y en a du monde<sup>10</sup>.

La promenade ou la course derrière l'homme-papillon devient plutôt une quête immobile, car notre narrateur passe son temps accoudé à la table du bistrot, rêvassant à des sujets bien graves : le désir, le plaisir. Parfois, un instant de lucidité traverse l'esprit du protagoniste : « un endroit absurde dans la moëlle de l'ombre avec des inconnus » en proie aux souvenirs et hallucinations : « tu n'as pas choisi non plus ce cadre... où se pavanent... les portraits de famille qui te poursuivent depuis ta naissance » ; les gens racontent des anecdotes : curieusement, le temps du récit s'allonge pour couvrir non la durée ponctuelle d'une scène mais l'étendue d'une vie. On transforme l'expérience en vertige de l'existence, en expérience du néant :

[...] dans cette obscurité presque complète qui ne laissait guère qu'au toucher le pouvoir de nous renseigner sur quelque chose. Cela faisait un ruissellement de corps qui se mesuraient sans trop se l'avouer, car où étions-nous ? [...] les hésitations de cette foule semblaient présider à quelque choix. Il se formait peu à peu dans chaque esprit une espèce de monstre, assemblage au hasard des morceaux d'hommes et de femmes qui éveillaient tour à tour un désir passager<sup>11</sup>.

Déjà dans « Les paramètres » Aragon parlait du mensonge « complice de l'erreur » ; dans *Le paysan de Paris*, il prétend apprendre une nouvelle méthode de connaissance née de la sensibilité ou des erreurs de perception de ses doigts. Pour accomplir une nouvelle condition d'existence, il faut bien s'abandonner, « dans ce chaos », aux plaisirs. Laisser parler les corps afin de « se retrouver soi-même ». La dérive continue, les collages du temps et de l'espace nous plongent en pleine Forêt Noire au XVIII<sup>e</sup> siècle ou en Italie au XIX<sup>e</sup>, ou à la place Clichy faisant le trottoir en plein XX<sup>e</sup>. L'individu s'inscrit dans une drôle d'histoire sociale, se dédouble, se multiplie : hommes, femmes, enfants. Tout est amour, énergie, force, vie, besoin de s'unir aux autres, d'épouser le monde, de se diluer ou se fusionner avec le cosmos. Il retrouve Alfred, un des protagonistes que nous rencontrons toujours chez Aragon (n'est-il pas une partie de lui-même ? Pensons à son prénom et évoquons *La mise-à-mort* où Alfred et Anthoine devraient être le même individu malgré leurs yeux différents) : « [...] à peine si je me reconnais dans un cadre nouveau [...] un miroir, un miroir ! Mon âme pour un miroir » s'écrie notre personnage, reproduction ironique de Faust, à bout de son angoisse : il se sent

devenir femme, équipage, soleil... il se transforme dans une belle image qui nous rappelle Apollinaire : « Dans la lumière de l'Europe mon corps traîne avec les trains de banlieue, le cri des repasseurs de couteaux et la douce odeur de la laine ». Le lyrisme ne cache pas la métaphore, degré second de sa transformation. C'est à son tour de devenir papillon, évocation sans doute fantastique de tout le processus vital que subit notre corps, ce cheminement naturel vers la mort ou le réveil de ce songe précurseur, qui n'est déjà qu'une petite mort qui remplit nos nuits. Se réveillant en sursautant, il croit encore apercevoir la figure du Démon... c'est Alfred qui affirme qu'effectivement le démon est parti « en emportant votre corps ».

Loin de constituer une démythification, la nouvelle « Paris la nuit » nous inquiète. Après cet étrange dédoublement de son Moi, le protagoniste, privé de son propre corps, peut-il être vraiment en vie ? Ou s'agit-il simplement d'un rêve fou produit par l'ivresse d'un poète couche-tard qui aime à traîner la nuit dans les bistrotts ? Paradoxalement, cette nouvelle confirme une obsession thématique chez l'écrivain, lequel parvient à donner, dans chaque cas, une forme d'expression adéquate, toujours à partir d'un glissement progressif du merveilleux vers le fantastique, toujours moyennant une gradation dans l'emploi de l'humour et de l'absurde ou de l'insolite. De même, par excès ou par défaut, l'attente ou le seuil de prévisibilité de lecture sont toujours détournés : « Madame à sa tour monte » contient, dans le portrait de Matisse, tous les éléments pour montrer les ravages de la passion, mais rien ne se passe<sup>12</sup>, tandis que l'accumulation d'éléments (dédoublement du Moi, vampirisme, métamorphoses, folie, songe...) transforme grossièrement « Les paravents » en satire.

Le recueil du *Libertinage* offre donc au lecteur la possibilité de subir la violence des crises qui secouent la destinée des protagonistes, pris d'un malaise imperceptible et diffus, toujours latent, mais qui bascule du persiflage vers le paroxysme du fantastique.

C'est dans *Le mentir-vrai* qu'Aragon, délivré de tous les préjugés liés aux mouvements littéraires, nous montre le processus de sa création, nous livre les clés de son esthétique avec une grande clarté. De même que dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, l'écrivain insiste sur les mécanismes de son inspiration<sup>13</sup>.

Aragon évoque ici comment la vie la plus banale peut prendre à certains moments, par le hasard des circonstances, un sens tantôt absurde, tantôt extraordinaire ; ou bien comment la fiction viendra boucher quelque trou, quelque ellipse de notre mémoire, rendra le chaînon pour la compréhension logique des événements ; ou encore comment l'individu s'inscrit dans un espace collectif, social, historique qui le conforme ou le déforme. Pour ces nouvelles, il va s'abandonner au « réalisme » : « mariage de cette pensée, qui est de moi-même et du monde extérieur », comme il l'annonçait déjà dans *Le libertinage*. Le recueil nous offre des récits très différents<sup>14</sup> quoique seulement quelques-uns nous transmettent cette inquiétude qui fonde le récit fantastique.

Dans ce recueil « réaliste », qui ne cache pas ses prétentions romanesques, nous lisons de petites histoires banales, racontées brièvement, en suivant toujours une logique narrative qui les éloigne des nouvelles oniriques du *Libertinage*, bien que leur conclusion produit toujours des effets inattendus ; question de montrer le danger d'ignorer les événements historiques qui ont transformé l'Europe moderne (« La sainte Russie »), la perversité des rapports humains (« L'inconnue du printemps »), le hasard des rencontres (« Chproumpph »). Souvent l'auteur se plaît à ridiculiser ses personnages avec plus ou moins de cruauté, cherchant à amuser tout court son lecteur. Cependant, certains récits nous laissent, par leur ambiguïté, songeurs, spécialement par le recours à certains aspects vraiment étranges (« L'aveugle »). « La machine à tuer le temps » évoque l'escroquerie d'un faux prince polonais qui débarque dans une petite ville en proie à l'ennui et qui, sous prétexte de fabriquer une machine à tuer le temps, fait des enfants à toutes les femmes du lieu. Avec cet habile séducteur, les femmes « croyaient voir s'ouvrir devant elles une période de plaisirs romanesques [...]. Elles imaginaient des fugues, je ne sais pas, moi, en Italie, les Lacs, l'amour en chemin de fer, le contrôleur qui vous surprend. Dommage qu'on ne puisse pas aller en Pologne, les châteaux... ». Pourtant, le récit s'assombrit, voici notre protagoniste, ennuyé de jouer son jeu, qui se prend au sérieux et prétend tuer effectivement le temps, car il sent le « monstre du mal grandir en lui ». Pourtant, il refuse à chaque reprise de prendre part aux activités régulières du pays et continue à brûler sa vie dans l'invention de fables, tandis que le temps inexorable continue de s'écouler... Comment ne pas voir, derrière les pirouettes d'écrivain, une parodie du romancier lui-même, séduit par sa propre imagination ? C'est une mise en relief du danger réel subi par l'écrivain qui se plaît à confondre la réalité vécue et celle produite par les excès de l'imagination.

Cachées ainsi sous un style léger et désinvolte, plein d'humour, les dernières nouvelles du recueil (par la chronologie et la place qu'elles occupent à l'intérieur du livre) semblent tenir du plus pur divertissement d'un auteur qui se payerait la tête des lecteurs, tantôt en frôlant l'absurde des situations, comme dans « Mini, mini, mi » :

Je vais te manger, dit-il et tint parole. Un vrai cannibale. Elle, promet de revenir, enfin les restes, pour son petit déjeuner. Mais, quand elle se pointa sur les onze heures, onze heures dix, ça dépend des montres, il était sorti, crevant la faim, sans même laisser un mot à la porte de son studio, avec une punaise, comme ça se pratique dans le beau monde. Qui c'est alors que tu as dévoré, demanda-t-elle, repentante, quand il revint vers le soir. Et lui : j'y ai pas demandé s'nom. Parce qu'il bouffait aussi les syllabes quand la nourriture se faisait attendre. Prétendant qu'il pratiquait la grammaire génératrice. Une expression comme ça qu'il avait entendue. Mais ça date l'affaire [...]. Remarquez, les femmes, ça rêve toujours d'un ogre. Je sais bien qu'il y a un pas entre le rêve et la réalité. Puis si on en rencontre un. Après, ça se plaint. Pas nécessairement, mais... Faut pas trop les croire. Elles y reviennent, ou c'est l'ogre qui y. Enfin<sup>15</sup> ;

tantôt en frôlant la provocation dans le ton (comme dans « Les histoires »).

Néanmoins Aragon reprend la réflexion sur son style :

J'en étais là de cette description d'un vice imaginaire, inventé de toutes pièces, quand il me prit de relire ces pages, et d'y être frappé des manques d'observance à la syntaxe courante, du peu de souci de la vraisemblance, du passage incessant de la première à la troisième personne et vice versa [...] si bien que je ressentis l'inutilité de poursuivre la « nouvelle » entreprise qui me semblait devoir désormais se borner à des fragments de vitrail où la vie d'une Sainte, à moins que ce ne soit le martyrologe d'un apôtre, ne pouvait plus se lire dans sa cohérence, mais seulement flamber ici et là des couleurs d'un mythe incohérent<sup>16</sup>.

Il revient aussi sur la problématique inhérente à l'écriture érotique :

[...] l'érotisme vrai, dans sa nature grandiose, ne commence qu'au-delà de l'imitation qu'il ne mérite son nom magnifique qu'à partir du moment où il dépasse ce qui est déjà, pour ouvrir à l'imagination des domaines qui ne sauraient connaître de limites, introduire dans les esprits le sens de l'illimité, jusqu'à donner le vertige de l'impossible<sup>17</sup> ;

sur le talent ou le génie de l'artiste qui invente les fictions comme il respire ou comme il vit, car la question fondamentale pour Aragon est de revenir à ce moi en perpétuelle évolution. Axées sur la fiction romanesque, ces nouvelles abordent le seul moyen de parvenir à la connaissance de l'homme. Non pas un passé à récupérer ni peut-être un avenir à construire exactement, car le temps presse et file entre les doigts, mais plutôt comme un désir inépuisable de dépasser les limites.

Mais l'homme risque toujours de se perdre dans ce vertige : « Le contraire-dit » offre, pour conclure le recueil, un bel exemple de nouvelle fantastique. Personnage et narrateur se rencontrent dans une même destinée, s'égarent dans une digression baroque sur l'équivoque du réel ; à peine sortis de la douceur du rêve, plongés dans une atmosphère de cauchemar, comme s'ils traversaient une ville grise, froide, pétrifiée. Ce récit onirique confond le rêve et la réalité, la vie et la mort :

Qu'est-ce qui est le rêve et qu'est-ce qui est le contraire du rêve ? On croit facile de répondre à cette question, quand on n'y a pas réfléchi. Par exemple, on dira : le rêve, c'est le contraire de la vie. Comme si les morts rêvaient ! Remarquez, ils rêvent peut-être, mais nous, quand nous rêvons, sommes-nous des morts ? Ou bien on pourrait le dire à l'envers, cela semblerait plus juste : la vie est le contraire du rêve. Ça ne serait pas plus juste, il y a des rêveurs éveillés d'une part, et puis, quand on rêve, est-ce qu'on ne vit pas ? D'ailleurs qu'est-ce que c'est qu'une chose qui serait le contraire d'une autre sans que l'autre soit son contraire<sup>18</sup> ?

Essayons de résumer brièvement l'essentiel en guise de conclusion. Louis Aragon écrit des nouvelles pour aborder un sujet essentiel à son œuvre, ce qu'il appelle « le sentiment de se perdre » dans « La valse aux adieux », mais il le fait en jouant sur l'envers (le fantastique pris au sérieux) ou le revers (la parodie du genre). Question d'épuiser toutes les possibilités d'expression... ou de les élargir.

Alicia PIQUER DESVAUX

Université de Barcelone

## NOTES

- <sup>1</sup> Charles BAUDELAIRE, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*. (Les « Notes nouvelles sur Edgar Poe » furent publiées en tête des *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1859). Préface, présentation et notes de Marcel A. RUFF. Réimpression. Paris : Seuil (L'intégrale), 1970 [cop. 1968], p. 350.
- <sup>2</sup> Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*. Traduit de l'espagnol par Silvia Delpy. 1<sup>ère</sup> éd. espagnole. Buenos Aires : Editorial Tiempo Contemporáneo (Trabajo crítico) [cop. Paris : Seuil], 1970, p. 29.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 347.
- <sup>4</sup> Voir à ce propos : Louis ARAGON, *La défense de l'infini*, édition renouvelée et augmentée par Lionel FALLET. Paris : Gallimard (N.R.F.), 1997. 1<sup>ère</sup> édition : Louis ARAGON, *La défense de l'infini* (fragments), suivi de *Les aventures de Jean-Foutre La Bite*, présentation et notes d'Édouard RUIZ. Paris : Gallimard, 1986.
- <sup>5</sup> « Murmure », p. 209-258 ; « Le Carnaval », p. 277-344 ; « Œdipe », p. 409-458. Dans *La mise à mort*. Paris : Gallimard (Folio ; 31), 1993 [cop. 1965 ; 1<sup>er</sup> dépôt légal dans la collection : 1973].
- <sup>6</sup> L. ARAGON, *Le libertinage*. Paris : Gallimard (L'imaginaire), 1991 [cop. 1924 ; 1<sup>er</sup> dépôt légal dans la collection : 1977]. *Le mentir-vrai*. Paris : Gallimard (NRF), 1980 [1<sup>ère</sup> éd.].
- <sup>7</sup> « Au reste ce grand manifeste initial (*le scandale pour le scandale*) était là pour me faire pardonner la part de l'imagination romanesque, c'était une grande précaution oratoire à l'usage de mes amis. »
- <sup>8</sup> Louis ARAGON, *Le libertinage*, p. 18-21.
- <sup>9</sup> Voir *Le libertinage*, p. 26-27.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 195-196.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 202.
- <sup>12</sup> De même dans « La femme française » où la « forme coupée de ce qui, au bout du compte, constitue un récit dans la mesure où le rêve du lecteur remplit les blancs, imagine ce qui n'est pas dit (comme le fait sans doute l'auteur, peut-être autrement...) » (*Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Réédition. Paris : Flammarion (Champs ; 98), 1981 [cop. A. Skira, 1969], p. 35).
- <sup>13</sup> « Je crois me souvenir, je m'invente [...], les bouts de mémoire ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval [...]. Ah, c'est plus fort que moi, je joue (à l'école) à changer les patronymes [...]. C'est un mensonge concerté » (*Le mentir-vrai*, p. 9-10).
- <sup>14</sup> Outre « Le mentir-vrai » qui donne le titre à l'ensemble, « Un roman commence sous vos yeux », « La souris rouge », ces trois nouvelles étant conçues comme des arts théoriques mis en pratique, nous retrouvons des récits qui auraient dû appartenir à *La défense de l'infini* (« Le cahier noir », « Le mauvais plaisant ») ; sept nouvelles publiées clandestinement sous l'Occupation et groupées sous le titre de « Servitude et grandeur des Français » ; ainsi que d'autres récits amusants sur des sujets de l'actualité quotidienne, qui révèlent simplement le plaisir que l'auteur prend à inventer ses fictions.
- <sup>15</sup> *Le mentir-vrai*, p. 487-488.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 493.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 496.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 500-501.

# À QUOI RIME LA NOUVELLE ? OU DU DIRE AU FAIRE DANS L'ŒUVRE D'ARAGON

Il n'existe pas chez Aragon de véritable définition de la nouvelle, quoiqu'il en ait écrit tout au long de sa vie et soit l'un de ces écrivains qui théorisent volontiers leurs pratiques d'écriture. Le paradoxe est d'autant plus frappant qu'il existe des lieux où cette réflexion aurait naturellement trouvé sa place. À partir de 1964, Aragon publie avec Elsa Triolet la collection de leurs *Œuvres romanesques croisées* ; le premier volume aragonien comprend *Le libertinage*, recueil surréaliste publié en 1924, et le second l'ensemble des nouvelles écrites par Aragon depuis 1926<sup>1</sup>. Rien dans les préfaces qui accompagnent ces deux volumes ne concède à la nouvelle une quelconque spécificité.

À cette même époque Aragon renoue avec elle. Précisément en ces années soixante marquées par un profond renouvellement esthétique. Aragon juxtapose ainsi, jusque dans le même volume, le tome IV des *O.R.C.*, deux textes contradictoires. En tête du volume, une préface qui, comme la précédente, semble reléguer la nouvelle à une place secondaire, lui refuser tout rôle véritable dans son itinéraire. Et d'autre part, un certain nombre de nouvelles, dont l'une, « Le mentir-vrai », sera promue ultérieurement à un illustre destin. Aragon en fera le symbole de son nouvel art romanesque, de cette esthétique des années soixante qui s'invente bien là pour une bonne part<sup>2</sup>.

La promotion du « Mentir-vrai » n'est pas un phénomène isolé, elle est redoublée par l'accession à la dignité romanesque de textes au départ écrits comme des nouvelles : fédérés par un titre générique, les « Trois contes<sup>3</sup> de la chemise rouge », seront insérés dans *La mise à mort*, sans que leur hétérogénéité formelle soit dissimulée.

Nous étudierons donc les deux volets, passant des préfaces au « Mentir-vrai », moins pour opposer les unes à l'autre, que pour saisir l'enjeu de ce fonctionnement paradoxal. Et finalement déterminer ce qui constitue, même déniée, la spécificité de la nouvelle dans l'imaginaire aragonien.

## LE ROMAN DE LA NOUVELLE

La sous-estimation du rôle des nouvelles dans les premiers volumes *O.R.C.*, tient à une double pression. Celle exercée par l'œuvre reprise, et celle qu'exerce la collection. Deux contextes éditoriaux, ancien et nouveau, l'un qui renvoie à l'époque de la parution originale et l'autre à la reprise *O.R.C.*, se superposent pour former un horizon d'attente, au sens habituellement retenu pour les œuvres de

fiction. Les préfaces croisées proposent moins un discours vrai sur l'œuvre qu'elles ne présentent aux nouveaux lecteurs des années soixante un roman de l'écriture dont le roman de la nouvelle ne constitue qu'un volet.

### La pression de l'œuvre ancienne

L'assimilation de la nouvelle au roman est peut-être due au destin aléatoire des premiers textes aragoniens. Aucune nouvelle ne fut écrite comme telle. La toute première, « Quelle âme divine ! », est une rescapée de l'enfance. Censément écrite en 1903<sup>4</sup>, elle fut seule conservée par l'adulte qui la plaça, à l'âge surréaliste, en tête du *Libertinage*. Ce qui était roman, aux yeux de l'enfant, perd son autonomie pour entrer dans la composition d'un recueil qui contient un autre rescapé d'un projet de roman, conçu par Aragon et Breton pour être écrit à deux. « Madame à sa tour monte », troisième nouvelle du *Libertinage*, « s'était initialement trouvé pensé comme un chapitre de roman<sup>5</sup> ».

Un dernier rescapé d'un roman de plus de mille pages, écrit par le seul Aragon mais détruit dans un autodafé à Madrid en 1927, entrera dans les *O.R.C.*, dont il ouvrira le quatrième tome. À en croire le préfacier, « Le cahier noir » est le seul vestige romanesque de *La défense de l'infini*. Mais la découverte, après la mort d'Aragon, d'autres fragments de *La défense de l'infini* et l'identification du *Con d'Irène*, dont Aragon n'a jamais reconnu la paternité, comme fragment de ce même roman<sup>6</sup>, suggèrent le caractère essentiellement imaginaire des destins ici retracés.

Ainsi, s'il appartient au roman, à partir de 1964, de tirer les bénéfices des dernières nouvelles, les textes anciens, repris dans les *O.R.C.*, semblent montrer le cheminement inverse. Ils semblent relever d'une régression du roman vers une forme d'écriture plus archaïque. Et déposés dans l'espace *O.R.C.* comme de simples traces.

Traces superposables, comme le montre le jeu des reprises. Tout se passe comme si la reprise du « Cahier noir » dans les *O.R.C.* répétait celle de « Quelle âme divine ! » dans *Le libertinage* : chaque fois un rescapé d'une époque antérieure ouvre la suivante – on passe, dans un cas, de 1903 (écriture enfantine) à 1924 (période surréaliste), et, dans l'autre, de 1926 (surréalisme finissant) à la période réaliste. Un livre répète l'autre, comme le surréalisme l'enfance de l'écriture.

### La pression de la collection : le contexte éditorial

Ouverture donc, mais déniée, parce que le roman que racontent les *O.R.C.* se confond avec l'histoire du roman réaliste<sup>7</sup>. L'ensemble des nouvelles surréalistes est relu à la lumière de cette « volonté de roman » qui ne se réalisera pleinement que dans la préface du premier roman réaliste d'Aragon, significativement intitulée « C'est là que tout a commencé<sup>8</sup> ».

Dès la préface du *Libertinage*, la question centrale est celle du recours à l'invention. Le personnage de l'auteur (distinct du préfacier comme le narrateur de son personnage) est confronté à l'interdit romanesque édicté par le groupe, sinon par

Breton lui-même. Le préfacier commente par exemple dans cette perspective l'invention de Clément Grindor, membre délateur de la Bande B. L'essentiel tient à la naissance d'un être de fiction :

[...] inventé assez horrible (et croyais-je d'évidence assez horrible à l'auteur) pour être enfin sûr que je l'avais créé et non point emprunté à moi-même [...]<sup>9</sup>.

Les surréalistes s'y méprirent cependant, identifiant l'auteur à celui que saisit « le besoin de trahir<sup>10</sup> ».

Le préfacier résume ensuite d'une courte phrase ce que représentent à ses yeux les nouvelles suivantes :

Tout le reste du livre est la victoire de l'imaginaire en moi<sup>11</sup>.

Chaque texte, chaque titre marque alors une sorte de jalon sur la voie de l'affranchissement d'une contrainte donnée comme extérieure. Chemin semé d'embûches, d'une gravité proportionnelle à l'incrédulité des surréalistes à l'égard de « l'existence fictive, de la *création* des personnages<sup>12</sup> ».

La préface du volume suivant commente chronologiquement l'ensemble des nouvelles aragoniennes, en commençant par « Le cahier noir », sans rééditer exactement la présentation des contes du *Libertinage*. La problématique n'a pas changé, il s'agit toujours des rapports du réel et de l'inventé, mais le préfacier donne implicitement raison au groupe, accréditant une curieuse lecture autobiographique :

[...] L'histoire ici contée à la première personne est la mienne, elle l'est devenue<sup>13</sup>.

« Le cahier noir » anticipe sur la biographie : sans ouvrir l'ère d'Elsa (qu'Aragon n'a pas encore rencontrée), il en annonce la venue :

Cette nouvelle, puisque c'est devenu cela, est celle de l'attente de toi<sup>14</sup>.

Le terme générique apparaît dénié, mais le vestige est cette fois porteur d'avenir. Il ouvre le roman véritable, raconté par la collection croisée.

Dans un tel dispositif, le rôle de la nouvelle ne peut qu'être aveuglé. Son rôle véritable, où s'expérimentent de nouvelles formes d'écriture. Si Aragon mentionnait pour l'époque surréaliste sa certitude d'avoir réinventé le roman, il n'envisage guère, passant à la nouvelle suivante, le rôle que celle-ci put jouer dans son œuvre. Parue en 1933 dans *L'humanité* dont Aragon est devenu rédacteur, « La sainte Russie » ouvre pourtant la période réaliste.

Mais c'est toujours de la vérité ou du mensonge romanesque qu'il s'agit. La présentation se concentre sur le même type de méprises que celles commises par les surréalistes. Une nouvelle figure de lecteur entre en scène, le rédacteur en chef



du journal, qui crut bon d'ajouter « de sa main en sur-titre » :

*Un récit véridique.* Patatras. Moi qui justement avais tout inventé de cette histoire, prenant le fond historique pour faire croire à mes imaginations<sup>15</sup> !

Qu'il ne s'agisse plus d'un texte écrit à la première personne et qu'en cela au moins il marque l'entrée du « Monde réel<sup>16</sup> », le préfacier ne le souligne guère. « La sainte Russie » raconte en effet les malheurs de Catherine Dolgorouki, devenue, après la mort de l'impératrice Maria Alexandrovna et son mariage avec Alexandre II, la princesse Iourievski.

Mais, à temps pour la destinée des Romanov, une bombe tua Alexandre II le 1<sup>er</sup> mars 1881<sup>17</sup>.

La première Catherine de l'âge réaliste est cette princesse déchuë qui préfère les chiens à l'humanité souffrante...

Rien n'est plus frappant que l'absence de commentaire véritable de ce texte<sup>18</sup>. « La sainte Russie » ne joue même pas un rôle de jalon dans l'itinéraire de l'auteur, sa longue marche vers le roman réaliste. Elle n'ouvre pas les portes du *Monde réel*, ce qu'infirmiera le texte du « Mentir-vrai ».

### 1.3. Petit détour par la préface des *Cloches de Bâle*

Avec la préface des *Cloches de Bâle*, le chapitre un est véritablement atteint. Nous y voyons le personnage de l'auteur écrire sous la dictée une première phrase, comme s'il était encore au temps de l'écriture automatique. De l'incipit jaillira « Diane », mais, sans la critique d'Elsa<sup>19</sup>, à l'issue de ce qui dès lors deviendra la première partie du roman, il n'aurait pas inventé « Catherine », qui donne son nom à la seconde, avant que « Victor » et finalement « Clara Zetkin » à l'épilogue ne viennent compléter ce qui s'intitulera dès lors *Les cloches de Bâle*.

Dans le roman des préfaces croisées, le passage de « Diane » à « Catherine » ne signale pas une sorte d'anoblissement de la nouvelle, son accession à la dignité romanesque – pour reprendre l'image par laquelle nous décrivions le destin des « Trois contes de la chemise rouge » dans *La mise à mort*. Au contraire, l'accès au roman marque le stade suprême de son oblitération. La première partie des *Cloches* se voit dénier toute autonomie<sup>20</sup>, ne figurant plus qu'à l'état de trace dans un cheminement qui mène au roman.

Le discours sur la nouvelle censure ce qui en fait précisément l'originalité : cette position originaire que la composition des volumes lui concède, mais que le roman des préfaces croisées lui refuse. D'autant plus radicalement qu'on en vient aux années trente (à « La sainte Russie » ou à « Diane »), comme si le passage au réalisme ne pouvait avoir lieu avant le roman, *a fortiori* ailleurs que dans le ro-

man. Enfance et surréalisme se confondent, ils relèvent ensemble d'une préhistoire de l'écriture, qui transforme le préfacier en archéologue de lui-même<sup>21</sup>.

#### LE MENTIR-VRAI » OU LA RÉHABILITATION DE LA NOUVELLE

Il nous faut à présent passer de l'autre côté du miroir, du côté des œuvres contemporaines des préfaces. Le texte du « Mentir-vrai » renoue avec la question du commencement, sans l'identifier avec le passage au réalisme. On remonte au contraire en deçà, favorisant une véritable réhabilitation des nouvelles antérieures à l'âge réaliste par une nouvelle écrite plus de dix ans après le dernier roman du *Monde réel*.

L'enfance du personnage croise celle de l'écriture, dans une alternance rigoureuse, puisque nous passons du roman (plus ou moins autobiographique) de Pierre, âgé de onze ans, à l'histoire de l'écriture, le roman de la genèse, assumé par le narrateur. Et vice-versa. « Le mentir-vrai » ouvre bien en cela la dernière période littéraire d'Aragon : dans les derniers romans, l'interrogation sur l'histoire passe par le relais de la littérature, de l'interrogation sur l'écriture, parce que le monde, la réalité, sont devenus opaques, illisibles, ont définitivement perdu toute transparence. La différence entre la nouvelle et les grands formats de la fin, tient au resserrement de l'empan dans « Le mentir-vrai » : l'histoire intime l'emporte sur l'histoire collective. On peut lire « Le mentir-vrai » comme une lente remontée vers les origines de l'écriture, mais, pour accéder à l'origine de son œuvre propre, le narrateur a besoin de passer par la littérature des autres.

Et ce chemin passe une nouvelle fois par Catherine, la seconde, celle des *Cloches de Bâle*. C'est par son intermédiaire que le narrateur s'interroge sur les origines (vécues et livresques) de l'écriture ; par son intermédiaire encore que s'amorce une réécriture (de l'œuvre réaliste et du roman qui, dans les *O.R.C.*, la raconta).

#### Régression en amont de « Catherine »

Dans l'avant-dernier fragment discursif consacré au personnage de Catherine, le narrateur s'interroge sur les raisons de son apparition dans « Le mentir-vrai ». À la motivation romanesque (« Expliquer un peu la bizarrerie des lectures de Pierre... ») succède bientôt une sorte d'aveu du narrateur : il n'a « pu résister à lui donner entrée dans cette histoire<sup>22</sup> ». Mais, contrairement à ce qu'imaginait le lecteur, ce n'est pas de l'héroïne des *Cloches* qu'il s'agit :

Justement, il en va tout à l'envers. Que Catherine s'appelait Élisabeth, et que je ne l'ai pas inventée, que c'est de ma vie qu'elle vient et non des *Cloches*, cela change complètement les données<sup>23</sup>.

Le pilotis se substitue au personnage. Surgie de la lointaine enfance aragonienne, Élisabeth Nicoladzé<sup>24</sup> l'emporte sur Catherine Simonidzé, favorisant ainsi un re-

tour en arrière dans la vie et l'œuvre d'Aragon.

Dès la phrase suivante, elle est confrontée à sa rivale dans le cœur de Pierre :

Sans doute est-ce un cadeau que j'ai fait à Pierre de la rencontrer, et ce petit imbécile qui s'amourache de Sonia plus que d'elle<sup>25</sup> !

S'il faut attendre la fin de la nouvelle pour découvrir l'identité de Sonia et du même coup le sens de cette rivalité entre l'enfant qu'aime Pierre et la jeune femme qu'aima sans doute l'auteur-enfant, c'est que le narrateur prépare le terrain, les conditions d'une bonne lecture du dénouement, de la préférence de Pierre pour Sonia.

Le même fragment discursif contient les éléments d'une critique de l'esthétique réaliste, et plus particulièrement des romans du *Monde réel*, nourris des secrets, devenus méconnaissables, de l'enfant. La critique se radicalise dans le fragment discursif suivant. Racontant la genèse d'*Anna Karénine*, décrivant l'improvisation d'un roman dont Tolstoï ne pouvait imaginer la fin, à la fois la transformation du personnage de Lévine et l'irruption de la guerre dans la vie et l'œuvre de Tolstoï, le narrateur s'interroge :

Supposez qu'on ait commencé par là, qui aurait lu *Anna Karénine* ? Plus : Tolstoï l'aurait-il écrit ? Il ne voulait que décrire une femme du grand monde, *digne de pitié et non coupable*... et qui se serait perdue<sup>26</sup>.

Les différences manifestes entre Anna, la femme du grand monde, et Diane, la demi-mondaine, masquent à peine l'enjeu de l'interrogation. Pas plus que Tolstoï, Aragon n'a concerté l'écriture d'un roman qui s'achève sinon sur la guerre, du moins sur son annonce et sur la dernière tentative pour l'empêcher, ce Congrès de Bâle qui finit par donner son titre à l'œuvre.

Le passage par Tolstoï résonne alors comme une discrète réhabilitation de « Diane », condamnée par Elsa pour sa gratuité, son apparente absence de sens. La première partie des *Cloches* retrouve cette position originaire que la préface croisée, écrite la même année que « Le mentir-vrai », lui avait *a posteriori* retirée.

Le retour en amont de « Catherine » est suivi, dans le dernier fragment narratif, d'un retour en amont de « Diane » même. Vers « La sainte Russie ». « Le mentir-vrai » s'achève en effet sur le roman de Pierre :

J'ai rencontré Solange. « Mais tu t'intéresses bien à la petite princesse ! » elle m'a dit. La petite princesse ? Elle est princesse maintenant ? Solange a bien ri. Comment ? Je ne savais pas ? Mais c'est une petite-fille morganatique d'Alexandre II, voyons. Alexandre II<sup>27</sup> ?

La révélation de l'identité de Sonia déconcerte l'enfant, comme le lecteur qui n'aurait pas été mis sur la voie de la vérité par le seul détail qui nous ait jusqu'ici

été donné. Enquêtant dès le début de la nouvelle sur celle qu'il suit dans les rues, à la sortie du catéchisme, Pierre avait appris que Sonia s'était, lors d'un bal costumé chez Solange précisément, déguisée en Tzigane :

En Tzigane, cette demoiselle si réservée, qui semble ne pas faire un pas seule dans la rue. Cela doit être le signe de quelque chose<sup>28</sup>.

La dernière phrase, mêlant malicieusement la voix du narrateur à celle du personnage, signalait sans l'explicitier l'indice intertextuel soumis à la vigilance du lecteur. Dans la nouvelle de 1933, en effet, Georges, le fils de Catherine Dolgorouki, s'est « collé avec une tzigane<sup>29</sup> ». Mais il faut attendre la fin du « Mentir-vrai » pour que la filiation des personnages se précise : si Sonia n'est que la nièce de Georges, elle est bel et bien la petite fille de Catherine Dolgorouki, par sa mère<sup>30</sup>.

Petite fille de princesse, princesse elle-même, sa fréquentation risque de provoquer bien des commérages :

Seulement est-ce que je me rendais bien compte que j'étais encore un petit garçon ? Oh, pour ça, oui, je m'en rendais compte. Et puis que personne au monde ne croirait que je ne savais pas qui elle était, cette petite. Alors on dirait, que ne dirait-on pas de moi<sup>31</sup> ?

Bien des commentaires, si l'on est de nouveau sensible au double sens, au double Je qui peut renvoyer à Pierre comme à l'auteur... Peut-être ce dernier découvre-t-il en même temps que son personnage l'identité de Sonia, mais qui le croira ? Ne risque-t-il pas de se voir reprocher des fréquentations indignes d'un romancier réaliste (socialiste)<sup>32</sup> ? Voire accusé de récidive, en faisant du « Mentir-vrai » le rejeton (morganatique) de « La sainte Russie » ?

L'enfant quant à lui est d'autant plus désorienté qu'il ne connaissait jusqu'ici qu'une seule Catherine :

« Catherine » ?, j'avais la tête bouleversée de tout ça, et la guerre de Crimée, avec les *Récits de Sébastopol*, que Catherine Simonidzé m'avait prêtés, et cette vieille femme du temps de Sébastopol, qui se nommait Katia comme elle...<sup>33</sup>

Le voilà pris dans le vertige du « mentir-vrai », perdu entre pilotis et personnage, entre fiction et vérité, comme si une Catherine était vraie et l'autre pas. Perdu entre ses lectures (le texte de Tolstoï) et ce qu'il ne peut avoir lu (celui d'Aragon)... Pour décider de passer outre (« Pourquoi ne serions-nous pas des époux morganatiques<sup>34</sup> ? »), il lui faut l'aval de Catherine, non pas de la grand-mère de Sonia, mais de celle que lui prêta l'auteur pour cet apprentissage à l'envers de celui de son créateur :

Si j'en parlais à Catherine ? Après tout la Géorgie, c'est aussi la Russie, et puis Catherine, je puis lui dire des choses qui ne sont pas faites pour les autres<sup>35</sup>.

Tel était déjà son profil dans *Les cloches* en 1934 comme dans la préface croisée de 1965 : Catherine est une jeune fille aux idées larges et peut-être celle par qui tenter la réconciliation des deux versants de l'œuvre. Mais c'est oublier que Catherine,

[...] c'est une Révolutionnaire ! Voilà. Qu'est-ce qu'elle va penser que j'aime une princesse, la petite-fille d'Alexandre II ! d'un Tsar qui a sauté sur une bombe mise là par quelqu'un de ses amis... enfin qui aurait pu en être, à trente ans près<sup>36</sup>.

Ainsi s'énonce l'impossible réconciliation de deux œuvres (« La sainte Russie » et *Les cloches de Bâle*), voire de deux esthétiques, l'une qui met en scène une héroïne peu fréquentable aux yeux des adeptes du réalisme socialiste, et l'autre qui, à l'exemple de Catherine Simonidzé, montre la voie à suivre.

Catherine, qui est apparue tout au long de la nouvelle comme une figure idéale de destinataire, sort de l'œuvre lorsqu'elle ne peut plus remplir sa mission. Elle quitte la scène de l'énonciation, les autres personnages celle de l'énoncé et le partage est loin d'être insignifiant. L'enfant qui vient de relire *Les souffrances du jeune Werther*, y cherchant vainement une consolation, s'écrie :

Catherine, Catherine, je ne peux même pas t'écrire, moi, je n'ai pas de Wilhelm à qui parler de Sonia, c'est trop injuste<sup>37</sup> !

Catherine s'efface du roman comme destinataire d'un texte qui ne peut plus être écrit<sup>38</sup>.

Le paragraphe suivant clôt l'intrigue amoureuse<sup>39</sup>, avant que ne soit fixé le sort de tous les personnages de la nouvelle. Tous déménagent, pour cause de vacances. Ce qui n'est pas sans rappeler cette autre nouvelle, par laquelle tout a commencé : « Quelle âme divine ! », qui transportait tout son personnel romanesque à Saint-Pétersbourg... Ici, tous restent en France. Même Sonia, qui part avec sa grand-mère « quelque part dans la montagne ». Est-ce le signe qu'on ne remonte pas le cours du temps ? La princesse ne peut pas plus rentrer dans sa Russie natale, que l'auteur retrouver la voix ou la plume de l'enfant qu'il fut, ce qu'il avait « peut-être ambition de faire...<sup>40</sup> ».

\*

Si la nouvelle appartient aux romans des origines, ceci doit s'entendre au pluriel. Le visage de la nouvelle diffère selon les lieux où il se dessine. En passant du « grand format » de la collection croisée à une petite forme, repliée sur elle-même, dans un dialogue de soi à soi, on assiste à une revalorisation des nouvelles qui précéderent l'âge réaliste, à une reconnaissance de leur vocation expérimentale.

Véritable laboratoire d'écriture, pour reprendre l'expression de France Vernier, la nouvelle n'est pas seulement essentielle dans l'imaginaire de l'écrivain mais

bien aussi dans la réalité et dans l'histoire de l'écriture aragonienne.

Ce que dit finalement le discours sur l'œuvre, à condition de le croiser avec l'œuvre même. Le long ruban qui se dessine alors peut être lu comme un roman à épisodes. Avec rebondissements, comme le montre par exemple la promotion de « Quelle âme divine ! » au rang de modèle d'écriture, d'invention verbale, par un texte censément discursif, *Je n'ai jamais appris à écrire*, qui fera du « Mentir-vrai », pour les derniers romans, l'homologue de « La sainte Russie », pour ceux du *Monde réel*... Le discours sur l'œuvre appartient à l'œuvre. L'en dissocier, c'est s'interdire de le lire, dans sa complexité, ses revirements si ostensibles pourtant.

La même nécessité s'impose pour l'étude du personnage. Bien loin de n'être qu'un personnage récurrent, né dans un roman, retrouvé dans une nouvelle, loin même de n'esquisser qu'une double révolution esthétique, dans les années trente et dans les années soixante, Catherine mérite d'être étudiée dans l'ensemble de « son » roman, dont le dernier chapitre, en 1964, date à laquelle nous nous sommes arrêtée, n'a pas encore été écrit...<sup>41</sup>

Mireille HILSUM

Université Jean Moulin – Lyon 3

## NOTES

- <sup>1</sup> Respectivement les tomes II et IV de la collection des *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Paris : Laffont, 1964-1970 (abrégées O.R.C.). Les tomes I et II comprennent des œuvres d'Elsa Triolet.
- <sup>2</sup> Voir Nathalie LIMAT-LETELLIER, *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, Nouveau Doctorat, Paris 7, 1990.
- <sup>3</sup> Terme qu'Aragon préfère à celui de nouvelle, plus rare sous sa plume.
- <sup>4</sup> En réalité en 1904 ou 1905. Voir Renate LANCE-OTTERBEIN, « Dans ce château magique du dire et du taire ». *Création et crise chez Aragon*, Nouveau Doctorat, Paris 8, 1996, p. 268-273.
- <sup>5</sup> O.R.C., tome II, p. 31. Et plus précisément comme le chapitre II, le premier étant laissé à Breton.
- <sup>6</sup> Voir la dernière édition renouvelée et augmentée de *La défense de l'infini* par Lionel FOLLET. Paris : Gallimard (Les cahiers de la N.R.F.), 1997.
- <sup>7</sup> À la différence par exemple de cet autre roman de l'écriture, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* (Genève : Skira (Les sentiers de la création), 1969), qui raconte l'aventure des premières phrases.
- <sup>8</sup> O.R.C., tome VII, 1965.
- <sup>9</sup> O.R.C., tome II, p. 35.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 35.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 36.
- <sup>12</sup> *Ibid.* p. 39.
- <sup>13</sup> O.R.C., tome IV, p. 14.
- <sup>14</sup> *Ibid.*
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.
- <sup>16</sup> Trois ans plus tard, en 1967, dans la postface des *Communistes*, Aragon assimilera passage au réalisme et sortie de l'écriture à la première personne. Mais il appartient de nouveau aux *Cloches de Bâle* de marquer la fin de l'âge surréaliste. Voir « La fin du *Monde réel* », O.R.C., tome XXVI, p. 294.

- <sup>17</sup> « La sainte Russie », *O.R.C.*, tome IV, p. 56.
- <sup>18</sup> Après la réédition de l'ancienne problématique liée au surréalisme, le préfacier situe la rédaction de « La sainte Russie » dans le contexte du Congrès de Kharkov, qui se déroula en 1930 et fut marqué par la victoire des « petits boutiens » (partisans des petites formes) sur les « gros boutiens », partisans du roman. Mais à l'enjeu esthétique se substitue un enjeu politique. Le congrès de Kharkov marque la victoire de la RAPP dans le processus de militarisation de la vie littéraire soviétique. Voir Mireille HILSUM, « L'esthétique revisitée. Vers une définition de la polygraphie aragonienne », *Textuel*, n° 35, « Le souci de soi », textes réunis par Corine Trevisar, Paris 7 – Denis Diderot, 1999.
- <sup>19</sup> « Et tu vas continuer longtemps comme ça ? ». Version des *O.R.C.* (tome VII, p. 19) mais attestée sous d'autres formes dans tous les récits aragoniens de la rédaction des *Cloches de Bâle*.
- <sup>20</sup> Malgré l'existence d'une publication séparée dans la collection « Les belles histoires », à la Bibliothèque française, en 1934.
- <sup>21</sup> L'époque surréaliste est la seule, dans les *O.R.C.*, à donner lieu à ce travail de fouilles, de résurrection du passé, comme le montre la publication d'« Alcide ou De l'esthétique du saugrenu », au titre de « spécimen antédiluvien de moi-même », *O.R.C.*, tome II, p. 31.
- <sup>22</sup> « Le mentir-vrai », *Le mentir-vrai*. Paris : Gallimard (N.R.F.), 1980, p. 37.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 38.
- <sup>24</sup> Cf. *Œuvres romanesques complètes*. Sous la direction de Daniel BOUGNOUX. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, tome I ; notes et préface des *Cloches de Bâle* établies par Philippe FOREST.
- <sup>25</sup> « Le mentir-vrai », p. 38.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 44.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 44.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 22.
- <sup>29</sup> « La sainte Russie », p. 116.
- <sup>30</sup> « Le mentir-vrai », p. 45.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 45.
- <sup>32</sup> Ce qui n'est pas sans rappeler ironiquement la réception du personnage de Catherine Simonidzé par la critique marxiste reprochant à l'auteur de s'être intéressé à « l'histoire d'une petite putain... ou à peu près ». Voir *O.R.C.*, tome VII, p. 38.
- <sup>33</sup> « Le mentir-vrai », p. 45.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 46.
- <sup>35</sup> *Ibid.*
- <sup>36</sup> *Ibid.*
- <sup>37</sup> *Ibid.*
- <sup>38</sup> Ce qui renoue peut-être, en deçà de « La sainte Russie », avec ce « Cahier noir » qui s'achevait sur une petite phrase, coupée à l'époque surréaliste, et restaurée à l'époque des *O.R.C.* : « Je ne suis qu'une lettre qu'on n'envoie pas ». Voir *O.R.C.*, tome IV, p. 14.
- <sup>39</sup> « Ce que la mère de Paul m'avait dit et que je n'avais pas bien compris, me revenait : personne ne croira que je ne savais pas que c'était une princesse, elle-même... alors on imaginera... Et ça, ce n'est pas supportable. J'aimerais mieux mourir qu'on croie que je cours après elle parce qu'elle est la petite-fille du Tsar ! » « Le mentir-vrai », p. 46-47.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 39.
- <sup>41</sup> Voir Mireille HILSUM, « Le roman de Catherine ou "la grande songerie" », actes du colloque de Manchester, 15-18 mai 1997, in *Digraphe*, n° 82/83, automne-hiver 1997.

# L'ENSEMBLE-DE-NOUVELLES EN REGARD DE L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE DE MARCEL ARLAND

Les genres littéraires auxquels s'adonna Marcel Arland au cours de sa longue carrière sont multiples. Il y eut le long roman *L'ordre*, qui obtint le prix Goncourt en 1929 ; il y eut des romans courts ou des récits : *Terres étrangères* (1923), *Antarès* (1932), *Zélie dans le désert* (1944)... ; il y eut des essais critiques : *Le promeneur* (1944), *Essais et nouveaux essais critiques* (1952), *Nouvelles lettres de France* (1954)... ; des essais ou écrits plus « intimes » : *La route obscure* (1924), *Étapes* (1927), *Sur une terre menacée* (1941), *Je vous écris* (1960)... Arland est aussi connu et reconnu pour sa pratique de la nouvelle : il s'y adonna sans discontinuer, des années vingt (*Les âmes en peine*, 1927) aux années soixante-dix (*Attendez l'aube*, 1970), défendant ce genre mésestimé dans quelques textes critiques, et surtout renouvelant le mode de composition de celui-ci, grâce aux « ensembles de nouvelles ».

Si nous souhaitons revenir sur cette originalité de l'écriture arlandienne, c'est moins pour amender les analyses qu'en ont déjà faites René Godenne à maintes reprises<sup>1</sup> et Jean-Jacques Didier<sup>2</sup>, que pour les prolonger : il s'agira de s'interroger sur les tenants et les aboutissants des procédés qui fondent les *ensembles-de-nouvelles*<sup>3</sup>, mais cette fois dans le cadre de l'ensemble de l'œuvre d'Arland.

Rappelons tout d'abord les origines de l'ensemble-de-nouvelles. C'est au début de la préface de *L'eau et le feu* (1956) que cette dénomination est lancée :

Ce livre n'est pas un recueil, mais un ensemble de nouvelles. Chacune d'elles a été conçue par rapport à cet ensemble. Je ne prétends point que de tels livres puissent offrir la composition rigoureuse d'un roman. Mais ils peuvent avoir leur architecture particulière, leur unité organique ; ils peuvent avoir leur âme et leur visage<sup>4</sup>.

Néanmoins, dès les premiers recueils, ce mode de composition était privilégié, comme Arland l'indiquait dans une autre préface, celle d'*Il faut de tout pour faire un monde* (1947) :

Ce livre n'est pas un *recueil*. Chacune des nouvelles qui le *composent* (comme j'avais déjà tenté de faire, moins strictement, dans *Les vivants* et *Les plus beaux de nos jours*) a été conçue et écrite par rapport à l'ensemble, qu'il s'agisse, de la place, du décor, du sujet, des personnages, de l'accent ou même des dimensions<sup>5</sup>.

Hormis ces déclarations d'intention, d'autres éléments paratextuels attestent l'unité de ces recueils qui n'en sont pas. Mentionnons brièvement : (1) tous les titres des recueils sont originaux par rapport aux nouvelles ; (2) au titre des re-



cueils peut répondre le titre de la dernière nouvelle : « Mort d'un vieillard » clôture *Les vivants* ; « Les eaux vives », *L'eau et le feu* ; « Est-ce l'aube ? », *Attendez l'aube*, etc. ; (3) le même sous-titre « Le Mal » (I, II et III) est accolé à trois nouvelles d'*Il faut de tout pour faire un monde* ; (4) la dédicace des *Vivants* indique explicitement que l'ouvrage est constitué des « divers moments d'un seul récit<sup>6</sup> » ; (5) les nouvelles des *Vivants* sont numérotées comme des chapitres, *Le grand pardon* et *Attendez l'aube* sont divisés en parties, comme des romans ; (6) les nouvelles courtes et des nouvelles longues alternent systématiquement dans *Il faut de tout pour faire un monde* et dans *L'eau et le feu*<sup>7</sup> ; etc.

Usant de l'argument *a minori*, comme on dit en rhétorique, voyons en quoi les nouvelles du recueil qui offre le moins d'indices paratextuels unificateurs, *À perdre haleine*, peuvent constituer un ensemble<sup>8</sup>. Tout d'abord, les dix-sept nouvelles ont en commun de traiter des petits et des grands drames de l'amour. Dans « On ne peut tout supporter », un benêt, souvent vilipendé, raillé et trompé par sa femme, et soudain heureux qu'elle se donne à lui la nuit de Pâques, va « fêter les choses étranges qui surviennent aux pauvres hommes » et, en fin de compte, se pendre ; dans « Il faut se méfier des morts », une vieille fille se remémore son passé à la faveur du retour, sous la forme d'un cadavre, de son ancien fiancé ; dans « La soirée des Bergman », après que monsieur Bergman a été convaincu de détournement de fonds, le couple, qui refuse de vivre l'opprobre, se donne la mort au terme d'une belle fête d'adieu ; dans « Pénitence », une vieille fille refoulée ne souffre pas que sa nièce dont on célèbre les noces, partage ce soir-là le lit d'un homme ; etc.

Aurait-on affaire à un recueil thématique, dans lequel les nouvelles entretiennent des rapports plus ou moins lâches, subsidiaires, ou l'unité du recueil est-elle plus fondamentale ? Toutes les nouvelles ont pour cadre la campagne<sup>9</sup>, mettent en scène des paysans. Certains événements marquants sont rappelés au fil du recueil : le suicide du clerc Toby Pansard, par exemple, raconté dans « On ne peut tout supporter », est évoqué au détour de deux autres nouvelles (« Bénédiction » et « Les morts de Piérie »).

Certaines habitudes, comme celle de limiter au dimanche les plaisirs de la chair ou des sens, réapparaissent dans des contextes différents. Dans « Fêtes », Maurice, un ancien séminariste, relie la préparation de ces (ré)jouissances périodiques avec la préparation de la communion pascale de son enfance<sup>10</sup> ; dans « Le chemin de Claire », le professeur Jean-Claude, ce jour-là, ne ménage pas sa jeune femme souffrante : « Il faut que nous soyons sages, ma petite Claire ; mais dimanche... !<sup>11</sup> » ; quant à « La veuve », elle accueille tous les samedis soir son fils dans son lit<sup>12</sup>.

L'abattement qui s'empare de certains protagonistes à des moments cruciaux ne constituerait pas un autre indice fédérateur, s'il n'était traduit, dans trois nouvelles, par le même syntagme : « effondrement ». Dans « Fêtes », Maurice, tout à

sa déclaration d'amour dans le lit à côté de Paule, ne supporte pas qu'elle lui dise, admirative :

« Comme tu parles bien mon chéri ! On croirait entendre M. Le curé. »  
C'est l'effondrement<sup>13</sup>.

Dans « Peut-être », Pierre reçoit difficilement les confidences des amours passés d'Annie qu'il a pourtant provoquées :

C'était dit. Un effondrement.<sup>14</sup>

Et c'est la même réaction qui, dans « La soirée des Bergman », envahit le pasteur lorsqu'il apprend que le comptable, devenu riche à la suite d'un héritage, avait en réalité escroqué son monde :

Bergman, Charles Bergman ! Quel effondrement !<sup>15</sup>

Mais c'est surtout la réapparition de personnages qui tisse des liens entre les nouvelles. Il y a le clerc suicidé Toby Pansard, sa femme Céline, le curé Cotton, Rose Palourde, monsieur Laurent, monsieur de Burge, présents dans plusieurs des nouvelles, et significativement tous dans la dernière, « Bénédiction », comme des acteurs qui viennent saluer à la fin d'une pièce. Cette fin, en forme de clôture, est doublée par un court texte dans lequel le narrateur livre une espèce de commentaire général :

C'est aussi le matin, quand je quitte ces êtres plus ou moins misérables, mais dont aucun ne m'était tout à fait inconnu. Un matin de juillet. [...] Je fais quelques pas dans la cour ; j'y ai trouvé des fleurs que je ne connaissais plus depuis mon enfance : des immortelles ; dans mon village, elles poussaient sur les tombes ; elles aussi, ce matin, m'ont paru jeunes. C'est précisément l'heure où, chaque jour, dans l'homme enténébré qui reprend conscience de soi, un peu de l'enfant qu'il fut jadis essaie de rejoindre, mais n'est jamais reconnu. Il me semble que je peux un instant l'accueillir. Le monde que je perçois n'est pas moins pur qu'à ses yeux ; il est plus beau, il est irremplaçable. [...] Sans doute n'est-il qu'un mot qu'il faille dire devant ce monde, même si on ne le dit que pour d'autres, ou pour les morts : bénédiction<sup>16</sup>.

Le dernier mot de ce court texte final redouble la clôture du recueil, en reprenant le titre de la dernière nouvelle ; quant aux « êtres plus ou moins misérables » dont il est question, ce sont ceux qui gravitent autour de monsieur Muller, le personnage principal de « Bénédiction » ; mais ils sont aussi plus généralement les êtres de l'ensemble des nouvelles d'À *perdre haleine*, familiers au narrateur-auteur qui se souvient et unit par la fiction ce qui fut, ceux qui furent, qui il fut et qui il est.

À *perdre haleine* n'est pas le seul recueil à être gratifié d'un péritexte. Tous les ensembles-de-nouvelles le sont, soit d'un texte encadrant initial – il s'agit alors d'un paratexte dans lequel l'auteur souligne la cohérence du recueil –, soit d'un

texte encadrant final, faisant partie intégrante du recueil, où la voix auctoriale se substitue à la voix narratoriale<sup>17</sup>.

Étendons maintenant nos recherches au-delà d'À *perdre haleine*. Car si une unité se dégage d'un même ensemble-de-nouvelles, elle semble s'étendre à l'ensemble des ensembles-de-nouvelles d'Arland. La variété du cadre géographique des différents recueils est très limitée : les paysages de la Lorraine natale d'Arland, la vallée de l'Amance, l'Auvergne, la Bretagne, le milieu campagnard ou la petite ville de province (Vandœuvre(s), Clermont...). Des motifs, parfois anodins, se répètent de recueil en recueil : les coups de cloche de l'église qui rythment les journées dans les villages (très présents dans *Les vivants*), une voix mystérieuse entendue dans les bois, des processions (sacrées et profanes), etc.

Certaines nouvelles donnent une impression de déjà lu, reprenant peu ou prou des scénarios connus. On mesurera le phénomène en comparant « Bénédiction » (À *perdre haleine*) et « Les Brantaume » (*Le grand pardon*). De retour au village pour y mourir, le misanthrope Germain Brantaume, reçoit la visite d'Agnès, la fille d'une ancienne amoureuse. Elle a besoin d'une dot pour épouser le fils du notaire et tâche de convaincre le vieil homme de la coucher sur son testament. Germain la met à l'épreuve, lui demande de dénuder pour lui, dans l'obscurité, le haut de son corps ; elle cède, il lui donne le testament, rédigé bien avant l'épreuve. Entre eux naît finalement une mutuelle compréhension. Dans « Bénédiction », le vieux Jean-Sébastien Muller est aussi revenu au village après bien longtemps, et il va mourir. Il refuse de rencontrer ses deux filles qui espèrent empocher l'héritage. Il vit avec Nathalie, une jeune Russe bonne à tout faire, laquelle est tombée amoureuse de Bruno, le maçon, qui lui a donné un ultimatum : qu'elle quitte Muller pour le rejoindre, sinon c'est lui qui la quittera. Nathalie hésite à abandonner le vieux qu'elle a pris en pitié, bien qu'il ait profité d'elle de toutes les façons. Il se confie à elle, l'apitoie ; mais la confiance dégénère, le vieux redevient lubrique. Nathalie finalement le quitte pour rejoindre Bruno. Muller s'en était douté ; il meurt seul, un peu apaisé. Les deux nouvelles racontent la même histoire, celle d'un vieil homme peu amène, au seuil d'une vie au bilan peu réjouissant, clairvoyant envers la nature humaine, désirant malgré tout encore aimer et être aimé, et qui meurt soulagé.

Arland favorise la proximité entre les nouvelles de différents recueils en utilisant à l'occasion des titres semblables : ainsi en est-il de « La voix » qui ouvre les recueils *Il faut de tout pour faire un monde* et *Attendez l'aube* et ferme la partie « Chronique des passants (II) » dans *Le grand pardon*. Ces trois nouvelles sont assez éloignées quant à leur intrigue. Leur point commun réside dans le mélange des voix dont le narrateur rend diversement compte, cette alchimie par laquelle on ne sait plus « qui parle, qui écoute, qui vit, d'où monte cette sorte de chant assez rauque, joie et misère, ni vers où, ni ce qu'il attend<sup>18</sup> ». Témoignent aussi de cette continuité entre les recueils les deux nouvelles « Mort d'un vieillard » et

« Mort d'une vieille femme » qui clôturent respectivement *Les vivants* et *Il faut de tout pour faire un monde* : il y est question, dans l'une, de l'attente de la mort du grand-père du narrateur, ce dernier se confondant (au moins en partie) avec l'auteur ; dans l'autre de la mort de la femme du grand-père, cette fois au sein d'un récit hétérodiégétique, où l'on reconnaît également l'auteur<sup>19</sup>. Notons aussi la reprise du titre – et du thème obsédant de – « La mère », dans *La grâce*, *À perdre haleine* et *Le grand pardon*, à quoi l'on peut ajouter « Jeune mère » dans *Les plus beaux de nos jours* et « Chez la veuve » dans *Il faut de tout pour faire un monde* et « La veuve » dans *À perdre haleine*. À relever encore : dans *L'eau et le feu* une nouvelle porte comme titre « L'âme en peine » qui renvoie au titre, au pluriel, du recueil de 1927, *Les âmes en peine* ; une autre nouvelle, « Les grâces », renvoie également à un autre recueil, *La grâce*. Bien des occurrences pourraient être encore signalées, qui laissent transparaître des récurrences de recueil en recueil.

Si on élargit encore le cercle concentrique, on se rend compte que les matériaux narratifs utilisés dans les ensembles-de-nouvelles le sont dans l'ensemble de l'œuvre. Un même fonds thématique et symbolique hante l'œuvre d'Arland : l'omniprésence de la mort sous la forme de suicides, d'infanticides, d'un homme foudroyé dans un champ<sup>20</sup>, la déchirure des couples, l'opposition entre l'ombre et la lumière, l'aube et la nuit...

Penchons-nous un moment sur une scène récurrente : le dévoilement du sein d'une jeune fille. Dans la cinquième lettre de *La nuit et les sources* (ouvrage au contenu autobiographique composé de lettres réelles ou imaginaires à des vivants ou à des morts<sup>21</sup>), adressée au professeur Aubertin et intitulée « Sur une éducation sentimentale », l'auteur raconte ses trois amours de douze à dix-sept ans pour trois Madeleine (nous appellerons ce récit le récit primitif). La deuxième et la troisième Madeleine sont rapidement abordées, car « en l'une comme en l'autre, je n'ai cherché que la première fille que j'avais connue<sup>22</sup> ». Celle-ci est une cousine qui venait en vacances chez son oncle chaque année, envers qui l'auteur éprouvait les sentiments habituels d'un enfant de douze ans envers l'autre sexe : indifférence voire répulsion. Mais une année tout changea, la chimie amoureuse agit. « C'était fait : l'enchantement, la dépossession, la brûlure, le cœur toujours serré et bienheureux de l'être, le nom à tous échos (et quelles réponses !) [...]»<sup>23</sup> ». Les premières approches sont prudentes, jusqu'à

cet après-midi où, l'ayant enfin amenée dans ma chambre, étendue près de moi sur mon lit, embrassée avec douceur et rage, je pus lui dénuder l'épaule, un sein, et c'était prodigieux. Elle me disait : « Non, je ne veux pas », mais sa main sur mon front n'était pas trop assurée. Elle m'a dit encore : « Je suis trop petite. Attends. » Elle le disait à voix basse, sans se plaindre, et c'est à moi que s'adressaient de tels mots. Dans un solennel attendrissement j'ai revoilé le sein, reboutonné le corsage, baisé pieusement le dernier bouton, et déclaré : « Je te respecte. »<sup>24</sup>

Avant de saisir le sort que réserve Arland à cette scène primordiale – il dit qu’il nota tout des moments passés avec Madeleine, « sachant bien que notre histoire me serait précieuse jusqu’à la mort<sup>25</sup> » –, il faut recourir à une autre scène (dite) autobiographique (que nous appellerons récit second), insérée à la fin du recueil intitulé *Attendez l’aube*<sup>26</sup>. L’auteur, âgé de vingt ans, garçon d’honneur aux noces de son cousin, a pour cavalière Marie-Claude. Ils s’éloignent de la fête, s’étendent sur l’herbe. Il a l’audace de l’embrasser ; elle essuie ses lèvres, s’excuse du geste. Il recommence donc.

Mais quand j’ai posé la main sur son genou, cette voix qui tremble : « Je vous en prie. » Qu’a-t-elle cru ? Le genou, si j’y ai porté la main, c’était sans mauvaise intention ; c’était pour tirer sur la robe, une robe bleue, qui découvrait une dentelle trop blanche. On ne m’y reprendra plus. « Vous êtes fâché ? » Simplement furieux.<sup>27</sup>

Ils retournent vers la noce, se chuchotent leur prénom. « Il n’y eut rien de plus<sup>28</sup>. » Mais l’auteur d’ajouter qu’il glissa Marie-Claude dans un de ses contes. Lequel ? Sans nul doute une des nouvelles précédentes du recueil, « Que nous étions jeunes ! », qui reprend l’argument du récit second, mais où la demoiselle d’honneur porte cette fois le plus joli des noms : « *Madeleine*, bien sûr<sup>29</sup> » ; et où, cette fois, dit le narrateur, « ta gorge, ton sein, j’en ai connu la douceur<sup>30</sup> ». L’issue néanmoins est la même qu’avec Marie-Claude :

Tu disais : « Non, je vous en prie. » Et moi : « Je t’en prie. » Est-ce ma faute, Madeleine, si ta robe, tes genoux, ce secret nu qu’ils annoncent... « Je vous en prie ! » Elle pleure...  
Ce fut tout.

Mais, contrairement au cavalier de Marie-Claude, le narrateur ici n’est pas furieux, il admet les réticences de Madeleine et lui dit, comme à la Madeleine du récit primitif : « [...] je te respecte<sup>31</sup> ».

Ce mélange de scènes « vécues » n’est pas simple artifice pour construire divers récits. Les figures se superposent : celles des différentes Madeleine qui n’en forment qu’une. Plus que la véracité des détails, ce qui compte, c’est qu’à partir d’un matériau (dit) autobiographique – le dévoilement d’un sein –, l’auteur entreprenne de véritables variations imaginaires qui font irradier un moment de grâce. À travers le jeu de ces variations, c’est l’essence même d’une situation existentielle qui est explorée.

Dans *La consolation du voyageur*, Arland donne indirectement une clé de l’origine de cette variation sur un même thème. Enfant, il s’amusait avec sa bande de copains à construire des histoires à partir d’une phrase lancée par l’un d’entre eux. Chacun réfléchissait un temps, puis ils mêlaient leurs trouvailles. Parfois les résultats étaient mauvais, la fable était déplorable. Mais, ajoute-t-il,

il arrivait aussi qu'elle prît forme et que soudain le héros se mît à vivre. Plus de rires : une surprise, une attente, et même une sorte de trouble. Car il semblait que l'histoire ne fût plus faite de nos pauvres bribes, qu'elle existât en dehors de nous, et que tout notre effort n'eût servi qu'à la révéler, comme le doigt qui mouille, presse et fixe enfin les belles images de décalcomanie<sup>32</sup>.

Ajoutons à ce propos que d'autres histoires gravitent autour d'un sein dénudé. Entre deux jeunes gens qui se connaissent à peine, dans « Ce long jour... », mais du point de vue de la jeune fille :

Que te donner pour ce jour, cette heure, cet instant qui fuit ? Je me désole et cherche, une main dans l'échancrure de mon corsage (quelle chaleur !), du corsage qui s'entrouvre, délivrant l'épaule, et, ce que je n'ai jamais imaginé dans mes songes, ce que je ne ferai de ma vie, ce sein nu, regarde, non, baisse les yeux, j'ai honte, non, regarde : c'est fait.

[...]

Rien d'autre. Je n'ai pas de regret. Nous avons vécu. Adieu<sup>33</sup>.

Même retenue dans « La nuit des amants » où la vision de l'épaule dénudée de la jeune Denise, jusqu'au gonflement du sein, s'oppose à celle, un peu plus loin, du sein peu affriolant d'une vieille folle qui déchire ses habits<sup>34</sup>. Retenue également dans « Élysée », où cette fois c'est le jeune homme qui refuse d'aller plus loin<sup>35</sup> ; et dans « Le cirque » où Augustin voulait voir, « [r]ien que voir », avant de partir au régiment : « Tu as déboutonné mon corsage, je ne voulais pas mais je voulais bien, et tu as vu, pas seulement vu : ta bouche, je l'ai sentie<sup>36</sup> ».

La perversité ou la cruauté peuvent altérer la scène primitive. C'est le cas pour deux nouvelles du *Grand pardon* : dans « Le reposoir », la jeune Angèle, se souvenant de ce moment délicieux et pudique où son amoureux Paul glissa sa main dans son corsage, rejoue la scène devant sa pudibonde mère d'adoption, paralysée par une attaque, responsable du départ de Paul sur le front algérien :

[...] regardez, madame Praslin, ma mère, de tous vos yeux qui s'effarent, regardez le démon, l'effrontée qui se découvre, et encore, et mon sein nu, le voici. Je n'ai plus peur [...]. Mon sein est nu ; un garçon me l'a touché ; sa main tremblait ; si je l'effleure, c'est à nouveau sa main que je sens ; et si mes doigts tremblent un peu, c'est qu'il est mort, mais que je vis<sup>37</sup>.

Tandis que dans « Les Brantaume », déjà évoqué, le vieux Germain demande euphémiquement à Agnès de dévoiler ses bras et ses épaules, ce qu'elle accepte peu après l'avoir refusé à son fiancé.

Marcel Arland n'est pas le seul à affirmer « port[er] deux ou trois chants, que notre vie se passe à exprimer<sup>38</sup> ». Jean Paulhan le disait avec d'autres nuances : « [...] j'ai eu, dès l'enfance, l'idée (c'était sans doute une idée bête) que j'avais

dans la vie deux ou trois découvertes à faire, au prix desquelles tout le reste comptait peu<sup>39</sup> ». Et Albert Camus : « [...] une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert<sup>40</sup> ». Et Milan Kundera : « [T]ous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) avec variations<sup>41</sup> ». Mais la nouvelle semble permettre par excellence cette variation sur un même thème. Elle donne à comprendre des situations existentielles en extension, grâce à la reprise kaléidoscopique d'un même drame, d'une même scène. Son esthétique du parcellaire (nous n'osons dire ici du fragment à cause du sens fermé qu'on donne à ce terme depuis F. Schlegel) laisse le champ libre à d'autres éclairages. L'art de l'entremêlement des voix référentielles (discours du personnage), narrative, auctoriale et du texte<sup>42</sup>, dans lequel Arland excelle, contribue largement à cette écriture en forme de variation et se manifeste diversement : par les tournures sans sujet, impersonnelles, infinitives ou passives, l'alternance des pronoms, des phrases simples et des phrases complexes, la prédilection pour la parataxe, préférée à la subordination, l'utilisation importante du *on* indéterminé, le récit allocutif, les propositions allusives ou elliptiques, le mélange des registres (familier, oral, soutenu...), les commentaires entre parenthèses...

Dans une lettre à Duvignaud, Arland indiquait pour quelle raison profonde il avait abandonné le roman dans les années trente :

Je crois que c'est avant tout par goût et besoin de la vérité, de ma vérité. Parce que la nouvelle, telle que je la concevais déjà, dans sa concentration, son choix d'un instant et d'un éclairage révélateurs, sa crispation et sa détente, sa résonance autour d'un point, correspond à mon rythme de vie, de sensibilité, presque de respiration.<sup>43</sup>

Cependant, la nouvelle ne fut pas le *terminus ad quem* de son œuvre. Progressivement il écrivit des œuvres plus hétérogènes, en particulier *La consolation du voyageur*, espèce de texte parasite :

Vais-je attendre de ces pages qu'elles connaissent la fortune d'un roman ? Elles ne relèvent d'aucun genre établi ; confidences, essai, nouvelles, récit, il y entre de tout, sans que rien y impose une figure familière. Je le savais en les commençant ; je le sais mieux encore ; c'est bien pourquoi je me plais à les écrire<sup>44</sup>.

Quant à l'ensemble-de-nouvelles *Le grand pardon*, il mêle aux nouvelles proprement dites des poèmes en prose, des fragments autobiographiques, des méditations de l'auteur.

À partir de 1970, les essais intimes évincèrent les ensembles-de-nouvelles<sup>45</sup>. La fiction n'a pas entièrement disparu : elle continue à se mêler à la confession,

mais en contrepoint. Est-ce aussi par « goût et besoin de la vérité » ? Le désir de se mettre toujours plus à nu, en tout cas, a conduit Arland à privilégier la voix nue de l'auteur aux voix fictionnelles. Le héros de *L'ordre*, mort à la fin du roman, et en quelque sorte ressuscité grâce aux *Carnets de Gilbert*, disparaît définitivement dans la dernière partie des *Carnets* : « [...] dans *J'écoute*, [...] je suis seul à parler, à écouter, à vivre encore – et me voici loin d'un roman<sup>46</sup> ». On ne peut reprocher à Arland ce parti pris éthico-esthétique, mais constater que c'est au détriment de l'entremêlement des voix qui caractérisait les ensembles-de-nouvelles et les rendait profondément modernes.

Michel GUISSARD

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

#### NOTES

- <sup>1</sup> Citons entre autres, de R. GODENNE, *Études sur la nouvelle française*, Genève ; Paris : Slatkine, 1985 (chapitre XXIV : « La nouvelle selon Marcel Arland », 3<sup>e</sup> § : « Le recueil-ensemble de nouvelles », p. 273-279) ; *La nouvelle*, Paris : Honoré Champion, 1995 (4<sup>e</sup> partie, 6<sup>e</sup> § : « Des trois types de recueils de nouvelles », p. 122-127).
- <sup>2</sup> É. BASTIAENEN, J.-J. DIDIER, G. BERGÉ, *Nathalie Sarraute, Marcel Arland, Jacques de Bourbon-Busset*, Bruxelles : Hatier (« Auteurs contemporains »), 1986. Dans le tableau qu'il brosse de la vie et de l'œuvre d'Arland, J.-J. Didier distingue six périodes d'environ quinze ans, dont la pénultième (1956-1970) est consacrée à l'ensemble de nouvelles (p. 46-49).
- <sup>3</sup> Nous relierions ce syntagme par des traits d'union pour bien le distinguer du sens qu'il pourrait avoir dans le langage ordinaire : un groupe de nouvelles (sans connotation d'unité).
- <sup>4</sup> *L'eau et le feu, nouvelles*, Paris : Gallimard, 1956, p. 5. Dans *Le grand pardon* (Paris : Gallimard, 1965 ; rabat de couverture), on trouve, avec des nuances, des propos semblables : « Ce livre s'est composé en moi comme une figure ; chaque nouvelle ou récit (ou quelquefois le silence) en devenait l'un des traits. Il ne s'agit point là d'une technique préconçue ; il ne s'agissait que d'épouser l'esprit d'une œuvre – et de cet esprit découlait toute forme ».
- <sup>5</sup> *Il faut de tout pour faire un monde*, Paris : Gallimard, 1947 (c'est l'auteur qui souligne). Seuls les premier et quatrième recueils d'Arland – *Les âmes en peine* (1927 ; édition revue et augmentée en 1947) et *La grâce* (1941) – ne relèvent pas de l'ensemble-de-nouvelles. Pour *Les vivants* (1934), nous avons montré ailleurs en quoi ils préfiguraient les ensembles-de-nouvelles (« *Les vivants* de Marcel Arland : prolégomènes à un genre nouveau ? », in *Roman 20/50*, n° 23, juin 1997, p. 176-185).
- <sup>6</sup> M. ARLAND, *Les vivants*, Paris : Gallimard, 1934 (nous soulignons). Cette mention « récit » apparaît comme sous-titre dans certaines rééditions de 1944. Néanmoins, Arland signalait, dans une lettre à René Godenne, que la plupart du temps les sous-titres de ses ouvrages (sans spécifier lesquels) étaient dus à l'éditeur (Lettre reproduite dans J.-J. DIDIER (dir.), *Marcel Arland nouvelliste. Actes du colloque de Bruxelles (5 mars 1989)*, suivi de *Lettres inédites de Marcel Arland à Jean Paulhan et à René Godenne*, préface de GUILLEVIC, Glons : Le Marronnier, 1990, p. 112).
- <sup>7</sup> Dans la table des matières de *L'eau et le feu*, l'alternance des titres en italiques et des titres en romains souligne ce rythme binaire.
- <sup>8</sup> *À perdre haleine, nouvelles*, Paris : Gallimard, 1960.
- <sup>9</sup> Dans l'incipit de la première nouvelle, on apprend, de manière significative, que les deux protagonistes avaient décidé de quitter Paris la veille (« Première matinée des amants », p. 9).
- <sup>10</sup> « Fêtes », p. 85 sq.
- <sup>11</sup> « Le chemin de Claire », p. 186.



- <sup>12</sup> « La veuve », p. 262-263.
- <sup>13</sup> « Fêtes », p. 96.
- <sup>14</sup> « Peut-être », p. 137.
- <sup>15</sup> « La soirée des Bergman », p. 176. On pourrait également signaler une homologie de structure entre certaines nouvelles. Ainsi, entre « Il faut se méfier des morts » et « La soirée des Bergman », c'est un double récit qui est fait, réuni par une parole sanctifiée, ou un oracle.
- <sup>16</sup> « Bénédiction », p. 348.
- <sup>17</sup> François Ricard n'a pas perçu, au-delà des déclarations de principe ou des liaisons thématiques, l'unité fondamentale des ensembles-de-nouvelles d'Arland (cf. « Le recueil », *Études françaises*, n° 12, avril 1976, p. 113-133 [en particulier p. 130-131]).  
Pour sa part, Michel Viegnes, qui répartit les recueils de nouvelles du XX<sup>e</sup> siècle en quatre catégories, en fonction du mode d'unification qui les régit (unité thématique, unité d'atmosphère, unité structurale, unité de projet littéraire), ne prend pas en compte des recueils qui cumulent ces modes (cf. *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris : Peter Lang, 1989, p. 53-57).
- <sup>18</sup> « La voix », *Le grand pardon*, p. 407-408.
- <sup>19</sup> En anticipant sur ce qui va suivre, il nous faut remarquer que dans *La consolation du voyageur*, écrit considéré comme autobiographique, Arland relate, aussi à la fin de l'ouvrage, un des épisodes de « Mort d'une vieille femme ».
- <sup>20</sup> Cf. J.-J. DIDIER, « Éthique et esthétique de la mort dans l'œuvre de Marcel Arland », *Le langage et l'homme*, vol. 21, mai 1986, p. 136-143.
- <sup>21</sup> La dernière lettre est adressée à la solitude. *La nuit et les sources*. Précédé de *Je vous écris...*, Paris : Gallimard, 1968 (première parution de *La nuit et les sources* en 1963 chez Grasset).
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 433.
- <sup>23</sup> *Ibid.*
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 435.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 433.
- <sup>26</sup> « Est-ce l'aube ? », p. 343-382. Dans ce texte final, l'auteur rompt avec la fiction et parle en son nom propre ; il fait entre autres allusion à son amitié pour Jean Paulhan.
- <sup>27</sup> « Est-ce l'aube ? », p. 364.
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> M. ARLAND, *Attendez l'aube*, « Que nous étions jeunes ! », p. 129 (c'est l'auteur qui, soulignant, attire l'attention sur ce prénom dont on ne découvrira l'importance qu'à la fin du recueil).
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 148.
- <sup>31</sup> *Ibid.*
- <sup>32</sup> *La consolation du voyageur*, p. 22.
- <sup>33</sup> *Attendez l'aube*, « Ce long jour... », p. 68.
- <sup>34</sup> « La nuit des amants », *Le grand pardon*, p. 459-460 et 462.
- <sup>35</sup> « Élysée », *Le grand pardon*, p. 559-561.
- <sup>36</sup> « Le cirque », *Le grand pardon*, p. 297.
- <sup>37</sup> *Le grand pardon*, « Le reposoir », p. 398.
- <sup>38</sup> *Antarès*, Paris : Gallimard, 1932, p. 143.
- <sup>39</sup> *Guide d'un petit voyage en Suisse*, in « Si l'on ne tient pas compte », *Œuvres complètes*, tome I, Cercle du Livre précieux, 1966, p. 244.
- <sup>40</sup> *L'envers et l'endroit*, in A. CAMUS, *Essais*, édition établie et annotée par R. QUILLIOT et L. FAUCON, introduction par R. QUILLIOT, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 183), 1965, p. 13. Dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Camus tient des propos assez semblables concernant l'œuvre de Melville : « Il me semble pouvoir dire [...] que Melville n'a jamais écrit que le même livre indéfiniment recommencé » (Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 161), 1985 (1965), p. 1908). Et plus généralement, il pense qu'« aucun artiste n'a jamais exprimé plus d'une seule chose sous des visages différents » (*Essais*, p. 175).
- <sup>41</sup> M. KUNDERA, *L'art du roman*, Paris : Gallimard, p. 165-166.
- <sup>42</sup> Nous empruntons cette terminologie à Joëlle BATT, « À la recherche de la voix de son texte », *Cahiers du G.R.A.A.T. : Effets de voix*, n° 12, 1994, p. 17-27.

<sup>43</sup> Jean DUVIGNAUD, *Arland*, Paris : Gallimard (La bibliothèque idéale), p. 46.

<sup>44</sup> M. ARLAND, *La consolation du voyageur*, Paris : Gallimard, 1964, p. 206-207 (1<sup>re</sup> édition de cet ouvrage en 1952 chez Stock).

<sup>45</sup> *Attendez l'aube* (1970) – le dernier ensemble de nouvelles – se termine de manière significative par un court texte où l'auteur a pris la place du narrateur (cf. note 26).

<sup>46</sup> *Carnets de Gilbert*, p. 8.

# MARCEL AYMÉ, OU L'ART D'ABRÉGER

Durant les cinquante ans qui constituent sa carrière dans les lettres, Marcel Aymé s'est exercé dans presque tous les genres littéraires, hormis la poésie. À cet égard, rien de plus facile que de suivre une trajectoire d'écriture dont les étapes se révèlent aussi homogènes qu'autonomes : à grands traits, en effet, on peut diviser ce demi-siècle en deux parties chronologiquement successives, consacrées respectivement et exclusivement aux genres narratifs et au théâtre, dans cet ordre. Dans la période narrative, celle qui nous intéresse ici, Aymé donne à la publication 17 romans et 7 recueils de nouvelles ; prééminence apparente du roman qui se réduit lorsqu'on ajoute à ce chiffre les 26 nouvelles isolées que l'édition posthume de Michel Lécureur a rassemblées sous le titre de *La fille du shérif*<sup>1</sup> : au total, 87 nouvelles, sans compter bien sûr les *Contes du chat perché*. Il ne s'agit pas en tout cas d'opposer quantitativement les deux genres, mais de souligner que les recueils de nouvelles se distribuent régulièrement dans la totalité de la période en question : la nouvelle n'est donc pour Aymé ni un instrument d'apprentissage comme chez certains, ni une pratique occasionnelle ou temporaire, mais un moyen d'expression indépendant. Ce n'est pas par hasard qu'en 1950 l'auteur entreprend une défense de la nouvelle, négligée par les critiques de l'époque en faveur du roman :

c'est un fait que leurs préférences [celles des critiques] vont au roman [...], onctueusement qu'à soi-même s'administre l'auteur et qui se souvient d'avoir épousé les méandres d'une intériorité (prononcer toutes les syllabes). [...] En conséquence de quoi [...], il semblerait que de disgrâce il ne puisse être pire que celle consistant pour un auteur à publier un livre de nouvelles, puisque c'est avouer au monde et d'abord à soi-même qu'on n'est pas un bien grand écrivain et que le sort de l'humanité ne dépend pas d'une embardée de notre porte-plume. Mais moi, heureusement, je me rétorque sagacement la chose suivante, c'est que les écrivains âgés n'écrivent pas de nouvelles alors même qu'ils restent capables de pondre un gros fleuve, ce qui s'explique du reste aisément. Tandis que le roman procède d'une décomposition viscérale du romancier, la nouvelle consiste essentiellement en un double mouvement réflexe qui devient, dans la dynamique écrivassière, le ramassé et la détente. Il s'ensuit qu'écrire des nouvelles, quand même on grisonne, c'est faire la preuve qu'on a conservé de la jeunesse dans les entournures des intériorités<sup>2</sup>.

Si la nouvelle est un genre indépendant, elle exige non seulement une plus grande attention de la part de la critique, mais aussi, et bien avant, un traitement spécifique de la part de l'auteur. C'est là justement notre objectif : celui de parcourir certaines constantes d'écriture qui, traversant tous les niveaux du récit, définissent l'originalité des nouvelles de Marcel Aymé par rapport à ses romans et

aux nouvelles de ses contemporains ; des constantes qui nous permettent, en somme, de cerner son art d'abréger.

Homme de peu de mots, Marcel Aymé l'est aussi à l'égard de la littérature, et si parfois il hasarde quelques opinions sur sa poétique, c'est presque toujours sous la protection de l'ironie moqueuse qui lui était propre. Par rapport au récit bref, un des rares témoignages non humoristiques que l'on puisse évoquer est le suivant :

J'avais été tenté par la forme dialoguée du récit. Il existe d'ailleurs une certaine similitude entre la pièce de théâtre et le conte qui exigent tous les deux une certaine concentration des moyens mis en œuvre, le même renoncement à des divagations qui donnent tant de plaisir à écrire un roman<sup>3</sup>.

Le mot « conte » désignant en l'occurrence le récit court en général, une telle remarque sur la brièveté inhérente au genre peut sembler à première vue banale. Cependant, il convient de rappeler que les nouvelles d'Aymé s'intègrent dans ce que René Godenne a désigné comme « nouvelle-histoire<sup>4</sup> », et qu'une fois dans cette catégorie, elles développent une intrigue particulièrement longue : 61 % des histoires ont une durée supérieure à une semaine ; 47 % recouvrent une période de plus d'un mois ; 20 % résument la durée d'un an et même plus. Comme nous l'avons montré dans des recherches précédentes<sup>5</sup>, de tels pourcentages amènent l'auteur à appliquer une stratégie systématique de réduction événementielle qui le distingue des autres nouvellistes de sa génération et qui apparaît dans un emploi profus de ce que Gérard Genette appelle le sommaire, l'ellipse et le discours itératif<sup>6</sup>. Cela dit, la nouvelle selon Marcel Aymé est beaucoup plus qu'un concentré de roman, et toutes fréquentes qu'elles soient, ces techniques de condensation ne constituent que le support, si l'on veut, obligé, d'une poétique spécifique de la nouvelle qui agglutine des aspects beaucoup plus intéressants.

Le premier est, à coup sûr, cet imaginaire inclassable qui, hésitant entre le fantastique pur et le merveilleux, apparaît presque dans la moitié des nouvelles et très rarement dans les romans, devenant par là en quelque sorte la marque d'identité de celles-là. Dans les histoires d'Aymé, les personnages possèdent souvent un trait extraordinaire ou surnaturel qui les distingue du reste des hommes : c'est le cas du nain qui commence à grandir à l'âge de trente-cinq ans<sup>7</sup> ; de Martin, qui n'existe qu'un jour sur deux<sup>8</sup> ; de Dutilleul, le fonctionnaire capable de traverser les murs<sup>9</sup> ; de Sabine, une femme qui possède le don d'ubiquité<sup>10</sup> ; de Lafleur, qui peint des tableaux nourissants<sup>11</sup> ; etc. Comme Aymé lui-même l'avoue dans son article « Les surprises du fantastique », l'invention de ces personnages ne fait que répondre à son goût en tant que destinataire :

[...] que de fois, au théâtre, au cinéma, ai-je souhaité voir sur la scène ou sur l'écran surgir l'événement insolite qui bouleverserait tout à coup les données initiales ; l'irruption du fantastique dans le domaine de la réalité étant, à cet égard, l'inattendu le plus satisfaisant. Par exemple, il ne me déplairait pas qu'au cours d'un film sérieux,

conçu comme une solide tranche de vie, le fiancé, à la fin du dîner d'accordailles, cueillit sa propre tête comme on cueille une poire, la déposant entre les mains de la jeune première et mit à profit la surprise de l'assistance pour, décapité, gagner tranquillement la porte. Il se pourrait qu'il revînt chercher sa tête le lendemain et que durant tout le reste du film, il ne fût plus question de l'incident, mais après cette minute de haute tension, le dénouement le plus banal et le plus mal ficelé donnerait encore à rêver au spectateur<sup>12</sup>.

Or, dans les nouvelles, le trait surnaturel apparaît d'habitude au début, comme un simple point de départ : s'il y a abolition des lois naturelles, ce n'est que par rapport à cette première particularité, car l'intrigue se développe dans le cadre de la vie quotidienne et selon les nécessités logiques d'un réalisme tout à fait traditionnel. Ainsi, après avoir grandi, le nain essaiera inutilement de rattraper sa vie dans le cirque ; Martin, qui se plaignait de n'exister qu'un jour sur deux, est trompé par la première femme qu'il ait aimée, ce qui lui fait souhaiter « de ne plus vivre qu'un jour par semaine et même un jour par mois » ; Dutilleul, le passe-muraille, après quelques aventures parfaitement vraisemblables, restera à jamais englouti dans un mur de clôture à cause d'une erreur dans sa médication.

Cet effet de surnaturel, amorti, est d'ailleurs sanctionné par l'attitude des instances de parole du récit ayméen. Tout d'abord par l'auteur lui-même, qui dans ses remarques paratextuelles s'obstine, ironiquement il est vrai, à défendre le réalisme de ses histoires. La prière d'insérer de *Derrière chez Martin* est à ce propos particulièrement illustrative :

J'ai réuni sous ce titre neuf nouvelles résolument réalistes. La première, par exemple, est l'histoire d'un romancier réaliste qui prend ses personnages dans une réalité si drue, qu'ils s'animent d'une vie réelle, matérielle, et, retirant à l'auteur son libre arbitre, imposent à son œuvre les exigences de la réalité vécue. Je ne crois pas qu'on ait encore écrit sur un thème aussi réaliste. Dans les nouvelles suivantes, le dessein réaliste apparaît parfois moins ferme. On contestera qu'un homme puisse n'exister qu'un jour sur deux et qu'une même personne puisse habiter simultanément deux corps et on aura bien raison. Mais qu'on ne s'y trompe pas. C'est justement dans ces apparentes défaillances de la vraisemblance que mon réalisme se montre le plus vigilant, car il ne fait (en réalité) qu'emprunter une forme rigoureusement et sévèrement mathématique. Ainsi, dans « Conte de Noël », le lecteur devra-t-il comprendre que l'enfant Noël n'est que le support mathématique d'une opération permettant de faire passer une chemise bleue des mains de l'adjudant Constantin entre celles d'une petite pensionnaire de la maison de tolérance, ce qui est juste et humain. Tout ceci dit pour avertir qu'on n'ait pas à chercher de « fantastique » dans mon livre, il n'entre aucunement dans mes vues de fonder une école de réalisme imaginaire<sup>13</sup>.

Un effet semblable, à l'intérieur du texte cette fois, est créé par un narrateur qui, loin de mettre en question les événements ou les traits extraordinaires, les accueille sans mot dire ou avec naturel. Lorsque le romancier Martin reçoit la

visite de M<sup>me</sup> Soubiron, un des personnages de son roman, le narrateur se borne à remarquer :

Martin ne fut nullement surpris d'avoir en face de lui l'épouse du chef de bureau. Il n'est pas bien rare qu'un romancier soit visité de ses personnages, quoiqu'ils ne se manifestent pas couramment avec une présence aussi certaine<sup>14</sup>.

De la même façon, les pouvoirs de Dutilleul, le passe-muraille, sont présentés comme un « don singulier » : en fait, son existence ne change pas significativement et il continue d'entrer chez lui par la porte. Mais le narrateur ajoute :

Peut-être eût-il vieilli dans la paix de ses habitudes sans avoir la tentation de mettre ses dons à l'épreuve, si un événement extraordinaire n'était venu soudain bouleverser son existence<sup>15</sup>.

Plus tard, le lecteur apprendra la véritable portée de cet événement extraordinaire : l'arrivée d'un nouveau sous-chef de bureau qui veut renouveler les formules épistolaires que Dutilleul employait depuis vingt ans.

Comme on l'a déjà remarqué, le naturel du narrateur s'accompagne souvent d'ironie, présence d'autant plus autorisée que les nouvelles débouchent ouvertement sur le comique. Aymé se plaît encore à mélanger les données merveilleuses avec les aspects les plus modestes du quotidien, décalage qui fait surgir des situations particulièrement comiques, voire hilarantes. Dans la nouvelle « La liste<sup>16</sup> », par exemple, on nous raconte l'histoire de Noël Tournebise, un paysan qui a tant de filles qu'il doit porter sur lui une liste afin de se rappeler le nom de chacune d'elles. La liste étant déjà ancienne, à chaque fois qu'elle se déchire, une jeune fille disparaît en même temps que son nom. La seule capable d'échapper à ce destin est Barbe, l'aînée, qui tire de ses ardeurs érotiques la force nécessaire pour retourner à l'existence. Plus dur est le destin du héros de la nouvelle « La grâce<sup>17</sup> », M. Duperrier, un homme exceptionnellement juste et bon qui voit un jour comment Dieu lui ceint la tête d'une auréole pareille à celle des saints. Malheureusement, sa femme, craignant le qu'en-dira-t-on, ne partage pas la gratitude de Duperrier qui, pour sauvegarder son mariage, essaiera d'effacer son auréole en commettant, l'un après l'autre, les sept péchés capitaux. C'est notamment dans la luxure qu'il est le moins expert et le pauvre homme se verra obligé de s'instruire dans des monographies sur le particulier, ce qu'il fait la nuit... à la lumière de son auréole, dont il n'avait profité jusque-là que pour lire les évangiles. De tels développements de l'intrigue avancent des pratiques semblables chez des auteurs postérieurs – nous pensons plus précisément aux nouvelles d'Italo Calvino.

La co-présence du merveilleux et du quotidien n'a pas pour autant la seule fonction de provoquer le sourire, affirmation qui reviendrait à négliger la dimension la plus transcendante des nouvelles. Certes, il y a des histoires strictement comiques, mais souvent le sens de l'humour sert à adoucir le côté le plus tragique

du destin des personnages et à provoquer la réflexion. C'est que, même si Marcel Aymé refusait toute sorte d'intellectualisme philosophique, ses nouvelles nous offrent une profonde dimension existentielle qui se manifeste de façons très diverses. Un premier versant de cette dimension est la transgression des niveaux narratifs, ou « métalepse<sup>18</sup> », procédé auquel Aymé ne se livre que dans ses nouvelles et qui entraîne la disparition des frontières qui séparent la fiction et la réalité. Assez fréquente, la métalepse frappe toutes les instances, fictives ou non, du récit, y compris le narrateur-auteur, les personnages et même le narrataire-lecteur. On peut citer, par exemple, « La carte », « Avenue Junot » ou « Marie Jésus », des nouvelles où des amis réels de l'auteur comme Louis-Ferdinand Céline, le peintre Gen-Paul ou Mac-Orlan se mêlent aux personnages de fiction<sup>19</sup>. Un cas semblable est celui de « Les grandes récompenses », construit dans sa totalité avec des personnages réels et très connus, parmi lesquels le président Poincaré<sup>20</sup>. Parfois le narrateur encourage le lecteur à vérifier dans la réalité des événements qui n'appartiennent qu'à la fiction de l'œuvre, et il lui arrive même de le renvoyer à une nouvelle autre que celle qu'il est en train de lire. Ce genre d'altérations a également lieu dans les niveaux métadiégétiques du récit. Dans « La clé sous le paillason », le personnage de Rodolphe, gentleman-cambrioleur à la recherche de son identité, arrive à l'univers de la nouvelle après être sorti d'un roman policier<sup>21</sup>. Une fois sa famille retrouvée, il part vers de nouvelles aventures et, plus tard, héros d'un feuilleton de journal, il n'a qu'à lever les yeux vers le haut de la page pour lire la nouvelle du mariage de ses sœurs. Finalement, on a déjà fait mention de « Le romancier Martin », où un personnage de roman se présente chez l'auteur pour se plaindre du destin que son créateur veut lui imposer. L'identification romancier-Dieu et personnage-homme est immédiate, les existences réelle et fictive se superposent : peut-être sommes-nous tous, au fond, des êtres imaginaires. Même si ces transgressions, dont les résonances pirandelliennes sont indiscutables, s'encadrent toujours dans le comique, elles ne constituent pas moins l'instrument d'une réflexion sur la condition humaine. À un degré supérieur, la métalepse s'inscrit dans le goût de l'auteur pour les intrigues qui confondent la réalité et la fiction, sujet de nouvelles comme « Noblesse », où des figurants de cinéma prennent leurs rôles au sérieux<sup>22</sup> ; « La statue<sup>23</sup> », où un inventeur devient jaloux du monument qu'autrefois on lui avait élevé ; « Rue Saint-Sulpice » enfin, histoire de Machelier, un homme qui, sortant de prison et grâce à l'expression de souffrance de son visage, est engagé comme modèle dans un atelier de reproductions photographiques de Jésus-Christ. Machelier ne tarde pas à s'identifier à celui qu'il représente, à ce point qu'il se noie dans la Seine en essayant de marcher sur l'eau<sup>24</sup>.

En deuxième lieu, la récurrente attribution de traits surnaturels aux personnages a pour but de mettre en relief l'inadaptation de l'être humain à un monde qui n'est pas fait à sa mesure. C'est une situation qui nous rappelle la métamorphose kafkaïenne, quoique le traitement soit ici moins amer. Empêché d'avoir des rap-

ports « normaux » avec ses semblables à cause de sa « particularité », le personnage doit mener une vie différente, une existence marquée par la solitude, l'« insolidarité » et, souvent, l'injustice. Ces personnages s'intègrent, si l'on veut, à un groupe plus large, celui des êtres marginaux et sans protection qui se trouvent comme jetés au milieu de l'hostilité du monde. Le nain, le passe-muraille et l'homme qui n'existe qu'un jour sur deux, parce qu'ils perdent toute option de stabilité, s'assimilent aux clochards et aux prostituées qui fréquentent les nouvelles de Marcel Aymé, ils sont tous des victimes d'une société qui les ignore et qui les fait perdre leur identité. À ce propos, il n'est pas inutile de rappeler un phénomène curieux : très souvent, Aymé choisit pour les héros de ses nouvelles l'anthroponyme Martin, un nom qui, de par sa récurrence, finit par perdre tout pouvoir de désignation. Le personnage se perd alors dans la multitude ; au demeurant, l'homonymie aboutit à l'anonymie<sup>25</sup>.

Si l'hostilité du monde fait que la vie est dure, c'est surtout parce que, dans l'univers des nouvelles, l'homme ne semble pas être maître de son destin, il se laisse plutôt porter par les événements. Ainsi, il ne tient pas trop à justifier ses actes, et, lorsqu'il le fait, on se heurte au « on ne fait pas ce qu'on veut » que prononcent certains personnages. Or, si l'homme n'est pas tout à fait libre, il n'est pas non plus tout à fait responsable, ce qui amène le narrateur à s'éloigner de l'étroitesse sartrienne pour étendre sur ses personnages un constant regard de compréhension, de sympathie, et même, le plus souvent, de tendresse.

Finalement, la dimension existentielle des nouvelles est plus nette encore lorsque l'absurde du devenir humain ne vient pas imposé par le merveilleux, mais semble obéir à la volonté du héros lui-même. La nouvelle « Le dernier » raconte l'histoire de Martin, un coureur cycliste qui arrive toujours le dernier et qui, dans l'espoir de faire mieux, participe à toutes les courses possibles<sup>26</sup>. Les années s'écoulent, mais Martin continue de courir sans s'arrêter entre les étapes et vieillit sur son vélo en répétant : « Je vais me rattraper ». Ce sera ce même mot qu'il prononcera avant de mourir, quand un camion le projette sur la chaussée. Les raisons qui poussent le héros à ne plus descendre de son vélo nous sont dérobées, et cette apparente omission de la logique introduit dans le récit une part d'absurde que l'on retrouve à l'étranger dans des productions ultérieures telles que *Le désert des Tartares* de Dino Buzzati ou *Le nageur* de John Cheever. Nous sommes ici également aux abords de cet « acte gratuit » que l'on a tellement étudié chez Camus, auteur dont on se rapprochera davantage si l'on rappelle le contenu d'autres nouvelles. « Dermuche », par exemple, est le récit d'un meurtre absurde<sup>27</sup> ; « L'indifférent », au titre déjà assez révélateur, l'histoire d'un homme séparé de sa conscience qui agit au hasard de ses sensations<sup>28</sup>. Dans « L'âme de Martin » enfin apparaît aussi un assassin qui assiste avec nonchalance à son procès et qui, comme Meursault, refuse le secours de l'aumônier de la prison<sup>29</sup>. Il est intéressant de noter que cette nouvelle est publiée pour la première fois en 1935, c'est-à-dire, sept ans avant *L'étranger*.



Un dernier aspect à souligner, qui relève de la stylistique cette fois, est la tendance de l'écrivain à faire des nouvelles un récit conté. Même si Aymé rejoint par là d'autres auteurs de « nouvelles-histoire<sup>30</sup> », l'insistance avec laquelle il emploie des formules du code-conté lui est tout à fait propre<sup>31</sup>. Ainsi, plusieurs de ses nouvelles commencent par ce « il y avait » qui appartient depuis toujours à la mémoire des générations. Typique du conte traditionnel est aussi le non-achèvement de l'histoire, dont la fin se prolonge dans le présent même du narrateur. De ce genre de diction, Aymé tire une atmosphère de non-lieu dans laquelle la localisation première de l'histoire est dépassée en faveur de l'universel. Finalement, le style parlé est un peu partout, car le narrateur s'empare régulièrement du récit avec des interventions explicatives, des digressions burlesques et toutes sortes de commentaires qui lui permettent de contrôler à tout moment la réception du lecteur.

Le merveilleux quotidien, le comique, la confusion réalité-fiction et l'expression du mal de vivre pour le contenu, la condensation des histoires pour la structure, et le récit conté pour le style : voilà les aspects qui définissent une poétique du récit court dont le trait le plus remarquable est, à notre avis, l'originalité. Si les romans de Marcel Aymé visent à représenter le monde, les nouvelles en constituent en quelque sorte la mise en question. Quoique le répertoire évoqué n'épuise pas la pluralité de nuances que possèdent les nouvelles de Marcel Aymé, les aspects retenus ont cette particularité qu'ils ne sont présents que dans les nouvelles, exclusivité qui confirme chez l'auteur l'art d'abrégé spécifique d'un maître du genre.

Pedro PARDO JIMÉNEZ

Université de Cadix

## NOTES

<sup>1</sup> Paris : Gallimard, 1987.

<sup>2</sup> Prière d'insérer d'*En arrière*. Paris : Gallimard, 1950. Cité par Alain JULLIARD, *Le passe-muraille de Marcel Aymé*. Paris : Gallimard (Foliothèque ; 43), 1995, p. 17-18.

<sup>3</sup> Michel PERRIN, « Comment naît une pièce ? », *Les nouvelles littéraires*, 14 avril 1960. Cité par Jean-Louis DUMONT, *Aymé et le merveilleux*. Paris : Nouvelles éditions Deresse, 1970, p. 32.

<sup>4</sup> *La nouvelle*. Paris : Honoré Champion, 1995, p. 108 et suiv.

<sup>5</sup> Cf. Pedro PARDO JIMÉNEZ, « La concentration temporelle dans les nouvelles de Marcel Aymé », *Cahiers Marcel Aymé*, n° 10, 1993, p. 109-120.

<sup>6</sup> Cf. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

<sup>7</sup> « Le nain », *Le nain*. Paris : Gallimard (Folio), 1979 (1<sup>re</sup> éd. : 1934).

<sup>8</sup> « Le temps mort », *Derrière chez Martin*. Paris : Gallimard (Folio), 1973 (1<sup>re</sup> éd. : 1938).

<sup>9</sup> « Le passe-muraille », *Le passe-muraille*. Paris : Gallimard (Folio), 1972 (1<sup>re</sup> éd. : 1943).

<sup>10</sup> « Les Sabines », *Le passe-muraille*.

<sup>11</sup> « La bonne peinture », *Le vin de Paris*. Paris : Gallimard (Folio), 1972 (1<sup>re</sup> éd. : 1943).

<sup>12</sup> *Arts*, 28 décembre 1955. Repris dans *Cahiers Marcel Aymé*, n° 10, 1993, p. 63-64.

<sup>13</sup> *Derrière chez Martin*, p. 7.

- <sup>14</sup> « Le romancier Martin », *Derrière chez Martin*, p. 17.
- <sup>15</sup> « Le passe-muraille », p. 8.
- <sup>16</sup> Dans *Le nain*.
- <sup>17</sup> Dans *Le vin de Paris*.
- <sup>18</sup> Cf. G. GENETTE, *Figures III*, p. 244 et suiv.
- <sup>19</sup> « La carte », *Le passe-muraille* ; « Avenue Junot », *En arrière* ; « Marie Jésus » (sans date), *Cahiers Marcel Aymé*, n° 9, 1992, p. 99-105.
- <sup>20</sup> Dans *La fille du shérif*.
- <sup>21</sup> Dans *Le nain*.
- <sup>22</sup> Dans *La fille du shérif*.
- <sup>23</sup> Dans *Derrière chez Martin*.
- <sup>24</sup> Dans *Le nain*.
- <sup>25</sup> Cf. Pedro PARDO JIMÉNEZ, « Les nouvelles de Marcel Aymé : de la répétition anthroponymique à la connotation », *Nom propre et nomination*. Éd. par Michelle NOAILLY. Toulouse : Université de Toulouse-le-Mirail, 1995, p. 259-266.
- <sup>26</sup> Dans *Le nain*.
- <sup>27</sup> Dans *Le vin de Paris*.
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> Dans *Derrière chez Martin*.
- <sup>30</sup> Cf. R. GODENNE, *La nouvelle*, p. 109.
- <sup>31</sup> Cf. à ce propos D. COLLOMBON, *Variation et contraste dans les nouvelles de Aymé*. Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Rennes II, 1975.

**AUX CONFINS DU GENRE.**  
TRAITEMENT DE LA NOUVELLE  
PAR MARGUERITE YOURCENAR  
POUR TROIS SUJETS REVISITÉS  
ENTRE *LA MORT CONDUIT L'ATTELAGE* (1933), *L'ŒUVRE*  
*AU NOIR* (1968)  
ET *COMME L'EAU QUI COULE* (1982)

Le roman qu'on vient de lire a pour point de départ un *récit* d'une cinquantaine de pages, *D'après Dürer*, publié avec deux autres *nouvelles* [...] en 1934<sup>1</sup>. Ces trois *récits* [...] n'étaient d'ailleurs que trois *fragments* isolés d'un énorme roman conçu et en partie fiévreusement composé entre 1921 et 1925, entre ma dix-huitième et ma vingt-deuxième année<sup>2</sup>.

Marguerite Yourcenar entame ainsi la note qui suit *L'œuvre au noir*<sup>3</sup>, publié en 1968.

S'il faut l'en croire, c'est « à peu près inchangés » (*OR*, p. 838) que paraissent chez Grasset les trois fragments du roman-fleuve ou, plutôt, comme elle dit, du « roman-océan » (*OR*, p. 903). À première vue, c'est aussi à peu près tout ce qu'on trouvera dans le paratexte pour entamer une réflexion sur le genre de la nouvelle chez Yourcenar. Mais, bien sûr, des questions fusent. Comment et pourquoi est-elle passée de la nouvelle au roman, de *D'après Dürer* à *L'œuvre au noir* ? Pourquoi a-t-elle tour à tour amputé et amplifié l'histoire de Nathanaël, *D'après Rembrandt*, en la faisant même éclater en deux nouvelles, *Un homme obscur* et le curieux appendice que constitue *Une belle matinée* ? Pourquoi, enfin, en est-elle restée à la nouvelle de *D'après Greco* à *Anna, soror...*, ne modifiant qu'à peine un texte de près de soixante ans ?

Bien sûr, on peut objecter que la brièveté, caractéristique la plus unanimement invoquée de la nouvelle, ne convient pas à l'énorme entreprise de la jeune Yourcenar, qui se propose rien moins qu'« une ample fresque s'étalant sur plusieurs siècles et sur plusieurs groupes humains reliés entre eux soit par les liens du sang, soit par ceux de l'esprit ». Imagine-t-on Zola ou Martin du Gard découpant leurs sagas en nouvelles ? « Ce premier projet de jeunesse eût été plutôt un immense *Archives du Nord* romanesque, et [...] l'histoire de Zénon n'y aurait été qu'un épisode », dit-elle dans *Les yeux ouverts*<sup>4</sup>. Mais il y a plus. Un mécanisme, sorte de mouvement long de l'écriture, s'est mis en œuvre, attesté par deux confidences mesurées et presque contradictoires exprimées dans la *Note de l'auteur*. La première nous rassure :

Une douzaine de pages tout au plus sur les cinquante d'autrefois subsistent modifiées et comme émiettées dans le long roman d'aujourd'hui, mais l'affabulation qui mène Zénon de sa naissance illégitime à Bruges à sa mort dans une geôle de cette même ville est dans ses grandes lignes demeurée telle quelle (OR, p. 838).

La seconde dément en partie aussitôt la première :

La première partie de *L'œuvre au noir*, « La vie errante », suit d'assez près le plan du *Zénon – D'après Dürer* de 1921-1934 ; la deuxième et la troisième partie, « La vie immobile » et « La prison », sont tout entières déduites des six dernières pages de ce texte d'il y a plus de quarante ans.

Cette amplification des six dernières pages est confirmée et expliquée dans la suite d'interviews accordées à Matthieu Galey et rassemblées sous le titre *Les yeux ouverts* :

Toute la fin du livre a pris un tour vraiment inattendu pour moi, et pour Zénon quand il a rencontré le Prieur des Cordeliers. À l'origine, le Prieur n'était qu'un comparse [...]. Ce personnage qui n'existait encore que dans une seule phrase du livre, tout d'un coup il était là, très vivant, il avait beaucoup à me dire. C'est ainsi que le livre, au lieu de se terminer en dix pages, en a eu deux cents de plus (YO, p. 177).

Dédain, alors, pour la nouvelle ? Probablement pas, encore que Yourcenar, on l'a vu, baptise indifféremment ces textes « récits », « nouvelles », « fragments », comme si elle hésitait à se confiner dans un genre – ou comme si cette question n'en était pas vraiment une. Cela ne vaut d'ailleurs pas que pour la nouvelle. Pour *Mémoires d'Hadrien*, elle ne consentira pas sans réticences au roman : « Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé d'en passer par lui » (OR, p. 535) ; le « Carnet de notes » qui suit *Mémoires d'Hadrien* nous apprend par ailleurs qu'elle avait d'abord imaginé le livre sous forme dialoguée, sous forme de journal ou d'essai ; dans la « Note » qui suit le « Carnet », elle semble hésiter encore : « Une reconstitution du genre de celle qu'on vient de lire [...] touche par certains côtés au roman et par d'autres à la poésie » (OR, p. 543<sup>5</sup>). Pour ce qui est de la nouvelle, elle prouvera du reste, avec les célèbres *Nouvelles orientales*, qu'elle est parfaitement à l'aise dans le genre. Il suffit de lire la chute en couperet du « Lait de la mort », par exemple, pour se convaincre qu'elle appréciait la forme brève lorsqu'elle recherchait certains effets<sup>6</sup>, tout comme elle utilisera l'essai, pour atteindre d'autres objectifs, et – avec nettement moins de bonheur sans doute – le théâtre.

À l'aise dans la forme brève, certes (on pourrait parler aussi de *Feux*<sup>7</sup> et d'un autre curieux recueil, *Les songes et les sorts*<sup>8</sup>), mais mal à l'aise une fois de plus devant le terme « nouvelle ». Sans jamais verser dans la théorisation littéraire, quoiqu'à l'évidence une réflexion sur le genre se fasse jour de temps à autre dans les préfaces, postfaces et autres garde-fous à l'intention d'un public qu'elle accu-

sait de ne pas savoir lire<sup>9</sup>, Marguerite Yourcenar laisse soigneusement dans le vague la notion de nouvelle, sauf lorsqu'elle titre explicitement les *Nouvelles orientales*, mais pour l'infirmier par la suite : « Le titre *Contes et nouvelles* eût peut-être convenu davantage à la matière variée dont [les *Nouvelles orientales*] se composent », avoue-t-elle dans le « Post-Scriptum » de la réimpression, en 1978, de l'édition de 1963<sup>10</sup>. La matière d'origine des *Nouvelles orientales* est elle-même encore plus fuyante à propos du genre : « Des dix nouvelles qui restent [...], quatre sont des retranscriptions, plus ou moins développées par moi, de fables ou de légendes authentiques<sup>11</sup> » ; « apologue taoïste », « ballades balkaniques », « inépuisable mythe hindou », « faits divers », « superstitions », « fantaisie personnelle », « grand texte littéraire du [...] XI<sup>e</sup> siècle », « fragment de ballade serbe ». Pour couronner le tout, « *La tristesse de Cornelius Berg* (*Les tulipes de Cornelius Berg* dans le texte d'autrefois) avait été conçu comme devant servir de conclusion à un roman laissé jusqu'ici inachevé<sup>12</sup> ». Pour Marguerite Yourcenar, il est, on le voit, hors de question de se laisser emprisonner dans un ou des genres littéraires, à plus forte raison dans un canevas précis.

Mais revenons à l'évolution de *D'après Dürer*. Pourquoi avoir transformé en roman cette nouvelle, si ce n'est parce qu'elle aurait dû en être un dès le départ ? Plutôt que d'un dédain stylistique pour la nouvelle en tant que genre, notre hypothèse est donc plutôt celle d'un malaise de l'auteur devant son propre texte. Nous avons vu que Yourcenar a renié un de ses premiers romans, *La nouvelle Eurydice*, comme un péché de jeunesse. Dans *Les yeux ouverts*, par exemple<sup>13</sup>, elle n'a pas de mots assez durs pour ce roman (p. 81s.) : « J'ai voulu "faire" un roman : résultat naturellement nul » ; ou : « C'était un livre extrêmement littéraire, et j'entends le mot comme un blâme ». Elle affirme avoir brûlé tous les premiers manuscrits de *Mémoires d'Hadrien*. Pourquoi ne pas avoir également renié *La mort conduit l'attelage* ? Pour ce qui est de *D'après Dürer*, elle se contente de le ranger du côté des brouillons, comme un moment du Grand Œuvre en quelque sorte. Yourcenar déclare dans la note qui suit *L'œuvre au noir* :

Ce que je tiens surtout à souligner ici, c'est que *L'œuvre au noir* aura été, tout comme *Mémoires d'Hadrien*, un de ces ouvrages entrepris dans la première jeunesse, abandonnés et repris au gré des circonstances, mais avec lesquels l'auteur aura vécu toute sa vie. La seule différence, *tout accidentelle*, est qu'une ébauche de ce qui devait être *L'œuvre au noir* a paru trente et un ans avant l'achèvement du texte définitif, tandis que les premières versions de *Mémoires d'Hadrien* n'ont pas eu *cette chance ou cette malchance* (OR, p. 839 ; c'est moi qui souligne).

Cette ambiguïté dans la façon de se situer par rapport à son œuvre propre laisse rêveur. Traiter d'accident la parution d'un livre de jeunesse est tout simplement de la mauvaise foi. Ce que Yourcenar ne veut pas reconnaître ici (mais elle affirmera ailleurs avoir relu ce « brouillon » avec « dégoût » [YO, p. 176]), c'est que par rapport à *L'œuvre au noir*, *D'après Dürer* est un mauvais texte, imprégné

d'érudition pesante, émanant d'un jeune auteur (« J'étais mal partie, à vingt ans » [YO, p. 174]) qui ne connaît pas grand-chose aux conditions humaines qu'elle veut décrire<sup>14</sup> mais qui veut toutefois publier à tout prix, fût-ce des « fragments isolés d'un énorme roman ». Pourquoi ? Peut-être parce que, comme elle le suggère dans la postface d'*Anna, soror...*, elle est entrée dans la « carrière littéraire »... avec *Alexis*, une œuvre « dont le mérite était peut-être son extrême brièveté » (OR, p. 903).

Marguerite Yourcenar ne laissera pas republier *La mort conduit l'attelage*, mais ne s'opposera pas à sa circulation. Par contre, elle condamnera au pilon, tout en en traquant chaque exemplaire encore en librairie, *La nouvelle Eurydice*. Pourquoi cette différence de traitement ? Il ne s'agit en rien d'un désintérêt subit ou même progressif pour le sujet, qui est évidemment également de ceux qui lui tinrent à cœur dès sa vingtième année. La preuve en est – entre autres – qu'en 1982, au moment même où elle signale le retrait du roman du premier volume de la Pléiade, « pour cause de médiocrité », elle annonce que « quelques pages de *Quoi, l'éternité ?* [sic] seront d'ailleurs consacrées à l'analyse des faits réels qui avaient inspiré ce roman » (OR, p. x). Si elle préfère oublier *La nouvelle Eurydice*, c'est donc à notre avis pour des raisons qui ne sont pas que littéraires<sup>15</sup>.

Un mauvais texte, *D'après Dürer ?* Yourcenar, comme Cyrano, ne supporte pas qu'un autre les lui serve : elle préfère faire elle-même la critique de ses œuvres. C'est justement (mais je ne crois pas qu'elle aurait apprécié ce parallèle) ce qu'elle semble faire lorsqu'elle parle du choix des mots dans l'essai intitulé *Ton et langage dans le roman historique* (1972) :

C'est par le mot ou le détail plaqué pour faire « d'époque », que le « roman historique » se disqualifie aussi souvent que par l'anachronisme [...]. Huguenot n'a de sens que sur un arrière-plan français ; de plus, il est presque aussi agressivement archaïque que le mot « rapière » (EM, p. 300-301).

Relisons sur ce ton une des premières phrases de *D'après Dürer*, soigneusement réécrite dans *L'œuvre au noir* : « Dès Saint-Omer, il avait vendu son cheval, assez maigre bidet, et poursuivi sa route à pied<sup>16</sup> ». Autre exemple, qui mérite un exposé à lui seul, la différence de contenu et de ton des dialogues dans les premières scènes respectives de la nouvelle et du roman. Dans la nouvelle, Yourcenar est tellement pressée d'en arriver à quelques phrases définitives, fort belles il est vrai, qu'elle en oublie d'élémentaires bonnes manières :

– Priez pour moi à Compostelle, dit l'aventurier jovial.

– Vous avez deviné, fit l'autre. J'y vais.

Il tourna la tête sous son capuchon d'étoffe brune, et Henri-Maximilien reconnut Zénon. [...]

– Et vous, reprit l'autre, qu'allez-vous chercher ?

Henri-Maximilien répondit :

– Le pouvoir.

– Le savoir, dit Zénon. C'est le pouvoir aussi.

Henri-Maximilien demanda :

– Et la joie ?

Zénon ne répondit pas. Henri-Maximilien, alors :

– Je vous croyais à Douai, à l'École de théologie.

– Oui, dit Zénon. J'avais assez du foin des livres. J'avais une expérience à faire : la vie. J'ai commencé.

– Je vais du côté des Alpes, fit Henri-Maximilien.

– Moi, dit Zénon, du côté des Pyrénées.

Ils se turent (*DD*, p. 14-15).

En fait, il y a des mois que les deux cousins ne se sont pas vus et leur premier mouvement en se reconnaissant ne devrait pas être d'entamer une polémique sur le savoir et le pouvoir, mais de se saluer. Cela est très bien senti dans le roman :

– Priez pour moi à Compostelle, fit le Flamand jovial.

– Vous avez deviné juste, dit l'autre. J'y vais.

Il tourna la tête sous son capuchon d'étoffe brune, et Henri-Maximilien reconnut Zénon. [...]

– Salut, cousin ! fit joyeusement Henri-Maximilien. Le chanoine Campanus vous a attendu tout l'hiver à Bruges ; le Recteur Magnifique à Louvain s'arrache la barbe de votre absence, et vous reparaissent au tournant d'un chemin creux, comme je ne dirai pas qui (*OR*, p. 562).

Si donc Yourcenar passe de la nouvelle au roman, ce n'est pas tellement parce qu'elle se sent à l'étroit dans le genre, ce qui était notre première hypothèse en commençant les lectures pour cet exposé ; c'est plutôt parce que le résultat publié en 1933 est loin de la satisfaire. « Il est des livres qu'on ne doit pas oser avant d'avoir dépassé quarante ans », dit-elle dans la note qui suit *Mémoires d'Hadrien*. Pourquoi ? Peut-être parce que lors de la parution de *La mort conduit l'attelage*, la méthode yourcenarienne n'en est qu'à l'expérimentation, à l'hypothèse, cette méthode qu'elle définira plus tard sobrement à propos de *Mémoires d'Hadrien* :

Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un (*OR*, p. 526).

Dans l'ébauche de 1933, l'alchimie avec le personnage n'est pas assez forte. Yourcenar n'en est pas encore à cette convivialité au sens fort du terme, qui ne lui fera laisser Zénon qu'au seuil de l'indicible, de l'« impartageable ».

C'est pour de tout autres raisons, trop longues à détailler ici, qu'elle amputera la deuxième nouvelle du recueil de 1933, « D'après Rembrandt », d'un des rarissimes passages yourcenariens décrivant l'amour au quotidien entre une mère et

son enfant. Ce faisant, elle réduira à sa plus simple et désagréable expression le personnage de Saraï, allant à contre-courant de l'amplification, de la nuance minutieuse qu'elle apportera au nouveau portrait de Zénon ou de Nathanaël. Par contre, elle gardera bel et bien la forme brève pour parler de Nathanaël dans *Un homme obscur*, dont elle disait vers la fin de sa vie à un de ses exégètes : « c'est ce que j'ai fait de mieux<sup>17</sup> ».

Penchons-nous donc sur cette réécriture. Ici encore, le personnage principal, celui de Nathanaël, est amplifié, nuancé ; ici encore, le texte lui-même est qualifié de « long récit ou roman court » (OR, p. 1037), l'auteur balançant toujours, semble-t-il, à entrer dans un genre ; ici encore, on trouve une apparente autocritique dans l'abondant paratexte (notes, postfaces) : « j'ignorais tout », « j'étais trop neuve » (OR, p. 1038), culminant dans l'autodérision : « Nathanaël mourait à l'hôpital d'une commode pleurésie » (OR, p. 1038). Notons cette phrase en apparence anodine, qui prendra toute son importance tout à l'heure ; « Tout cela restait gris sur gris comme l'est bien souvent une vie vue du dehors, jamais une vie vue du dedans » (OR, p. 1038).

Quant à la troisième nouvelle de *La mort conduit l'attelage, D'après Greco*, devenue *Anna, soror...*, elle n'a, elle, presque pas subi de modifications. Pourquoi ? « Je me sens tout autant de plain-pied avec ce récit que si l'idée de l'écrire m'était venue ce matin », écrit-elle dans la postface de la Pléiade (OR, p. 904), datée de 1981, avant d'avouer que le récit fut écrit en quelques semaines du printemps 1925<sup>18</sup>. Rapidement écrit (si l'on compare avec la gestation de *Mémoires d'Hadrien*), pratiquement inchangé à cinquante-sept ans de distance (si l'on compare avec les autres nouvelles de *La mort conduit l'attelage*), *Anna, soror...* apparaît bien chez Yourcenar comme un sommet, sinon le sommet de la forme brève. Ce récit est aussi l'objet d'une tendresse particulière et d'un nouvel aveu quelques pages plus loin :

J'ai goûté pour la première fois avec *Anna, soror...* le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par eux. Durant ces quelques semaines, et tout en continuant à faire les gestes et à assumer les rapports habituels de l'existence, j'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes (OR, p. 908).

« Une vie vue du dedans ». Ici, guère de besoin de récrire ; l'ébauche est un chef-d'œuvre ; la forme brève suffit, – la forme brève s'impose. Des trois récits hâtifs de *La mort conduit l'attelage, D'après Greco* est celui qui porte le mieux le nom de nouvelle, illustrant à merveille un genre que Marguerite Yourcenar pratiqua toute sa vie en pure opportuniste, comme – d'ailleurs – tous les autres genres littéraires.

Bérengrère DEPRez

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)



## NOTES

- <sup>1</sup> Il s'agit plutôt de 1933, mais ce flottement est coutumier chez Yourcenar. C'est cette édition que nous utilisons ici.
- <sup>2</sup> *La mort conduit l'attelage*. Paris : Bernard Grasset, 1933.
- <sup>3</sup> Les abréviations OR et EM renvoient aux deux tomes de l'édition de la Pléiade, *Œuvres romanesques et Essais et mémoires*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), respectivement 1982 et 1991. Cf. OR, p. 837 ; c'est moi qui souligne.
- <sup>4</sup> *Les yeux ouverts : entretiens avec Matthieu Galey [YO]*. Paris : Centurion, 1980, p. 168.
- <sup>5</sup> Le mot de genre est utilisé ici par expression consacrée, mais il n'est évidemment pas innocent. C'est presque un lapsus.
- <sup>6</sup> Dans ce terrible récit, Marguerite Yourcenar semble tout d'abord glorifier un certain âge d'or de la maternité en dénigrant l'époque présente :  
Les femmes stérilisées contre le malheur et la vieillesse ont cessé d'exister. Ce n'est plus que dans les légendes des pays à demi barbares qu'on rencontre encore ces créatures riches de lait et de larmes dont on serait fier d'être l'enfant... (OR, p. 1163).  
Ensuite, elle développe ce thème à propos d'une mère qui sacrifie volontiers sa vie pour son enfant, et ne laisse le lecteur s'émerveiller d'un tel amour maternel que pour mieux le posséder ensuite en comparant cette admirable mère à une mendicante sèchement congédiée par le narrateur :  
– Qu'est-ce qui vous prend, vieux rêveur ? [...] Ses seins et ses colliers valent bien ceux de votre héroïne albanaise. Et l'enfant qui l'accompagne est aveugle.  
– Je connais cette femme [...]. Voici des mois qu'elle applique sur les yeux de son enfant de dégoûtants emplâtres qui lui enflamment la vue et apitoient les passants. Il y voit encore, mais il sera bientôt ce qu'elle souhaite qu'il soit : un aveugle. Cette femme aura alors son gagne-pain assuré, et pour toute la vie, car le soin d'un infirme est une profession lucrative. Il y a mères et mères (OR, p. 1171).
- <sup>7</sup> Par exemple, dans *Feux*, la chute de « Marie-Madeleine ou le salut » : « Je ne regrette pas d'avoir été refaite par les mains du Seigneur. Il ne m'a sauvée ni de la mort, ni des maux, ni du crime, car c'est par eux qu'on se sauve. Il m'a sauvée du bonheur » (OR, p. 1103).
- <sup>8</sup> *Les songes et les sorts*, publiés en 1938, ont été republiés à titre posthume dans le deuxième volume de la Pléiade en 1991, avec les essais, alors que *Feux* avait été publié dans le premier volume avec les romans, contes et nouvelles. Marguerite Yourcenar appelle ces descriptions ou narrations de rêves « textes », « mémoires » ou « récits ».
- <sup>9</sup> Par exemple dès les premières lignes de l'essai sur Mishima intitulé *Mishima ou la vision du vide*. Paris : Gallimard (NRF), 1980.
- <sup>10</sup> Les *Nouvelles orientales* avaient paru pour la première fois en 1938.
- <sup>11</sup> On remarquera le naturel typiquement yourcenarien de l'expression « fable » ou « légende » *authentique*.
- <sup>12</sup> Nous sommes en 1978. Vu l'époque et les allusions à Rembrandt et à Amsterdam, il pourrait s'agir d'*Un homme obscur* (1982), réécriture de *D'après Rembrandt* (1933). Mais un passage d'*Anna, soror...*, réécriture de *D'après Greco* (1933), celui qui réunit mélancoliquement don Ambrosio et don Alvare autour d'un parterre de fleurs (OR, p. 897-898), fait irrésistiblement penser à Cornelius Berg et au syndic penchés tristement sur leurs tulipes (OR, p. 1217-1218). Dans les deux cas, il s'agirait donc de la fin de *Remous*.
- <sup>13</sup> Mais aussi dans l'avant-propos du premier volume de la Pléiade.
- <sup>14</sup> Ce qu'elle reconnaîtra à propos du personnage de Saraï, par exemple, dans *D'après Rembrandt*, mais cet aveu nous paraît ambigu parce qu'il masque à notre avis une tout autre motivation : l'occultation progressive de tout côté positif de la maternité. Cette hypothèse, parmi d'autres, fait l'objet de notre thèse de doctorat sous la direction des professeurs Jean-Claude Polet et Maurice Delcroix.
- <sup>15</sup> Ce n'est d'ailleurs pas le lieu d'en discuter. Le lecteur intéressé se reportera par exemple aux biographies de Marguerite Yourcenar.
- <sup>16</sup> *D'après Dürer [DD]*. In *La mort conduit l'attelage*, p. 13.
- <sup>17</sup> Communication de M. Wim Bots (Université de Leiden).
- <sup>18</sup> Une fois de plus, la date donnée par Marguerite Yourcenar pour la première publication du récit est erronée : 1935 cette fois au lieu de 1933.

# NOUVELLE ET ROMAN DANS LE GENRE POLICIER : LE CAS SIMENON

La plupart des critiques et historiens de la littérature policière considèrent Edgar Allan Poe comme l'inventeur du genre. C'est lui qui a, pour la première fois, écrit une histoire tournant autour d'une énigme criminelle à résoudre. C'est lui aussi qui a attiré l'attention du lecteur non plus sur l'aventure du malfaiteur, mais sur la manière dont un second personnage, l'investigateur, éclaircit le mystère du crime. Dans les œuvres policières qui viendront après la sienne, les mêmes éléments de base sont toujours repris : le mystère de la chambre close, le nombre limité de personnages, les indices trompeurs à première vue, la reconstitution de l'histoire du crime...

Pourtant, plusieurs auteurs corrigent l'assertion que Poe serait le père fondateur du genre, en soulignant comme Boileau et Narcejac que « ce qu'il a inventé, c'est le récit court, la « *short story* », la nouvelle policière. Il est passé à côté du roman policier proprement dit parce qu'il n'a pas consenti à développer l'élément dramatique que tout mystère contient à l'état latent<sup>1</sup> ».

Les textes de Poe sont de belles démonstrations analytiques mais ce ne sont pas encore des romans policiers. C'est Émile Gaboriau – on le sait – qui, vingt ans plus tard, a adapté le genre policier à la forme romanesque.

Il faut donc faire la distinction entre *nouvelle* policière et *roman* policier, car les deux types de récit s'opposent l'un à l'autre par plusieurs traits distinctifs.

Certains écrivains prétendent que la nouvelle est la forme la plus adéquate à la description d'une détection fictive. En ce qui concerne les récits policiers de Conan Doyle, par exemple, on s'accorde généralement pour dire que les nouvelles dont Sherlock Holmes est le héros sont plus réussies que les quelques romans dans lesquels le fameux détective apparaît. Gilbert Keith Chesterton, le père spirituel de l'abbé Brown, a lui aussi préféré la *short story* au texte plus long. Même Ellery Queen, Agatha Christie et John Dickson Carr se sont occasionnellement essayés à la nouvelle, en écartant la forme romanesque qui leur était pourtant plus familière. Ernest Giddey explique d'où vient cette prédilection :

L'intrigue policière est conçue comme un épisode dont la présentation ne doit pas excéder vingt-cinq ou trente pages. Elle se concentre en effet sur des éléments constitutifs indispensables à la solution de l'énigme : quand et où le délit a-t-il été perpétré ? Qui en est l'auteur ? Quels sont les indices qui permettront de le démasquer ? Sont écartées comme hors de propos les considérations, souvent essentielles dans un vrai roman, qui ne sont que des circonstances concomitantes sans rapport direct avec le jeu policier<sup>2</sup>.

Selon Giddey, la longueur de la nouvelle est donc certainement suffisante, pour ne pas dire idéale, pour que tous les éléments nécessaires au récit policier y soient intégrés. Toute addition de données dramatiques accessoires serait superflue. Dans l'œuvre plus ou moins instructive des *Mystery Writers of America*, qui donnent eux-mêmes des renseignements pour écrire de la littérature policière, Edward D. Hoch partage cette même opinion dans sa contribution intitulée « Les avantages de la nouvelle ». Dans cet article, il expose les raisons pour lesquelles la forme de l'histoire courte est plus intéressante : « [Elle a] une longueur idéale [...], permettant une exposition du problème, une enquête, la découverte d'indices et de faux suspects, ainsi que la solution finale<sup>3</sup>. »

Selon Franco Moretti<sup>4</sup>, les auteurs policiers devraient même éviter autant que possible l'emploi de la forme romanesque, car sa longueur n'est qu'un supplément quantitatif, qui ne contribue en rien à la qualité du récit. Bien que le roman policier compte dix fois le nombre de pages de la nouvelle policière, la structure fondamentale des deux types de récit est identique.

D'autres spécifient que le récit court est la forme par excellence de l'histoire « à énigme », dans laquelle l'intrigue est assez schématique et les personnages plutôt statiques, sans caractérisation approfondie : « [...] le récit de détection pure, avec son énigme et sa résolution, est tout à fait à l'aise sur vingt ou trente pages manuscrites<sup>5</sup> ».

La citation suivante de Paul Carmignani était d'ailleurs cette thèse : « L'art [...] de la nouvelle implique [...] de manière plus impérative que le roman, la détermination de la cause par l'effet<sup>6</sup> », ce qui correspond très bien à la structure d'« histoire à l'envers » du récit policier classique : l'enquête vient nécessairement *après* le crime, qui constitue le vrai point de départ du récit. L'investigation du crime n'est alors rien d'autre que la recherche de sa *cause* logique.

En expliquant les manières dont l'auteur policier peut changer un récit bref en roman policier, Thomas M. Leitch conclut lui aussi au caractère « rationnel » de la nouvelle, sa constatation principale étant celle-ci :

In each case the author turns his story into a novel by emphasizing the provisional suspension of reason<sup>7</sup>.

Dans le roman, les éléments dits accessoires sur le plan du contenu servent à remplir l'espace entre la présentation des conséquences du crime, d'une part, et leur résolution, d'autre part. Parce que la nouvelle se précipite plus vers sa fin, l'accent y est mis presque uniquement sur les raisonnements du détective et sur la façon dont ils contribuent directement à l'éclaircissement du mystère. À cause de sa brièveté et de sa concentration, le récit bref est plus téléologique, se dirigeant logiquement vers un point final, et, pour cette même raison, il est considéré comme la forme préférée du récit à énigme pur, dans lequel le mystère du

meurtre est présenté comme un problème presque mathématique. Aussi Boileau et Narcejac expliquent-ils, un peu sommairement, il est vrai, « pourquoi les trois contes policiers de Poe sont des *nouvelles* [:] le brio de la déduction se perdrait si l'histoire était longue<sup>8</sup> ».

Les événements dans le récit long, par contre, se suivent bien chronologiquement, mais le cheminement logique y est beaucoup moins explicite. C'est que le roman contient toujours des données dites « supplémentaires », introduisant ainsi des éléments dramatiques et souvent même de la psychologie dans l'histoire de détection. L'auteur de romans policiers ne veut pas seulement raconter comment le détective réussit à résoudre le problème, mais il s'intéresse également aux autres personnages, plus particulièrement à l'assassin, dont les motifs et les émotions ne sont plus considérés comme simplement décoratifs. En résumé, la brièveté de la nouvelle rend plus apparente la logique, alors que la longueur du roman la délaie.

\*

Nous nous demandons toutefois s'il est vrai que les histoires policières qui sont racontées dans la forme du récit bref ont nécessairement un caractère plus « à énigme » ou plus « rationnel » que celles qui trouvent leur expression dans le roman. En d'autres termes, la question que nous nous posons ici est de savoir dans quelle mesure l'emploi de l'une des deux formes narratives détermine le contenu de l'histoire narrée.

Afin de pouvoir formuler une réponse à cette question, nous nous sommes proposé de vérifier s'il existe en effet des différences frappantes entre les enquêtes racontées dans les récits longs et brefs d'un même écrivain. En prenant comme référence un seul auteur policier, nous examinerons s'il est vrai que le côté purement rationnel se perd dans le roman et que la nouvelle serait donc plus propice à l'aspect « logique » du récit à énigme.

L'auteur le plus connu sans doute dans le domaine de la littérature policière de langue française, qui a opté alternativement pour la forme longue et brève, est Georges Simenon, le père spirituel du commissaire Maigret. À partir de 1931, Simenon a écrit 102 romans et 30 nouvelles du type policier, où Maigret apparaît comme protagoniste principal. Le premier recueil de nouvelles avec ce fameux commissaire, qui s'intitule *Les nouvelles enquêtes de Maigret*, a été publié en 1944 chez Gallimard. Avant cette date, Simenon s'était déjà essayé au récit policier bref, mettant en scène un nombre de détectives qui, eux, se trouvaient plus ou moins dans le prolongement de la tradition du récit « à énigme », que le public connaissait depuis longtemps.

Regardons d'abord de plus près quelques nouvelles dans lesquelles nous faisons la connaissance des prédécesseurs du commissaire Maigret. En 1932, plus de

dix ans avant l'apparition de Maigret dans un récit bref, Simenon publia chez Fayard trois recueils de nouvelles, présentant au public trois investigateurs différents : le juge d'instruction Froget dans *Les treize coupables*, l'inspecteur G7 dans *Les treize énigmes*, et Joseph Leborgne dans *Les treize mystères*.

Les enquêtes du juge d'instruction Froget, tout d'abord, se font remarquer par la simplicité des intrigues. Le titre de chaque nouvelle étant le nom du coupable, le lecteur connaît déjà d'avance l'identité du malfaiteur. Il n'y a ni faux suspects, ni péripéties imprévues. Le seul objectif du récit est de montrer au lecteur comment il a pu être conclu à la culpabilité de la personne dont le titre vient de trahir le nom. La nouvelle en son entier n'est alors rien d'autre qu'une explication sommaire de la reconstitution logique des faits. Froget, l'investigateur calme et imperturbable, qui ne montre jamais d'émotion humaine<sup>9</sup>, est décrit comme ressemblant à un « professeur de mathématiques<sup>10</sup> » parce que sa façon professionnelle de résoudre les énigmes du crime est particulièrement minutieuse. Dans l'affaire du « Pacha », par exemple, il démontre l'innocence d'un suspect « par l'absurde, comme on dit en géométrie<sup>11</sup> ». Par ailleurs, dans l'affaire « Arnold Schuttringer », il explique, après avoir indiqué les indices disponibles, qu'« il semble mathématiquement impossible [...] de [...] condamner [un certain suspect]<sup>12</sup> ». Bref, Froget réussit invariablement à mener ses enquêtes à bon terme, grâce à des raisonnements logiquement exacts, qu'il note scrupuleusement dans son calepin quand l'affaire est terminée.

Tout comme chez Froget, nous retrouvons dans les récits des enquêtes de l'inspecteur G7 plusieurs références au côté rationaliste de l'investigation policière. Ainsi, dans le récit « L'incendie du parc Monceau », G7 déclare :

En géométrie, [...] quand on ne peut démontrer un théorème par l'enchaînement logique des déductions, on le démontre par l'absurde.  
C'est ce que j'ai fait en l'occurrence<sup>13</sup>.

La méthode de Froget ressemble donc de nouveau à celle que nous rencontrons dans les textes des auteurs policiers classiques, qui font faire des déductions souvent extraordinaires à leurs détectives, afin de susciter l'admiration du lecteur. En commençant la lecture d'un récit de ce genre, le public s'attend à lire une démonstration logique de la façon dont un puzzle criminel très compliqué est résolu, grâce aux raisonnements ingénieux d'un détective. La présence dans tous ces récits d'un narrateur-témoin moins intelligent contribue d'ailleurs à mettre en lumière les exploits du Grand et Infaillible Détective.

Enfin, dans *Les treize mystères*, Joseph Leborgne tient la vedette. Ce détective ressemble fort au Dupin de Poe, plus particulièrement en ce qu'il « se content[e] de faire ses enquêtes de son fauteuil<sup>14</sup> ». Il est donc un véritable *armchair detective* qui ne sort jamais pour aller examiner les lieux du crime. Chaque nouvelle enquête commence invariablement par la reproduction d'un article de journal ou d'un dossier policier, que Leborgne montre au narrateur-témoin et qui constitue

plus de la moitié du récit entier. Le schéma des nouvelles varie peu : le narrateur, lent à comprendre, pose des questions au détective, qui, lui, révèle enfin la solution du mystère. L'affaire du « Pavillon de la Croix-Rousse » fait penser à Poe d'un autre point de vue encore, puisqu'il s'agit ici d'un exemple de mystère de la chambre close : le crime a eu lieu dans un endroit hermétiquement fermé, ce qui rend le meurtre apparemment impossible. Afin de résoudre ce mystère, il faut évidemment raisonner de façon aussi logique que possible, ou, comme le détective le résume lui-même :

En somme, il ne s'agissait pas, en l'occurrence, de psychologie ni de flair, mais de géométrie<sup>15</sup>.

Bref, tout comme les deux autres détectives dont nous venons de parler, Leborgne s'occupe lui aussi de ses affaires comme si elles étaient des problèmes « mathématiques<sup>16</sup> ».

Ces mots que Leborgne lance à la tête de son confident, et qui, à notre avis, pouvaient aussi bien être prononcés par Froget ou G7, illustrent bien la façon dont les prédécesseurs de Maigret concevaient la méthode investigatrice idéale :

Vous comptez sur votre *flair*, pas vrai ? Ah ! ah ! Le *flair*... Eh bien, moi, je n'en ai pas, de flair, et je ne veux pas en avoir ! Vous entendez ? [...] Je vous dis que le flair, c'est de la blague ! Et la preuve, c'est que vous n'avez rien trouvé du tout. Apprenez donc à vous servir autrement de votre cerveau... Vous avez devant vous des schémas, des chiffres... Je me suis donné la peine de me procurer des mesures exactes. Exactes, vous entendez ? Au centimètre près ! Mais vous ne connaissez pas la valeur d'un centimètre, vous ! Pas plus que tant d'autres qui se croient capables de déchiffrer des énigmes...<sup>17</sup>

En résumé, nous pouvons conclure que les trois détectives dont nous venons de décrire les caractéristiques principales se ressemblent tous plus ou moins. Chacun d'eux peut être considéré comme une illustration du prototype de l'investigateur « scientifique » né en 1841 dans l'histoire du « Double assassinat de la rue Morgue » de Poe. Conformément à la froideur des personnalités de ces protagonistes, leurs enquêtes sont avant tout des exercices de logique. Comme c'est surtout le côté « rationnel » qui y est mis en lumière, ces récits sont représentatifs de la thèse que le cheminement logique est beaucoup plus clairement visible dans la nouvelle policière que dans le roman policier.

\*

La question est maintenant de savoir si l'importance accordée à l'exactitude logique des raisonnements se perd avec l'apparition de Maigret dans les nouvelles de Simenon. Car tandis que le « flair » était considéré par ses collègues comme

un moyen dont l'usage devait être évité dans l'enquête criminelle, Maigret – on le sait – va justement avoir recours à ses capacités intuitives. Du moins, c'est ce qu'il fait dans les romans, qui sont beaucoup plus connus que la trentaine de nouvelles dans lesquelles figure le commissaire. Maigret n'y résout pas simplement le mystère d'un meurtre, mais il essaie aussi et surtout de comprendre les personnages et les drames humains sous-jacents. Il ne procède jamais à une analyse logique des faits, mais il se fie plutôt à son intuition afin de se former une image de ce qui s'est passé dans la tête de l'assassin.

Alors, est-ce que nous retrouvons ce caractère spécifique des enquêtes maigrettiennes dans les nouvelles, ou est-ce que le raccourcissement du récit implique inévitablement une rationalisation de l'histoire policière, même dans le cas particulier de Maigret ? Si la réponse à la première question se révèle être affirmative, nous devons nuancer la thèse soutenue jusqu'ici que les récits policiers brefs ont toujours un caractère plus rationnel que les romans policiers.

Les critiques font généralement la distinction entre les romans qui ont été publiés avant 1945 et ceux qui ont été édités après cette date, c'est-à-dire entre ceux qui ne font pas partie de la période « Presses de la Cité » et ceux qui y appartiennent. La méthode professionnelle de Maigret dans les romans de la deuxième série serait beaucoup plus intuitive ou psychologique, en opposition avec celle décrite dans les récits d'avant 1945, qui ressemblerait plutôt à la manière classique d'enquêter, c'est-à-dire en attachant plus d'importance aux indices matériels et à la reconstitution logique des faits à la fin. Pourtant, cette distinction n'est pas aussi nette qu'on la suggère, car dans les premiers romans déjà, Maigret est présenté au lecteur comme étant un commissaire exceptionnel, ce qui a permis à Simenon de rompre avec la tradition de la littérature policière<sup>18</sup>.

En examinant la structure récurrente des romans, nous constatons qu'ils se composent toujours de cinq phases successives<sup>19</sup>. Dans presque chaque roman, l'enquête ne commence pas à la toute première page. La situation initiale est généralement une période de *latence*, d'inoccupation professionnelle. Ce n'est que dans l'étape suivante, celle des *tâtonnements*, que la machine policière se met vraiment en marche. Le commissaire commence à se former une image globale de l'affaire, grâce à un examen des lieux du crime et aux interrogatoires des témoins. C'est dans cette phase-ci que la singularité de la méthode maigrettienne se révèle pour la première fois. Son processus de mise en pratique est résumé en une seule phrase par Alain Bertrand :

Plongé dans un milieu nouveau, hostile, avec des protagonistes dont il ignore tout, Maigret s'applique à sentir, à flairer, à renifler, à absorber décor et personnages sans appui analytique ni traduction conceptuelle<sup>20</sup>.

Maigret, qui ne connaît encore que très peu l'affaire, rassemble en tâtonnant, c'est-à-dire de manière très intuitive, tous les renseignements dont il a besoin.

Dans la plupart des romans, la phase des tâtonnements est suivie d'un *point mort* : l'affaire n'avance plus et Maigret semble perdre courage, ce qui se reflète dans sa mauvaise humeur. Mais peu de temps après, une *découverte* importante et même *décisive* fait que l'enquête s'accélère et que le commissaire trouve enfin la solution de l'énigme du crime. La dernière phase est alors celle de la *reconstitution finale des faits*, qui, dans les romans de la série « Maigret », est assez différente du dénouement tel qu'il se retrouve dans le roman policier traditionnel :

[...] tout se passe comme s'il [Simenon] se méfiait de ces péripéties qui valent au lecteur à la fois une surprise agréable et le sentiment que toute information relevée au cours de l'enquête restera douteuse jusqu'à la dernière page<sup>21</sup>.

Autrement dit, Simenon ne termine pas ses œuvres policières en recourant à « l'allure triomphale et [au] pédantisme qui caractérisent la fin de tant de romans policiers<sup>22</sup> ». L'enquête de Maigret s'étant achevée grâce à « une compréhension de plus en plus profonde de certains personnages, tandis que quelques rares éléments essentiels [sont] rest[és] jusqu'à la fin dans l'ombre<sup>23</sup> », le lecteur des Maigret a enfin recueilli assez d'informations pour que la fin du roman puisse être plutôt brève. La scène finale dans laquelle le détective prend la parole pour expliquer en long et en large ce qui s'est passé exactement, ne se retrouve donc presque jamais dans les romans. Quoique Maigret soit bien omniscient à la fin du roman, il ne tient pas de long monologue dans lequel tout est enfin éclairci. Le secret du crime se livre peu à peu, à mesure que l'enquête progresse, de sorte que la solution finale n'est pas une grande surprise inattendue. Ayant suivi toutes les démarches investigatrices de Maigret, le lecteur a pu se former une image de plus en plus complète des circonstances du meurtre, et il peut enfin comprendre les motifs de l'assassin, sans qu'il n'y ait encore besoin de *deus ex machina*.

\*

Comparons maintenant ces constatations qui valent pour les romans policiers de la série « Maigret », aux nouvelles dont le commissaire est le héros. Nous avons pris en considération les textes du recueil *Les nouvelles enquêtes de Maigret*, qui a été publié en 1944 chez Gallimard.

Comme cela pouvait être prévu, la phase initiale de *latence* ne se retrouve dans aucune des nouvelles, parce qu'elle ne fait pas vraiment partie de l'enquête proprement dite. Par contre, chaque histoire commence *in medias res*, de telle sorte que l'attention du lecteur est tout de suite fixée sur Maigret, qui est déjà en train de travailler. En conséquence, les nouvelles commencent immédiatement par l'étape des *tâtonnements*, pendant laquelle le commissaire essaie de se familiariser avec la vie privée de la victime. Puisque ce sont surtout ces activités qui illustrent la méthode professionnelle propre à Maigret, il est évident que l'auteur a choisi



de ne pas en omettre la description. En ce qui concerne le *point mort*, celui-ci est parfois éludé, car il n'est pas d'une importance capitale pour le développement de l'investigation. Pourtant, dans quelques nouvelles, il est bien présent et constitue même le point de départ du récit. Ainsi, les histoires intitulées « Peine de mort » et « Une erreur de Maigret » sont deux exemples de textes dont les toutes premières phrases décrivent ce moment dépressif, qui déclenche alors en quelque sorte l'enquête.

Mais c'est à propos de la *reconstitution finale* de l'histoire du crime dans les nouvelles que la constatation la plus intéressante peut être faite : il apparaît qu'à peu près deux pages, sur la dizaine que compte chaque récit bref, sont consacrées à un exposé de la façon dont Maigret a réussi à résoudre le problème, ce qui est beaucoup en comparaison avec l'espace textuel que cette phase occupe dans les récits longs. Lors de la reconstitution finale dans la nouvelle, Maigret se mue vraiment en narrateur omniscient de l'histoire du crime et explique plus en détail quels ont été ses raisonnements pour conclure à la culpabilité de telle ou telle personne. Dans « La péniche aux deux pendus », par exemple, nous lisons :

– C'est bien simple, déclara Maigret en tirant sur sa pipe. Je vais vous expliquer ce qui s'est passé l'autre nuit<sup>24</sup>.

Ou encore, dans « Jeumont, 51 minutes d'arrêt ! », Maigret conclut :

– Voilà ! J'ai cherché la seule explication logique des faits. À toi d'en faire la preuve ou d'obtenir des aveux. Essaie de me suivre : [...]<sup>25</sup>.

Par la suite, il énumère les différentes étapes de son raisonnement et indique les causes logiques du crime. De telles formulations de conclusions peuvent rarement être repérées dans les romans, alors qu'elles semblent former la fin conventionnelle des nouvelles.

Plus que dans le récit long, la solution du problème est donc exposée de façon assez détaillée aux dernières pages du récit bref. Le coupable, l'indice décisif et les inférences grâce auxquelles Maigret a réussi à élucider le mystère sont enfin expliqués et amplement décrits par le commissaire. Par conséquent, les nouvelles de la série « Maigret » semblent se rattacher à la tendance générale du récit « à énigme », car elles attachent beaucoup d'importance à la reconstitution des causes du crime. Maigret donne enfin au public des réponses acceptables et démontrables à toutes les questions qui ont été posées lors de l'enquête. En d'autres termes, en se basant sur cette dernière étape de l'investigation, on doit conclure que les récits brefs ayant Maigret comme protagoniste, sont d'une nature plus « rationnelle » que les romans policiers avec ce même héros.

Pourtant, en comparaison avec les histoires de Froget, de G7 ou de Joseph Leborgne, celles de Maigret ont un caractère remarquablement moins logique. La solution de l'affaire n'y est plus considérée comme l'enchaînement nécessaire d'un effet par rapport à sa cause. Grâce à la personnalité du commissaire et à sa méthode particulière, ces nouvelles ne sont plus de purs récits « à énigme ». Même si la phase finale de l'investigation y est plus rationnelle que dans les romans, Maigret ne cesse jamais d'être avant tout un « raccommodeur de destinées », qui pénètre plutôt dans l'âme d'un coupable qu'il ne déchiffre une énigme criminelle.

Les récits policiers de Simenon semblent donc avoir évolué. Les nouvelles pré-maigrettiennes sont encore principalement écrites dans la tradition du récit policier classique, car les détectives qui y figurent sont de vrais « Grands Détectives » infaillibles, qui veulent stupéfier les lecteurs par leurs exploits intellectuels. L'auteur y insiste avant tout sur les raisonnements logiques du détective, qui constituent en fait toute l'intrigue. Ces récits permettent donc d'étayer la thèse selon laquelle les raisonnements logiques du détective sont plus directement visibles dans la forme brève que dans le récit long.

Mais à partir du moment où Maigret fait son apparition dans les nouvelles policières de Simenon, le côté « rationnel » de l'enquête est beaucoup moins souligné, sans qu'il ne disparaisse pourtant totalement. La solution logique du crime continue à occuper une place très importante, mais ces histoires sont moins schématiques, précisément à cause du caractère particulier de l'investigation maigrettienne, qui ne se laisse pas traduire en un processus logique. Pour que les nouvelles puissent être considérées comme faisant partie de la série « Maigret », il faut que la méthode intuitive du commissaire y reste très reconnaissable, ce qui est effectivement le cas dans les nouvelles, comme en témoignent ces citations :

C'est là [dans un bistrot], on peut le dire, que Maigret fit vraiment son enquête, sans en avoir l'air, buvant de temps en temps un verre, s'asseyant près du poêle, allant faire un petit tour dehors tandis que la patronne, presque aussi blonde qu'un albinos, le regardait avec un respect mitigé d'ironie<sup>26</sup>.

En vérité Maigret ne savait rien ! Maigret sentait. Maigret était sûr de son enquête, aurait joué son nom qu'il avait raison<sup>27</sup>.

L'affaire était la plus classique qui soit. Maigret avait toujours prétendu que, sans le hasard, cinquante pour cent des criminels échapperaient au châtement et que, sans les dénonciations, cinquante autres pour cent resteraient en liberté. [...] Mais ne restait-il pas un sérieux pourcentage de métier, de connaissance des gens et même de ce qu'on appelle le flair ?<sup>28</sup>

Ce n'est toutefois que dans les romans que la méthode de Maigret se révèle dans toute sa splendeur, pour la simple raison que c'est seulement dans le récit long que l'auteur dispose de l'espace textuel nécessaire pour décrire l'enquête maigrettienne dans tous ses aspects. L'enchaînement des raisonnements logiques devient alors de moins en moins important, alors que la faculté du commissaire de se mettre à la place des autres va jouer un rôle prépondérant.

En tout cas, bien que la spécificité des enquêtes de Maigret ne se montre vraiment que dans les romans, elle est déjà bien visible dans les nouvelles, ce qui rend ces histoires plus agréables à lire que les récits plutôt monotones des enquêtes de Froget, de G7 ou de Leborgne. Le caractère rationnel, propre au récit bref, est dans une certaine mesure compensé par l'« humanisme » du commissaire. Bref, c'est sans aucun doute grâce à l'invention du personnage de Maigret que Simenon a apporté une contribution novatrice à la littérature policière.

Els WOUTERS

Aspirant du F.R.S.-Flandres

Universiteit Antwerpen

## NOTES

- <sup>1</sup> BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*. Paris : Payot (Petite Bibliothèque Payot), 1970, p. 54.
- <sup>2</sup> Ernest GIDDEY, *Crime et détection : essai sur les structures du roman policier de langue anglaise*. Frankfurt : Peter Lang, 1990, p. 19.
- <sup>3</sup> Edward D. HOCH, « Les avantages de la nouvelle », *Polar : Mode d'emploi*. Amiens : Encrage, 1989, p. 48.
- <sup>4</sup> Franco MORETTI, « Clues », *Signs taken for wonders : essays in the sociology of literary forms*, traduit par S. Fischer, D. Forgacs et D. Miller, London : The Thedford press, 1983, p. 146-147.
- <sup>5</sup> Edward D. HOCH, « Les avantages de la nouvelle », p. 48.
- <sup>6</sup> Paul CARMIGNANI, « Notes sur la nouvelle », *Aspects de la nouvelle [théorie du genre, traductions inédites et analyses textuelles]*, Cahiers de l'Université de Perpignan, n° 4, 1988, p. 64.
- <sup>7</sup> Thomas M. LEITCH, « From detective story to detective novel », *Modern fiction studies*, n° 29 : 3, 1983, p. 481.
- <sup>8</sup> BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, p. 29.
- <sup>9</sup> Georges SIMENON, *Les treize coupables*. Paris : Presses de la Cité (Tout Simenon ; tome XVII), 1991, p. 832-833.
- <sup>10</sup> Georges SIMENON, « La nuit du pont Marie », *ibid.*, p. 910.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 893.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 864.
- <sup>13</sup> Georges SIMENON, *Les treize énigmes*. Paris : Presses de la Cité (Tout Simenon ; tome XVIII), 1991, p. 50.
- <sup>14</sup> Georges SIMENON, *Les treize mystères*. Paris : Presses de la Cité (Tout Simenon ; tome XVIII), 1991, p. 111.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 142.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 148.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 147.
- <sup>18</sup> En témoignent des romans comme, par exemple, *Le fou de Bergerac*, *Signé Picpus* et *Cécile est morte*, publiés respectivement en 1932, en 1941 et en 1942.
- <sup>19</sup> Dirk DE BAERE, *Structures dans les romans de Georges Simenon : contribution à la poétique d'un genre paralittéraire*, mémoire de licence en philologie romane, R.U.G. (Gand), 1971-1972 (texte non édité).
- <sup>20</sup> Alain BERTRAND, *Georges Simenon*. Lyon : La manufacture, 1988, p. 49.
- <sup>21</sup> Jules BEDNER, *Simenon et le jeu des deux histoires : essai sur les romans policiers*. Amsterdam : Institut de romanistique, 1990, p. 36-37.
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> *Ibid.*
- <sup>24</sup> Georges SIMENON, *Les nouvelles enquêtes de Maigret*. Paris : Presses de la Cité (Tout Simenon ; tome XXIV), 1991, p. 904.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 949-950.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 898.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 958.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 975.

# QUAND LA NOUVELLE SE FAIT « PASTICHE » : ANNE HÉBERT ET L'INTERTEXTE RIMBALDIEN

Dans son introduction au recueil *Le torrent*, Robert Harvey écrit qu'une des nouvelles de ce recueil, « L'ange de Dominique », « s'inspire directement du poème « Tête de faune » de Rimbaud, à relire au préalable pour bien goûter toutes les nuances du pastiche<sup>1</sup> ». En affirmant ainsi que cette nouvelle relève du genre du pastiche en même temps qu'elle constitue une espèce d'intertexte d'un poème rimbaldien, Harvey s'inscrit dans la lignée des nombreux préfaciers de recueils de nouvelles québécois, dont Sylvie Bérard a montré dans une étude récente qu'ils ne manquent pas de rappeler le statut flou et indéterminé du genre<sup>2</sup>. Mais plus encore, il ouvre une voie de recherche encore peu explorée par les critiques qui se sont intéressés à la question du statut de la nouvelle : celle des liens entre la nouvelle et la poésie. C'est précisément cette dernière question qui est au cœur du présent article. En s'intéressant d'abord à l'intertexte qui existe entre les textes de Rimbaud et d'Anne Hébert, il sera possible de réfléchir ensuite aux liens théoriques entre les genres de la nouvelle et de la poésie ; le but n'étant pas tant d'arriver à une définition de la nouvelle que de voir comment ce genre joue, s'étale et échange, sur l'« échiquier générique ».

Une telle démarche – lire les textes avant la réflexion théorique – se justifie par une des apories rencontrées par les critiques qui s'intéressent aux genres littéraires. En effet, comment déterminer les caractéristiques propres à un genre sans se référer à des textes spécifiques ? De la même manière mais à l'inverse, à quels textes recourir sans une définition préalable du genre ? Il semble que l'on puisse résoudre le problème en se référant à ce que Todorov a nommé les « genres historiques<sup>3</sup> ». En choisissant un texte qui a été – et est encore aujourd'hui – reçu par le lectorat, qui fonctionne au sein de l'institution comme un texte qu'on accepte comme appartenant à tel ou tel genre, il est possible de réfléchir à la question du genre et à ses caractéristiques parce que nous avons un (des) texte(s) sur le(s)quel(s) faire reposer l'analyse. C'est donc à « Tête de Faune » de Rimbaud et à « L'ange de Dominique » d'Anne Hébert en tant qu'ils ont été reçus comme poème et nouvelle sans que l'on en conteste le statut générique que nous nous intéresserons ici.

## L'INTERTEXTE

Constitué de trois quatrains décasyllabiques, utilisant les procédés les plus habituels quant au genre et à l'alternance des rimes, « Tête de faune » est indiscutablement un poème, qui s'inscrit cependant dans la lignée des poèmes narratifs. Plutôt que de tenter de rendre compte de l'argument de « Tête de faune », ce qui

aurait un effet de toute façon réducteur quant à la portée du poème, nous nous permettons de citer le poème en entier :

Dans la feuillée, écrin taché d'or,  
 Dans la feuillée incertaine et fleurie  
 De fleurs splendides où le baiser dort,  
 Vif et crevant l'exquise broderie,

Un faune effaré montre ses deux yeux  
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches  
 Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux  
 Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui – tel qu'un écureuil –  
 Son rire tremble encore à chaque feuille  
 Et l'on voit épeuré par un bouvreuil  
 Le Baiser d'or du Bois qui se recueille<sup>4</sup>.

Il y aurait trois « moments » dans le développement « narratif » de ce poème, qui se trouvent répartis selon les strophes : la première strophe est une espèce de « mise en place » du décor, la feuillée y est décrite et le personnage du « Baiser » y repose. La seconde strophe est le moment où apparaît le faune qui, mordant à pleines dents dans les fleurs, finira par éclater de rire. Notre faune cependant fuira à la dernière strophe, laissant derrière lui son rire et le Baiser qui se recueille. Cette structure tripartite du poème peut sembler réductrice à plusieurs égards, mais elle est importante en ce qu'elle permet de faire le pont avec la nouvelle d'Anne Hébert. Toutefois, avant d'aborder « L'ange de Dominique », nous voudrions nous arrêter un moment au titre de ce poème : « Tête de faune ». Pour bien comprendre tous les enjeux posés par le texte, il faut savoir que « faune » est « un emprunt au latin *Faunus*, dieu de la fécondité [et qu'il] désigne aussi par extension un homme dont le comportement érotique ou l'apparence évoque le dieu romain avec une valeur voisine de celle de *satyre*<sup>5</sup> ».

Les sèmes de la seconde strophe (fleurs rouges, dents blanches, le vin et le sang) trouvent donc toute leur valeur grâce au titre et nous verrons plus loin que tout cela n'est pas sans importance pour la nouvelle d'Anne Hébert.

L'argument de « L'ange de Dominique » est le suivant : Ysa, un mousse, apparaît soudainement aux yeux de Dominique, une jeune paraplégique. Ysa envoûtera Dominique, lui faisant entrevoir le rêve de la danse pour finalement disparaître. Et Dominique de vivre ensuite dans la contemplation du souvenir d'Ysa jusqu'à ce que, finalement emportée par le souvenir et la danse, elle meure. Le texte d'Anne Hébert développe donc ici un récit tiré du canevas proposé par Rimbaud. Cette nouvelle est divisée en deux univers bien distincts – que nous choisissons d'appeler diégèses pour des raisons de commodité<sup>6</sup> – et compte un « personnel » de quatre personnages – Ysa, le mousse, Dominique, la paraplégique,

Patrice, le père de Dominique et Alma, la tante — qui sont répartis de façon binaire entre les deux univers : l'univers premier, la diégèse première donc, est la partie du texte au sein de laquelle Dominique deviendra la proie du rêve de la danse. Dominique et Ysa en sont les deux seuls personnages. Trois personnages composent le personnel de la diégèse seconde<sup>7</sup> – Dominique, le père de Dominique, Patrice, et sa tante, Alma – qui est le lieu du récit « quotidien » ; c'est la partie du texte où l'on tente de ramener Dominique à la « réalité ». Arrêtons-nous pour le moment à la diégèse première car c'est celle qui s'inspire directement du poème de Rimbaud.

Tout d'abord, nous pouvons observer qu'Ysa, le mousse donc, est une reprise directe du personnage du faune du poème de Rimbaud : « insolite, troublant [...] ce petit sauvage aux allures de bête et de Dieu [allusion directe à la figure mythologique] arrive toujours à l'improvisiste<sup>8</sup> ». Plus encore, Ysa est décrit comme « le petit faune de Debussy » (AD, p. 71). Une référence directe à la troisième strophe de « Tête de faune » est faite lorsque la tante Alma s'écrie soudain à propos d'Ysa soudainement disparu :

Qu'est-ce qui s'est en allé comme ça dans les branchages ? Ça a sauté comme un écureuil ! [...] J'ai entendu se plaindre dans le bosquet... sans doute un oiseau blessé... Il avait une drôle de voix. Je me demande quelle sorte d'oiseau ça peut bien être (AD, p. 71).

Et le narrateur de renchérir ensuite, en référence encore une fois au bouvreuil et à l'écureuil du poème de Rimbaud :

Dominique serre dans sa main les beaux sifflets [laissés par Ysa] et pense à l'oiseau dont personne ne connaît l'espèce, ni la blessure. Elle pense à l'écureuil qui s'est enfui si prestement. C'était aussi un étrange écureuil [...] (AD, p. 71).

D'autres références intertextuelles au poème de Rimbaud sont faites dans cette nouvelle<sup>9</sup>. Tout comme la première strophe du poème, la nouvelle s'ouvre sur « la maison [de Dominique] enfouie dans une sorte d'étui de verdure ». Aussi, les sèmes de l'érotisme suggéré à la seconde strophe du poème par le vin, le sang et la couleur rouge se retrouvent aussi dans la nouvelle d'Anne Hébert. C'est en effet par la danse, le langage du corps et de la langueur, qu'Ysa approche Dominique. Et, « un instant, il eut envie d'aimer les bras de Dominique, mais se ressaisit aussitôt » (AD, p. 70). Finalement, si le Baiser du Bois d'or se recueille dans « Tête de faune », Dominique, quant à elle, sent qu'il y a « dans son âme toute une partie où fut imposée une domination d'immobilité et de solitude [...] dans ce chaos où Dominique s'enfonce de plus en plus, à travers ce tournoiement d'images et de sensations qui l'assiègent, une pensée claire demeure : être fidèle à la voix intérieure, être fidèle à Ysa » (AD, p. 72 et 75).

## « L'ANGE DE DOMINIQUE » : UN POÈME ?

La diégèse première de cette nouvelle tend à montrer que le texte participe du genre du poème. « Une multitude d'images vives d'une conscience en effervescence et d'une sensibilité fortement troublée<sup>10</sup> » composent ce récit troublant qui, par l'emploi du procédé du rêve, bascule dans un univers onirique hautement symbolique. Les phrases lapidaires et porteuses d'un certain mystère – mysticisme ? – s'y accumulent d'ailleurs comme au sein d'un poème :

Sa voix a un timbre et un accent bizarres ; on comprend tout ce qu'il dit, malgré qu'on soit bien certain qu'avec lui nos mots ne veulent plus dire la même chose [...] on a besoin de ses mains pour dire les choses que la parole ne traduit pas [...] oui, de ses mains, de ses pieds et de ses jambes pour parler sans détruire le silence (AD, p. 59 et 60).

Il ne s'agit pas ici de faire un relevé systématique des procédés poétiques de « L'ange de Dominique », mais plutôt de remarquer qu'en forçant

la porte du rêve, [« L'ange de Dominique »] élargit le panorama du simple récit jusqu'à la poésie. Toutes les images ne soutiennent pas la force majeure du drame, ne la provoquent pas. Elles en font pourtant partie, non pas comme une arrière-scène décorative, mais comme un élément indispensable<sup>11</sup>.

L'analyse intertextuelle n'autorise toutefois pour le moment qu'à parler d'un mode poétique (ou lyrique), non pas d'une forme poétique. Mais le texte hébertien relève indéniablement du réseau intertextuel. Et parce qu'il dépasse le texte auquel il fait écho, parce qu'il le dépasse au sein d'un autre genre, il faut peut-être plutôt parler de répétition en prose, de reprise, plus que de pastiche. Comme le suggère Gérard Genette, le genre du pastiche implique la reprise au sein du genre initial du texte premier<sup>12</sup>. Ainsi, nous pouvons dire que le pastiche d'un poème devrait être encore un poème ; celui d'un roman, un autre roman. La reprise au sein d'un genre différent d'un texte premier relève plutôt de l'écho, de la reprise. Et cette idée de « reprise » est peut-être au cœur même de l'indétermination générique du texte qu'est « L'ange de Dominique ». Par sa diégèse, ce texte dépasse le simple emprunt modal – et donc le genre du pastiche – pour faire sienne une forme généralement attribuée au poème<sup>13</sup>.

Nous avons dit plus haut qu'aucun critique n'a contesté le statut générique de ces textes. Ce n'est pas tout à fait vrai... Deux critiques, Sylvie Bérard et René Dionne, se sont intéressés au statut générique de « L'ange de Dominique ». Sylvie Bérard, dans son étude sur le paratexte de la nouvelle, remarque que la première édition du recueil d'Anne Hébert fut publiée sous l'appellation générique de « conte<sup>14</sup> ». Pour René Dionne, « L'ange de Dominique » participerait d'abord du conte parce qu'il met en place une réalité tout autre que la réalité quotidienne.



En utilisant des procédés propres à l'onirisme, au rêve, à la fantaisie, « L'ange de Dominique » raconte une aventure « transformée graduellement par l'imagination, puis [...] consolidée dans l'habitation d'un monde nouveau, surréel, qui échappe aux limites contingentes du temps et de l'espace quotidiens<sup>15</sup> ». Mais comme le conclut Dionne lui-même, à cause de sa structure narrative particulière, cette nouvelle est en fait un art poétique.

[Ce texte] est donc un conte, et un conte poétique : ce qu'il narre, c'est l'histoire d'une création artistique, de sa naissance à sa réalisation finale ; tout en nous charmant, la fantaisie de l'auteur nous instruit sur la création poétique et la leçon que tout conte recèle devient ici un art poétique<sup>16</sup>.

Ce que Dionne montre bien, c'est que « L'ange de Dominique » « échappe » au schéma narratif pour enfin participer d'un genre en rapport direct avec la poésie, qu'il dépasse le simple emprunt d'un mode poétique, lyrique, pour faire sienne cette forme autre qu'est la forme poétique. D'ailleurs, l'épigraphe qu'Anne Hébert a placée en tête de son texte suggère que l'on se trouve dans un espace textuel qui n'est déjà plus tout à fait celui du conte (nous respectons ici la typographie du texte qui nous semble démontrer une certaine « volonté poétique » de par l'arrangement en vers) :

Ce conte est un poème  
 dédié aux dieux du Rêve et de la Danse.  
 Ô être délivré  
 par un pas libre et parfait,  
 un pas de danse !

S'opère donc ici un « glissement générique » : ce conte serait un poème. Le texte qui se trouve devant nos yeux, et qui est publié sous l'appellation « nouvelle » serait en fait un poème. Bien entendu, parce que ce texte n'est pas versifié, il devra s'agir d'un poème en prose.

#### NOUVELLE ET POÉSIE : LES ENJEUX THÉORIQUES ET TEXTUELS

Cette question particulière de l'écriture en prose a poussé la critique qui s'est arrêtée à la question de la définition du genre de la nouvelle à surtout prendre comme points de comparaisons le roman et le conte. S'il est impossible de refaire ici l'histoire de ce parcours critique beaucoup trop long et dense, la comparaison entre les genres de la nouvelle et de la poésie a par contre assez peu retenu l'attention pour que l'on puisse voir ce qui en a été dit. Gobineau de commencer en écrivant : « [...] dans une nouvelle traitez la prose comme vous feriez pour des vers, car rien n'est trop bon ni trop soigné pour ce petit cadre où tout doit se voir de si près<sup>17</sup> ». Plus près de nous, André Belleau suggérera quant à lui que la nou-

velle « vise au serré, au concentré, au soutenu, tiré soit vers l'extrême économie narrative, soit vers la fulgurance luxueuse du poème<sup>18</sup> ». Et Henri-Dominique Paratte d'écrire :

[...] la nouvelle se justifie avant tout par l'extrême concision de son final, manière de tailler dans l'attente, de faire surgir l'inattendu, de dérouter le linéaire qui précédait, même lorsqu'il s'agit d'une récurrence [...] dans une forme qui pourrait sembler avant tout poétique<sup>19</sup>.

C'est une remarque récente de Michel Lord qui semble cependant la plus fertile :

[...] les pouvoirs de la forme [de la nouvelle] apparaîtraient donc autant comme des contraintes que des libertés [...] ainsi on choisirait de faire bref non pas pour dire peu [...] mais pour creuser l'écart entre le signe et le sens<sup>20</sup>.

Cette remarque sur l'écart entre le signe et le sens ne résume-t-elle pas, d'une certaine façon, l'esprit qui a procédé à l'écriture poétique depuis Baudelaire disons ? L'intention des poètes « modernes » n'était-elle pas justement de créer cet écart ? De le fonder ? L'exigence première de l'écriture de la nouvelle s'inscrit donc au cœur même des préoccupations qui ont secoué l'écriture poétique des deux derniers siècles. Il y a là une tentative de réconciliation entre la prose et la poésie qui mérite d'être tenue en considération.

Tant dans l'esprit que dans la forme, la nouvelle s'apparenterait plutôt au poème<sup>21</sup> ; elle appartiendrait de plein droit à une case proche de celle du poème dans la typologie générique, si une telle typologie existe. Sa concision, sa brièveté, la nécessité qu'elle a d'évoquer plutôt que de décrire, le fait qu'elle « cultive sa différence dans l'instantané photographique<sup>22</sup> », tout ou presque, dans les définitions que l'on donne de la nouvelle (même lorsqu'on la compare au conte ou au roman), semble concourir à en faire un sous-genre poétique plutôt que narratif malgré l'acharnement des critiques à l'opposer au roman et au conte. C'est en effet ce que suggère Mary-Ann Pratt lorsqu'elle écrit que « in its normally limited scope and subjective orientation, [the short story] corresponds to the lyric poem as the novel does to the epic<sup>23</sup> ». Pratt place donc la nouvelle parmi les genres poétiques et ce, malgré qu'elle soit écrite en prose. Dans le même courant d'idée, Dominique Combe explique que, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire des genres littéraires en est une de mutuelle exclusion entre le narratif et le poétique et que le poème en prose est le genre qui marque la réconciliation du poétique et du narratif<sup>24</sup>. De façon étonnante, sa définition du poème en prose – qu'il emprunte à Suzanne Bernard – pourrait tout aussi bien convenir pour la nouvelle :

[...] plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs – tout ce qui ramènerait aux autres genres de la prose, tout ce qui nuirait à son unité, à sa densité [...] l'affinité du poème en

prose avec le récit, attestée par l'étude des relations paradigmatiques et syntagmatiques entre poèmes en prose et poèmes en vers, serait confirmée par l'infléchissement fréquent du genre vers le conte ou la nouvelle, dont il se distingue alors difficilement<sup>25</sup>.

Pour Dominique Combe, la seule différence qui existerait entre le poème en prose et la nouvelle serait la longueur du texte, le poème en prose étant plus court. Dans la mesure où elle ne l'est pas lorsqu'il s'agit de différencier entre nouvelle et roman, la longueur ne semble pas plus un argument valide lorsqu'il s'agit de la nouvelle et du poème en prose. Il n'y a qu'à rappeler ici l'exemple donné par Michel Lord d'une nouvelle de six lignes écrite par Aude, « Jeux d'osselets<sup>26</sup> », pour révoquer l'argument de Combe sur la longueur respective du poème en prose et de la nouvelle. Nous restons cependant convaincu qu'il existe des différences entre le poème en prose et la nouvelle, qu'on ne peut intervertir le nom de ces deux genres sans problème. Du moins, c'est ce que tend à montrer l'exemple de « L'ange de Dominique ».

#### « L'ANGE DE DOMINIQUE » : ENJEUX NARRATIFS

Si la diégèse de la nouvelle en constitue la partie poétique et pousse le critique à voir des liens entre poésie et nouvelle, force est de constater cependant que la diégèse seconde du texte est le lieu d'investissement du récit, des caractéristiques propres aux genres en prose<sup>27</sup>. Il serait inutile de faire un relevé systématique des procédés narratifs qui ramènent ce texte parmi les genres en prose à proprement parler, mais nous nous arrêterons à trois en particulier : les dialogues, les descriptions et les noms propres.

En tant que tel, le dialogue n'est pas un procédé propre au genre narratif, il participe d'abord du genre dramatique et, de toute façon, le genre poétique l'emploie depuis longtemps. Ce n'est donc pas tant ici la forme du dialogue qui est intéressante que ce qui y est dit. Les dialogues comme les descriptions de cette nouvelle – qui se trouvent par ailleurs tous au sein de la diégèse seconde – permettent au lecteur d'en apprendre plus, de lever le voile sur le mystère du texte et la condition de Dominique. C'est aussi la diégèse seconde qui nous apprend un détail technique que la diégèse ne révélait pas : Dominique est infirme et elle se meurt en chaise roulante. Et les dialogues de cette diégèse seconde nous fourniront des explications rationnelles quant au comportement mystérieux de Dominique :

- Ta fille doit avoir un amoureux... Elle a l'air tellement dans la lune... [...]
- Dominique est malade parce qu'elle lit trop. C'est pas bon pour la tête de trop lire... et elle lit trop parce qu'elle est infirme et ne peut bouger comme les autres... (AD, p. 65 et 74).

Plus loin :

— Patrice, si tu voyais un docteur ? — Un docteur ? On en a déjà vu, tu sais bien. C'est de la paralysie ; il n'y a rien à faire qu'il nous a dit. [...] Et en elle-même, la tante Alma ajoutait : « J'y parlerai, moi, au docteur... et on verra bien que c'est pas les jambes qu'elle a de plus malade... » (AD, p. 74).

Alors que l'univers premier du texte, la diégèse donc, est directement et référentiellement poétique, l'univers second, la diégèse seconde, est ce moment du texte où la poésie bute sur la réalité de la prose. En opposant d'une telle manière Dominique à son père et à sa tante, la diégèse seconde propose au lecteur un univers référentiel au sein duquel il pourra se reconnaître permettant ainsi de rattacher le texte à la tradition narrative des genres en prose. Le récit de la diégèse seconde offre aussi de nombreuses descriptions qui ont pour effet de ramener le lecteur dans un univers réaliste ; c'est aussi là qu'on apprend que Dominique est orpheline de mère. Comme le texte nous l'apprend lui-même :

En Dominique, le décalage entre sa vie profonde et les détails extérieurs de son existence quotidienne s'accroît de plus en plus depuis qu'un être extraordinaire, oiseau ou luciole, mime devant elle et pour elle des pas de feu et de songe (AD, p. 64).

Voilà bien ce qu'est la diégèse seconde de « L'ange de Dominique » : le récit des détails extérieurs de la vie de Dominique.

Qu'en est-il du fonctionnement textuel des noms propres dans ce texte ? Dans un article récent, Yves Baudelle a expliqué que la nouvelle est un récit à « faible densité onomastique ». Elle compte généralement peu de noms propres et « les occurrences des quelques noms qu'on a sont peu nombreuses<sup>28</sup> ». Baudelle explique de plus que les noms au sein des nouvelles sont, contrairement aux noms romanesques, rarement motivés. Il remarquera ensuite que le prénom est peut-être le nom privilégié de la nouvelle, l'emploi de noms de famille au sein d'un texte étant en soi un procédé plus romanesque :

[...] cette approche subjective du monde et des êtres à l'œuvre dans la nouvelle explique au demeurant la primauté accordée aux prénoms sur les noms de famille, le nom de baptême, dans un récit, instaurant, dans notre rapport au personnage, un lien sinon intime, du moins plus proche que le patronyme<sup>29</sup>.

Or voilà bien ce que nous propose « L'ange de Dominique » : que des prénoms ; aucun nom de famille. En cela, le texte confirme les observations de Baudelle. Pourtant, « L'ange de Dominique » est un texte où la densité onomastique est forte, les prénoms y sont répétés à satiété. « Dominique », pour n'en prendre qu'un est répété 107 fois dans ce texte de 25 pages. Il y a là un indice à ne pas négliger, très certainement. Si l'on y regarde de plus près, l'on remarque que le

texte de « L'ange de Dominique » déroge de l'utilisation générale que la nouvelle fait des noms propres : tous les noms y semblent motivés, spécialement ceux de Dominique et d'Ysa : « Elle s'appelle Dominique, un nom grave et monacal [...] Ysa. Le nom fait sec et frappé comme un écho jeté à la mer [...] » (AD, p. 58 et 59). Le caractère cratyléen des noms semble les faire participer du plus pur fonctionnement romanesque ; Anne Hébert inscrirait son texte dans la tradition des grands romanciers, tels Proust dont Hébert reconnaît volontiers l'influence, qui font jouer pleinement le signifiant onomastique au sein de leur texte.

Une ambiguïté subsiste tout de même. Et si la motivation du nom concourait plutôt à faire entrer de plain-pied le récit dans l'ordre du poétique ? Nous avons montré dans une autre étude que l'utilisation des noms propres dans *Kamouraska* soumettait le texte à la logique poétique. N'en pourrait-il pas être de même pour « L'ange de Dominique » ? Le nom serait donc l'indice textuel de l'ambiguïté générique même du texte... Par l'absence de patronymes, le texte appartient au genre de la nouvelle. Mais par l'abondance et la motivation des noms qui s'y trouvent, il balancerait entre les genres narratif et poétique, il revendiquerait son statut ambigu de texte inclassable.-

#### LE GENRE DE LA NOUVELLE ET LA MOSAÏQUE DES GENRES

Nous ne sommes donc pas plus avancés qu'au début de l'analyse : parce qu'il balance entre narration et poésie, nous aurions donc devant nous un texte inclassable qui confirmerait la pensée de Benedetto Croce selon laquelle il n'y aurait que des œuvres, pas de genres, ne nous apprenant donc rien de plus sur le genre de la nouvelle. Pourtant, nous ne pouvons nous résoudre à penser comme Croce, il nous semble qu'il y a toujours une logique générique dans le texte, même si elle doit être dépassée, subvertie. Avec Thomas O. Beebe<sup>30</sup>, nous croyons que la logique générique est l'outil premier qui permet d'appréhender l'œuvre pour que l'on en saisisse ensuite les subtilités dans ce qu'elle lui offre de résistance. En effet, nous disons ici que le genre est *nécessaire* :

[...] [l'œuvre] évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit [...], attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poésie explicite ou implicite des genres et des styles<sup>31</sup>.

Dès lors, une question se pose : comment concilier les logiques propres au poème et aux genres narratifs au sein de la nouvelle ? Comment faire fi de l'épigraphie qui stipule clairement que cette nouvelle est un poème alors que la diégèse seconde montre clairement l'appartenance du texte au genre de la prose ? La nouvelle pourrait donc être caractérisée par des attributs généralement attribués au poème en prose, mais, c'est du moins ce que suggère le texte d'Anne Hébert,

elle semble devoir toujours revendiquer *en même temps* son appartenance aux genres de la prose.

En se trouvant ainsi à la jonction de la prose et du poétique, le genre de la nouvelle offre, contrairement au genre du sonnet par exemple, peu de traits auxquels le lecteur peut se référer de façon certaine lorsqu'il l'aborde, *mais il en offre*. De savoir que l'on ne peut pas savoir avec certitude ce que l'on découvrira dans le texte qui s'offre à nous, ne serait-ce pas déjà avoir un horizon d'attente ? La nouvelle est donc un concept générique qui, malgré qu'il ratisse large, offre au lecteur certains points de repères même s'ils sont plus ou moins vagues. Et parce qu'elle est un genre *fondamentalement ouvert*, le lecteur *sait* qu'il peut s'attendre à tout lorsqu'il aborde une nouvelle, ce qui est fort différent de ne pas savoir à quoi s'attendre.

La nouvelle semble un des genres exemplaires du long processus de réconciliation des modes poétiques et narratifs qui s'est opéré depuis le romantisme : genre dérivé de la tradition narrative, elle emprunte toutefois sa forme au genre poétique. Elle n'est cependant pas un poème en prose : l'exemple de la diégèse seconde de « L'ange de Dominique » montre en effet qu'elle gardera des attributs propres aux genres narratifs qui permettront de la distinguer de celui-ci. En utilisant à la fois les procédés les plus classiques de la prose *et* de la poésie moderne, la nouvelle serait peut-être donc le genre en prose le plus souple, le plus polyvalent, celui qui utiliserait toutes les ressources modales et formelles dont les textes disposent pour se déployer. La plupart des grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle ont clamé la mort du concept de genre parce que trop restrictif. Le genre de la nouvelle serait-il la réponse à cette exigence d'écriture hors des frontières génériques tout en restant à l'intérieur du genre ?

Nous sommes conscient d'ouvrir ici une boîte de Pandore<sup>32</sup> qui nous offre encore plus de questions sans nous offrir véritablement de réponse mais, en dépassant le simple emprunt pour faire pleinement sienne une forme condensée, elliptique, la nouvelle se trouve rejoindre le genre du poème sur le grand échiquier des genres littéraires marquant ainsi, de concert avec le poème en prose, la réconciliation de deux traditions d'écriture trop longtemps séparées.

Luc BONENFANT

University of Wolverhampton

## NOTES

- <sup>1</sup> Robert HARVEY, « Préface », Anne HÉBERT, *Le torrent*, Montréal : Hurtubise HMH (B.Q.), 1989, p. 16.
- <sup>2</sup> Sylvie BÉRARD, « Des titres qui font bon genre : de quelques particularités éditoriales de la nouvelle », Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (éds), *La nouvelle : lecture(s) et écriture(s)*, Toronto : Éditions du Gref, 1993.
- <sup>3</sup> Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil (Poétique), 1970.
- <sup>4</sup> Arthur RIMBAUD, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris : Gallimard (NRF Poésies), 1984, p. 60.
- <sup>5</sup> Alain REY ET ALII, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 1992, p. 782.
- <sup>6</sup> Nous nous référons à l'acception plus large que donne Gérard Genette de la diégèse dans *Palimpsestes* et où il dit que la diégèse est l'univers fictif du texte.
- <sup>7</sup> Nous choisissons d'appeler cette deuxième diégèse « diégèse seconde » plutôt que « métadiégèse » car il faudrait toute une étude narratologique pour déterminer le « degré » de ces différentes parties du texte afin de pouvoir les nommer correctement et qu'il n'entre pas dans le propos de cet article d'entreprendre une étude narratologique pure.
- <sup>8</sup> Anne Hébert, « L'ange de Dominique », *Le torrent...*, p. 58, 61 et 64. Toutes les citations référant à ce texte seront dorénavant suivies de AD et du numéro de page du texte entre parenthèses.
- <sup>9</sup> Dans « *Kamouraska* ou l'influence d'une tradition », Paul-Raymond CÔTÉ montre bien qu'un réseau intertextuel existe entre *Kamouraska* et *Le chercheur de trésor* de Philippe Aubert de Gaspé fils et que, en conséquence, l'écriture hébertienne est habitée par les mythes littéraires québécois. Il y aurait certainement aussi beaucoup à dire sur un autre intertexte possible de « L'ange de Dominique » : celui de Rose Latulippe, personnage secondaire du *Chercheur de trésor*. En effet, Rose Latulippe est une jeune fille qui sera appelée à danser avec le diable et rappelle donc Dominique et Ysa. Le récit de Rose Latulippe s'insère au sein du roman d'Aubert de Gaspé fils en tant que conte métadiégétique. Son intérêt est donc double : plus que de nous rappeler l'importance de la tradition littéraire québécoise dans l'œuvre d'Anne Hébert, il nous fournit un indice générique important en nous rappelant les liens privilégiés qui existent entre les genres de la nouvelle et du conte. Comme nous le dirons plus loin, malgré qu'elle prenne une forme poétique, la nouvelle revendique toujours son statut de genre narratif.
- <sup>10</sup> Benoît RENAUD, « *Kamouraska* : roman et poème », 1975 (*Coincidence* ; t. 5, n<sup>os</sup> 2-3), p. 28.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 44.
- <sup>12</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil (Poétique), 1982.
- <sup>13</sup> Une remarque d'ordre méthodologique s'impose ici : *poème* n'équivaut pas à *lyrique* ; il s'agit ici du poème en tant que *forme* et non pas simplement du mode d'énonciation lyrique qui découle de la répartition tripartite des genres telle que l'a entrevue la critique occidentale pendant très longtemps.
- <sup>14</sup> Sylvie BÉRARD, « Des titres qui font bon genre... »
- <sup>15</sup> René DIONNE, « « L'Ange de Dominique » ou L'art poétique d'Anne Hébert », 1991 (*Australian journal of french studies* ; t. 28, n<sup>o</sup> 2), p. 200.
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> Cité par René GODENNE dans « Pistes pour une étude de la nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle », Bernard ALLUIN et François SUARD (éds), *La nouvelle : définitions, transformations*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1990, p. 105.
- <sup>18</sup> Cité par Sylvie BÉRARD dans « Des titres qui font bon genre... », p. 80.
- <sup>19</sup> Henri-Dominique PARATTE, « L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers ailleurs », Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (édit.), *La nouvelle...*, p. 20.
- <sup>20</sup> Michel LORD, « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (éds), *La nouvelle...*, p. 60.
- <sup>21</sup> Il n'est peut-être pas inutile de souligner ici que, comme le poème, la nouvelle est généralement publiée au sein d'un recueil.
- <sup>22</sup> Yves BAUELLE, « Nouvelles et noms propres », Bernard ALLUIN et François SUARD (éds), *La nouvelle...*, p. 129.
- <sup>23</sup> Mary-Ann PRATT, « The short story : the long and the short of it », 1981 (*Poetics*, t. 10, n<sup>os</sup> 2-3) p. 179.
- <sup>24</sup> Dominique COMBE, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris : Corti, 1989.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 92 et p. 105.

<sup>26</sup> Michel LORD, « La forme narrative brève... », p. 57.

<sup>27</sup> Le terme « genres » est ici utilisé au pluriel car il n'entre pas dans le cadre de cet article de distinguer entre conte, nouvelle et roman.

<sup>28</sup> Yves BAUDELE, « Nouvelles et noms propres », Bernard ALLUIN et François SUARD (éds), *La nouvelle...*, p. 126.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>30</sup> Thomas O. BEEBEE, *The ideology of genre. A comparative study of generic instability*, University Park : Penn State University Press, 1994.

<sup>31</sup> Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard (Tel), 1978, p. 50.

<sup>32</sup> On consultera l'article de David RICHTER, « Pandora's box revisited : a review article » (*Critical Inquiry*, n° 1, 1974-1975, p. 453-478) qui montre bien que l'histoire de la théorie des genres en général n'est en fait rien d'autre qu'une énorme boîte de Pandore qui ne demande qu'à être ouverte de tous les côtés.



# UN UNIVERS DE LA DIFFRACTION :

## ANDRÉE MAILLET

### OU

## LES INTERFÉRENCES DU ROMAN ET DE LA NOUVELLE

« [J]’écoute et je regarde battre la vie des autres, ce qui est une façon de multiplier la mienne<sup>1</sup> ».

Depuis que je m’interroge sur les formes discursives de la nouvelle, il m’apparaît de plus en plus clairement que les concepts de la diffraction et de la réfraction peuvent servir à expliquer le fonctionnement du texte narratif et plus spécialement du roman et de la nouvelle non conventionnels. La diffraction est un « phénomène optique de déviation des rayons lumineux<sup>2</sup> », et la réfraction est ce processus par lequel les choses sont réfléchies et mises en morceaux par le truchement d’un phénomène optique de « déviation d’un rayon lumineux ou d’une onde électromagnétique<sup>3</sup> ». Qu’il s’agisse de diffraction ou de réfraction, nous voyons bien que nous avons affaire à un processus de brisure. La littérature, par le truchement de l’énonciation et de la perspective narratives, prendrait toujours peu ou prou les formes de la diffraction ou de la réfraction, de la représentation fragmentaire, même dans les grandes fresques. Paul Robert se permet de citer Proust à propos de la réfraction dans le *Petit Robert* : « Les grands littérateurs [...] ont réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu’ils apportent au monde<sup>4</sup> ». Et l’on se rappelle que Vincent Engel, dans une tout autre perspective, avait souligné le phénomène à propos de *La recherche du temps perdu*, en nous montrant que des nouvelles pouvaient être pour ainsi dire réfractées dans le grand tout proustien<sup>5</sup>. Mais plus qu’un miroir que l’on promène le long d’une route, pour reprendre, *grosso modo*, les mots de Stendhal, les formes esthétiques et discursives seraient peut-être davantage fondées sur des formes de diffractions esthétiques et sociales. Sont toujours données à lire des formes de représentation, mais qui ne sont pas le simple reflet de la réalité (qu’est-ce que la réalité ? dirait Borges), qui fléchissent, infléchissent ou réfléchissent une multitude de préoccupations de tous ordres. Dès lors, nous sommes tentés de postuler que la réflexion, la diffraction, la réfraction font partie intégrante des aspects fondamentaux du roman et à plus forte raison de la nouvelle, les formes brèves n’ayant aucune ambition totalisante et étant des fragments reflétant, certes, mais aussi diffractant, réfractant, bref représentant des morceaux de réel plus ou moins homogènes ou hétérogènes, selon les cas.

Avant et pendant ce qu'il est convenu d'appeler la Révolution tranquille québécoise (la période 1960-1968), Andrée Maillet compte parmi ces écrivains qui se sont acharnés à l'écriture dans de multiples directions, comme si ses textes prenaient justement la forme de miroirs brisés où viennent se réfléchir les aspects les plus divers de la psyché individuelle et collective. Son œuvre entière s'inscrit sous le signe de la diffraction scripturaire. Je dirais que, à travers ce processus, elle a constamment cherché à définir indirectement et comme par diffraction – par la bande – sa propre identité et celle de son groupe social, celui qui était alors en gestation dans le Québec des années 1950 à 1970. Comme elle évoluait dans une société en profonde mutation, Andrée Maillet, avec une vive conscience du processus de transformation du Québec, refusait elle-même de se plier aux canons de la tradition, qu'elle soit narrative, poétique, essayistique ou dramatique, car les canons ne parvenaient pas à dire ce qu'elle voulait faire passer. Elle préférait pour ainsi dire les libertés de la diction narrative, à l'instar de sa société qui commençait à prendre ses libertés vis-à-vis d'une tradition culturelle déjà séculaire.

Jean Éthier-Blais souligne à ce sujet qu'« [e]lle n'a pas su s'astreindre à la ligne droite du roman, de la poésie, d'un registre dominant. Elle a aimé les routes vicinales de l'écriture, ce qui explique le morcellement, mais aussi le pétilllement vivace de son œuvre<sup>6</sup> ». J'ajouterais : ce qui explique la pertinence et la valeur de son œuvre. Elle publie ainsi de nombreuses nouvelles aux formes toujours très libres, et, pour donner quelques exemples de non-conformité aux canons, un essai-poème, *Le paradigme de l'idole*<sup>7</sup>, et un roman, *Le doux mal*<sup>8</sup>, ne comportant pratiquement que du dialogue ; elle adaptera d'ailleurs ce roman pour le théâtre. D'une de ses nouvelles, « Récit en accords brisés » (*Le lendemain n'est pas sans amour*, 1964), à la forme également presque strictement dialoguée, elle tirera également une pièce de théâtre pour la télévision, *Souvenirs en accords brisés* (1966). Soulignons par ailleurs que les textes du recueil intitulé *Le lendemain n'est pas sans amour*<sup>9</sup> reçoivent l'appellation « contes et récits » en page de titre, mais que ce sont en fait des *nouvelles* tantôt fantastiques, tantôt magiques ou étranges, tantôt parfaitement réalistes.

Lorsqu'on aborde l'œuvre d'Andrée Maillet, on s'aperçoit donc qu'elle est polymorphe et que les discours qui la composent traversent allègrement tous les genres et bien des sous-genres. Mais je dirais que sa propension à l'atomisation, à la diffraction et à la fragmentation du discours, de même qu'aux interférences génériques, nous indique que la nouvelle est son genre de prédilection. Je serais tenté de dire que la liberté qu'offre le discours novellier lui permet, par ricochet, de pratiquer également le genre qui semblait la tenter le plus, l'essai, en ce sens où ses nouvelles sont comme des lieux où les personnages sont convoqués pour discuter de tout et de rien (et surtout de tout). Femme engagée dans son siècle (elle a été journaliste et a dirigé la revue *Amérique française*), elle a servi la littérature en se servant entre autres de la nouvelle, ou plutôt du principe de liberté qui est inscrit au cœur de la forme novellistique, à des fins esthétiques et sociales.

Pour mieux faire comprendre mon propos, je tenterai d'expliquer le fonctionnement du discours narratif bref chez Andrée Maillet, tant dans le genre long que dans le genre bref. Avant donc de parler de ses nouvelles, publiées pour la plupart dans les années 1960, j'analyserai *Profil de l'original*, un « roman » important qu'elle a publié en 1952.

L'auteur et l'éditeur de *Profil de l'original* s'entendent pour dire qu'il s'agit là d'un « roman ». C'est ce qu'indique la page de titre et c'est ce qu'affirme l'auteur en soulignant, à la fin d'une « notice » auctoriale publiée dans la réédition de son œuvre en 1974, que « *Profil de l'original* est [...] en réalité le second de [s]es romans<sup>10</sup> ». Mais, dans la préface de la même réédition, Gilles Marcotte souligne que « *Profil de l'original* n'est pas un roman ». Et il poursuit en s'interrogeant : « Simple chicane de mots, distinction scolaire ? Non pas. On ne trouve pas ailleurs que dans le conte – ou peut-être dans quelques poèmes – cette allègre façon d'aller à l'essentiel, de couper court aux explications pour dire bonjour à la mort, en toute simplicité<sup>11</sup> ». Que doit-on en penser ?

Personnellement, plutôt que de conte, je parlerais volontiers de nouvelle, de quasi-recueil de nouvelles, en raison du fait que ledit « roman » est composé de douze chapitres qui pourraient fort bien constituer une dizaine de nouvelles tout à fait autonomes. Qu'on en juge un peu. Dans le premier chapitre, un trappeur résume la vie de Paul Bar et de John Austin. Ce dernier, écrasé par une mère original, meurt, mais son ami Paul Bar baptise le rejeton de la femelle original (tuée par Austin) du nom de John Austin. Il l'élève, puis le jeune original s'enfuit dans les bois. Paul Bar décide alors de partir en voyage. Dans les chapitres suivants, le narrateur semble perdre tout à fait la trace de Paul Bar – il ne le fait pas, c'est une astuce de romancier, mais l'impression créée dans l'esprit du lecteur, du récepteur<sup>12</sup> du texte, est bien celle du morcellement narratif, de la création d'autres « histoires » – d'autres nouvelles, somme toute – celles-ci n'ayant pas de lien entre elles, ce qui est propre au recueil de nouvelles hétérogènes.

#### L'HOMME DIFFRACTÉ

Voyons de quoi il s'agit. Au deuxième chapitre, des religieuses écoutent une consœur lire dans *La légende dorée* la vie de sainte Phalancienne. Puis surgit un fou qui veut de l'argent et ce qu'il dit être son original. Ensuite, « l'une après l'autre, il tranch[e], aux sœurs, le col<sup>13</sup> ». On voit que le thème de l'original est là, mais qu'il est tenu et surtout qu'il est articulé par un fou<sup>14</sup> que le lecteur peut difficilement assimiler à Paul Bar à ce moment-là. Au troisième chapitre, on peut se demander, tant le texte est extravagant et décroché du chapitre précédent, si c'est Juan l'Esbrouffe, de Parisse, France qui tue Galantine, son amante, en l'étêtant. Toujours est-il que c'est Jude Silène, un israélite francisé, qui est condamné pour le meurtre et pendu. Cela se passe à Montréal, « vieille ville stupide » où « se perpètrent [d]es horreurs<sup>15</sup> ». Déjà l'on peut voir à quel point le roman est frag-

menté, à quel point il diffracte des « réalités » qui semblent n'avoir rien en commun. Au quatrième chapitre, la dérive continue, le texte offrant la description de fragments de la vie d'Oreste Macaron, qui rencontre l'artiste R. Mirto, qui meurt d'une surdose de drogue. Macaron aime vivre dans l'absurde et préfère se tenir loin de la réalité, néfaste pour lui. La fuite, l'invention, la révolte du langage lui sont préférables. Le chapitre cinq nous donne l'histoire très fragmentée des jumeaux Lhéland-Barré (l'élan barré ?), qui ne se ressemblent pas du tout. L'un d'eux, Elphège, revient à Paris après un long séjour aux États-Unis. Il déambule la nuit dans la ville et revient se coucher puis repart. Il fuit dans la nuit. Le narrateur dit qu'Elphège a beaucoup changé. Est-ce le même ? Est-ce un fumiste ? Les jumeaux sont des marchands de tableaux. On ne peut s'empêcher de penser que le récit est en train de forger un ou des faux, de faux portraits qui nous conduisent sur des pistes étranges, qui nous égarent, car les liens avec ce qui précède sont toujours très ténus, pour ne pas dire impossibles, selon le principe de réalité du moins. Chaque chapitre demeure très énigmatique, un peu hermétique, très elliptique et fragmentaire, et, en raison de cela, on a toujours l'impression de lire à chaque fois des textes tout à fait autonomes.

Au chapitre six, le récit fait littéralement un saut à New York, où le professeur Hans Hamberg enseigne la philosophie kantienne. Il a des relations étranges avec ses étudiantes et va avec l'une d'elles entendre Bruno Walter diriger la *Quatrième symphonie* de Bruckner. Il travaille aussi à une conférence, est hanté par l'imposture (comme s'il avait changé d'identité), puis se perd dans les rues de New York (comme Elphège s'était perdu dans les rues de Paris). Est-ce une allusion à la folie (mais de qui ?), au chapitre sept, où un homme va voir un psychiatre nommé Lenglen, avec qui il aborde de grands sujets : Dieu, la croyance, la vie, la mort ? Puis, le docteur reste seul dans son bureau, rêvant d'évasion, de mort, de folie... Au chapitre huit, l'histoire se déplace à Percé, au Québec. Le narrateur fait l'éloge de l'océan et se désigne comme « l'homme dont on dit partout qu'il n'est pas de par ici<sup>16</sup> ». Le chapitre suivant semble se dérouler au même endroit, mais ce n'est pas certain : un homme venu de l'océan, Johnny, est blessé ; il est recueilli et soigné par les gens du village, puis repart mystérieusement. Toujours au Québec semble-t-il, le chapitre dix raconte des fragments de la vie de Pierre-Marie Delostal, écrivain fictif canadien célèbre – et sans talent. Le discours ironise sur l'insignifiance des lettres et de la vie littéraire canadiennes. Delostal est interviewé par un journaliste radiophonique tout aussi insignifiant à qui il répond par des boutades. Le secrétaire du grand homme a peur que Delostal ait ruiné sa carrière. À la fin, un admirateur américain lui offre une tête d'original. Delostal veut mourir. Retour donc sur le « personnage » de l'original après tous ces détours, mais mis en relation avec Delostal et non Paul Bar. Est-ce le même sous un autre nom ? Mais il y a tant de noms différents et non reliés de manière romanesque dans ce « roman » que tout demeure problématique. Dans les deux derniers chapitres, Paul Bar revient enfin, comme par enchantement, dans le décor : il est retrouvé à

moitié gelé dans la forêt par des coureurs des bois. Ils le soignent. Puis Bar veut revoir son original, double de son ami John Austin. Il le déniche, pense-t-il, et éprouve du même coup une joie immense, pendant que l'original l'écrase à mort. Une mort exquise.

On le voit, le « roman » acquiert son statut, sinon sa forme romanesque, en raison de cet encadrement diégétique, le premier et les deux derniers chapitres représentant nommément Paul Bar et le menant à sa belle mort. Dans les neuf chapitres centraux, l'ouvrage s'intègre à la forme romanesque uniquement parce que le projet de l'auteur semble être de jouer sur la corde (raide) de l'étrange, du fantastique ou d'un réalisme magique des plus inhabituels, chacune des figures représentées correspondant apparemment (mais ce n'est pas clair) à un des états successifs de la transformation de Paul Bar. Tout cela est tout de même « hénaurme », pour reprendre l'expression flaubertienne. Mais si l'on voulait jouer sur les termes, on pourrait tout à fait concevoir ce roman comme un recueil de neuf nouvelles, de neuf portraits surréalistes, étranges, quasi fantastiques, de neuf visions dramatiques et finalement tragiques de la vie potentielle et presque invraisemblable d'un même homme.

Je serais tenté de voir dans ce roman novellistique une série de portraits de l'homme québécois dont l'identité est en perpétuel processus d'éclatement, d'atomisation, de néantisation, de décomposition et de recomposition. Pour mémoire, je rappelle que l'ouvrage est paru huit ans avant le début de la Révolution tranquille et qu'il peut être perçu à la fois comme une œuvre annonciatrice et comme une œuvre qui témoigne de la fin d'une époque où l'*homo quebecensis* traditionnel – le Canadien français *coast to coast* – est en train de disparaître. Tout se passe comme si la figure de Paul Bar se diffractait dans un récit censé le (re)présenter et se dissolvait dans la forme même du roman, en même temps que le roman lui-même se néantisait pour laisser place à une série de récits fragmentés de l'intérieur et de l'extérieur en un recueil de nouvelles étranges.

Mais si Andrée Maillet fait du roman comme on fait un recueil de nouvelles, on pourrait voir au contraire ses recueils de nouvelles, surtout ceux du cycle de Montréal<sup>17</sup>, comme des romans fragmentés, comme des réfractions ou des diffractions de la comédie humaine montréalaise. Il y a en effet plus d'homogénéité, toutes proportions gardées, dans ses recueils que dans le « roman » dont j'ai parlé. Ce qui ne signifie pas que la nouvelle lui serve de prétexte à tout homogénéiser. Au contraire, car tous les textes de Maillet sont des lieux de tension où viennent se réfracter les discours sociaux. Dans ses recueils de nouvelles tout spécialement, où elle se plaît à représenter les lieux où s'inscrivent l'hétérogène autant que l'homogène. Andrée Maillet pratique ainsi dans ses nouvelles une esthétique du dialogue et plus encore du dialogisme<sup>18</sup>, car elle formalise des représentations dramatiques et conflictuelles des voix.

Quelque dix ans après la publication de *Profil de l'original*, Maillet se met donc à publier des recueils de nouvelles où, cette fois, au milieu de la Révolution tran-

quille, elle compose des séries de portraits dans lesquels est problématisée encore la question de l'identité, mais aussi sa reformulation à la lumière des changements majeurs qui s'opèrent alors au Québec : au lieu d'un seul personnage qui prend plusieurs identités (si tel est bien le projet de *Profil de l'original*), est ainsi portraiturée dans ses nouvelles une véritable société composée de gens venus de partout dans le monde trouver une place au Canada, à Montréal, plus précisément. Au milieu de tous ces textes, on en retrouve quelques-uns qui rendent compte – qui diffractent pourrai-je dire – d'anciennes réalités persistantes à tendance homogénéisante (mais qu'elle parodie) et des nouvelles où se font jour les tendances hétérogénéisantes, libératrices, qui apparaissent dans la société propre à la Révolution tranquille.

Pour les fins de mon discours, je me contenterai de donner deux exemples de nouvelles, publiées dans le recueil de 1966<sup>19</sup>, et qui illustrent la manière dont Andrée Maillet construit un recueil de nouvelles en y diffractant, à travers ses portraits de personnages, la société et la pensée sociale en gestation.

#### UNE SOCIÉTÉ DIFFRACTÉE

##### La parodie de la nouvelle monologique

Commençons par une nouvelle qui renvoie l'image de la famille canadienne-française traditionnelle, telle qu'elle pouvait encore exister dans les années 1960. Dans « Pleure, pleure !... »<sup>20</sup>, Réjane, une jeune fille de 27 ans, revient à la maison dire à ses parents que son futur époux a décidé de ne plus l'épouser. La nouvelle est construite comme une pâte feuilletée, où les discours de la fille, de la mère et surtout du père ne se rencontrent pas. Se dessine entre ces couches discursives une problématique sociale, culturelle et historique du Canadien français, de sa solitude, de son désarroi, même si les personnages sont « préparé[s] à toutes les catastrophes possibles et imaginables du fait qu'il[s] sont] Canadien[s] français<sup>21</sup> ».

Ce qu'ils vivent là est une catastrophe, différemment ressentie : 1) pour la fille, qui comprend le jeune homme, la catastrophe est *personnelle*, car elle désespère de se marier un jour ; 2) pour la mère, la catastrophe est purement *sentimentale* ; c'est elle qui veut que sa fille « pleure » (elle représente le stéréotype de la femme qui, bien que de grande famille, « ne lit jamais que des recettes de cuisine et le carnet mondain. Avec les réunions des dames patronnesses, les assemblées, les conférences, la télévision, etc., les femmes de son monde n'ont pas non plus le temps de lire<sup>22</sup> » ; 3) pour le père, la catastrophe est *sociale* et *historique* : il en fait un cas de rejet par l'un des siens, lui dont la conscience est nourrie par la lecture du *Devoir*, « le journal qui pense, eh oui, le moins lu de tous, naturellement<sup>23</sup> ».

Autant que la problématique socio-culturelle et historique (à travers ce feuilleté discursif, où les acteurs se livrent à un dialogue de sourds, mais où la « vérité » paternelle domine les autres), c'est une problématique de la lecture du monde qui est paradoxalement mise en relief dans « Pleure, pleure !... » : la seule qui lise

bien la réalité, c'est la jeune fille, dont la narration ne mentionne pas les lectures ; mais il est clair qu'elle a bien écouté son fiancé, qu'elle rapporte bien ses paroles (il veut devenir prêtre), et qu'elle a compris, bien que tout cela la désespère. La mère, qui ne lit que des recettes et des potins, ne songe qu'à provoquer chez sa fille une réaction émotive : elle est à côté du sujet, absorbée dans une attitude larmoyante et insignifiante. Quant au père, la narration le montre distancié de la jeune fille qui lui parle, car il est plongé dans la lecture de son journal, *Le devoir*, et dans des réflexions qui prolongent les éditoriaux de ce « journal qui pense » visiblement à sa place. Pendant que sa fille lui raconte son histoire de rupture, il écoute d'une oreille distraite et ne comprend que ce qu'il veut comprendre. Il ne comprend rien finalement et, désirent tenter un véritable procès au garçon, il projette également de lui refuser des contrats (preuve qu'il n'a pas écouté sa fille en détail, car le jeune homme n'aura pas besoin de contrat : il veut devenir prêtre, se retirer pour ainsi dire du monde séculier, comme cela était encore fréquent à l'époque).

Formellement, la nouvelle est construite en partie de manière traditionnelle : après une orientation (retour de la jeune fille au foyer), il y a une complication (nouvelle de la rupture avec le fiancé) qui provoque des réactions/évaluations diverses, mais non pas tant de la fille que de ses parents (la mère veut que sa fille pleure, le père se fâche sans comprendre vraiment ce qui se passe, interprétant faussement la situation, manquant somme toute de jugement). Le père prend d'ailleurs une résolution disproportionnée par rapport à la complication. Quant à la fille, éplorée et impuissante, elle se résout à pleurer, mais en se retenant, déplorant sa situation de vieille fille qui devra perdurer encore de manière indéfinie, car elle se retrouve devant le vide.

L'essentiel du discours de la nouvelle est ainsi concentré autour de l'énonciation de la complication par Réjane, la jeune fille, et de la réaction du père, toujours en situation de lecture ou de réflexion socio-politique alignée sur la pensée du *Devoir*. Formellement, le discours s'enroule donc autour de ces deux fonctions, la complicative (amoureuse) et l'évaluative (politique), même si le déséquilibre entre les deux fonctions est total. La forme a donc des apparences traditionnelles, mais la nouvelle s'échafaude en fait sur une rupture formelle, qui donne précisément son sens au texte : cette rupture signale le dysfonctionnement d'une société où les générations ne se comprennent plus. S'établit dès lors un transfert de sens, tout se passant comme si le père, véritable personnage principal de la nouvelle, vivait la rupture de la relation de sa fille comme une rebuffade amoureuse qu'il vivrait dans sa chair et sa pensée, rebuffade d'autant plus grande qu'elle devient pour lui représentative du drame canadien-français lui-même :

Certes, *le Devoir* lui met quotidiennement le nez dans la situation précaire du groupe ethnique auquel il appartient. Il s'en émeut, il s'en agace ; quelquefois il désespère en secret. Mais quand même il n'est pas seul contre l'ennemi commun. [...] avec une minorité qu'il croit être l'élite dirigeante, il s'oppose à ce qu'on l'assimile malgré lui

au bloc anglo-saxon. Il n'en demeure pas moins que son orgueil est irrité tous les jours ; mais d'être rejeté de la sorte par l'un des siens [le fiancé de sa fille] l'humilie davantage. Sa figure se fige<sup>24</sup>.

C'est donc le père qui réagit en amoureux abandonné, « rejeté », tout en confondant de manière absurde les Anglo-Saxons, perçus à tort ou à raison comme les ennemis des Canadiens français, et l'ex-fiancé qui ne cherche pourtant qu'à devenir prêtre.

Quelle serait donc la signification ultime de cette nouvelle, qui se termine sur la description du désespoir de la jeune fille ? Maillet a voulu faire finalement un portrait de la bêtise des bien-pensants, une caricature, le procès d'un certain type de société où le système de pensée dominant ne réussit plus qu'à s'ancrer dans des êtres qui n'ont plus la compétence de bien lire la réalité. La nouvelle diffracte de ce fait une société en décomposition, non parce qu'elle est corrompue, mais parce qu'elle est figée dans des attitudes passéistes ou confuses qui la pétrifient et l'empêchent de s'ouvrir intelligemment au discours d'autrui, y compris à celui de ses propres enfants. Comme la « figure [du père qui] se fige », la nouvelle représente ce qui reste encore dans les années 1960 du monologisme figé par une certaine tradition séculaire canadienne-française. Elle en montre les limites et les (in)conséquences.

### **Le triomphe de la nouvelle dialogique**

Dans une longue nouvelle de cinquante pages, presque la longueur d'une *novella*, qui clôt le recueil, « Le promeneur de Montréal », il s'agit encore pour ainsi dire d'une série de portraits à la fois fragmentés et unifiés par le regard d'un même narrateur qui, comme le titre l'indique, est un « promeneur [qui déambule dans les rues] de Montréal ». Mais le projet de l'œuvre n'a rien de commun avec « Pleure, pleure !... ». Il en est l'exact opposé.

Dès l'exposition de la situation, un homme jette un regard critique sur sa vie passée et même présente après qu'il a été victime d'un infarctus du myocarde. Verdict : « Je me suis hâté pour rien toute ma vie<sup>25</sup> ». Puis il énonce ce qui devient sa philosophie (et aussi ce qui peut être perçu comme la pierre d'assise de la position esthétique d'Andrée Maillet elle-même) : « [J]'écoute et je regarde battre la vie des autres, ce qui est une façon de multiplier la mienne<sup>26</sup> ». Il pense à des Montréalais, dont un immigré, et il se dit qu'« il sera un Canadien tout aussi bon que [lui] ; canadien, c'est-à-dire affranchi<sup>27</sup> ». Il y a donc une réflexion sur le statut national du narrateur, sur son ouverture d'esprit et son goût de l'affranchissement, qui s'amorce ici. Mais des idées noires lui viennent, à lui qui se sent plus proche de la mort, pas si affranchi que ça finalement, du moins personnellement, et il se dit : « Pour échapper à ces pensées morbides, je me promène et je m'intéresse au va-et-vient de la foule<sup>28</sup> ». Ainsi débute cette nouvelle et se termine ce qui lui sert de préambule. Suivent une série de fragments d'inégales lon-



guez intitulés : « Samedi soir » (p. 70-79), « Les mendiants » (p. 79-81), « Au parc » (p. 82-85), et « Les jeunes hommes » (p. 86-116).

Dans « Samedi soir », le narrateur décrit la ville de Montréal, en se concentrant surtout sur la rue Saint-Laurent, la *Main*, où se rassemble la faune la plus internationale de la ville. Son attention se porte tour à tour sur des femmes, des ouvrières, des jeunes gens auxquels il trouve « une expression de généreux crétin<sup>29</sup> ». Il n'est donc pas toujours lui-même très généreux. Cherchant sans doute un sens à mesure que le « texte » se pense ou s'écrit, il se demande à propos de ces jeunes gens : « Morale ? Il n'y en a pas. [...] Ils ne m'intéressent que parce qu'ils font partie du décor<sup>30</sup> ». En revanche, suit une réflexion où le discours retrouve sa générosité, et qui va dans le sens d'une de ses réflexions liminaires, le plaisir de laisser le regard errer :

Je ne viens pas ici seulement pour entendre parler le yiddish et toutes les langues de l'Europe, bien que je ne les comprenne pas, mais pour voir aussi des faciès étranges. La rue Saint-Laurent me donne l'impression de voyager, et plus encore de choir soudainement en plein mitan de ce pays libre dont on parle pour en souhaiter l'existence, sans croire qu'il existe pour de vrai. Et je suis un homme retrouvé parce qu'égaré au milieu des étrangers<sup>31</sup>.

Ce qui domine la structure du discours jusqu'ici, c'est un point de départ problématique (l'infarctus, le sentiment de la fragilité de la vie), et une sorte de réaction à cela, c'est-à-dire une tendance à la description (pour le plaisir de se sentir vivre et de sentir la vie autour de soi), plaisir descriptif qui mène à la réflexion et au questionnement généralisé tel qu'on le trouve, par exemple, dans le genre essayistique :

Mais qui le mène donc, le monde, ce monde qui se crée à chaque instant, éclate, s'élance, se dépasse, se disperse, s'assemble, commence et recommence dans l'infini fini de son temps ? Ne suis-je pas, moi, ce soir, rue Saint-Laurent, comme une sorte d'étoile en marche ? Quelqu'un me mène-t-il ? J'en crois ce que je peux, selon que je suis tour à tour cynique et ingénu<sup>32</sup>.

Cette oscillation entre deux états d'esprit, deux types de présence au monde, représente un renversement par rapport à la position du père dans la première nouvelle du recueil, un homme fermé à tout sauf à ce qui s'écrit dans *Le devoir*. Il y a passage, glissement ou saut du monologisme au dialogisme.

Dans « Les mendiants », le narrateur, en jetant un regard sympathique sur les mendiants et les errants de la ville, réfléchit sur la condition humaine, la richesse et la pauvreté, sur sa propre hypocrisie bourgeoise et, somme toute, sur sa chance :

Enfin... il y aura toujours l'Armée du Salut pour mendier, et les sœurs, et les auxiliaires bénévoles des œuvres de charité ; on aura toujours la main dans la poche. Les

hypocrites, c'est-à-dire les bourgeois de ma classe, tiendront ma franchise en abomination. [...] Je préfère être triste, un vieux jeune homme riche et triste<sup>33</sup>.

Ainsi, le narrateur peut même aller jusqu'à se dénigrer lui-même, ce qui était absolument impossible pour le père dans « Pleure, pleure !... », trop imbu de sa personne et de son autorité.

Dans « Au parc », le narrateur observe d'autres personnes, de loin encore, et il souffre un peu de son inaction. Il conclut par ces mots : « Et une fois de plus, je suis resté silencieux, impuissant et bête de peur<sup>34</sup> ».

Finalement, dans « Les jeunes hommes », le narrateur demeure toujours en retrait, en position d'observateur, de focalisateur externe (et interne aussi, car il y a, on le voit bien, des passages en discours de pensée) : en fait, le narrateur note (écoute, épie en « voyeur » sonore) une discussion, un échange d'idées entre deux jeunes Montréalais. Il insiste pour signaler qu'il se met en position de retrait, de discrétion : « J'arrange sur mon visage cette expression d'indifférence que je prends quand je ne veux pas gêner ceux que j'épie<sup>35</sup> ». Cette partie de la nouvelle est construite comme un texte à trois voix, celle du narrateur, qui rapporte et commente une discussion entre deux jeunes gens, qui parlent essentiellement de Montréal et de Paris, et de la difficulté de vivre en tant qu'écrivain : pour l'un, par exemple, il faut partir, aller à Paris, pour l'autre il est de première importance de rester à Montréal :

Si tu tiens à faire partie d'une véritable élite intellectuelle, retourne à Paris. [...] Il n'y a pas de marché pour ta production ici. [...] Ah ! si nous étions les maîtres de notre industrie, de notre économie, ce serait différent<sup>36</sup>.

Et dix pages plus loin, il insiste : « Sauve-toi, mon vieux ! va à Paris<sup>37</sup> ». Ce à quoi l'autre réplique :

Non, je reste [...] C'est vrai, je n'ai pas de patrie [...] mais j'ai une langue maternelle et j'y tiens [...] et j'entends la parler et l'écrire là où je suis né, tu comprends. Je sais que la littérature, c'est le sang et les poumons et le cœur et les nerfs. [...] Je sais qu'une littérature qui n'exprime pas tout ce qu'est l'homme, ça n'est pas une vraie littérature, et que la chose écrite utilisée uniquement comme moyen de propagande ou comme amusement, ça ne fait pas une littérature. Nous en sommes là ; nous n'avons pas, nous n'osons pas encore dépasser ce stade, diriger ou divertir. Il est temps d'ouvrir les fenêtres. [...] J'en ai fini avec la peur<sup>38</sup>.

À la peur du narrateur vient se superposer le courage d'un des jeunes hommes. Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est que rien ne gomme ou n'écrase le discours d'autrui dans cette nouvelle. Le narrateur lui-même prend la parole, mais ce n'est jamais pour réfuter les dires des gens dont il rapporte les idées ; au contraire, c'est lui qui s'efface tout en se diffractant lui-même dans d'autres directions :

Je n'écoute plus que d'une oreille ; une torpeur bénéfique m'enveloppe [...] et me voici multiplié à mille exemplaires, promeneur attentif dans un corridor de collègue [...] au pied d'une colline neigeuse où zigzaguent des skieurs, partout où des jeunes gens comme ceux-ci échangent leurs points de vue. Et partout les propos sont les mêmes [...] on soupèse l'enjeu, on étudie les ressources ; on cherche le joint, le biais, la brèche par où s'évader, s'affranchir. [...] il se pourrait bien que ce qui paraît le plus immuable saute un beau jour, avant longtemps. Et ceci me ramène à mon poste d'écoute. Combien de répliques ai-je manquées tandis que je me multilocalisais mentalement ? C'est comme au théâtre, vraiment<sup>39</sup>.

Le discours tout en nuances prend finalement la forme d'un puzzle insoluble, d'un casse-tête auquel le narrateur échappe par la rêverie. Puis il y a une sorte de morale ultime très humaniste qui va par-delà le bien et le mal :

Moi, au fond, je ne suis plus vraiment sensible qu'à une chose : ce qui m'apparente à un autre être humain, n'importe lequel, un regard, une parole, un geste [...] tout ce qui signifie que lui et moi appartenons à la même espèce et que nous sommes, nous, vivants sur la terre [...] tout seuls dans notre solitude effrayante, avec notre faiblesse que nous transmuons en force [...]. C'est à ce point que je ne trouve plus personne laid ; le plus affreux, le plus vil [...] c'est encore un être comme moi avec qui je partage ce que je ne comprends pas et qui m'épouvante : le monde, la vie – et qu'un même destin emportera dans l'ombre<sup>40</sup>.

### **Le retour (informel) de l'exemplum**

Je ne voudrais conclure que par quelques rappels qui pourraient aider à mieux saisir la force de la nouvelle ou la puissance du discours fragmenté qui se construit à même le processus de la diffraction discursive et narrative.

Dans son roman, *Profil de l'original*, Andrée Maillet pratique le morcellement novellistique en se concentrant sur un individu dont l'identité s'efface presque pour se diffracter sous plusieurs formes elles-mêmes très fragmentées, mouvantes, incertaines, évanescences. C'est l'homme québécois, figure de l'homme moderne qui se fait et se défait dans le mouvement de l'écriture du livre, qui est aussi – à travers le discours de parcours de ce Paul Bar, à la recherche de l'impossible et de sa propre apparition, qui se mue en disparition tragique – rappel de la difficulté d'être québécois dans les années 1950.

Il y a sans doute là un symbolisme du désir presque tragi-comique de démultiplier et de survie de l'homme québécois trop enfermé dans un carcan passiste et qui a besoin d'espace, d'air, de mouvement.

Un peu plus d'une décennie plus tard, en 1966, dans des nouvelles en bonne et due forme cette fois, Maillet adopte la posture qui en découle, en brossant à petits ou à grands traits des portraits d'hommes et de femmes dans un Québec qui a justement commencé à se démultiplier, à se diffracter dans la société. Mais certains textes rappellent que le modèle étroit existe toujours (« Pleure, pleure !... »), alors que d'autres (« Le promeneur de Montréal ») exaltent et exul-

tent, diffractent, dans la joie et l'exubérance descriptive, les différences et les formes de discours sociaux qui entrent la plupart du temps en relation dialogique – l'idéal étant à la fin que toutes les différences soient assumées par un même personnage en qui se diffracte le monde entier. L'œuvre tend ainsi vers un humanisme intégral, vers la création de l'honnête homme ouvert à toutes les formes d'hétérogénéité.

Ainsi, on pourrait dire que, chez Maillet, le premier roman se construit comme un recueil de nouvelles où le discours diffracte la vie d'un seul personnage qui cherche sa cohérence à travers le monde sans vraiment la trouver (en la perdant en fait dans la mort), alors que son recueil de nouvelles de 1966 se construit comme un grand roman montréalais, cosmopolite, où des fragments de discours sociaux sont diffractés et où le personnage ultime, le narrateur du « Promeneur de Montréal », trouve sa cohérence dans l'idéal d'un humanisme retrouvé. En ce sens, l'œuvre diffracte aussi des fragments d'un autre genre plus ancien : *l'exemplum*.

Michel LORD  
Université de Toronto

## NOTES

- <sup>1</sup> Andrée MAILLET, *Les Montréalais. Nouvelles*, Montréal : L'Hexagone (Typo), 1987, p. 68.
- <sup>2</sup> *Le Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1991, p. 540.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1640.
- <sup>4</sup> *Ibid.*
- <sup>5</sup> Vincent ENGEL, « "Les romans sont pleins de ces nouvelles-là" : ce que la nouvelle nous dit du roman », dans *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Volume premier. Actes du colloque de Metz, juin 1996, sous la direction de Vincent ENGEL et Michel GUISSARD. Ottignies : Quorum, 1997, p. 385-391.
- <sup>6</sup> Jean ÉTHIER-BLAIS, « Une femme de l'écriture », *Le devoir*, 14 décembre 1995.
- <sup>7</sup> Andrée MAILLET, *Le paradigme de l'idole. Essai-poème de phénoménologie*. Montréal : Amérique française, 1964.
- <sup>8</sup> Andrée MAILLET, *Le doux mal*. Montréal : L'Actuelle, 1972.
- <sup>9</sup> Andrée MAILLET, *Le lendemain n'est pas sans amour. Contes et récits*. Montréal : Librairie Beauchemin limitée, 1963.
- <sup>10</sup> Andrée MAILLET, « Notice de l'auteur », *Profil de l'original*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1974, p. 211.
- <sup>11</sup> Gilles MARCOTTE, « Préface », *Profil de l'original*, p. 7.
- <sup>12</sup> Et l'on sait que cette « esthétique de la réception » (Hans Robert Jauss) influe toujours un peu sur la détermination générique.
- <sup>13</sup> Andrée MAILLET, *Profil de l'original*, p. 26.
- <sup>14</sup> En est-ce vraiment un ? Son comportement le laisse présager, mais le discours narratif demeure lacunaire, elliptique, paraliptique (manque d'information), comme dans la nouvelle beaucoup plus que comme dans un roman, où le lecteur s'attend à lire une explication des comportements étranges et des liens entre les personnages. Ce qui n'est pas du tout le cas dans *Profil de l'original*.
- <sup>15</sup> Andrée MAILLET, *Profil de l'original*, p. 38.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 128.
- <sup>17</sup> *Les Montréalais*. Montréal : Éditions du Jour, 1963 ; *Nouvelles montréalaises*. Montréal : Éditions Beauchemin, 1966 (les deux recueils ont été réunis, mais dans un ordre différent, dans *Les Montréalais. Nouvelles*. Montréal : L'Hexagone (Typo), 1987).
- <sup>18</sup> André BELLEAU est un de ceux qui ont le mieux expliqué la pensée de Bakhtine : « Bakhtine ne confond pas la pluralité des discours dans le roman, qui est un processus de stratification, avec le dialogisme, lequel définit les relations entre ces discours ». « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises*, vol. 23, n° 3 (hiver 1988), p. 12. Nous verrons dans cet article que, chez Andrée Maillet, les deux processus existent, mais que le véritable dialogisme semble faire surface surtout dans la nouvelle « Le promeneur de Montréal ».
- <sup>19</sup> *Nouvelles montréalaises*. Montréal : Éditions Beauchemin, 1966.
- <sup>20</sup> Il s'agit donc de la première nouvelle du recueil de 1966, *Nouvelles montréalaises*. Parce qu'elle est plus facilement accessible, j'utilise la réédition : *Les Montréalais. Nouvelles*. Montréal : L'Hexagone (Typo), 1987. Je note toutefois deux éléments différentiels : premièrement, dans l'édition de 1966, le titre ne comporte que les points de suspension, alors que dans l'édition de 1987, un point d'exclamation est ajouté ; s'agit-il d'une sorte d'interprétation auctoriale ? C'est bien possible, l'auteure étant sans doute elle-même étonnée vingt ans plus tard d'un tel spectacle passéiste. Deuxièmement, le recueil est divisé en 14 chapitres, « Pleure, pleure !... » constituant le premier et « Le promeneur de Montréal » le quatorzième. Tout se passe comme si la division « romanesque » en chapitre se superposait ici à la division nouvellistique. Cela suggère qu'il y a un double projet de composition.
- <sup>21</sup> Andrée MAILLET, « Pleure, pleure !... », *Les Montréalais...*, p. 25.
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 23.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 24-25.
- <sup>25</sup> André MAILLET, « Le promeneur de Montréal », *Les Montréalais...*, p. 67.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 68.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 107.

# JACQUELINE HARPMAN ET *LE BONHEUR DANS LE CRIME* D'UN GENRE À L'AUTRE ?

Dans sa fiction, Jacqueline Harpman a toujours revendiqué hautement l'intertextualité. Qu'elle emprunte à des récits légendaires, historiques, mythiques, (comme dans les nouvelles de *La lucarne*), ou des textes canoniques (comme dans *Orlanda*<sup>1</sup>), Harpman utilise l'intertextualité pour ouvrir un nouvel espace de lecture, et en tire fréquemment des effets parodiques. Les textes anciens lui servent de point de départ thématique, de chambre d'écho à l'intérieur de laquelle ses propres textes trouvent leur résonance, et parfois même lui offrent un schéma formel dont elle s'inspire : c'est le cas du « Bonheur dans le crime<sup>2</sup> ».

Le titre de ce roman de 1993 est emprunté à une nouvelle de Barbey d'Aurevilly publiée en 1874 et qui fait partie du recueil des *Diaboliques*. L'emprunt et le thème général sont soulignés par un exergue : « Quand le bonheur est continu, c'est déjà une surprise ; mais ce bonheur dans le crime, c'est une stupéfaction [...] »<sup>3</sup>. Divers motifs, celui du couple androgyne, de la fascination, de l'interdit et sa transgression, et du secret dévoilé, confirment la filiation entre ces deux textes, sans que l'on puisse parler d'une adaptation, tout au plus d'une réécriture. Mais réécrire une nouvelle de 47 pages en un roman de 251 pages implique une large part de création. On notera parmi les intéressantes interprétations la littéralisation d'une donnée de la version de Barbey d'Aurevilly où le narrateur était médecin de son état. Barbey lui faisait tenir ce propos :

Le médecin est le confesseur des temps modernes [...] – Il a remplacé le prêtre, Monsieur, et il est obligé au secret de la confession, comme le prêtre...<sup>4</sup>

Dans le roman de J. Harpman, le narrateur conjugue les deux fonctions, étant prêtre et médecin. Outre que ce détail rend plus vraisemblable son rôle intradiégétique, il accentue l'isotopie de la transgression en rendant le prêtre-médecin triplement coupable de transgression : non seulement il va dévoiler des secrets auxquels sa double fonction l'astreint, mais il entretient avec le narrataire une relation homoérotique. Ainsi, dans le roman de Harpman, dont le goût malicieux pour la provocation s'avère déjà dans l'emprunt du titre, les figures de l'Interdit sont-elles surdéterminées.

À des emprunts de fond vient s'ajouter une mise en scène narrative qui respecte globalement celle du nouvelliste : un narrateur, ému par la vue d'un lieu et/ou de personnages qu'il reconnaît, entreprend le récit d'événements qui appartiennent au passé. Mais cette mise en scène courante dans la nouvelle ne l'est pas dans le roman, ce qui suffirait à nous interroger sur la codification des genres. Par

ailleurs, certains dispositifs temporels et spatiaux, et un resserrement de l'action autour d'un petit nombre de personnages soulèvent également des questions sur la nature du texte de Jacqueline Harpman<sup>5</sup>. Nouvelle ou roman ? L'auteur aurait-elle voulu jouer avec les règles, et démontrer que la seule qui soit considérée comme l'incontournable spécificité de la nouvelle, la brièveté, peut être transgressée, quand bien même sont respectées d'autres contraintes qui passent pour des corollaires ? Que par conséquent une romancière pourrait écrire une très longue nouvelle ? La nature provocatrice des textes de Harpman qui s'inscrivent toujours contre des lectures traditionnelles encouragerait cette hypothèse. La présence dans le roman d'un métadiscours fragmentaire sur les stratégies de ce que Gisèle Mathieu-Castellani nomme la « parole conteuse » dans les nouvelles de Marguerite de Navarre<sup>6</sup> semble indiquer que Harpman a été particulièrement consciente de la problématique du « faire long » ou « faire court » à l'occasion de sa réécriture de la nouvelle de Barbey.

Mais avant d'examiner le texte pour tenter d'y déceler quand et comment un texte peut déjouer les règles qui délimitent leurs espaces respectifs ou « basculer » de nouvelle en roman, résumons en quelques lignes l'intrigue du roman de 1993 pour plus de clarté.

Deux hommes, un prêtre-médecin d'une cinquantaine d'années et un jeune compagnon dont nous ne saurons que peu de chose, en route pour Gand où ils se rendent à une représentation de *La Walkyrie*, sont pris dans un gigantesque embouteillage dans Bruxelles. Ils sont arrêtés devant une maison dont le prêtre-médecin a connu les habitants. Afin de passer le temps, il va raconter l'histoire étrange d'une relation incestueuse entre Clément et Emma Dutilleul, les aînés de la famille, qu'ils ont fini par vivre dans un bonheur parfait. Le couple a cependant laissé en quelques mois un sillage de mort, de folie. Delphine, la benjamine, s'est suicidée après avoir séduit son frère Hippolyte. Hippolyte a fui le monde dans un monastère à l'âge de quinze ans, tandis qu'un amant et une amoureuse connaissent une fin tragique. Car la vue du bonheur parfait dans le crime est insupportable à ceux qui osent le regarder en face. La parenté entre cette histoire et le récit de Barbey est donc étroite. Dans la nouvelle des *Diaboliques*, il est pareillement question d'un couple d'amants qui vivent dans le plus grand bonheur après qu'ils ont empoisonné une épouse gênante. Dans les deux textes, le double thème de l'inaccessible idéal, l'amour parfait, et de la scandaleuse injustice d'un monde dans lequel le crime (ou l'interdit) est récompensé par les dieux sont présents.

Ces deux textes nous racontent par conséquent une aventure dont une analyse comparée ferait ressortir les convergences et divergences. Néanmoins, tel n'étant pas mon propos, je me limiterai à examiner dans *Le bonheur* les éléments qui le rapprochent de la nouvelle, du moins à première vue, et suggèrent que nous pourrions bien nous trouver devant un texte hybride plutôt qu'un roman de facture plus classique.



## TEMPORALITÉ ET SPATIALITÉ

L'histoire qui est au centre du roman s'étend sur trois quarts de siècle, c'est-à-dire trois générations, ce qui ne suffirait pas à le disqualifier en tant que « longue nouvelle », car celui de Barbey n'en couvrirait guère moins (un demi-siècle). D'autant que l'angle du compas se referme assez rapidement sur une période récente et brève. Cette focalisation temporelle — vaste balayage suivi d'une concentration — ne constitue pas un indice générique, et l'on trouverait de nombreux exemples de nouvelles qui couvrent toute une existence avant de se fixer sur un instant significatif<sup>7</sup>. Néanmoins le rythme lent — particulièrement au début — et volontiers digressif du « Bonheur dans le crime » harpmanien contrevient au principe d'économie et de resserrement qui commande l'écriture de la nouvelle. Ainsi l'histoire de l'aïeule, Emma<sup>8</sup>, le récit du suicide de Gérard Gaveau, amant malheureux d'Emma, l'arrière-petite-fille, celui de « l'affaire Marescot », viennent brouiller le déroulement linéaire du récit central et lui donner l'allure vagabonde qu'a souvent le roman, malgré la logique interne qui les relie étroitement à l'ensemble du récit (mais ceci ne deviendra clair que plus tard). Ces digressions apparentes suscitent du reste l'impatience du narrataire :

- Tiens ! Tiens ! Il y a un moment que je me demande où vous voulez en venir !
- Retenez votre impatience. [...] Si vous le souhaitez, je peux tout gâcher et le faire en dix mots. On peut tout mettre en dix mots, rappelez-vous Voltaire.
- Et même moins : « Ils naissent, ils souffrent, ils meurent », je sais.

Outre que l'échange souligne la tension du narrataire dont le désir de savoir est habilement entretenu, il tisse ce discours topique auquel je faisais allusion plus haut sur les motivations, les finalités et les modalités de la narration confrontée à un choix entre une parole « expansive » (celle de l'écriture romanesque) et une parole « rétentive » ou « réticente » (celle de la nouvelle). En soumettant son histoire à une contrainte de temps exigeante et intradiégétique, puisqu'en quelque deux heures tout doit être dit, entre le début et la fin de l'embouteillage qui bloque les deux amis dans l'espace exigu de leur véhicule, Harpman se situe à la confluence de deux mouvements, l'un vers l'expansion, l'autre vers le resserrement<sup>9</sup>. Encore une fois, les choix qu'impose toute démarche narrative sont évoqués dans un bref échange entre les deux amis sur la nécessité des ellipses temporelles.

Dix ans plus tard...

Il se tut.

— Hé ! Quoi, dix ans plus tard ? Allez-vous tricher ?<sup>10</sup>

Mais c'est sans doute dans la mise en scène spatiale que le travail de resserrement est le plus visible. La multiplicité des lieux caractériserait le roman, l'in-

verse définirait la nouvelle. Sur ce point, l'opposition générique est rendue floue dans le texte de Jacqueline Harpman qui situe son histoire dans un seul lieu, une grande maison « à demi cachée par des arbres, [...] étonnante, sise de biais au milieu d'un vaste jardin dans cette avenue où la moindre parcelle de terrain vaut des millions<sup>11</sup> ».

Cette maison, qui a servi de cadre à des amours incestueux et aux événements tragiques qu'ils ont entraînés, et dont les espaces habités se doublent de passages secrets et de pièces dérobées, appartient à ces espaces fascinants fréquemment générateurs de nouvelles. On pourrait arguer cependant que l'espace est en vérité double, puisque le lieu qui est l'origine des regards et de la parole, la voiture, va progressivement s'imposer comme l'espace le plus signifiant, celui où une transformation va se produire, alors que dans la maison tout est déjà joué. Mais entre ces deux espaces le récit établit un va-et-vient qui les subordonne étroitement l'un par rapport à l'autre. Car l'univers familial qu'évoque le narrateur le renvoie constamment à lui-même. Si bien que la mise en scène de « leurs » existences est aussi une mise en scène de sa propre existence. Le lieu extérieur et clos de la maison devient un espace fantasmatique plus que réel, dont l'existence véritable ne demande pas à être vérifiée. Seul importe ce que le « voyeur entêté », selon sa propre expression<sup>12</sup>, découvre dans le miroir que la maison lui tend. On peut donc considérer que ces deux espaces clos se fondent en un seul espace mental. Ainsi, une structure en miroir, une mise en abyme concourt au resserrement du roman.

#### ACTION ET PERSONNAGES

Au centre de la nouvelle, une action simple devient le prétexte du récit. On pourrait la résumer ainsi : un amour criminel entraîne la mort (ou la folie) de personnages annexes. Les péripéties du récit ne changent rien à une destinée si inéluctable qu'elle nous est annoncée en filigrane dès la page 34 lorsque le narrateur évoque le déplaisir de Clément et d'Emma encore enfants les jours de pluie car « il fallait prendre le tram toujours bondé et *ils ne pouvaient pas poursuivre l'infinie conversation qui avait commencé entre eux avant même qu'ils pussent parler [...]* <sup>13</sup> ».

Cette histoire centrale va fonctionner comme une photographie, ou mieux, une scène primitive qui a l'éclat fascinant des choses que l'on a vues et qui ne reviendront pas. En ceci, elle n'est pas différente — hormis la longueur et, bien sûr, les digressions — de ces nouvelles dans lesquelles un témoin « fouille » un souvenir pour en dégager la signification. Une configuration semblable existait chez Barbey d'Aurevilly, et l'on en trouverait de nombreux exemples dans les nouvelles de Borges, Cortazar, James, ou Joyce Carol Oates.

Quant aux personnages, de même qu'il existe deux temps, deux lieux, il faut distinguer entre les personnages de l'histoire centrale et le personnage du cadre,

le narrateur (le narrataire demeurant tout au cours du récit un signe quasi muet). Dans le premier cas, deux figures occupent les positions principales : Clément et sa sœur Emma sont, comme l'affirme le narrateur, « les héros de cette histoire », tandis que « ce sont les autres qui sont devenus fous ou qui sont morts ». Delphine et Hippolyte occupent des positions secondaires, et servent de faire-valoir ou d'images inversées. Le regard fasciné de Delphine sur l'Interdit et le regard effrayé d'Hippolyte nous rappellent qu'il existe un monde de la faute qui rend d'autant plus remarquables et scandaleuses l'innocence, l'absolue amoralité ou la totale indifférence du couple heureux. Les Érinyes n'existent que pour ceux qui y croient.

Les personnages ont cette particularité plus propre au genre court qu'au genre romanesque d'occuper des positions, ou de jouer des rôles plutôt que de figurer des êtres en devenir. Leur destin est scellé dès leur naissance, ce que soulignent les mouvements proleptiques du récit. Si bien que ce sont leurs rapports, leurs mouvements sur l'échiquier, et non leur psychologie, somme toute classique et élémentaire, qui nous intéressent, les stratégies du jeu plus que son issue prévisible<sup>14</sup>. Ainsi leur petit nombre et leur constance psychologique les rapprocheraient de l'univers de la nouvelle<sup>15</sup>. (Grojnowski, 12.)

Ceci n'est pas vrai, cependant, du narrateur, dont la complexité se dévoile progressivement. Peu à peu, les émotions, les turbulences de sa vie intime, ses angoisses et ses peurs, ses souvenirs nous le rendent très présent. Les nuances du personnage qui se construit au fur et à mesure qu'il parle mettent d'autant plus en évidence l'absence de profondeur chez ceux dont il nous parle puisque seule l'intéresse en eux leur exemplarité, leur valeur de signe, non leur identité.

## ENCADREMENT

La complexité du conteur suggère que nous avons franchi la frontière qui sépare le roman de la nouvelle. Mais il nous faut encore examiner le protocole narratif qu'est l'encadrement.

Le procédé qui consiste à introduire un (des) médiateur(s) entre l'histoire et le lecteur est ancien et continue d'être employé. Yourcenar, Le Clézio, Cortazar en ont fait usage avec des effets divers. Barbey d'Aurevilly est connu pour avoir non seulement utilisé le procédé mais avoir accordé une importance croissante au cadre. Dans *Le bonheur dans le crime*, le narrateur accompagnait sa narration de fréquents et longs et commentaires sur les scènes, les personnages, et lui-même. L'originalité du « Bonheur dans le crime » est d'avoir prolongé cette tendance à étoffer la partie topique jusqu'à son point limite où le rapport entre récit et discours topique s'inverse. Le texte devient alors bi-polaire, l'encadrement cessant d'être un soubassement metadiscursif pour se transformer lui-même en un récit, celui d'une quête identitaire et amoureuse. L'enjeu du roman est ainsi déplacé du récit qui nous était présenté comme central vers les marges, qui occupent progressivement le centre. Le texte réinscrit alors l'histoire des Dutilleul qui finit par

fonctionner comme une longue nouvelle enchâssée dans un roman qui se construit à partir d'elle. Entre le roman ainsi constitué et la composition par J. Harpman de son roman à partir de la nouvelle de Barbey s'établit une adéquation. La question des rapports nouvelle-roman est en quelque sorte mise en abyme.

Mais nous parlions de roman de la quête. Il existe donc un objet. On pourrait dire que, comme tout narrateur, le nôtre recherche un auditoire. Narrateur habile en effet dans l'art de conter, il a toujours aimé séduire un auditoire. À la première page une voix, qui pourrait être une voix autoriale, nous en instruit : « Comme il aimait raconter et que sa vie tournait récit à mesure qu'il la vivait, il raconta ceci [...] »<sup>16</sup>. « Ceci » étant, bien entendu, le récit que nous allons lire. Cependant le récit que nous allons lire n'est pas celui qui sera ultérieurement adressé à ses « auditeurs ordinaires »<sup>17</sup>, mais un récit bien particulier, narré peut-être pour la première fois et adressé à un compagnon dont il ne fera pas mention lorsqu'il le réitérera. Car ce compagnon représente l'amour déviant, l'Interdit. C'est lui qu'à travers une parole « sulfureuse »<sup>18</sup> sur la transgression — celle d'Emma et de Clément — il désire toucher et dont il cherche à se faire désirer.

D'où l'importance des stratégies narratives sur lesquelles notre narrateur insiste et qui servent à en vérifier l'efficacité, — « je ne vous ennue pas ? », « j'ai peur de vous ennuyer » — les silences, les détours, les ralentissements, puisque l'art de conter se confond avec celui de la conquête amoureuse. Sous le fragment métadiscursif se dissimulent les accents et les résonances d'une parole érotisée :

— Je veux la suite, je ne pourrais écouter autre chose que vous en ce moment.

— Vous me flattez. Il est vrai que je n'ai jamais été aussi bon. Mais aussi, je n'ai jamais osé raconter quoique ce soit en y mettant autant de moi-même<sup>19</sup>.

Harpman, consciente de cette érotisation latente dans toute parole conteuse, lui a donc donné ici sa figure littérale. Elle a installé entre son narrateur et son narrataire cette relation homoérotique compliquée par la grande différence d'âge, le statut et les arcanes de la psyché du narrateur. Son texte se double ainsi d'une aventure amoureuse tout comme la grande maison se double d'une maison secrète, la conscience de l'inconscient, la raison de la folie, le bonheur du malheur, et la lumière de l'ombre, oppositions binaires sur lesquelles se construit le discours narratif événementiel et métaphorique du « Bonheur dans le crime ».

Je disais plus haut que le véritable enjeu de la narration n'était pas de narrer une histoire exemplaire mais à travers elle de dire à l'Autre qu'on le désire. Lui parler de la perfection de l'Amour, qui sous-tend la recherche de la perfection dans le discours. Parvenir, par la parole ainsi épurée, à « produire une faible résonance, un instant d'unisson »<sup>20</sup> qui sera le faible écho de « la forme parfaite, la sphère, l'être entier réemboîté à soi-même », de l'Amour Parfait dont on a contemplé le visage et dont « sexe » et « désir » sont de tristes reflets. Connaître, même fugitivement, le bonheur de participer avec le jeune homme sans nom à

cette « infinie conversation » « qui avait commencé entre [Clément et Emma] avant même qu'ils pussent parler<sup>21</sup> », tel est l'objet de la quête à laquelle la lecture du roman nous fait participer.

Cette aspiration romantique et néo-platonicienne du narrateur à l'unité ontologique est d'autant plus vivace qu'elle se greffe sur la culpabilité avec laquelle il vit son désir homosexuel. Si elles ne l'absolvent pas à ses yeux, les paroles finales du jeune homme — si peu bavard durant le récit — ressemblent néanmoins à une déclaration d'amour qui dépasse le seul désir du corps pour s'adresser à l'homme vieillissant tel qu'il s'est révélé dans son intimité.

Et vous ne savez pas grand-chose de vous, notamment l'essentiel, qui est que vous me plaisez [...] Vous ne pouvez pas concevoir qu'on vous aime. Je ne vous le dirai qu'une fois, car moi aussi je crains certains mots<sup>22</sup>.

Le but de la quête semble donc atteint, cependant que la voiture s'est remise en route vers Gand où les voix de Sieglinde et de Siegmund, sourds à tout sauf à leur amour, paraissent répondre en écho à l'espoir qui vient de naître.

Cependant une note discordante se glisse à la clausule, car la scène de l'opéra baigne dans « le petit jour gris des exécutions » et Jacqueline Harpman, fidèle à son réalisme pessimiste, abandonne son personnage central riche de quelques bribes d'un savoir incertain sur l'existence, l'avenir, l'être et le silence des dieux.

## CONCLUSION

Nous pourrions reformuler la question que nous posions au début ainsi : « Le bonheur » aurait-il pu être une nouvelle ? À l'issue de cette discussion, la réponse ne peut être que négative. Au centre, ainsi que la résume le narrateur, une histoire « bien morale dans certaines de ses parties. On y voit un enfant sauvé de la folie par la foi, l'inceste puni au lieu où il n'est pas récompensé [...] »<sup>23</sup>. On conçoit aisément comment elle pourrait avoir fait l'objet d'une nouvelle exemplaire. Mais, l'ayant ainsi résumée, il ajoute : « [...] et un mauvais prêtre que tout cela n'a pas bonifié ». Le prêtre se trompe sans doute sur les effets des événements sur lui, mais ce qui nous importe ici c'est le « devenir » qu'implique l'emploi du verbe « bonifier » par opposition au statisme des personnages dont il nous a parlé. Le second récit, qui concerne le narrateur dans sa relation à lui-même et au jeune homme, est celui d'une construction d'un sujet grâce à ce lent retour sur soi qui a ressemblé à une anamnèse à laquelle nous avons été conviés. Or toute anamnèse et toute quête de soi requiert du temps et le travail du temps est l'essence du roman, non de la nouvelle. Elle implique que l'on erre, s'égare dans les ténèbres, se trompe de cible. Le roman projette la lumière sur son progrès, sur le processus de la construction. Pour la nouvelle, au contraire, tout est déjà joué et l'impulsion qui l'anime est, comme le note Susan Lofhafer, celle de la clausule, « the

impulse to closure<sup>24</sup> ». Certes en demandant à ses lecteurs de croire que tant de choses pouvaient être dites et remémorées en deux heures Harpman situe très loin les limites de la vraisemblance. Mais on peut en dire beaucoup lors d'une seule séance sur la couche d'une psychanalyste !

Il ne manque pas d'exemples de nouvelles-épiphanies dont la fin signale un changement de la conscience chez le personnage central, ouvre la possibilité d'un changement existentiel, aussi infime soit-il. Mais, précisément un tel changement, ou une telle révélation survient au dénouement, l'effet de découverte et de surprise étant essentiel à la composition de la nouvelle. Dans « Le bonheur », la révélation — « Je suis aimé » — est amenée progressivement, disséminée en quelque sorte dans tout le texte, de telle sorte que le lecteur attentif à toutes les nuances de la voix, des inflexions, des brusqueries du compagnon, l'anticipe, alors même que celle à qui elle est adressée ne l'entend pas encore. Il ne l'entend pas car il est encore occupé à gérer son propre discours et à explorer un espace intime qu'il semble découvrir pour la première fois.

Ainsi la modernité du roman de Jacqueline Harpman réside dans sa réinscription d'une nouvelle dans le cadre d'un roman. L'articulation entre deux modes de récit nous permet de cerner plus précisément les frontières qui les séparent, les contraintes auxquelles elles ne peuvent échapper et qui peuvent se résumer en une seule : le traitement du temps. Temps circonscrit dans un passé connu, ou temps ouvert, un présent en devenir. Sa modernité réside encore dans les emprunts, les glissements et les jeux que la romancière imagine avec l'attente de ses lecteurs puisque le sens est finalement situé ailleurs que là où il est attendu, dans le roman d'un « mauvais prêtre », non dans le « conte » des Dutilleul. Alors, le bonheur dans le crime : celui d'Emma et de Clément ? Du narrateur et du jeune homme ? Celui de la romancière se faisant plaisir à « détourner » un texte existant à son profit ?

Madeleine HAGE

University of Maryland

## NOTES

- <sup>1</sup> Dernier en date de ses romans et prix Medecis 1996, il s'appuie sur le célèbre texte de Virginia Woolf, *Orlando*.
- <sup>2</sup> Jacqueline HARPMAN, *Le bonheur dans le crime*, Paris : Stock, 1993.
- <sup>3</sup> Les lignes de l'épigramme figurent dans le texte original en page 126, dans l'édition de la Pléiade. La nouvelle compte approximativement 18 000 mots, ce qui en fait une longue nouvelle, tandis que le roman en compte approximativement 70 000, soit presque quatre fois plus.
- <sup>4</sup> Pléiade, p. 89.
- <sup>5</sup> Voir à propos des différences entre la nouvelle et le roman le tableau qui figure dans Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris : Dunod (Lettres supérieures), 1993, p. 12, tableau emprunté à Hans Boll-Johansen.
- <sup>6</sup> Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La conversation conteuse : Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris : PUF, 1992.
- <sup>7</sup> Susan Lofhafer, dans *Coming to Terms with the Short Story*, suggère que la périodicité de la nouvelle se rapprocherait du rythme diurne (24 heures). Mais on lui opposera l'exemple paradigmatique d'un roman très concentré dans la durée, *La modification* de Michel Butor, tandis que les exemples de nouvelles qui embrassent la longue durée ne manquent pas (à commencer par celle qui a inspiré Harpman).
- <sup>8</sup> Les homonymies dans ce texte font partie d'un ensemble d'emboîtements, d'images en miroir, de mises en abyme.
- <sup>9</sup> En quelque sorte, ce véhicule privé de motion devient le véhicule de la parole ! On pourrait rêver sur le rapport entre immobilisme du corps et mobilité de la parole. On contait au coin du feu au cours des longues nuits d'hiver qui vous retenaient prisonniers de l'espace habité.
- <sup>10</sup> Jacqueline HARPMAN, *Le bonheur...*, p. 58.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 11. On notera que la maison est fréquemment le lieu de la nouvelle. Elle permet la focalisation de l'attention sur un petit nombre de personnages qui entretiennent des liens étroits entre eux.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 149.
- <sup>13</sup> Les italiques sont les miennes.
- <sup>14</sup> Les personnages de Harpman évoquent immanquablement les héros et figurants de la mythologie grecque. Ceci n'a rien pour nous étonner sous la plume d'une psychanalyste qui, pour parler de l'interdit, de l'androgynie et de l'inceste ne peut pas ne pas passer par ces grandes figures symboliques qui fondent l'herméneutique freudienne.
- <sup>15</sup> Cf. D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, p. 12.
- <sup>16</sup> Ce sont les premières lignes du roman.
- <sup>17</sup> Jacqueline HARPMAN, *Le bonheur...*, p. 10.
- <sup>18</sup> Le terme sera employé plus tard à propos des événements racontés.
- <sup>19</sup> Jacqueline HARPMAN, *Le bonheur...*, p. 180.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 243.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 34.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 247-248.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 247.
- <sup>24</sup> Cf. note 7.

## LA NOUVELLE SOUS L'OCCUPATION : LE DÉTOURNEMENT D'UN GENRE

Le régime de Vichy et l'occupation allemande imposent des conditions d'édition particulièrement astreignantes. À la censure sévère s'ajoutent des normes de propagande très strictes et des contraintes d'ordre idéologique. Le fait même de publier devient dès lors acte politique : acte de soumission pour ceux qui choisissent de s'associer à l'œuvre autoritaire du régime, acte de dissension pour ceux qui offrent une opinion divergente de l'idéologie imposée. Jean Zay, ancien ministre du Front populaire, emprisonné, rangeait les écrivains de cette époque dans la première catégorie. Dans un réquisitoire écrit en 1941, alors qu'il est emprisonné, il déplore l'attitude des intellectuels français en ces termes :

Que d'agenouillements et de reniements, d'ingratitude, de parjures dans le monde des lettres françaises en 1941 [...]. Si quelques écrivains sauvent l'honneur par [...] leur silence, combien d'autres, et qui ne sont pas toujours des moindres, s'empres- sent à servir les nouveaux dieux dans un étrange oubli de leur passé et de leur œuvre<sup>1</sup>.

Jean Zay condamnait donc les écrivains intègres et engagés au silence, seul choix intellectuel possible. Pourtant, nombreux sont ceux qui démarrent ou continuent leur carrière littéraire et dont le nom ne saurait être associé à une quelconque bienveillance vis-à-vis du régime. On pense notamment à Camus, à Sartre, à ceux qui se sont rangés sans ambiguïté aux côtés de la Résistance, Aragon, Mauriac ou Pierre Emmanuel. Car toute œuvre peut être détournée de son propos originel. Robert Pickering, dans son article « The Implications of Legalised Publication », insiste sur le

processus de récupération idéologique et conceptuelle par les autorités de Vichy de tous les éléments littéraires qui, dans leur contexte ou même en dehors, pouvaient se prêter à la justification ou à la légitimation des principes de la Révolution nationale<sup>2</sup>.

Pourtant, certains ont fait un choix ouvertement collaborationniste, choix entièrement conscient. C'est notamment le cas de tous ces nouvellistes qui vont publier leurs écrits dans des revues que caractérise un fort penchant pour l'Allemagne et pour Vichy : *La N.R.F.* de Drieu La Rochelle, *La gerbe* de Lucien Rebatet ou encore *Je suis partout* de Robert Brasillach. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le genre de la nouvelle semble très prisé de ces hebdomadaires, qui lui consacrent une page entière chaque semaine. Nous allons nous intéresser tout particulièrement aux nouvelles publiées dans *Je suis partout*, qui reparait le 1<sup>er</sup> février 1941. Cette étude se base sur un corpus de 60 nouvelles inédites pu-



bliées dans cette revue entre 1941 et 1942. Son rédacteur en chef, Robert Brasillach, ne faisait aucun secret de sa sympathie pour l'occupant et pour le Maréchal. Dans un éditorial du 21 mars 1941, il constatait que

la politique de Montoire est *la seule* voie ouverte à la France, [...] nous n'y abandonnons rien de notre passé, de nos forces encore vives, et [...] nous sommes pour la *collaboration dans la dignité* parce que c'est tout simplement le seul moyen de nous en tirer, et d'éviter le retour des erreurs sanglantes qui nous ont menés à cette guerre atroce et perdue<sup>3</sup>.

Écrire dans les colonnes d'un journal qui prône l'antisémitisme, la collaboration et le soutien au régime du Maréchal Pétain, relève de la compromission. Et nombreux sont ces auteurs qui acceptent de publier des textes inédits qui, faut-il le préciser, vont côtoyer des éditoriaux où sont calomniés, à l'avenant, la République, le Front populaire, les politiciens, les Juifs... Ces nouvellistes ne pouvaient justifier, au seul nom de la littérature, une quelconque complaisance vis-à-vis du régime.

La littérature, comme tout genre artistique, a une mission, un devoir à accomplir dans le cadre de la Révolution nationale que cherche à réaliser Vichy. Vision étroite et étriquée d'une narration dans laquelle seules les vertus prônées par le Sauveur de la patrie, celles de la morale, du monde paysan et du patriotisme, sont célébrées. Ainsi Adolphe de Falgairolle définit-il les objectifs de ce qu'il appelle la littérature de la Révolution, dans son article « Littérature 1941 » de l'*Agenda de la France nouvelle 1941*, almanach officiel de cette année-là :

Tous ces romans qui ne dépeignent que des héros malades, des femmes aux sentiments monstrueux, qui se complaisaient dans la description salissante du métier, dans l'avitement du travail quotidien, nous n'en voulons plus. [...]. Le livre sera de nouveau l'optimiste marchand de sable qui, quand notre journée est faite, nous apporte de beaux songes et non plus le fantôme de malédiction et de cafard [...]. Demain notre littérature redeviendra terrienne, française<sup>4</sup>.

Travail, famille, patrie, cette devise, bon nombre des collaborateurs de *Je suis partout* l'ont faite leur, sans ambages, sans scrupules, et parfois sans réserve. Derrière des propos tantôt anodins, tantôt virulents, une même résolution : servir une idéologie absolutiste, nationaliste et raciste, arrogante et moralisatrice. Et ils sont légion, ces écrivains en mal d'écriture. Charles Dieudonné, rédacteur en chef de *La France au travail*, quotidien qui remplace à la fois *L'humanité* et *Le populaire*, raconte que viennent le « solliciter, leur copie à la main, des génies méconnus, des intellectuels en chômage, des échetiers, des polygraphes. J'ai l'embarras du choix<sup>5</sup> ».

Les colonnes de *Je suis partout* semblent aussi avoir bénéficié de ce déferlement de talents certes méconnus mais pour le moins suspects. L'intérêt de ces nouvel-

les ne réside pas dans l'originalité de leurs auteurs, qui s'appuient avant tout sur des conventions et n'hésitent pas à exploiter les poncifs les plus éculés. Car ces récits sont, au mieux, fastidieux, parfois révoltants, et trahissent une évidente incapacité de création. Tous vont conforter, de manière plus ou moins directe, l'idéologie en place. Certains se délectent à dresser un portrait abject du Juif, du Républicain, en bref, des ennemis désignés du Régime. Il n'est donc pas étonnant que leurs écrits figurent régulièrement dans les colonnes littéraires du journal. D'autres, qui ne semblent publier que ponctuellement, racontent des histoires banales, d'une platitude souvent déconcertante, décrivant des situations quotidiennes, des amours impossibles, le tout sur fond didactique et moralisateur. Toutes ces nouvelles participent cependant au même projet, celui de créer une fiction pétainiste, une manière d'écrire la collaboration.

Quand ces histoires traitent d'amour, ce qu'elles font fréquemment, c'est pour mieux vanter les mérites d'une relation chaste, à ne consommer que dans le cadre étroit du mariage. Mais pour corser l'intrigue, leurs auteurs ont recours au classique triangle amoureux, où les amants sont prisonniers du vice, de l'amoralisme et des circonstances. Mais défense de rire d'un sujet si grave. Il ne s'agit pas de comédies de boulevard, mais de véritables drames, mus non par la passion mais par la concupiscence. Leur dénouement ne peut être que fatal. Deux de ces récits se soldent ainsi par la mort du mari, assassiné par l'amant, la femme et la Providence. Tous deux, vicieux et amoraux, méritaient cependant bien leur sort. Force est de constater que c'est la femme qui est, le plus souvent, à l'origine de la transgression du code, de l'infraction à une morale qui fait de la famille et de la procréation une règle infaillible. Albert Paraz ne nous explique-t-il d'ailleurs pas, dans « Le voyage des sœurs Boule<sup>6</sup> », que « s'il n'existait pas une foule innombrable de filles qui demandent du greluchon, le greluchon n'existerait pas ». La femme, rendue responsable de l'inconduite des hommes, est donc condamnée d'avance. Fille-mère, elle devient la cible de la moquerie de notre auteur dans sa nouvelle « Prix Cazes » : « Ah vous êtes fille mère, bravo. Avec ces lois sur le divorce, on est bien plus tranquille ». Sort toutefois peu enviable, n'en déplaise au sarcasme de cet auteur. Car dans la nouvelle « Marie-Bourgogne<sup>7</sup> », signée La Varenne, la paysanne ne peut expier le péché originel qu'en se sacrifiant. C'est ainsi qu'elle fait don de sa vie pour sauver celle de sa maîtresse. Et si la femme est parfois victime, séduite par un homme qui ne semble pas prêt à honorer ses engagements, elle n'est pas non plus dénuée de vices. Dans la nouvelle « Un meurtre<sup>8</sup> », de Paul-Henri Michel, l'héroïne est ainsi acculée à épouser un homme qui fera d'elle une femme honnête. Mari vicieux, joueur, mais c'est précisément ce qui attire notre héroïne. Et l'auteur de commenter, philosophe :

Le mal exerce sur les honnêtes gens (et cette fois j'entends les vrais et non les hypocrites) un prestige difficilement explicable mais certain. Je connaissais Marguerite, je la savais sensible et scrupuleuse, et je compris qu'elle était attachée à cet homme taré en raison même de ses tares. Son cœur avait subi la trouble attirance du vice.

Voilà donc l'un des piliers du trinôme pétainiste conforté dans toute sa rigueur. Le travail est, lui aussi, à l'honneur dans ces récits. Mais pas n'importe lequel. Celui que l'on exalte le plus volontiers est, bien entendu, celui des champs, seul travail vrai et pur. La beauté de Marie-Bourgogne citée plus haut fait l'objet d'une description dithyrambique, et pour cause : elle est belle,

Oh bien sûr, pas de cette beauté citadine, faite d'éclat factice, de mignardise et d'apprêt ; de faiblesse, même parfois. Rien de pareil. Autre chose, mais d'une tout autre domination : elle était belle parce que chargée de puissance, de jeune force et d'équilibre ; elle fut belle animalement [...] belle comme une prêtresse du sol qui reflète le dieu qu'elle sert<sup>9</sup>.

Le fait que cette paysanne ait, de surcroît, le goût du labeur des champs et de la soumission, ne gâte évidemment rien, au contraire.

Cette fille-là était de l'étoffe des anciens serviteurs, pour qui seuls comptent le travail et l'intérêt de la maison<sup>10</sup>.

C'est donc dans ce cadre idyllique que s'épanouissent véritablement les hommes. Car dans ces villages, ces champs, ces marais, nous explique Gilbert Dupé, « on y respire un air pur et léger ; les hommes prennent des goulées d'infini qui les rendent sages, mesurés et silencieux<sup>11</sup> ». Certains protagonistes sont cependant totalement absents de ces tableaux. C'est notamment le cas des ouvriers : aucune de ces nouvelles n'a choisi d'exalter le travail à l'usine. Ce qui n'est guère étonnant, la classe ouvrière ayant été bien moins courtisée par le régime de Vichy que ne le furent les paysans. Selon l'historien Yves Durand,

Le travail mis en valeur dans les discours, comme dans l'iconographie, n'est presque jamais celui des usines ou des mines, mais celui des ateliers et de la terre. [...] L'exploitation paysanne est exaltée comme modèle social ; le travail de la terre comme source de sagesse humaine. Car « la terre, elle, ne ment pas », proclame le maréchal dans un de ses plus célèbres aphorismes<sup>12</sup>.

Nos auteurs ne se contentent cependant pas de nous sermonner sur le thème de l'amour ou de glorifier les vertus de la campagne et du travail. Ils s'essaient également à dénigrer un système politique rendu responsable de la décadence morale de la France et de sa défaite de 1940. La République, cible de prédilection, est tour à tour persiflée, calomniée ou stigmatisée. Ainsi, dans « L'ours blanc » de Gilbert Dupé, le maire de la petite commune de Tortet, dans la région de Noirmoutier, est-il ridiculisé pour avoir passé une loi interdisant aux amoureux de s'embrasser. Fable morale dans laquelle ce maire prude est justement puni par la Providence, puisqu'il découvre que le vice s'est installé au cœur même de sa maison, sa femme le trompant avec un marchand ambulancier. « Un bicot », précise

l'auteur. Derrière cette petite histoire inoffensive perce une condamnation des institutions de la République, symbolisée, ici, par ce maire suffisant, arrogant et, somme toute, stupide. Quoi de plus naturel, dans un système où, selon François-Georges Dreyfus, auteur d'un ouvrage intitulé *Histoire de Vichy*,

le pouvoir ne vient pas d'en bas, en particulier d'un mandat électif conféré par le suffrage des citoyens, comme c'est le cas en régime démocratique. Il vient d'en haut, « descendant de proche en proche jusqu'aux assises mêmes de l'État et de la nation ». À chaque niveau, donc, un chef et au sommet, le « chef », lui de qui tous les pouvoirs découlent parce qu'il incarne et « personnalise » à lui seul la nation tout entière, concentre entre ses mains la souveraineté nationale<sup>13</sup>.

Dans cette nouvelle, l'auteur attaque tour à tour la représentation démocratique (« Placide Guérinou, maire de Tortes de par leur bonne volonté de citoyens, et qui les en récompensait en troublant sans cesse leur petite vie, par sottise et par orgueil »), et l'institution elle-même (il est « travaillé par le sentiment de sa supériorité que la manifestation municipale des habitants n'avait fait que renforcer »). Car ce maire, que l'on « regrettait peut-être d'avoir choisi, mais sans oser penser le mettre à la porte de la Mairie, par crainte peut-être », ce maire, donc, arbore à tout moment la ceinture tricolore, « large autant qu'un drapeau », qu'il porte de façon « impérieuse ». L'auteur ne manque pas de placer, à chaque fois qu'il le peut, cette « écharpe tricolore », qui en vient à se substituer au personnage lui-même. À travers l'infortune du maire, c'est la République tout entière qui est humiliée et salie. Son avilissement se mesure à ces « trois couleurs symbolisant sa dignité ». Ou du moins ce qu'il lui en reste. Car, lorsqu'il découvre la tromperie de sa femme, il s'exclame, au comble du courroux et du ridicule : « Tu as trahi la République, catin<sup>14</sup> ».

D'autres vont dépasser la simple caricature, pour se livrer à un exercice de révisionisme historique. S'inscrivant dans une logique similaire, ces auteurs vont s'en prendre à deux épisodes hautement symboliques de par leur portée idéologique : la Révolution française et la guerre d'Espagne.

Noël B. de la Mort, dans sa nouvelle « La rançon »<sup>15</sup>, réhabilite l'Ancien Régime pour en faire un tableau flatteur, dans lequel l'aristocrate, Charles de Beaumont-Praisé, est paternaliste, bon et bienveillant.

C'était un homme brave, qui avait combattu un peu sur tous les champs de bataille. Les paysans l'aimaient et le servaient avec cet attachement qui permet la réalisation de grandes choses parce qu'il n'a rien d'avilissant. [...] Depuis longtemps, il n'avait plus aucun privilège à abandonner, car sa domination n'avait rien eu de despotique.

Il ne semble pas exagéré de faire un rapprochement entre ce personnage fictif et celui, bien réel, du maréchal Pétain, lui aussi ancien combattant, lui aussi ayant de grands projets pour son pays, lui aussi paternaliste et bienveillant. En bref,

tout le contraire d'un despote. Les assassins de l'aristocrate ne resteront d'ailleurs pas impunis. Non qu'ils aient été traduits en justice. Pire, c'est la colère divine qui les poursuit, eux et leurs héritiers. Et ils trouveront la mort là où ils cherchent la rédemption. L'un des descendants, Forfalet, contre lequel s'acharne le sort, ne voit d'autre manière de le conjurer que de récupérer la pique révolutionnaire avec laquelle l'aristocrate a été assassiné et qu'il a vendue à un antiquaire. Entreprise vaine, dans laquelle il laisse la vie.

Forfalet était mort pour le cent quarantième anniversaire de l'assassinat de Charles de Beaumont-Praisé. Coïncidence ? M<sup>me</sup> de Pré-Luché, sans aucun doute, y eût vu la marque de la Providence.

Les républicains espagnols sont également vilipendés, symboles absolus de l'hostilité d'une certaine droite envers le Front populaire, le communisme et, surtout, la République. Dans « Pâturages sanglants »<sup>16</sup>, Jean D'Elbée donne une vision apocalyptique de la République espagnole, qu'il rend entièrement responsable de la guerre civile. Dénonçant en bloc la démagogie, la révolution larvée, l'atteinte aux libertés des possédants, il évoque

ce commencement de juillet, où la route était ouverte à l'anarchie. Tout ce qui n'était pas rouge allait être plongé dans le feu et dans le sang [...]. Le principal rempart de l'ordre, l'armée, avait été naturellement et particulièrement miné.

L'allusion à la France de 1939, démunie face à l'ennemi à cause des politiques frivoles et irresponsables du Front populaire, est claire. La rebelle, Ramona, une belle andalouse, est, comme il se doit, sauvage et sensuelle. C'est aussi, et surtout, une psychopathe. Sa démence n'a d'égal que son sadisme.

On l'avait vue, aux incendies des églises, les poings sur les hanches, au premier rang, toujours avec son sourire de plaisir et de défi, ses longs yeux brillants à moitié fermés comme dans la plus vive des jouissances.

L'instigateur de cette anarchie, un communiste, est évidemment russe et porte le nom original de Dmitri. Ses motifs sont pour le moins suspects, tout comme le sont ceux des anarchistes espagnols (catégorie empirique dans laquelle sont rangés tous les opposants au franquisme), principalement attirés par l'appât du gain. « Dmitri nous couvre d'or. Ça a du bon la révolution, tu sais ! », s'exclame Ramona. Ces antéchrists, qui injurient et piétinent les crucifix, sont cependant damnés, puisque Dieu, lui, est du côté des bons. Entendez les franquistes. Cette vision manichéenne et fort erronée de la guerre civile espagnole, consistant à faire des rebelles non pas des conjurés franquistes mais des sympathisants du gouvernement légitime, ne semble pas gêner l'auteur. Car il s'agit de conforter la propre légitimité du régime, qui lui aussi a sauvé le pays des griffes des révolutionnaires.

Cette conception patriotique chère aux collaborationnistes est ardemment défendue par nos auteurs. Et, bien évidemment, la composante essentielle de ce nationalisme exclusif, la xénophobie, est revendiquée par nombre de ces nouvelistes. Il n'est donc pas étonnant que ceux-ci se retournent contre les détracteurs de la France, qui, hormis le Bolchevique mentionné plus haut, incluent surtout le Juif, ennemi de la race aryenne, et l'Anglais, adversaire de la France.

L'antisémitisme, ingrédient à part entière de la Révolution nationale, est à l'honneur dans certaines de ces nouvelles. Les Juifs sont raillés et caricaturés d'une manière abjecte, qui ne pouvait que plaire aux maîtres allemands. Noël B. de la Mort, encore lui, met son (faible) talent au profit de cette cause injustifiable, complétant par le verbe ce que les dessinateurs caricaturent au bas de ces pages : le Juif au grand nez, avide, avare, traître, fourbe. Sa nouvelle « L'or noir<sup>17</sup> » met en scène un jeune ingénieur qui prospecte du pétrole dans les colonies en Afrique, grugé par un homme d'affaire malhonnête. Ce dernier est

petit, ventripotent, le bas du corps entièrement enfoui dans des bottes de caoutchouc, le faciès boursoufflé d'une graisse malsaine, les yeux retors et un nez hypocrite se refusant à être distinctement sémite.

Est-il besoin de préciser que ce sinistre personnage porte le nom de Jacob Loewenstein. Celui-ci exploite la naïveté, le travail et la bêtise du héros, bien français celui-là. Il entraînera sa perte et l'abandon d'une entreprise plus que louable, celle de saigner les richesses de nos colonies en exploitant, en toute légitimité, la main-d'œuvre locale. La métaphore, grossière, englobe le destin de la France, aux mains des Juifs possédants, fort heureusement aux yeux de ces auteurs évincés de toute position d'influence par les deux statuts des Juifs consécutifs de 1941 et 1942. Ce dont se félicite, d'ailleurs, Albert Paraz, dans « Prix Cazes » : « [...] maintenant qu'il n'y a plus de juifs, on fait commerce avec les Arméniens », glisse-t-il subrepticement. Ceci après s'en être pris aux fondements mêmes de la religion juive, qui n'a rien inventé mais qui s'est contentée de copier, de s'approprier ce qui, de droit, appartenait aux chrétiens.

Le dieu de la bible, épouvantable et cruel, aussi peu souriant que possible. Pas étonnant, c'est l'image, la projection du père chez les anciens juifs, et le père avait droit de vie et de mort sur toute sa famille [...]. Et comme les juifs n'ont jamais rien inventé, ils ont copié le Christ Mithra et ils l'ont appelé Jésus.

L'Anglais n'est guère mieux traité dans les colonnes de ce journal. Sous forme d'allégorie politique, Henri Thiébaud, dans « Jim mon frère »<sup>18</sup>, met en scène deux hommes, l'un Français, l'autre Anglais. Dans cette politique-fiction, la France tout entière est endormie, et l'Angleterre, perfide Albion dans toute sa splendeur, s'apprête à mettre en pratique son projet depuis longtemps ourdi et convoité : la mainmise sur le territoire national. L'Anglais est arrogant, et dominateur.

On ne détruit pas l'Angleterre comme ça. Et qui donc referait le monde si nous disparaissions ? Oh ! Il y avait tout à organiser dans ce pays charmant et léger !

Mais le héros français, trahi par les siens, tient bon face à l'endormissement de ses contemporains, et prédit l'arrivée d'un Père qui sauvera la patrie.

Que nos pilotes, réveillés, bondissent dans leurs avions, que nos marins regagnent leur bord, que l'armée se retrouve au port d'armes, que la nation, furieuse d'avoir dormi, se calme et cherche un chef.

L'image, celle de la France humiliée de 1940, est on ne peut plus grossière.

Pendant, il y a deux grands absents de ces nouvelles : l'Allemagne et la guerre. Certes, quelques allusions sont faites à cette dernière, mais uniquement pour souligner la défaite honteuse de la France. Mais pas un mot sur l'occupant. Ces nouvelles semblent, pour la plupart, étrangement déconnectées de leur contexte immédiat. Et pour cause. C'est une chose de colporter une idéologie consensuelle dans les cercles dirigeants. C'en est une autre de se prononcer sur des questions qui auraient pu attirer la foudre des censeurs et de l'occupant. Bernard Grasset était bien conscient de cet état de fait. Dès 1940, il avait donné de la littérature une vision qui semble parfaitement s'adapter à ces nouvelles :

Si vraiment une France nouvelle était près de surgir, elle apparaîtrait déjà dans les écrits des Français. Dans un certain danger couru, dans un risque accepté. Une révolution, même de l'esprit, ne pouvant aller sans dangers ni risques. Or il semble que le premier souci des Français, qui écrivent présentement, soit de le faire sans risques... Ils évitent les uns et les autres tous les sujets dangereux. C'est-à-dire tout ce qui importe<sup>19</sup>.

Agnès MAILLOT

Dublin City University

#### NOTES

- <sup>1</sup> François-Georges DREYFUS, *Histoire de Vichy : vérités et légendes*. Paris : Librairie académique Perrin, 1990, p. 562.
- <sup>2</sup> *Collaboration in France : politics and culture during the nazi occupation, 1940-1944*. Ed. by HIRSHFIELD & MARSH. Oxford : Berg Publishers Limited, 1989, p. 166.
- <sup>3</sup> *Je suis partout*, 21 mars 1941.
- <sup>4</sup> *Collaboration in France...*, p. 170.
- <sup>5</sup> Pascal ORY, *La France allemande, 1939-1944*. Paris : Gallimard (Folio histoire ; 67) ; Julliard, 1995, p. 84.
- <sup>6</sup> Albert PARAZ, « Le voyage des sœurs Boule », *Je suis partout*, 4 septembre 1942, p. 3.
- <sup>7</sup> LA VARENDE, « Marie-Bourgogne », *Je suis partout*, 7 juillet 1941, p. 3.
- <sup>8</sup> Paul-Henri MICHEL, « Un meurtre », *Je suis partout*, 14 février 1942, p. 3.
- <sup>9</sup> LA VARENDE, « Marie-Bourgogne », p. 3.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Gilbert DUPÉ, « L'ours blanc », *Je suis partout*, 21 juillet 1942, p. 3.

<sup>12</sup> Yves DURAND, *La France dans la seconde guerre mondiale, 1940-1945*. Paris : Armand Colin, 1989, p. 35.

<sup>13</sup> F.-G. DREYFUS, *Histoire de Vichy*, p. 214.

<sup>14</sup> Gilbert DUPÉ, « L'ours blanc », p. 3.

<sup>15</sup> Noël B. DE LA MORT, « La rançon », *Je suis partout*, 2 mai 1942, p. 3.

<sup>16</sup> Jean D'ELBÉE, « Pâturages sanglants », *Je suis partout*, 29 novembre 1941, p. 3.

<sup>17</sup> Noël B. DE LA MORT, « L'or noir », *Je suis partout*, 23 août 1941, p. 3.

<sup>18</sup> Henri THIÉBAUT, « Jim mon frère », *Je suis partout*, 14 août 1942, p. 3.

<sup>19</sup> *Collaboration in France...*, p. 172.



# NOUVELLE ET AUTOFICTION : LE CAS GUIBERT

En guise de préambule, il convient de faire un sort à deux célébrités encombrantes, celle d'un auteur et d'une notion, liées à un degré de reconnaissance également partiel.

Le succès médiatique d'Hervé Guibert, à la fin de sa vie, participa de la maladie dont il était atteint et qu'il exposa dans plusieurs récits. Ramenés à leur seule fonction testimoniale, ces derniers occultèrent les écrits antérieurs de l'auteur, dont ils constituent pourtant un maillon supplémentaire. L'œuvre de Guibert, qui comporte plus de vingt-cinq titres, s'apparente en effet à un projet exclusif autant qu'ambitieux : aller jusqu'au bout du dévoilement de soi, étendre le champ de la révélation subjective, tenter par l'intime une approche de l'être considéré sous l'angle de ses déterminations pulsionnelles. L'autofiction représente en cela une pratique d'écriture entremêlant la relation phénoménologique brute, qui permet l'étude du corps et de la conscience, et l'acte de fabulation, qui tente celle de l'imaginaire et de l'inconscient. Elle ne se ramène donc pas, comme un usage parfois malencontreux le supposerait, à la peau neuve du très vieil et honorable débat selon lequel tout récit autobiographique appelle nécessairement la recomposition du réel, sa trahison, et pour lequel l'authenticité est un mythe... Elle correspond à la volonté d'étendre, au-delà des zones de la conscience claire, la tentative autobiographique. Le choix de la nouvelle par Hervé Guibert relève de l'accomplissement de ce projet. En petit nombre mais à intervalles réguliers, l'écrivain publie des recueils. Il en va ainsi du premier ouvrage, édité en 1977 par Régine Deforges, *La mort propagande*, ou du dernier, publié à titre posthume en 1994, *La piqûre d'amour* ; de même, la période « Éditions de Minuit » voit la publication de *L'image fantôme* en 1980 et des *Aventures singulières* en 1982, la période « Gallimard », celle de *Mauve le vierge* en 1988. Simultanéisme, concentration et suspension caractérisent l'écriture de la nouvelle comme récit singulier selon Hervé Guibert.

Par sa structure lapidaire, la nouvelle appelle la simultanéité du factuel et du psychique, du fait divers personnel et de l'effet mental qui en résulte. Elle amalgame les anecdotes saisissant le narrateur en situation, et ses réactions, ses interprétations, ses fantasmes. Elle accélère ainsi le processus autofictionnel.

De nombreuses nouvelles se présentent comme des récits brefs proches de la lettre, du journal intime, du reportage au cours duquel Guibert cerne un état subjectif, un avatar, un potentiel, un multiple. Une nomenclature de soi se constitue, dont la nouvelle, par sa forme parcellaire, excelle à recueillir et additionner les marques. Cette urgence descriptive s'explique moins par une volonté d'auto-

portrait béat que par la nécessité de se constituer au travers du récit, en envisageant la matière du quotidien selon une perspective expérimentale. L'écrivain tente de se mesurer en relatant des événements récents ou plus anciens sans les limiter à leurs seules données anecdotiques : il écrit surtout un rapport organique au monde. Les nouvelles surimpriment alors une ligne de réalité, une acuité au concret, une tendance documentaire, et une ligne plus surréelle, discrètement hallucinée, qui résulte de la centralisation permanente sur l'affect du narrateur, volontiers excessif et déséquilibré, à la fois euphorique et répulsif. L'écriture objective une scène et en élucide le sentiment, avec dans les deux cas la même démarche pointilleuse. Elle autorise ainsi la connaissance empirique de soi, en tablant sur plusieurs séries de données : circonstances particulières, usages et habitudes personnelles, parenté et amitiés, sensibilité, fonctionnement de la pensée et du corps. Leur interaction rend possible l'idée même de sujet, définie dans sa coextension aux événements vécus, donc immanente à leur seule narration. Une certaine image de soi se constitue à partir de propositions écrites qui agissent comme un bain révélateur, selon la comparaison photographique qu'utilise Guibert pour définir le récit<sup>1</sup>. Dans *L'image fantôme*, il évalue les pouvoirs réciproques du texte et de l'image et raconte comment, depuis son enfance, l'écriture a partie liée avec la photographie qu'il dit compulsuer sous forme d'album et avec le film qu'il aime visionner<sup>2</sup>. À bien des égards, il définit, dans cette œuvre des débuts, sa propre esthétique. L'écriture de la nouvelle, sous influence photographique et cinématographique, relève effectivement d'une logique compulsive et visionnaire. Les nouvelles constituent des clichés de la personnalité que l'auteur multiplie avec fébrilité, qu'il agence en albums-recueils, comme pour additionner compulsivement ce que lui-même appelle des « certificat(s) de présence<sup>3</sup> ». Il semble ainsi s'assurer une appartenance de vie, se circonscrire un territoire ontologique, se fixer des repères de mots. En même temps, chaque nouvelle obéit à une logique visionnaire. L'auteur y projette, en minuscule, les composantes d'une fable toujours possible qui intégrerait à sa façon la matière du réel. Des scènes visionnaires se constituent, plus ou moins accomplies, parfois fortement romançées comme dans *Mauve le vierge*, parfois à peine amorcées comme dans *Les aventures singulières*. Cette recomposition mythomaniacque s'ouvre en coupe libre sur les structures psychiques dont elle propose un substitut. De nouvelle en nouvelle, se répète et se complète un réseau fantasmatique à base d'érotique trouble, d'états seconds du désir, de figures extrêmes de la sexualité. Une scénographie de l'inconscient s'élabore. Par une surexposition indécente comme dans *La mort propagande*, l'écrivain se livre à une figuration de l'univers latent des pulsions, libidinales et thanatiques, et en propose un accès en relief.

La forme concise de la nouvelle permet ainsi à Hervé Guibert de jouer simultanément avec deux dynamiques, l'une événementielle, l'autre falsificatrice. Par ailleurs, sa puissance de concentration facilite le travail d'écriture. La nouvelle sélectionne — un épisode de vie plutôt qu'un autre —, elle dégage de façon inci-

sive l'essentiel, elle capte l'énergie contenue d'une situation, la donne imperceptible et pourtant déterminante d'une rencontre, d'un échange, d'un geste, d'un souvenir. Elle en formule parfois, au sens axiomatique du terme, la part substantielle. La nouvelle se pratique en ce cas pour sa capacité supposée à fixer l'intense. Une situation, inscrite dans la vie et dans le temps, leur échappe aussi quand elle inclut une charge émotive particulière. Elle devient alors un état-type du sujet, presque une figure éthique. La nouvelle entend ainsi retenir cette situation, dont certains titres concentrent la singularité : « La visite », « La serviette », « Le baiser à Samuel », « Le voyage à Bruxelles<sup>4</sup> ». Elle vise à reproduire avec la plus grande exactitude les circonstances choisies et à en énoncer l'élan intime, la force pressentie, la résonance interne qui les distinguèrent. Mais parce que cette intensité, cette « confiance de chaque instant » comme l'appelle Guibert<sup>5</sup>, échappe en partie à la conscience, vécue et rétrospective, à la compréhension totale, à l'identification complète de ses raisons, elle échappe aussi à sa formulation, à son expression directe, à son respect narratif. La nouvelle porte alors sur une cause fuyante, un mobile déserté, des circonstances en retrait de leur émotion première. Si elle réussit à restituer des faits, elle échoue à instituer leur vérité. En témoigne la fin d'une nouvelle extraite des *Aventures singulières* :

Les mots que nous avons prononcés ensemble formaient une nouvelle apocryphe et parfaite, délavée, brûlée, écrite à l'encre sympathique, enfouie et indéterrable. Rien ne pourrait reconstituer ces mots, ils étaient comme un trésor échoué et trop profond, indétectable, intimidant<sup>6</sup>.

Ce défaut de visée représente paradoxalement un gage de réussite : la nouvelle compense la perte en composant une version autre, dévoyée, concurrente, de l'événement perdu. Elle se présente comme une alternative, un périmètre ouvert à tous les parcours parallèles. Par écart de réalité, elle concentre alors de l'insolite.

Guibert y cultive en effet sa fascination pour les tracés hors du commun. Les nouvelles s'ouvrent de façon régulière sur quelque état décalé, quelque optique particulière, elles marquent des à-côtés, des points de divergence. Une écriture des curiosités se constitue, dans laquelle voisinent le lecteur de paysages, qui déchiffre à flanc de colline les pensées éprouvées par autrui au contact du même lieu, le fétichiste des étoffes, la retoucheuse de photographies, le dégusteur de doigts, l'homme qui craignait d'avaler sa langue, la concierge monstrueuse qui fait frire ses poissons rouges mais laisse fuir son amant cul-de-jatte, le rôdeur interlope qui atteint le plaisir quand on lui piétine l'échine. La dismorphologie, l'erreur d'anatomie, l'inconvenant du corps arrêtent le récit. Cette attirance pour la contrefaçon s'intègre dans une étude plus vaste sur le tortueux à laquelle l'écrivain s'adonne avec délectation. Elle se comprend aussi comme une métaphore possible de l'autofiction, qui désarticule la représentation du sujet pour mieux atteindre la personnalité et contrefait la biographie pour mieux en détecter les motivations souterraines.

En fait, l'écriture de la nouvelle contribue à suspendre le récit de soi. Elle favorise le partiel, le discontinu, l'ellipse. Comme durée tronquée, elle saisit des séquences de vie limitées. Elle est donc adaptée à l'expression d'expériences particulières qui se présentent comme des parenthèses. Si elle peut occasionnellement lancer quelques pistes pour une compréhension des déterminations subjectives répétées, elle ne constitue pas le lieu de leur étude en profondeur. La nouvelle ne participe pas d'une approche linéaire du sujet, liée à des situations fondatrices sur lesquels les récits longs se centrent prioritairement — l'enfance, la passion, la maladie. Elle cible davantage des écarts, des épiphénomènes, qui permettent la détection de soi par l'aléatoire. Dispersées, les nouvelles relatent fréquemment quelque dissipation, géographique ou amoureuse, quelque péripétie d'existence. Le narrateur s'y saisit légèrement hors de lui, comme sous l'effet d'un transvasement : les cadres bougent, les repères glissent. La nouvelle mesure cette fragilité des instances tutorales qui fondent le sujet et qu'un déplacement occasionnel suffit à faire vaciller. En même temps, elle témoigne du caractère irréductible de ces expériences passagères, moins en raison de leur nature exceptionnelle que de la mobilité et de l'énergie affective qu'elles suscitent : en comblant le sujet, elles lui permettent d'atteindre sa propre conscience. En ce sens, les nouvelles relèvent de ce que Guibert nomme, dans *L'image fantôme*, une écriture mélancolique<sup>7</sup>. Elles portent le deuil de ces aventures singulières, pour reprendre le titre équivoque d'un autre recueil, elles en consignent la défection, elles célèbrent ainsi différentes morts à soi. Les récits longs par contre, en alignant la matière narrée, en créant un espace de texte plus vaste, en se proposant comme durée, visent à dégager des structures d'être, des invariants du sujet, tout en respectant, par une composition du heurt et de la saccade, ses disparités.

Pour cette raison, les nouvelles affichent en miniature le conflit à la fois esthétique et ontologique qui traverse l'œuvre de Guibert, entre désir d'unité et impuissance à l'atteindre. La nouvelle « Mauve le vierge », qui donne son titre à un recueil, le manifeste tout particulièrement. Elle se compose d'une suite d'épisodes aussi déliés que brefs, dans lesquels le personnage principal, Mauve, renaît et se redéfinit en permanence. Chaque séquence établit un comportement, lance un événement, que la suivante périmé. Cette actualité fugace et à jamais différée, du récit comme du héros, justifie la seconde partie du titre — *le vierge* — en associant les idées de fiction et d'être à une sorte d'incessante virtualité. Dans les récits de Guibert, les séquences peinent à s'agencer en action, les présences en personnages, le romanesque en fiction. La volonté de « raconter des histoires, le plus directement possible, comme de vive voix », ainsi que l'écrivain le note dans *La piqure d'amour*<sup>8</sup>, achoppe contre la perte de l'histoire, pour reprendre une formule de *Mauve le vierge*<sup>9</sup>. Il en résulte une écriture du volubile-volatile, qui multiplie des fragments de fiction non aboutis, conserve l'irruption brute du romanesque mais aussi sa retombée et son arbitraire. La nouvelle entretient ainsi la nostalgie d'une relation pleine à l'idée consubstantielle de fiction et d'être. Par sa

structure en lézarde, elle porte le constat et le regret de ne plus pouvoir pratiquer le récit comme entité romanesque close ni penser le sujet à l'identique. Chaque nouvelle s'écrit ainsi comme un instantané hasardeux, qui présente une image inachevée du sujet et tranche toute idée de totalité définitive. En cela, elle renoue peut-être avec ses origines : le verbe « noveler » signifiait au Moyen Âge à la fois « changer » et « raconter ». En cela aussi, elle participe d'une esthétique spécifique à Guibert qui, dans les récits longs, recourt fréquemment à la déliaison, à la percussion, pour saisir la dimension hétéroclite du sujet et la dominer par une structure narrative souple.

Il est alors possible, en conclusion, de définir la nouvelle dans l'œuvre d'Hervé Guibert comme une forme-support, qui aboutit à la conception limitée mais régulière de recueils, et une forme-modèle, dont l'esprit commande, par mélancolie, le récit d'autofiction.

Bruno BLANCKEMAN

Université de Caen

#### NOTES

- <sup>1</sup> Hervé GUIBERT, « L'image fantôme », *L'image fantôme*, Paris : Minuit, 1980, p. 11.  
Hervé GUIBERT, *L'image fantôme*, « L'image parfaite », p. 22.
- <sup>2</sup> Hervé GUIBERT, *L'image fantôme*, « Photo animée », p. 47.
- <sup>3</sup> Hervé GUIBERT, *L'image fantôme*, « La chambre », p. 70.
- <sup>4</sup> Hervé GUIBERT, *Les aventures singulières*, Paris : Minuit, 1982.
- <sup>5</sup> Hervé GUIBERT, *Les aventures singulières*, « Le voyage à Bruxelles », p. 58.
- <sup>6</sup> Hervé GUIBERT, *Les aventures singulières*, p. 66.
- <sup>7</sup> Hervé GUIBERT, *L'image fantôme*, « L'image parfaite », p. 24.
- <sup>8</sup> Hervé GUIBERT, « Le roman fantôme », *La piqûre d'amour et autres textes*, suivi de *La chair fraîche*, Paris : Gallimard, 1994, p. 129.
- <sup>9</sup> Hervé GUIBERT, « Mauve le vierge », *Mauve le vierge*, Paris : Gallimard, 1988, p. 20.

# ÉCRIRE À LA LIMITE : LE RÉCIT MUTILÉ

## MONSTRES ET MONSTRUEUX DANS LA TRILOGIE D'AGOTA KRISTOF

Agota Kristof n'a pas écrit de trilogie. Agota Kristof n'a pas écrit de roman. Agota Kristof a tenté de mettre sur papier les nouvelles d'une tragédie d'autant plus monstrueuse qu'elle s'avère indicible.

*Le grand cahier*, *La preuve* et *Le troisième mensonge*<sup>1</sup> placent l'auteure hongroise dans la lignée des grands exilés (politiques ou non) de la seconde moitié de notre siècle qui trouvent par le biais d'une écriture mutilée un moyen d'expression du « déracinement de la mémoire<sup>2</sup> ».

Dans une première partie, nous verrons comment ces trois livres, placés dans la catégorie de romans, n'en sont pas réellement, et comment ces trois livres, regroupés en trilogie, n'en forment pas réellement une. Nous examinerons alors comment est relancé le débat de la catégorisation générique, pour en réaffirmer l'impossibilité d'une définition univoque. Dans notre seconde partie, nous démontrerons comment, sous la mythopoèse kristovienne du déracinement existentiel, source du monstrueux contemporain, l'on voit rapidement sourdre un mythe personnel dénonçant les monstrueuses limites de tout acte littéraire qui ne peut s'exprimer qu'au travers du travail de la mutilation, de l'incision, et qui se traduit par l'inscription de la brièveté et de la parataxe.

### ÉCRIRE À LA LIMITE

Ces trois livres témoignent à leur manière de la pérennité des monstres et du monstrueux dans notre civilisation. En produisant des formes monstrueuses, en ajoutant de nouvelles formes à celles perçues dans la nature, et en continuant en quelque sorte la création, Agota Kristof oppose à son univers un anti-monde, d'autant plus monstrueux qu'il en est devenu critère d'une réalité contemporaine. Georges Canguilhem<sup>3</sup> définit la monstruosité – et nous adhérons à cette définition – comme étant « une menace accidentelle et conditionnelle d'achèvement ou de distorsion dans la formation de la forme. C'est par l'intérieur et non par l'extérieur que l'individu se voit limité, lorsqu'il découvre sa monstruosité ». Agota Kristof va donc emprunter le mécanisme du monstrueux pour exprimer sa douleur, et rejoindre l'acception du monstre de Canguilhem pour lequel la monstruosité est une négation du vivant par le non viable, mais qui devient partie inhérente du vivant, pour alors être assimilée au réel. Pour dire la part la plus secrète d'elle-même (celle même qu'elle ne connaît pas), elle instaure un écart par rapport à la nature, et face à cet écart, rencontre à son tour ce que, en elle, elle ignore et peut-être refuse.

La nouvelle a toujours été un genre de prédilection pour l'écriture des monstres et du monstrueux, de ses origines écrites médiévales, avec l'*ur-genre* du lai, comme le « Bisclavret » de Marie de France, en passant par la période d'âge d'or, avec par exemple « La mère aux monstres<sup>4</sup> » de Maupassant, jusqu'à aujourd'hui, comme le montre « Les yeux d'Emma<sup>5</sup> » d'Antoine Chalvin. La brièveté et le travail de condensation de la nouvelle ont permis d'accentuer l'aspect cauchemardesque du monstrueux, d'autant plus intense qu'il est bref. La trame narrative étant ténue, le lecteur n'est pas libre de ses choix, ou semble toujours trop en vouloir, et tente d'échapper à une diégèse sur-focalisée. Quoi qu'il en soit, tout tend à un devenir inattendu mais *a posteriori* révélateur, qui doit néanmoins choquer. Au contraire des nouvelles à suspens, des nouvelles noires, où l'une des données du *quoi*, du *quand* ou du *comment* manque pour résoudre l'équation<sup>6</sup>, les nouvelles de monstres et les nouvelles monstrueuses nous entraînent le long d'un *quand* et d'un *comment*, vers un *quoi* qui n'est révélé qu'en dernier recours. En effet, l'importance de la closure et de la fin événementielle permet de travailler tous les ingrédients du monstrueux, faisant subir au lecteur une réaction de surprise, alliée à une projection vers un ailleurs terrifiant. Ce choc est dû à une élaboration du suspens menant à une surprise finale, provenant d'une élucidation inattendue et/ou d'une ouverture dérangeante.

À l'orée de son écriture, l'intention de l'écrivaine était de travailler la nouvelle<sup>7</sup>. Pourtant, les trois livres qui constituent la « trilogie » d'Agota Kristof rentrent, d'après la maison d'édition, dans la catégorie « romans », comme chaque première de couverture l'indique. Si cette décision éditoriale ne semble pas être validable, comme l'implique ironiquement *Le grand cahier* à la quatrième de couverture, qui annonce une « suite de saynètes tranquillement horribles », le lecteur n'a pas pour autant affaire à un recueil de nouvelles. Après le « roman-par-nouvelles », dont parle Jean-Noël Blanc<sup>8</sup>, serions-nous en présence d'un « roman-par-saynètes » ? Non, bien entendu, même si les remarques avancées par Jean-Noël Blanc pourraient éventuellement s'appliquer au *Grand cahier* :

Constitué de fragments, de morceaux, tissé par chaque nouvelle aussi bien que par les vides qui les séparent, [le « roman-par-nouvelles »] raconte toujours une histoire déchirée, et il sait qu'il est constitué aussi bien de ces histoires et de ces déchirures. Il est fait de relations probables et de liaisons improbables. Il ne dit jamais tout. Il n'est jamais parfait. Il est toujours troué. Il ne prétend pas à la totalité, il se sait fait de bribes, et de bribes incomplètes. Il avance dans l'incertitude<sup>9</sup>.

Incertitude : dans le cas du *Grand cahier*, nous ne pouvons parler ni de recueil – car nous ne sommes pas en présence de nouvelles, malgré les intentions de l'auteure – ni donc de roman-par-nouvelles, mais bien d'une suite de récits s'amalgamant en un tout monstrueux. Si la nouvelle travaille la condensation sur le plan thématique tout autant que structurel, le rythme et la focalisation du récit

restent neutres, sans orientation, et ne visent à aucune fermeture, mais plutôt à une pause. De plus, une des caractéristiques du récit est que la voix narratrice reste aussi transparente, aussi immatérielle que possible, afin de formuler un discours qui laisse un champ d'action imaginaire totalement ouvert. Et c'est le cas des divers récits d'Agota Kristof, qui vont effectivement se dérouler mécaniquement, tranquillement, horriblement.

L'évolution de la formalisation des architectures internes aux trois livres dénonce le fait que l'auteure, tout en rentrant dans un processus d'esthétisation de plus en plus fort, se refuse à pénétrer dans quelque catégorie générique, par manque tout autant que par nécessité. *Le grand cahier* est composé de soixante-deux micro-récits – le terme de saynètes ayant un côté trop désuet et trop théâtral pour ce genre de production – qui s'ouvrent et se ferment selon un rythme soutenu. Ces micro-récits ont chacun un titre, sont pratiquement autonomes, dans le sens où ils correspondent à une unité événementielle, et suivent une séquence temporelle chronologique décrivant l'arrivée et l'installation des jumeaux chez leur grand-mère. *La preuve* est organisée en huit parties, reliées aux huit éléments-clefs qui font avancer l'histoire, mais chaque partie est elle-même fragmentée en micro-récits. Aucune des parties n'a de titre. Elles sont annoncées par un chiffre, mais se suivent encore chronologiquement (du point de vue du temps de l'histoire). Il y a donc désir ou besoin de formalisation du récit, par un discours doublement ébréché et manipulé, au niveau des divers micro-récits qui s'entrecroisent, ainsi qu'au niveau des huit parties qui s'entremêlent elles aussi, par le jeu des déictiques spatio-temporels anaphoriques et cataphoriques qui ne renvoient à aucun espace-temps par rapport auquel le lecteur pourrait se repérer. *Le troisième mensonge* annonce délibérément deux parties, reliées par une sonnerie de téléphone résonnant dans le silence de deux existences vides. Mais, en fait, ce sont les déchirures séparant les divers micro-récits de la seconde partie qui vont verser du sel sur les plaies du discours, car, au fur et à mesure du développement de la seconde partie, toutes les données du discours sur lesquelles était basée la première partie s'écroulent.

De la même manière que la cathédrale de La Sagrada Familia n'est autre qu'une tentative d'architecturalisation de l'infinitude du vide, les trois livres se veulent à tout jamais inachevés, et doivent le rester, afin de témoigner de la béance existentielle qui emplit de douleur chacun des personnages, ceci en ce qui concerne la structure interne à chaque livre, mais aussi pour ce qui est des interactions entre chaque volet de cette « trilogie des jumeaux ». Tout comme l'œuvre de Gaudi atteint ironiquement son but et le dépasse, transcendant sa quintessence gothique grâce à sa non-finitude, l'œuvre de Kristof entraîne le lecteur bien au-delà de ce qui est normalement appelé une « trilogie ».

L'on serait plutôt tenté d'utiliser le terme de « triptyque », et ce pour diverses raisons. Une trilogie suit une trame narrative, la développe et la clôt, les sujets se succédant les uns aux autres. Bien entendu, le titre du troisième livre implique



qu'il y a deux premiers mensonges, mais ces mensonges sont-ils les livres eux-mêmes, leur contenu, ou les deux ? Peu importe. Le fait de dire importe plus que la raison de s'exprimer. Agota Kristof et les narrateurs s'expriment faute de mieux, mais aussi car ils ne peuvent s'en empêcher. Ils parlent pour ne pas tout dire, tout comme le triptyque présente différents éléments constitutifs d'un tout, afin de ne pas tout exprimer. De plus, le triptyque est tout d'abord un objet pictural, et le monstrueux se conjugue plutôt sur le mode du voir, comme l'indique la contiguïté étymologique entre « montrer » et « monstre ». La partie la plus importante du triptyque est la partie centrale : *La preuve*, dans notre cas, qui semble être assertion d'une réalité cachée. Chaque volet du triptyque contient des tableaux fermés qui racontent chacun une histoire, en tant qu'unité picturale interne, mais qui peuvent créer diverses histoires par le biais de diverses combinaisons, et ces tableaux correspondent aux micro-récits. De la même manière que chaque tableau évolue sur un fond de ciel neutre reliant chaque scène, les micro-récits sont reliés par les blancs de pages qui envahissent les trois livres. De plus, les volets de droite et de gauche servent autant à cacher le tableau central, une fois les volets rabattus, qu'à le montrer, et la possibilité d'appréhension du tableau central dépend de l'ouverture ou de la fermeture des volets latéraux, tout comme *La preuve* a une signification différente, selon que le lecteur approche les trois livres par le « premier » ou le « troisième ». En fait, le jeu de relations nouvelles-recueil est bien plus présent dans l'ordre de lecture des trois livres, que dans la structure interne à chaque livre qui est en fait une suite de récits, dans le meilleur des cas, même si ce terme implique une certaine linéarité, à laquelle nul ne peut échapper.

Une autre raison pour se tourner vers ce terme réside dans le fait que le triptyque est en général une production au contenu et à valeur sacrés, qui consiste en un déclencheur de processus herméneutique. Et c'est de cette possibilité de lectures plurielles de nos origines que naît le monstrueux, qui va toujours élucider quelque chose d'indicible par rapport à notre être au monde.

Entre maintenant dans l'équation un autre genre satellite de la nouvelle : le conte. Il faut garder à l'esprit les rapports de contiguïté existant entre la nouvelle et le conte, comme l'indique Thierry Ozwald :

[La] nouvelle naît et procède du conte, qui peu à peu, mais au prix de bien des hésitations, des rétrogradations, des réitérations, accouche laborieusement d'une forme neuve qu'il portait comme un corps embryonnaire<sup>10</sup>.

Les caractéristiques du conte, en tant que porte ouverte sur le monstrueux, ne sont plus à démontrer, et dans le cas de ce triptyque, divers éléments constitutifs du genre du conte se présentent dès le début du *Grand cahier*. Écrite dans un langage très simple, l'histoire nous installe dans le berceau cauchemardesque d'un monde perçu par des enfants, d'un monde de souffrances atroces et de rêves détruits. D'emblée, des situations archétypales se présentent au lecteur averti,

avec parents qui abandonnent leurs enfants, maison décatie d'une grand-mère peu amène soupçonnée d'empoisonnement ; une pomme est aussi mentionnée dans ce monde de fumée à la lisière d'un bois. Ce texte installe donc le lecteur dans un mode de lecture donné, celui du conte, qui va exprimer de façon sobre et directe les processus psychiques de l'inconscient collectif (dynamismes qui sont le fonds commun de l'humanité tout entière). Les archétypes (les virtualités créatrices) y sont représentés dans leur aspect le plus simple, le plus dépouillé, le plus concis. De plus, comme l'explique Marie-Louise von Franz :

Ils fournissent les meilleures clés pour nous permettre la compréhension des processus qui se déroulent dans la psyché collective. Les contes de fées, au contraire des mythes et légendes, contiennent moins de matériel culturel conscient spécifique, aussi reflètent-ils avec plus de clarté les structures psychiques fondamentales<sup>11</sup>.

Tous les contes – dans le cas du triptyque, tous les micro-récits – entreprennent de décrire un seul et même facteur psychique, mais un facteur tellement complexe et significatif que des centaines de contes et des milliers de versions sont nécessaires pour que ce facteur inconnu pénètre dans la conscience. Ainsi, en nous aveuglant d'une pléthore de versions quant à la réalité de « la chose » et de ses interprétations, le doute devient nôtre, et l'essence protéiforme de sa nature nous la fait rendre monstrueuse. C'est pour cela que le lecteur ressent cette impression de vide, de nulle part : la petite ville de K est tout autant la ville natale de Kristof, Köszeg, que toutes les villes X aux initiales tranchées en leur sein, comme ces jumeaux pourraient n'être qu'un ou nous tous ; c'est pour cela que les titres familiaux restent sans article et comportent une majuscule, « Grand Mère », perdant ainsi toute valeur personnelle, et c'est surtout pour cela qu'il est souvent difficile de savoir de quel jumeau la voix narratrice est en train de traiter. Ce mécanisme d'explosion des données du conte a pour corrélat, dans ce triptyque, les kyrielles de trahisons narratoriales ou infra-diégétiques qui vont apporter de multiples facettes à la réalité de la « chose », berceau monstrueux de l'histoire.

À la lecture de ces trois livres, face à une production littéraire fin-de-siècle, innovatrice sur le plan formel, une question se doit d'être posée : sommes-nous en présence d'une production gothique ?

Le gothique, c'est l'héroïne, et le labyrinthe, [...] le moine perfide et les cryptes noires, la Vertu menacée par la lubricité, l'horreur physique des chairs décomposées où courent les vers de la corruption et l'abomination d'une sexualité agressive, macabre et incestueuse,

nous dit avec justesse Maurice Lévy<sup>12</sup>. Plusieurs de ces éléments sont présents sous divers avatars contemporains dans la production d'Agota Kristof, sans que pour cela l'œuvre soit réellement gothique. Le sens premier du gothique, qui a effectivement privilégié la production brève, innovante pour l'époque du point

de vue structurel, consiste en un ensemble de textes qui restent indissociables d'un contexte très daté, où l'on retrouve l'écho de principes esthétiques, de préjugés religieux et de choix politiques qui furent ceux d'un XVIII<sup>e</sup> siècle déclinant. « Ce sont des peurs et des fantasmes d'une nation à un moment précis de son histoire<sup>13</sup> ». Même en prenant en compte la radicale dérive sémantique qui a permis de parler de gothique non anglais, même en prenant en compte le fait que la production kristovienne est aussi témoignage et accusation d'une fin de siècle bouleversée, l'œuvre de Kristof n'est que très peu en rapport avec ce qui est le seul gothique, celui des années 1764-1824. Par contre, elle tend vers le gothique dans le sens où elle tente de dire l'Autre Chose, la précarité, l'abîme et le manque. La nature protéenne du monstrueux représentée dans ses ouvrages illustre la réalité gothique qu'est la vie, perçue sous l'angle de cet Autre Chose qui l'habite. Elle tente de nous faire prendre conscience du chaos moral qui pèse sur le monde, où seul le pouvoir a du sens, et où les mots n'en ont pas. Si le gothique est illustration du non-sens en même temps qu'aspiration à un autre sens, traduit par une douloureuse jouissance de l'écrit et un lancinant besoin de dire l'horreur, alors ces trois livres ont des relents de gothique, mais d'un gothique qui ne peut être atteint que par un moyen précis, celui du travail de la rétention langagière et de la jouissance naissant de l'incapacité à dire.

Ces micro-récits/contes témoignent effectivement du monstrueux de l'humanité dans le sens où ils vacillent au bord du gouffre, et tentent de dire une impossibilité à se placer dans une catégorie générique et littéraire donnée. Ce travail de la tension, de l'écart instauré entre nouvelle, récit et conte, est ainsi le moteur de l'écriture d'Agota Kristof, mais surtout le générateur des monstres et du monstrueux dans une création qui va travailler la déchirure.

#### LE RÉCIT MUTILÉ

Nous allons maintenant voir à quel genre de monstres et de monstrueux nous avons affaire, afin de réaliser d'une part que ces monstres ne sont pas simplement là en tant que présence virtuelle, et d'autre part que le monstrueux est d'abord ce sang noir qui s'égoutte de la plume d'Agota Kristof et abreuve sa production. Nous verrons enfin comment cette écriture plie sous la tentation du dépassement, monstres et monstrueux générant l'ouverture d'une béance sur le néant, pour rejoindre les visées de la création littéraire de notre siècle finissant.

Si les monstres classiques ont toujours été lus comme représentants esthétiques de l'impossible ou de l'insituable, Agota Kristof travaille la polyvalence de leur réalité, pour nous montrer que ces monstres sont toujours signes d'autre chose, donnant à voir un autre qui n'est qu'un inavouable soi. Les monstres de Kristof définissent en fait la présence de l'absence, la quasi-tangibilité de l'amer-tume issue d'un exil forcé, naissant de l'angoisse et la suscitant car ils donnent à voir tout ce qui est inarticulable.

Si nous établissons une succincte typologie des monstres, sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité, nous nous rendons rapidement compte qu'ils envahissent ces trois livres. En parlant d'une personne, un monstre est de par sa nature un individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou par défaut d'organe, soit par position anormale des membres. Nous pensons alors aux jumeaux, qui sont toujours de trop lorsqu'ils sont ensemble, ou qui souffrent de leur séparation, et bien entendu à Matthias, l'enfant difforme. Le monstre provoque la répulsion par sa laideur, par sa difformité, tout comme la grand-mère des jumeaux, ainsi que la mère de sa jeune voisine, qui vivent toutes deux dans l'abandon physique le plus total. Mais le monstre provoque aussi une réaction morale : souvent la crainte, par sa cruauté, sa perversion. Alors se dressent les spectres de ces deux jeunes enfants – qui apprennent à ne pas vivre, à ne pas ressentir, à ne pas aimer et surtout à ne pas haïr –, ainsi que celui de l'officier sadomasochiste, ou encore de la bonne de la paroisse abandonnée qui nargue de son quignon de pain le troupeau affamé de gens menés aux camps. Le monstre peut aussi être une personne qui se distingue par un défaut, un vice à plus haut point, comme tous les enfants de ces livres qui n'ont cessé de faire le mal. Un monstre peut encore être une personne qui suscite la désapprobation, telle Yasmine, qui a donné naissance à Matthias de la relation incestueuse entretenue avec son père.

Un monstre est aussi une créature imaginaire, légendaire ou mythique, dont le corps est composé d'éléments disparates empruntés à différents êtres réels, et qui est remarquable par la terreur qu'elle inspire. Les différentes armées – composées de soldats provenant de différents milieux et souvent ne parlant pas le même langage – qui envahissent le village causent effectivement la terreur. De la même manière, la vision du troupeau de gens destiné au camp de concentration glace d'effroi la populace du village. La jeune Bec-de-Lièvre – au quelibet provenant de sa déformation physique – s'adonnant à la bestialité avec son chien-loup, animal chargé de connotations sulfureuses, ne fait plus qu'un avec l'animal, avec lequel elle forme un couple aux noms qui sont en eux-mêmes échos d'amalgames maléfiques. Elle est bien entendu héritière de toutes ces héroïnes de romans vampiriques qui s'accouplent avec la Bête. Cette jeune fille qui jouira à en mourir est porteuse de toute la symbolique de l'oralité sadique du monstre et de ses stratégies de l'avalage dont parle Gilbert Durand<sup>14</sup>, comme le montre son ultime accouplement avec la dernière bande de soldats en mal d'amour. Si ces monstres envahissent notre inconscient collectif, ils prennent aussi des dimensions gigantesques. Le monstre peut encore être un animal, dont la grande taille, la laideur ou l'aspect féroce inspirent l'étonnement ou la crainte, comme le montre le chien-loup énorme, ainsi que le puma gigantesque qui suit l'un des jumeaux dans ses cauchemars enflammés de villes en ruine.

Tous ces monstres sont d'autant plus terrifiants qu'ils évoluent dans un quotidien totalement banal. Bien entendu, cela nous renvoie directement à la biographie intellectuelle de Kristof, qui n'est qu'une autre triste histoire, monstrueuse

de par son non-sens et sa banalité. Dans un autre développement sur le monstrueux, nous pourrions voir comment Kristof se doit de tout raconter, « moins par urgence autobiographique [...] que par nécessité en quelque sorte *hétérobiographique*, de témoigner pour les disparus et de les arracher à leur destin anonyme<sup>15</sup> ».

« Fiction » et « réalité » s'entrelacent dans un macabre mouvement tel que ce non-sens et cette banalité vont concourir à la création de monstres et du monstrueux qui vont faire appel à notre imaginaire collectif. En effet, si ces textes sont envahis de monstres, ils sont aussi générateurs de monstrueux.

Le monstrueux peut être une chose abstraite qui provoque l'étonnement ou la désapprobation par son caractère incohérent ou hors-norme : il suffit de penser aux différentes scènes d'automutilation, de meurtre. Mais le monstrueux peut aussi consister en une chose concrète qui dépasse, par sa taille ou ses proportions, les autres choses de la même espèce. Ce triptyque conte la solitude, le malheur et la désolation d'un pays. Mais ces trois grands motifs sous-jacents ne servent que de repoussoir à la solitude, au malheur et à la désolation qui consomment chacun des principaux personnages, et les récits déchiquetés de ces existences mutilées envahissent alors la lecture. La désarticulation de l'infiniment grand comme parabole de la déchirure de l'infiniment petit, voilà le seul moyen de tenter de porter à notre souvenir ces personnages qui semblent survivre par contumace.

Tous ces personnages aux destins disloqués – et là on pensera à un Dostoïevski – ne sont pas ce qu'ils auraient dû être, ou ne peuvent plus être, ou réalisent qu'ils ne seront jamais ce qu'ils auraient voulu être. Hormis pour les jumeaux enfants et pour Matthias, être se conjugue sur les modes de la déception et de l'acceptation de la médiocrité. C'est ce qui fait d'eux des monstres. Mais ironiquement Matthias et les jumeaux enfants sont encore plus monstrueux parce qu'ils n'acceptent pas leur sort.

Aucune issue n'est possible, d'autant plus que ces personnages se meuvent dans des structures familiales, sociales et éthiques lacérées. Des lambeaux de famille apparaissent au fil des pages, sur le rythme de découvertes d'inceste, de fratricide, d'infanticide, ou de parricide. Plus aucune structure sociale n'est valide, l'argent ne vaut plus rien, l'enfant a tous les savoirs et tous les pouvoirs, et l'internat est lieu de toutes les perversions. Similairement, l'appareillage éthique de cette société est dysfonctionnel, le prêtre moisit d'ennui dans son presbytère, le général homosexuel, qui est le plus pervers, est aussi le plus humain, l'administration est chaotique, et la prison est un lieu d'asile. Cette société n'est qu'un jeu sans queue ni tête, jeu monstrueux, comme le montre la récurrence dans les trois livres de tous ces gens qui jouent aux échecs, comme s'ils s'appliquaient tous à bien apprendre à perdre.

Un autre aspect du monstrueux apparaît aussi dans les diverses allusions faites à la beauté et à la laideur des personnages. Si les jumeaux sont trop beaux pour

être vrais, parce qu'ils échappent au temps et à l'espace, plusieurs personnages sont repoussants. La laideur apparaît de la sorte comme le produit de l'irrévocable pression du temps sur l'être humain.

Le devenir de l'être vivant n'est [...] pas une altération indifférente, un quelconque devenir : c'est un devenir qui a une intention, et une mauvaise intention, le devenir est vécu, orienté dans le sens du non-être [...]. Telle est l'entropie qui fait du temps vécu une sénescence. Dans et par le vieillissement, l'impalpable je-ne-sais-quoi de la temporalité se rend visible comme processus concret et caractérisé

nous dit Jankélévitch<sup>16</sup>. Alors que la mort, tel un corps étranger, vient de l'extérieur détruire la vie, laideur et monstrosité semblent au contraire naître du sein même de la vie. Il y a ainsi dégénérescence interne de la vie elle-même, et l'usure de l'homme apparaît comme étant le corrélat de la véracité du temps porté à graver son écriture acide et corrosive sur la chair impuissante de la créature, comme l'explique Murielle Gagnebin<sup>17</sup>. D'où le fait que le lecteur retrouve plusieurs personnages à différentes étapes de leur vie, mais hors de toute séquence chronologique, ce qui va instaurer un sentiment d'atemporalisation, de doute et de tromperie.

La machine infernale de Kristof est donc mise en route, et le mouvement ne peut s'arrêter, car plus la voix narratrice parle, moins le lecteur peut lui faire confiance, et plus il doit s'en remettre aux béances du discours pour combler les silences du récit. Mais ces silences sont en eux-mêmes terriblement ambivalents, car si la voix narratrice a besoin de dire, elle est de moins en moins sûre du *quoi* du dire. Ce qui permet au lecteur de ressentir que chacun des livres entérine le précédent, tout en allant à son encontre, quel que soit l'ordre de lecture des trois livres. Parallèlement à ce surplus d'information, il y a une focalisation de plus en plus forte sur la nature du narrateur. Mais au fur et à mesure que l'énonciation passe du « nous » au « il », puis au « je », le lecteur réalise qu'il y a brouillage narratorial, et qu'il n'y aurait qu'un seul et unique homme dont il aurait suivi le délire causé par « la chose ». De la même manière, plus la spatialité du texte est focalisée, moins l'on est sûr de sa validité. Si le premier volet se situe aux alentours du village de la grand-mère, le second se passe principalement autour de la maison, et le troisième dans une cellule et dans une chambre. Tous ces espaces sont déjà apparus sous diverses formes, pour d'autres raisons, et ont été éclairés de diverses manières, ce qui amène le lecteur à éprouver une dérangeante impression de déjà vu.

Ces différents processus de focalisation, qui ont pour parallèle une déstabilisation des critères donnés de l'histoire, impliquent un besoin de distanciation lectorielle. Puisque l'on nous apporte tous les éléments à la fois, la réalité est émiettée, morcelée. Un sens déchiqueté se glisse alors par tous les interstices ou béances du texte, montrant l'infinitude des possibilités de ce que pourrait être le

réel. Si le narrateur ne peut jouir de son « je », le lecteur non seulement ne peut plus jouer le jeu, mais il se doit de le continuer afin de se prouver qu'il a raison de ne plus croire en ce qu'il lit. Cette rupture du pacte littéraire obligeant le lecteur à errer parmi les décombres d'une histoire incertaine portée par un récit lui-même incertain a pour corrélat le déracinement existentiel de tous ces personnages, qui ne sont en fait que des vagabonds, n'ayant plus ni l'envie ni la force d'attendre tous les Godot de notre monde. Par contre, ils vont vouloir parler, tout comme Agota Kristof a décidé de parler, afin de dire qu'elle ne peut plus que parler.

Ainsi, la plus monstrueuse des réalisations réside dans le fait que ces silences qui parsèment le texte, contrairement aux blancs reliant et séparant chaque nouvelle d'un recueil, forcent en fait le texte à se taire, car, ce que Kristof dénonce, ce sont en fait les limites et le danger du langage. Elle arrive à ces fins en instaurant une constante tension entre d'une part le fait de dire simplement, sèchement, une implacable réalité, le fait d'en taire certains aspects, ou de la travestir ; et d'autre part le fait de passer le flambeau au lecteur qui se verra formuler l'horreur à son gré.

De la toute première page du premier livre, avec ces deux enfants en exil qui se partagent la charge d'un précieux dictionnaire trop lourd à porter, à la dernière page du livre final, avec le nom de Claus écrit sur une croix du cimetière où devrait être inscrit celui de Lucas, le langage et ses divers aspects tiennent une place prépondérante dans la diégèse d'Agota Kristof.

Divers espaces de langage et de savoir se retrouvent dans ces trois livres : que ce soit le bureau où Victor tente d'écrire des sortes de mémoires, ou celui des jumeaux enfants dans lequel ils s'appliquent à apprendre le langage pour en travailler toutes ses nuances ou en déplorer ses limites ; que ce soit une cave où la bibliothécaire tente de sauvegarder ce dernier en cachant des livres pour qu'ils échappent à l'autodafé en vigueur ; ou que ce soit l'ancienne papeterie utilisée comme nouvelle école. Mais tous ces espaces déçus témoignent de la perte du pouvoir du langage et de sa nature mortifère. Ces espaces de langage et de culture sont d'ailleurs établis d'une manière très nue, condensée, sans description réelle, et au moyen de très peu d'adjectifs, Agota Kristof faisant fi de toute description. De la même manière, la seule écriture discursive est au style direct libre, le lecteur se trouvant directement au cœur de dialogues secs et amers.

Mais le langage est élément de trahison constante : nombreuses sont les délations, les bruits courants, lettres trompeuses ou mensonges qui seront cause de souffrance ou entraîneront la mort. Au mieux, le langage installe le doute ; au pire, il mène à l'enfer, comme l'indiquent la distorsion anagrammatique et le jeu chiasmatique de Lucas Claus – Klaus Lucas, qui renvoient au pentagramme interdit, lequel pourrait déclencher l'évhémérisation de la chose monstrueuse et/ou sacrée, et ainsi sa destruction. Connaître le sens du langage, c'est quelque part en arriver à la mort, c'est faire face à la réalité. Ceci nous est signalé par l'onoma-

que du protagoniste duel Lucas, Lug, « la Résurrection » en hébreu.

Mais témoigner de la nature d'un langage traître est en soi création langagière, ce qu'a réalisé Agota Kristof. Celle-ci va alors s'arrêter juste avant la révélation ultime, jouant avec la plaie, pour pouvoir continuer de souffrir à avoir à la cacher ; d'où la présence du jumeau survivant, dont le seul but est d'écrire et réécrire « la chose ». Cette lancinante interrogation sur l'écriture qui mène à la douleur est reflétée dans la manière douloureuse, difficile, avec laquelle l'auteure écrit. Au-delà d'une auto-imposition de la langue de l'exil, pour mieux dire et ainsi mieux ensevelir la souffrance génératrice d'écriture, Agota Kristof va ne pouvoir faire face à ses monstres que par le biais d'une écriture brisée, automatique, de jets de nouvelle, qu'elle transformera en un travail de plus longue haleine que sont ces trois livres dont le sens ne s'élabore qu'à partir de tous les non-dits. D'une mutilation auctoriale linguistique à une mutilation narratorial, nous en sommes arrivés à une mutilation stylistique s'évertuant à conter les horreurs d'une famille mutilée. C'est au lecteur de prendre le relais, et c'est à lui qu'il appartient de découvrir ces dons de Pandora. Pour toutes ces raisons, Agota Kristof écrira à la limite des genres, mutilera son récit, s'auto-mutilant de ce fait, pour avoir à constamment redire sa souffrance, entraînant le lecteur avec elle dans le gouffre de récits monstrueux.

« Aussi triste qu'un livre puisse être, il ne peut jamais être aussi triste que la vie », nous dit froidement Agota Kristof, réalisant les limites d'une aventure qu'elle se doit d'entreprendre. Si Shéhérazade doit raconter des histoires pour survivre, Agota Kristof se voit condamnée à désécrire pour mieux agoniser. Travailler la brièveté en mutilant son propre moyen d'expression lui permet d'atteindre à une écriture littéralement déplacée (scandaleuse et exilée) et minée (dangereuse et lancinante) pour se débattre dans les miasmes de l'ambiguïté d'où ne peut que surgir le monstrueux, béance sur le néant.

Agota Kristof se place ainsi dans la lignée des écrivains de la fin de notre siècle qui vont jusqu'aux limites de la brièveté, de la condensation et de la nouvelle, travaillant un matériau littéraire difforme ou anamorphique, jonglant avec ses variantes multiples. Elle peut alors douloureusement écrire le langage enfin possible de l'a-subjectivité ou de la non-objectivité, et propose en fait une sublimation du monstrueux. C'est ainsi qu'elle se substitue aux fonctions qu'accomplissait jadis le sacré. Mais il s'agit d'une sublimation brève, sans sacre. Déchue.

Jean-Philippe IMBERT  
Dublin City University



## NOTES

- <sup>1</sup> Agota KRISTOF, *Le grand cahier*. Paris : Seuil, 1986 ; *La preuve*. Paris : Seuil, 1988 ; *Le troisième mensonge*. Paris : Seuil, 1991.
- <sup>2</sup> Pour reprendre l'expression de Danièle BRISON, « La peau, les os, l'âme », *Le magazine littéraire*, septembre 1995, p. 56.
- <sup>3</sup> Georges CANGUILHEM, « La monstrosité et le monstrueux », *Diogène*, 1962, n° 40, p. 35-49.
- <sup>4</sup> Guy DE MAUPASSANT, « La mère aux monstres », *La serre et autres nouvelles*. Paris : Alfil, 1993, p. 40-53.
- <sup>5</sup> Antoine CHALVIN, « Les yeux d'Emma », *Les yeux d'Emma et autres nouvelles*. Paris : Alfil, 1994, p. 87-105.
- <sup>6</sup> Ce qui est le mécanisme de chaque nouvelle de *Pages noires*.
- <sup>7</sup> « Initialement, au début de la rédaction du *Grand cahier*, je voulais écrire des nouvelles ». Philippe SAVARY, « Agota Kristof : l'implacable mécanique d'une horlogère », *Le matricule des anges*, 20 novembre- 25 janvier 1996, p. 27.
- <sup>8</sup> Jean-Noël BLANC, « Pour une petite histoire du "roman-par-nouvelles" et de ses malentendus », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, Actes du colloque de l'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, sous la direction de Vincent ENGEL. Frasnes : Canevas ; Québec : L'instant même ; Echternach : Phi, 1995, p. 173-178.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 177.
- <sup>10</sup> Thierry OZWALD, *La nouvelle*. Paris : Hachette (Contours littéraires), 1996, p. 15.
- <sup>11</sup> Marie-Louise VON FRANZ, *L'interprétation des contes de fées*. Paris : J. Renard, 1990, p. 12.
- <sup>12</sup> Maurice LÉVY, *Le roman gothique anglais, 1764-1824*. Paris : Albin Michel, 1995, p. vi.
- <sup>13</sup> *Ibid.*
- <sup>14</sup> Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 (nouvelle et 11<sup>e</sup> éd.), p. 233-237.
- <sup>15</sup> Alain FINKIELKRAUT, *L'humanité perdue, essai sur le XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Seuil, 1996, p. 112.
- <sup>16</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La mort*. Paris : Flammarion, 1977, p. 195.
- <sup>17</sup> Murielle GAGNEBIN, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel : Champ vallon, 1994, p. 141.

# CELATI RACONTEUR DE NOUVELLES

## CELATI LE NARRATEUR, CELATI LE RACONTEUR D'HISTOIRES

*Narratori delle pianure, Narratori delle riserve*<sup>1</sup> sont deux livres de Gianni Celati, où le mot « narratori » indique une pluralité des voix et le terme « narrer » rappelle la faculté de raconter des histoires, un retour aux origines du langage littéraire. *Quattro novelle sulle apparenze*<sup>2</sup> est un livre qui reprend la tradition de la nouvelle de type philosophique.

Plus généralement, Celati recherche des formes de représentation littéraire qui dérivent du paysage quotidien. « À ceux qui m'ont raconté des histoires, beaucoup d'entre elles sont ici transcrites » est la dédicace qui apparaît dans *Narratori delle pianure*.

On y sent flotter la transcription d'un « entendu dire » qui circule dans un lieu ou un paysage, pour reprendre les mots de Walter Benjamin, d'un parler non subjectif qui rassemble différentes voix.

Les composantes de cette prise de position théorique sont diverses. Une première influence dérive certainement des traditions culturelles des « lieux » de Celati. La vallée du Pô (malgré les grandes diversités entre la source dans le Piémont et les bouches du Pô sur l'Adriatique), avec sa culture faite d'histoires et de chansons populaires (comme celles des ouvrières qui chantaient en cueillant le riz, par exemple), et la tradition d'une culture « haute », qui a été capable d'observer, de cultiver et de sauvegarder les expressions de la culture populaire et de les aimer, ont eu une forte influence. Il suffit de penser simplement à *Autobiografie della leggera. Vagabondi, ex carcerati, ladri, prostitute raccontano la loro vita*<sup>3</sup>, de Danilo Montaldi, recueil de biographies de la débauche, exemple « classique » de recherche socio-anthropologique sur les formes de raconter « bassement ».

Le cinéma aussi a été très présent et attentif aux traditions de ces terres, on pense immédiatement à Fellini, Antonioni, Bertolucci ; Celati lui-même est auteur de documentaires.

Mais venons-en aux affirmations de Celati sur la signification et sur le but de son activité littéraire. Celati dit :

Je me suis mis à étudier l'ethnographie du discours, activité verbale, la « narrativité orale » comme l'enseigne Dellhymes, un éthologiste de l'Université de la Pennsylvanie. Dans la conversation quotidienne nous insérons des histoires, des anecdotes. [...] Rien qui ait un aspect structuraliste, tout y est éthologique<sup>4</sup>.

L'intérêt pour les aspects doubles et schizophrènes de l'acte d'écrire – souvent mis en relation avec des recherches menées dans des hôpitaux psychiatriques –,

tente de percer, d'aller au-delà de cette linéarité de l'écriture qui sépare la littérature des expressions plus quotidiennes ou en fait une forme qui privilégie des signes alphabétiques par rapport à la gestualité et à l'écoute. Il écrit à ce sujet :

Je dirais que l'écriture livresque est toujours silencieuse, opaque, mécanique, métaphysique (parce qu'elle est l'hallucination d'une règle supérieure) ; mais la fiction que j'ai étudiée ici concerne la possibilité pour l'écriture d'apparaître non pas silencieuse, mais bien porteuse de voix qui parlent ; non pas opaque mais bien transparente, qui laisse voir des gestes ; non pas mécaniquement répétitive, ce qui est la linéarité typographique, mais pleine de mouvement et de réponses internes ; [...] production concrète d'un ouvrage<sup>5</sup>.

Le troisième point concerne une espèce de connaissance présupposée de l'écriture, une espèce d'oralité implicite comprise comme faculté de reconnaître dans l'écriture des éléments déjà présents dans notre esprit.

Dans *Narratori delle riserve*, recueil de brefs récits d'auteurs connus et inconnus choisis parmi ceux que Celati accueillait dans une rubrique littéraire du quotidien *Il manifesto*, il écrit :

Il y a un autre élément récurrent dans beaucoup de textes donnés. C'est l'attitude dans la manière d'écrire qui est celle de la lecture, un regard qui re-parcourt les choses comme s'il lisait un texte déjà donné. Il peut s'agir de lectures de protocoles absurdes (Ermanno Cavazzoni), de nouvelles sur un géant de la fin du siècle (Nico Orenge) [...]. *L'écriture nous rapproche de la réserve des choses qui étaient déjà dans notre horizon, avant nous*<sup>6</sup>.

Devant ces réflexions, devant ces formulations ouvertes et ayant les traits d'un programme, on a le sentiment d'adhérer complètement à ce que dit Gianni Celati, en raison aussi bien de la fluidité de son écriture que de l'accessibilité linguistique qui simule une façon de narrer quotidienne et involontaire.

De plus, les travaux de Celati semblent laisser transparaître un sens pragmatique, forme typique du mode de raconter « simple », réalisé de manière à donner plus ou moins des exemples de vie ; ou bien encore ils sont présentés comme une chronique d'un journal local qui, sur le même ton, parle de ce qui est arrivé au voisin et de ce qui est arrivé outre-Atlantique.

Et pourtant... que de filiations...

Je ne parlerai pas ici des traces d'auteurs auxquels Celati – professeur de littérature anglo-américaine à l'Université de Bologne – a consacré des études particulières et auxquels on peut remonter sans trop d'effort, comme Beckett et le thème du silence (que de mutisme à la manière de *Lucky d'En attendant Godot*, dans les récits de Celati !), je ne parlerai pas non plus des auteurs que Celati a traduits, comme Melville, Céline, Mark Twain, London, qui ont marqué d'un signe évident son œuvre, ni de son amitié littéraire ainsi que privée pour Italo Calvino, ni de son intérêt pour Federigo Tozzi (il a récemment écrit la préface de la réédition de *Con gli occhi chiusi*<sup>7</sup>).

Dans ce jeu interminable, on pourrait trouver une relation entre chacun de ces auteurs et l'œuvre de Celati : Céline et l'idée de la vie comme décomposition ; Melville et une métaphorique aspiration de l'homme à dominer la mer changeante et les monstres qui la peuplent ; London et le sens d'une nature en voie d'extinction ; Mark Twain et l'idée d'une histoire sans temps transmise dans son style immédiat, journalistique.

#### CELATI ET BENJAMIN

Dans cette intervention on veut plutôt mettre en évidence l'influence directe de l'essai de Walter Benjamin *Le narrateur*<sup>8</sup> sur le livre *Narratori delle pianure*, une influence qui concerne les points principaux du texte, son sens, ses fonctions les plus intrinsèques au-delà du ton lié à la simultanéité de la matière racontée par Celati.

Une première correspondance entre *Le narrateur* de Walter Benjamin et Gianni Celati peut déjà être repérée dans l'idée du caractère manuel de l'écriture. Benjamin, en citant Valéry (*Pièces sur l'art*), attire l'attention sur le fait que la connexion œil, main et âme, qui nous est de moins en moins familière, est un élément fondamental de la narration :

La narration, dans son aspect sensible, n'est pas exclusivement l'œuvre de la voix seule. Dans la vraie narration, la main intervient ; grâce aux gestes que le travail lui a enseignés, elle appuie les paroles de façons différentes et importantes<sup>9</sup>.

Celati, on l'a déjà vu, veut percer le mur du mot écrit. Différents récits décrivent minutieusement son caractère manuel. La pratique de l'écriture elle-même est souvent évoquée dans ses formes factuelles. L'écrivain ou l'aspirant écrivain est décrit dans son iter (parcours) concret (les livres qu'il lit, les universités qu'il fréquente, les expériences de la vie significatives pour la maturation de l'écriture, etc.) ; il suffit d'observer entre autres le récit du typographe qui veut comprendre à quoi servent les mots comme dans le récit « Come fa il mondo ad andare avanti » dans *Narratori delle pianure*.

Briser les mots, les phrases dans leur compacité cristalline est la tentative accomplie par différents personnages de Celati.

Dans l'essai « Il narratore », qui est consacré à Leskov, Benjamin synthétise les fondements de la narration, il affirme que les hommes sont de moins en moins capables de raconter oralement, que la narration trouve son origine dans le désir d'échanger des expériences (il rappelle à ce sujet comment les soldats de la grande guerre, bien qu'ayant vu et voyagé beaucoup, restaient muets, privés de la volonté de raconter et de transmettre leurs expériences).

Le narrateur est souvent un homme qui vient de loin, (il y a un proverbe allemand que Benjamin rappelle : *Celui qui vient de loin a quelque chose à raconter*), qui sait donner un sens pratique à l'acte de raconter, ce qui inclut un certain ton

exemplificateur avec la description des circonstances (celui qui ne sait pas décrire, ni donc reconnaître la situation dans laquelle il se trouve, n'est pas en mesure d'accueillir le conseil de la narration, dit Benjamin au sujet de l'auditeur, c'est pour cette raison que la description des lieux de la narration est importante).

### Les témoignages dans l'acte de raconter

Le narrateur selon Benjamin raconte quelque chose qu'il a vu ou quelque chose qu'on lui a raconté :

Celui qui raconte une histoire est toujours enclin à ramener à la première personne les circonstances qui lui ont permis de savoir ce qu'il répétera, quand il ne la présente pas simplement comme une aventure que lui-même a vécue<sup>10</sup>.

Mais voyons quelles sont les correspondances chez Celati par rapport aux points énoncés synthétiquement dans l'essai de Benjamin. La figure centrale est **la personne** qui raconte l'histoire.

Les narrateurs du livre sont nombreux pour les trente brèves histoires des plaines de la vallée du Pô, dont une carte géographique schématique est présentée dans les premières pages. Celati quelquefois se fait **narrateur-témoin à la première personne**, comme dans la description de Benjamin : « Je raconterai l'histoire d'une jeune fille japonaise qui vivait à Los Angeles<sup>11</sup> » ; « Mon grand-père était un homme très maigre et petit, exactement de la même taille et né le même jour que le roi d'Italie Vittorio Emanuele III<sup>12</sup> ».

À côté de cette forme de « certification » du récit entendu et vécu à la première personne, d'autres formes de légitimation présentent la narration comme réelle, ayant eu lieu : « Il y avait un coiffeur qui était venu à Piacenza » ; « Depuis longtemps déjà, il n'avait plus une langue propre avec laquelle il pouvait parler et écrire » ; « Il y avait un homme qui habitait à Figarolo, dans la province de Ferrara, il était menuisier<sup>13</sup> » ; etc., où la crédibilité des faits est surtout due à la précision de la description des lieux dont on se souvient.

Parfois, Celati dit qu'il a entendu que..., et il justifie sa narration comme étant le résultat d'un récit dont il a été témoin : « Il y a un homme très vieux et édenté qui dit savoir tout ce qui existe. Quand je l'ai connu... » ; « J'ai entendu raconter l'histoire d'une femme qui travaillait comme secrétaire dans une entreprise de transport, près de Taglio del Po » ; « Un ami allemand m'a raconté l'histoire d'un ouvrier de la Rhur qui avait projeté et cherchait à construire la machine du temps perpétuel de la seconde espèce » ; « Dans un petit village de la province de Parme, pas très loin du Pô, on m'a raconté l'histoire d'un vieux typographe<sup>14</sup> » ; etc.

### Un récit synthétique comme signification essentielle de la vie

Un récit synthétique et très essentiel communique un sens de la vie où la catégorie de l'espace est plus incisive que l'extension temporelle.

Dans *Narratori delle pianure* la **détermination temporelle** n'est pas aussi importante (« Il y avait un coiffeur », « Il y avait un étudiant de Parme », « Dans la région de ces plaines qui va vers les monts au sud du grand fleuve », etc.), même lorsque les dates signalent le début de l'histoire ou des détails déterminés, la forme du récit vide le temps de sa signification. Comme dans « Storia della corridora e del suo innamorato » – histoire qui se déroule en 1924 entre Paris, Milan, la Belgique, la Hollande, la Vénétie, lieux seulement évoqués comme des moments de réalisation des différentes étapes de l'histoire (les courses de la coureuse cycliste) –, où l'écrivain bloque le temps à travers certaines phrases répétées cycliquement par la coureuse cycliste (« Il n'y a que les bicyclettes qui m'intéressent ») et où la décadence de l'homme (ancien tailleur de pierre, maintenant cordonnier), qui se perd obstinément derrière un amour impossible jusqu'à la mort, signale un temps non évolutif.

Le fait de redéfinir à chaque fois le caractère obstiné des deux personnages sollicite, comme dans un récit oral, la **mémorisation** (ce qui importe ce n'est pas le cas singulier qui cependant a une détermination précise, mais le parcours, la situation dans laquelle le cas singulier se présente comme un exemple).

Il y a également une analogie entre Benjamin et Celati sur le **thème de la mort**. C'est la mort du cordonnier qui focalise la persistance (jusqu'à la mort précisément) de son amour obsédant pour la coureuse cycliste.

En peu de pages, la vie se présente comme une parabole où la mort en est le corollaire. Ceci arrive aussi dans « Vivenza di un barbiere dopo la morte », dans « Una sera prima della fine del mondo », etc.

Benjamin avait écrit à propos de la mort que :

C'est surtout auprès du mourant que l'on voit prendre forme la réalité transmissible, pas seulement le savoir ou la sagesse de l'homme, mais surtout le contenu même de la vie, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires<sup>15</sup>.

La **concision** est donc un caractère de ces brefs récits. Une vie est souvent traversée en deux ou trois pages. L'expectative de celui qui écoute, avait écrit Benjamin, est de pouvoir re-raconter<sup>16</sup>, et dans les narrations de Celati les différentes circonstances s'offrent dans leurs lignes essentielles et mettent en évidence un caractère dominant. Le souvenir est à la base du récit du narrateur – Benjamin oppose *mémorabiliser* (faculté du romancier) et *mémoriser* (faculté du narrateur).

Le caractère schématique de la narration, dans ses aspects d'archétypes qui préludent à la fable, est présent dans un récit de Celati intitulé « Traversata delle pianure » :

Il a plus de 70 ans, vers 1910, ma mère a traversé les plaines sur une charrette, avec ses frères, le mobilier, ses parents. Les lieux qu'elle a traversés devaient être pleins de marécages en ce temps-là [...]<sup>17</sup>.

L'histoire raconte comment aux portes de la ville les douaniers ont déconseillé d'entrer :

Mais pourquoi venez-vous vous installer ici ? À la campagne on est mieux, on vit heureux. Vous ne savez pas qu'en ville l'air est mauvais, qu'il y a toujours du tinta-marre, et que le soleil ne réussit jamais à descendre à l'horizon ?

Ceci est le seul détail du voyage que l'on m'ait raconté. Une sœur de ma mère m'a répété trois fois le récit, à différents moments dans le temps, en utilisant les mêmes mots prononcés en dialecte par les douaniers, dont elle se souvient comme d'une formule<sup>18</sup>.

À ce stade du récit – le voyage, l'empêchement – trois difficultés se présentent (la maladie, l'impossibilité de s'orienter dans cet endroit, le manque de travail) pour aboutir ensuite à la solution positive de tout, au dépassement des difficultés et à la vue du coucher de soleil, en d'autres mots au dévoilement et à l'épanouissement.

Comme dans les analyses de Vladimir Propp, nous trouvons le voyage, le déplacement, l'empêchement, les trois épreuves à surmonter, et enfin la normalisation espérée des événements.

### **L'auditeur complète le récit qui n'a pas de caractère historiographique**

Contrairement à l'information qui aspire à la possibilité d'une rapide vérification – continue Benjamin –, dans l'art de narrer l'extraordinaire n'est pas expliqué, mais c'est l'auditeur qui peut lui attribuer les connexions logiques.

La concision correspond à l'exigence de l'auditeur de pouvoir à son tour répéter ce qu'il a appris sans prendre part aux événements<sup>19</sup>. Une constatation encore de Benjamin sur le rapport chronique-histoire :

L'historien est obligé de raconter d'une façon ou d'une autre les événements qu'il rencontre ; en aucun cas il ne peut se contenter de les représenter comme de simples exemples de ce qui se passe dans le monde. Mais c'est ainsi pourtant que travaillent les chroniqueurs, surtout au Moyen-Âge, quand la chronique prend sa forme classique, préparant l'historiographie moderne. En subordonnant le récit des événements aux insondables desseins de la providence divine, ils se sont soustraits au principe de démontrer et d'expliquer. Ils se contentent de pratiquer une exégèse, dont le rôle n'est pas du tout de situer les événements dans une chaîne rigoureuse, mais de décrire la manière dont ils prennent place dans le cours insondable des choses<sup>20</sup>.

Du point de vue de l'écriture on peut constater que beaucoup d'expressions chez Celati sont les témoignages d'histoires écoutées oralement, dont les informations sont souvent incertaines, mais dans la narration, Benjamin lui-même l'affirmait, il y a un **dépassement de l'information** comprise comme une communication sujette à la vérification : « Les rues devaient être un peu plus larges que les sentiers des champs », « Les lieux devaient être pleins de marécages »,

« Les couleurs des rues qu'ils voyaient devant eux devaient être complètement atténuées, sans comparaison avec les couleurs nettes que nous connaissons » – ici l'auditeur est impliqué sur le plan de la contemporanéité –, « Une fois ma tante doit avoir ajouté que... », etc.<sup>21</sup>

Nous nous trouvons devant une information que nous pensons véridique (« Les lieux devaient être... », « ma tante doit avoir ajouté... », etc.) ; la formule dubitative ne met pas en question la crédibilité de l'information, mais elle rend incertaine l'immédiate reconnaissance, ce faisant elle en amplifie l'application.

Citons encore une dernière référence à Benjamin dans un autre texte, *Verso la foce*, qui est la chronique jour après jour d'un voyage de Celati vers le delta du Pô. Comme on l'a vu dans son essai, Benjamin fait référence aux chroniqueurs médiévaux en tant que pères de l'historiographie moderne. Ceux-ci narraient les éclats d'une réalité qu'ils n'essayaient pas d'expliquer, convaincus que la vérité ultime était dans la *mente dei*, impénétrable. Légers comme des plumes, ils s'abandonnaient au goût du récit fragmentaire.

Cet aspect « ingénu » imprègne le parcours de Celati dans *Verso la foce*, un voyage sans but précis avec un ami allemand à la recherche de collègues éthologistes. Un voyage prétexte le long du fleuve. Il est facile de penser aux *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain, au voyage sur les eaux constamment lentes du Mississipi, à son retour (de Huckleberry) au point de départ, c'est-à-dire qu'on se retrouve dans un monde sans histoire, dans un mouvement circulaire. D'autre part, Celati a consacré à Mark Twain quelques belles pages de critique dans *Finzioni occidentali*. Mais plus que cet aspect de la négation de l'histoire, Celati offre une manière de raconter journalistique, où le goût pour le détail n'est pas absent, et où en plus une vision complète et pessimiste d'un tout insaisissable, d'un comportement, d'un geste peut avoir valeur d'exemple. Ce caractère est aussi très marqué dans *Narratori delle pianure*. Les événements que Celati raconte ou re-raconte sont des histoires « vraies » qui parfois ont l'air ahurissantes, auxquelles l'écrivain n'ajoute rien, elles font partie d'un événement extraordinaire qui est raconté et qui construit souvent le sens d'une vie à laquelle les auditeurs peuvent attribuer un sens ultime « dans le cours insondable des choses », pour reprendre les mots de Benjamin.

#### L'INFLUENCE DE KAFKA

À l'idée d'une histoire perçue comme développement inusuel des événements, se mêle de façon un peu moins directe, mais non moins importante, le sens des apparences. Le voyage vers le delta est le voyage vers un paysage de dunes et de sable dont les horizons se déplacent continuellement, où le fleuve se confond avec la mer. Frontière impossible à atteindre et évanescence en dépit de la minutieuse topographie qui ouvre le livre avec des cartes géographiques dans *Narratori delle pianure*, et à travers une écriture **en caractère gras** pour les localités évo-



quées dans *Verso la foce*. Les **noms** (vrais) font partie des rares éléments stables du paysage, ancrent les lieux dans une réalité qui par d'autres aspects est insaisissable.

### Les signaux

Kafka avait donné aux signaux écrits une importance particulière. Dans le roman de jeunesse *America*<sup>22</sup>, non terminé, Karl Rossmann, chassé à 16 ans de son village par son père, en raison de sa liaison avec une servante plus âgée que lui, conservera son regard ingénu durant son voyage en Amérique, où l'objectivement monstrueux l'emporte, mais – tel un nouvel Isaac – il gardera un bon souvenir de son père. Les inscriptions lui donneront de temps en temps l'illusion d'une réalité différente, de la possibilité d'une Loi juste, évidente, jusqu'au grand théâtre de l'Oklahoma où domine l'inscription « Tout le monde est le bienvenu ». Karl conservera jusqu'aux dernières lignes du roman son innocence première et gardera ses illusions sur les apparences. Également, dans « Nella colonia penale<sup>23</sup> », l'effrayante inscription « Honore ton supérieur », prescrite au condamné par une marque au fer rouge sur son corps, et le « Sois juste » des feuilles du dossier en cuir de l'officiel-bourreau (« tandis que le condamné riait dans son for intérieur ») mettent en opposition l'apparence (dans le sens propre d'apparaître, être présent) d'une réalité brutale, avec une réalité que nous attendons comme juste et opposée, mais qui s'éloigne et fuit avec le départ-abandon du voyageur « spectateur »

Les inscriptions chez les deux auteurs servent d'ancrage à une réalité apparente et fluctuante, donnent un rythme à des significations fuyantes.

Les mêmes lieux si minutieusement signalés et décrits sont vidés de leur centre, comme privés de leur centre de gravité. La précision de Celati ne suffit pas à les enraceriner, pour circonscrire leur « ici », si habituel au contraire dans les descriptions des paysages d'Italie qui font l'objet de ses récits. Pendant la recherche du village de sa mère dans *Narratori delle paludi*, Celati demande à des jeunes où est le centre : « En ricanant ils m'ont répondu que le centre était là. [...] Le centre de la ville était constitué de deux avenues séparées par un parterre sans végétation<sup>24</sup> ».

La recherche du **centre** se retrouve dans différents autres passages : « J'ai demandé au garçon s'il pouvait me conduire dans la direction de Scardovari, et il m'a répondu que nous étions déjà à Scardovari<sup>25</sup> ».

Déception pour la détérioration d'une civilisation ancienne, mais aussi conscience des apparences, thème auquel, on l'a vu, Celati a consacré quatre nouvelles.

### La visibilité des apparences

Aussi bien dans *Quattro novelle sulle apparenze* – nouvelles « pour rendre perplexe » – que dans *Verso la foce*, l'influence de Kafka paraît indiscutable.

Dans un échange perpétuel entre ce que l'on peut dire et ce que l'on dit, entre le visible et ce que l'on voit, le narrateur raconte les faits tels qu'ils apparaissent,

dans leur continuuel glissement, dérapage.

Les caractères fondamentaux de cette non-correspondance peuvent être repérés dans l'éclatement de l'espace, et dans l'absence de la prégnance du temps. Les lieux que l'on peut voir chez Kafka sont inaccessibles, et les temps – des histoires qui se déroulent dans ces endroits – sont décalés, il n'y a pas de correspondance entre les attentes et les résultats finaux des actions. Il suffirait d'un léger déplacement pour que la catastrophe arrive.

Dans une tranquillité apparente, la monstruosité cachée prend l'homme par la main, comme l'acrobate au cirque, un damné aux allures d'ange :

Si une écuyère quelconque, gracile, malade de phtisie, était poussée sur un cheval trébuchant qui tourne sur la piste de manière ininterrompue, pendant des mois, devant un public insatiable, à coup de fouet violemment agité par un supérieur sans pitié [...].

Mais puisque ce n'est pas le cas : puisqu'une belle dame blanche et rouge sort soudainement de derrière les rideaux...<sup>26</sup>

Les apparences de Kafka sont horribles dans l'impossibilité de les pénétrer, de les dévoiler, d'enfoncer leur mur protecteur.

Les apparences de Celati aussi, qui ont l'air de concerner seulement l'extérieur, les couleurs qui palissent, le filtre de brouillard qui enveloppe la plaine du Pô, tableaux à la lumière toujours changeante, sont plutôt l'emblème d'évidences impossibles : « La lumière est en train de devenir plus faible, les contours des choses moins nets et plus allongés » ; « Dans la lumière du matin aujourd'hui trop éblouissante, avec des brumes légères de vapeur qui rendent les choses floues » ; « Les choses naviguent dans la lumière, elles sortent du vide pour apparaître sous nos yeux. Nous sommes impliqués dans leur apparition et leur disparition, comme si nous étions ici seulement pour cela ».

Celati nous rappelle les places de Ferrare de De Chirico (comme « Gioie ed enigma di un'ora strana » de 1913) où l'air immobile, suspendu et froid de la place, dans le jeu enfantin des belles petites statues, est seulement timidement inquiété par un tout petit train qui passe à l'horizon.

### Un message inaccessible

Un personnage, Baratto, dans *Quattro novelle sulle apparenze*<sup>27</sup>, commence son mutisme en entrant en apnée, moment de suspension absolue.

L'apparence est l'écran derrière lequel nous ne savons pas si la réalité existe, si elle est masquée, si elle ne réussit pas à se révéler, si elle ne nous arrive pas pour certaines raisons. Le voyage, l'aller, glisse sur une réalité qui a des temps différents ; les deux points temporels, ceux de l'attente et ceux de la manifestation des événements, ne se rencontrent jamais.

Comme dans « La muraille chinoise » de Kafka – que l'invisible Direction des travaux voudrait fragmentaire, flexible comme l'eau, symbole du tao, pour dé-

fendre, non pas la Chine contre les barbares, mais contre elle-même, dans l'existence des multiples communautés qui la peuplent (« la créature humaine est semblable à la poussière qui se soulève dans l'air », avait écrit Kafka<sup>28</sup> – et Celati : « Il pensait que cette poussière faisait partie du sol [...] soulevée par le vent et formant un nuage de poussière qui enveloppait les ombres<sup>29</sup> »), ainsi donc la frontière de Celati est mobile, elle ne ferme pas un espace, mais elle est changeante et privée d'épicentre, se rencontrer est presque impossible.

Dans « Un message de l'empereur », Kafka avait exprimé par un détachement ataraxique l'impossibilité pour les *temps* de se rencontrer, l'impossibilité pour le message d'arriver, malgré l'attente patiente d'un homme<sup>30</sup>.

Et Celati écrit : « Nous attendons mais rien ne nous attend, ni un astronef ni un destin<sup>31</sup> ».

Mais au-delà de la confrontation des extraits choisis c'est le sens général du récit de Kafka que l'on voit se répercuter chez Celati : on y voit mûrir une attente qui côtoie et glisse sur d'autres événements ; une attente vaine qui ne rencontrera jamais le « message de l'Empereur », ni d'autres messages.

Dans un autre récit lapidaire, Kafka répète la même idée :

Mon grand-père avait l'habitude de dire : « La vie est incroyablement brève. Aujourd'hui dans le souvenir, elle diminue au point que, par exemple, je réussis difficilement à concevoir comment un jeune garçon puisse décider de se rendre à cheval jusqu'au village voisin [...] »<sup>32</sup>.

Le temps d'une vie ne suffirait pas pour arriver.

Dans la façon de raconter de Celati, quelque chose empêche qu'un événement attendu s'accomplisse. Au-delà d'illusoires apparences, les attentes flottent dans un conglomérat de faits incompréhensibles qui dénoncent l'impossibilité de saisir la cohésion de l'ensemble, de l'évolution du temps, des différents temps de se combiner.

Les événements de « I lettori di libri sono sempre più falsi » se croisent de façon à ce que ce qui arrive soit toujours dans une phase où le désir est déjà éteint. Ainsi le sens et le plaisir des choses se perdent, et c'est peut-être la démonstration de l'inexistence de la Loi, des règles ; tout ce que l'homme fait, les efforts qu'il accomplit ne rencontrent jamais *le moment culminant*.

L'écrivain de « I lettori di libri sono sempre più falsi » ne réussit pas à écrire, ne réussit pas à vendre ses livres, à convaincre les autres de lire, il ne réussit pas à dominer les situations sentimentales. Sa jeune compagne, une tête vide qui part vivre toute seule, se transforme en une dévoreuse de livres, qu'elle réussit aussi à vendre, et elle devient maîtresse d'elle-même. Lui, l'écrivain, devient un critique – démolisseur de succès, sans joie ni légèreté. La vie en commun ne sera qu'une acceptation des apparences d'une réalité qui transparaît incertaine et indéfinie, qui n'a rien de terrible, mais quelque chose de redoutable.

### Les « auto-tromperies » d'Ulysse

En relisant le mythe d'Ulysse<sup>33</sup>, Kafka imagine que, devant les sirènes, ce fut le silence qui domina ; les oreilles bouchées, Ulysse fait semblant de croire qu'elles chantent – il sait bien que si elles l'avaient fait personne n'aurait pu y résister –, il comprend que les sirènes se taisent, qu'il est en présence de la mort des dieux. Mais il ne se laisse pas vaincre par ce silence, il ne se laisse pas séduire par l'idée d'avoir vaincu les dieux. Rusé comme un renard, il feint de croire que les sirènes chantent encore.

Le monde extérieur a besoin que nous l'observions et le racontions pour avoir une existence<sup>34</sup>.

Ce sentiment d'apparence extrême accompagne les deux travaux de Celati *Quattro novelle sulle apparenze* et *Verso la foce*.

Dans *Verso la foce* le sens d'un paysage en extinction, peut-être d'une humanité en extinction, nous accompagne tout au long du parcours, et ce n'est pas seulement les changements du paysage qui rendent incertain le but du voyage, c'est-à-dire l'arrivée aux bouches du Pô, un voyage qui met mal à l'aise au moins autant que les sentiments incertains de Celati qui continue cependant son parcours en décrivant minutieusement les lieux ; ce qui laisse perplexe, c'est la présence flottante de « dieux » d'autres temps (la solidarité, la beauté de la vallée du Pô, l'amitié, l'amour) ; tout est mort, mais comme les sirènes de Kafka qui bougent désormais seulement les lèvres et se trémoussent sans chanter, de la même façon les lieux sacrés de Celati envoient des signaux dépourvus de sens dans une mémoire mutilée. Flâner ne sert à rien, comme dans *Il Castello* de Kafka, il est impossible d'atteindre le centre.

Au-delà d'un discours sur les influences directes que Celati a reçues de Kafka, il est certain que cette filiation, ces traces acquièrent chez lui un nouveau visage.

Pour Celati, l'écrivain est le dernier simulateur. L'écriture représente une espèce d'obstination à cimenter la vie à l'aide des mots, malgré de nombreuses tentatives infructueuses : « Il disait que les mots sont faits d'une pâte différente, et ce que les apparences te disent c'est impossible de le dire<sup>35</sup> ».

Les figures du narrateur-voyageur-sage dans le sens de Benjamin, et de l'homme qui plie le sens de la vie à l'écriture, se trouvent dans « Idee di un narratore sul lieto fine », où Celati raconte l'histoire du fils d'un pharmacien, qui avait étudié à l'étranger et était revenu à la maison après la mort de son père pour s'occuper de la pharmacie, à Viadana, dans la province de Mantoue :

La réputation de son savoir s'était répandue dans les campagnes, par les voix qui parlaient de son immense bibliothèque, d'un de ses traitements prodigieux contre le mal d'oreille, de la plus récente méthode pour irriguer les champs, et des douze langues parlées par le pharmacien, lequel, entre autres, au dire des voix, était en train de traduire en allemand la *Divine Comédie*<sup>36</sup>.

Quand pourtant le pharmacien tombe amoureux de la jeune fille qu'on lui avait confiée pour des raisons d'étude, la colère de la petite communauté se déchaîne.

Mis aux marges, le protagoniste, enfermé dans sa maison jusqu'à la fin de ses jours, oubliant de manger, travaillera pour réécrire la fin de nombreuses œuvres littéraires. Il ne toléra pas les conclusions tragiques d'une histoire. Il avait dédié ses derniers jours à la réécriture du huitième chapitre de la troisième partie de *Madame Bovary*, celui où Emma meurt. Dans sa version, Emma guérit. Mais :

Son tout dernier travail est cependant cette bande de papier qu'il avait dans les mains et que, déjà mort de faim, il était en train de poser sur la dernière ligne d'un roman russe en traduction française. Ceci est peut-être son travail le plus parfait ; ici, en changeant seulement trois mots, il a transformé une tragédie en une bonne solution de vie<sup>37</sup>.

C'est la métaphore de l'écriture pliée à un sens de la vie positif et désiré. Nous sommes aux antipodes de *Finzioni* de Borges.

La parabole de l'exclu s'accomplit chez l'écrivain, repoussé aux marges de n'importe quelle fonction et entouré d'une méfiance sociale. Et, malgré tout, il est encore chargé de transmettre la « réalité » : « Il l'a vue en train d'écrire, ceci est vraiment du réalisme » (p. 109) – dans *Verso la foce*. Comme Ulysse il continue son voyage aux limites du mensonge.

Des récits entiers – on l'a déjà vu en partie – sont consacrés à l'écriture comme tentative d'arrêter la réalité dans l'aspect concret des mots, unique géographie et seul point cardinal possible (Voir « I lettori sono sempre più falsi » dans *Quattro novelle sulle apparenze*, et « Parabola per disincantati », « Dagli aeroporti », « Vita di un narratore sconosciuto », etc. dans *Narratori delle pianure*).

L'écriture, en outre, constitue une tentative de chasser les apparences, mais ceci – c'est évident – n'arrivera pas.

Tout le recueil de *Narratori delle riserve* va également un peu dans ce sens, c'est-à-dire celui de voir dans l'écriture une recherche qui appartienne à beaucoup de personnes et pas seulement à l'écrivain lettré, une écriture qui perce la page typographique pour remonter au gestuel, à l'oralité, etc. Mais ceci est la dernière illusion d'un monde que malgré tout nous voulons voir nous appartenir ; Celati-Ulysse le sait bien, lorsqu'il termine *Verso la foce* en écrivant :

Si maintenant il commençait à pleuvoir tu te mouillerais, s'il fait froid cette nuit, tu auras mal à la gorge, si tu rentres à pied dans l'obscurité tu devras avoir du courage, si tu continues à errer tu seras de plus en plus décati. Chaque phénomène en soi est serein. *Appelle les choses pour qu'elles restent à toi jusqu'au dernier moment*<sup>38</sup>.

## NOTES

- <sup>1</sup> G. CELATI, *Narratori delle pianure*. Milano : Feltrinelli, 1985 ; *Narratori delle riserve*. Milano : Feltrinelli, 1992, récits entre l'épique et la jonglerie tels que *Le avventure di Guizzardì*, *La banda dei sospiri*, *Lunario del Paradiso*, republiés chez Feltrinelli en 1989 sous le titre *Parlamenti buffi*. Il codirige la revue littéraire *Il semplice* fondée en 1995 et éditée par Feltrinelli.
- <sup>2</sup> G. CELATI, *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano : Feltrinelli, 1987.
- <sup>3</sup> D. MONTALDI, *Autobiografie della leggera. Vagabondi, ex carcerati, ladri, prostitute raccontano la loro vita*. Torino : Einaudi, 1961.
- <sup>4</sup> Nico ORENGO, « L'inchiostro delle voci », *La stampa* (Torino), 1992, p. 174 (l'interview date de 1985).
- <sup>5</sup> G. CELATI, *Finzioni occidentali*. Torino : Einaudi, 1986 (1<sup>re</sup> éd. 1975), p. 184. Toutes les traductions de l'italien des textes de Celati et de Kafka sont dues à Laurence Pieropan et à l'auteur.
- <sup>6</sup> G. CELATI, *Narratori delle riserve*, p. 10 ; c'est moi qui souligne.
- <sup>7</sup> F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*. Milano : Feltrinelli, 1994. (C'est la réédition de Editori Riuniti de 1980.
- <sup>8</sup> W. BENJAMIN, « Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Essais 1935-1940*. Paris : Denoël et Gonthier, 1971 (Frankfurt, 1955).
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 84.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 66.
- <sup>11</sup> G. CELATI, *Narratori delle pianure*, p. 16.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 89.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, respectivement p. 57, 65, 86.
- <sup>14</sup> G. CELATI, *Narratori delle pianure*, respectivement p. 136, 126, 118, 50.
- <sup>15</sup> W. BENJAMIN, « Le narrateur... », p. 68.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 73.
- <sup>17</sup> G. CELATI, *Narratori delle pianure*, p. 89.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 90.
- <sup>19</sup> W. BENJAMIN, « Le narrateur... », p. 72.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 70-71.
- <sup>21</sup> G. CELATI, « Traversata delle pianure », *Narratori delle pianure*, p. 89-91.
- <sup>22</sup> F. KAFKA, *America* (1913). Torino : Einaudi, 1945.
- <sup>23</sup> F. KAFKA, « Nella colonia penale » (1919), *La metamorfosi e altri racconti*. Milano : Garzanti, 1966.
- <sup>24</sup> G. CELATI, *Narratori delle pianure*, p. 106.
- <sup>25</sup> G. CELATI, *Verso la foce*. Milano : Feltrinelli, 1989, p. 138.
- <sup>26</sup> F. KAFKA, « In Galleria », *La metamorfosi e altri racconti*. Milano : Garzanti, 1966, p. 119.
- <sup>27</sup> G. CELATI, « Baratto », *Quattro novelle sulle apparenze*, p. 11. Dans le récit de Baratto tout est suspendu, l'important c'est qu'il ne se passe rien. La femme, l'école, les amis sont sans intérêt. Une gestualité très codifiée accompagne la vie de Baratto, qui commence à guérir à partir du moment où « il pense les pensées des autres » (p. 29).
- <sup>28</sup> Cité dans P. CITATI, *Kafka*. Milano : Rizzoli, 1987, p. 164.
- <sup>29</sup> G. CELATI, « I lettori di libri sono sempre più falsi », *Quattro novelle sulle apparenze*, p. 87.
- <sup>30</sup> F. KAFKA, *La metamorfosi e altri racconti*. Milano : Garzanti, 1966, p. 141-142 : « L'empereur – comme on le dit – t'a envoyé, précisément à toi individu singulier, extrêmement misérable parmi les sujets, à toi qui devant le soleil impérial t'es enfui le plus loin possible comme une ombre futile, un message de son lit de mort ». Mais le messager ne surmontera pas les obstacles : « [...] et ainsi pendant des millénaires ; et quand bien même il arriverait finalement à la dernière porte – mais ceci n'arrivera jamais de la vie –, il débouchera devant la cité impériale, le centre du monde, pleine jusqu'au bord de toute sa racaille : personne ne peut arriver jusqu'au but, même s'il est porteur du message d'un mort. Mais toi assieds-toi à la fenêtre et imagine qu'il arrive vers toi, quand le soir descend » (dans « Un messaggio dell'imperatore »).
- <sup>31</sup> G. CELATI, *Verso la foce*, p. 140.
- <sup>32</sup> *Ibid.*
- <sup>33</sup> F. KAFKA, « Il silenzio delle sirene », *Il messaggio dell'Imperatore*. Torino : Frassinelli, 1952, p. 55-56.
- <sup>34</sup> G. CELATI, *Verso la foce*, p. 126.
- <sup>35</sup> G. CELATI, « Parabola per disincantati », *Narratori delle pianure*, p. 55.

<sup>36</sup> G. CELATI, « Storia di un narratore sul lieto fine », *Narratori delle pianure*, p. 57.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>38</sup> G. CELATI, *Verso la foce*, p. 140.

# LA NOUVELLE EN QUÊTE D'ELLE-MÊME

À la question, que je croyais pertinente, posée à Antonio Tabucchi dans un café littéraire : « Vous écrivez des nouvelles aussi bien que des romans, qu'est-ce qui préside au choix d'une forme plutôt qu'une autre ? », je me suis entendu répondre, après un certain silence où je démêlai difficilement la perplexité de l'agacement : « J'écris sans me poser *cette* question, sans faire de plan et je décide à un moment donné de mettre un point : ça donne soit une nouvelle, soit un roman. » Me référant aux études sur le genre, j'insistai pour savoir si le critère de longueur lui paraissait suffisant, pour distinguer l'une par rapport à l'autre. Cette question d'universitaire tatillon reçut une réponse aussi légère qu'élégante : « Je suis le papillon, à vous d'être les entomologistes et de faire des classifications<sup>1</sup>. »

Dans son introduction à l'étude qu'il consacre à la nouvelle, Thierry Ozwald soutient que la nouvelle procède toujours « d'une espèce d'élitisme littéraire », que c'est une « forme de dandysme », réservée aux puristes, « parce qu'elle pose avant tout des problèmes de réception d'ordre intellectuel<sup>2</sup>. » Ne sommes-nous pas des intellectuels passionnés par le genre de la nouvelle que nous voulons définir en référence aux autres genres, donc peu ou prou des entomologistes ?

J'aimerais jouer les papillons, ou l'abeille attirée par un certain pollen. En m'attardant sur quelques-unes d'entre elles, je me suis demandé si on ne pouvait pas les ranger parmi les récits excentriques tels que les a analysés avec pertinence D. Sangsue<sup>3</sup>. En faisant bref, donc antiromanesque, la nouvelle reproduirait, à petite échelle, la contestation qui est à l'œuvre dans les grands genres parodiques. Elle pratiquerait une sorte de libertinage narratif.

Pour être plus précise encore, les textes qui ont retenu mon attention présentent des indices d'excentricités comme la distanciation ironique, la réflexivité, et relèvent à certains égards de ce que l'on a appelé la métafiction. Pour Thierry Ozwald encore, la nouvelle au *XX<sup>e</sup>* siècle appartient à une « esthétique de la rupture », elle est présente « partout où la réflexion sur le roman est à l'œuvre, où les problématiques romanesques se formulent<sup>4</sup> ». La mise en abyme y est fréquente et s'y exerce souvent une activité de subversion.

C'est ce que nous voulons montrer à partir de quelques nouvelles où ludicité et lucidité font le plus souvent bon ménage. La parodie et l'humour permettent à ces auteurs de pratiquer d'une façon sérieuse et légère une activité générique au cœur même de leur récit. De raconter des histoires et de nous conter l'histoire de la nouvelle. La première appartient au *Recueil de l'année nouvelle*, les autres sont tirées du premier volume de la trilogie de Cyrille Fleischman, *Rendez-vous au métro Saint-Paul*<sup>5</sup>.



« TROMPE-LA-MORT<sup>6</sup> » DE MARC PETIT

« Trompe-la-mort » a déjà été commenté par Carmen Camero Pérez dans une étude qui visait à construire une « poétique de la nouvelle française contemporaine » à partir du *Recueil de l'année nouvelle*. Elle y soulignait le « caractère hybride » du texte de Marc Petit, « à la limite du conte et de la nouvelle<sup>7</sup> ». Elle semblait cependant le rapprocher un peu plus du conte en raison de ses stratégies d'énonciation, du « renversement final traduisant un effet de surprise », et d'une manière plus implicite de la symbolique du personnage. Je souhaiterais, tout en mettant quelquefois mes pas dans les siens, proposer un parcours de lecture un peu différent.

La notule de présentation bibliographique qui accompagne la nouvelle de Marc Petit fait état effectivement d'une certaine hésitation (embarras ? refus ?) quant au statut générique des textes brefs qu'il a publiés jusque-là. « Plus que de "nouvelles" l'auteur préfère parler "d'histoires" à propos de ses récits<sup>8</sup> ». Cette autre précision devrait intriguer le futur lecteur et l'inviter à la prudence : « Poésie et ironie se conjuguent pour prendre le lecteur au piège. Mais l'auteur est souvent le premier surpris dans cette affaire. »

Dans ce qu'il faut bien entendre comme une parole d'auteur, nous sont révélées les intentions parodiques du texte à venir. Elles sont décelables à deux niveaux de lecture, le premier fonctionnant en régime dénotatif, le second en régime connotatif. Comme dans les récits excentriques, le narrateur de la nouvelle « Trompe-la-mort » – pour l'instant considérons-la comme telle – adopte la distanciation ironique qui lui permet de commenter le texte en train de se faire, sur le mode classique de l'intrusion d'auteur, ou de l'adresse au lecteur. (C'est ce que Carmen Camero Pérez appelle « l'autocommentaire » et « la métalittérature »).

Ainsi, dans un incipit de 29 lignes constitué de longues phrases toutes en circonvolutions, le narrateur répond aux très conventionnelles questions : où ? qui ? quand ? comment ? Afin de présenter un « personnage étrange » qui vient d'entrer dans le hall d'un hôtel de Bangkok (où il passe « de longues après midi » dans « un luxueux ennui »), il interrompt son récit à la première personne de la façon suivante :

« Mais je m'aperçois qu'abusé par les prestiges de mon *style* si malencontreusement accordé à celui du *lieu*, je n'ai pas encore décrit le personnage, mis à part son nez et ses oreilles ; de sorte que le lecteur est en droit de se demander en quoi celui-ci me paraissait détonner dans le décor raffiné de l'Hôtel Oriental. J'y viens, et serai aussi bref que le *sujet* l'impose<sup>9</sup>. »

Le lecteur, averti, va superposer une deuxième lecture à la première et soumettre le texte à ce que D. Sangsue appelle « une double écoute<sup>10</sup> ». Le style de cet incipit, contrairement à ce qui est affirmé, est justement en harmonie avec le lieu

décrit (il imite en quelque sorte le décor oriental raffiné, « au charme délicieusement mélancolique et suranné »), mais sans doute est-il « malencontreusement accordé » à cet autre lieu de rencontres qu'est la nouvelle, qui s'attarde rarement dans ce genre de méandres. De la même façon, on est en droit de supposer que l'exigence de brièveté dont il est question est imposée par le genre, plus que par le « sujet ». Inutile de développer longuement ce que l'on peut également entendre dans l'épaisseur du mot « sujet », heureusement survenu en lieu et place du mot objet (au sens, que nous voulons lui donner, d'objet textuel).

Quand Trompe-la-mort<sup>11</sup>, personnage éponyme, apprend au cours de la conversation avec le narrateur que ce dernier est écrivain, « qu'il achète et revend la vie des gens », il vient le défier sur son propre terrain : dans une version toute personnelle, il pastiche la scène d'assaut que comporte tout récit de guerre digne de ce nom. Après avoir averti son interlocuteur en lançant un « Accroche-toi, mon bonhomme [...] on décolle ! », il commence sa narration en imitant grossièrement les conventions romanesques par cette annonce solennelle : « CHAPITRE I, LA PRISE DE LA CASERNE MONCADA » et poursuit dans le plus pur style parodique – mais de quel(s) roman(s) précisément ? Devenu narrateur à son tour, il s'exprime dans un style oral qui hésite entre celui du reporter qu'il prétend être ou d'un Bardamu qu'il voudrait être, jargonne en espagnol et reprend à son compte des slogans révolutionnaires. Ce récit second se démarque de l'autre et prend des allures de digression. Il se clôt par une phrase en italique<sup>12</sup>, qui semble signer là une pratique d'intertextualité active, réelle ou mystificatrice. Au lecteur de trancher.

Le narrateur, quant à lui, ne se laisse pas prendre à l'esbroufe de son personnage, ni au jeu du double, du « Ghost writer<sup>13</sup> », malgré cette interpellation arrogante : « Lequel de nous deux pourrait servir de nègre à l'autre ? » La réplique ne se fait pas attendre, elle rappelle les clauses d'un contrat générique bien connu des théoriciens de la nouvelle :

L'ennui, c'est que je dois écrire une *nouvelle*, dis-je. Je cherche de l'inédit, et le récit de la prise de la caserne Moncada est déjà un classique. En outre, la nouvelle est un genre sérieux, je dirais même codifié, toute l'histoire étant construite autour d'un renversement, induisant un effet de<sup>14</sup>...

Il est interrompu dans son développement, et le « renversement » se produit effectivement quand le personnage du baroudeur quitte précipitamment la scène car il pense avoir reconnu dans la figure du « soi-disant écrivain » celle de la mort, de SA mort. Le lecteur apprend, en cette fin piégée (où l'énigme se renforce et se dénoue à la fois), que la même chambre d'hôtel a été attribuée (peut-on croire à une erreur ?) au narrateur et à son personnage. Qui double qui et avec quels intérêts ?

On notera que c'est le moment où Trompe-la-mort sort de son indécise identité : il n'est plus désigné que par un seul patronyme, « Morazki », alors que jusque-là le barman de l'hôtel, relayé par le narrateur, le nommait « Morazki ou peut-être Morazko<sup>15</sup> ». Il disparaît doublement et de la diégèse, et de la fiction qui se désigne comme telle, qui affiche sa réflexivité. Plus que jamais « être de papier », il devient le fantôme de lui-même.

Les intentions parodiques sont donc visibles (exhibées) et lisibles dans d'autres signes, par transparence : ne trouve-t-on pas en relisant le début de la nouvelle des expressions qui redoublent le sens dénoté pour suggérer une activité métatextuelle plus ou moins intense ? Quelques exemples méritent notre attention.

Qui penserait, en première lecture, à accorder une quelconque importance à ce passage : « Je ne tardai pas à remarquer [...] un personnage assez étrange, même au regard d'une *telle compagnie d'excentriques, pour attirer l'attention du plus distrait ou du plus blasé*<sup>16</sup> » ? N'est-ce pas inscrire là, outre un sens dénoté, des signes de connivence à l'intention d'un lecteur attentif à l'écriture de la fiction ?

Ou bien encore cette autre notation, en apparence tout aussi anodine : le narrateur s'adressant au barman accepte « de lui faire la conversation dans la langue de Voltaire ». Voilà une façon certes de désigner le rayonnement de la langue française, mais ne faut-il pas voir aussi un parti pris d'ironie, comme savait la pratiquer le grand homme ? Ce trope, on le sait, joue de l'ambivalence et permet de dire sans dire.

Dernier indice enfin. Le narrateur se demande s'il n'est pas victime de « paramnésie », s'imaginant avoir déjà rencontré le personnage au « nez de betterave » et aux « oreilles de choux » quand ce dernier entre dans le hall de l'hôtel. Mais c'est le dénouement de la nouvelle et sa chute qui donneront au lecteur une impression très forte de... déjà lu. Nous aussi, nous sommes atteints de paramnésie, et nous ne pouvons pas ne pas avoir collaboré à cet « effet de parodie ». Souvenons-nous de l'avertissement : « Poésie et ironie se conjuguent pour prendre le lecteur au piège. »

On en déduira que « Trompe-la-mort » est peut-être bien une histoire de nouvelle, dans laquelle le narrateur fait semblant d'être doublé par son personnage, alors qu'il maîtrise parfaitement son sujet.

#### LES (NOUVELLES ?) NOUVELLES DE CYRILLE FLEISCHMAN

Ressortissent de la même veine, certaines nouvelles de Cyrille Fleischman qui appartiennent au premier recueil de la trilogie *Rendez-vous au métro Saint-Paul*<sup>17</sup>. Ces textes, nous dit-on, « illustrent l'esprit et l'humour de la tradition ashkénaze ». Nous observerons que, dans sa note liminaire, l'auteur s'entoure de la même précaution quant au statut des textes qu'il rassemble. Priant qu'on l'excuse par avance des éventuelles coquilles, il termine sa présentation ainsi :

« D'ailleurs, les histoires ici rassemblées ne sont que des histoires, et rien en ce monde n'est parfait. »

Se déterminer par rapport à une forme littéraire, que seuls des universitaires entomologistes s'obstinent à définir, ne relève donc pas de ses préoccupations. Le repli prudent derrière le flou des termes « histoires » ou « textes » indique peut-être le souci de répondre au désir légitime du lecteur qu'on lui raconte des histoires, mais aussi la volonté de sortir des querelles stériles de classification.

Ce qui n'empêche pas que tout le monde y trouve son compte. Ceux qui connaissent l'esprit ashkénaze et les ressorts de l'humour qui lui est traditionnellement attaché (ceux-là cherchent à retrouver au fil des textes le goût des « matzoth »), ceux qui le découvrent et finissent par s'en imprégner, ceux enfin qui aiment le genre subversif que se donne parfois la nouvelle et ce, quels que soient ses thèmes (les rapports de voisinage, le poids des traditions) et le milieu socioculturel de référence (les commerçants juifs du quartier du Marais à Paris).

Si l'on se place du point de vue d'une réflexion sur le genre, quelques-unes des nouvelles de Cyrille Fleischman se présentent comme un laboratoire d'observation. Nous en avons retenu trois : « Métamorphose », « Littérature », « Pique-nique : rendez-vous au métro Saint-Paul » qui clôt le premier recueil et lui donne (pour partie) son titre. Si ce dernier n'est pas parlant, on remarquera que les deux autres dessinent un horizon de lecture plus familier, voire fonctionnent comme un signal. On peut s'attendre, en effet, avec « Métamorphose » à une parodie de la célèbre nouvelle de Kafka, que nous sommes invités à « lire palimpsestueusement<sup>18</sup> ».

En voici l'argument. Pour être choyé par ses enfants qui le délaissent, un grand-père choisit de se métamorphoser, d'abord en chien de luxe chez son fils, puis en chat chez sa fille, enfin en grain de poussière chez un cousin. Il finit ses jours, si l'on peut dire, ou commence une nouvelle vie, « dans un exemplaire rouge du livre de poche où il y a écrit en jaune : *La Métamorphose* de Franz Kafka<sup>19</sup>. »

Cette nouvelle combine les deux opérations fondamentales qui sont à l'œuvre dans la parodie : la distance ironique et la transcontextualisation (selon les critères retenus par Linda Hutcheon et que reprend D. Sangsue). Les métamorphoses successives sont ici choisies par le personnage du grand-père (victime de l'indifférence de ses enfants). Il n'est pas « évacué » par la femme de peine comme Gregor Samsa mais se perd tout seul dans les pages d'un livre.

« Littérature » est l'histoire d'un homme mûr, Hugo Kopsauer, représentant en doublure, qui entretient le fantasme d'écrire une « biographie monumentale » de Rousseau, l'auteur des *Confessions*. Et non « le cousin du XVIII<sup>e</sup> » ainsi qu'en plaisante le narrateur à propos de personnages dont l'horizon culturel semble vouloir se borner aux comptes du tiroir-caisse. Hugo Kopsauer passe dans son milieu pour un extravagant, acariâtre qui plus est. C'est la facétie incarnée pour le plaisir du lecteur. Malheureusement, il rencontre le bonheur sous le visage de l'amour,

devient normal, gentil... donc inintéressant pour la littérature. C'est sur cette considération que se termine la nouvelle :

Ainsi, Hugo Kopsauer acquit le bonheur, la normalité et vraisemblablement la gentillesse... Un désastre.

On le perdit définitivement comme personnage, car la littérature a horreur des fins heureuses ! Mais la vie, à Paris, rue de Turenne, dans le troisième arrondissement, n'avait aucun égard pour la littérature, et c'était sans doute la réalité qui avait tort<sup>20</sup>.

Avec « Pique-nique : rendez-vous au métro Saint-Paul », Cyrille Fleischman traite à sa façon des rapports conflictuels, parfois, entre personnages et auteur. Ce dernier récit, le plus « excentrique » au sens défini plus haut, parodie des parodies du genre romanesque, mais en se limitant au cadre plus étroit de la nouvelle. On est en droit de se demander si précisément il ne se démarque pas des textes que la critique universitaire a analysés comme relevant de la métafiction.

Le pique-nique dont il est question est un rendez-vous annuel entre l'auteur et ses personnages, que ceux-ci soient morts ou vivants. Son caractère rituel nous invite à penser que les « traditions » qui sont visées ici (l'humour étant au cœur de celles-ci) ne sont plus seulement celles qui cimentent les communautés juives ashkénazes, mais la grande famille des écrivains de genres parodiques. Venus en petit nombre, les personnages échangent quelques réflexions amères sur le sort qui a pu leur être réservé dans d'autres nouvelles.

Il manquait les personnages qui en voulaient à l'auteur, et qui se vengeaient en ne venant pas à la petite fête. Ils se plaignaient d'un tirage insuffisant de la nouvelle dans laquelle ils avaient figuré. Ou, tout simplement, ils sous-entendaient que si l'auteur avait pris la peine d'un peu plus travailler les personnalités, ils auraient eu plus de relief. Mieux, que si on leur avait montré *une fois* comment écrire des nouvelles, ils les auraient écrites *eux-mêmes*<sup>21</sup>.

Voici une ébauche de réflexion théorique sur le genre et une façon de mettre en fiction (pour s'en moquer) l'un des paramètres qui sert à établir une frontière entre nouvelle et roman : le traitement du personnage. T. Ozwald parle à propos des personnages de nouvelles de « formes évanescentes [...] condamnées à errer comme des âmes en peine à la recherche d'un sens<sup>22</sup> ». Cyrille Fleischman leur permet ici de se venger, sans toutefois donner tort au théoricien. Écoutons-les deviser :

— Pas la peine d'aller plus loin, on est bien ici. De toute façon, qui ça intéresse l'endroit où des personnages vont pique-niquer ?

Quelqu'un ajouta :

— Qui ça intéresse même des histoires où on ne trouve pas de grands héros ? Moi jamais j'achèterai des bêtises pareilles ! Si l'auteur avait écrit des histoires dont on est fier, là, ç'aurait été autre chose comme pique-nique ! On aurait des *grands* personnages et pas la famille Butterflag ou la famille<sup>23</sup>...

L'humour, la dérision sont au rendez-vous pour mettre en scène les vraies ou fausses querelles de théoriciens, transposées ici sous la forme d'une dispute entre personnages. Tout repose cependant sur un malentendu (qu'est-ce qu'un « grand personnage » ?) et une confusion souvent entretenue par les narrateurs eux-mêmes entre personnage et personne.

Vous voudriez peut-être aussi que l'auteur ait raconté l'histoire des célébrités pour qu'on ait des barons à qui on saurait même pas comment parler à l'aise sur la pelouse [...].

— Mais quand même, si on avait avec nous un personnage brillant, genre homme politique, ou chanteur célèbre<sup>24</sup>...

Ces propos que le narrateur met dans la bouche de ses personnages témoignent de plusieurs choses : d'une volonté d'imiter le langage populaire du milieu qu'il met en scène, de ramener grâce à la dérision toute prétention théorique au niveau d'une discussion de café du commerce (ou de pique-nique !), de garder la maîtrise du jeu. Même si le personnage de l'auteur, lui, sombre dans la mélancolie parce qu'il est délaissé, oublié par les autres qui, eux, « se détendent », il n'en tient pas moins le rôle principal : ses pensées nostalgiques relèvent du commentaire narratorial. Il reprend ainsi ses droits.

Et il se demandait si une bonne partie de ce qu'on appelait la nostalgie, ce n'était pas, au fond, de simples histoires de dimanches [...] avec des personnages fantasques soumis à l'heure du retour<sup>25</sup>.

Ces exemples nous montrent que l'on ne parle jamais aussi sérieusement de littérature que lorsque l'on s'en moque. Quand elle part si joyeusement en quête d'elle-même, en jouant sur et de la transgression, la nouvelle se donne des lettres de noblesse.

Ainsi libertine, elle pervertit moins le genre qu'elle ne l'affranchit. Elle a donc bien gagné le droit d'aller musarder « dans la cour des grands ».

Nicole BAJULAZ-FESSLER

Institut national polytechnique de Grenoble

(CUEFA)

#### NOTES

<sup>1</sup> Rencontre avec Antonio Tabucchi, après le spectacle « Rendez-vous en haut de la tour de Pise », adaptation et mise en scène de ses textes par Yvon CHAIX (Théâtre du Rio, Grenoble, janvier 1997).

<sup>2</sup> Thierry OZWALD, *La nouvelle*. Paris : Hachette supérieur, 1996, p. 3.

<sup>3</sup> Daniel SANGSUE, *Le récit excentrique*. Paris : Corti, 1987.

<sup>4</sup> Thierry OZWALD, *La nouvelle*, p. 181.

<sup>5</sup> Cyrille FLEISCHMAN, *Rendez-vous au métro Saint-Paul, Les nouveaux rendez-vous au métro Saint-Paul, Les derniers rendez-vous au métro Saint-Paul*. Le Dilettante, 1993, 1994 et 1995.

- <sup>6</sup> Marc Petit, « Trompe-la-mort », *L'année nouvelle, le recueil, soixante et onze nouvelles*. Dole : Canevas Éditeur ; Bruxelles : Les Éperonniers ; Québec : L'instant même ; Echternach : Phi, 1994, p. 219-221.
- <sup>7</sup> Carmen CAMERO-PÉREZ, « Pour une poétique de la nouvelle française contemporaine », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque de L'année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994. Echternach : Éditions Phi ; Dole : Canevas Éditeur ; Québec : L'instant même, 1995, p. 138.
- <sup>8</sup> Il n'est pas le seul à plaider pour « des frontières floues et mouvantes » (Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989). Nous pensons à cette forme d'avertissement qu'Alessandro BARICCO donne aux lecteurs de son dernier roman, *Soie* (traduit de l'italien par Françoise BRUN. Paris : Albin Michel, 1997 [Les grandes traductions]) : « Ceci n'est pas un roman. Ni même un récit. C'est une histoire. [...] On pourrait dire que c'est une histoire d'amour. Mais si c'était seulement ça, ça ne vaudrait pas la peine de la raconter. »
- <sup>9</sup> Marc PETIT, « Trompe-la-mort », p. 219 (souligné par nous).
- <sup>10</sup> Daniel SANGSUE, *La parodie*. Paris : Hachette supérieur, 1994, p. 86.
- <sup>11</sup> Trompe-la-mort est le surnom donné au personnage d'aventurier que rencontre le narrateur, surnom dont il fera lui-même l'aveu de l'origine et qui résume toute son aventure personnelle. (Il renvoie également à Vautrin, alias Trompe-la-mort, de Balzac.)
- <sup>12</sup> « Cette journée fatale tirait à sa fin, et le visage mort du soldat Smidt ne souriait plus. » Marc PETIT, « Trompe-la-mort », p. 220.
- <sup>13</sup> C'est-à-dire « le nègre », ou littéralement écrivain fantôme, thème récurrent de la littérature et titre d'un roman de 250 pages de Jean-Luc BENOZIGLIO (*L'écrivain fantôme*. Paris : Seuil, 1978), qui s'arrête à l'orée du chapitre II, toujours en devenir...
- <sup>14</sup> Marc PETIT, « Trompe-la-mort », p. 221.
- <sup>15</sup> Ce qui évoque, de loin en loin, certaine déclinaison onomastique chez Perec (cf. les Kara-quelque chose du personnage de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*).
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 219 (souligné par nous).
- <sup>17</sup> La trilogie est composée de deux autres volumes : *Les nouveaux rendez-vous au métro Saint-Paul* et *Les derniers rendez-vous au métro Saint-Paul*.
- <sup>18</sup> Daniel SANGSUE, *Le récit excentrique*, p. 85.
- <sup>19</sup> Cyrille FLEISCHMAN, « Métamorphose », *Rendez-vous au métro Saint-Paul*, p. 59.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 116.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 140.
- <sup>22</sup> Thierry OZWALD, *La nouvelle*, p. 85.
- <sup>23</sup> Cyrille FLEISCHMAN, « Pique-nique... », p. 143.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 144.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 146.

## LA NOUVELLE COMME ESTHÉTIQUE DU SILENCE

« La parole sème, le silence récolte », dit un proverbe persan. De fait, à l'origine de toute nouvelle est le verbe, celui d'un diseur, d'un conteur professionnel, d'une voix venue de nulle part, et qui veut se dire, ou nous dire ce qu'il est urgent de rapporter. Au commencement est une musique, comme toute musique non pas rompant le silence, mais, dirait-on, presque enfantée par lui et poursuivant son cheminement, comme le dit si bien la nouvelle de Christiane Baroche, « Autrefois, dans nos chambres d'écho ». Que la nouvelle ait partie liée avec l'oralité, qu'elle s'intègre à un contexte de production et à la présence, supposée ou réelle, d'un public, chacun le sait depuis longtemps. Mais, aujourd'hui, quand la tradition subsiste, c'est d'une manière tellement codée qu'elle a perdu ses vertus primitives de communication et ne perdure qu'à travers les stéréotypes d'une convention. Il n'en reste pas moins que, surgie d'un en deçà, une voix s'élève pour emplir le silence du lecteur, qu'une voix investit le blanc de la page et occupe le bref espace d'un texte pour laisser place à d'autres textes comme lui promis à la disparition. Étrange dualité de la nouvelle, stérile et féconde, vacante et riche, murmure résonnant à l'infini...

S'il est vrai que « la parole sème » et que « le silence récolte », si le poète a bien senti que :

Chaque atome  
De silence  
Est la chance  
D'un fruit mûr,<sup>1</sup>

à quelles règles d'écriture, à quelles exigences intérieures le genre obéit-il, et, surtout, pourquoi, infime par rapport à la masse du roman, à peine audible eu égard à la profération de la parole théâtrale, la nouvelle laisse-t-elle autant d'empreintes dans le paysage intime qu'elle a parcouru, et tant de résonances dans le cœur de celui qui a su se mettre à son écoute ?

\*

Pourtant, *a priori*, rien ne semble vouer la nouvelle à cette plénitude du silence. Pis encore, elle serait le mode d'expression le plus anodin, le plus mineur, le plus évanescent. À commencer par les personnages. Qui sont-ils, ces « gens de la nouvelle », comme on dit « les gens du voyage » ? Vous, moi, personne. Évoquant



Frédéric Moreau ou Bardamu, je ne vous ferai pas l'injure de vous demander de quels romans ils sont les protagonistes, pas plus que je ne vous interrogerai sur l'identité du duo de *Fin de partie*. Mais si je nomme Bud, Fran et Olla, si je cite le nom de Macias, ou bien celui de Colin Delorme, lequel d'entre vous, le plus érudit soit-il, pourra-t-il associer ces noms à des écrivains – je ne dis même pas à un récit ou un recueil ?

Parfois même, le personnage de la nouvelle n'a pas de nom, tout juste un prénom ou un pronom. Faute d'identité, a-t-il pour autant un passé, un avenir ? Pour cet être de la transhumance, le passé n'est qu'entrevu, l'avenir incertain ou accessoire. Compagnon de route de nos courts voyages littéraires, en aucun cas il ne possède la sédentarité du personnage romanesque, installé dans un milieu social et affirmant, par un processus de promotion ou de dégradation, l'originalité de son statut. De lui nous ne connaissons jamais que les contours. Selon la belle formule d'Antoine Terrasse :

Les êtres se trouvent, s'accordent, et doivent se séparer ainsi. Une rencontre peut aussi n'avoir pas eu de suite. C'est ici un portrait ou une apparition ; un délire de la fièvre. Une angoisse, une obsession ; la solitude. Mais encore le secret et la grâce d'un instant, une femme ou un fruit dans la lumière. Un bonheur qui naît ; le lever du jour<sup>2</sup>...

Dans le meilleur des cas, le lecteur bénéficiera d'une ébauche, comme celle de la vieille femme de la nouvelle de Mireille Best, « Une lettre », lettre dont on devine que jamais elle ne parviendra à sa destinatrice, ou encore, dans le livre de Christian Bobin, *Une petite robe de fête*, du « visage irradié de lumière » d'une petite fille pareille, dans sa pureté native, aux saintes des tableaux primitifs.

En rien nous ne connaissons le personnage, certes pas son état, tout au plus son état d'âme, car nous sommes essentiellement conviés, comme dans les « samas », où le joueur de ney, la flûte en honneur chez les Turcs, soutient la voix du chanteur, à apprécier l'étendue de sa tessiture, à accompagner le voyageur lors de son parcours spirituel. Et de cette fin de parcours nul ne peut préjuger, parce que les prémisses sont aléatoires, fréquentes les bifurcations, et que l'enchantement produit par le récit dépend bien davantage de l'inventeur – le nouvelliste – que de celui qui l'inspire – le personnage, sorti de l'anonymat pour y retourner. Extraite du recueil *Quelque chose, là-bas*<sup>3</sup>, la nouvelle énigmatique de Nadine Gordimer, « Brocante », nous relate la découverte des lettres d'amour d'une femme écrivain à un scientifique de ses amis. Qui sont-ils réellement ? On l'ignorera toujours. Quelle était la nature exacte de leurs relations ? Le mystère s'accroît au fil des pages. Nouvelle en creux, par conséquent, dans laquelle les deux êtres « ex-sistent » pour s'évanouir dans le mirage qui les avait engendrés. Et même si nous lisons une nouvelle anecdotique, le chant du personnage est un chant brisé, parce qu'il est cette aria unique que roman ou théâtre, au contraire, se plaisent à multiplier, au milieu d'innombrables récitatifs.

Nous voilà donc devant de nombreux paradoxes : mort-né, le personnage n'accède à l'existence littéraire que pour s'en échapper. Insignifiant par lui-même, puisque pris dans les rets d'une aventure singulière, il est néanmoins doté d'une présence intense par les inflexions d'un timbre unique. Quant au silence qui suit son effacement, il doit être empli d'harmoniques. Aussi l'écriture de la nouvelle – et notamment la conception de la temporalité – doit-elle tenir compte de cette présence/absence, être un temps suspendu, brièvement lucide, entre l'opacité de deux durées. Le temps du personnage, parce qu'il n'a pas de futur, est souvent traité de manière rétrospective, non pas avec la linéarité chronologique qui caractérise par exemple le roman policier, mais par l'imbrication des époques et la superposition des instants. Ainsi Corinna Bille, dans « Le lieu », évoque deux amies qui brouillent volontairement leur vécu intime pour insérer, entre deux moments de leurs aventures sentimentales, des plages de silence irréductibles à toute interprétation. Dans une perspective semblable, la nouvelle peut procéder à la fois d'un rappel et d'un appel : tout conteur ressuscite, tente de donner à l'être de passage la permanence d'un personnage de roman. Dans la nouvelle d'Henri Thomas, tirée des *Tours de Notre Dame*, « Les pieds retirés », deux amants convoquent le bonheur passé sans parvenir à donner à leur amour une autre dimension. Quant à Marcel Arland (pensons par exemple à « La jeune fille et la mort »), il ne se contente pas d'élire un instant dans l'épaisseur du réel : il provoque sa dissolution, par l'énoncé, dès l'*incipit*, de l'événement essentiel, pour forer les sédiments les plus profonds de la mémoire. Voilà trois cas où les dernières lignes s'alourdissent de silences, et, amorcée par l'allegro d'un mouvement dramatique, la nouvelle s'en va, peu à peu, de pause en pause, jusqu'à s'égarer dans les méandres d'un lent decrescendo. Ce monde en gésine me fait penser à certaines traditions orientales dans lesquelles la musique fait surgir un mort ou révèle le visage de cet autre qui sommeille en nous : tel est le nouvelliste, grand ordonnateur du silence intérieur, capable, par l'énoncé d'un nom, par la relation de faits, de ce bref échange entre les vivants et les morts.

Cette esthétique du silence, inhérente au rayonnement éphémère d'un personnage dont le concept même, chacun s'en est rendu compte, ne convient pas, va de pair avec un mode d'écriture qui se doit de suggérer et de concevoir l'implicite comme élément fondateur du texte bref. Pourtant, au contraire du roman, univers des épisodes, des digressions, des intrigues secondes, le temps de la nouvelle devrait être un temps continu, puisque, selon Gide, elle se lit en une fois, et que coïncident l'énonciation et l'énoncé, le « médium et le message » dans la galaxie Marconi.

Or, nos assertions relatives au personnage l'ont déjà prouvé, la plupart des nouvelles se fondent sur une stratégie de la rupture, sur l'insertion de silences dans le *continuum* du texte avant le prétendu silence final. Toute la nouvelle de Bille, « L'Amour de vous », repose ainsi sur un montage expressif, juxtaposant, dans une structure asyndétique, les interrogations sans réponses : quel est cet

homme qui tire un sac pesant ? Pourquoi a-t-il tué la femme dont il traîne le cadavre ? De lui non plus nous n'apprendrons rien, ni du conflit qui les a opposés. Ne reste que l'image ultime :

Alors, il prit un revolver d'ordonnance sur sa table de nuit, ouvrit la bouche et tira comme le poisson qui meurt<sup>4</sup>.

Ajoutons, symbolique du pouvoir de tout silence, cette parole de l'assassin : « Tout ça, c'est une histoire de fascination ».

Ce que nous appelons « silence » pour l'instant, c'est une frange d'inconnu à l'entour du personnage, mais c'est également un art accompli de la parataxe narrative. Pour que le personnage s'éclipse, à peine exhumé de sa nuit, il faut que le narrateur joue sur les ellipses du récit, comme l'atteste la nouvelle de Boulanger, « L'attaque », où un vieux médecin, à deux reprises, entrevoit une créature de rêve après avoir rendu visite à un malade. Au matin, sous un chêne, on retrouve son corps inanimé. Le temps cesse d'être la durée rectiligne de Stendhal ou les anachronies de *La modification* : il est d'abord un temps métonymique, répercutant d'autres temps et s'écoulant vers la suppression de la durée métrique.

Ce traitement de la temporalité implique une écriture que j'appellerai écriture de la marge, dominée par le désir de laisser des blancs dans la trame du récit et d'user à l'envi des signes de ponctuation narratifs. À cet égard, ce n'est pas au roman traditionnel qu'il convient de comparer la nouvelle, mais, en premier lieu, à des œuvres hybrides, presque inclassables, bien qu'elles portent l'appellation de « romans ». En second lieu, au cinéma de la « Nouvelle Vague ». Enfin, plus surprenant sans doute, à un peintre célèbre, Vermeer, de Delft.

À coup sûr, un des chefs-d'œuvre du roman des années cinquante, *Moderato cantabile*, de Marguerite Duras, entretient d'évidents rapports avec l'esthétique du silence, non seulement parce que le passé d'Anne et de Chauvin, tout comme leur avenir, sont placés sous le signe de l'improbable, mais aussi parce que l'histoire du crime passionnel, infiniment reprise, ne manque pas de rester énigmatique, plus riche d'hypothèses et de sous-entendus que de vérités, et que le livre nous touche, au sens photographique, par les « impressions » qu'il laisse dans notre esprit.

*Moderato cantabile*, écrit Dominique Aury, est moins fait de musique et de mélodie que de lumière silencieuse, perçante et brusque comme la lumière des phares tournants ; et comme la tranchante lumière laisse dans l'œil une trace de feu, Marguerite Duras laisse dans l'esprit une sourde traînée de phosphore qui brûle<sup>5</sup>.

Aux mêmes effets concourrait le dernier roman d'Annie Ernaux, *La honte*, lente déambulation à travers la mémoire de l'enfance, à partir d'un fait divers traumatisant (la tentative de meurtre de son père), rhapsodie de souvenirs, petites histoires accolées dont la relation, loin de permettre de trouver son identité ni ses

mobiles au meurtre, creuse un puits sans fond par où s'engouffrent les images d'un moi inaccessible.

Dans l'une et l'autre œuvres le récit supprime délibérément les raccords, dans la droite ligne de ce cinéma d'auteur qui, avec Resnais et Godard, ou le Bergman des *Fraises sauvages*, procède par brisures, par recours systématique aux fondus-enchaînés, aux voix hors champ qui disent ce que l'image se garde bien de montrer<sup>6</sup>. Le montage de l'aventure rimbaldienne de *Pierrot le fou* consiste en une succession de plans fixes et de travellings latéraux qu'aucune cohérence n'unit, sinon la dynamique d'une course à la mort ponctuée par des citations d'*Une saison en enfer*. Quant à *L'année dernière à Marienbad*, on sait quel bouleversement le film introduisit dans le cinéma mondial, bouleversement dont on peut se demander s'il ne tient pas à une scansion nouvelle du récit, fondée sur les syncopes, les points de suspension au terme de chaque plan, et à cette voix incantatoire de Sacha Pitoëff qui veut nier les silences de Delphine Seyrig, alors qu'il ne peut opposer à ces silences que les interrogations d'un passé à jamais embrumé.

Art du hors-texte, du hors-cadre, art de la vacance, œuvres rythmées par ce qu'on tait et non par ce qu'on dit, plus riches de leurs ambiguïtés que de claires évidences, cet art, au fond, n'est-il pas celui dans lequel Vermeer a excellé ? Qu'on songe à *L'astronome* ou à *La dentellière*, ces tableaux au petit format saisissant des personnages dans l'intimité de leur vie quotidienne, inscrivant leur action souvent prosaïque dans un espace dont on perçoit immédiatement qu'il n'est que la porte ouverte sur un au-delà insaisissable, fascinant, mais deviné, mystérieux, mais prometteur d'un « tra-monde » que scrute le personnage ou qui vient le nimber. Comme dans les tableaux de Vermeer la lumière vient toujours de la gauche pour pénétrer dans un bureau ou une salle commune, cette transgression des limites de la toile par une clarté quasi surnaturelle, révélatrice d'un monde à la fois réel et utopique, n'est-ce pas l'esprit d'un certain nombre de nouvelles, enclines à suggérer des espaces intérieurs, et à ménager, par les pauses du récit, des lieux d'ambivalence et de rêverie ? Dans la peinture de Vermeer comme dans les nouvelles d'Arland, de Claude Pujade-Renaud ou de Jean-Loup Trassard, l'au-delà transcende la représentation du réel, fenêtre ouverte sur un monde aussi parlant que sibyllin. Nous ignorons si la dentellière pense à quelque chose ou si l'astronome veut englober la totalité du monde sensible, mais nous sommes attirés par ce regard tourné vers le dedans, par la porosité entre l'instantané du tableau et la présence de cette aura qui baigne la peinture de Vermeer dans l'univers diaphane des révélations.

Dotés à l'origine d'un fort coefficient de réalité, roman, cinéma et peinture tendent de plus en plus à s'affranchir des contraintes de la vérité pour féconder une œuvre de la suggestion, des allusions réitérées, puisque le créateur accorde désormais la primauté aux intermittences du vécu et à tout ce qui exprime, sans le formuler, ce que le monde des hommes recèle d'impénétrable.

Personnages fantomatiques ou transitoires<sup>7</sup>, narration qui tend vers « l'alittérature » chère à Claude Mauriac, espace textuel généré par d'autres mo-

des d'expression et les influençant à plus d'un titre, fausse oralité d'une histoire destinée à des lectures plurielles, qu'est donc le genre de la nouvelle, genre clos sur lui-même par excellence, explicite par vocation, et dont on s'aperçoit qu'il est le mode d'expression le plus lâche et le moins réaliste qui soit ? Ces béances, aux origines du texte comme à son terme, l'auteur de nouvelles s'emploie-t-il à les atténuer ? Bien au contraire, la nouvelle est, foncièrement, le genre du mutisme, tant celui de l'écrivain que celui du lecteur.

Qu'on se souvienne de l'argument du récit de Maupassant : « Deux amis ». M. Morissot et M. Sauvage, désolés, pendant la guerre franco-prussienne, de ne pouvoir s'adonner à leur passe-temps favori, la pêche, obtiennent un laissez-passer du commandant des troupes françaises. Alors qu'ils se livrent à leur passion, des Prussiens les arrêtent, puis les exécutent parce qu'ils n'ont pas donné le mot de passe : héros ou victimes ? Silence concerté de Maupassant sur ce point, car rien, dans le texte, absolument rien, ne nous permet de savoir si Morissot et Sauvage connaissaient ce mot de passe. Mutisme total du narrateur. Deux lectures possibles, mais pas plus plausibles l'une que l'autre.

Sur la même ambivalence se clôt la nouvelle éponyme de Carver, « Les vitamines du bonheur ». Un petit groupe d'hommes et de femmes essaie de vendre des produits miraculeux contre le mal de vivre, la détresse, le désespoir. Mais les affaires marchant mal, une nuit, le directeur de la société, en proie à l'insomnie, ouvre l'armoire à pharmacie :

Des trucs tombèrent dans le lavabo.

– Où est l'aspirine ?

Je fis encore tomber des trucs. Je m'en foutais. Les trucs continuaient à tomber<sup>8</sup>.

Ces trucs, quels sont-ils ? Des « vitamines du bonheur » ou des barbituriques ? Par le choix d'une émotion impondérable qui suinte de la médiocrité de l'existence, Carver nous laisse au bord d'un gouffre, et peu importe que le narrateur y soit tombé : peut-être n'y a-t-il rien à dire, ni de la vie ni de la mort.

Moi-même, j'ai souvent établi la distinction entre finale fermée et finale en points de suspension. À tout prendre, cette dualité, pour satisfaisante qu'elle paraisse, ne correspond pas réellement aux objectifs d'une finale, penchée sur les bords d'un abîme d'événements, de sentiments à venir, dont la profondeur résulte, sous bien des angles, de l'intensité des faits rapportés. Qu'on se rappelle les paroles dramatiques qui achèvent la nouvelle de Camus, « L'hôte » : « Tu as livré notre frère. Tu paieras ». Certes, on peut deviner quel sort attend Daru, l'instituteur généreux du bled algérien, mais le point final que l'inscription sur le tableau noir semblait rendre définitif amorce une autre histoire qu'il appartient au lecteur d'inventer.

Absence de commentaires, encore, dans des œuvres apparemment étrangères au genre de la nouvelle. Les participants du colloque de Metz, l'an passé, ont sans

doute en mémoire l'originalité de la communication de Vincent Engel : « Les romans sont pleins de ces nouvelles-là ». Permettons-nous d'ajouter, aux exemples de Boccace, Proust et Elie Wiesel, une nouvelle authentique de Jouhandeau, incluse dans les *Essais sur moi-même*, publiés en 1945. Le narrateur, enseignant dans un lycée, stupéfait de l'apathie d'un élève, passe de la bienveillance à l'irritation, puis à la colère et à la violence. Un matin, constatant l'absence du mystérieux élève, il interroge ses camarades :

« – X ne reviendra sans doute pas au pensionnat ? » Le cours allait finir. « Comment le ferait-il, Monsieur ? me répondit le semainier. Il est mort dimanche d'une embolie, et hier, nous avons suivi son enterrement. »

On est dans le domaine du laconisme absolu, du retrait volontaire du narrateur au profit du drame relaté. « Punch and poetry », dit André Vial des nouvelles de Maupassant. « Punch », assurément, coup de grâce asséné au lecteur, mais surtout poésie, c'est-à-dire don d'une ouverture pour que longtemps se diffuse l'intensité du récit.

S'il est un mode d'expression propre à l'inaccompli, parce qu'on n'a rien à dire, rien à commenter, rien à expliquer, c'est bien le fantastique. L'aporie du lecteur, dans l'ordre de l'interprétation, est à la mesure de l'inconnu des dernières lignes. Aussi le jugement d'Irène Bessière s'applique-t-il magnifiquement à la prolifération des énigmes lorsqu'elle écrit : « Le silence de la narration nourrit l'excroissance de son questionnement<sup>9</sup> ».

L'auteur de récits fantastiques donne à voir, propose des inconnues, désigne des pistes qui se révèlent des impasses. Dans « Les Pierreuses », de Pieyre de Mandiargues, le savant est-il victime des braises de la géode ou de ces femmes lascives qui l'enserrent dans une ronde infernale ? En cette occurrence, la légalité du récit tient au fait qu'il accrédite pour naturel ce qui relève du surnaturel, qu'il place le lecteur dans la situation d'un silence intimé par le désordre des choses et la vacuité de son questionnement. Qui pourrait dire (et quel intérêt y aurait-il à le dire ?) pourquoi Wang-Fô, dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar, est sauvé des eaux avec son disciple ? Voilà des tragédies sans épilogue, tragédies qui ne disent pas leur nom, gestations mortifères ouvertes sur l'au-delà, ou des excroissances du réel vouées à un monstrueux qui échappe à l'intellect du destinataire.

Par conséquent, au mutisme de l'écrivain répond un mutisme du lecteur, soit qu'on le réduise au silence par la brutalité des conclusions, soit plutôt – et c'est en cela qu'aucune finale n'est tout à fait close – qu'il soit invité à se taire intérieurement pour que la nouvelle déploie les ramifications de ses dénouements.

Peut-être l'identité profonde de la nouvelle réside-t-elle dans ce que je nommerai le phénomène de réverbération, au sens physique du terme, lorsque, toute source sonore abolie, subsiste toujours son retentissement, et qu'une autre parole, tout intérieure, s'en vient emplir le silence des mots ultimes. À la lecture

d'une des *Vies minuscules* de Pierre Michon, ou d'un « tropisme » de Nathalie Sarraute, je suis sensible à l'irruption d'une voix bouleversée et bouleversante, mais il appert que ces textes brefs valent surtout par leur magnétisme, par l'étendue de leur champ affectif, l'ampleur et la diversité de leurs réverbérations. « Le grand silence qui règne autour des choses », dont parle Rainer Maria Rilke, est un silence comblé qui régénère la présence du visage sur le point d'être oublié afin qu'une part de notre être, la plus contemplative, communique, par la qualité acoustique d'une voix, avec le vécu d'un personnage qui, malgré la fugacité de son apparition, a su laisser l'empreinte émotionnelle de sa présence. La beauté du texte ne tient plus alors, dans une optique kantienne, à la beauté de l'objet – j'entends la nouvelle elle-même – mais à la rencontre, voire la confusion, du sujet et de l'objet, à l'expansion, en notre for intérieur, de ces ondes musicales que savent si bien faire retentir Katherine Mansfield au début du xx<sup>e</sup> siècle, et, plus près de nous, Catherine Lepront ou Noëlle Chatelet. Tandis que le romancier – traditionaliste ou novateur –, Yourcenar ou Perec, impose la compacité d'un texte volontiers didactique, le nouvelliste s'attache bien davantage à cette transcendance qui, pour n'être pas spatio-temporelle, fonde des affinités électives et une authentique communauté spirituelle avec ce frère en détresse que nous avons côtoyé, transcendance immanente, en réalité, au lecteur en personne<sup>10</sup>.

Mais cette réverbération est tributaire d'un récit que le nouvelliste a conçu non comme une aire close illuminée de trop aveuglantes lumières, mais comme « une terre arable du songe ». Elle dépend aussi de la faculté du lecteur (ce serait vrai de la musique, du poème), d'entrer en silence, de faire vœu de silence. Alors, une fois tu le tintamarre des voix futiles, il advient que le texte meure sans mourir, et que le présent atteigne ce point magique qui confine à une éternité provisoire. Si je lis, à la fin de la nouvelle de Boulanger, « Au milieu de l'été », histoire d'une femme seule qui fête pour elle-même son cinquantième anniversaire : « La rue était vide et faisait le tour de la terre », je suis allé bien plus loin que la lecture d'un texte parmi d'autres du *Chemin des caracoles* : j'ai accueilli un autre en moi parce qu'un flux de silence a su me l'apporter et que je suis arrivé à ce qu'Élizabeth Sombart appelle « un état de non-deux... expérience subjective où l'on retrouve le grand silence qui surgit de la profondeur de l'être<sup>11</sup> ». Désertons-nous une nouvelle, c'est pour être habités par elle. Ne la consommons pas, mais laissons-la se consumer en nous, telle ces bougies qui perdent peu à peu leur substance pour éclairer l'obscurité des chapelles.

Il en résulte une autre approche de la lecture et une nouvelle conception du recueil. Que le nouvelliste doive tendre à la vitesse, à l'économie des moyens, à l'intensité des effets, nul ne le niera. Mais le lecteur averti ne doit-il pas être un « lent », un flâneur de la littérature, un passant capable de musarder en chemin pour cultiver un art suprême de la disponibilité ? On « dévore » un roman, fût-il le plus dense et le plus long, mais pas plus qu'on ne « dévore » un livre de poèmes, on ne saurait, selon le titre de Christian Bobin, ignorer « cette part man-

quante », l'intervalle nécessaire entre deux récits, l'un expirant encore en nous avant que l'autre ne prenne son inspiration. On ne saurait non plus faire l'impasse de ce temps de calme que l'interprète ménage entre deux mouvements d'une sonate ou d'un concerto, propice, parce que plus riche d'avoir été désiré, à la surprise d'une rencontre.

Aussi faut-il ne plus donner à la notion de « recueil de nouvelles » l'acception péjorative qu'on lui a trop souvent conférée, c'est-à-dire un amalgame de textes réunis pour des besoins éditoriaux. Pourquoi ne pas réhabiliter ce beau terme de « recueil », moment où l'on se « recueille » pour permettre l'édification, ligne après ligne, du fragile édifice qui culminera dans la clef de voûte de la chute, terre d'accueil littéraire, aussi, de tous ces drames d'êtres insignifiants qui traversent, quelques minutes, notre paysage mental ? Certes, je ne veux pas faire l'apologie de ces « recueils » trop composites, ni remettre en cause l'architecture savante des « ensembles » d'Arland, de Sartre, ou de Joyce : je veux signifier tout simplement l'intérêt d'inscrire, au cœur même de l'acte de lecture, ces « vacances » que l'auteur accompli de nouvelles sait si bien répartir.

\*

Je n'ai pas voulu entreprendre une philosophie de la nouvelle, tentative factice et oiseuse, mais saisir la singularité du genre à travers son mode de conception comme à travers son mode de réception. Voudrait-on parodier Lacan que l'on énoncerait l'aphorisme suivant : « La nouvelle n'a rien à dire : elle dit ». Pourtant, que dit-elle ? Certainement pas le cours des choses, la germination des êtres, les bouleversements politiques et sociaux. Au roman de le faire, comme il convient au théâtre de projeter dans la signifiante du décor le discours d'une aventure humaine. Alors, que dit la nouvelle ? Qu'il existe une forme narrative où l'auteur concentre ses moyens pour que le lecteur se concentre sur les personnages ; que l'infirmité apparente des sujets dissimule quelque grâce infinie ; qu'elle est, à tout prendre, un silence semé de paroles...

Jean-Pierre BLIN

## NOTES

<sup>1</sup> VALÉRY, *Charmes*.

<sup>2</sup> Antoine TERRASSE, « À lire une nouvelle », *N.R.F.*, janvier 1975, n° 265, p. 74-75.

<sup>3</sup> Paris : Albin Michel, 1985.

<sup>4</sup> Corinna BILLE, *Le bal double*. Paris : Gallimard, 1980.

<sup>5</sup> Dominique AURY, « Note sur *Moderato cantabile* », *N.R.F.*, juin 1958.

<sup>6</sup> Marcel MARTIN, *Le langage cinématographique*. Paris : Cerf, 1975, p. 219.

<sup>7</sup> Exemple, de ce point de vue, un film tel que *Une aussi longue absence*, d'Henri Colpi (1961), film dont le scénario est d'ailleurs de M. Duras. Le clochard amnésique s'enfuit sans que nous sachions s'il est le mari de la femme avec qui il a dansé.



- <sup>8</sup> Raymond CARVER, *Les vitamines du bonheur*. Paris : Éditions Mazarine, 1985, p. 108.
- <sup>9</sup> Irène BESSIÈRE, *Le récit fantastique*. Paris : Larousse Université (Thèmes et textes), 1974, p. 35.
- <sup>10</sup> La meilleure illustration de ce phénomène de réverbération, dans le domaine romanesque, se trouve, selon moi, dans *Le désert des Tartares*, de Dino Buzzatti. Mais Buzzatti n'est-il pas, par ailleurs, un des meilleurs nouvellistes de ce temps ?
- <sup>11</sup> Élisabeth SOMBART, « La musique, le temps, l'éternel », *Courrier de l'Unesco*, 1995, p. 35.

# NOUVELLE ET CINÉMA : UNE HISTOIRE COHÉRENTE ET UNE TECHNIQUE DÉFINISSABLE

Le cinéma, cet art de l'image, n'en est pas moins un art de l'écrit. Il est clair, en effet, qu'un film, avant de se trouver sur pellicule, se crée sur papier, par l'intermédiaire du scénario. Cette intervention sera donc basée sur cet aspect particulier, à savoir la réécriture filmique à partir d'un original qui, en l'occurrence, sera la nouvelle, et ce en ne perdant pas de vue qu'une autre approche tout aussi prégnante considérerait la mise en image de l'adaptation.

Les deux aspects précis que je voudrais traiter sont tout d'abord l'intégration de la nouvelle dans l'histoire du septième art et ensuite les techniques particulières de l'adaptation de cette forme littéraire au cinéma.

Les deux fois dix minutes dont je dispose me permettront tout au moins d'esquisser la problématique, en proposant quelques pistes d'investigation pour mieux appréhender une œuvre cinématographique tirée d'un récit bref.

## UNE HISTOIRE COHÉRENTE

Pour cette première partie, j'ai quelque peu débordé du cadre général de ce colloque. Afin de mieux cerner la question, et surtout pour conserver une vue relativement globale de l'histoire du cinéma (un art âgé de cent ans seulement), j'ai considéré des cinéastes et des écrivains de tous pays et de toutes expressions linguistiques.

Dans le cadre d'un travail spécifique sur ce même thème, j'ai eu l'occasion de dresser une liste d'une centaine de titres de films adaptés de nouvelles. Il en existe évidemment beaucoup plus, mais les limites que j'ai fixées ont réduit le corpus. En effet, j'ai choisi de ne tenir compte que des productions distribuées au moins une fois dans notre pays. Cependant, la sélection demeure partiellement subjective.

De ce travail préalable, j'ai pu tirer les conclusions suivantes que je vais tâcher d'interpréter.

Sur 100 films adaptés de nouvelles, en considérant que mes recherches s'arrêtent en 1994 :

- 15 ont été tournés avant 1940 ;
- 21 ont été tournés entre 1940 et 1950 ;
- 21 ont été tournés entre 1951 et 1960 ;
- 22 ont été tournés entre 1961 et 1970 ;
- 12 ont été tournés entre 1971 et 1980 ;
- 9 ont été tournés entre 1981 et 1994.

De manière plus précise, on remarque que sur les 42 films réalisés entre 1940 et 1960, la moitié l'ont été entre 1945 et 1955 ; une décennie qui constitue assurément la première période faste de la nouvelle au cinéma.

Parmi les 22 films réalisés entre 1961 et 1970, les trois quarts se situent entre 1961 et 1965. Ces cinq années constituent la seconde période faste de la nouvelle au cinéma.

D'un point de vue plus général (qui sort du cadre de la liste élaborée), il convient de pointer les quelques chiffres suivants.

Les auteurs les plus adaptés sont :

- Edgar Allan Poe (29 fois) ;
- Guy de Maupassant (21 fois) ;
- Alexandre Pouchkine (25 fois) ;
- Nicolas Gogol (15 fois) ;
- Somerset Maugham (14 fois) ;
- enfin, notons que la nouvelle la plus souvent adaptée est « Carmen », de Prosper Mérimée, portée 9 fois à l'écran dans le corpus que j'ai élaboré.

Il faut d'emblée noter que si les auteurs francophones, tels que Maupassant et Mérimée, sont adaptés à l'étranger, et donc dans d'autres langues, il n'en va pas de même pour les auteurs anglo-saxons, qui sortent très rarement de leurs frontières (l'exception la plus frappante étant celle de Poe).

Historiquement, on constate également que la plupart des adaptations de nouvelles sont réalisées dans une mouvance classique du cinéma. Les deux périodes fastes évoquées tout à l'heure le montrent.

En effet, entre 1945 et 1955, que ce soit en Europe ou aux États-Unis, le cinéma est déjà considéré comme un art à part entière, et sa technique, bien qu'en constante évolution, atteint un niveau remarquable. C'est une époque florissante pour les studios, qui ne sont pas encore confrontés à des réactions massives contre ce classicisme généralisé. Les films respectent pour la plupart une trame classique, les retours en arrière (*flashes back*), lorsqu'ils existent, sont annoncés et montrés de manière claire, comme il était de coutume dans la grammaire cinématographique pratiquée à l'époque.

Pour ce qui est de la deuxième période (entre 1961 et 1965), elle voit, il est vrai, la naissance de la Nouvelle Vague française, le renouveau du cinéma britannique que l'on a appelé le *free cinema*, et même, aux États-Unis, la naissance et l'émergence de réalisateurs indépendants (John Cassavetes, Robert Altman, Martin Ritt, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah...), dont le poids se fait de plus en plus sentir dans le public, blasé des superproductions qui ne font plus rêver grand monde. Cependant, pratiquement aucune des adaptations recensées ne provient de cette nouvelle tendance du cinéma. En effet, les films adaptés de nouvelles pendant cette période sont l'œuvre, entre autres, de Franck Capra, Blake Edwards, Robert Enrico, René Allio, Joseph Losey, Robert Parrish, Donald Siegel. On le voit,

tous ces réalisateurs sont issus de la veine classique du cinéma<sup>1</sup>.

Dans le volet technique de cet exposé, je vais tenter d'expliquer le pourquoi de cette cohérence entre le cinéma dit classique et l'adaptation de la nouvelle à l'écran.

#### UNE TECHNIQUE DÉFINISSABLE

Avant d'entrer dans les concepts proprement dits, je voudrais faire une brève halte sur un problème qu'il faut immédiatement évacuer : la **fidélité**. L'adaptation ne doit en aucun cas s'encombrer de cette difficulté, et il n'appartient à aucun scénariste ou cinéaste de justifier ses infidélités par rapport à l'œuvre d'origine. C'est pourquoi j'ai toujours voulu distinguer deux catégories d'adaptations. Les films **inspirés** et les films **adaptés** d'œuvres littéraires. Les premiers s'emparent d'une histoire qu'ils mettent en images, tandis que les seconds s'intéressent moins à la diégèse (ou narration) qu'à la manière de raconter de l'auteur du texte, à son esprit en somme. Ce qui signifie qu'un film qui respecterait à la lettre l'histoire d'une nouvelle (ou d'un roman, ou d'une pièce de théâtre) peut être moins fidèle au modèle qu'un autre qui aurait tout transformé de l'histoire originelle. Un seul exemple pourra mieux faire comprendre ce que je veux dire : *L'amant*, de Jean-Jacques Annaud, est bien moins fidèle à Duras, que ne l'est *La chevauchée fantastique* (*Stagecoach* – John Ford, 1939) à Maupassant et à *Boule de suif*.

Et puis il est une phrase de Jean Renoir qui à elle seule justifie toutes les infidélités : « On n'admire pas un tableau à cause de sa fidélité au modèle ».

Deux notions fondamentales me semblent pouvoir modéliser l'adaptation de la nouvelle au cinéma. Ces deux notions sont la **simplicité** et la **réciprocité**.

Pour ce qui est de la **simplicité**, inutile de s'éterniser. La nouvelle, dans son essence même, recherche une certaine simplicité. Tout au moins dans son contenu primaire. La narration brève, même si sa structure peut parfois être complexe (Cortazar en donne quelques exemples), ne prend pas le temps de développer un nombre important d'événements, à la différence du roman, dont la longueur permet à l'histoire de se complexifier. C'est sur d'autres points que la nouvelle se distingue ; des points qui, me semble-t-il, se rapprochent davantage du cinéma que de la littérature.

Un autre argument de taille se trouve dans la genèse même de l'écriture scénaristique. Qu'est-ce qu'un synopsis, sinon une nouvelle ? Le scénario, parce qu'il s'attache à décrire ce qui est visible à l'image, et cela dans des termes précis qui ne doivent prêter à aucune équivoque, trouve dans la nouvelle son équivalent le plus pertinent. En effet, comme le récit bref, le film doit pouvoir tout dire, ou tout laisser entendre, ou mieux, encore tout suggérer, en peu de temps.

En abordant la question sous un autre angle, on peut se rendre compte grâce au travail de certains scénaristes dont les documents existent encore, à quel point le travail d'adaptation cinématographique s'apparente à celui de l'écriture d'une

nouvelle. La première chose que fait un adaptateur lorsqu'il s'attaque à un roman, c'est d'en extraire la substance, qui deviendra plus qu'un synopsis, puisqu'il s'y trouvera des détails, des figures de style et de construction, qui peuvent conférer à cette moelle de récit le statut de nouvelle.

En somme, la nouvelle, par sa simplicité diégétique, rencontre parfaitement les nécessités du scénario de long ou moyen métrage<sup>2</sup>.

La **réciprocité** est une notion que j'ai tenté de développer dans mes recherches antérieures, et qui demande encore quelques ajustements. Elle me semble toutefois être capitale dans la compréhension de l'adaptation.

Je voudrais tout d'abord la mettre en opposition avec un terme que le cinéma classique français a tant exacerbé : l'équivalence. Pour le définir, je citerai Truffaut, qui malgré sa haine pour beaucoup d'auteurs qui l'ont précédé, a mis le doigt sur l'uniformité des productions de l'époque :

De l'adaptation telle qu'Aurenche et Bost la pratiquent, le procédé dit de *l'équivalence* est la pierre de touche. Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les aurait écrites pour le cinéma<sup>3</sup>.

Si cette forme d'adaptation ne semble pas convenir, encore faut-il trouver une autre voie. Il me semble que c'est dans la manière de considérer les deux œuvres en présence que l'on peut trouver une ébauche de modèle. Marie-Claire Ropars, théoricienne française du cinéma, a parfaitement défini cette manière d'appréhender l'adaptation :

Se contraindre à n'aborder le texte que par la voie du film qui le reflète, mais en sachant que dans ce reflet, un miroir est à l'œuvre pour renvoyer au film sa propre image. Entre le film et le texte (chacun dressé en miroir de l'autre) le va-et-vient sera incessant ; et c'est moins l'écart qui sera visé ici que le tracé d'un intervalle multiple, mobile et, par hypothèse, mesurable<sup>4</sup>.

La réciprocité implique donc que la nouvelle se donne à l'autre en même temps qu'elle se disloque, et que ses morceaux génèrent dans ce film une entité grâce à laquelle on la verra (la nouvelle) d'un regard nouveau.

Le concept d'image est central dans la réciprocité, parce qu'il est double. Présente dans le texte (sous forme de métaphores, comparaisons, métonymies, synecdoques...), et elle n'a pour but que de nous faire voir, ou mieux, *imaginer* (c'est-à-dire transposer en images mentales) une réalité que l'écrivain ne peut décrire qu'avec des mots. Au cinéma, l'image est tout. Elle vise, dans le cas d'une adaptation, à nous faire entrevoir la forme spécifique d'écriture (le style, donc) qui se cache derrière l'œuvre filmée. La réciprocité serait l'aboutissement ultime de ce transcodage entre l'image écrite et l'image filmée.

En additionnant les deux notions essentielles que sont la simplicité et la réciprocity ; en les considérant par rapport à la nouvelle, on se rend compte que toutes ces données correspondent à une conception classique du scénario, et donc du cinéma. Comme je l'ai déjà dit, la nouvelle, par sa longueur réduite, s'encombre rarement de dérives temporelles telles que des retours en arrière incessants, ou des déconstructions complexes du temps. Elle est souvent linéaire. Les nouvelles adaptées au cinéma dans les périodes mentionnées tout à l'heure répondent toutes à ces caractéristiques de linéarité et de simplicité. De même que les films qui en ont été tirés sont tous de facture classique. La trame d'une nouvelle correspond à une substance basique que le cinéaste pourra utiliser et traiter dans son film, parce qu'elle est simple et souvent épurée d'artifices inutiles à son développement.

S'il ne faut donner qu'un exemple, c'est assurément celui de *Partie de campagne* de Jean Renoir, qui vient à l'esprit. Dans la scène paroxystique des ébats entre Henri et Henriette, les arguments se répondent comme en miroir dans les deux œuvres. Maupassant choisit de mettre en image le rapport sexuel par l'entremise d'un rossignol qui chante de plus en plus fort sur une branche. Renoir a immédiatement compris que s'il filmait simplement un rossignol pendant la relation des deux amants, rien ne serait suggéré. Il a en fait compris que c'est la manière dont Maupassant décrit, avec des mots choisis et des phrases parfaitement agencées, le chant de l'oiseau, qui dénote le rapport sexuel, l'orgasme et l'accalmie. La façon dont il choisit de filmer la scène, pour, aussi efficacement, dénoter la défloraison de la jeune fille, passe par un autre procédé : l'eau. La tempête qui s'annonce, la pluie qui vient d'abord chatouiller le lac, puis qui le flagelle violemment, pour ensuite laisser la place à une éclaircie bienfaisante, en laissant les perles de rosée s'écouler des herbes et des arbres ; le tout filmé depuis une barque tanguante. La scène répond parfaitement à celle du rossignol, et si l'oiseau est présent dans le film, il n'a pas du tout la même valeur que dans les lignes de la nouvelle ; Renoir n'a pas essayé de lui trouver un équivalent potable, il a plutôt utilisé un autre élément capital chez Maupassant (comme chez lui, d'ailleurs), à savoir l'eau, pour en quelque sorte répondre à ce paragraphe du rossignol, pour s'ériger en miroir devant lui, et lui renvoyer son image cinématographique.

## CONCLUSION

Sans doute faudrait-il multiplier les exemples pour affiner cette notion de réciprocity. Quoi qu'il en soit, j'ai surtout voulu démontrer que la nouvelle, de par ses caractéristiques propres, se prête nettement mieux à l'adaptation cinématographique, que toute autre forme d'écriture. Son essence même est cinématographique, et sa brièveté, ainsi que la simplicité de son intrigue, trouvent dans le film un parallèle parfait.

## NOTES

- <sup>1</sup> À noter que des auteurs détachés de tout classicisme ont également adapté des nouvelles, mais ils font figure d'exceptions et ne se situent pas dans les deux périodes mises en évidence ici. On peut citer Andrej Wajda, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, André Delvaux, Kenji Mizogushi, etc.
- <sup>2</sup> J'ai volontairement utilisé cette désignation, parce que le court métrage ne doit pas entrer en ligne de compte dans le sujet qui m'occupe. Il est un cas complètement à part.
- <sup>3</sup> François TRUFFAUT, *Le plaisir des yeux*. Paris : Flammarion, 1987.
- <sup>4</sup> Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, « Le masque de Maupassant ou Les enjeux d'une réécriture filmique », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, actes du colloque de Cerisy, 27 juin – 7 juillet 1986, édités par J. LECARME et B. VERCIER. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes (L'imaginaire du texte), 1988, p. 205.

# NOUVELLE ET THÉÂTRE CONTEMPORAIN

La réflexion que nous allons mener ici s'inscrit dans un cadre plus large : celui de l'évolution du texte de théâtre contemporain – c'est-à-dire le texte de théâtre tel qu'il s'est développé depuis les années cinquante, notamment grâce à des dramaturges aussi divers que Samuel Beckett, Valère Novarina ou Bernard-Marie Koltès.

Les premières représentations d'*En attendant Godot*, un certain soir de 1952, dans un petit théâtre de la Rive gauche parisienne, marquent en effet une rupture radicale dans le monde théâtral français de l'après-guerre. Révélateur d'un mouvement qui entraîne d'un seul et même élan Eugène Ionesco, Arthur Adamov et Jean Genet, *Godot* change la donne en matière de dramaturgie classique : ce n'est pas ce qui est dit sur le monde d'aujourd'hui qui donne son caractère « contemporain » à une pièce mais bien la manière qu'adopte cette pièce pour coller au plus près au monde dont elle parle.

La voie du renouvellement des formes est ouverte une fois pour toutes et désormais il s'agit d'adopter celle qui rend le mieux compte du sujet choisi. Balayant les vieilles dramaturgies – dont certaines remontent au XVII<sup>e</sup> siècle ! –, de nombreux dramaturges en développent de nouvelles, inédites, insolites et passionnantes, parfois situées aux confins du théâtre.

Certaines de ces formes théâtrales peuvent nous aider dans la recherche de la spécificité de la nouvelle, qui nous occupe ici.

Un certain nombre d'éléments que nous évoquerons doivent beaucoup aux travaux de Jean-Pierre Sarrazac, auteur de nombreux ouvrages sur l'avenir du drame, et au précieux livre de Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, excellent guide pratique pour se retrouver dans la multiplicité des formes théâtrales actuelles.

## THÉÂTRE ET NOUVELLE

Le théâtre contemporain a vu se multiplier, pour des raisons souvent liées aux conditions de production théâtrale de ces quarante dernières années, une profusion de monologues, spectacles où l'acteur seul en scène parle au public, à un objet, à lui-même, à un personnage présent ou absent mais toujours muet, dans une infinité de rapports différents.

« Au-delà des contingences de la production », souligne Jean-Pierre Ryngaert, « ces pièces pour un seul acteur favorisent le témoignage direct, mais aussi le récit intime, la livraison des états d'âmes sans confrontation avec un autre discours<sup>1</sup> », occasion pour l'auteur d'investir un espace que l'on croyait jusqu'alors réservé



aux seuls romanciers, voire à quelques nouvellistes, celui du monologue intérieur, du débit mental des personnages extériorisé, de l'intimité et de la confiance directement adressée au lecteur ou au spectateur.

Par la brièveté et la concentration du propos, certains textes de ces monologues peuvent présenter quelques ressemblances avec une nouvelle.

Nous pensons, par exemple, aux six monologues de *Chambres* de Philippe Minyana, qui seraient comme autant de petites nouvelles de cinq à six pages, écrites à la première personne du singulier et qui se répondraient l'une l'autre.

Nous pensons également à *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, présenté sans didascalie, sans distribution, sans même cette attribution de personnage qui, d'habitude commence toute réplique de théâtre. Le texte, d'une soixantaine de pages, nous est livré brut. Seuls les guillemets ouvrant et fermant le texte nous indiquent qu'il s'agit d'une parole rapportée.

Avec *Le sas*, Michel Azama emprunte à la nouvelle la forme dialoguée à l'intérieur même du monologue.

Le fourgon entre dans la cour. Je me retourne. Elle se referme doucement. Toute seule. Sûrement c'est électrique. Dans la lueur du réverbère je vois encore la rue. Un homme passe avec un pain sous le bras. Je ne verrai plus d'homme.

Déshabillez-vous.

J'enlève le pull-over, jupe, collants, slip et soutien-gorge.

— Qu'est-ce que cette médaille-là ?

— Une médaille, madame.

— Vous avez une autorisation ? Non ? Donnez-moi ça.

— Non madame.

— Commencez pas. Vous êtes pas ici pour faire la fière. Donnez.

— Non madame.

On en a maté d'autres, vous savez. Elle tire dessus. La chaîne casse. Ça brûle. J'ai une marque rouge sur le cou. Je renfile mes frusques. Je me cache. J'ai honte<sup>2</sup>.

## NOUVELLE ET THÉÂTRE

Parallèlement au développement du monologue, le théâtre s'est emparé de textes non dramatiques pour les porter à la scène. Le célèbre metteur en scène français Antoine Vitez défendait cette idée qu'il n'y a pas que les textes spécifiquement écrits pour le théâtre qui peuvent être mis en scène, mais que tout texte peut potentiellement l'être et que, suivant l'expression aujourd'hui consacrée, on peut faire du « théâtre de tout » : faire du théâtre d'un roman, d'un texte biblique, d'une nouvelle, voire même d'interviews de rock-stars ou des minutes d'un procès<sup>3</sup>.

Si j'ai commencé à penser qu'on peut « faire théâtre de tout » – de tout ce qu'il y a « dans la vie » et a fortiori de tous les textes – je me dois d'aller jusqu'au bout de mon intuition. Naturellement, l'expérience est limitée, parce que je ne pourrai jamais

utiliser tous les textes. Mais en droit, si je puis dire, elle est illimitée. Car je me représente l'ensemble des textes qui ont été écrits jusqu'à maintenant, ou qui s'écrivent à la minute où je parle, comme un gigantesque texte écrit par tout le monde. Par nous tous. Le présent et le passé ne sont pas très distincts pour moi. Il n'y a donc aucune raison pour que le théâtre ne puisse s'emparer des fragments de ce texte unique qui est écrit par les gens, perpétuellement<sup>4</sup>.

On l'a bien compris. Lorsqu'Antoine Vitez parle de faire du théâtre de tout, il ne s'agit pas de s'emparer d'un texte (un roman, par exemple) pour l'adapter – c'est-à-dire, comme il le dit lui-même assez joliment, d'« isoler les dialogues pour faire apparaître par soustraction “ la pièce de théâtre ” qui se trouverait plus ou moins cachée derrière cette indication de scène trop longue qu'est le texte romanesque » – mais bien de considérer le texte comme étant virtuellement un texte dramatique.

Dans ce type de transposition, la nouvelle peut trouver une place privilégiée. Le texte de la nouvelle devient ainsi le texte du spectacle représenté et les éventuelles coupures ou modifications apportées au texte original ne sont pas moins « blasphématoires » que les coupures et modifications que l'on peut apporter à tout texte dramatique.

Ainsi, la compagnie théâtrale française Clin d'œil ne monte que des textes de nouvelles sur le principe énoncé plus haut, et on trouve, dans leurs réalisations, des spectacles montés à partir de nouvelles aussi diverses qu'« En attendant » de Marcel Aymé, « Le cœur révélateur » d'Edgar Poe, « Le lâche » de Guy de Maupassant ou « Comment Wang-Fô fut sauvé » de Marguerite Yourcenar.

Le Théâtre National de la Communauté française de Belgique a présenté, en mai 1997, une « théâtralisation » de la nouvelle de Roger Martin du Gard, « Confiance africaine », dans une mise en scène de Jean-Claude Berutti, avec Jean-Claude Berutti et Christian Crahay.

On se souvient, enfin, que le Patchthéâtre a porté à la scène cinq nouvelles de Vincent Engel sous le titre générique de *Nous sommes tous des faits divers*.

#### CARACTÉRISTIQUES

Outre le caractère court et condensé de la nouvelle, plusieurs éléments peuvent, à notre avis, expliquer cet intérêt que le théâtre porte à ce genre.

Le fait que la nouvelle relève du récit rapporté, raconté, est un élément de théâtralité – encore qu'il ne soit pas suffisant, l'acteur de théâtre ne se confondant pas avec un raconteur d'histoire. Il y a théâtre lorsque l'acteur représente le personnage sur scène, non lorsqu'il le raconte. La nouvelle théâtralisée change ainsi clairement de statut ; elle devient moins « racontée » (*diegesis*) que « représentée » (*mimesis*)<sup>5</sup>.

La dimension orale est un autre élément de théâtralité – et non des moindres, on s'en doute.

La présence souvent très forte d'un narrateur à la première personne, dans la nouvelle, permet à l'acteur de représenter, justement, d'incarner, de prendre en charge pleinement la parole du personnage de chair et de sang qui se dessine derrière la voix narrative.

Le jeu des adresses et des interpellations fréquentes permet de jouer sur la question essentielle du destinataire, la parole théâtrale étant une parole adressée, toujours en quête du destinataire prêt à la recevoir : un personnage présent ou absent de la scène, quand ce n'est pas directement le spectateur, destinataire final, quoi qu'il arrive, de la parole théâtrale. « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », se demandait très justement Anne-Françoise Benhamou dans un très bel article consacré au monologue de théâtre.

Ce n'est pas un hasard si l'on retrouve ces caractéristiques dans les cinq nouvelles de Vincent Engel choisies par le Patchthéâtre pour le spectacle *Nous sommes tous des faits divers*. Dans la bouche de l'acteur Michel Poncelet, chacune des nouvelles portées à la scène devenait fort proche de ces pièces monologuées dont on a dit qu'elles pouvaient présenter des parentés avec la nouvelle. En mettant côte à côte le début du « Messie » de Vincent Engel et le début d'un des six monologues de *Chambres* de Philippe Minyana, nous leur trouvons aisément comme un air de famille.

Ce soir, tête lourde, et mon eczéma sur l'épaule me fait des misères. Je rentre de ce cercle, près de chez moi, où je vais tous les vendredis soirs, parce qu'il y a du monde, des verres abandonnés qu'on me laisse achever. De temps en temps, je trouve une assiette encore bien garnie. Et puis, il y a toujours quelqu'un pour m'offrir une bière, ou du vin, ou un morceau de pain. À part ça, ils me laissent tranquille, et moi de même. Ce soir, il y avait trop de verres à finir. Mais j'ai réussi à ne pas salir ma belle chemise blanche, que je mets toutes les semaines pour aller au cercle. Trop de verres à finir. Mal de tête. Il y avait aussi une conférence. Je n'ai pas tout écouté. Ils devraient m'inviter à parler, je pourrais également raconter des choses intéressantes. Trop mal de tête. La bière ne devait pas être bonne<sup>6</sup>.

À un moment ça a débordé c'est tout ils me reprochaient son développement psychomoteur Kiki ils me reprochaient son développement psychomoteur et mon enfance à moi ! Ils ont voulu tout savoir sur mon enfance eh bien je leur ai dit : vous voulez savoir comment c'était ?

Qu'est-ce que ça peut leur foutre qu'est-ce que tu voulais que je leur dise à eux une ferme dans le Jura pas de souvenirs l'horreur ça a dû être l'horreur mais c'est flou. Flou. Ils m'ont dit : le Jura c'est vert il y a des vaches ! Je leur ai foutu un pot de moutarde à travers la gueule et à la maison familiale de Sochaux tu leur parles de moi ils te parlent des pots de moutarde<sup>7</sup> !

Qui parle ? À qui parle-t-on ? Et de qui ou de quoi parle-t-on ? D'emblée, l'entrée en matière de ces deux textes ne nous fournit les informations que de manière distillée, en creux, et toujours de manière incomplète. Aussi, plutôt que

de parler, pour la nouvelle, d'une écriture concentrée, ne laissant place qu'à l'essentiel, ne pourrait-on pas parler, sur le modèle du théâtre, de cette « écriture trouée » si souvent évoquée ? Là où l'écriture romanesque, par exemple, comble l'imagination du lecteur par des descriptions précises et concrètes, fournissant tous les éléments nécessaires à notre bonne compréhension, la nouvelle ne laisse-t-elle pas place, comme l'écriture dramatique, à des trous béants que la scène vient alors, en partie, combler ?

Les caractéristiques évoquées ici, si elles sont pertinentes, ne sont pas pour autant essentielles – que ce soit pour le théâtre contemporain en général, pour la démarche d'Antoine Vitez en particulier. On a vu des formes de théâtre-récit basées sur des nouvelles à la troisième personne, où l'acteur se dédouble, « racontant » et « représentant » tout à la fois, créant ainsi un effet de distanciation propre à un certain théâtre épique. « Faire du théâtre à la troisième personne », disait Antoine Vitez.

Pas seulement le je et le tu. Aussi dans la narration dans le jeu lui-même. Faire du théâtre de tout ? Jouer tout ? L'acteur peut-il jouer autre chose que des personnages, mais aussi les rues, les villes, les maisons, les arbres<sup>8</sup>.

#### LA PAROLE

Nous terminerons par un dernier élément propre à éclairer le rapport entre les deux genres. Nous savons que la parole au théâtre ne va jamais de soi, le silence étant la norme. Sans cesse le théâtre exige que l'on réponde à la question : pour quoi ça parle ?

Si le personnage de femme du *Sas*, le très beau monologue de Michel Azama, ne cesse de parler, extériorisant son monologue intérieur en un long flot verbal, ressassant les souvenirs de seize années de prison, c'est parce qu'après seize années d'enfermement, il est sur le point de recouvrer sa liberté. Michel Azama lui-même, cherchant un déclencheur à l'écriture, relevait que ce sont dans les dernières semaines d'emprisonnement que les suicides en prison se relevaient les plus nombreux – l'imminence de la sortie, d'une confrontation avec la réalité dont on a été extrait depuis plusieurs années, devenant insupportable. Cette situation devient le déclencheur de la parole du personnage.

Dans d'autres monologues, souligne Jean-Pierre Sarrazac,

l'abondance verbale n'est que le ressac d'un empêchement de parler et le déferlement de paroles du personnage intervient comme la stricte compensation, au poids des mots, d'un refoulement dont les causes sont sociales et existentielles<sup>9</sup>.

Les monologues de Beckett, eux, ne cessent de combler l'appel de la mort, tentant de remplir de mots vides les vides de l'existence.

Ne retrouve-t-on pas là, sous une autre forme, les motivations de la parole rencontrées dans *Les mille et une nuits* et dans *Le decameron* de Boccace, où chaque nouvelle est une prise de parole, récit enchâssé dans un récit global ? Qu'elle repousse au lendemain la condamnation de Chahrazade ou qu'elle éloigne la menace de la peste toute proche, à chaque fois la parole est déclenchée par la présence de la mort. Mieux, pour Tzvetan Todorov, dans *Les mille et une nuits*, raconter égale vivre, et l'absence de récit équivaut à la mort.

Si tous les personnages ne cessent pas de raconter des histoires, c'est que cet acte a reçu une consécration suprême : raconter égale vivre. L'exemple le plus évident est celui de Chahrazade elle-même qui vit uniquement dans la mesure où elle peut continuer à raconter ; mais cette situation est répétée sans cesse à l'intérieur du conte<sup>10</sup>.

La nouvelle contemporaine garde peut-être une trace de cette motivation quasi existentielle de la parole, fondement d'une partie du théâtre contemporain où la causerie et le pur langage ont souvent tendance à se substituer à la fable, au récit proprement dit.

\*

Il ne faudrait donc pas trop vite conclure à une identité parfaite entre un monologue théâtral et une nouvelle. Il y a même, au-delà du côté « nouvelle » que développent certains monologues d'une part et de la théâtralité de certaines nouvelles d'autre part, des différences fondamentales. Christian Renault, de la compagnie Clin d'œil, raconte à juste titre comment certains auteurs, écrivant des nouvelles en espérant les voir porter à la scène, n'écrivent plus une nouvelle mais un véritable texte dramatique.

Nous espérons cependant avoir mis ici en lumière ce terrain d'entente, cette zone commune où nouvelle et théâtre se rencontrent et où l'un peut nous aider à comprendre l'autre.

Régis DUQUÉ

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

## NOTES

- <sup>1</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 1993, p. 70.
- <sup>2</sup> Michel AZAMA, *Le sas, Bled, Vie et mort de Pier Paolo Pasolini*. Éditions théâtrales, p. 12.
- <sup>3</sup> La jeune compagnie Cloporte production a ainsi présenté récemment, à Bruxelles, un spectacle basé sur des interviews publiées dans la revue française *Les inrockuptibles*. Le metteur en scène Bernard Mouffe a proposé, lui, une théâtralisation du procès d'Oscar Wilde dont le texte était entièrement repris des minutes du procès londonien.
- <sup>4</sup> Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées*. Paris : Gallimard (Le messager), 1991, p. 197.
- <sup>5</sup> Ce passage du diégétique au mimétique nous fait remonter à l'Antiquité grecque et à la figure légendaire de Thespis, inventeur de l'acteur. Au lieu de simplement raconter ses histoires, comme ses confrères rhapsodes, il crée des masque en stuc : en changeant de masque, il devient le personnage évoqué. De l'histoire racontée, on passe à sa représentation.
- <sup>6</sup> Vincent ENGEL, *Légendes en attente*. Québec : L'instant même, 1993, p. 59.
- <sup>7</sup> Philippe MINYANA, *Chambres, Les guerriers, Volcan*, p. 18.
- <sup>8</sup> Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées*, p. 353.
- <sup>9</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *L'avenir du drame*, p. 130.
- <sup>10</sup> Tzvetan TODOROV, « Les hommes-récits », in *Grammaire du Décaméron*, The Hague ; Paris : Mouton, 1969, p. 92.

# LA NOUVELLE ET LE TEXTE DRAMATIQUE

## LA THÉÂTRALITÉ DE LA NOUVELLE

Dans cette étude, nous voudrions examiner les liens qui peuvent exister entre la nouvelle et le texte dramatique, afin d'élargir le regard sur la nouvelle. Ceci nous conduira donc à mener une réflexion conjointe sur les deux genres.

Bien que nous confrontions ici des nouvelles avec les pièces qui en ont été tirées, nous ne traiterons que de manière périphérique la question de l'*adaptation* du texte narratif en texte dramatique, même quand celle-ci est effectuée par l'auteur de la nouvelle. En effet, une telle analyse, tout à fait intéressante au demeurant pour la connaissance des auteurs, s'effectue généralement à partir d'une compréhension déjà stabilisée des genres. Sans renier les acquis de l'histoire de la dramaturgie, nous voudrions plutôt définir ce qu'on appellera la *théâtralité* de la nouvelle, ou si l'on préfère le *caractère structurel et poétique commun* au texte de la nouvelle et au texte dramatique, tout en sachant que cette caractérisation théorique ne concerne sans doute qu'un certain type de couples constitués d'une nouvelle et d'une pièce, essentiellement de l'époque contemporaine, et qu'elle ne peut couvrir la totalité du champ théorique.

Dans un premier temps nous élaborerons la problématique du rapport nouvelle-texte dramatique avant de l'exploiter dans un deuxième temps sur un corpus d'auteurs.

À partir des faits littéraires, le rapport entre la nouvelle et le texte dramatique s'établit au moins de trois manières différentes.

Tout d'abord les auteurs de nouvelles sont très souvent des auteurs de pièces de théâtre : on citera sans être exhaustif Anton Tchekhov, Jean Giraudoux, Marcel Aymé, Paul Morand, Eugène Ionesco, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras... Certes la notoriété de chacun des auteurs est due le plus souvent à l'un ou l'autre des genres, mais notons que la « compatibilité » des deux genres, nouvelle et théâtre, chez le même auteur n'est pas rare.

Deuxièmement il est fréquent que ces auteurs créent une pièce qui portera le même titre que la nouvelle déjà écrite. La conservation du titre, quand elle a lieu, ne fait que souligner ce qui vaut dans bien des cas, à savoir que la pièce et la nouvelle sont extrêmement proches l'une de l'autre, en dépit des fortes différences d'énonciation qui séparent les deux genres<sup>1</sup>. Sur ce point on rappellera entre autres : Jules Renard, *Poil de carotte* (récit, 1897 – pièce, 1900) ; Jean Giraudoux, *Siegfried et le limousin* (récit, 1922 – pièce, 1928) ; Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle, 1957 – pièce, 1959). Il s'agit donc d'une pratique courante des auteurs polygraphes.

Troisièmement, la réflexion théorique sur la nouvelle, celle des auteurs eux-mêmes, mais aussi celle à l'œuvre dans les études de synthèse, met en évidence qu'il existe un langage critique commun à la nouvelle<sup>2</sup> et au texte dramatique. Ceci révèle bien la contiguïté des deux genres qui mérite d'être étudiée. En effet d'importantes et nombreuses caractéristiques théoriques de la nouvelle se répartissent fort bien selon ce que Jacques Scherer appelle la « structure interne » et la « structure externe » de la pièce<sup>3</sup>.

On peut récapituler rapidement les différents critères théoriques de la nouvelle, analogues ou identiques aux critères de « la structure interne » de la pièce classique à partir du temps, des personnages et de l'action.

Au théâtre, le temps idéal réside dans la concordance entre le temps représenté et le temps de la représentation<sup>4</sup>. L'œuvre dramatique recherche donc une durée très courte. La nouvelle contemporaine selon R. Godenne « se présente presque toujours maintenant comme une œuvre brève<sup>5</sup> » ; il ajoute qu'« il n'y a plus adhérence à une durée<sup>6</sup> ». Pour exprimer cette concentration R. Godenne forge même le concept de « nouvelle-instant<sup>7</sup> ». Quant à D. Grojnowski il voit le temps de la nouvelle « comme une unité dramatique<sup>8</sup> » ; ce que confirme T. Ozwald en rappelant une analyse de Chassang-Senninger qui assimile le temps de la nouvelle à celui de l'œuvre dramatique<sup>9</sup>.

Le nombre de personnages favorise également le rapprochement entre la nouvelle et le texte dramatique classique. La pièce classique met en scène peu de personnages<sup>10</sup>. D. Grojnowski trouve à la nouvelle une caractéristique identique : « La caractéristique de la nouvelle est de mettre en scène *un personnage* dans l'espace d'une action simple<sup>11</sup> ». Ainsi la nouvelle est-elle le récit d'un destin individuel et les groupes y sont rares car « le resserrement de l'action conduit l'auteur à privilégier *un personnage*<sup>12</sup> », comme au théâtre.

Enfin l'action, le dernier élément qui appartient à la structure interne de la pièce, est dans la dramaturgie classique unique et simple<sup>13</sup>, et il repose sur une crise et un dénouement. Sur ce point le discours critique qui concerne l'action de la nouvelle est particulièrement homogène. Si J.-P. Aubrit, citant M. Vieignes<sup>14</sup>, parle du « schéma dramaturgique classique d'un micro-drame, comportant l'enclenchement d'un conflit d'une crise et d'un dénouement<sup>15</sup> », R. Godenne pour sa part définit l'action de la nouvelle par la « concentration dans les faits, [le] resserrement dans l'exposition, [la] rapidité dans le déroulement<sup>16</sup> ». On retrouve également chez D. Grojnowski et T. Ozwald l'analyse des nouvelles construites sur des événements qui ne se produisent pas, de sorte qu'on peut en effet affirmer<sup>17</sup> que « la nouvelle semble faite de rien », tout comme *Bérénice* de Racine ou le théâtre moins classique de S. Beckett, de R. Pinget, et de N. Sarraute. On pourrait accentuer le rapprochement entre l'action dramatique et l'action de la nouvelle en approfondissant les concepts de crise, de dénouement et de nécessité, mais on voit bien que les critères déjà analysés de la structure interne de la pièce classique, même s'ils ne suffisent évidemment pas à définir la nouvelle, sont à tout le moins indispensables à sa compréhension.



L'espace, ou le lieu, détermine l'analogie de la nouvelle avec la « structure externe » du texte dramatique. Au théâtre le lieu est un compromis entre la « rigoureuse unité et la vraisemblance rigoureuse<sup>18</sup> » ; il a donc plus une fonction dramaturgique qu'une valeur mimétique. Dans la nouvelle également le lieu est sans valeur mimétique. T. Ozwald le définit principalement comme « les composantes d'une structure psychique<sup>19</sup> ». Pour D. Grojnovski l'espace répond aux exigences du récit, ne contient que peu de valeur référentielle mais déploie des significations<sup>20</sup>. Ainsi dans la nouvelle le décor se limite-t-il aux détails nécessaires pour faire comprendre l'histoire, tout comme un décor de théâtre.

La réflexion théorique sur la nouvelle met donc en évidence que ce genre possède des caractéristiques dramaturgiques, ou des caractéristiques analogues à celle de la pièce classique. On pourrait en conséquence examiner chaque nouvelle en y relevant ce qui annonçait la pièce déjà écrite ou qui suggère la pièce encore à écrire. On déterminerait de cette manière une collection de traits pré-dramatiques de la nouvelle.

Toutefois on ne peut se limiter à une telle démarche qui appelle deux objections de fond. La première est que les critères précédemment retenus renvoient tous à la dramaturgie classique française, élaborée entre la fin de la Renaissance et la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et analysée au cours des siècles suivants. C'est un cadre théorique trop restreint pour parler du texte dramatique de manière générale. La seconde objection, qui complète la première, tient à ce que la réflexion articulée sur la similitude des structures nouvelle-théâtre n'inclut pas la distinction fondatrice des genres qui porte sur la différence entre l'énonciation du narrateur et l'énonciation des personnages. Sans avoir la prétention ingénue de mettre en doute une telle distinction, il nous semble possible de la déplacer et de l'étudier à l'intérieur du texte narratif. Nous pouvons de cette manière prolonger le rapprochement entre la nouvelle et le texte dramatique à partir de ce qui fait l'essence de l'acte théâtral comme œuvre écrite. En effet le texte dramatique est une mise en texte de la parole, une représentation écrite de *l'acte de parole* des personnages. C'est cette représentation de *l'acte de parole* que nous appellerons la *théâtralité*, commune au texte dramatique et à la nouvelle. La *théâtralité* de la nouvelle est un théâtre non joué du texte narratif, donné à lire et à imaginer<sup>21</sup>. Avec une telle approche le personnage et le dialogue sont au centre de la nouvelle. Ceci est d'autant plus pertinent pour notre problématique que le dialogue théâtral contemporain renonce souvent à sa spécificité dramaturgique traditionnelle – à savoir être une action – pour se recentrer lui aussi sur l'acte d'énonciation et la prise de parole des personnages.

Nous pouvons maintenant examiner la *théâtralité* de certains couples pièces-nouvelles, tout en préservant les premières indications du cadre dramaturgique classique vues au début de notre réflexion. Nous nous proposons de mettre en lumière trois formes différentes de cette *théâtralité* : chez Marguerite Duras avec « Le square<sup>22</sup> » (nouvelle et pièce) et « Des journées entières dans les arbres<sup>23</sup> »

(nouvelle et pièce), chez Vercors dans *Le silence de la mer*<sup>24</sup> (nouvelle et pièce) et chez Marguerite Yourcenar avec *Denier du rêve*<sup>25</sup>, nouvelle ou roman composé de nouvelles, et *Rendre à César*<sup>26</sup>, la pièce qui en est issue. Ce choix n'est lié à aucune intention chronologique ou historique, mais à un équilibre des énonciations narratives : on trouve ici différentes formes de la troisième personne, et une forme de la première personne.

« Le square » est une nouvelle dans laquelle la description est inexistante, et les événements réduits à une anecdote minimale et banale : la rencontre fortuite dans un square d'un homme et d'une jeune fille. Ils sont interrompus au début de chacune des trois parties par les brèves apparitions d'un enfant dont la jeune fille a la garde. Il y a un seul lieu : un jardin public de Paris, sans situation précise. Duras l'exploite d'ailleurs comme un lieu refermé sur lui-même. Le temps est limité à une durée brève : quelques heures en fin de journée<sup>27</sup>. La nouvelle « Le square » est quasiment un texte de théâtre à deux personnages, presque entièrement dialogué<sup>28</sup> comme un texte dramatique, et la pièce du même titre reproduit ces dialogues avec des modifications insignifiantes qui n'affectent que les très rares interventions du narrateur. Celles-ci sont liées au contexte ; transformées en didascalies, elles indiquent dans la pièce des silences, des temps, la brise qui passe, le tricot qui occupe la jeune fille.

Cette structure dialoguée commune (nouvelle et pièce) est l'essence du projet littéraire de M. Duras pour qui la construction des personnages est entièrement liée à leur parole directe : « on croit qu'on peut se passer de bavarder, puis ce n'est pas possible<sup>29</sup> » dit la jeune fille. C'est en parlant<sup>30</sup> au hasard d'une rencontre qu'ils existent ; la poursuite de ce bavardage est à l'égal d'une naissance prolongée, car ce sont des personnages « que rien ne signale à l'attention<sup>31</sup> » et qui ne disent pas « les choses importantes » de manière importante. Le square leur offre une occasion de conquérir par la parole et à leurs propres yeux, une identité, « eux qui n'avaient rien qu'une identité de mort<sup>32</sup> ». Dans le déploiement de la parole se dévoile une intériorité qui construit une densité d'être : « Je devenais enfin à la hauteur des événements de ma propre vie<sup>33</sup> » explique l'homme à la jeune fille. Tout comme pour elle l'expression de sa *soumission sociale* se révèle être paradoxalement la forme même du *refus* de sa condition de bonne à tout faire surexploitée et humiliée. Sa révolte éventuelle signifierait avant tout l'espoir d'une amélioration de son état, donc la tentation d'une acceptation définitive en échange d'avantages mineurs<sup>34</sup>. Chaque personnage prend conscience de soi dans le rapport direct avec l'interlocuteur. Le spectateur/lecteur suit le cheminement de cette double parole. C'est en cela que l'énonciation directe des personnages, hors de tout relais de la part du narrateur est indispensable. L'absence du narrateur dans la nouvelle signifie le refus de commenter le personnage, de produire même un discours valorisant sur lui. Si autrui, un narrateur, rapportait un sentiment, une sensation ou une idée, le personnage s'en trouverait immédiatement

dépossédé. L'écriture de Duras n'est pas faite pour dénoncer de l'extérieur une aliénation des personnages, même quand ceux-ci s'expriment dans l'aliénation des stéréotypes sociaux<sup>35</sup>. Si c'est dans sa banalité que réside son identité authentique et digne, il convient que le personnage libère sa parole sans intermédiaire.

Cette théâtralité de la parole, sa mise en scène textuelle, est la nature du projet littéraire de Duras. L'acte de parole dans la nouvelle est ici identique à l'acte de parole du texte dramatique.

« Des journées entières dans les arbres » est aussi une nouvelle à la troisième personne. Dans cette nouvelle la distinction narration/dialogue est soumise à une tension ; comme si la narration subissait la pression permanente du dialogue et des personnages (la mère, le fils et sa maîtresse). Ainsi, alors que le fils vient de retrouver sa mère terriblement vieillie à l'aéroport, la pensée-image apparaît dans la narration : « des hommes libres aux mères lointaines ou décédées marchaient sur les trottoirs<sup>36</sup> » ; le langage du narrateur est envahi par les pensées du fils. Chaque personnage tend à occuper l'espace de la narration pour informer l'histoire à partir de son point de vue. Si l'expression des sujets conteste la narration c'est parce que pour Duras il s'agit moins de représenter une aventure et des événements que de dévoiler la parole de trois individus autour des questions de l'amour, de la possession et de l'inceste latent. Les personnages tentent de saisir ou de contourner les mots qui éclaireraient la vérité de leur être et de leurs rapports. C'est là l'essentiel de l'action dans la nouvelle, et l'écriture porte l'effort – c'est-à-dire la souffrance, les erreurs, et les mensonges – de ce dévoilement. Remarquons à quel point les circonstances de l'intrigue sont indifférentes à cette problématique de la parole chez M. Duras, puisque dans « Le square » nous assistons à une première rencontre entre deux inconnus, alors que dans « Des journées entières dans les arbres », c'est le passé enfoui de toute une vie qui remonte au bord du langage. Quitte à ce que la parole ne puisse s'entrouvrir entre le fils et la mère que dans un lieu totalement incongru : une boîte de nuit dans laquelle le fils joue les gigolos pour dames seules. Certes l'effort de parole s'accompagne d'une impossibilité à dire, d'un non-dit que la nouvelle laisse pressentir par le jeu des silences ou des interventions du narrateur. Mais cela ne constitue pas une différence de nature entre les deux textes : la pièce, hors de tout encadrement narratif, n'est qu'un élargissement de l'espace de parole déjà présent dans la nouvelle. En effet la narration ne donne aucune existence littéraire véritable aux personnages. Le narrateur durassien est d'abord oreille et écoute. De sorte que les personnages se définissent essentiellement les uns par rapport aux autres, par leurs réactions, leur interlocution réciproque ; leurs échanges constituent leur portrait. Mais le dialogue d'un personnage avec autrui n'est en fait que son dialogue avec lui-même, au point que la parole est fréquemment autonome et détachable de la narration, repliée sur le sujet individuel et sa vie privée, tout à fait impropre<sup>37</sup> à porter le monde extérieur.

« Des journées entières dans les arbres » confirme « Le square » : la théâtralité de la nouvelle avoue que le discours indirect est impensable, que le langage du narrateur ne peut porter le langage du personnage, et qu'aucune parole ne peut être représentée. C'est pourquoi la *théâtralité* de la nouvelle durassienne est un nœud de prises de parole.

*Le silence de la mer* de Vercors se présente différemment. Rappelons rapidement que, dans *Le silence de la mer*, un officier allemand tente de persuader la famille qui « l'héberge » des bons sentiments de l'Allemagne envers la France. Les deux habitants de la maison, un oncle et sa nièce, refusent obstinément de parler ou même de répondre à l'officier allemand ; silence complet. Celui-ci en retour s'obstine avec une courtoisie exemplaire à les conquérir. Il y parviendra presque<sup>38</sup>. La pièce est très proche de la nouvelle. Celle-ci a déjà des caractéristiques de la dramaturgie classique : deux parties comme deux actes, des chapitres brefs comme des scènes à l'intérieur de chaque partie, un espace intérieur unique et clos<sup>39</sup>. Mais ce qui nous importe c'est qu'encore une fois le diptyque nouvelle-pièce est tourné vers la question de la parole.

C'est un des personnages, l'oncle, qui est le narrateur ; un narrateur à la première personne, qui n'est ni demiurge ni omniscient. Il est essentiellement un observateur témoin qui note ce qu'il voit et entend. Il lui arrive aussi de révéler ses pensées intérieures ou de les trahir dans la narration en manifestant son émotion, son affectivité, ses accords ou ses désaccords avec l'officier allemand<sup>40</sup>. L'oncle-narrateur ne parle donc jamais en tant que personnage, mais grâce à son écriture on sait qu'il se considère comme un humaniste. L'unique personnage totalement silencieux, de plume et de parole, est la jeune fille dont on pressent à la fin de la nouvelle, que son opposition résolue du début a été ébranlée par l'officier, et qu'elle a été séduite, voire convaincue par l'occupant. Dans ce cadre de discours et de silence la *théâtralité* de la nouvelle se met en œuvre de plusieurs manières.

La première caractéristique tient à l'absence de sommaire<sup>41</sup> qui fasse le point sur la situation historique et politique en France, afin d'éclairer l'action<sup>42</sup>. Pas un mot non plus sur l'existence même des personnages de l'oncle et de sa nièce : leur passé, leur origine, la singularité non expliquée de cette situation familiale. La nouvelle est exclusivement engagée par l'immédiateté des personnages quand ils sont en présence les uns des autres.

En second lieu les phénomènes de langage sont expressément soulignés : le narrateur se comporte comme un véritable metteur en scène dont le propre corps ainsi que celui de sa nièce sont décrits comme des substituts au langage verbal ; de même les regards remplacent les mots. C'est donc en creux que la parole est valorisée et le lecteur en ce sens est déjà un spectateur<sup>43</sup> qui interroge le silence des corps. Enfin l'officier allemand se révèle entièrement par sa parole : son discours est un long monologue de six mois (!) construit thématiquement avec une

évolution psychologique et un découpage destiné à signifier le temps. Contrairement au texte de Duras, on retrouve cette fois dans la nouvelle une action dramatique du langage au sens classique puisque l'officier allemand veut convaincre les deux autres personnages. Dans la première partie de la nouvelle le discours indirect qui rapporte les paroles de l'officier est présent en alternance avec le discours direct ; en revanche dans la deuxième partie, alors que l'officier est revenu de Paris où il était allé pour une permission, nous assistons à un discours direct en continuité dramatique. Une vraie scène de théâtre, alors que nous sommes dans la narration, avec un crescendo pathétique et sentimental, au terme duquel l'officier allemand quitte volontairement la France. Dans ce cadre, l'oncle, la nièce et le lecteur sont en position de spectateurs-auditeurs. L'officier allemand est un pur spectacle de mots dont le langage envahit tout l'espace textuel. Et le mutisme de l'oncle et de sa nièce dans la deuxième partie de la nouvelle n'a plus le même sens que précédemment : dans la première partie il signifiait le refus de l'échange ; à présent il est l'écoute attentive et respectueuse du discours paradoxal de l'Allemand contre l'Allemagne nazie. L'oncle et la nièce incarnent le lecteur-spectateur qui assiste au drame de l'officier allemand.

La nouvelle *Le silence de la mer* est une pure dramaturgie de la parole et du mutisme, qui constitue bien une *théâtralité* du narratif.

Marguerite Yourcenar est le troisième auteur qui nous permet de cerner le concept de *théâtralité* dans la nouvelle. Le passage de la nouvelle *Denier du rêve* (première version 1933, deuxième version 1959) à la pièce *Rendre à César* (1961) est plus lié à l'expression de la subjectivité qu'à la prise directe de parole. On trouvera ici l'exploitation d'une structure proprement narrative : l'enjeu de la *théâtralité* porte en effet sur le monologue intérieur.

Même si Yourcenar appelle son texte « roman » on constate que les premiers et les derniers chapitres sont construits comme des nouvelles autonomes. Eu égard à la question qui nous intéresse, l'auteur a commenté le passage du narratif au dramatique. Yourcenar identifie elle-même certains éléments de sa nouvelle comme étant des structures dramaturgiques. Dès lors le passage au théâtre apparaît comme naturel : « le texte [...] me parut se prêter à cette tentative<sup>44</sup> ». Yourcenar évoque la présence, dans *Denier du rêve*, « d'une sorte de noyau dramatique » qui sert à construire le second acte de *Rendre à César* ; et elle ajoute « que des scènes [...] sont prises presque textuellement à la partie médiane du roman lui-même<sup>45</sup> ». Cet acte central « est [...] fidèle aux conventions du théâtre<sup>46</sup> » : on y retrouve une unité de lieu dramatique car c'est un acte « bouclé sur soi-même, étroitement enclos à l'intérieur<sup>47</sup> » du logis d'un des personnages. Dans le second acte de la pièce, Yourcenar va jusqu'à exploiter ce qu'elle appelle « les procédés les plus défraîchis du théâtre », à savoir des « secrets soudain révélés » et « la vieille astuce qui consiste à cacher quelqu'un derrière une porte<sup>48</sup> ». En revanche aucune structure de la première partie du récit n'est propre à être transposée

directement comme premier acte de la pièce : les scènes « ont été, ou créées de toutes pièces, ou recomposées à partir d'épisodes presque imperceptibles dans le roman<sup>49</sup> ». Et à l'opposé du second acte, le premier acte de la pièce, hérité de la nouvelle, est d'une construction dramaturgique peu classique : il est constitué par « une dizaine d'êtres se croisant dans les rues de Rome, solitaires, reliés entre eux seulement par les plus minces ou les plus fortuits des liens, par des nœuds déjà rompus ou des rapports à peine formés<sup>50</sup> ». En fait si Yourcenar maintient malgré tout à l'intérieur de la pièce ce cadre non dramatique hérité de la nouvelle, c'est que l'enjeu de la *théâtralité* y réside indépendamment de toute structure dramaturgique. Le projet littéraire du récit était d'atteindre une forme « mi-lyrique mi-narrative » pour « exhaler l'émotion poétique sous sa forme la plus subjective<sup>51</sup> ». Le fondement de la nouvelle était, sinon une parole, du moins l'expression de la subjectivité, une des caractéristiques essentielles de la nouvelle contemporaine. Si les personnages de la nouvelle peuvent être définis comme des « personnages qui à première vue pourraient sembler échappés d'une comedia ou plutôt d'une tragedia dell'arte moderne<sup>52</sup> » c'est parce que Yourcenar les inscrit dans la nouvelle avec la même autonomie que dans une pièce. Dans la nouvelle, les personnages sont libres lorsque le narrateur s'efface et que la subjectivité et l'expression intérieure de l'individu créé prennent en charge la narration. Ainsi dans le premier chapitre c'est le monde intérieur de Liana Chiari qui inonde tout le récit. Yourcenar atteint alors une énonciation narrative proche de l'expression directe du personnage de théâtre grâce à la technique du monologue intérieur<sup>53</sup> et à l'usage qu'elle en fait. Elle précise en effet que le monologue intérieur « n'est pas destiné, comme c'est presque toujours le cas dans le roman contemporain, à nous montrer un cerveau-miroir reflétant passivement le flux des images et des impressions qui s'écoulent<sup>54</sup> ». Marguerite Yourcenar conserve, à l'inverse des auteurs anglo-saxons surtout, la structure de la personne engagée dans une action, de sorte que le monologue intérieur n'efface pas la « *drammatis personae* », et nous fait « assister » aux actes de conscience<sup>55</sup> des personnages. Ici l'individu ne se dilue pas dans son espace de mots. Le monologue intérieur s'affirme ainsi comme le pont entre la nouvelle et la pièce : « ces passages monologués se sont, comme il fallait s'y attendre, multipliés dans *Rendre à César* » ; et, de même que le monologue intérieur est inséré dans la narration de la nouvelle, « le monologue [intérieur est] inséré au cours d'une conversation » dans la pièce.

Suite à la première version de 1933, le récit chemine donc vers le texte dramatique qui met en lumière sa *théâtralité*. Tout d'abord dans la seconde version du récit : « En réécrivant *Denier du rêve* (1959) j'avais remplacé çà et là la narration et les commentaires de l'auteur par des soliloques de personnages eux-mêmes » ; puis la version dramatique accentue ce mouvement puisque c'est « une forme dans laquelle ces mêmes personnages occupent toute la scène ». On comprend pourquoi l'auteur juge que le passage de la nouvelle à la pièce est une sorte d'accomplissement de ce « parti pris lyrique<sup>56</sup> ». L'expression verbale intérieure, ici la

*théâtralité*, appartient aux deux textes et, en relation à la narration ou au dialogue, définit la complétude de la subjectivité du personnage.

Pour caractériser sa pièce *Rendre à César* Marguerite Yourcenar emploie l'expression de « genre non tranché<sup>57</sup> ». Nul doute que l'on puisse appliquer cette heureuse formule à la nouvelle *Denier du rêve* et aux autres nouvelles précédemment analysées. Toutes se caractérisent par le projet de mettre narrativement en scène la parole et la subjectivité des personnages. À l'évidence la réalisation est différente selon les textes et les auteurs. Mais Duras, Vercors et Yourcenar montrent que le genre de la nouvelle peut répondre à un projet littéraire non narratif, au point de se présenter, sous l'éclairage de la *théâtralité*, comme un avatar du genre dramatique.

Jean-Paul DUFIET  
Université d'Udine

#### NOTES

- <sup>1</sup> Au théâtre on ne raconte pas, on présente les personnages en acte ; cf. ARISTOTE, *La poétique*. Paris : Seuil, 1980 et Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.
- <sup>2</sup> On pense en particulier aux ouvrages suivants : René GODENNE, *La nouvelle française*. Paris : PUF, 1974. Thierry OZWALD, *La nouvelle*. Paris : Hachette, 1996. Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993. Jean-Pierre AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin, 1997.
- <sup>3</sup> Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet, 1977.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 113.
- <sup>5</sup> René GODENNE, *La nouvelle française*, p. 121.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 116.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 124-139.
- <sup>8</sup> D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, p. 88.
- <sup>9</sup> T. OZWALD, *La nouvelle française*, p. 173.
- <sup>10</sup> J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, p. 37.
- <sup>11</sup> D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, p. 104 ; c'est nous qui soulignons.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 107 ; c'est nous qui soulignons.
- <sup>13</sup> J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, p. 92-104.
- <sup>14</sup> M. VIEGNES, *L'esthétique de la nouvelle française au XX<sup>e</sup> siècle*. New York : Peter Lang, 1989.
- <sup>15</sup> J.-P. AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, p. 94.
- <sup>16</sup> R. GODENNE, *La nouvelle française*, p. 121.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 126.
- <sup>18</sup> J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, p. 192.
- <sup>19</sup> T. OZWALD, *La nouvelle*, p. 136.
- <sup>20</sup> D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, p. 83.
- <sup>21</sup> Henri BONNET, « Théâtre-Voyage, ou Gérard de Nerval au Liban », *Revue des sciences humaines*, n° 167, 1977-3, p. 321-345.
- <sup>22</sup> Marguerite DURAS, *Le square* (nouvelle). Paris : Gallimard, 1955 ; repris « Folio », 1995, et *Le square* (pièce), *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1965.
- <sup>23</sup> Marguerite DURAS, *Des journées entières dans les arbres* (nouvelle). Paris : Gallimard, 1954 et *Des journées entières dans les arbres* (pièce), *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1968.

- <sup>24</sup> VERCORS, *Le silence de la mer* (nouvelle). Éd. présentée, annotée et analysée par A.-M. SCAIOLA, Genova : Cideb, 1994 et *Le silence de la mer* (pièce), *Théâtre I*. Paris : Galilée, 1978.
- <sup>25</sup> Marguerite YOURCENAR, *Denier du rêve*. Paris : Gallimard, 1971.
- <sup>26</sup> Marguerite YOURCENAR, *Rendre à César*, *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1971.
- <sup>27</sup> À l'évidence *Le square* et *Des Journées entières dans les arbres* entrent dans la catégorie de la « nouvelle instant » de R. GODENNE, *La nouvelle française*, p. 125.
- <sup>28</sup> Il existe une tradition ancienne de la nouvelle entièrement dialoguée : cf. J.-P. AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, p. 31 ; par ailleurs je dois à Bertrand Vibert d'avoir attiré mon attention sur l'importance des dialogues dans *Les contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam.
- <sup>29</sup> M. DURAS, *Le square*, *Théâtre I*, p. 82.
- <sup>30</sup> M. DURAS, *Le square* (récit), « Avant-propos », p. 5.
- <sup>31</sup> M. DURAS, *Le square* (pièce), p. 51.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 5.
- <sup>33</sup> M. DURAS, *Le square* (pièce), p. 80.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 72.
- <sup>35</sup> La jeune fille n'envisage son avenir qu'à partir de l'espoir obsessionnel de trouver un mari au bal du quartier.
- <sup>36</sup> M. DURAS, *Des journées...*, p. 11.
- <sup>37</sup> On se reportera à Anton KIBÉDI VARGA, « Causer, conter – stratégies du dialogue », *Littérature*, février 1994, n° 93, p. 5-14.
- <sup>38</sup> VERCORS, *Le silence de la mer...*, p. IX.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. XVI.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. XV.
- <sup>41</sup> Nous nous référons à la terminologie de Gérard GENETTE dans *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 130.
- <sup>42</sup> Et le moins que l'on puisse dire, c'est que la nouvelle a suscité bien des divergences et des polémiques, puisque l'éventail des interprétations va de l'éloge de la collaboration à l'appel à la résistance.
- <sup>43</sup> VERCORS, *Le silence de la mer*, p. XVI.
- <sup>44</sup> M. YOURCENAR, *Rendre à César*, p. 16.
- <sup>45</sup> *Ibid.*, p. 17
- <sup>46</sup> *Ibid.*
- <sup>47</sup> *Ibid.*
- <sup>48</sup> *Ibid.*
- <sup>49</sup> *Ibid.*
- <sup>50</sup> *Ibid.*, p. 16.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>52</sup> *Ibid.*, p. 8.
- <sup>53</sup> *Ibid.*, p. 9.
- <sup>54</sup> *Ibid.*, p. 10.
- <sup>55</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>56</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>57</sup> *Ibid.*, p. 20.



# LE RECUEIL DE NOUVELLES QUÉBÉCOIS COMME PROTO-GENRE (OU COMMENT UN ÉTANG DE GRENOUILLES PEUT BIEN VALOIR UN BŒUF...)

Dans la courte histoire littéraire du Québec, la quasi universelle opposition institutionnelle et éditoriale entre le roman et les autres formes narratives apparaît bien présente : la reconnaissance d'un genre autre que le roman – ici la nouvelle et le recueil de nouvelles – implique le rapprochement des deux protagonistes qui aspirent à une certaine notoriété. L'analogie avec la fable de Jean de La Fontaine semble frappante : la grenouille-nouvelle apparaît envieuse du statut du bœuf-roman, de sa reconnaissance institutionnelle. Une croissance phénoménale de la première s'observe depuis quelques décennies. Mais dans le Québec littéraire, cette fable semble bien prendre une tournure fort différente.

## LA RECONNAISSANCE PROBLÉMATIQUE DE LA FICTION NARRATIVE BRÈVE

L'expression générale « fiction narrative brève » est ici utilisée à dessein pour contourner le problème de la définition, de la classification des textes narratifs courts, expression qui peut désigner des contes, des nouvelles, des récits, des fables même ; ce problème de définition survient dans les deux époques que nous mettrons en parallèle. D'abord, la période allant du début du siècle jusqu'à 1940 (période que couvre le second tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* [DOLQ] et qui correspond, selon Joseph-André Senécal<sup>1</sup>, à la première époque de la nouvelle au Québec) se caractérise par une absence de définition des genres brefs : les œuvres y arborent des appellations génériques diverses, qui manifestent le peu de souci des auteurs pour cette question. La seconde période étudiée, qui débute en 1965 (et qui coïncide avec la troisième époque de la nouvelle selon Senécal), correspond à la maturité de la nouvelle, où s'observent un questionnement des frontières génériques et une contestation des conventions littéraires (dont le rejet de la chute qui clôt traditionnellement les nouvelles). Tout comme au début du siècle, le flottement générique des fictions narratives brèves affecte la littérature actuelle, où elles oscillent entre « nouvelles », « récits » et « contes » (ce sont d'ailleurs les trois types de fiction acceptés par la revue *Stop*).

Cette confusion terminologique et générique ne facilite pas la reconnaissance institutionnelle des fictions narratives brèves. Dans les deux périodes historiques mentionnées, elles parviennent difficilement à se tailler une place parmi les genres littéraires reconnus. Dans leur forme simple, le conte, la nouvelle et le récit, au début du siècle, ne sont généralement pas identifiés comme des œuvres litté-

raires, mais comme du folklore ; ils ne sont reconnus qu'*a posteriori* grâce aux travaux des historiens de la littérature, dont l'étude bibliographique d'Aurélien Boivin sur le conte québécois au XIX<sup>e</sup> siècle. Publiés dans les journaux et les périodiques, les contes<sup>2</sup> constituent un corpus important qui demeure sous-représenté, même à l'intérieur du *DOLQ*. C'est une observation similaire que fait Christian Bouchard<sup>3</sup>, à la fin des années 1980, lors de la publication du cinquième tome de ce dictionnaire (qui couvre le début des années 1970). Bouchard constate que le *DOLQ* répertorie bien les recueils de nouvelles, mais exclut toutes les fictions narratives brèves publiées dans les journaux et les périodiques, médias qui jouent pourtant un rôle majeur dans l'évolution littéraire au Québec ; le panorama des années 1970 en est nécessairement biaisé. Depuis, la reconnaissance de la nouvelle s'est accrue, entre autres par la création de revues spécialisées (*Stop, XYZ*) et l'institution de concours (dont celui de la Société Radio-Canada). Ces deux périodes historiques, quoiqu'assez éloignées, se ressemblent pourtant par l'insertion difficile de la fiction narrative brève dans la littérature : sa littérarité et son statut d'œuvre lui sont pour ainsi dire refusés.

Cette situation ne serait pas due, selon Bruno Monfort<sup>4</sup>, aux qualités proprement littéraires, mais davantage au mode de publication de la fiction narrative brève (voir fig. 1). Il constate que le roman, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, bénéficie d'une adéquation entre, d'une part, son unité textuelle (l'œuvre dans sa complétude) et, d'autre part, son unité de publication, qui correspond au « livre » conventionnel (soit un minimum d'une centaine de pages). Par contre, l'unité textuelle de la fiction narrative brève est inférieure à son unité de publication (c'est bizarrement ce qui peut la définir : une nouvelle n'est pas un livre).

FIGURE 1 :

**Unité textuelle / unité de publication (B. Monfort)**

Roman	Fiction narrative brève	Recueil de f. narr. br.
UT = UP	UT < UP	$\Sigma$ (UT) = UP

Pour que la fiction narrative brève accède à une reconnaissance institutionnelle suffisante, une équivalence entre l'unité textuelle et l'unité de publication doit être établie.

**LE RECUEIL : UN COMPROMIS**

La réunion de textes narratifs brefs dans un recueil constitue une façon de parvenir à cette adéquation (la somme des unités textuelles égalant l'unité de publication). Dans les deux périodes littéraires étudiées, le recueil parvient à obtenir une certaine reconnaissance institutionnelle. La publication d'ensembles de fictions narratives brèves était assez rare au XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers recueils datant de 1880<sup>5</sup> et la publication « régulière » ne débutant que vers 1920<sup>6</sup>. Au

cours de cette période, une reconnaissance de la fiction narrative brève en recueils est effectivement possible (puisque, Senécal le mentionne, « la critique n'a commenté que les œuvres publiées en volumes<sup>7</sup> ») ; cependant, cette reconnaissance apparaît négative : généralement, la critique ne manque pas de souligner le caractère composite des recueils. Après 1965, ceux-ci accèdent aussi à une reconnaissance (positive, cette fois). Le *DOLQ*, dans ses trois derniers tomes, nous permet de constater la présence importante des recueils de nouvelles dans le panorama littéraire<sup>8</sup>. Plusieurs événements confirment leur essor : entre autres, mentionnons la fondation de L'instant même (maison d'édition qui n'a publié pendant dix ans que des recueils) et la création du prix Adrienne-Choquette de la nouvelle (1980). Le recueil de nouvelles, quasi inexistant ou mal reconnu avant 1940, acquiert un statut relativement important dans la littérature québécoise contemporaine. Au cours des deux périodes étudiées, il apparaît un compromis « efficace » pour diffuser et valoriser la fiction narrative brève, qui est désavantagée par son inadéquation avec son unité de publication ; cependant, la reconnaissance du recueil semble négative au début du siècle et positive depuis quelques dizaines d'années. Comment expliquer alors cette différence ? Une hypothèse est ici retenue : il apparaît impossible de soutenir l'identité de la forme « recueil » de 1920 et celle de 1980.

#### LE RECUEIL : L'INDÉFINISSABLE

Dans le contexte québécois, il demeure très ardu de proposer une définition générale, atemporelle du recueil de nouvelles, sinon celle de la simple réunion de textes narratifs dans un livre. Le recueil étant « né » au Québec vers 1880, cette pratique littéraire demeure relativement nouvelle pour les auteurs du début du siècle, alors que les écrivains contemporains ont expérimenté diverses possibilités de cette forme et la manipulent volontiers. Les conceptions liées au recueil et leur définition diffèrent nécessairement entre les deux périodes étudiées.

Avant 1940, le recueil de fictions narratives brèves est avant tout un assemblage de textes pour la plupart déjà publiés dans des journaux, réunis par un souci minimal de cohésion que permettent le titre, un thème commun (des coutumes anciennes, le régionalisme...) ou un événement précis (la Noël chez Louis Fréchette). Souvent simples regroupements, les recueils n'ont alors d'intérêt que par chacun des textes et rassemblent indifféremment contes, récits, nouvelles, histoires, anecdotes et légendes. Les titres d'œuvres illustrent bien la possible diversité des fictions rassemblées<sup>9</sup> : *Premier péché. Recueil de nouvelles et chroniques et d'une pièce de théâtre en 1 acte* (Madeleine, 1902), *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis* (Damase Potvin, 1927) et *Cœurs et homme de cœur. Conférences, silhouettes, nouvelles, poésies* (Antonio Pelletier, 1903). Joseph-André Senécal signale bien l'intérêt des auteurs non pour le recueil, mais pour le livre :

La seule signification que l'auteur recherche ou que la critique note dans le phénomène du recueil, c'est l'intégration du texte à un ensemble plus vaste : le livre, objet relié dont la publication par un éditeur implique une validation qui échappe au plumitif d'une revue ou d'un journal. C'est la fameuse consécration en volume<sup>10</sup>.

La reconnaissance des recueils de fictions narratives brèves est possible (l'unité textuelle égalant l'unité de publication), mais la critique apparaît sévère devant ces ensembles de « petites pages », que l'abbé Camille Roy décrit également en ces mots : « Un tel livre échappe à toute définition ; c'est un recueil : et vous savez tout ce que l'on peut mettre en un recueil<sup>11</sup> ». Généralement mal perçu à l'époque, le recueil affronte la rude compétition des romans régionalistes, mais parvient quelquefois à obtenir popularité et prestige.

Ainsi en est-il de *La dame blanche* de Harry Bernard qui remporte en 1927 le Prix d'Action intellectuelle. Ce recueil constitue aussi un exemple intéressant par sa forme. Dans son avertissement, l'auteur mentionne d'abord que « les nouvelles de ce recueil forment un tout<sup>12</sup> », pour ensuite les présenter : les dix premiers textes sont historiques, les quatre autres (cinq, en réalité) sont des « scènes d'aujourd'hui ». L'auto-valorisation du recueil qui d'entrée de jeu tente de convaincre le lecteur est rapidement invalidée par les propos même de l'auteur qui en expose – involontairement – le caractère « composite<sup>13</sup> ». En 1935, une réédition sous le titre *Montcalm se fâche*<sup>14</sup> confirme les erreurs de la première édition. Les cinq dernières nouvelles (les « scènes d'aujourd'hui ») sont retranchées, et le nouveau texte qui ouvre le recueil, la nouvelle éponyme, donne à l'œuvre un caractère historique plus marqué<sup>15</sup>. L'exemple de *La dame blanche* permet de constater le souci minimal de donner une homogénéité au recueil : souci dans le discours (dans le paratexte), mais non dans l'écriture. Les œuvres de cette première période de la nouvelle partagent la même conception : le recueil, possibilité de publication des fictions narratives brèves, se définit généralement comme un assemblage peu unifié de textes souvent publiés dans des journaux ou des périodiques.

Au cours du xx<sup>e</sup> siècle, il est possible d'observer au Québec une modification de la conception du recueil de fictions narratives brèves<sup>16</sup>. Sa définition et son appellation même causent problème, en raison de la diversité des formules qui peuvent être aujourd'hui regroupées sous cette appellation. La polémique autour de l'étiquette du recueil est plus accentuée dans les pays anglo-saxons où sont remis en question le terme « short story » et le substantif exprimant le concept de recueil : ainsi, « collection » côtoie « cycle », « sequence » et « composite<sup>17</sup> ». Cette querelle à propos de la définition du recueil provient des différentes prises de position qui tentent de dicter les limites du « genre ». Différentes définitions<sup>18</sup> du recueil de nouvelles circulent, plusieurs gravitant autour de celle proposée par Forrest L. Ingram ; certains points communs en émergent, à partir desquels j'en viens à une synthèse personnelle, inspirée d'Ingram et de Luscher : le recueil de



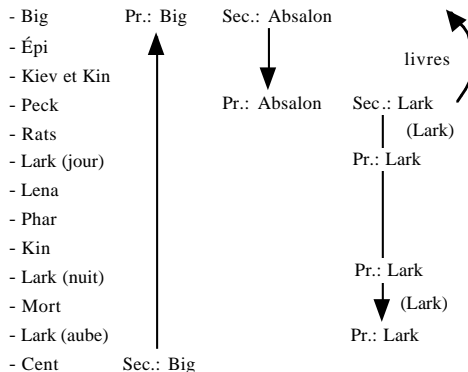
## LE RECUEIL MUTÉ

*Récits de Médilhault* apparaît un recueil difficile à classer, outre son appartenance à l'utopie, au fantastique et à la science-fiction ; il est composé de treize récits plus ou moins directement liés à Médilhault, cité francophone du nord du Nouveau Monde, érigée sur les ruines d'un Montréal disparu lors d'un grand cataclysme. Ces nouvelles se suffisent à elles-mêmes : elles racontent chacune une histoire autonome, avec suffisamment de détails pour être intelligible. Cependant – et c'est à ce moment qu'une narrativisation du recueil s'observe –, les fictions sont intimement liées les unes aux autres. Une homogénéité de l'univers assure une cohérence globale : chacune des nouvelles se déroule à un moment précis dans cette suite fictive de l'histoire de l'humanité. Les liens entre les textes reposent principalement sur les personnages, dont le portrait, toujours *suffisant* dans chaque nouvelle, apparaîtra de plus en plus étoffé à la lecture des autres fictions où ils sont présents. Chaque nouvelle est centrée sur un personnage précis, sur qui la narration est focalisée (voir fig. 3). Dans le premier texte, une adolescente, Big, est le personnage central ; elle est la fille d'un restaurateur, qui est assisté par Absalon. Ces deux adultes puisent leur savoir dans des livres, objets rares et interdits. Cette nouvelle mystérieuse raconte alternativement le passé de Big et ce qui semble être une séance de torture. « Peck », la quatrième fiction, raconte la venue dans la cité de Médilhault du jeune Absalon (qu'on a vu adulte dans « Big »), nomade vendu à un protecteur des livres qui, accusé de « trafic de savoir prohibé », lègue à Absalon quelques ouvrages qui survivent ainsi à un incendie suicidaire. Dans cette nouvelle apparaît un personnage, alors secondaire : le fils monstrueux du protecteur, nommé Lark ; ce dernier sera personnage principal des trois nouvelles portant son nom et personnage secondaire dans quelques autres. D'autres personnages et certaines situations étranges (la séance de torture de Big, par exemple) reviennent dans d'autres nouvelles (la torture est expliquée par le dernier texte, où Big s'échappe et s'enfuit).

Anne Legault, *Récits de Médilhault*

FIGURE 3

Pr. = personnage principal / Sec. = personnage secondaire



Chaque nouvelle conserve une relative autonomie narrative et sémantique, tout en profitant de son intégration à un ensemble où chaque situation et chaque personnage sont éclairés par les données qu'apportent les autres fictions. Le recueil se narrativise pour former un tout, dont les parties demeurent indépendantes, mais qui sont resémantisées par leur inscription dans le réseau des textes. Sans être représentatif du recueil de nouvelles québécois actuel, *Récits de Médilhault* en illustre tout de même une des tendances, celle de l'exploration de formes fortement organisées.

Au Québec, en un siècle de publication de recueils de nouvelles, une mutation s'est opérée, celle du mode de reconnaissance de la fiction narrative brève. La reconnaissance du recueil est observée, alors que tarde toujours celle des genres narratifs qui le composent. Aujourd'hui, la critique tient compte de la cohésion ou de l'effet de discontinuité à l'intérieur de ce réseau de textes, elle en mesure le travail d'organisation en plus d'évaluer les qualités littéraires de chacune des nouvelles. Ce qui était au début du siècle une technique, une forme, un compromis a-t-on dit, devient un gain sémantique pour les textes, gain immense dans le cas des *Récits de Médilhault* ; le moyen devient une fin. Le fait d'assembler des fictions narratives brèves en un tout selon un degré d'organisation plus ou moins poussé, confère à ce recueil un statut différent de celui du simple rassemblement de textes, fréquent dans la première époque de la nouvelle au Québec. Doit-on alors reconnaître au recueil de fictions narratives brèves le statut de genre<sup>24</sup> ? La question est complexe et implique des considérations tant théoriques qu'historiques. Cependant, nous pouvons déjà souligner quelques faits. Le recueil, oeuvre plurielle, se distingue des formes simples comme la fiction narrative brève et le roman. Dans une perspective générique, il bouleverse les conventions, ne se définissant de toute évidence que par des traits formels (alors qu'un genre compte habituellement des traits formels et thématiques). De plus, une reconnaissance institutionnelle – par sa seule présence dans le discours critique – s'observe de plus en plus. Parallèlement, le corpus des recueils de nouvelles abonde en oeuvres-limites ; *Récits de Médilhault* peut en être une, selon le lecteur. Que penser de cas extrêmes, comme le *Journal d'une obsédée* de Lise Vaillancourt<sup>25</sup> ? « Journal » par le titre, « récit » par la couverture, « roman » en quatrième de couverture, et peut-être « recueil de nouvelles » par sa fragmentation : la confusion des genres et des frontières qui les séparent interroge les conventions littéraires. Sans nier des regroupements génériques manifestes, il faut se convaincre de la perpétuelle adaptation des formes du discours<sup>26</sup> et de la venue d'un règne de l'intérogénéricité, ce qui ne nie évidemment pas la question du genre mais fait de chaque genre un espace mouvant, aux frontières diffuses. Le recueil de fictions narratives brèves apparaît le lieu d'un passage de la narrativité des textes à la conjonction de la narrativité de chacun de ces textes et de l'ensemble qu'ils forment, passage qui semble de plus en plus fréquent. Cette mutation du recueil lui confère donc un statut particulier, celui d'un proto-genre (cet ensemble d'oeuvres en voie de re-

connaissance comme genre). Le recueil n'apparaît plus comme le regroupement de fictions narratives brèves en un livre, il constitue une forme autonome, une nouvelle expression de la narrativité littéraire québécoise.

Jean de La Fontaine avait prédit un destin bien sombre à la grenouille trop envieuse. Cette dernière emprunte ici une voie différente pour rivaliser avec le bœuf, dont la reconnaissance institutionnelle est l'apanage. L'étang de grenouilles, l'union sans perte d'identité, mais avec le gain de l'ensemble – ce qu'est un recueil de nouvelles –, vaut bien un bœuf, un roman, peut-être oserais-je dire : vaut plus qu'un « simple » roman. La fable de La Fontaine cautionnerait sans doute cette mutation, cette adaptation de sa fable, qui assure le renouvellement du fait narratif. D'ailleurs, à la tempête (générique ?) survécut non le chêne massif qui touche aux cieux, mais bien le faible roseau qui plie à la moindre brise...

René AUDET

CRELIQ, Université Laval (Québec)

#### NOTES

- <sup>1</sup> Joseph-André SENÉCAL, « La nouvelle québécoise avant 1940 : une définition à partir de témoignages contemporains », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM. Toronto : Groupe de recherche en études francophones ; Montréal : XYZ, 1993, p. 105-106.
- <sup>2</sup> Aurélien BOIVIN, *Le conte littéraire québécois au XIX<sup>e</sup> siècle. Essai de bibliographie critique et analytique*. Préface de Maurice LEMIRE. Montréal : Fides, 1975, p. xvii-xx. Dans son ouvrage, Boivin n'établit pas la différence entre contes, légendes, récits et nouvelles, préférant centrer sa recherche sur la recension des contes publiés dans les journaux et périodiques avant 1900, « conte » désignant une courte histoire marquée par le folklore et l'oralité.
- <sup>3</sup> Christian BOUCHARD, « Le conte et la nouvelle dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 15, 1988, p. 71-72.
- <sup>4</sup> Bruno MONFORT, « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 155-158.
- <sup>5</sup> Joseph-André SENÉCAL, « La nouvelle québécoise avant 1940... », p. 107.
- <sup>6</sup> Des statistiques personnelles, basées sur le second tome du *DOLQ*, révèlent que 93 recueils ont été publiés entre 1900 et 1940, dont 71 entre 1920 et 1940.
- <sup>7</sup> Joseph-André SENÉCAL, « La nouvelle québécoise avant 1940... », p. 107.
- <sup>8</sup> Des statistiques personnelles, basées sur le sixième tome du *DOLQ*, révèlent que 53 recueils ont été publiés entre 1976 et 1980. D'autres statistiques, sans lien avec le *DOLQ*, basées sur une recension personnelle qui ne prétend pas à l'exhaustivité, montrent la publication de plus d'une centaine de recueils de 1991 à 1996.
- <sup>9</sup> Sur les 93 recueils publiés entre 1900 et 1940, 49 œuvres portent une indication générique dans le titre ou le sous-titre, dont un tiers de celles-ci (17) ont une double, triple ou quadruple mention générique.
- <sup>10</sup> Joseph-André SENÉCAL, « La nouvelle québécoise avant 1940... », p. 110.
- <sup>11</sup> Commentaire de Camille ROY à propos du recueil de Madeleine, cité par Joseph-André SENÉCAL, « La nouvelle québécoise avant 1940... », p. 110.
- <sup>12</sup> Harry BERNARD, « Avertissement », *La dame blanche*. Montréal : Bibliothèque de l'Action française, 1927, p. [7].
- <sup>13</sup> Le mot est de Pierre L'HÉRAULT, « La dame blanche, nouvelles de Harry Bernard », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, p. 323.
- <sup>14</sup> Harry BERNARD, *Montcalm se fâche*. Montréal : Éditions Albert Lévesque, 1935.



<sup>15</sup> Tables des matières des deux œuvres :

*La dame blanche*, 1927 : « La dame blanche », « La mort d'Oendraka », « Le petit chesne », « Le fournisseur Perrault », « D'une ordonnance de 1706 », « Capuchon tourne », « La bataille de Jérémie », « Le professeur d'italien », « Les vitres du missionnaire », « Hommes du nord », « Périls de la Gat' », « Vers la gloire », « Billets de faveur », « Le chien ».

*Montcalm se fâche*, 1935 : « Montcalm se fâche », « La dame blanche », « La mort d'Oendraka », « Le petit chesne », « Le fournisseur Perrault », « D'une ordonnance de 1706 », « Capuchon tourne », « La bataille de Jérémie », « Le professeur d'italien », « Les vitres du missionnaire ».

<sup>16</sup> Mon objectif n'est pas de situer cette transition ni d'en identifier les causes ou les facteurs liés, mais bien de constater la différence au Québec entre ce qui était désigné par le terme « recueil » au début du siècle et ce qu'il désigne depuis quelques dizaines d'années.

<sup>17</sup> Voir, entre autres : Forrest L. INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. The Hague ; Paris : Mouton, 1971 ; Gerald J. KENNEDY, « Toward a Poetics of the Short Story Cycle », *Journal of the short story in english / Les cahiers de la nouvelle*, n° 11, automne 1988, p. 9-25 ; et *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge (N.Y.), Cambridge University Press, 1995 ; Robert M. LUSCHER, « The Short Story Sequence : An Open Book », *Short Story Theory at a Crossroads*, sous la direction de Susan LOHAFFER et Jo Ellyn CLAREY. Baton Rouge ; London : Louisiana State University Press, 1989, p. 148-167.

<sup>18</sup> Très peu d'ouvrages en français traitent du recueil de nouvelles, mis à part René GODENNE, *La nouvelle* (Paris : Champion, 1995), dont les définitions s'inspirent partiellement d'un article de M. Arland, paru en 1945, et Jean-Pierre BOUCHER, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur* (Montréal : Fides, 1992), dont l'argumentation repose sur la conception de Forrest L. Ingram.

<sup>19</sup> Il importe de noter que cette classification, quoique utile comme illustration, demeure souvent très subjective.

<sup>20</sup> Montréal : Triptyque, 1996.

<sup>21</sup> Montréal : Boréal, 1991.

<sup>22</sup> Québec : L'instant même, 1996.

<sup>23</sup> Québec : L'instant même, 1994.

<sup>24</sup> Sur la question du genre, voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris : Seuil [Poétique], 1989) et la réflexion de Michel LORD, « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise » (*La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, p. 49-61), sur le genre de la nouvelle.

<sup>25</sup> Montréal : Les herbes rouges, 1989.

<sup>26</sup> Michel LORD, « La forme narrative brève... », p. 51-52.

# NOUVELLES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE : DE L'ANTHOLOGIE AU RECUEIL. STRUCTURES D'ORGANISATION DU LIVRE DE NOUVELLES

Centrées sur la question du recueil au XX<sup>e</sup> siècle, les réflexions qui suivent visent à analyser, dans une perspective synchronique, la structure et l'organisation du livre de nouvelles à partir d'œuvres d'écrivains qui, nouvellistes d'exception ou de profession, ont fait dans leur production littéraire une place à l'art de la brièveté. Drieu La Rochelle, Valery Larbaud, Jean Giono, Jacques de Lacretelle, André Maurois, Paul Morand, Jean-Paul Sartre, J.-M. G. Le Clézio, Jean-Pierre Martin... viendront illustrer ce qui nous semble répondre à l'attitude du nouvelliste contemporain de concevoir son œuvre comme un ensemble organisé. Dominante d'une époque, signalée déjà par René Godenne dans son étude sur la nouvelle française<sup>1</sup>, qui marque le passage de l'anthologie au recueil, c'est-à-dire de la réunion plus ou moins arbitraire de textes épars, à la construction d'un ensemble cohérent, dont le sens est à chercher dans l'articulation et le jeu des relations intertextuelles. Dans cet ensemble, chaque nouvelle constitue en effet un tout, mais il y aura toujours, entre les différents textes, une relation que le nouvelliste viendra souligner par le traitement d'une même thématique le long du livre, ou la présentation d'un même personnage. Certains auteurs accentuent encore plus leur intention de faire un tout homogène, dont l'unité se manifeste à travers tout un réseau de métaphores et de symboles.

L'intention de faire cohérent se révèle déjà dans cette première instance de communication qu'est le titre du livre. À côté de la tendance la plus générale consistant à désigner tout le volume par le titre de l'une de ses nouvelles (cas de *Journal d'un homme trompé* de Drieu La Rochelle, *Amants, heureux amants...* de Valery Larbaud ou *Solitude de la pitié* de Jean Giono<sup>2</sup>), on constate aussi l'emploi d'un titre général qui ne coïncide avec aucune des nouvelles du recueil, procédé qui viendrait accentuer l'organisation et la structure cohérentes du livre. Les œuvres de Joseph Kessel, Jacques de Lacretelle ou Charles Plisnier illustrent cette deuxième tendance. Dans *La steppe rouge*<sup>3</sup>, Kessel présente une série de personnages victimes des conséquences de la révolution russe ; *L'âme cachée* de Lacretelle<sup>4</sup> apparaît comme un ouvrage d'introspection psychologique, où l'on assiste à la peinture de certains caractères introvertis, secrets et mystérieux, tandis que Charles Plisnier dans *Faux passeports*<sup>5</sup> désigne déjà par le titre du livre la condition d'exilés des révolutionnaires qui peuplent son univers de fiction.

Parmi les procédés dont se sert le nouvelliste pour organiser son recueil, les auteurs analysés privilégient trois types de structures, que nous désignons, à la

suite du théoricien du conte Enrique Anderson-Imbert<sup>6</sup> et suivant l'ordre de fréquence d'emploi, par les termes de mosaïque, enfilage et dominos.

Le livre en mosaïque offre un nombre varié d'épisodes liés par un thème commun ; l'action ne se suit pas de récit en récit, mais une même idée parcourt tout le recueil, en faisant un tout homogène et structuré. *Les ruptures* de Frédéric Boutet<sup>7</sup> se construit sur trente-deux courtes nouvelles unies par le thème commun de la rupture amoureuse d'un couple : mari-femme, amant-amante ou amis. Le point de départ est le même dans toutes les nouvelles : victimes du même drame, tous les personnages réagissent selon leur caractère et leur tempérament particuliers. Boutet offre ainsi un vaste panorama d'un même événement, qui, malgré ses variantes, se réduit finalement à l'expression d'un état de solitude et de vide existentiel envahissant chacun des personnages.

Une situation identique apparaît dans *Journal d'un homme trompé* de Drieu La Rochelle, où les douze nouvelles du recueil sont liées par le thème de l'échec amoureux à cause de l'infidélité et de la jalousie. Le caractère des personnages accentue aussi l'homogénéité du livre par la répétition dans toutes les nouvelles d'un même type d'individu passif et découragé, incapable d'accepter la situation dramatique qui lui est imposée.

Valery Larbaud, témoignant, dans *Amants, heureux amants...*, de son goût pour la diversité féminine, fait apparaître dans chacune des trois nouvelles de son recueil un jeune protagoniste qui vit des aventures amoureuses avec des personnages féminins différents. C'est précisément la femme qui constitue le sujet central, permettant de lier les différents récits dans l'œuvre de Maurois, *L'Anglaise et d'autres femmes*, et celle de Paul Morand, *Tendres stocks*<sup>8</sup>. Le livre de Maurois s'inscrit dans la collection « Elles », que La nouvelle société d'édition, sous la direction de Noël Sabord, fit paraître dans les années trente pour offrir aux lecteurs des portraits de femmes de nationalités différentes. Prié de collaborer à ce projet, Maurois fut chargé de présenter la femme anglaise, mais conscient du fait qu'il connaissait un peu les Anglais et très peu les Anglaises<sup>9</sup>, l'auteur décida de raconter une série d'histoires de femmes où, à côté des Anglaises, il fit aussi une place à d'autres types féminins : Russes, Américaines et Françaises. En tout cas, il s'agit dans chacune des nouvelles de pénétrer l'étrange psychologie féminine. Paul Morand construit, selon une structure analogue, ses *Tendres stocks*, véritable tryptique où chaque partie répond au portrait d'un personnage féminin : « Clarisse », « Delphine » et « Aurore ». Conçue à partir d'une même idée motrice, chaque nouvelle offre un aspect différent, introduisant ainsi une focalisation multiple. Morand reste, sur ce point, fidèle au principe qui, d'après lui, doit présider à la construction de tout recueil de nouvelles :

Chacune des nouvelles qui composent un recueil ne devrait être que la vue perspective d'un sujet central, capté sous un angle différent : ainsi l'idée motrice de l'ouvrage se trouverait aussi nettement cernée que par les chapitres d'un roman<sup>10</sup>.

L'idée de Morand sera partagée par de nombreux nouvellistes contemporains, qui s'accordent pour conférer aux livres une véritable unité thématique et structurale. En ce sens, nous pouvons ajouter à notre liste le nom de Jean-Paul Sartre. Nouvelliste d'exception, mais écrivain de profession, Sartre construit *Le mur* suivant une technique parfaite de composition du recueil. Si certaines nouvelles avaient été déjà publiées auparavant (« Le mur » et « Intimité » dans la *N.R.F.*, en juillet 1937 et août 1938 respectivement, et « La chambre » dans *Mesures*, en janvier 1938), la publication en volume peut nous faire penser que l'auteur avait l'intention de développer dans chaque nouvelle une même idée centrale<sup>11</sup> – ce que Sartre lui-même confirmera dans le « Prière d'insérer » accompagnant les exemplaires destinés à la presse et à la critique, lors de la publication du livre en 1939. En effet, on assiste dans les différents récits au drame des personnages qui essayent de fuir leur existence, trouvant toujours un obstacle qui les empêche d'atteindre leur objectif. Le titre du recueil prend ainsi une valeur symbolique, qui se manifeste de façon évidente dans la nouvelle du même titre, où le mur des fusillades, obstacle et image obsédante pour le protagoniste, apparaît intimement lié à l'idée de mort.

J'ai peut-être vécu vingt fois de suite mon exécution ; une fois même, j'ai cru que ça y était pour de bon : j'avais dû m'endormir une minute. Ils me traînaient vers le mur, et je me débattais ; je leur demandais pardon.<sup>12</sup>

Dans la nouvelle intitulée « La chambre », le mur prend aussi un sens métaphorique pour signaler la distance entre Ève et son mari Pierre, image qui réapparaît dans « Érostrate », où Paul Hilbert, le personnage, s'enferme entre les quatre murs d'une chambre close au reste de l'humanité. Dans « Intimité », c'est la porte fermée d'un bruit sec, le symbole de ce mur qui sépare le couple, et qui fera de nouveau son apparition dans « L'enfance d'un chef », pour y constituer l'image de l'antisémitisme féroce de Lucien et de son groupe d'amis.

Textes et intertextes montrent qu'en effet la décision de l'écrivain de donner à son livre le titre de la première nouvelle, *Le mur*, ne fut aucunement arbitraire et que Sartre avait, de même que les nouvellistes cités ci-dessus, l'intention de construire son livre en mosaïque, de telle façon que chacune des nouvelles vienne offrir les différents aspects d'une même entreprise, jouant avec des signes combinés à une même thématique de la fuite existentielle. Il en résulte une relation symbolique du titre au contenu du livre, soulignant le caractère unitaire du recueil, même si la relation intertextuelle n'apparaît qu'après l'intervention herméneutique demandée au lecteur.

Si les signes sartriens deviennent suffisamment clairs à mesure qu'avance la lecture, des textes comme ceux de Jean-Pierre Martin ou Le Clézio exigent une plus grande activité interprétative pour en dégager la signification. En effet, dans *Le piano d'Épictète*, paru chez Corti en 1995, Jean-Pierre Martin offre au lecteur des morceaux apparemment disparates qui font pourtant deviner le fil secret d'une

histoire : celle d'une sagesse que l'art, la musique ou la littérature aideraient à trouver. Pour ce qui est du livre de Le Clézio, *Printemps et autres saisons*, paru chez Gallimard en 1989, l'analyse et l'interprétation textuelles révèlent l'existence de l'architecture singulière d'un recueil où chaque nouvelle a sa place et son rôle déterminés. L'espace d'ouverture et de fermeture du livre est occupé par les deux nouvelles les plus chargées de signification : « Printemps » et « La saison des pluies », les seules d'ailleurs qui portent des titres temporels. Entre l'une et l'autre, s'insèrent trois textes courts, dont l'un à fonction émotive : « Fascination », un autre désignant la durée immobile : « Le temps ne passe pas » et un troisième, classique, centré sur le protagoniste : « Zinna ». Le long développement de l'amertume existentielle exposé dans « Printemps » sera corrigé dans la deuxième nouvelle, évocation d'un seul instant d'une vie : la rencontre du protagoniste avec la bohémienne de son enfance. Ce court texte annonce et initie le lecteur à la nouvelle suivante, qui fera progresser la thématique et le sens du récit précédent. Si le personnage de « Fascination » retrouve un passé qu'il avait cru dépasser, le narrateur de « Le temps ne passe pas » montrera que le passé est toujours présent. Cette nouvelle, placée au milieu du recueil, prolonge ses reflets sur les autres textes pour nous faire voir qu'en effet tous ces immigrés de Le Clézio s'immobilisent dans une situation d'angoisse, d'amertume et de malheur que le passage du temps ne peut changer. De « Printemps » à « La saison des pluies », dernière nouvelle du recueil, le temps passe, mais l'état des personnages demeure. Variantes d'un même type d'individu, les êtres de Le Clézio, isolés et exilés, seront condamnés à errer toute leur vie à la recherche d'une saison à jamais perdue.

Si dans les livres en mosaïque l'unité est assurée par le traitement d'un même sujet central, le recueil enfilé, deuxième procédé employé par les nouvellistes, trouve dans le personnage commun l'élément qui confère à l'œuvre son unité organique. Procédé moins usité que le précédent, mais dont on trouve des illustrations dans l'œuvre d'écrivains tels que Thomas Raucat, Claude Aveline ou Franz Hellens.

*Loin des blondes* de Raucat<sup>13</sup> se construit autour de la figure d'un narrateur homodiégétique, voyageur infatigable qui parcourt l'Orient à la recherche d'aventures singulières. L'enfilage des huit nouvelles qui composent le recueil trouve sa justification dans l'énorme curiosité de ce personnage, qui passe son temps à se déplacer d'une ville à la suivante, s'intéressant à tout ce qui frappe sa curiosité d'Européen. S'éloignant des blondes, Raucat part à la recherche de la brune japonaise, la mythique geisha, image de la candeur, de la patience et de l'obéissance.

Le thème du voyage permet donc l'enfilage des nouvelles de Raucat, tandis que chez Aveline ce sont les souvenirs d'enfance du je racontant, qui lient les trois nouvelles de son recueil *Le point du jour*. La fonction généralisante qui domine le discours narratorial manifeste l'intention de l'auteur de souligner les différences qui séparent le monde de l'enfant et celui des adultes, à travers l'évocation de trois événements qui viennent symboliser les trois étapes d'une évolu-

tion : l'enfance (« Les maladies pareilles »), l'adolescence (« Comme l'aimant fait d'une aiguille ») et le commencement de l'âge adulte (« L'exécution de Marinèche »). Tandis que la première étape se définit par l'énorme pouvoir d'une imagination qui n'arrive pas à discerner réalité et fantaisie, la deuxième sera marquée par la découverte du premier et grand amour de l'adolescence, coïncidant avec un état de bonheur complet. La métamorphose de ces deux étapes sera annoncée dans la troisième nouvelle, où l'approche de l'âge adulte fait déjà disparaître et la fantaisie et le bonheur.

Suivant une technique de composition identique à celle d'Aveline, Franz Hellens construit ses *Réalités fantastiques*<sup>14</sup>, donnant la parole à un narrateur autodiégétique qui raconte son passé d'enfant et d'adolescent. « La petite rousse », « Le monde inférieur » et « La chasse au canard », jouant sur des tons différents, humoristique dans la première nouvelle, ironique et critique dans les deux autres, visent à montrer le mélange de naïveté et de cruauté qui définissent le caractère de l'univers enfantin. En effet, à côté de l'innocence de l'enfant ébloui qui voit pour la première fois les bouts des seins de sa petite amie, l'adolescent de « La chasse au canard » jouit des féroces cruautés qu'il fait subir aux animaux.

Progressant vers une plus grande cohérence et unité, le recueil construit en dominos développe, comme la construction en mosaïque, un même sujet central, ajoutant à l'homogénéité thématique une succession logique et chronologique des événements racontés. Drieu La Rochelle offre, dans *La comédie de Charleroi*<sup>15</sup>, un exemple représentatif de ce type d'organisation. Les six nouvelles qui composent le recueil sont ordonnées d'après la succession logique et réelle des faits racontés. Le point de départ est constitué par l'évocation de la bataille de Charleroi, en 1914, suivie par celle de Dardanelles (1915), pour arriver finalement aux vêpres de l'armistice en 1918. Conduit par des causes diverses à rappeler le passé tragique d'une Première Guerre Mondiale qu'il vécut lui-même, le je qui raconte, narrateur et protagoniste, personne et personnage, nous fait participer à l'expression d'un drame universel à travers les expériences de ses fantasmes particuliers.

Les nouvelles de Drieu, comme celles de Lacretelle, Larbaud, Morand, Le Clézio, Giono, Aveline, Hellens, Jean-Pierre Martin et d'autres que les contraintes de la brièveté ne nous ont pas permis de citer ici, montrent à quel point les livres de nouvelles du xx<sup>e</sup> siècle s'éloignent des anthologies arbitraires pour devenir de plus en plus le résultat d'un plan conscient et préétabli par des auteurs désireux de faire de leur livre un véritable recueil.

Carmen CAMERO PÉREZ  
Université de Séville.

## NOTES

- <sup>1</sup> R. GODENNE, *La nouvelle française*. Paris : P.U.F., 1974, p. 139-144.
- <sup>2</sup> P. DRIEU LA ROCHELLE, *Journal d'un homme trompé*. Paris : Gallimard, 1934. V. LARBAUD, *Amants, heureux amants...* Paris : Gallimard, 1923. J. GIONO, *Solitude de la pitié*. Paris : Gallimard, 1932.
- <sup>3</sup> J. KESSEL, *La steppe rouge*. Paris : Gallimard, 1922.
- <sup>4</sup> J. DE LACRETELLE, *L'âme cachée*. Paris : Gallimard, 1928.
- <sup>5</sup> C. PLISNIER, *Faux passeports*. Paris : Gallimard, 1935.
- <sup>6</sup> E. ANDERSON-IMBERT, *Estructura y técnica del cuento*. Buenos Aires : Marymar, 1979, p. 217-221.
- <sup>7</sup> F. BOUTET, *Les ruptures*. Paris : Flammarion, 1925.
- <sup>8</sup> F. MAUROIS, *L'Anglaise et d'autres femmes*. Paris : La nouvelle société d'éditions, 1932. P. MORAND, *Tendres stocks*. Paris : Gallimard, 1921.
- <sup>9</sup> A. MAUROIS, « Lettre-préface à Noël Sabord », dans *L'Anglaise et d'autres femmes*, p. 9.
- <sup>10</sup> P. MORAND, « Préface » à *Rococo*. Paris : Grasset, 1933.
- <sup>11</sup> M. CONTAT et M. RYBALKA, *Les écrits de Sartre*. Paris : Gallimard, 1970, p. 69-70.
- <sup>12</sup> J.-P. SARTRE, *Le mur*. Paris : Gallimard, 1972, p. 26.
- <sup>13</sup> T. RAUCAT, *Loin des blondes*. Paris : Gallimard, 1928.
- <sup>14</sup> F. HELLENS, *Réalités fantastiques*. Paris : Gallimard, 1931.
- <sup>15</sup> P. DRIEU LA ROCHELLE, *La comédie de Charleroi*. Paris : Gallimard, 1934.

## NOUVELLE DONNE : TENTATIVE DE DÉFINITION D'UN TERRITOIRE

S'il est vrai que tout franchissement de frontière entraîne dans une contrée nouvelle, à coup sûr, la revue *Nouvelle Donne* que je représente aujourd'hui fait son entrée en pays neuf. Or la thématique proposée cette année, et qui tourne autour de la limite, me semble particulièrement se prêter à une telle venue.

Ma réflexion souhaite en effet s'inscrire non dans le contenu ou la forme de la nouvelle, mais concerne un de ses supports, la revue, perçu lui-même comme frontière entre différents univers. D'une façon générale, la revue, quel que soit son domaine, est une publication périodique, le plus souvent spécialisée, comportant des essais, des comptes rendus ou des articles. Elle permet, au sens premier, de faire l'inventaire des connaissances ou des points de vue dans un domaine de relative actualité.

La question n'est pas de savoir si une revue de nouvelles répond à cette définition, mais si elle n'a pas, en plus, des critères spécifiques qui, d'une certaine façon, l'entraînent vers d'autres genres de publication. Dans quel intervalle vient s'inscrire la revue de nouvelles ? Voilà ce qui constituera une première piste que nous tenterons de délimiter pour mieux comprendre ensuite quel territoire inédit elle peut ouvrir à son lectorat. Nous pourrons alors définir une de ses autres fonctions essentielles : offrir à des auteurs encore inconnus un lieu de passage entre le non-publié et l'édité ; c'est ce qui conditionne, enfin à nos yeux, l'existence même d'une réelle vie littéraire dans un pays.

Retrouvons donc dans *Nouvelle Donne* ce qui l'assimile à une revue courante : actualité littéraire, guide des autres revues font bien partie de nos rubriques habituelles. Mais son corps même n'est pas là, ce qui en fait la chair essentielle : il est dans les textes mêmes que le comité de lecture choisit de faire publier, dans les nouvelles proprement dites. De ce fait, la revue se présente donc à une frontière historique où elle constitue une transition. Elle se situe en effet entre la publication des feuilletons dans les quotidiens et le recueil proprement dit, c'est-à-dire dans un lieu intermédiaire entre le journal et le livre.

Sans doute était-ce un pensum pour bien des auteurs de noircir leur page quotidienne pour maintenir en haleine les lecteurs assidus, mais la procession des fidèles attendant la parution dans les kiosques, comme en attestent maintes gravures du XIX<sup>e</sup> et du début du siècle, en est aussi la récompense. Existe-t-il réellement un relais littéraire à ce point dynamique aujourd'hui ? rien n'est moins sûr. D'une certaine façon, on pourrait rétorquer que le feuilleton est un contre-exemple puisqu'il attend une suite par définition. Mais à y regarder de plus près, on se rend compte que des mécanismes semblables sont déclenchés chez les lecteurs de



nouvelles qui attendent – ou attendaient – régulièrement une des nouvelles facettes d'un même auteur. Combien de nouvelles de Maupassant, pour ne citer que lui, ont ainsi paru, fractions d'un tout fragmenté, éléments d'un puzzle littéraire dont la vision d'ensemble constitue l'univers d'un auteur.

Le feuilleton télévisé, cousin médiatique actuel, répond-il à la même attente et provoque-t-il les mêmes réactions chez les spectateurs que chez les lecteurs du passé ? Même impatience, sans doute, mais échange bien différent, à supposer qu'il y en ait lorsque la famille croque les chips en silence devant l'écran. Imaginerait-on que la mort d'un héros de *Dallas* fasse mettre à ses fans un liseré noir en signe de deuil comme ce fut le cas lorsque Conan Doyle mit fin à l'existence fictive de Sherlock Holmes ? – deuil national au point qu'il dut le faire ressusciter.

Le relais de cet échange, aussi quotidien et vivant que la rencontre chez le boulanger, n'est donc pas pris par le feuilleton télévisé. Les raisons de cette différence sont multiples et relèveraient d'une autre analyse. Ce qui nous importe ici, ce n'est pas de savoir si littérairement un autre support est capable ou non de remplacer le feuilleton mais de créer une animation réelle autour des nouvelles.

Lorsqu'un auteur entre dans l'édition par la parution d'un recueil, il s'assimile plus au romancier dans son rapport aux lecteurs qu'au feuilletoniste. Il livre son monde, la globalité d'un continent, même s'il ne s'agit pas de l'univers tout entier, que le lecteur s'approprie dans une exploration continue. Il n'y a pas cette sorte de vie au jour le jour des épisodes.

Or la revue pourrait bien venir s'inscrire dans ce qui a longtemps été un *no man's land*, voire un désert : l'entre-deux à la fois proche de l'actualité et la révélation embryonnaire d'un monde. C'est ainsi qu'à *Nouvelle Donne*, nous avons, dans un numéro récent, pris le parti de publier deux nouvelles par auteur pour permettre d'amorcer chez le lecteur le désir de parcourir plus avant le champ d'écriture d'un même nouvelliste.

Quelle est en effet la légitimité d'une revue par rapport aux lecteurs si elle ne remplace ni le journal ni le recueil ? plus simplement encore, à quoi sert-elle ? Si l'on demande à quelqu'un, presque par hasard, quels sont pour lui les auteurs de nouvelles qu'il connaît, à moins d'avoir affaire à un amateur confirmé, souvent auteur lui-même, on obtiendra presque toujours : Maupassant, Edgar Poe et Buzzati. Avec l'immense respect que l'on doit à de tels maîtres, il ne nous semble pas possible de nous en contenter et ce pour plusieurs raisons. Est-il acceptable que ces grands arbres du passé cachent la forêt des créations contemporaines ? N'est-ce pas une manière d'émousser son acuité littéraire comme d'aucuns ne sortiraient pas du *Requiem* de Mozart ? D'autre part, si l'œuvre littéraire, ou artistique, se doit d'échapper aux critères de sa période de production et pouvoir encore donner des réponses à d'autres que ses contemporains, n'est-il pas indispensable aussi de se pencher, en tant que lecteur, sur ce que produit sa propre époque ? L'attente ne sera pas la même que pour un texte déjà éprouvé, passé au travers de diverses grilles interprétatives. Elle sera la quête d'une sensibilité littéraire traduc-

trice des peurs, des désirs et des aspirations de son temps avant de devenir, pour certains textes, exemplaire et hors du temps. Si l'on entre dans une librairie, on aura toutes les chances d'aller à la rencontre d'auteurs confirmés, si l'on glane lors d'une quelconque foire aux livres, on ramassera l'épi d'or que rien ne laissait soupçonner sous une enveloppe poussiéreuse ou bien, et c'est souvent le cas, le texte à compte d'auteur que nul ne connaît, à juste titre.

Où trouver alors « celui que l'on ne connaît pas », autrement que par la lecture amicale et hasardeuse d'un manuscrit prêté, et sur lequel, de toute façon, on ne pourra donner un avis clair par peur de blesser ? Pour son lectorat, la revue peut alors devenir cette frontière-passerelle, ce Gibraltar de la nouvelle entre les auteurs confirmés, souvent assimilés aux romanciers, et l'inconnu inévitablement affublé de l'adjectif « obscur ».

Quelles sont les garanties qu'offre la lecture d'une revue, quels sont aussi les engagements qu'elle exige de ses lecteurs ? Le travail que réalise, en amont de la publication, le comité de lecture, permet d'effectuer un défrichage qui, si l'on reprend la piste de l'exploration, évite au lecteur les borbiers de certains textes aux fantasmes poussifs, les couchers de soleil sur cartes postales géantes ou les cris de solitude dignes des rubriques de petites annonces. Si, au proverbe « Il faut de tout pour faire un monde », on a plutôt envie de rétorquer « non, mais il faut un monde varié », on pourrait, au plan de la nouvelle, affirmer que « tout n'est pas à lire, mais que l'éventail est large ». Ainsi à *Nouvelle Donne*, notre choix est-il à la fois éclectique et exigeant. Il réclame la qualité de l'écriture, l'authenticité d'un style et non la simple habileté technicienne à fabriquer une nouvelle avec chute adéquate.

Tout ce qui vient d'être dit sur les liens que peut tisser la revue avec son lectorat peut à la fois se réfracter sur les rapports entre revue et auteurs et prendre aussi, parfois, un éclairage nouveau. À la manière d'Hoffmann qui fait parler le chat Murr de son maître, on pourrait faire sortir des manuscrits de bien des rayons et leur demander par quels moments de déception et de découragement sont trop souvent passés leurs créateurs. Est-il assez clair qu'en France le passeport de nouvelliste autochtone est des plus mal considérés ; et que c'est assurément le seul domaine où un passeport étranger, à condition d'être pourvu d'une bonne traduction, aura plus de chances d'être accepté au bureau des douanes de l'édition. Qui ne s'est vu répondre : « Pas mal, vos nouvelles, mais... faites d'abord un roman et après, on pourra les passer ». Un peu comme si, à une frontière, on montrait le service de table brodé pour mieux cacher le bijou ancien et travaillé. Mais si l'on persiste et signe et que l'on veuille avant tout, ou seulement, publier des nouvelles ? À moins d'une chance très rare, il n'y a guère que le concours ou la revue qui permettent à un auteur d'émerger. Le concours n'est pas sans difficultés et le colloque précédent en faisait état. La multiplication de ces manifestations n'est pas négative en soi, mais très souvent, à nos yeux, elle inscrit le nouvelliste dans une thématique imposée, elle le fait écrire à la commande, ce qui

n'est pas, de manière répétée en tout cas, une démarche d'écriture très souhaitable. Elle renvoie ensuite au lecteur l'image très illusoire du « meilleur » texte comme si les critères étaient aussi objectifs que dans une compétition sportive. S'agit-il bien là de rencontres, d'émulation constructive ou, parfois, de joute inquiète pour se faire publier ? Or, si l'on refuse la peu gratifiante édition à compte d'auteur, que reste-t-il ? Il nous semble que la revue peut être alors tout à la fois la frontière – filtrant la qualité des textes – et le passeport permettant à l'auteur de passer du territoire obscur du non-publié à la lumière de l'édité. Car il est vrai qu'avant d'être reconnu, il faut déjà pouvoir se faire connaître. Le fait de voir son manuscrit imprimé dans une revue n'est pas une simple satisfaction narcissique. Il permet à ce texte de prendre une autonomie par rapport à son auteur et donc à ce dernier de trouver la distance indispensable qui permet de se corriger par la suite.

Je crois surtout qu'il donne la possibilité d'entrer sur un terrain nécessaire : celui de la vie littéraire. On a coutume de lire dans maints journaux ou magazines d'informations, quand sort un livre digne d'éloges, qu'« enfin s'éclaire l'horizon littéraire, si sombre et fade ». Comme si nous vivions actuellement et depuis quelques décennies dans un horrible marasme qui nous ferait rougir de honte par rapport au passé. Cette vision déformante du monde littéraire, véhiculée par les médias, a tendance à réduire encore les échanges entre ceux qui aiment l'écrit. Comme le précisait récemment Sylvie Germain dans un débat, ce type d'affirmation induit dans les esprits une vision de la littérature contemporaine réellement affligeante. Par ailleurs, même si l'on est conscient qu'un tel miroir est déformant, comment prendre contact avec ceux qui écrivent, avec ces compatriotes qu'on ignore ? On ne peut, bien sûr, quand on va dans un salon, ou qu'on participe, jury ou auteur, à un concours, acheter toutes les revues. La question n'est pas là. Mais par l'engagement à lire régulièrement une revue, autre que les très grands tirages, on fait bien plus à nos yeux qu'un geste condescendant.

D'une part, on contribue à faire sortir la nouvelle de son statut d'insulaire, on la relie à la fois à l'actualité et à la littérature de plus grands éditeurs. On donne ensuite aux lecteurs l'occasion de rester à l'écoute des productions, souvent fécondes, de leur temps. Par ce même mouvement, on permet à beaucoup d'écrire et d'aimer l'écrit. On fait aussi circuler l'information littéraire qui, seule, peut contrecarrer l'affirmation qu'« il ne se passe pas grand-chose ». Là encore, que d'erreurs de perspective ! Est-ce que l'existence de musiciens amateurs, de formations honnêtes mais sans prétentions internationales, a jamais empêché Bach ou Beethoven de briller ? Bien au contraire, semble-t-il, elle permettait de mieux reconnaître encore la qualité des grands, tout en stimulant les futurs talents.

Vécue de l'intérieur, la réalité d'une revue de nouvelles est à chaque fois une aventure, et l'accostage est souvent périlleux. Là, le terme de frontière prend son sens plein de limite car d'un numéro à l'autre, les mêmes questions se posent : Pourra-t-on sortir le suivant ? le lectorat va-t-il s'élargir ? comment faire évoluer la revue pour que la grande majorité de ses lecteurs ne soit pas seulement des

écrivains en puissance ? Vivre cela, c'est affirmer que malgré le flux des grands tirages, la rigidité parfois de valeurs consacrées, la notion de mouvement littéraire n'est pas morte.

Il y a encore des rives où accoster.

Évelyne BALLANFAT

# ODETTE, JEANINE, SIMONE, THÉRÈSE ET LES AUTRES : UN RÊVE DE FILM

Le sentiment jubilatoire qui s'empare des spectateurs de *Short Cuts* à la première vision du film provient à n'en pas douter de leur émerveillement devant la galerie de portraits que nous offre, une fois de plus, Robert Altman. Pour ma part, à mesure que le film déroulait, le titre d'un recueil de nouvelles lu quelques années auparavant s'imposait avec de plus en plus d'insistance. Je le savais depuis toujours, *Les grosses rêveuses* de Paul Fournel ferait un film exceptionnel. *Short Cuts* venait simplement me le confirmer. Je voudrais, après avoir exposé quelques-uns des principes appliqués à *Short Cuts*, proposer ici quelques éléments de réflexion quant à une possible adaptation du recueil de l'écrivain oulipien.

Dans l'œuvre très fournie de Robert Altman, *Short Cuts* représente son dernier grand succès aussi bien public que critique. Comme l'on sait, *Short Cuts* est l'aboutissement cinématographique du travail d'adaptation de neuf nouvelles et d'un poème de Raymond Carver, provenant à l'origine de recueils différents<sup>1</sup>. De toute évidence, l'attrait premier du film, grande fresque de l'Amérique blanche contemporaine, repose précisément sur cette gageure : convertir l'hétérogénéité d'une multitude de récits aux multiples personnages en une narration singulière telle qu'elle apparaît dans le long métrage. Ce n'est pas un hasard si Altman s'intéressa à Carver. Le cinéaste américain explique son choix de la manière suivante : « Bien que l'œuvre de Carver se compose de courtes histoires sans lien apparent, j'avais été frappé par sa cohérence. Je l'avais lue en vérité comme un récit unique et je comptais l'aborder ainsi dans *Short Cuts-les Américains*<sup>2</sup> ». Les critiques parues lors de la sortie du film composent un florilège lexical qui souligne parfaitement le « tour de force scénaristique » de Altman et Frank Barhydt, son co-scénariste : trame dense, toile serrée, mosaïque, film choral, polyphonie, entrelacement, entrecroisement, enchevêtrement ludique, puzzle, jeu de dominos, et j'en oublie. Ces dernières images, celles du puzzle et du jeu de dominos, valent qu'on s'y arrête. Il y a effectivement dans *Short Cuts* quelque chose qui s'apparente au jeu (le jeu des sept familles vient immédiatement à l'esprit, bien qu'elles soient au nombre de neuf dans le film). Frank Barhydt décrit ainsi la manière d'aborder leur commun travail d'adaptation :

En cours d'écriture, nous avons commencé par définir les grandes lignes de l'action. Ensuite nous avons attribué à chaque personnage un jeu de fiches d'une couleur spécifique. Cela représentait au total cent trente-cinq fiches que nous avons disposées sur un tableau de sept mètres de large et organisées en fonction de la structure générale du film, de ses différentes strates, des lieux et temps de l'action<sup>3</sup>.

« En notant les intersections des histoires », ajoute ailleurs Altman<sup>4</sup>, qui explique aussi que ces cartes étaient déplacées comme « des pions sur un échiquier<sup>5</sup> ». L'on pense alors aussi bien à Georges Pérec pour les échecs, qu'à Italo Calvino qui fit appel aux tarots, donc aux méthodes et défis narratifs de l'Ouvroir de Littérature Potentielle. N'est-ce pas grâce au jeu de tarots que Calvino dessine, dans *Le château des destins croisés*, une sorte de château de cartes unidimensionnel bâti par ses personnages muets qui n'ont d'autres ressources, pour se délivrer de leur récit, que de s'en remettre à l'image<sup>6</sup> ? Calvino cite, au nombre des idées et prédilections de l'OuLiPo qui l'attirèrent vers celui-ci,

l'importance des contraintes dans l'œuvre littéraire, le recours aux procédés combinatoires, la création d'œuvres nouvelles en utilisant des matériaux préexistants. L'OuLiPo n'admet que des opérations conduites avec rigueur, dans la confiance que la valeur poétique peut se dégager de structures extrêmement contraignantes d'œuvres préexistantes<sup>7</sup>.

Il semble en effet que l'on peut voir en *Short Cuts* une sorte de machine narrative combinatoire cinématographique. Il fallut certainement beaucoup de discipline aux auteurs du film pour parvenir à la rigueur du résultat final, ce qui fait écho à Pérec qui déclarait :

N'importe qui peut pousser devant lui, comme un troupeau d'oies, un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une bande indéterminée de pages ou de chapitres. Le résultat quel qu'il soit, sera toujours un roman [...]. Mais pour ma part, je ne saurai jamais m'incliner devant un tel laisser-aller<sup>8</sup>.

Loin du laisser-aller, *Short Cuts* témoigne d'une structure dense, précise, où tous les éléments ont été savamment agencés. Sinon, comment faire cohabiter les 30 personnages principaux du film dont les destins s'entrecroisent dans le tissu urbain de Los Angeles ?

Regardons maintenant de plus près les procédés utilisés par Altman et Barhydt pour composer leur film. Sachant que, comme le dit très justement Mathieu Lindon, « les personnages de Carver, l'écrivain les décrivait de l'intérieur, le cinéaste devait le faire de l'extérieur<sup>9</sup> », le fait que les auteurs aient, soit identifié certains personnages, soit renommé certains autres, s'explique assez logiquement par la durée de la narration et la multiplicité des actants. L'entrecroisement des récits est, lui, construit autour de deux actes principaux illustrant un double travail de manipulation et de création autour des deux bases sémiotiques inhérentes à l'adaptation cinématographique d'un récit écrit<sup>10</sup>. Ainsi, s'ils apparaissent à l'écran, les liens familiaux, maritaux ou extra-maritaux imaginés par les auteurs ont besoin d'être explicités par les dialogues du film, ils appartiennent au verbe : Marion Wyman est la sœur de Sherri Shepard ; Honey Bush est la fille de Doreen Piggot ; Betty Weathers est la maîtresse de Gene Shepard. Par contre, d'autres

intersections ne prennent tout leur sens que parce qu'elles sont vues par les spectateurs, sans avoir besoin d'être verbalisées. Celles-ci jouent sur l'image. Les lieux du film deviennent le théâtre de rencontres, le plus souvent accidentelles, des différents protagonistes. La collision dont est victime Casey Finnigan, renversé par Doreen Piggot, représente de toute évidence l'exemple le plus flagrant de cette planification du fortuit, mais l'on pense aussi à l'échange inopiné des photos vers la fin du film. Les espaces publics, en particulier le club, le snack-bar, l'hôpital et la pâtisserie constituent d'autres sites privilégiés où les parcours des uns et des autres sont propices aux frôlements. Sur l'ensemble des scènes de *Short Cuts*, celles où plus de deux histoires, c'est-à-dire à l'origine deux nouvelles, s'entrelacent, sont finalement loin de composer la majorité du long métrage ; pour filer la métaphore, disons que les paires sont plus nombreuses que les tierces, les tierces plus nombreuses que les carrés. Sur un ensemble d'environ 150 scènes, je n'en ai relevé que huit où s'entrecroisent directement plus de deux récits. De nouveau il faut dégager ce qui tient du verbal et du visuel. Plusieurs mêlent deux ou trois histoires car les personnages se rencontrent du fait de leurs liens familiaux (les deux sœurs, Marian Wyman et Sherri Shepard, parlant de Gene – Doreen Piggot relatant l'accident à sa fille Honey Bush). D'autres reposent sur les lieux privilégiés cités plus haut : 1) la pâtisserie où Ann Finnigan va commander le gâteau d'anniversaire de Casey, qui compte à ce moment-là pour clients Stormy Weathers (le pilote d'hélicoptère jaloux et destructeur) et Claire Kane (en costume de clown) ; 2) le snack-bar où travaille Doreen Piggot et où se retrouvent Betty Weathers, son fils Chad et son amant Gene Shepard (au comble de la vulgarité) ; 3) l'hôpital où se croisent les Finnigan, le docteur Ralph Wyman et Claire Kane ; 4) le club (Earl Piggot, Honey Bush, Tess Trainer). Peut s'ajouter à ces scènes la télé qui clôt le film par le remplaçant de Howard Finnigan, Jerry Dunphy, lequel interviewe Stormy Weathers et annonce la mort de Nancy aux Kane et aux Wyman qui batifolent dans le jacuzzi.

Ces scènes où apparaissent plusieurs personnages issus de récits différents sont tout à fait minoritaires. *Short Cuts* repose donc beaucoup plus sur un montage où l'on passe d'une histoire à l'autre que sur une mise en scène où ces histoires s'enchevêtreraient. Ce qui s'explique aisément : il eût été en effet impossible, absurde, et surtout contraire à l'esprit des nouvelles de Carver, récits d'isolation et d'aliénation, qu'il en soit autrement dans un cadre urbain tel que Los Angeles<sup>11</sup>. Cette structure qui, comme l'écrit Mathieu Lindon, « ne donne pas une succession de coïncidences », mais « définit un cadre de vie<sup>12</sup> », est celle qui permettrait de se rapprocher au plus près de l'univers de Raymond Carver<sup>13</sup>.

Si Altman et Barhydt ont pu transposer neuf nouvelles et un poème de l'écrivain américain grâce à un minutieux travail d'orfèvre, l'on peut imaginer que d'autres recueils de nouvelles puissent eux aussi faire l'objet d'une adaptation. *Les grosses rêveuses* de Paul Fournel<sup>14</sup> se range au nombre de ces ouvrages susceptibles de prendre forme sur le grand écran.

La mise en rapport paraît incongrue, tant l'univers des *Grosses rêveuses* se situe aux antipodes de celui de *Short Cuts*. Pourtant, ce qui nous intéresse ici s'articule autour de deux points de convergence entre les collections de nouvelles de Fournel et celles de Carver : la multiplicité des personnages et l'unité de lieu. Aux personnages carveriens qui ne se connaissent ni entre eux ni eux-mêmes, répondent des femmes qui d'une part se connaissent et se croisent quotidiennement, d'autre part se découvrent elles-mêmes, s'imaginent et surtout possèdent cette faculté, interdite aux protagonistes des nouvelles américaines, qu'est le rêve. Tandis que, chez Carver, les personnages, incapables d'appréhender leur existence, se heurtent au réel et se retrouvent face au vide, les héroïnes de Fournel, si elles n'échappent pas à l'aliénation, du moins pour certaines, parviennent à s'évader grâce à leur foi en l'imagination, le rêve et le sucre. Du point de vue spatial, à la place de l'aliénante toile d'araignée des quartiers blancs de Los Angeles, c'est dans un village français de taille modeste que le lecteur est transporté, village emblématique, décrit minutieusement dans la nouvelle justement intitulée « Le village », où les lieux sociaux jouent pleinement leur rôle : la gare, l'église, l'école, la salle des fêtes et les commerces.

Un projet d'adaptation cinématographique librement inspiré des *Grosses rêveuses* pose des questions similaires à celles auxquelles Altman et Barhydt ont dû répondre. Le matériau de base se composant de vingt nouvelles, peuplées par quatorze héroïnes principales, clairement identifiées – Jeannette Ferrachat, Thérèse, M<sup>me</sup> Wasserman, Jeanine, la grosse Claudine, Odette Froideveau, la dame de la Grande Maison, Simone Marquet (dite la grande Simone), Josette Baconnier, M<sup>me</sup> Bouvier, Mélanie Martin, Mélanie, la petite mémé et Léonne, deux anonymes et deux enfants : Maline et Madeleine –, c'est de nouveau une machine narrative combinatoire qu'il va falloir construire. Paul Fournel, membre éminent de l'OuLiPo, résume, dans un article intitulé « L'écrivain oulipien » écrit en collaboration avec Jacques Jouet, la problématique posée et la méthode dont devra s'inspirer l'adaptateur pour parvenir à son but :

Quel type de procédure en amont engagera quel type de structure en aval ? Cette interrogation passe inévitablement par *L'exercice* (c'est l'aspect artisanal très important de ce travail) qui entretient avec *La réflexion sur les principes* un dialogue permanent<sup>15</sup>.

Paul Fournel et Jacques Jouet soulignent par ailleurs l'importance de la contrainte dans l'ouvrage oulipien. Si les contraintes imposées par *Les grosses rêveuses* diffèrent grandement de celles qu'entraînait l'adaptation de *Short Cuts*, c'est pourtant au niveau de la structure finale que ces distinctions apparaîtront de façon évidente. En effet la procédure elle-même peut et doit s'inspirer du travail entrepris autour de Carver. L'on fera appel une fois de plus à un système de cartes, tel que l'ont mis en place dans une pratique de classe Christine Campoli et Isabelle Laborde-Milaa<sup>16</sup>, à partir des *Grosses rêveuses* et d'un autre recueil de Paul Fournel,



*Les petites filles respirent le même air que nous*. Ainsi, pour ce dernier, 125 cartes furent élaborées autour de 14 nouvelles étudiées, tandis que chaque nouvelle des *Grosses rêveuses* était réductible à un minimum de sept cartes<sup>17</sup>. Personnages, lieux, objets, schémas actanciels purent alors être utilisés par leurs élèves afin de composer leurs propres récits. Ceux-ci, nous expliquent les deux enseignantes, montrent un travail de planification préparatoire de la part des enfants, à l'instar de Paul Fournel lui-même, qui rappelle que c'est sur ce principe même qu'il a composé le recueil *Les petites filles respirent le même air que nous*. Fournel s'adresse ainsi aux élèves :

Pour *Les petites filles*, je me suis fait une petite grille, qui d'après ce que je dois deviner, est celle que vous avez tenté de reconstituer en lisant le texte. Je savais que dans telle nouvelle, je devais retrouver un personnage, je devais retrouver un objet, de manière à entuiler le recueil, comme les tuiles dans le Midi sont posées les unes sur les autres... et c'était ça que je voulais arriver à faire, qu'on rebondisse d'une nouvelle dans l'autre pour éviter ce creux qu'il y a toujours entre les Nouvelles, qu'on soit dans une sorte d'univers familier<sup>18</sup>.

Les élèves de Christine Campoli et Isabelle Laborde-Milaa, Paul Fournel et l'adaptateur des *Grosses rêveuses* se retrouvent en quelque sorte unis dans une même procédure.

Néanmoins, si cette procédure s'apparente également à celle d'Altman et Barhydt, le résultat, la structure finale seront fort éloignés de leur film, et ce pour deux raisons principales. Premièrement, l'unité de temps de *Short Cuts* (les trois derniers jours de la semaine) serait ineffective ici. En effet, il se dégage des *Grosses rêveuses* un sentiment d'itération. Certaines nouvelles dépeignent un événement unique et ponctuel, telles « La surprise », « Le village » ou « Belle de lunch », d'autres jouent sur la durée, « La télévision », « Le tutu » ou « La puce » par exemple, d'autres enfin sont fondées sur l'itération, de manière explicite dans « Crépuscule » et « Hypoglycémie », ou implicite dans « La danseuse » ou « Soirée de gala ». Difficile dans ce cas de sauter d'un récit à l'autre : un montage alterné à la *Short Cuts* risquerait d'être inopérant chez Fournel. Deuxièmement, l'unité de lieu et les relations des personnages à celui-ci nécessitent une attention particulière. Ce qui était de l'ordre du fortuit, de l'accident chez Altman, devient au contraire, dans *Les grosses rêveuses*, de l'ordre du banal, du quotidien, de l'habitude. Les habitants d'un petit village se connaissent, se rencontrent, se courtisent ou se jalouent. Ceci signifie qu'à moins d'aller à l'encontre de l'esprit du recueil en isolant les personnages les uns des autres, le film se doit de traduire cette caractéristique en multipliant les croisements et les superpositions. Pour ce faire, seul un travail de mise en scène, utilisant les ressources de la profondeur de champ, permettra d'atteindre ce but. Au lieu d'être étalées comme elles le furent dans le cas de *Short Cuts*, les cartes qui composent *Les grosses rêveuses* devront former des piles, la carte du dessus, carte maîtresse, désignant l'héroïne principale. Une réussite mènera au succès.

Quelle serait l'esquisse d'un film tiré des *Grosses rêveuses* ? Je proposerai ici quelques idées quant à une possible structure combinatoire, sans aborder la question des dialogues qui viendraient naturellement s'y ajouter. Le début de la nouvelle intitulée « La télévision en couleurs » semble approprié pour situer le décor. Une petite fourgonnette de livraison serpente dans la campagne et pénètre dans ce bourg de province, qu'elle traverse en prenant soin de passer devant certains emplacements stratégiques, devant certains personnages qui tous reviendront jouer un rôle plus important dans la suite du récit. De plus, de multiples points de vue subjectifs peuvent également tenir lieu de mise en place, comme l'on dit dans les cuisines de restaurant où les différents ingrédients et composants des plats sont disposés afin d'être prêts à l'emploi à l'heure du service. Embrasures de fenêtres, perrons, pas de portes, cour de récréation, jardins, commerces, la Grande Maison, autant d'espaces qui ponctueront le film.

La première nouvelle du recueil, « La danseuse », offre une apothéose bienvenue grâce à une scène de bal où convergent les principaux personnages. Le retour de Jeannette Ferrachat traversant le village sans ses escarpins, Cendrillon déçue, clôturera le film et résume la cruauté tendre et l'optimisme désespéré de Fournel. Le spectateur ressent alors « le petit coup de déprime » dont l'auteur des *Grosses rêveuses* dit qu'il saisit habituellement le lecteur de nouvelles à la fin de sa lecture, petit coup de déprime qui n'est pas étranger au spectateur qui retrouve la vie au sortir d'une séance de cinéma<sup>19</sup>.

Entre cette introduction et cette conclusion, les autres séquences s'articulent autour d'un des lieux récurrents du film : la pâtisserie, vers laquelle la gourmandise, élément central du recueil, pousse nombre des héroïnes. Alors qu'elle n'est centrale que pour une seule nouvelle de *Short Cuts*, la pâtisserie devient ici à la fois centre de gravitation des personnages – les spectateurs les y retrouvent souvent –, et foyer centrifuge d'où partent plusieurs histoires individuelles. L'inspiration provient ici d'un, ou plutôt de deux films, que les oulipiens ne renieraient pas tant leur structure est aussi contraignante qu'elle est ludique : je veux parler bien sûr de *Smoking* et *No Smoking* d'Alain Resnais. Dans ces films, une série mathématique de variations, construite sur le mode du « ou bien », offre un éventail de possibles narratifs. Les « ou bien » marquent en général un retour en arrière du récit, lequel prend alors une autre direction. Cette méthode pourrait s'appliquer aux *Grosses rêveuses*. Cependant, à la construction en arbre d'Alain Resnais il faut substituer une construction en étoile, au « ou bien » répond « un autre jour », « une autre fois », la pâtisserie devenant ainsi la gare de triage d'où partent les différents récits. La plupart d'entre eux sont explicites par l'image et la mise en scène (« La télévision »), d'autres requièrent l'aide de dialogues éclairant certains aspects trop indéfinis (Léonne, Simone Marquet). Quelle que soit la base sémiotique prépondérante pour tel ou tel récit, la pâtisserie représente l'endroit rêvé pour la mise en scène du bavardage et des commérages (que l'on pense à la pâtisserie toulousaine du *Voyage au bout de la nuit*). Basées sur le suspense et l'attente,

les nouvelles « La surprise » et « Cache-tampon » par exemple peuvent faire l'objet d'un montage parallèle, la lente découverte des gâteries cachées par Maline, entrecoupée par la prudente ouverture de l'inattendu et inquiétant cadeau de la grosse Claudine. De plus, les différents personnages réapparaissant de séquence en séquence soit comme figurants soit comme seconds rôles, le caractère polyphonique de l'ouvrage prendrait tout son sens. Rien n'empêche en effet de superposer, à travers la mise en scène, plusieurs récits. L'un occupant le devant de la scène, les autres en profondeur, annonces ou échos d'épisodes passés ou à venir. L'on pense alors à un film de Robert Altman où le talent de metteur en scène du réalisateur éclatait plus fortement encore que dans *Short Cuts*. Il s'agit de *Nashville* (1976), où la plupart des personnages se croisent souvent dans un même plan ou une même scène (celle du carambolage, par exemple). L'autre chef-d'œuvre du septième art qui vient à l'esprit et qui fut à n'en pas douter l'une des sources d'inspiration de *Nashville*, c'est *Playtime* de Jacques Tati (1967). Tati y multiplie les personnages, dissémine ses héros dans une ville moderne qu'ils arpentent et dans laquelle ils ne cessent de se croiser sur le mode d'une dérive quasi situationniste<sup>20</sup>. Les mêmes lieux voient se côtoyer les mêmes protagonistes et Tati organise son montage à l'intérieur du plan. L'on peut imaginer de la même manière que les spectateurs des *Grosses rêveuses* fouillent l'écran pour y découvrir le graffiti se moquant de Thérèse, la grosse Claudine avec un pèse-personne sous le bras, Odette étudiant un magazine télé, ou bien encore Simone Marquet discutant avec la dame de la Grande Maison de sa récente découverte lexicale. Ainsi les écueils du film à sketches, où les épisodes sont trop souvent disconnectés, pourraient-ils être évités au profit d'une circulation des personnages entre les récits. Alors que, dans *Short Cuts*, la circulation se fait entre les scènes (entre les nouvelles), elle devrait ici avoir lieu à l'intérieur du plan (à l'intérieur des nouvelles).

La plus grande difficulté, et seule véritable pierre d'achoppement d'une adaptation cinématographique des *Grosses rêveuses*, concerne la dimension humoristique des nouvelles. Le risque est grand de voir la comédie prendre le dessus aux dépens de la tristesse et la mélancolie présentes dans ce recueil, qui, ne l'oublions pas, finit par la mort violente autant qu'accidentelle de Léonne. Il est essentiel que la dimension presque claustrophobique du village parvienne aux spectateurs, comme doit leur être transmise la terrible objectivité du narrateur des nouvelles. Il n'y aurait rien de plus dangereux que de forcer le trait. Il me semble cependant qu'au jeu narratif auquel se livre Fournel dans ses nouvelles correspond un équivalent cinématographique. Par exemple, l'intérêt de la nouvelle « La danseuse » réside dans cette alternance des points de vue. Le montage des plans subjectifs – le prince charmant –, et objectifs – la vie/le regard du narrateur –, en donnerait une parfaite traduction filmique.

Cet exercice inachevé autour des *Grosses rêveuses* a, je l'espère, dépassé le stade des « bribes hallucinées » dont faisait mention Daniel Grojnowski lors d'un précédent colloque<sup>21</sup>. Le travail de création inhérent à l'adaptation d'un texte écrit

au cinéma serait particulièrement complexe dans le cas des *Grosses rêveuses*, comme il le fut pour l'adaptation des nouvelles de Raymond Carver. Mais il en vaut la peine. Il est grand temps qu'on donne à « cet excès de vie et cette joie suicidaire » dont parle l'écrivain stéphanois en quatrième de couverture, la chance d'éclater à l'écran. Dans un autre ouvrage de Paul Fournel, *Un homme regarde une femme*<sup>22</sup>, le narrateur observe une actrice qui attend désespérément un rôle. En ce qui concerne *Les grosses rêveuses*, ce sont les rôles qui attendent les actrices.

Laurent MARIE

National University of Ireland

#### NOTES

- <sup>1</sup> Raymond CARVER, *Neuf histoires et un poème*, traduit de l'américain par J.-P. Carasco, S. Hilling, G. Rolin, F. Lasquin. Paris : Éditions de l'Olivier, 1994.
- <sup>2</sup> Marc JOYEUX, « Altman, Carver et les Américains », *Le quotidien de Paris*, 5 janvier 1994. Dans une autre entrevue, Altman déclare : « Si, les ayant lues en bloc, toutes les nouvelles de Carver dans ma tête n'en font qu'une, il en va de même pour ma carrière. Mes films ne sont que des éléments à l'intérieur d'un seul film... », *Le monde*, 16 août 1993.
- <sup>3</sup> Jean ROY, « L'Amérique jusqu'à la nausée », *L'humanité*, 5 janvier 1994.
- <sup>4</sup> Marie-Noëlle TRANCHANT, « Robert Altman : "Je soulève les toits des maisons" », *Le Figaro*, 5 janvier 1994.
- <sup>5</sup> H.B., « La symphonie des frustrations », *Le monde*, 16 août 1993.
- <sup>6</sup> Voici comment Calvino présente son édifice : « Un jeu de tarots pour raconter son histoire à coups d'images. Le tableau est désormais entièrement couvert par les tarots et les récits. Même mon histoire y est comprise, bien que je ne sache plus dire laquelle c'est, tellement leur entrelacement simultané est épais ». OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*. Paris : Gallimard (Idées ; 439), 1981, p. 382.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 384.
- <sup>8</sup> Paul FOURNEL, « Un modèle d'écrivain », *Le magazine littéraire*, mars 1986, n° 228, p. 24-25. Tess Gallagher, qui fut la dernière compagne de Raymond Carver, soulève cette question de la rigueur dans sa préface au scénario : « Ces instants explosifs et pourtant maîtrisés que j'ai tenté de décrire, ceux au cours desquels la caméra filme, n'auraient été qu'un chaos indescriptible sans le solide échafaudage de l'excellent script construit par Frank Barhydt ». Robert ALTMAN et Frank BARHYDT, *Short Cuts*, d'après l'œuvre de Raymond Carver, traduit de l'américain par Jean-Pierre Carasso et François Lasquin. Paris : Éditions de l'Olivier, 1994, p. 10.
- <sup>9</sup> « Altman, le pâtissier de Carver », *Libération*, 6 janvier 1994. Même problématique dans les propos de Tess Gallagher : « La voix intérieure des narrateurs de Carver nous fait entendre la façon dont ils se débattent contre le sort, mais dans un film, tout cela doit donner lieu à de l'action, et non à de l'introspection. L'effet de ce déplacement nécessaire est, par moments, de durcir et d'accélérer ce qui était tendre et détourné chez Carver », Robert ALTMAN et Frank BARHYDT, *Short Cuts*, p. 18.
- <sup>10</sup> Daniel GROJNOWSKI, « L'adaptation impossible », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque de l'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*. Frasné : Canevas ; Québec : L'instant même ; Echternach : Phi, 1995, p. 242.
- <sup>11</sup> Qu'on pense par exemple au rôle prépondérant du téléphone dans le film.
- <sup>12</sup> « Altman, le pâtissier de Carver », *Libération*, 6 janvier 1994.
- <sup>13</sup> D'après Jean-Pierre COURSDON, cette fidélité est toute relative. « *Short Cuts* – Carver in Altmanland », *Positif*, janvier 1994, p. 22-27.
- <sup>14</sup> Paul FOURNEL, *Les grosses rêveuses*. Paris : Seuil, 1982, 192 p.

- <sup>15</sup> *Le magazine littéraire*, n° 245, septembre 1987, p. 90-96.
- <sup>16</sup> Christine CAMPOLI et Isabelle LABORDE-MILAA, « Les petites filles modèles... d'écriture », *Pratiques*, n° 60, décembre 1988, p. 34.
- <sup>17</sup> Paul FOURNEL, *Les petites filles respirent le même air que nous*. Paris : Gallimard (Folio ; 2546), 1994 (1<sup>re</sup> éd., 1978).
- <sup>18</sup> Christine CAMPOLI et Isabelle LABORDE-MILAA, « Grosses filles et petites rêveuses, quelles nouvelles », *Le français aujourd'hui*, n° 87, septembre 1989, p. 38-39.
- <sup>19</sup> *Ibid.*
- <sup>20</sup> Voir Laurent MARIE, « Jacques Tati's *Playtime* as New Babylon », in Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (eds), *Cinema and the City, Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford, Malden Mass. : Blackwell Publishers, 2001, p. 257-269.
- <sup>21</sup> Daniel GROJNOWSKI, « L'adaptation impossible », p. 242.
- <sup>22</sup> Paul FOURNEL, *Un homme regarde une femme*. Paris : Seuil (Points ; 125), 1995 (1<sup>re</sup> éd., 1994).

# L'ÉCRITURE DES NOUVELLES RADIOPHONIQUES, ENTRE LITTÉRATURE ET JOURNALISME

Si la plupart des grands textes littéraires, bon nombre de nouvelles notamment, ont fait l'objet d'adaptations radiophoniques, d'autres textes sont expressément conçus pour être diffusés, exclusivement ou initialement, par ce média particulier. Les questions relatives à l'adaptation de nouvelles pour la radio ayant déjà été traitées à diverses reprises, nous nous attacherons plutôt ici à ce que peuvent être ces nouvelles spécialement écrites aujourd'hui pour le média radio.

Ainsi en est-il notamment des textes primés lors du concours « Polar », mis sur pied, il y a sept ans maintenant, par la RTBF. La radio publique belge francophone organise effectivement chaque année une compétition de nouvelles policières dont les lauréates sont diffusées dans l'émission « On the road again », sur la Première, le dimanche soir à 23 h 30. Le concours a pour but d'alimenter l'émission en textes originaux mais aussi, puisqu'il fait l'objet d'une série de spots d'annonce sur les antennes de la RTBF, d'assurer la promotion de cette émission dont le degré de notoriété est relativement peu important.

Le dimanche peu avant minuit n'est en effet pas le moment, ni de la semaine ni de la journée, où le public le plus nombreux est à l'écoute de la radio. Nous n'avons toutefois pu disposer à la RTBF des chiffres d'audience précis de « On the road again » puisque, aux dires de Dominique Vasteels<sup>1</sup>, productrice du polar radiophonique dominical et organisatrice du concours, plus personne ne prend la peine de les lui envoyer<sup>2</sup>... Ce comportement, quelles qu'en soient les raisons, semble assez symptomatique du peu d'attention désormais accordé à la fiction radiophonique. Outre ce rendez-vous quasi nocturne du dimanche, il reste en effet une seule autre émission consacrée à la fiction sur la première des chaînes radio de la RTBF<sup>3</sup> : « Radio fiction », le samedi soir de 22 h 30 à minuit, une heure trente entièrement composée toutefois de réalisations d'archives. Et Dominique Vasteels d'apporter une précision à cette information : encore faut-il sélectionner dans les archives des textes brefs (vingt minutes environ), susceptibles de se glisser entre deux coupures publicitaires.

Une telle émission, on l'imagine aisément, a un coût extrêmement réduit. C'est en fait l'un des arguments majeurs – l'argument primordial, diront certains – pour les responsables de la radio<sup>4</sup>, puisque les véritables fictions (celles qui ne se limitent pas à une lecture, mais nécessitent l'intervention de plusieurs comédiens, de longues heures de studio, de montage, de mixage...) sont désormais trop onéreuses pour le public restreint qu'elles intéressent encore. Si l'on peut émettre l'objection qu'une programmation tardive et de rediffusion n'est sans doute pas la meilleure stratégie pour attirer un large public, il faut effectivement

constater combien, au cours des vingt dernières années, les rendez-vous radiophoniques consacrés à la fiction se sont ainsi simplifiés, raccourcis et raréfiés<sup>5</sup>. « Depuis un siècle que la radiodiffusion existe, la littérature avait toujours trouvé en elle un prolongement naturel. Mais y a-t-il encore aujourd'hui une place pour nos auteurs sur les ondes ? », s'interroge Jean-Luc Outers<sup>6</sup>. « Dans les années septante, les budgets consacrés à ce secteur ont commencé à fondre pour disparaître totalement pour des raisons de concurrence et d'audience. » On observe cependant, et concomitamment, que le genre de la nouvelle semble être l'un des derniers à trouver grâce aux yeux des programmeurs radio. D'abord pour ces raisons prosaïques que sont la brièveté et une certaine simplicité de la nouvelle qui permettent, respectivement, de l'insérer dans les cases horaires définies, et d'en assurer la lecture à une seule voix<sup>7</sup>.

Mais les raisons de l'omniprésence de la nouvelle parmi les quelques rares fictions radiophoniques toujours programmées tiennent aussi, nous semble-t-il, à la concurrence d'autres médias désormais plus influents, la télévision essentiellement, qui s'est d'ailleurs réapproprié, de manière quasi monopolistique, la diffusion de fictions autrefois largement présentes sur les ondes radio. La télévision a donné au consommateur médiatique certaines habitudes de réception dont les autres supports, devant l'impérialisme du média télévisuel, doivent désormais s'accommoder. Évoquons simplement l'effet de direct ou encore l'effet zapping qui définissent aujourd'hui très largement notre manière de consommer l'information, qu'elle soit réelle ou fictionnelle. Ce dernier, l'effet zapping, par le morcellement et la rapidité qu'il impose, a d'indéniables effets sur certaines productions écrites ; songeons par exemple aux encyclopédies destinées aux enfants, qui ne proposent plus de textes continus mais une multitude de fragments éclatés. De pareilles incidences existent également en matière de fiction radiophonique.

La fiction radiophonique et son écriture, aspect sous lequel nous tenterons de l'aborder ici, ne peuvent donc être envisagées indépendamment du contexte plus large dans lequel elles s'insèrent : d'une part les impératifs et nécessités de l'écriture radiophonique, d'autre part les techniques et habitudes imposées par le rythme du média dominant, et omniprésent en matière fictionnelle, qu'est désormais la télévision. Nous n'irons pas plus avant dans l'évocation de ce second aspect, tentant désormais de nous centrer sur les impératifs extrêmement codifiés de l'écriture radiophonique et la manière dont la nouvelle doit s'y adapter.

#### JOURNALISTIQUE ET FICTIONNELLE

Pour ce faire, nous rappellerons brièvement ce que sont les particularités du média radio, avant de nous intéresser à l'impact de ces particularités sur l'écriture radiophonique. Il faut noter dès l'abord que cette écriture que nous qualifions de « radiophonique » est essentiellement journalistique, puisque la plupart des autres

interventions radiophoniques parlées, bien que répondant à une série de règles, relèvent de l'animation et donc de l'improvisation. Nous tenterons enfin d'aborder l'influence de cette écriture radiophonique, journalistique donc, sur l'écriture de la fiction radiodiffusée, sur l'écriture de la nouvelle radiophonique en l'occurrence.

On peut évidemment s'interroger sur la pertinence de pareille comparaison, voire de pareil glissement, entre le journalistique et le fictionnel. Il serait simple, ou simpliste, de rappeler d'une part la polysémie du mot « nouvelle » (genre littéraire mais aussi fait donné à connaître au public), d'autre part la proximité qui existait autrefois, dans un même support de presse écrite, entre informations factuelles et nouvelles littéraires que les journaux publiaient alors abondamment.

Mais ce qui nous conduit ici à rapprocher ainsi le fictionnel du journalistique, c'est d'abord cette impression d'évidente proximité entre la nouvelle et le fait divers, proximité déjà diversement étudiée par ailleurs<sup>8</sup>, mais qui saute aux yeux (ou aux oreilles) lorsque l'on découvre les nouvelles primées par le concours « Polar ». Un seul exemple : « XS et Zabi », le texte qui a remporté le premier prix de ce concours radiophonique, met en scène deux adolescents balançant un bloc de béton sur un train qui passe en contrebas d'un pont. Pareil scénario n'est pas inconnu du public belge, même si celui-ci n'est pas exclusivement composé d'auditeurs noctambules de la RTBF. Et pour cause : il s'agit là d'un fait divers qui avait abondamment occupé la chronique quelques mois auparavant et dont l'approche fictionnelle que fournit ici la nouvelle apparaît comme une espèce de contrepoint aux textes journalistiques produits sur le sujet. Contrepoint d'autant plus passionnant que la nouvelle fait l'ellipse du fait divers en soi (le moment précis où le bloc est balancé par-dessus la balustrade) pour nous narrer son origine et ses conséquences.

Selon Pierre Waaub, l'un des lauréats du concours « Polar », il s'agit en fait, pour produire de tels textes, de « faire les poubelles [...], glaner ce que tout le monde laisse traîner, rassembler quelques objets trouvés, leur donner une deuxième vie ».

Ce rapport à l'actualité est cependant le fruit d'une délicate alchimie, remarque Dominique Vasteels, l'organisatrice du concours. Parmi les cinquante nouvelles présélectionnées lors de l'édition '96 que nous évoquons, une dizaine environ se déroulaient dans le milieu scolaire, qui avait abondamment occupé l'actualité sociale de l'année. Le hasard a cependant voulu que le jury final se réunisse le lendemain du jour où un adolescent a été abattu par un condisciple dans une école bruxelloise. « Aucun texte relatif au monde enseignant ne fait partie des dix nouvelles primées », note Dominique Vasteels qui faisait également partie du jury. « Il eût semblé inopportun, à ce moment-là, de mêler école et polar... ».

#### UN MÉDIA PARTICULIER

Fût-elle mesurée, cette influence de l'actualité sur le contenu des nouvelles radiophoniques est sans doute l'un des éléments qui amène à justifier notre compa-



raison entre le journalistique et le fictionnel. Mais il en est un autre, sans doute plus pertinent dans la mesure où nous nous attachons principalement ici à l'écriture, et qui tient à la particularité du média radio.

« La radio, peut-on lire au début d'un guide de rédaction radiophonique à l'usage de journalistes, doit retrouver l'art de raconter une histoire, même lorsqu'elle diffuse des nouvelles<sup>9</sup>. » C'est donc ici la nature du média et ses exigences qui priment sur la distinction générique, pourtant essentielle, entre réel et fiction. Et l'auteur, lui-même journaliste et professeur de journalisme, de poursuivre<sup>10</sup> :

[...] une des grandes qualités du conteur est de permettre à son auditeur de participer par l'imagination en fabriquant mentalement ses propres images. Bien utilisée, la radio peut et doit faire la même chose. C'est en ce sens-là qu'on dit que la radio permet à l'auditeur de *fabriquer des images mentales* et qu'elle s'adresse à *l'imagination*.

Première caractéristique, incontournable, de la radio : c'est un média de l'imagination ou, plus précisément, de l'évocation.

En découle une seconde caractéristique : la radio est un média de participation. C'est toute la différence qu'opérait déjà Mac Luhan<sup>11</sup> entre la télévision – médium froid qui impose des images face auxquelles le récepteur ne peut qu'être passif – et ce médium chaud qu'est la radio ; aucune image définitive n'étant imposée à l'auditeur, celui-ci peut donc, grâce à l'évocation et à son imagination, se construire ses propres images. La radio est un média qui ne comble pas, qui n'inonde pas les sens et la connaissance. Mais n'est-ce pas aussi, inévitablement, l'une des caractéristiques de la fiction, et peut-être particulièrement de la nouvelle ? Ne fût-ce que par l'espace réduit dont elle dispose pour dire les choses ? Il serait sans doute opportun de relire à ce propos ce qu'exposait Vincent Engel, lors du colloque clôturant l'Année Nouvelle<sup>12</sup>, lorsqu'il parlait de « nouvelle et frustration ».

La troisième caractéristique que nous pointerons n'est pas sans incidence sur l'écriture : le rythme radiophonique, le rythme audiovisuel de manière plus large, a en effet cette particularité d'être imposé par l'émetteur. Il est impossible pour l'auditeur de s'interrompre ou de revenir en arrière, lors d'un passage peu compréhensible par exemple, comme il en a la faculté face au texte imprimé. Les professionnels de la radio savent d'ailleurs précisément qu'un auditeur perdu sur une phrase, voire sur un mot austère, est généralement un auditeur perdu jusqu'à la fin de la nouvelle, qu'elle soit d'actualité ou, au sens où on l'entend ici, de fiction. C'est notamment ce que reprochait déjà Georges Duhamel à la radio comme support artistique : l'impossibilité de reprendre ses œuvres pour les approfondir à son gré.

On ne peut enfin, lorsque l'on évoque les caractéristiques du média radio en vue de comprendre les mécanismes de son écriture, ignorer le fait que la radio se consomme de manière particulière : la radio est un média de compagnie auquel

le récepteur ne se consacre que rarement entièrement, comme il s'installerait pour lire ou pour regarder la télévision. Une étude canadienne<sup>13</sup> indique ainsi que 86 % des auditeurs écoutent la radio en faisant autre chose. Ce chiffre permet sans doute d'en expliquer d'autres. Notamment celui-ci : « lorsqu'une émission dépasse dix minutes, l'auditeur ne se rappelle plus qu'une part plus ou moins faible de ce qu'il a entendu<sup>14</sup> ». Ou encore : « la longueur maximale d'une phrase assimilable [par un auditeur] moyen se situ[e] aux alentours de 15 mots<sup>15</sup> ».

#### LES NORMES DE GADDA

L'auditoire de la radio est par nature non captif, happé par un ensemble d'autres activités. Il suffit pour s'en convaincre de considérer les endroits où sont communément disposés les postes de radio : voiture, bureau, ateliers mais aussi cuisine, salle de bain, chambre à coucher<sup>16</sup>... Plus encore qu'un média de compagnie, la radio est un média de l'intimité.

L'un des premiers à l'avoir bien perçu est Carlo Emilio Gadda, l'auteur italien qui, même si on l'ignore généralement, a travaillé quatre ans à la RAI durant les années '50. Sans grande conviction, il est vrai, si ce n'est alimentaire. Gadda assumait à la RAI-radio des fonctions de coordination ; il n'est pas directement intervenu sur antenne mais a abondamment retravaillé les textes des autres. De cette expérience est né, en 1953, un vade-mecum que la RAI a ensuite joint au contrat des journalistes qu'elle engageait. Vade-mecum dont on a élégamment traduit le titre en français par *L'art d'écrire pour la radio*, alors qu'il était originellement intitulé *Norme per la redazione di un testo radiofonico* – Normes pour la rédaction d'un texte radiophonique.

Ceux qui connaissent la production littéraire de Gadda et son style luxuriant sont inévitablement étonnés par ce petit traité. Dans la préface à l'édition française – le texte de l'auteur italien tient sur 22 pages mais la préface qui le précède en occupe 95 ! –, on peut lire qu'il ne s'agit pas là d'un texte essentiel de Gadda : c'est

[...] une note de service ou, pire, un mode d'emploi de la machinerie du bien parler. Les *Norme* semblent en effet revendiquer la tiédeur, la médiocrité, l'inexpression conçues comme l'un des Beaux-Arts. [...] Gadda sacrifie style, vocabulaire, phrases impossibles, constructions folles : en un mot, Gadda sacrifie Gadda. Désormais tout est sécheresse, clarté, efficacité<sup>17</sup>.

Ce constat aux apparences implacables peut toutefois être lu sans connotation péjorative : Carlo Emilio Gadda avait parfaitement cerné les particularités de l'écriture radiophonique.

Avant d'être engagé à la RAI, le jeune auteur qu'était Gadda ne connaissait rien de la radio, si ce n'est en tant qu'auditeur. Et c'est précisément ce point de vue,

celui de l'auditeur, qui va primer lors de l'élaboration de ces normes. Le récepteur devient l'élément essentiel du dispositif. « Désormais, note Guillaume Monsaingeon, voilà l'univers radiophonique borné par ce point fixe auquel tout auteur doit se soumettre. » Avant d'ajouter cet élément essentiel pour ce qui nous occupe :

La bonne radio devient adaptation parfaite aux souhaits et aux capacités de l'auditeur, c'est-à-dire très exactement le contraire de la littérature qui, d'après Gadda, ne doit pas considérer les désirs vils et faciles du lecteur !

Et plus loin encore :

Force est de souligner [...] à quel point la radio constitue l'antithèse absolue de la littérature : partant d'une hypothétique structure linguistique « neutre », la littérature serait le résultat d'un processus de complexification accrue, tandis que la radio relèverait d'une simplification outrancière<sup>18</sup>.

Faut-il dès lors opposer définitivement texte littéraire et texte radiophonique ? Ou peut-on faire de la « littérature simplifiée » dont les nouvelles écrites pour la radio seraient un exemple ?

## INTERDITS

Cette simplification que prône Gadda est sans conteste la première réalité de l'écriture radiophonique. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir rapidement quelques manuels<sup>19</sup> destinés aux étudiants en journalisme, manuels d'écriture dite « communicationnelle », utilisée par la presse écrite ou audiovisuelle. Ces manuels, celui de Gadda en tête, regorgent d'interdits. Doit être banni tout ce qui pourrait nuire à la simplicité, et d'abord, d'une manière générale, les longueurs. « "Surtout, fais court". Ces trois mots sont devenus le leitmotiv des salles de rédaction », constatent les professionnels comme les analystes qui parlent d'ailleurs quelquefois d'« information confetti<sup>20</sup> ». En parfaite concordance avec cet impératif primordial, nous avons déjà évoqué les vertus radiophoniques de la brièveté du genre de la nouvelle. Il faut noter que cette brièveté tient aussi au respect de ce que, en matière journalistique, on appelle un « cadrage », c'est-à-dire le découpage d'un événement ou d'un fait parfois complexe en autant de sous-séquences circonscrites que nécessite sa simplification. « Qu'elle relève de l'information ou de la fiction, la nouvelle circonscrit un fait précis qui lui impose des limites strictes », écrit Grojnowski<sup>21</sup> à ce propos. « Elle a pour objet de rapporter ce qui est arrivé à tel individu, en telles circonstances. »

Faire bref et simple<sup>22</sup>, c'est aussi proscrire les phrases longues. Les gens de radio sont ici confortés par des recherches expérimentales sur la mémoire immédiate :

Plus ample est une phrase, plus faible est la proportion de mots de cette phrase aussitôt retenue. Au-delà d'une certaine longueur, l'auditeur a du mal à raccorder, du point de vue du sens, la fin d'une phrase à son début. D'où une sensation pénible et, cette sensation se répétant, une chute progressive de l'intérêt<sup>23</sup>.

À cela s'ajoutent les contraintes de l'oral et donc du rythme de la respiration. La phrase radiophonique évitera donc les subordonnées superflues, les périphrases – pourquoi dire longuement ce que l'on peut résumer en un mot ou une formule concise ? –, les mots complexes, l'accumulation d'adverbes, les incises et les parenthèses souvent peu audibles, les expressions inutilement ou doublement négatives, les inversions – qui présentent les circonstances avant l'acteur et l'action –, les formules passives – qui rendent elles aussi malaisée la reconnaissance rapide des rôles respectifs des termes énoncés –, les temps verbaux surcomposés ou peu usités à l'oral<sup>24</sup>...

Bardés de tous ces interdits, il reste maintenant aux nouvellistes à faire de la littérature...

#### UN PRODUIT RADIOPHONIQUE

Lorsque l'on examine les nouvelles primées lors du dernier concours « Polar » – cet examen, peut-être faut-il le faire d'abord à l'oreille, comme auditeur, avant de lire sur le papier ces textes qui n'ont pas été destinés à un tel mode de réception –, on perçoit combien les récompenses, et la possibilité de diffusion qui en découle, ont été accordées à des nouvelles s'accommodant largement de ces impératifs radiophoniques. Même si, à entendre les auteurs, cette concordance relève partiellement du hasard ou de leur inconscient. Est-ce cependant un hasard s'il s'avère que le premier lauréat a lui-même une formation de réalisation théâtrale et radiophonique ?

Il n'empêche que l'on rencontre toujours dans ces nouvelles, fussent-elles primées, une série de traits irréductiblement littéraires qui semblent résister ainsi à la moulinette radiophonique. En matière de construction d'abord et essentiellement. Alors que l'amorce d'un texte journalistique contient nécessairement l'essentiel de l'information qui sera développée par la suite (les éléments minimaux de réponse aux questions basiques que sont les qui ? où ? quand ? comment ? et pourquoi ?), les *incipit* de ces nouvelles exploitent les filons dilatoire et dramatique proscrits en pareil endroit de la nouvelle d'information. Entre représentation journalistique et fictionnelle, c'est la structure même du texte qui diffère. Dans les nouvelles écrites pour le concours « Polar », on retrouve aussi, de ci de là, plaisir d'auteur, quelques mots étranges ou complexes, quelques temps verbaux désuets, quelques phrases longues (jusqu'à 16 lignes), inaudibles en finale, pourvu qu'elles aient d'abord pu être dites par un comédien... Mais tout ceci échappe rarement aux ciseaux impitoyables de la production, ou de l'acteur lui-même.

Car ce sont bel et bien les exigences de la transmission radiophonique qui priment toujours. S'il n'est pas écrit dans le style qui convient au média, le texte doit être adapté. « La lecture littéraire n'est pas radiogénique. C'est un poids mort dans les programmes. » Cette petite phrase que l'on pourrait trouver assassine est pourtant issue d'un ouvrage<sup>25</sup> qui défendait ardemment la fonction culturelle de la radio, à une époque où la fiction y occupait encore une très large place. Quel que soit le contexte parfois élitiste dont il est issu, cet essai prône pourtant l'adaptation, même si son auteur sait pertinemment que « beaucoup de bons esprits se sont élevés contre ce qu'ils ont appelé, avec un rien d'emphase, un vandalisme, une falsification ». Mais la radio impose que l'on s'adapte ou que l'on écrive directement pour elle...

S'agit-il encore de littérature ? S'agit-il en l'occurrence de nouvelle, comme le mentionnent explicitement l'intitulé et le règlement du concours « Polar » que nous avons ici évoqué ? La définition problématique du genre n'aide évidemment pas à la résolution de pareille question. Il semble cependant que, plutôt que de veiller au maintien – voire simplement de s'accommoder – des règles d'un genre fictionnel, la radio ait désormais choisi pour seule fiction le genre dont les règles lui conviennent. Elle a besoin de textes courts, à la structure simple, et lisibles à une seule voix. La nouvelle répond généralement à ces critères basiques. Mais la nouvelle radiophonique est d'abord un produit radiophonique.

Christine MASUY

Université catholique de Louvain,

Observatoire du récit médiatique

#### BIBLIOGRAPHIE

1. Frédéric ANTOINE (dir.), *Écrire au quotidien. Du communiqué de presse au nouveau reportage*. Bruxelles : EVO, 1987.
2. Réal BARNABÉ (dir.), *Guide de rédaction. Les nouvelles radio et l'écriture radiophonique*. Montréal : Les Éditions Saint-Martin.
3. Michel-Antoine BURNIER et Patrick RAMBAUD, *Le journalisme sans peine*. Paris : Plon, 1997.
4. Jean-Marc CHARDON et Olivier SAMAIN, *Le journaliste de radio*. Paris : Economica, 1995.
5. Roger CLAUSSE, *La radio. Huitième art*. Bruxelles : Office de Publicité, 1945, p. 71 et 51-52.
6. Gérard DEREZE, *Une ethnosociologie des objets domestico-médiatiques. Médias, quotidien et troisième âge*. Louvain-la-Neuve : CIACO, 1994.
7. Vincent ENGEL (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Frasnes : Canevas ; Québec : L'instant même ; Echternach : Phi, 1994.
8. Carlo Emilio GADDA, *L'art d'écrire pour la radio*. Paris : Les Belles Lettres, 1993.
9. Florence GOYET, *La nouvelle. 1870-1925*. Paris : PUF, 1993.
10. Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993.

11. Jacques LARUE-LANGLOIS, *Manuel de journalisme radio-télé*. Montréal : Saint-Martin, 1989.
12. Marc LITS, « La nouvelle entre réel et fiction », Vincent ENGEL (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Frasnes : Canevas ; Québec : L'instant même ; Echter-nach : Phi, 1994, p. 193-203.
13. Marshall MAC LUHAN, *Pour comprendre les médias*. Paris : Mame ; Seuil, 1968.
14. Jean-Luc MARTIN-LAGARDETTE, *Les secrets de l'écriture journalistique. Informer, convaincre*. Paris : Syros, 1987.
15. Guillaume MONSAINGEON, « Préface » à Carlo Emilio GADDA, *L'art d'écrire pour la radio*. Paris : Les Belles Lettres, 1993.
16. Jean-Luc OUTERS, « Écriture et radio », *Le carnet et les instants*, n° 98, 1997, p. 18-19.
17. Guy ROBERT, *Ils racontent l'Histoire*. Paris : Multiplex ; RFI, 1984.
18. Dorothee TROMPARENT, « (À suivre...) », *Le Monde. Supplément télévision-radio-multimédia*, 2 février 1997, p. 26.

## NOTES

- <sup>1</sup> La présente étude se base sur les nouvelles primées au dernier concours « Polar » de la RTBF, et tout particulièrement sur les trois premiers textes retenus par le jury. Ils ne feront pas ici l'objet d'une analyse, mais ont servi de support à la réflexion. Cette approche textuelle a toutefois été complétée (à moins que celle-ci n'ait finalement que le statut de complément d'autres démarches méthodologiques) par une série d'entretiens avec diverses personnes impliquées dans la conception des produits radiophoniques dont il est question. Il s'agit principalement de Dominique Vasteels, organisatrice du concours, productrice du polar dominical de la RTBF et elle-même réalisatrice, ainsi que de Pierre Lorquet, auteur de la nouvelle qui a remporté le premier prix.  
Il eût également été intéressant d'approcher les acteurs, techniciens ou réalisateurs, tous responsables de la mise en onde de ces nouvelles policières. Il est évident que la communication radiophonique ne consiste pas exclusivement en un texte et qu'il y aurait une série d'autres paramètres à prendre en compte : des mixages sonores au travail vocal de celui que l'on pourrait appeler ici le conteur. Autant d'aspects dont nous ne nions nullement la pertinence, mais qu'il nous a fallu délaissier dans cette brève étude, afin de nous centrer sur une hypothèse plus pointue, relative aux exigences de l'écriture radiophonique et à la manière dont elles s'imposent aux fictions diffusées par ce média.
- <sup>2</sup> Selon les résultats RadioScan Vague 1996/1, qui ne fournissent toutefois que des données plus larges, 7 600 auditeurs (base : ensemble des 12 ans et plus) seraient à l'écoute de la Première, le dimanche soir entre 20 et 24 heures (rappelons que la tranche qui nous occupe ici est la plus tardive de cette période, de 23 h 30 à 24 heures). Vu ce nombre extrêmement réduit, l'étude n'a pu mesurer l'AIP (l'audience instantanée pondérée, chiffre qui pondère l'audience cumulée par la durée d'écoute des auditeurs), présentée donc comme équivalente à zéro. En parts de marché (pourcentage de l'ensemble des auditeurs de la tranche horaire branchés sur une chaîne précise), la Première recueille 1,7 %. À ce moment de la soirée du dimanche, 18,2 % des auditeurs sont à l'écoute de Contact, 15,9 % de NRJ, 13,3 % de Fun, 10 % de Fréquence Wallonie, 6,1 % de 21, 5,6 % de Bel-RTL, 5,4 % de Nostalgie et 2 % de Musique 3.
- <sup>3</sup> Il faut cependant noter que, depuis 1990, existe au centre RTBF de Mons une « cellule de création » destinée à soutenir la fiction radiophonique. Elle est à l'origine de différents programmes diffusés dans « Façon d'écrire... Façon de parler », magazine littéraire exclusivement consacré aux auteurs de la Communauté française de Belgique et programmé chaque vendredi, de 22 heures à minuit, sur Fréquence Wallonie, la deuxième chaîne de la RTBF.
- <sup>4</sup> « L'INR a été construite autour des studios d'enregistrement. Reyers, autour des bureaux. Ce sont les bureaux qui sont le centre du bâtiment ! », constate le comédien Alexandre Von Sivers, qui analyse ainsi l'évolution des priorités de la radio belge (« La colère des sages ou le refus des metteurs en ondes d'œuvres dramatiques de devenir un cercle de poètes disparus », *Répertoires. Bulletin de la SACD, de la SCAM et de la SGDL*, 4<sup>e</sup> trimestre 1996, p. 31).
- <sup>5</sup> On constate toutefois actuellement un retour en force du feuilleton populaire sur les antennes de Radio-France, dont il faut cependant mentionner les moyens financiers très différents de ceux de

- la RTBF. Cf. Dorothee TROMPARENT, « (À suivre...) », p. 26. (Pour les références complètes, voir la bibliographie en fin d'article.)
- <sup>6</sup> Jean-Luc OUTERS, « Écriture et radio », p. 18-19.
- <sup>7</sup> Un comédien engagé pour la journée (dont coût 7 000 francs belges) enregistre généralement quatre nouvelles.
- <sup>8</sup> Cf. Florence GOYET, *La nouvelle. 1870-1925* ; Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle* ; Marc LITS, « La nouvelle entre réel et fiction ».
- <sup>9</sup> Réal BARNABÉ (dir.), *Guide de rédaction. Les nouvelles radio et l'écriture radiophonique*, p. ?
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.
- <sup>11</sup> Marshall MAC LUHAN, *Pour comprendre les médias*. « Des profondeurs subliminales de la radio surgit l'écho résonnant des trompes tribales et des tam-tam antiques » (p. 323).
- <sup>12</sup> « Nouvelle et frustration », in Vincent ENGEL (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*.
- <sup>13</sup> Réal BARNABÉ (dir.), *Guide de rédaction. Les nouvelles radio et l'écriture radiophonique*.
- <sup>14</sup> Jean-Marc CHARDON et Olivier SAMAIN, *Le journaliste de radio*.
- <sup>15</sup> Guy ROBERT, *Ils racontent l'Histoire*.
- <sup>16</sup> Cf. à ce sujet Gérard DEREZE, *Une ethnosociologie des objets domestico-médiatiques. Médias, quotidien et troisième âge*, p. 130-137.
- <sup>17</sup> Guillaume MONSANGEON, « Préface » à Carlo Emilio GADDA, *L'art d'écrire pour la radio*, p. 11-12.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 48 et 58.
- <sup>19</sup> Cf. Frédéric ANTOINE (dir.), *Écrire au quotidien. Du communiqué de presse au nouveau reportage* ; Réal BARNABÉ (dir.), *Guide de rédaction. Les nouvelles radio et l'écriture radiophonique* ; Jacques LARUE-LANGLOIS, *Manuel de journalisme radio-télé* ; Jean-Luc MARTIN-LAGARDETTE, *Les secrets de l'écriture journalistique. Informer, convaincre*.
- <sup>20</sup> Jean-Marc CHARDON et Olivier SAMAIN, *Le journaliste de radio*, p. 31.
- <sup>21</sup> Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, p. 47.
- <sup>22</sup> Cf. Michel-Antoine BURNIER et Patrick RAMBAUD, *Le journalisme sans peine*.
- <sup>23</sup> Guy ROBERT, *Ils racontent l'Histoire*, p. 77-78.
- <sup>24</sup> Le passé simple, par exemple. De manière générale, la radio présentifie largement ce qu'elle énonce. D'abord, sans doute, parce que l'indicatif présent est le temps que l'on utilise le plus naturellement dans la langue parlée. Mais aussi parce que la radio a été – bien avant le direct télévisuel – et est toujours le média de l'instantané. Elle a donc, presque intrinsèquement, cette tendance à tout ramener au seul présent, donnant ainsi l'illusion à son auditeur d'être en prise direct sur le réel.
- <sup>25</sup> Roger CLAUSSE, *La radio. Huitième art*, p. 71 et 51-52.

# LA NOUVELLE, UNE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE ?

Les deux pistes d'exploration que nous avons privilégiées afin de vérifier si la nouvelle constitue ou non un genre, une littérature pour la jeunesse concernent des institutions qui ne sont pas sans rapport l'une avec l'autre, à savoir l'institution littéraire d'une part et l'institution scolaire de l'autre.

Au sein du champ littéraire, la littérature de jeunesse est aujourd'hui un secteur spécifiquement reconnu et « marqué ». La littérature de jeunesse a ses collections voire ses maisons d'édition, ses auteurs, ses critiques, ses revues spécialisées, ses salons, ses prix... Dans ce que l'institution éditoriale détermine comme étant de la littérature pour la jeunesse, la nouvelle apparaît-elle et si oui, sous quelle forme ? Telles sont les questions qui nous préoccuperont dans la première partie de cet article.

S'il est possible de définir d'une certaine façon la littérature de jeunesse au départ du champ éditorial, il est aussi envisageable, comme le propose Jean-Marie Fournier, de la définir au départ de l'école.

On peut considérer [écrit Fournier] que la littérature de jeunesse, à une époque donnée, est constituée par le corpus des œuvres que certaines institutions signalent ou désignent comme telles. L'institution en question peut être l'école ou l'édition<sup>1</sup>.

En allant un peu plus loin et en forçant un peu les choses, on pourrait considérer comme littérature de jeunesse tout ce que l'école enseigne comme littérature, tous les textes qu'elle trouve utile de faire connaître à la jeunesse et qu'elle a sélectionnés comme étant « bons » pour elle. Toute littérature scolarisée serait dans ce sens une littérature de jeunesse ou, à tout le moins, une littérature pour la jeunesse. Dans la seconde partie de l'article, nous examinerons la place occupée par la nouvelle au sein de la littérature « scolarisée ». Notre attention portera en particulier sur les textes officiels qui régissent l'enseignement du français dans les premières années de l'enseignement secondaire. Il s'agira moins d'être exhaustif que de relever ici ou là des signes probants de la présence de la nouvelle à l'école.

En complément des deux orientations choisies, signalons la possibilité d'une troisième piste. Celle-ci consisterait, dans une perspective sociologique, à enquêter auprès des jeunes lecteurs afin de connaître la place occupée par la nouvelle dans leurs pratiques et leurs habitudes de lecture. Une telle enquête réserverait à coup sûr certaines surprises, à commencer peut-être par le fait que certains jeunes, à l'instar de Monsieur Jourdain, lisent sans doute des nouvelles sans le sa-



voir. C'est le constat que nous avons pu faire avec des adolescentes d'une classe de fin de cycle de l'enseignement professionnel. Engagées dans un parcours de découverte de la nouvelle, et, plus précisément dans une recherche portant sur l'actualité du genre et son extension, les élèves étaient surprises de se rendre compte que les « histoires » – pour reprendre un de leurs termes – qu'elles aimaient lire dans certains magazines féminins (*Femmes d'aujourd'hui*, *Bonne soirée*) ou autres magazines spécifiquement destinés aux jeunes filles étaient des nouvelles, souvent même étiquetées comme telles de façon plus ou moins discrète à l'intérieur des magazines<sup>2</sup>.

On peut légitimement penser aussi que, de nos jours, à côté de telles lectures personnelles, c'est à l'école que les jeunes lisent des nouvelles. La situation a très certainement évolué de ce point de vue puisque, si nous convoquons nos propres souvenirs scolaires, nous constatons que la nouvelle n'a pas fait partie des matières qui nous ont été enseignées à l'école. La nouvelle n'a commencé à exister à nos yeux en tant que genre spécifique qu'au moment où nous l'avons enseignée. Nous y reviendrons.

#### ENQUÊTE DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

Nos observations du champ éditorial sont fondées sur de fréquentes visites dans des librairies spécialisées et sur la consultation d'une vingtaine de catalogues de maisons d'édition<sup>3</sup>. Le travail de recherche dans les catalogues est particulièrement fastidieux à cause de la diversité d'organisation interne de ces documents. De nombreux catalogues ne proposent qu'un index des titres ou des auteurs. D'autres y ajoutent un index thématique et/ou un index générique comme dans le catalogue de l'« École des loisirs ». Certains mélangent dans un même index des critères de classement d'ordre thématique et générique<sup>4</sup>.

Lorsque des éléments d'ordre générique sont repris dans les index, les entrées les plus fréquentes se rapportent au conte, à la fable, à l'aventure, à la science-fiction, au fantastique, au policier, au récit de vie. Une entrée générique propre à la nouvelle figure dans le catalogue du « Livre de poche jeunesse », dans le catalogue de la collection « Passeport pour Zanzibar » dirigée par Christian Poslaniec aux éditions Milan, et dans le répertoire thématique des « romans pour les jeunes » des collections « Neuf » et « Médium » de l'École des loisirs. Précisons que l'absence de l'entrée « nouvelle » dans les index des autres catalogues ne signifie pas que ceux-ci ne contiennent pas de recueil de nouvelles. À l'intérieur de ces catalogues, dans les brefs résumés incitant à la lecture, les recueils sont présentés comme comprenant indifféremment des « récits », des « histoires » ou des « nouvelles ». Il apparaît également que l'appellation « histoire » est privilégiée dans la présentation des collections qui concernent les lecteurs les plus jeunes. Citons en exemple l'ouvrage de Poslaniec paru en 1993 dans la collection « Castor poche » chez Flammarion, en catégorie junior, destinée aux enfants dès 9-10 ans. Le livre

est intitulé *Histoires horribles et pas si méchantes*. Le court texte de présentation repris dans le catalogue laisse pourtant deviner qu'il pourrait bien s'agir de nouvelles. Le recueil est même encadré comme dans la bonne vieille tradition de la nouvelle :

Chaque soir Jacques, Éliane sa compagne, Éric et Catherine ses enfants organisent un concours d'histoires, toutes plus horribles les unes que les autres. De quoi trembler et claquer des dents... mais « pour rire » !

Il semble que l'emploi de l'étiquette « nouvelle » corresponde quasi à l'âge de l'entrée à l'école secondaire, un âge où les belles histoires de l'enfance se transforment en nouvelles pour l'adolescence. Le cas est flagrant aux éditions de l'École des loisirs qui présentent deux répertoires thématiques. L'un concerne les albums et les livres illustrés, l'autre les romans pour les jeunes. Dans le premier, l'index des genres littéraires mentionne des « recueils d'histoires » alors que l'index du second contient des « nouvelles ».

Un examen diachronique des catalogues indique que, dans l'ensemble, le temps semble jouer en faveur de la nouvelle. En ce qui concerne, à titre indicatif, les éditions Milan, si, ainsi que nous l'avons signalé, l'index du catalogue de 1993 comprend bien une entrée « nouvelle », il n'en va pas de même dans les catalogues des années antérieures. En 1989, le terme « nouvelle » ne renvoie qu'à « Nouvelle-Calédonie » ! De même, de 1993 à 1997, le nombre de recueils de nouvelles présents dans la collection « Castor poche » triple et passe de deux à six recueils.

Si la proportion de nouvelles proposées dans les catalogues augmente ces dernières années, la part réservée à la nouvelle par rapport aux autres productions demeure infime. Pour reprendre le cas de la collection « Castor poche », les six recueils de nouvelles inscrits au catalogue en 1997 sont noyés dans la masse des 450 ouvrages répertoriés. Dans la même ligne, le catalogue de la collection « Le livre de poche jeunesse » ne comptait en 1995 que cinq recueils de nouvelles parmi plus de 330 titres.

La collection « Page blanche » chez Gallimard constitue un bel exemple de « phagocitage » de la nouvelle par le roman. Le catalogue de l'éditeur présente cette collection comme rassemblant des « romans inédits, français et étrangers, vivants, insolents et actuels, qui parlent aux jeunes et font écho à leurs problèmes et à ceux du monde ». On y trouve pourtant deux recueils de nouvelles inédits, signés l'un par Jean-Noël Blanc (*Fil de fer, la vie*) et l'autre par Régine Detambel (*Solos*), ainsi qu'un recueil collectif reprenant des textes de Daniel Pennac, Sylvie Germain ou Tahar Ben Jelloun parmi d'autres. Ce recueil est, à double titre, un ouvrage de littérature pour la jeunesse puisqu'il est vendu au profit de l'association française Sol en si (Solidarité enfants sida).

Dans les collections évoquées jusqu'à présent, qui regroupent indistinctement des romans, des nouvelles ou des contes, la nouvelle figure sous la forme soit du

recueil soit d'un (ou de deux) texte(s) isolé(s), extrait(s) d'un recueil paru précédemment ailleurs. Pour illustrer le premier cas, citons chez Gallimard, au sein de la collection « Folio junior », parmi les textes anciens, un recueil de Maupassant intitulé *Deux amis et autres contes* (n° 514) ou le recueil de Marcel Aymé *Les bottes de sept lieues et autres nouvelles* (n° 462) ; et parmi les textes plus récents, *Les contes du médianoche* de Michel Tournier (n° 553). Ce recueil de Tournier présente la particularité d'avoir un « correspondant » bien connu, paru dans la collection de littérature générale puis en poche, sous le titre *Le médianoche amoureux*. La comparaison des deux recueils justifierait à elle seule une autre étude. Signalons simplement que le recueil diffusé dans la collection de jeunesse est, à nos yeux, dénaturé par rapport à la publication initiale. L'organisation interne du *Médianoche amoureux*, annoncée par le titre, se trouve en quelque sorte « détricotée » dans *Les contes du médianoche* qui ne reprennent qu'une partie des textes présents dans le recueil initial, à côté de quelques nouveaux textes. La belle nouvelle « Les amants taciturnes », qui ouvre le recueil initial, évoque le médianoche et sert de cadre général au recueil, n'est pas reprise dans la collection « Folio junior » qui garde pourtant le terme « médianoche » dans le titre et l'explique de la sorte en quatrième de couverture :

Qu'est-ce qu'un médianoche ? D'abord c'est un joli mot, sympathique et appétissant, qui rime avec cinoche et brioche. Ça veut dire : un repas fait au milieu de la nuit. Une fête nocturne et amicale, en somme, où on se raconte des histoires en buvant et en mangeant. Des histoires, en voilà quatorze justement, des vertes et des mûres, des histoires à rire et à pleurer, à boire et à manger. Mais elles vous font toutes un drôle de remue-ménage dans la tête.

À côté des recueils, on trouve aussi des nouvelles isolées ou éventuellement regroupées par deux, parues initialement dans des collections de littérature pour adultes. Il en est ainsi pour le n° 603 de la collection « Folio junior », qui regroupe *Villa Aurore* et *Orlamonde* de Le Clézio. Toujours chez Gallimard, la collection « Folio cadet rouge », adressée à des faibles lecteurs de 9 à 12 ans, propose la nouvelle de Marguerite Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé* admirablement illustrée par Georges Lemoine (n° 178).

À l'opposé de la plupart des collections pour la jeunesse au sein desquelles les nouvelles sont noyées parmi les romans, il convient de relever deux initiatives remarquables. Il s'agit, en l'occurrence, de deux nouvelles collections pour la jeunesse lancées en 1996 et centrées exclusivement sur la nouvelle : les collections « Courts toujours » chez Hachette jeunesse et « Storia » chez Caligram-Christian Gallimard. Les textes d'annonce de ces deux collections sont éclairants quant à l'intention des éditeurs et aux publics qu'ils visent. D'une certaine façon, les deux collections se complètent puisque la collection « Storia » est présentée comme étant conçue pour les années de collège et la collection « Courts toujours » pour les années de lycée et l'après-lycée.

Dans la collection « Storia », les volumes proposent à chaque fois une nouvelle « classique » illustrée par un dessinateur contemporain. Pour *La partie de billard* de Daudet, l'image domine le texte qui s'y fond en quelque sorte<sup>5</sup>. Les quatre premiers volumes de la collection concernent des auteurs du dix-neuvième siècle et le choix des textes ne manque pas d'originalité. Ainsi, pour Mérimée, c'est *Federigo* qui a été choisi plutôt qu'une autre nouvelle plus connue. Un guide de lecture clôt chaque volume.

Les ouvrages de la collection « Courts toujours » sont des recueils thématiques comprenant des nouvelles de la littérature mondiale signées tant par des auteurs du dix-neuvième siècle que par des auteurs contemporains<sup>6</sup>. La déclaration d'intention de l'éditeur est une véritable profession de foi en la nouvelle :

Prendre le parti de la nouvelle, qu'elle soit d'hier ou d'aujourd'hui, et la défendre comme un genre littéraire plus moderne que jamais.

Dans ces deux nouvelles collections, la nouvelle est présentée comme un genre quasi initiatique, qui doit permettre « d'amener les jeunes dès 10 ans vers les grands auteurs » ou qui « vise à offrir aux adolescents à partir de 15 ans et aux adultes un avant-goût de la littérature ». Le titre choisi pour la collection « Storia » laisse entendre que c'est la nouvelle-histoire, pour reprendre les catégories proposées par René Godenne, qui est susceptible d'intéresser les élèves du collège et peut-être aussi de correspondre le mieux à leurs compétences de lecture.

Après avoir été peu considérée, ou quasi niée en tant que genre spécifique, la nouvelle apparaît donc en voie de reconnaissance dans le domaine de la littérature de jeunesse. Elle représente aussi pour certains éditeurs l'enjeu d'un véritable pari éditorial. Seul l'avenir nous dira s'il s'agit d'un pari gagnant car on sait que, dans le secteur de la littérature pour adultes, les collections de nouvelles ont souvent été des aventures sans lendemain. Ajoutons qu'il est frappant de remarquer que, d'un point de vue publicitaire, il semble plus intéressant de présenter la lecture de la nouvelle comme un tremplin vers d'autres lectures que comme une lecture se suffisant à elle-même.

#### ENQUÊTE À L'ÉCOLE

Après l'examen du champ éditorial, il reste à inspecter rapidement la place réservée à la nouvelle dans le champ scolaire. Ne nous cachons pas à ce sujet. Nous faisons partie de ceux qui, depuis plusieurs années déjà et à la suite d'autres, ont à cœur de vanter les mérites ou les vertus didactiques de la nouvelle. Le volume de la collection « Séquences » chez Didier Hatier consacré à la nouvelle et cosigné par Olivier Dezutter et Thierry Hulhoven<sup>7</sup> vise à montrer en quoi la nouvelle autorise de multiples explorations dans les domaines de la lecture, de l'écriture, de l'oralité, et permet de sensibiliser les élèves des lycées aux littératures

d'ici et d'ailleurs, au fonctionnement de l'institution littéraire ou encore aux différents phénomènes d'adaptations radiophonique, scénique ou cinématographique.

De multiples signes indiquent aujourd'hui que la nouvelle est un genre « officiellement » reconnu par l'institution scolaire. Nos collègues africains ont pu nous confirmer que la nouvelle est inscrite au programme des classes du secondaire au Cameroun et au Bénin. Il en va de même au Québec. En Belgique, les nouveaux programmes de l'enseignement catholique pour les premier et deuxième degrés de l'enseignement secondaire incitent à lire et à écrire des textes brefs. En France aussi, les nouvelles instructions officielles encouragent les enseignants des collèges à privilégier l'étude d'œuvres intégrales courtes ainsi que le précisent Daniel Fernandez et Bernard Meyer :

Aussi fera-t-on d'abord lire, pour les élèves les plus jeunes, des œuvres intégrales courtes : fables, contes, nouvelles, poèmes... [...] Les nouvelles constituent un fonds inépuisable : que l'on songe, pour le domaine étranger, à celles de D. Buzzati, à celles de Kafka, de Poe ; ou bien, pour la littérature de langue française, à celles de Mérimée, de Villiers de l'Isle-Adam, de Maupassant, de Le Clézio, voire de Voltaire, ou dans le registre de la science-fiction, à celles de F. Brown ou de R. Bradbury... Les avantages des textes intégraux brefs sont pédagogiquement manifestes : on y repère, sur des œuvres complètes, totalement signifiantes en elles-mêmes (autoréférentielles), des « structures », des faits de langue, des convergences manifestes entre procédés d'écriture et effets produits. Il sera loisible de déployer ensuite ce type d'étude sur les romans, œuvres plus vastes et donc plus difficiles à manier, qui exigent une plus grande mémorisation pour parvenir à relier des observations effectuées sur plusieurs chapitres. Méthodologiquement, avec des élèves de collège, il nous semble intéressant de considérer ces œuvres courtes comme une propédeutique à l'analyse du roman, comme le lieu d'un certain effet de loupe où s'affiche une plus grande visibilité/lisibilité des stratégies d'écriture<sup>8</sup>.

La reconnaissance officielle de la nouvelle est donc unanime. Ses vertus didactiques ne souffrent pas de discussion et nous n'entendons pas bien entendu les remettre en question. Il nous paraît toutefois utile de pointer pour terminer un danger possible, celui qui consisterait à restreindre la nouvelle à sa seule fonction de propédeutique et à la considérer surtout comme étant un genre facile, destiné uniquement à de jeunes ou de faibles lecteurs. Si l'on n'y prend garde, on en viendrait presque à considérer la nouvelle de la même façon que beaucoup d'enseignants ou d'adultes ont tendance à considérer à tort la littérature de jeunesse dans son ensemble. Jacques Crinon, dans la revue *Les cahiers pédagogiques*, écrivait :

Beaucoup d'enseignants de français considèrent la littérature de jeunesse comme une sous-littérature et, au mieux, comme un intermédiaire, un pas qui mène aux grands textes, à la vraie littérature<sup>9</sup>.

Les lecteurs de nouvelles avertis savent, et l'ensemble des communications qui composent ce volume le démontre à suffisance, que la nouvelle n'est pas qu'un genre facile. La nouvelle est multiple et certaines de ses réalisations relèvent de subtils effets d'écriture qui ne peuvent être appréciés que par des lecteurs experts. L'école ne peut ignorer cette réalité. À force de servir la nouvelle en hors-d'œuvre, les enseignants risqueraient de priver leurs élèves du contact avec de nombreux chefs-d'œuvre. À force de servir d'avant-goût, la nouvelle en viendrait à perdre une partie du goût inimitable qui la caractérise.

Olivier DEZUTTER et Francine SOHIER

Université catholique de Louvain,

Haute école Charleroi-Europe, Haute école Galilée

#### NOTES

- <sup>1</sup> J.-M. FOURNIER, « Quelques caractéristiques de la littérature du collège », P.-M. BEAUDE, A. PETITJEAN, J.-M. PRIVAT (dir.), *La scolarisation de la littérature de jeunesse*. Metz, Université de Metz « Didactique des textes », 1996, p. 62.
- <sup>2</sup> À titre d'exemple, le magazine *Bravo Girl!* contient une rubrique régulière intitulée « Nouvelle », placée après le « Roman photo » et l'« Agenda télé » et avant les rubriques « Petites annonces », « Horoscope » et « Poèmes ».
- <sup>3</sup> Catalogues parus entre 1993 et 1997 : Seuil jeunesse, coll. « Cascade » chez Rageot, Casterman jeunesse, « Passeport pour Zanzibar » chez Milan, École des loisirs, « Castor poche » chez Flammarion, « Le livre de poche jeunesse », « Page blanche », « Folio junior » et « Folio cadet rouge » chez Gallimard.
- <sup>4</sup> C'est le cas des catalogues « Passeport pour Zanzibar » des éditions Milan et « Castor poche » chez Flammarion.
- <sup>5</sup> A. DAUDET, *La partie de billard*, illustré par Yan THOMAS. s.l. : Calligram, 1996.
- <sup>6</sup> Un titre parmi d'autres : *Enfants terribles*, nouvelles de M. MANIÈRE, M. PAGE, G. DE MAUPASSANT, T. HARDY, S. OCAMPO et R. BRADBURY. Paris : Hachette, 1996.
- <sup>7</sup> O. DEZUTTER, T. HULHOVEN, *La nouvelle*. Bruxelles : Didier Hatier, 1989, édition revue et augmentée en 1991.
- <sup>8</sup> Daniel FERNANDEZ, Bernard MEYER, *Enseigner le français au collège*. Paris : Armand Colin, 1995, p. 144-145.
- <sup>9</sup> J. CRINON, « Les livres de jeunesse », *Les cahiers pédagogiques*, n° 341, 1996, p. 12.

# LA STATISTIQUE LEXICALE AU SECOURS D'UNE DÉFINITION DU GENRE DE LA NOUVELLE

## INTRODUCTION

Peut-on identifier des spécificités textuelles propres à la nouvelle en comparant celle-ci au roman<sup>1</sup> ? L'hypothèse qui se cache derrière cette question est que les multiples contraintes du genre, décrites par les théoriciens, doivent sans doute avoir des répercussions, à un certain niveau, sur la langue des auteurs. D'où l'idée qu'en analysant de manière comparative la langue qu'un auteur emploie dans ses nouvelles avec celle qu'il emploie dans ses romans, il serait possible de repérer des éléments distinctifs.

De nombreuses analyses pourraient être fondées sur ce postulat. La nôtre fut essentiellement lexicale et axée sur ce que Charles Muller appelle les mots de relation<sup>2</sup>, par opposition aux mots de signification<sup>3</sup>. Bien que ces termes ne soient pas précisément définis par Muller, nous avons attribué la première étiquette à la classe des lexèmes et la seconde à la classe des mots grammaticaux. Faire porter notre attention sur les lexèmes n'aurait pas eu beaucoup de sens (sauf dans la mesure où l'étude de la « densité » du texte en lexèmes serait visée). En effet, les mots de signification sont bien plus liés au thème qui, lui, ne ressortit évidemment pas aux éléments définitoires du genre.

Nous avons donc mené une étude de statistique lexicale, en approchant de manière comparative des romans et des nouvelles d'un même auteur, afin d'analyser la répartition des mots grammaticaux. Le recours à l'informatique a permis d'aborder un corpus relativement étendu, condition essentielle pour que l'analyse statistique prenne son sens. C'est l'œuvre de Michel Lambert, composée à la fois de romans et de nouvelles, qui a servi de corpus. Grâce au logiciel Hyperbase<sup>4</sup>, développé à Nice par Étienne Brunet, le dépouillement et le traitement statistique du texte ont pu être réalisés automatiquement. Traitement statistique qui consiste en un comptage de mots reconnus d'après leur forme graphique (la notion de mot est donc entendue comme « ensemble de lettres encadré par deux blancs »).

« Si la statistique, a dit Charles Muller, est souvent soupçonnée d'être une forme raffinée du mensonge, c'est qu'elle est parfois utilisée avec un sens excessif de l'opportunité<sup>5</sup> ». Nous pensons avoir évité ce travers, en nous efforçant de détailler au maximum les étapes du travail, et en présentant les résultats obtenus, qu'ils soient concluants ou non. Nous ne reprendrons ici que les étapes fondamentales de la recherche, en évitant, autant que possible, les longs développements par lesquels il a fallu passer.

Nous aborderons trois points : l'analyse de la spécificité des textes du corpus ; la distribution des classes de grammèmes ; enfin, la richesse lexicale des textes du corpus.

#### SPÉCIFICITÉ DES TEXTES DU CORPUS

Le corpus sur lequel nous avons travaillé était composé de deux romans (*Une vie d'oiseau*, ci-dessous 'OISE', et *La rue qui monte*, ci-dessous 'MONT') et de 23 nouvelles rassemblées en deux recueils (*De très petites fêlures*, ci-dessous 'FELU', et *Les préférés*, ci-dessous 'PREF'). Le logiciel Hyperbase permet de mettre en évidence le vocabulaire spécifique des textes. Pour chaque forme (sauf pour celles qui ont une fréquence trop basse), le logiciel calcule la fréquence moyenne d'apparition dans le corpus (c'est cette valeur qui est prise comme norme de comparaison) et place, autour de cette moyenne, les fréquences de la forme dans les différents textes. Si ces points sont caractérisés par un écart réduit supérieur à 2 en valeur absolue, c'est-à-dire supérieur à 2 ou inférieur à -2, ils sont retenus par le logiciel. Ceux qui sont inférieurs à -2 viennent gonfler le stock des formes déficitaires, ceux qui sont supérieurs à 2, celui des formes excédentaires. Le vocabulaire spécifique d'un texte compris dans un corpus est l'ensemble des mots par lesquels il se distingue des autres, soit parce qu'il possède ces mots en très grand nombre, soit parce que ces mots sont particulièrement rares à l'intérieur de ses limites.

Puisque nous nous intéressions aux mots de relation et, plus précisément, aux mots grammaticaux, qui sont plus indépendants du thème, notre première tâche fut donc de trier manuellement les listes de mots spécifiques produites par le logiciel en fonction de cet objectif. La sous-liste constituée fut ensuite traduite sous forme graphique grâce aux méthodes multidimensionnelles de l'analyse factorielle<sup>6</sup>. On ne saurait trop insister sur le fait que ces représentations graphiques doivent être abordées avec la plus grande prudence et en gardant à l'esprit que la machinerie mathématique qui a produit la représentation n'a fourni qu'une des projections possibles.

Dans le graphique présenté ci-dessous, quatre *points-textes*<sup>7</sup> qui représentent les quatre ouvrages comparés : les deux recueils de nouvelles (FELU et PREF) et les deux romans (OISE et MONT). Les autres points qui apparaissent sur le graphique représentent les éléments de la sous-liste.





la recherche). Cette hypothèse a par ailleurs été renforcée par une analyse de la connexion lexicale, étape que nous n'aborderons pas ici<sup>8</sup>.

Le graphique met en évidence une répartition non aléatoire des formes de la première personne (qui se situent à gauche, avec les nouvelles) et des possessifs (qui se concentrent dans l'entourage du recueil *Les préférés*). Nous ne nous attarderons pas sur la question des possessifs, car les analyses qui en ont découlé n'ont pas abouti à des conclusions qui ressortissent à notre propos<sup>9</sup>. Pour ce qui est de la première personne, remarquons simplement qu'il s'agit d'un phénomène régulièrement mis en avant par les théoriciens : pour René Godenne, « la nouvelle est souvent un récit conté, soit qu'elle implique la présence d'un "je" qui s'adresse à un ou des auditeurs, voire au lecteur, soit qu'elle témoigne de la présence constante de l'auteur qui confère à son récit un cachet oral<sup>10</sup> ». Daniel Grojnowski, à la recherche d'une définition pour la nouvelle, parle lui aussi du « caractère oral du récit qui est raconté soit à la première personne, soit par l'intermédiaire d'un personnage mis en scène dans un premier temps<sup>11</sup> ». La spécificité de notre corpus, limité à un auteur, nous empêche de dépasser le stade de la simple constatation. On se contentera donc de formuler à titre de conclusion l'hypothèse suivante : les formes de la première personne connaissent un plus grand succès (ou un déficit moins important) dans les nouvelles que dans les romans alors que le phénomène inverse est constaté pour les deuxième et troisième personnes.

Une autre observation nous semble plus intéressante. Elle concerne la position de *car* et *cependant*<sup>12</sup> sur le graphique. Position qui laisse supposer que ces mots appartiennent aux nouvelles plus qu'aux romans et que le recueil *De très petites fêlures* compte plus d'occurrences que *Les préférés*, ce que confirment les données numériques<sup>13</sup>. La présence marquée de ces formes dans les nouvelles doit cependant être interprétée avec prudence, car le nombre d'occurrences dans le corpus est relativement limité (*car* : 40 occurrences ; *cependant* : 37 occurrences).

Bien qu'ils le fassent chacun à leur manière, les éléments *car* et *cependant* ont en commun d'établir un lien avec ce qui précède dans la phrase : *car* étant une conjonction de coordination<sup>14</sup> et *cependant* un adverbe que l'on qualifie d'anaphorique ; c'est-à-dire un adverbe qui établit un lien avec ce qui précède dans le discours<sup>15</sup>.

Cette constatation peut, sans doute, être éclairée par la théorie du « petit genre », comme l'appelle ironiquement Gilles Pellerin. Il n'est pas rare que les théoriciens et même les nouvellistes fassent appel à la notion d'« économie » ou encore de « resserrement dans l'exposition ». René Godenne, au terme d'un de ses ouvrages<sup>16</sup>, conclut que la nouvelle est « un récit rapide, resserré » et que ce resserrement dans l'exposition entraîne, entre autres, « une manière de concentrer la matière anecdotique » et de « structurer nettement le récit ». Les nouvellistes, en proposant leurs définitions de la nouvelle, dans le recueil intitulé *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*<sup>17</sup>, ont également souligné cette tendance à l'économie. À Bérengère Deprez de préciser, dans son *Petit zodiaque du nouvelliste contem-*

*porain*<sup>18</sup>, étude portant sur ce recueil, qu'il faut entendre, par économie des moyens, une économie « des moyens stylistiques, pas de la brièveté quantitative ».

Or, le *Bon usage* ne manque pas d'associer la coordination à une certaine forme d'économie : « On pourrait soutenir que toutes les coordinations sont en réalité des coordinations de phrases, mais que, par économie, on fait l'ellipse de tout ce qui est commun aux deux phrases<sup>19</sup> ». Un paragraphe entier est d'ailleurs consacré à ce problème : « Coordination et économie<sup>20</sup> ».

Par ailleurs, l'adverbe anaphorique, établissant d'une manière analogue un lien « avec ce qui précède dans le discours », semble offrir la même économie, c'est-à-dire « l'ellipse de tout ce qui est commun aux deux phrases » qu'il réunit. Il est donc bien tentant de faire un rapprochement entre la notion d'économie dans la nouvelle et les deux catégories grammaticales telles qu'elles viennent d'être définies. Mais ce qui est valable pour un mot n'est pas systématiquement valable pour toute la classe à laquelle il appartient. Nos enquêtes consacrées à l'étude des mots de liaison (conjonction de coordination, de subordination et préposition) ont établi que les écarts entre romans et nouvelles ne sont pas significatifs pour les classes grammaticales. Ce qui ne remet cependant pas en cause notre hypothèse. En effet, s'il existe vraiment des classes grammaticales « de l'économie », il est tout à fait possible qu'un auteur fasse appel à certains éléments de cette classe tout en négligeant les autres. Les calculs appliqués à l'ensemble de la classe ne se révéleraient donc pas concluants.

Pour ce qui est des adverbes anaphoriques, il a été vérifié si d'autres formes avaient une fréquence plus élevée dans les nouvelles<sup>21</sup> que dans les romans. Cette recherche a porté sur une dizaine d'adverbes dits anaphoriques<sup>22</sup>. La fréquence globale de ceux-ci dans les nouvelles est légèrement supérieure à ce qu'une répartition aléatoire, c'est-à-dire indépendante de tout fait stylistique ou thématique, aurait dû afficher. Mais la différence n'est pas suffisamment importante pour pouvoir considérer cet écart comme significatif. Signalons tout de même que *alors* et *pourtant* se distinguent en affichant une fréquence beaucoup plus importante dans les nouvelles.

Il semble donc que les éléments mis en évidence dans l'approche de la spécificité des textes du corpus sont de nature à justifier une enquête à plus large échelle sur la question des anaphores et des coordinations dans les nouvelles. Il semble également que cette notion doive être étudiée en parallèle avec la notion d'économie dans les nouvelles.

#### LES FRÉQUENCES DES CLASSES DE MOTS GRAMMATICaux

L'examen statistique de la répartition des mots grammaticaux n'a pas débouché sur la mise en évidence de classes particulièrement « représentatives » du genre de la nouvelle. Les phénomènes distinctifs susceptibles de départager romans et nouvelles, repérés pour certaines formes, perdent généralement leur si-

gnification lorsque l'on considère l'ensemble de la classe à laquelle ces dernières appartiennent. Ce fut, par exemple, le cas pour *car*, dont on vient de parler : l'observation de la classe des conjonctions de coordination n'aboutit pas à des résultats significatifs.

La classe des déterminants démonstratifs se démarque cependant en affichant des fréquences proportionnellement plus importantes dans les nouvelles. Ce qui nous ouvre des portes intéressantes. *Le bon usage* nous apprend en effet que les déterminants démonstratifs servent entre autre à « indiquer que le nom reprend un terme utilisé antérieurement dans le contexte (fonction anaphorique)<sup>23</sup> », « à annoncer ce qui suit dans le contexte (fonction cataphorique)<sup>24</sup> » ou encore « à marquer l'idée de proximité dans le temps<sup>25</sup> », concept qui n'est certainement pas étranger au genre de la nouvelle.

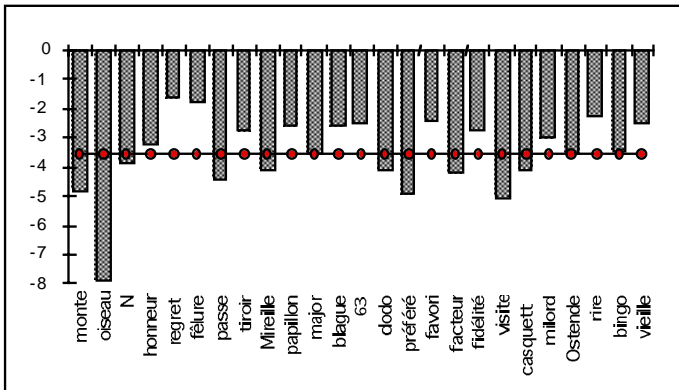
LA RICHESSE LEXICALE

On entend par étude de la richesse lexicale, « un lieu de comparaison entre deux ou plusieurs textes en fonction de leur étendue respective et du nombre de vocables relevés dans chacun d'eux<sup>26</sup> » ou, formulé autrement, une comparaison basée sur l'étendue du vocabulaire en fonction de la longueur du texte. Cette fois, il s'agit donc d'une étude qui s'applique à tout le lexique et non plus uniquement aux mots grammaticaux.

La méthode<sup>27</sup> de calcul est celle décrite par Muller. Sans entrer dans les détails, je signalerai seulement qu'elle se base sur la distribution des fréquences dans les différentes parties du corpus ; il ne s'agit donc pas d'une simple relativisation des valeurs globales en fonction de l'étendue des textes. Ce qui respecte l'observation de Guiraud :

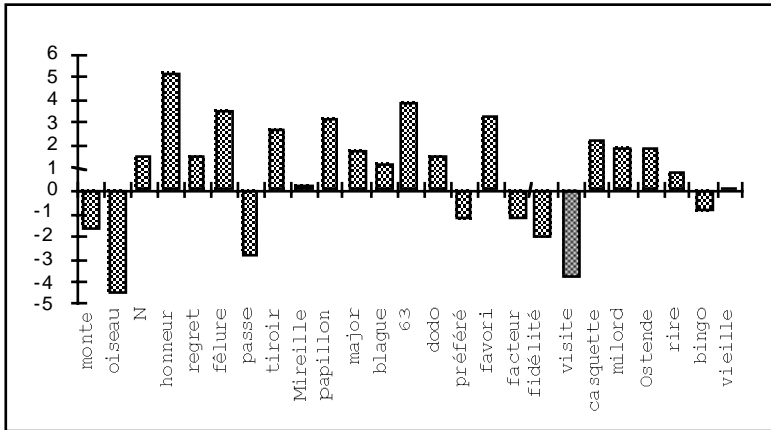
La richesse lexicale est liée à la distribution de Poisson<sup>[28]</sup>, dans laquelle la fréquence du signe n'est pas directement proportionnelle à la longueur du texte, mais augmente avec ce texte dans une proportion plus complexe<sup>29</sup>.

Étendue du vocabulaire des 25 textes



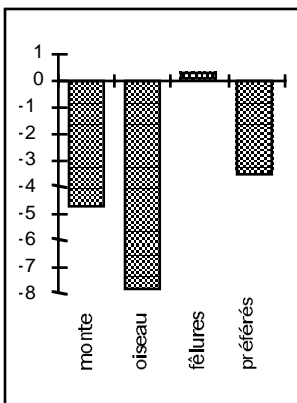
Le graphique synthétisant l'analyse de la richesse lexicale montre que les deux romans atteignent des valeurs négatives (-4,85 pour *La rue qui monte* et -7,9 pour *Une vie d'oiseau*) qui sont rarement égalées par les autres textes. Seules deux nouvelles dépassent le résultat de *La rue qui monte*, sans toutefois atteindre celui d'*Une vie d'oiseau* (*Le préféré* atteint -5,01 et *Visite* -5,1).

### La fréquence des hapax dans les 25 textes

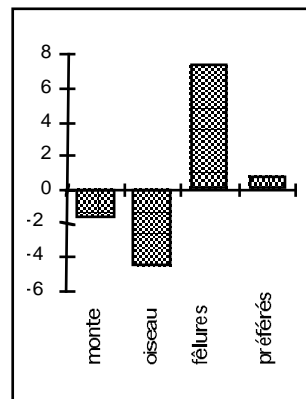


Parallèlement, le graphique de la distribution des hapax (les mots qui n'apparaissent qu'une fois) montre clairement l'importance des hapax dans les nouvelles<sup>30</sup>. Les romans affichent tous deux des valeurs négatives alors que la grande majorité des nouvelles manifestent une importante présence de mots de fréquence 1. Sur les six nouvelles représentées en négatif, cinq se trouvent dans le recueil *Les préférés*. Notons toutefois que seules deux atteignent une valeur plus basse que le roman *La rue qui monte*.

### Étendue du vocabulaire et distribution des hapax dans les quatre parties du corpus



a. richesse lexicale



b. distribution des hapax

Il y a sans doute deux niveaux d'opposition à distinguer dans le graphique. Tout d'abord, les romans de Michel Lambert semblent se distinguer de ses nouvelles par un vocabulaire moins étendu et un nombre d'hapax plus limité. Ensuite, à un second plan d'analyse, on peut remarquer que les deux recueils de nouvelles sont très différents l'un de l'autre. Le recueil *Les préférés* possède un lexique plus « sobre » que le second recueil, qui, lui, semble avoir un vocabulaire particulièrement foisonnant.

L'analyse effectuée, qui se base sur la prudente méthode de Charles Muller, nous amène à conclure que la richesse lexicale des nouvelles est clairement supérieure à celle des romans. Il ne faut cependant pas se méprendre sur la signification de cette observation en réduisant celle-ci à une naïve (et fautive) dichotomie, faisant apparaître la nouvelle comme un genre « riche » et le roman comme un genre « pauvre ». Nous renvoyons ici aux ouvrages spécialisés qui traitent de la richesse lexicale.

Cette fois encore, il semble possible d'établir un rapport entre les résultats obtenus dans cette enquête et la théorie du genre de la nouvelle. C'est sans doute de la notion de « perfection<sup>31</sup> », avancée par Vincent Engel comme critère de base pour une définition de la nouvelle, que la richesse lexicale est le plus proche.

Tout doit porter, dans la nouvelle : chaque phrase, chaque situation, chaque paragraphe. Le moindre mot maladroit saute aux yeux. Perfection d'écriture, mais perfection de lecture aussi : on ne peut lire une nouvelle distraitemment<sup>32</sup>.

À titre d'hypothèse, nous proposons une approche psycholinguistique qui se veut être une piste de réflexion sur les implications possibles du phénomène de la richesse lexicale.

#### POUR UNE APPROCHE PSYCHOLINGUISTIQUE

C'est à la psycholinguistique que nous souhaiterions rattacher la problématique de la richesse lexicale. Il serait intéressant d'étudier les effets au niveau psychologique et cognitif de la lecture de textes courts dont la richesse lexicale est élevée. Ne pourrait-on pas imaginer que la variable *nombre de mots différents* peut, d'une certaine manière, être « éprouvée » par le lecteur (rappelons « qu'on ne peut pas lire une nouvelle distraitemment »...). Il revient bien sûr aux psycholinguistes de vérifier cette hypothèse et de l'expliquer, le cas échéant.

Mais on remarquera que ce n'est pas la première fois que la psycholinguistique est sollicitée pour répondre à des questions portant sur l'étendue du vocabulaire dans le domaine de la statistique linguistique. Zipf lui-même a proposé une interprétation incriminant le fonctionnement du système cognitif humain pour tenter d'expliquer la loi qu'il avait établie :  $fr = c$  (le produit de la fréquence et du rang est une constante<sup>33</sup>). Il émit l'hypothèse que

cette symétrie serait l'expression d'un équilibre entre deux forces divergentes. Deux tendances s'expriment dans le discours, chez celui qui parle, tendance à se répéter ; il emploierait volontiers un nombre réduit de mots, désignant, par paresse de chercher le mot propre, une foule d'objets différents par le même terme « chose », « machin » ; par contre, l'auditeur demande le maximum de précision, il voudrait, lui, un mot différent pour chaque chose différente. Entre ces deux exigences [...] s'établirait un équilibre que traduirait l'équation :  $fr = c^{34}$ .

## CONCLUSION

En 1994, René Godenne constatait : « Rien, hélas, n'a fort changé depuis vingt ans...<sup>35</sup> » ; c'était dans l'avant-propos présentant la réédition de son ouvrage consacré à la nouvelle. La même année, Vincent Engel admettait qu'il était encore trop tôt, « aux prémisses de l'Année Nouvelle, pour donner une définition pointue de la nouvelle<sup>36</sup> ». Force est d'admettre, au terme de cette recherche, que nous ne sommes pas, nous non plus, parvenu à circonscrire avec netteté ce genre si réfractaire à la classification. Cependant, nous retiendrons de cette réflexion quatre pistes qui méritent d'être envisagées dans des études plus larges : l'importance de l'anaphore et de la coordination dans les nouvelles (ce que nous avons rapproché de la notion d'économie) ; la richesse lexicale des nouvelles (reflet possible d'une « perfection d'écriture ») ; l'importante présence des formes de la première personne (phénomène déjà évoqué par les théoriciens du genre) ; enfin, la fréquence des démonstratifs qui pourraient eux aussi participer à l'architecture du texte.

Cette étude a quelque peu souffert des limitations du logiciel Hyperbase. Si ses performances sont indéniables pour l'étude statistique de corpus, des obstacles se dressent rapidement quand on tente d'étudier des classes grammaticales et des unités linguistiquement pertinentes plutôt que de simples formes de mots (*tokens*). Nous entreprendrons prochainement une étude similaire à celle que nous avons présentée à l'aide d'un autre logiciel qui permet des analyses plus fines et linguistiquement pertinentes grâce à l'utilisation de vastes ressources linguistiques : le logiciel INTEX<sup>37</sup> développé par Max Silberztein au LADL<sup>38</sup>. Les ressources linguistiques disponibles sont de trois types : des ressources lexicales à très large couverture (dictionnaires électroniques), des bibliothèques de graphes pour la description syntaxique<sup>39</sup> et les bases de données du lexique-grammaire (disponible à partir de la version 4.2 du logiciel). Grâce aux outils statistiques conçus par Jean Senellart pour le logiciel INTEX, il est maintenant possible de procéder à toutes les analyses statistiques traditionnelles à partir de données recueillies avec INTEX. La combinaison des outils informatiques permettant l'analyse linguistique<sup>40</sup> et des outils permettant le traitement statistique devrait offrir de nouvelles perspectives pour notre étude et surtout, beaucoup plus de flexibilité et de précision.

## NOTES

- <sup>1</sup> Cette question fut au centre d'une recherche menée dans le cadre d'un travail de fin d'études sous la direction de Vincent Engel : Cédric FAIRON, *À la recherche d'une spécificité textuelle de la nouvelle. Méthode d'automatique documentaire et de statistique lexicale élaborée à partir d'une analyse comparée des nouvelles et romans de Michel Lambert*, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en philologie romane, Louvain-la-Neuve, 1996 (non publié).
- <sup>2</sup> Charles MULLER, *Essai de statistique lexicale*. Paris : Klincksieck, 1964, p. 109.
- <sup>3</sup> *Ibid.*
- <sup>4</sup> Étienne BRUNET, *Hyperbase (2.5), logiciel hypertexte pour le traitement documentaire et statistique des corpus textuels*. s.l.n.d.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 6.
- <sup>6</sup> Le module mis en œuvre est celui de l'analyse de correspondance, qui suit l'algorithme proposé par Jean-Paul Benzécri. La position des textes est définie par les fréquences des différents termes observés. Grâce à une transformation dite monotone, les fréquences sont traduites en données euclidiennes, ce qui permet une représentation graphique. Les distances entre les points du graphique sont donc « une fonction monotone des dissimilarités, ce qui signifie que seul l'ordre des dissimilarités est pris en compte. La seule contrainte est que l'ordre des distances reflète l'ordre des dissimilarités : si les dissimilarités croissent, alors les distances croîtront » (Jocelyne TOURNOIS et Paul DICKES, *Pratique de l'échelonnement multidimensionnel. De l'observation à l'interprétation*. Bruxelles : De Boek-Wesmael, 1993, p. 113). Autrement dit, plus la fréquence d'un terme dans tel texte est importante (en comparaison avec les autres), plus le mot sera proche du texte sur le graphique. Toutes les distances sont relativisées les unes par rapport aux autres par le logiciel. Deux types de points apparaissent sur le graphique.
- <sup>7</sup> Les *points-textes* désignent les textes qui, dans le tableau, donnent leur nom aux colonnes ; les *points-constituants* sont les constituants textuels qui donnent leur nom aux lignes (cf. Christian DELCOURT, *La statistique littéraire*, 1987, p. 132-147).
- <sup>8</sup> Cédric FAIRON, *À la recherche...*, p. 74.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 56-58.
- <sup>10</sup> René GODENNE, *La nouvelle*. Paris : Champion, 1995, p. 143.
- <sup>11</sup> Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993, p. 5.
- <sup>12</sup> *Cependant* cache en réalité deux éléments distincts : *cependant*, considéré par le B.U. comme adverbe (cf. B.U., § 966 d, p. 1434-1435), était anciennement rangé parmi les conjonctions de coordination (cf. Maurice GREVISSE, *Cours d'analyse grammaticale*. Gembloux : Duculot, 1990, p. 77), et *cependant que* (locution adverbiale de temps). La première forme domine dans le recueil *De très petites fêlures* (11 occurrences sur 14) alors que la seconde est employée de manière exclusive dans *Les préférés*. Deux valeurs sont à distinguer : une valeur adversative, proche de *néanmoins* (cf. B.U., § 966 d, p. 1434-1435), qui exprime une relation logique (cf. B.U., § 921, p. 1350) et une valeur temporelle marquant la simultanéité (cf. B.U., § 1081 b, p. 1633).
- <sup>13</sup> 17 *car* dans les romans contre 23 dans les nouvelles et 16 *cependant* dans les nouvelles contre 21 dans les romans. Il convient de lire ces chiffres en gardant à l'esprit la taille respective des textes : la partie formée par les romans compte 158 479 mots alors que celle formée par les nouvelles compte 76 010 mots. Le rapport entre les deux étant d'environ un demi.
- <sup>14</sup> « La conjonction de subordination est un mot invariable chargé d'unir des éléments de même statut : soit des phrases ou des sous-phrases, – soit, à l'intérieur d'une phrase, des éléments de même fonction » (B.U., § 1029, p. 1542).
- <sup>15</sup> « Les adverbes anaphoriques sont des adverbes qui établissent un lien avec ce qui précède dans le discours » (B.U., § 921, p. 1350).
- <sup>16</sup> René GODENNE, *La nouvelle*, p. 142.
- <sup>17</sup> *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, éd. par Claude PUJADE-RENAUD et Daniel ZIMMERMANN. Levallois-Perrot : Many, 1993.
- <sup>18</sup> Bérengère DEPRez, « Petit zodiaque du nouvelliste contemporain. Douze critères pour (essayer de) définir la nouvelle », in V. Engel (dir.), *L'année nouvelle à Louvain-la-Neuve. Le colloque-festival du 26 au 28 avril 1994*, actes du séminaire de 3<sup>e</sup> cycle prépara-toire au colloque de *L'année nouvelle*, Louvain-la-Neuve, avril 1994, p. 47.



<sup>19</sup> B.U., § 261 a (rem. 1), p. 370.

<sup>20</sup> B.U., § 266, p. 379.

<sup>21</sup> Les formes recherchées n'avaient pas été relevées par Hyperbase lors de l'analyse de la spécificité des textes du corpus. Nous nous attendions donc à ne pas aboutir à des résultats véritablement significatifs. Il a été expliqué ci-dessus que l'analyse de la spécificité ne garde que les termes qui s'écartent le plus de la fréquence moyenne dans le corpus (écart réduit supérieur à 2 en valeur absolue), en conséquence de quoi des termes s'écartant de la moyenne de manière moins significative ne sont pas retenus.

<sup>22</sup> Nous avons recherché les fréquences de *ensuite* (Romans : 30 occurrences, Nouvelles : 13), *alors* (R. : 154, N. : 100), *auparavant* (R. : 20, N. : 9), *ailleurs* (R. : 37, N. : 19), *donc* (R. : 19, N. : 6), *pourtant* (R. : 18, N. : 22), *outre* (R. : 3, N. : 2), *puis* (R. : 287, N. : 145), *aussi* (R. : 198, N. : 67) et *seulement* (R. : 17, N. : 3). Cf. B.U., § 921, p. 1350.

<sup>23</sup> B.U., § 598 b, p. 920-921.

<sup>24</sup> « Le démonstratif sert à annoncer ce qui va suivre dans le contexte (fonction cataphorique) » (B.U., § 598 c, p. 921).

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>27</sup> Pour étudier la richesse lexicale de chacun des textes, nous avons comparé entre eux les 25 textes de notre corpus (2 romans et 23 nouvelles). Dans un deuxième temps, nous avons envisagé les 4 ensembles (2 romans et 2 recueils de nouvelles) afin d'obtenir des résultats plus globaux. C'est par prudence que nous avons adopté cette marche à suivre, voulant éviter de conclure sur base de résultats trop généraux. On peut se demander, en effet, si les recueils, qui rassemblent des récits aux thèmes divers, n'afficheront pas systématiquement un vocabulaire plus étendu (la richesse serait alors justifiée uniquement par le nombre de changements de sujets qui amèneraient autant de changements de champs lexicaux). En commençant par observer les textes individuellement, on évite le risque de confusion.

<sup>28</sup> La loi de Poisson, contrairement à la loi normale, n'est pas symétrique par rapport à la variable. Sa représentation graphique donne une courbe qui, après avoir atteint le sommet de son ordonnée au niveau de la moyenne, décroît de plus en plus lentement.

<sup>29</sup> Pierre GUIRAUD, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*. Paris : PUF, 1960, p. 38.

<sup>30</sup> Il paraît assez logique que les hapax soient plus nombreux dans les nouvelles que dans les romans. En effet, nous savons, comme Muller l'a expliqué, qu'un mot apparaissant une première fois dans une partie a plus de chances d'y survenir une deuxième fois que d'apparaître dans une autre. De plus, le texte des nouvelles étant plus court (N est plus petit), les mots survenant une première fois dans l'une d'elles ont moins de chances de se répéter que s'ils appartenaient à un roman (où N est plus important).

<sup>31</sup> Vincent ENGEL, « Pas de nouvelles, bonne nouvelle ? », *Revue des deux mondes*, « La nouvelle, c'est l'urgence », juillet-août 1994, p. 52.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Cette loi (qui n'est en réalité qu'une approximation) a été de très nombreuses fois commentée et critiquée, notamment par Guiraud et Muller.

<sup>34</sup> Pierre GUIRAUD, *Les caractères statistiques du vocabulaire*. Paris : PUF, 1954, p. 12.

<sup>35</sup> René GODENNE, *La nouvelle*.

<sup>36</sup> Vincent ENGEL, « Pas de nouvelle, bonne nouvelle ? », p. 52.

<sup>37</sup> Max SILBERZTEIN, *Dictionnaires électroniques et analyse automatique de textes. Le système INTEX*. Paris : Masson, 1993. Voir également : <http://www.ladl.jussieu.fr/INTEX/index.html>.

<sup>38</sup> Laboratoire d'automatique documentaire et linguistique (LADL), Université de Paris 7.

<sup>39</sup> Max SILBERZTEIN, « Transducteurs pour le traitement automatique de textes », *Travaux de Linguistique*, n° 37, 1998, p. 127-142.

<sup>40</sup> Jean SENELLART, *Outils de reconnaissance d'expressions linguistiques complexes dans des grands corpus*, thèse de doctorat, Université de Paris 7, 1999.

# LA NOUVELLE ANTILLAISE CONTEMPORAINE OU LE MÉTISSAGE GÉNÉRIQUE

On peut dire de l'écriture contemporaine antillaise qu'elle s'inscrit sur plusieurs plans dans une problématique du métissage. Non seulement le métissage racial et culturel fournit depuis longtemps aux auteurs antillais une inspiration thématique pour ainsi dire inépuisable, mais l'écriture contemporaine antillaise se présente de plus en plus souvent comme un processus singulièrement intense de croisement, notamment entre l'oral et l'écrit et entre la langue créole et la langue française. Ce parti pris d'une esthétique de l'entrecroisement, tout en soulignant (par un effet de mimétisme) le fait que le bassin caribéen est très précisément un lieu de brassage culturel extrêmement intense, s'inscrit bien souvent dans un rapport réflexif avec les thématiques de la créolisation et du métissage.

Or, en plus de favoriser la refonte des frontières entre diverses cultures, entre l'oral et l'écrit et entre le créole et le français, le contexte culturel caribéen encourage l'écrivain à mettre en question bien d'autres cloisonnements, bien d'autres limites, entre autres les frontières séparant traditionnellement les divers genres littéraires. Je pense ici, par exemple, aux deux textes que Patrick Chamoiseau fait paraître dans le cadre de la collection « Haute enfance<sup>1</sup> », et qui intègrent la poésie à l'autobiographie. Et l'on pourrait citer dans le même contexte les brefs récits que Raphaël Confiant publie pour sa part aux éditions des Mille et une nuits<sup>2</sup> et qui participent tous à une certaine mise en doute des limites formelles définissant traditionnellement la nouvelle. Ainsi, ni romans ni nouvelles, ces textes-ci appartiennent à un genre mixte.

Il est vrai qu'une telle contestation des conventions génériques n'a en soi rien d'original. Simplement, il se trouve que Chamoiseau et Confiant sont les deux chefs de file d'un mouvement culturel caribéen qui se consacre à la remise en question de la pureté, qu'elle soit culturelle, raciale, ethnique, linguistique ou littéraire. En effet, le mouvement de la créolité, parrainé par Raphaël Confiant et par Patrick Chamoiseau, élève en valeur absolue la démarche de l'hybridité ou de l'indétermination. C'est un mouvement qui exalte tout ce qui relève de la jonction créative entre des éléments divers, célébrant non seulement l'intertextualité et l'interlecte, mais aussi « l'inter-genre ». D'ailleurs, dans leur manifeste, intitulé *Éloge de la créolité*, les apôtres de la créolité, lorsqu'ils s'engagent à « entrer dans la minutieuse exploration de nous-mêmes<sup>3</sup> », soulèvent très explicitement la question des genres littéraires : ne prévoient-ils pas que cette entreprise d'exploration mobilisera « tous les genres littéraires (séparément ou dans la négation de leurs frontières)<sup>4</sup> » ?

Pour sonder plus avant la théorie du croisement qui inspire de plus en plus explicitement la littérature caribéenne contemporaine, on pourrait se pencher sur les liens étroits qui se tissent entre la réflexion culturelle qui s'exprime dans les essais des penseurs prolifiques que sont Édouard Glissant ou Maryse Condé, Patrick Chamoiseau ou Raphaël Confiant et l'œuvre plus proprement littéraire de ces écrivains. Auteurs tous les quatre d'ouvrages théoriques et polémiques au sujet de la culture antillaise, et partisans tous de telle ou telle approche de la spécificité culturelle caribéenne ou créole, ces écrivains actualisent leur réflexion théorique en grande partie à travers l'écriture littéraire qu'ils mènent en parallèle<sup>5</sup>. Et s'il est vrai que le principal lieu de leur investissement littéraire à tous les quatre est le roman, reste que l'un des cas les plus saisissants dans la littérature antillaise contemporaine de l'intense interpénétration d'une écriture critique ou théorique, d'une part, et d'une écriture littéraire, de l'autre, est une anthologie bien métissée, parue en 1994 et intitulée *Écrire la « parole de nuit »*<sup>6</sup>. Or, dans cet ouvrage, qui porte le sous-titre « La nouvelle littérature antillaise », une poignée d'auteurs antillais font paraître non seulement un texte littéraire, le plus souvent d'ailleurs une nouvelle, mais aussi un article critique, lequel se donne pour tâche d'interroger la spécificité de la littérature antillaise contemporaine<sup>7</sup>. En effet, ce recueil comporte trois parties bien hétérogènes : tout d'abord, une introduction critique rédigée par un universitaire allemand, Ralph Ludwig, spécialiste de la littérature contemporaine antillaise ; ensuite, des textes littéraires, principalement six nouvelles ; et enfin, un recueil d'articles rassemblant les propos théoriques des auteurs des textes littéraires. Éclatant exemple de la fécondation, certains diraient peut-être contamination, de l'écriture littéraire antillaise par une entreprise de réflexion identitaire, cet ouvrage hautement hybride encourage le lecteur à lire les textes littéraires comme l'illustration ou la mise en œuvre, en quelque sorte, de la perspective théorique proposée par l'auteur. Autant dire que ce dernier donne dans l'essai critique le mode d'emploi de sa nouvelle, la contiguïté très marquée des deux écritures ayant pour conséquence de rendre impossible pour le lecteur de dissocier la démarche théorique de la pratique littéraire.

Or, il se trouve que l'une des préoccupations les plus pressantes innervant dans la littérature antillaise en général, et tout particulièrement dans l'anthologie *Écrire la « parole de nuit »*, l'intense va-et-vient entre la théorie culturelle et l'écriture littéraire, est justement au cœur même de la délimitation de la nouvelle en tant que genre. Autrement dit, une des lignes fortes de toute cette réflexion littéraire et critique porte de manière particulièrement frappante sur les frontières de la nouvelle en tant que telle. Je pense ici au métissage de l'oral et de l'écrit. On peut dire, certes, de cette dynamique qu'elle anime tout autant le roman que la nouvelle ; toutefois, ce n'est que dans le cas de la nouvelle qu'elle a pour enjeu l'ordre des genres littéraires.

Sans vouloir ressasser ici les questions de l'évolution et de la spécificité génériques de la nouvelle, il faudrait sans doute rappeler que celle-ci se définit

traditionnellement par rapport, sinon par opposition au conte. Or, le rapport que l'on établit entre ces deux genres est fondé, entre autres, sur la différence entre un récit qui met en valeur la dimension orale et immédiate de la narration, d'une part, c'est-à-dire le conte ; d'autre part, un récit qui travaille bien plutôt la médiation par l'écriture, c'est-à-dire la nouvelle. Certes, le XIX<sup>e</sup> siècle privilégie, comme l'on sait, l'appellation « conte » sans l'opposer en rien à celui de « nouvelle ». Mais justement René Godenne explique ce flou terminologique par la place prépondérante accordée dans les nouvelles du XIX<sup>e</sup> à la parole d'un narrateur ; autrement dit, par le fait que l'écriture de la nouvelle conserve ou restitue au siècle de Maupassant le ton du « conteur ». « L'intention, poursuit Godenne, est presque toujours annoncée dans les premières pages des récits par la présence des verbes "conter" ou "raconter"<sup>8</sup> ».

Il me semble important de préciser également que, de par ses racines plongées dans la tradition orale, le conte est à l'origine une création collective, laquelle met en valeur des « histoires venues du fonds commun, de l'imaginaire collectif<sup>9</sup> ». Autrement dit, bien plus que la nouvelle, et même, pourrait-on dire, par opposition à la nouvelle, le conte se situe du côté de la tradition et du collectif, plutôt que du côté de la modernité et de l'individualisme.

Or, la nouvelle caribéenne, telle qu'elle se donne à lire dans le recueil que j'ai signalé, mais aussi telle qu'elle se présente en dehors de ce recueil, ne cesse pas de mettre en relief la tradition orale que l'on associe plus volontiers au conte, et cela sur plusieurs plans. Elle renchérit, pour commencer, sur ce que René Godenne a appelé « le ton de ce qui est parlé<sup>10</sup> », le plus souvent en soulignant l'énonciation du narrateur. Bien plus encore, elle fait très souvent de la parole le sujet même, le contenu même de l'histoire. En cela, la nouvelle caribéenne n'est pas différente du roman caribéen. Simplement, l'histoire des genres littéraires fait que la mise en valeur dans la nouvelle antillaise de la tradition orale ainsi que du personnage et de la parole du conteur se présente très précisément comme une question de genre, en ce qu'elle focalise la différence traditionnellement perçue entre la nouvelle et le conte, fragilisant ainsi l'un des fondements de la spécificité générique de la nouvelle.

Comme l'on s'y attendrait, c'est au niveau de l'intrigue même que plusieurs des nouvelles d'*Écrire la « parole de nuit »* mettent en valeur la force de la parole. Par exemple, dans le texte de Patrick Chamoiseau, intitulé « Le dernier coup de dent d'un voleur de banane », le pouvoir de la parole est à la fois le thème principal de l'histoire et le moteur principal de toute l'intrigue. Par conséquent, nous relevons dans cette nouvelle un métadiscours très étendu sur la parole du narrateur ainsi que sur celle du personnage principal de l'histoire, un dénommé Cestor : « Mais je parle je parle, et je ne dis pas la parole, et c'est toujours ça quand il faut décrire ce Cestor Livenaj<sup>11</sup> ».

Lorsque le narrateur en vient à évoquer la parole de Cestor, il la décrit comme suit :

Il y avait aussi cette inquiétude qui tombait en paroles de sa bouche ; une parole jamais inutile mais jamais très sensée, comme s'il n'avait pas la maîtrise du langage et qu'il utilisait son créole ou son français comme de petites roches chaudes qu'il assemblait vite-pressé et qu'il te déposait encore plus vite avec une grimace de malin très vicieux<sup>12</sup>.

Non seulement la nouvelle de Chamoiseau déborde de références à la parole, mais comme l'énonciation narrative s'inscrit de manière très marquée dans l'ordre de l'ici-maintenant, le métadiscours affiche une valeur réflexive ou performative qui ne fait que souligner la force de sa présence dans le texte : « Je ne veux pas mal parler, car c'est parole lavée au silence de minuit, bien nettoyée, bien astiquée, et balancée avec la foi en Dieu<sup>13</sup> » ; « C'était, *je veux dire*, une case "arrêtée" ; elle semblait vouloir se perdre dans le fond de terre rouge que les pluies ravaient par endroits...<sup>14</sup> » ; « *Mais comment dire le reste et comment le dire sans maldire ? Comment dire sa présence nocturne devant le pas de sa maison à regarder la lune ? Comment dire les bêtes à feu amassées au dessus de sa case comme mouches sur un sirop [...]*<sup>15</sup> ».

Or, le sujet de l'énonciation mis en scène dans le texte de Chamoiseau, ce sujet qui parle sans cesse de son dire, est présenté comme faisant partie d'une certaine communauté, ou mieux, comme parlant essentiellement au nom d'un certain « nous ». Aussi son discours met-il en valeur l'importance capitale au niveau collectif et identitaire du rôle joué par la parole et par son maître, le conteur. L'identification du narrateur avec cette communauté qui est tout à fait obsédée par le pouvoir de la parole et par le charisme du conteur, ressort de façon particulièrement claire de l'extrait suivant, lequel raconte la fascination exercée sur le « nous » par la parole de Cestor, « Maître de la parole » par excellence :

Nous voulions entendre ses oraisons à l'herbe, mais, bien que nous rapprochant, bien qu'entendant sa voix, il nous était impossible de comprendre son murmure. Cela semblait être une parole d'au-delà des paroles. *Ses mots nous éclaboussaient comme une rosée froide. Ce langage-là, en vérité, se nourrissait de nos propres chairs et de nos propres ombres. [...] Nous nous taisions pour mieux participer de son dire au bananier, et pour trouver au fond de notre cœur un reste de langage, non pas des mots, mais des paroles intérieures, de celles qui battaient en nous depuis nanni-nannan, qui embrumaient nos rêves et envasaient nos vies, et qui nous taraudaient à notre insu sauf en certaines heures où tel ou tel, accoré sur une trace, se mettait à crier un mot qui n'était pas un cri<sup>16</sup>.*

Dans la nouvelle de Raphaël Confiant<sup>17</sup>, l'oralité de l'écrit est fonction moins d'un métadiscours très marqué que de la teneur (détendue, familière) de la relation établie entre le narrateur et son public/lectorat<sup>18</sup>. De même, le texte de Gisèle Pineau<sup>19</sup> focalise avant tout la relation entre la narratrice (qui s'exprime à la première personne) et le public auquel celle-ci s'adresse directement. Par exemple, lorsque la narratrice confie « Alors, comprenez-moi, je me demande si je n'ai pas

rencontré la folie dans sa nudité originelle...<sup>20</sup> » ou encore, lorsqu'à la fin de son récit, elle interpelle à nouveau son auditoire :

*Mais je vois, à vos yeux, que vous voulez savoir le pourquoi des confidences de la vieille Man Barnabé. Vous ne mettez pas mes paroles en doute car je n'ai plus l'âge d'inventer des fables. Eh ben, ce jour-là, oui, la pauvre créature a retrouvé en ma personne le portrait sans retouche de sa fille unique [...]»<sup>21</sup>.*

Par ailleurs, dans la nouvelle de Sylviane Telchid<sup>22</sup>, les deux personnages principaux, deux frères, Ptit Georges et Mondésir, sont présentés comme étant chacun doté d'un pouvoir différent : le premier a le don de la parole, tandis que le deuxième sait écrire. Cependant, tout le sens du dénouement de l'histoire, hautement symbolique, est de souligner l'interdépendance de la parole et de l'écriture : la parole reste sans efficacité tant qu'elle n'est pas portée à l'écriture, de même que l'écriture est impuissante si elle n'est pas animée par la force de la parole.

Reste pourtant que, dans *Écrire la « parole de nuit »*, l'apport théorique principal de chacun des textes non-littéraires est précisément de souligner l'enracinement de la littérature antillaise dans l'oral. Déjà le titre de l'ouvrage met en valeur le rapport entre la parole et l'écriture : il s'agit après tout d'*Écrire la parole*, syntagme qui donne bien à entendre que la parole est ce qui, a priori, n'est pas ou qui n'est pas encore écrit. Et puis l'introduction de Ralph Ludwig reprend en la magnifiant l'importance accordée à l'oralité par l'auteur de chacune des six réflexions théoriques. Ainsi les sous-titres de son article sont par exemple « Le clivage entre scripturalité française et oralité créole », « L'oralité comme "parole de nuit" », ou encore « Les textes de la "parole de nuit" ». L'envergure de ce souci de la jonction féconde entre les deux modes se manifeste également dans les titres mêmes des divers essais. L'article d'Édouard Glissant s'intitule ainsi « Le chaosmonde, l'oral et l'écrit » ; celui de Bertène Juminer « La parole de nuit » ; celui de Patrick Chamoiseau « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit » ; celui de Raphaël Confiant « Questions pratiques d'écriture créole » ; et enfin celui d'Hector Pouillet de Sylviane Telchid « Mi bel pawol mi » (ma belle parole). Et dans le contexte de la nouvelle, l'insistance sur la parole et sur son passage à l'écrit revient, comme nous l'avons déjà indiqué, à jouer sur les limites traditionnelles du genre.

Or, non seulement la nouvelle antillaise contemporaine travaille sur plusieurs plans la jonction entre l'oral et l'écrit, mais dans le recueil *Écrire la « parole de nuit »*, cette spécificité est théorisée à outrance dans le volet critique de l'ouvrage. Déjà en 1989, le pamphlet polémique *Éloge de la créolité* proclame que la réhabilitation de l'oralité est la priorité la plus pressante du mouvement de la créolité. Mieux, ce manifeste culturel prône « l'insémination de la parole créole dans l'écrit neuf<sup>23</sup> ». Et les auteurs du manifeste de poursuivre : « nous fabriquerons une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit, tout en s'enraci-

nant dans les configurations traditionnelles de notre oralité<sup>24</sup> ». C'est-à-dire que les partisans de la créolité préconisent à travers le croisement de l'écrit et de l'oral, à travers ce jeu sur les limites de chacun des deux modes, un certain équilibre entre la tradition et la modernité. Ils ne prônent en rien ni la suprématie de l'oral et de la tradition ni la démission devant l'écriture et la modernité, mais bien plutôt un fécond équilibre entre les deux. Ce n'est donc pas un hasard que pour les tenants de la créolité, l'écrivain soit un « Marqueur de paroles », autrement dit, celui qui porte la parole à l'écriture, ni qu'il prenne en tant que tel la relève du conteur, menacé pour sa part d'extinction. De même, on ne s'étonnera pas de constater que le mouvement de la créolité se présente à la fois comme le gardien d'une culture traditionnelle et comme l'annonciateur de l'avenir culturel du monde dans son entier : « Le monde va en état de créolité [...] De plus en plus émergera une nouvelle humanité qui aura les caractéristiques de notre humanité créole : toute la complexité de la Créolité<sup>25</sup> ». L'enjeu de cette redéfinition de l'écriture est double : certes, il s'agit d'une tentative de retrouver la continuité avec le passé, avec la tradition. Ainsi, dans l'essai critique qu'il fait paraître dans *Écrire la « parole de nuit »*, un essai intitulé « Que faire de la parole ? », et portant le sous-titre « Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », Patrick Chamoiseau soutient que, du fait que l'écriture antillaise est née d'une rupture avec l'oral, elle est affectée d'une « impuissance à toucher l'authentique, et à faire de la littérature un des lieux d'expression de notre âme collective<sup>26</sup> ». Il souligne donc « la nécessité d'assumer la continuité entre l'oralité créole et notre écriture créole, entre le conteur créole et l'écrivain<sup>27</sup> ». Et c'est dans cette perspective qu'il reprend à son compte le terme d'oraliture, c'est à-dire une « production orale qui se distinguerait de la parole ordinaire par sa dimension esthétique<sup>28</sup> ». Toutefois, les auteurs d'*Éloge de la créolité* affirment que

prendre le relais de la tradition orale ne doit pas s'envisager sur un mode passéiste de nostalgique stagnation, de virées en arrière. Y retourner, oui, pour d'abord rétablir cette continuité culturelle (associée à la continuité historique restaurée) sans laquelle l'identité collective a du mal à s'affirmer [...]. Y retourner, tout simplement, afin d'investir l'expression primordiale de notre génie populaire ?<sup>29</sup>

Aussi sera-t-il question pour les auteurs créoles de créer ou de consolider en même temps qu'une certaine continuité avec la spécificité d'un passé partagé, une identité collective en quelque sorte prophétique et exemplaire.

Il est certain que le fait de faire ainsi du jeu entre l'art du conteur et l'art du nouvelliste l'écho, voire le lieu même de ces deux autres démarches de croisement que sont, d'une part, la relation entre une vision de la spécificité culturelle antillaise et son actualisation sur le plan littéraire ou esthétique et, d'autre part, le croisement entre l'oral et l'écrit, entre la tradition et la modernité, c'est multiplier les effets d'intersection qui distinguent la littérature antillaise contempo-

raine. Mais c'est aussi faire de la nouvelle un genre privilégié dans une littérature qui se veut avant tout fidèle à la vérité profonde d'une identité faite de diversité interne, c'est-à-dire de croisement et d'hybridation.

Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leurs lieux de convergence, mais aussi leurs lieux de divergence, leurs oppositions et leurs paradoxes, conserver à tout moment cette amplitude totale qui traverse toutes les formes de la parole, mais qui traverse aussi tous les genres de l'écriture, du roman à la poésie, de l'essai au théâtre<sup>30</sup>.

Mary GALLAGHER

University College Dublin

#### NOTES

- <sup>1</sup> Patrick CHAMOISEAU, *Antan d'enfance*, Paris : Hatier, 1990 ; *Chemin d'école*, Paris : Gallimard, 1994.
- <sup>2</sup> Raphaël CONFIANT, *Bassin de l'ouragan*, 1994 ; *La savane des pétrifications*, 1995 ; *La baignoire de Joséphine*, 1997.
- <sup>3</sup> Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Paris : Gallimard ; Presses universitaires créoles, 1989, p. 22.
- <sup>4</sup> *Ibid.*
- <sup>5</sup> Citons à titre d'exemple *Écrire en pays dominé* de Patrick CHAMOISEAU, Paris : Gallimard, 1997 ; *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle* de Raphaël CONFIANT, Paris : Stock (Échanges), 1993 ; *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1633-1975* de Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT, Paris : Hatier (Brèves littérature), 1991 ; *Le discours antillais* d'Édouard GLISSANT, Paris : Seuil, 1981 ; *Poétique de la relation* d'Édouard GLISSANT, Paris : Gallimard, 1990 ; *Faulkner, Mississippi* d'Édouard GLISSANT, Paris : Stock (Échanges), 1996 ; *Introduction à une poétique du divers* d'Édouard GLISSANT, Paris : Gallimard, 1996 ; ou encore *La parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française* de Maryse CONDÉ, Paris : L'Harmattan, 1979 et *Penser la créolité* de Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE, Paris : Karthala, 1995.
- <sup>6</sup> *Écrire la « parole de nuit »*, sous la dir. de Ralph LUDWIG, Paris : Gallimard (Folio-Essais), 1994.
- <sup>7</sup> Cet ouvrage présente des nouvelles de la plume de Patrick Chamoiseau, de Raphaël Confiant, d'Édouard Glissant, d'Ernest Pépin, de Gisèle Pineau, d'Hector Pouillet et de Sylviane Telchid ; les articles critiques sont signés Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Édouard Glissant, Bertène Juminer, René Depestre, Hector Pouillet et Sylviane Telchid.
- <sup>8</sup> René GODENNE, *La nouvelle française*, Paris : PUF (Littératures modernes), 1974, p. 54-55.
- <sup>9</sup> Véronique ANGLADE, *Technique de la nouvelle chez Buzatti*, Paris : Bordas (Littérature vivante), 1992, p. 28.
- <sup>10</sup> René GODENNE, *La nouvelle française*, p. 55.
- <sup>11</sup> Patrick CHAMOISEAU, « Le dernier coup de dent d'un voleur de banane », *Écrire la « parole de nuit »*, p. 29-30 (nous soulignons).
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 32.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 29.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 30 (nous soulignons).
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 33 (nous soulignons).
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37 (nous soulignons).
- <sup>17</sup> Raphaël CONFIANT, « Fils du diable en personne », *Écrire la « parole de nuit »*, p. 39-51.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 43, par exemple : « Donc, pour en revenir à cet inutile de Rénor [...] ». Ou encore, à la p. 47 : « Nul ne tenta le moindre geste pour l'arrêter car quand la mort est en marche vers vous, il est illusoire de vouloir prendre un chemin-découpé ».



<sup>19</sup> Gisèle PINEAU, « Tourment d'amour », *Écrire la « parole de nuit »*, p. 79-87.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 87 (nous soulignons).

<sup>22</sup> Sylviane TELCHID, « Mondésir », *Écrire la « parole de nuit »*, p. 95-101.

<sup>23</sup> Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, p. 37.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 52-3.

<sup>26</sup> Patrick CHAMOISEAU, « Que faire de la parole ? », *Écrire la « parole de nuit »*, p. 152.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>29</sup> BERNABÉ, CHAMOISEAU, CONFIANT, *Éloge de la créolité*, p. 37.

<sup>30</sup> Patrick CHAMOISEAU, « Que faire de la parole ? », *Écrire la « parole de nuit »*, p. 158.

# CULTURE ORALE TRADITIONNELLE ET CONTEMPORAINE ET ÉCRITURE D'UNE NOUVELLE DE TCHICAYA U TAM'SI

Tchicaya U Tam'si est né à Mpili en 1931, dans le territoire du Moyen Congo, de colonisation française, qui devait devenir la république du Congo, mais qui avait fait partie des fameux empires du Kongo, royaume Téké, royaume du Loango... À peine un demi-million d'habitants à l'indépendance ! Mais ce petit pays est un géant culturel : un passé prestigieux, une lutte cinq fois séculaire contre l'impérialisme, qu'il soit portugais, hollandais ou français, une moisson de prophètes, d'artistes, de penseurs qui surprennent, qui dérangent, un peuple d'une haute culture traditionnelle et contemporaine, une alphabétisation à 100 % des jeunes due à la division internationale du travail qui a fait du Congo un pays de services, mais aussi et surtout à la mobilisation de tout un peuple, une audacieuse expérience de construction du socialisme et un cruel échec en la matière.

Parmi les maîtres de la littérature congolaise francophone Tchicaya U Tam'si est le plus grand. D'abord connu comme poète dans les années cinquante, tout en poursuivant son œuvre en ce domaine, il s'est intéressé au théâtre, au conte, et, dans les années quatre-vingt, il s'est lancé dans une œuvre romanesque qui a révolutionné l'écriture francophone africaine. Affirmons sans crainte qu'il est le seul écrivain dont l'œuvre parte des années de la négritude et aboutisse au réalisme magique sans que la symbiose de son écriture et de ces styles cesse d'être d'une irréductible originalité.

Le génie congolais est certainement lié à cette faculté d'ouverture au monde qui n'oublie jamais ses racines historiques, culturelles et politiques. Or nombre de critiques ont souligné les possibilités de filiations presque naturelles qui existent, certes entre poésie africaine traditionnelle et poésie africaine en langue coloniale, mais aussi entre conte et nouvelle, alors que les liens entre conte et roman restaient plus complexes à établir. Une nouvelle du recueil de Tchicaya U Tam'si *La main sèche*, intitulée « Le fou rire<sup>1</sup> », nous a semblé particulièrement apte à décrire les relations entre l'oralité et l'écriture sans nous laisser tomber dans les pièges idéologiques qui menacent une telle étude.

En effet, lié à une société impérialiste ou ressortissant d'un pays qui est pris dans le filet néo-colonialiste, ou, pour prendre une terminologie plus actuelle, la globalisation, le critique tend à accepter une dualité hautement suspecte : oralité et tradition africaines contre écriture et modernité occidentales. L'immense avantage de la nouvelle choisie est que, sans être dépourvue de générateurs culturels

anciens, elle les reprend dans une oralité congolaise contemporaine, créatrice et subversive, qui génère sa propre modernité. Une première présentation du « Fou rire » suggérera les pistes d'une recherche exégétique de ses sources.

## LE FOU RIRE

Récit, personnages, chronotope et style, rapidement évoqués, nous permettront de déterminer les genres et pratiques linguistiques qui forment le substrat de la nouvelle.

### Le récit

« Le fou rire » nous raconte l'étrange quête d'un fou de Mfoua (Brazzaville) sur les marchés de la capitale. Amuseur public à la verve dévastatrice, il tuera trois représentants du pouvoir, un indic, un affairiste et le président : il s'agit probablement là d'épreuves initiatiques que doit franchir le héros. Il accomplira en outre deux miracles, mais le déséquilibre entre le deux et le trois est résorbé si nous comptons comme miracle la résurrection du fou qui disparaît mystérieusement de la prison où l'a conduit son dernier « méfait ». Mythe carnavalesque du contre-roi, fauteur de désordre et vengeur des opprimés, mythe messianique et mystique du passage à un autre ordre d'existence se rencontrent en un mélange très congolais !

### Les personnages

Le fou est donc le mandataire, le peuple – marchandes aux pauvres étals, enfants, foules hantées par la faim et la misère, chômeurs – le bénéficiaire, l'adjuvant le chien du fou et l'opposant les forces du pouvoir, les victimes du fou, les policiers, le juge. L'objet : une volonté de justice, politique et sociale, ainsi qu'un accomplissement de l'homme qui implique de traverser ce monde et de dépasser sa logique. La différence entre mandataire et bénéficiaire, ainsi que l'absence du destinataire, marquent le passage du conte, genre d'une société fondée sur la valeur d'usage où les relations sont immédiates dans une totalité constituée, à la nouvelle, liée à une société où la valeur d'échange les médiatise, morcelle et estompe cette totalité.

Un groupe de personnages échappe à ces fonctionnalités : les victimes innocentes de la mort du président. Sont en effet accusés, alors que le seul responsable est le fou, la petite amie du président, l'ancien président, aussi appelé « le sacristain », parent de la jeune femme, un prêtre... La jeune fille a été aveuglée afin qu'elle ne puisse reconnaître le fou et que les autres soient condamnés. Également accusé, mais finalement acquitté, un certain Pascal qui, nous dit le texte, « enseignait aux arbres la mauvaise foi des humains » (p. 105). Ces quatre personnages certes établissent le caractère « de règlement de comptes » de l'enquête de la justice, mais nous sentons que leur description leur donne une dimension

référentielle concrète qu'il conviendra d'étudier. Ce cryptage un peu mystérieux du texte pourrait être mis en relation avec les multiples pratiques linguistiques des peuples dominés qui apprennent à coder les messages politiques illicites.

### Le chronotope

Le chiffre trois réapparaît avec insistance : trois jours, trois visites de marchés, Mougali deux fois, puis le marché du Plateau. Les quartiers ont pu être choisis pour symboliser le pays car il y a à Mougali une forte présence sudiste et le Plateau est un quartier au caractère nordiste affirmé. Comment ne pas aussi songer aux trois jours qui terminent la semaine sainte ? La prison serait alors la tombe du Christ. La peau du fou et une vertèbre sont retrouvées à quatre endroits différents, signe de totalité (les quatre points cardinaux) et d'équilibre, qui évoque la croix et définit un centre.

### Le style

Le lecteur français définira le style comme « rabelaisien » et le russe y verra un admirable exemple de littérature carnavalesque telle que la décrit Bakhtine, le Belge pourrait parler de descriptions breugéliennes. Visions hallucinantes des foules affamées, hyperboles, métaphores animales, dictons subvertis aussitôt qu'esquisés, bathos, interminable montée d'un pet qui prend des dimensions épiques, parabole et poème ésotérique, parodies de slogans, oxymorons (« jovial sanguinaire », p. 89), onomatopées, inversions, symboliques politiques, mystiques et corporelles, dialogues à double sens, images du corps et allitérations (en /p/ /b/ /r/ /g/...) inspirées par Maître Gaster, refrains (sur la disparition du fou, sur ses repas), paradoxes (le travail est gratuit, mais le rire doit être payé!)... Mais ne nous laissons pas tromper par des qualificatifs trop européens, l'oralité congolaise est en fait la véritable génératrice de ce texte : contes, genres traditionnels, langue des marchés et des quartiers des grandes villes.

Si nous avons – toujours avec les réserves qui s'imposaient – sacrifié à une terminologie occidentale, nous ne pouvons en être excusé que par un désir pédagogique. Certes, Tchicaya U Tam'si est un auteur d'une rare culture, il connaît la littérature française sur le bout des doigts, il ne nie pas les influences qu'elle a pu exercer sur lui – il a débattu de l'influence de Rimbaud sur ses poèmes par exemple – mais un apport francophone est souvent une influence, apport qui se marie avec un générateur textuel congolais afin de le servir et non l'inverse.

### EXÉGÈSE DU « FOU RIRE »

Nous adopterons un ordre « chronologique » pour étudier les déterminations orales de la nouvelle, partant du plus ancien pour arriver au plus contemporain. Nous respecterons ainsi le caractère très actuel du récit et de la langue et nous ne

pourrons éviter de voir surgir cette modernité subversive et congolaise sans laquelle le sens du texte et le dynamisme de la culture orale africaine nous échapperaient.

### Le conte

Nous avons esquissé une comparaison entre le récit du conte et celui de la nouvelle : début percutant (on ne retrouve que la peau du fou), « épreuves » qui mènent à l'événement surprenant qu'est la mort du président à l'issue de sa confrontation avec le fou, la fin énigmatique. Mais nous ne saurions oublier dans le « Fou-rire » une dimension satirique qui établit entre la nouvelle et le conte un autre lien. Genre de la critique sociale, revanche du faible et de l'humilié, triomphe de la ruse sur la force, le conte met en scène l'avidité grotesque et la vanité stupide de l'hyène...

Au moment où apparaissent les représentants du pouvoir, la verve du récitant doit s'affirmer et son jeu d'acteur en imposer sans craindre la parodie et l'exagération. Le conte suscite d'innombrables proverbes et comparaisons qui mettent en parallèle l'homme et l'animal. L'indic, à la fois dangereux et mesquin, est décrit par les métaphores « foie de requin » (p. 90) et « panse-de-buffle borgne » (p. 91), l'affairiste est comparé à un « crocodile fier de sa carie », « radin comme un ténia » (p. 94). Mais l'animalité devient aussi une âpre tendresse pour le peuple et le héros : visage taillé à coups d'herminettes « à la cynocéphale », « en peau de queue de crocodile » (p. 83), « bouche en cul de poule qui tête l'air » (p. 86)...

La parabole du chien et de la puce, le conseil que donne le fou de ne jamais, lorsqu'on est puce, demander au chien de vous gratter, critique la politique tribaliste qui consiste à s'imaginer qu'il suffit de demander à ceux de votre ethnie qui sont en place de faire quelque chose pour vous alors qu'un peuple affirme son droit en cessant de se croire dépendant de ses chefs (p. 92-93).

Mais le conte peut aussi avoir un double sens et au second niveau être un conte initiatique. La culture congolaise est à la fois ouverte et cachée, sans retenue, spontanée et secrète. Notre nouvelle suit assurément cet exemple.

### La langue hermétique

Les discours traditionnels de prêtres (nganga), adversaires des sorciers (nkisi), sages, oracles, poètes, cherchent à **nommer** afin de saisir et dominer l'événement ou même la période historique. Mais la vérité ne doit pas toujours être vulgarisée et ainsi exposée aux forces maléfiques et sorciers qui pourraient en profiter pour la manipuler pour nuire. Le secret est sage et nécessaire car si nganga et ngangan-kisi veulent rétablir l'intégralité du corps, le ndoki, ou sorcier, tente de le détruire, de le blesser ou de le « manger ». Lui-même est représenté comme une moitié de corps ou de visage. Dans notre nouvelle nous trouvons des corps difformes, affamés, malades, amputés (p. 86), des têtes indépendantes (p. 94), des bras dévorés (p. 93), des organes échangés... Monde maudit donc, où il convient d'être prudent et de coder ses messages.

Le kongo et le vili, la langue maternelle de Tchicaya U Tam'si, sont des langues dont divers niveaux (proverbes, ésotérisme, langues d'initiés, parole des anciens, sociétés secrètes...) sont hermétiques. Le prestige de ces discours entraîne souvent les Congolais à crypter leurs messages pour simultanément créer une complicité et exclure un tiers. Ainsi le paragraphe inaugural qui pose d'emblée la disparition mystérieuse du fou, le poème ésotérique qui le suit, les affirmations paradoxales du héros (sur le travail qui ne mérite pas un salaire alors que le rire doit être payé) participent d'un code qui est d'autant plus nécessaire que l'atmosphère est lourde de menaces occultes : la mauvaise odeur qui vicie l'air et a en effet le sens d'une malédiction sur le pays.

Un riche réseau de paradoxes met en doute le caractère inéluctable de la mort et souligne le décentrement du héros dans le monde, deux thèmes ésotériques traditionnels qui se répondent : la mort peut être un point de passage obligé pour retrouver le centre du monde, la mahungu, l'Un (mahu) matriciel (ngu), c'est-à-dire un accord entre l'homme et l'univers, l'homme et l'histoire. Ainsi pouvons-nous expliquer ce qu'est l'« homme sans nombril » : il symbolise la perte des repaires, du centre et du sens (p. 82).

Ce passage à une autre dimension de la vie qui est au cœur de la nouvelle est le thème d'une forme théâtrale kongo spécifique, le lemba.

### **Le théâtre lemba**

Le théâtre lemba a pour thème la satiété, notamment culinaire. Nous avons déjà vu quel sens prend la dévoration dans cette civilisation. Mais la satiété est le préalable à un dépassement qui sans elle pourrait n'être qu'une fuite devant la vie. En effet, le renoncement et l'expérience mystique peuvent être confondus avec diverses affections mentales, l'hystérie, la névrose, l'idéalisation... Vivre d'abord pleinement la vie du corps, sa faim et ses plaisirs, pour ensuite constater leur vanité, chercher et trouver la voie de leur dépassement, notamment l'of-frande de sa vie, est probablement le seul itinéraire spirituel presque exempt de soupçon.

Ce théâtre est donc extrêmement physique et grivois. Sa tradition pourrait être l'origine du caractère « rabelaisien » de notre texte. Nous y trouverons en tout cas la clef du paradoxe de la présence simultanée dans la nouvelle et la culture congolaise d'un immense amour de la vie et d'un profond mysticisme.

### **Le prophétisme**

Miracles, paraboles, résurrection donnent au texte un caractère messianique prononcé. Autre signe : le juge qui a interrogé le fou se donne la mort par pendaison, comme Judas (p. 106). Or il s'agit là d'une tradition congolaise essentielle : mariage des luttes politiques et des attentes religieuses avec le sébastianisme portugais, personnalité de Kimpa Vita, espoir d'un retour messianique des héros d'Ambouilla, kimbanguisme, matchouanisme, kakisme, bougisme, prophètes en lutte contre le fétichisme comme La Croix Koma...

Le poème d'introduction est à cet égard fort clair :

Je suis sorti du cercle de feu,  
Je connais la folie et n'en guérirait personne.  
Mort, si j'étais seulement ton rival –  
À quelle noce mènerais-je la terre (p. 82).

Le fou se désigne comme initié : il a subi une épreuve – le cercle de feu – dont la sagesse est paradoxale : la folie. Or la folie du Christ confond la sagesse des hommes et l'emporte sur la mort. Les temps messianiques ont toujours été symbolisés par les noces dans les livres des Prophètes et à Cana dans le Nouveau Testament.

La conscience de la mort qui vient est une conséquence du viol de la nature par la culture. La défaite de la mort est donc l'annonce du dépassement de la perte d'intégrité corporelle qui, simultanément, crée et traumatise l'être social. Mais la culture qui scarifie le corps naturel voit ce dernier comme *tabula rasa*, comme l'Afrique pour le colonisateur, et la marque qui s'inscrit sur ce corps est cruellement redoublée par le fer rouge des négriers ou l'endiguement du corps colonisé par les procédures « carcérales » que Fanon a mises en évidence : ville et ségrégation, violence policière, mépris raciste, règlements mesquins, enfermement colonial. Pour les Congolais la blessure originelle est donc aussi la béance historique de cinq siècles de dépossession, de la traite à la colonisation et au néo-colonialisme. L'Afrique boîte, comme Tchicaya U Tam'si qui a su donner à cette très légère infirmité personnelle un sens poétique et politique. Mais le peuple congolais n'a cessé d'entendre les prophètes qui annoncent une guérison.

Le fou se nomme « l'Hasard » (p. 104), ce qui laisse soupçonner derrière le pitre et le thème de l'absurde (le hasard connote l'absence de sens), Lazare, l'ami du Christ, mort et ressuscité peu de temps avant Lui. L'être est en devenir, il se cherche dans un pays dépossédé de son histoire et de son identité. Les noms qui traditionnellement devaient l'exprimer, dès que le nouveau-né était identifié, sont désormais incertains et donc changeants. Le nominalisme prévaut sur le réalisme dans un monde où il faut tenter de nommer ce qui n'est pas encore.

Le chien, gardien symbolique des seuils, lèche les mains du fou avant sa mort-passage (p. 105) : accomplissement du destin (contenu dans les lignes de la main), hommage qui rappelle ironiquement celui de la femme qui enduit de parfum le corps du Christ avant sa passion. Ce bathos nous désigne un discours messianique subverti par le discours de la folie qui est une parole traditionnelle certes, mais également contemporaine.

### **La philosophie de Poto Poto**

Peuple cultivé et politisé, les Congolais ont utilisé contre la colonisation puis contre les régimes néo-coloniaux l'arme de la dérision. La parole populaire, paro-

dique, ironique, cryptée, dialogique et carnavalesque que Tchicaya U Tam'si a surnommée la philosophie de Poto Poto, du nom du premier quartier africain de Brazzaville, est parole subversive et solidaire. Poto poto en yoruba, la langue des premiers fonctionnaires du Moyen Congo, signifie boue. La nouvelle société s'engendre dans les boues de l'ancienne selon Marx. Tout glisse, rien ne tient lorsque les rues reviennent au chaos primordial et celui qui tombe se découvre ce troisième bras que nous promettait Fourier, celui d'un camarade qui l'aide à se relever. L'information officielle est retraitée par « radio-trottoir » afin que la vérité finisse par s'imposer. Le peuple nommait son président, Denis Sassou N'Guesso, « Denis-sans-sous-le-gai-sot », redéfinissait les sigles dont la bureaucratie faisait un usage excessif pour cacher son inefficacité, répétait le slogan « Vivre durement aujourd'hui pour vivre mieux demain » afin de se proclamer très fortuné d'avoir un gouvernement qui tienne déjà la moitié de ses promesses... Les langues de cette pratique discursive sont multiples, des langues nationales (kikongo, lingala, monokutuba, vili, lari, mboshi...) au français, sans oublier le « francongo ».

Dans « Le fou rire » la philosophie de Poto Poto intervient à trois niveaux : une parole carnavalesque, populaire, subversive et solidaire, radio-trottoir et une reprise burlesque du messianisme congolais.

### *La parole populaire*

Les philosophies du rire inversent les valeurs nous dit Bakhtine. Les hallucinantes descriptions corporelles de la nouvelle ne font pas que connoter péjorativement les oppresseurs et décrire avec une « énarurie » sympathie les foules, elles glissent d'un organe à l'autre : « ses paupières étaient lippues » (p. 89), « une bouche en cul de poule » (p. 86), des yeux qui prennent le volume d'un ventre de femme enceinte, « les joues se vidèrent, son ventre se dégonfla » (p. 87), chipoter et ronchonner (p. 89) et bien sûr le pet et la parole. Le corps protubérant est le corps carnavalesque et enceint. La conjonction entre l'oralité (lèvres, joues, bouche, ventre...) et l'analité (ventre, cul, pet...) n'est pas sans évoquer le progrès décisif pour l'acquisition du langage qui vient de l'application au larynx des mouvements de contrôle sphinctériens. Il s'agit donc de ramener le discours qui peut devenir dans un régime dictatorial discours rabâché et langue de bois, à la naissance des mots. Dans un double mouvement les discours établis en sont rabaisés et une autre parole s'élançait, qui a l'immense avantage de ne pas mentir sur ses origines.

### *Radio-trottoir*

La lutte contre le mensonge officiel apparaît dans les révélations cryptées que laisse soupçonner la nouvelle. En 1977 le Président Maryen Nguabi fut mystérieusement assassiné. Comme il avait rencontré l'ancien président, Massemba Débat, et comme le meurtre avait eu lieu au cœur du « bunker » du chef de l'État, beaucoup de commentateurs pensèrent que des « nordistes » proches de Nguabi n'avaient pu accepter un rapprochement avec un homme politique aussi adroit



et dangereux pour eux que Massemba Débat. On accusa son neveu, Kikadidi, du meurtre et l'ancien président fut exécuté. Une vengeance officiellement « tribale » et désapprouvée, mais en fait destinée à éliminer un intermédiaire entre les deux présidents qui devait en savoir trop, mit fin aux jours de l'évêque de Brazzaville. Dans la nouvelle le véritable responsable (le fou) est caché, la petite amie du président, fille de l'ancien, donc sa parente, tiendrait le rôle de Kikadidi et l'ancien président est désigné comme « sacristain ». Or Massemba Débat tenait des réunions de prières que les procès qui suivirent interprétèrent comme autant de réunions de comploteurs<sup>2</sup>. Le juge de la nouvelle serait le juge Okolo qui, à en croire l'opposant Moudileno Massengo était un véritable « Judas<sup>3</sup> ». Quant au Pascal qui prêche l'universelle ingratitude aux arbres, il s'agit de Pascal Lissouba, inquiété lors des procès, mais qui s'en sortit en se présentant comme l'éternel accusé dans toutes les situations de ce genre<sup>4</sup>. La nouvelle reprend donc une fonction de radio-trottoir et, fidèle au style de cet « organe d'information », code la révélation avec humour.

### 3. Folie et messianisme

Le rire, affirme le fou, aide le peuple à résister. Il secoue l'estomac et permet d'oublier la faim, cette marque de l'oppression quotidienne, ce trou dans le corps. Accomplissement orgasmique, harmonie d'un instant dans l'univers cruel, fête individuelle et collective, il s'oppose au travail. Un jour il vaincra la tyrannie et la mort. Il rejoint ainsi le messianisme. Jésus, qui aimait les banquets, les calembours et le vin, n'utilisait-il pas la même arme lorsqu'il conseillait aux porteurs réquisitionnés par les Romains de faire une lieue de plus ? Pour ridiculiser l'oppresseur, pour qu'il vous juge stupide – ce qui est un avantage stratégique non négligeable, pour brouiller les cartes, pour que les légionnaires se sentent coupables et commencent à réfléchir ? Toujours est-il que le fou offrira sa vie comme un prophète. Son œil sec (son surnom est « Sékhélé-l'œil-sec ») s'humecte : victoire sur la cruauté d'un certain rire, allusion aux larmes du jardin des oliviers ? Il ne laissera de son passage que sa peau, symbole du témoignage qu'apporte la feuille-peau par l'écriture, et une vertèbre, promesse de résurrection puisqu'il sauva un enfant avec cet os et que ces parties du squelette sont très résistantes.

La Folie ne récuse donc pas le messianisme congolais, mais elle lui donne un aspect moderne, populaire, charnel, nous dirions presque délinquant car la langue et le style de l'écrivain congolais doivent donner ce caractère au très digne discours prophétique d'une part, mais aussi, d'autre part, au français, langue de colonisation, langue du viol, qu'il convient de brutaliser quelque peu pour qu'il rejoigne ce creuset et cette matrice qu'est la philosophie de Poto Poto. Tchicaya U Tam'si, grand bourgeois par ses origines, mais marginal dans sa famille, confronté

à la crise de la construction nationale, a su la découvrir, probablement parce qu'il était un poète, l'adopter comme voix et faire ainsi reconnaître le génie de son peuple.

Michel NAUMANN  
Université de Metz

#### NOTES

<sup>1</sup> TCHICAYA U TAM'SI, *La main sèche*. Paris : Laffont, 1980, p. 79-106.

<sup>2</sup> Moudileno MASSENGO, *Le procès de Brazzaville*. Paris : L'Harmattan, s.d., p. 28.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 25.

# LA NOUVELLE AFRICAINE FRANCOPHONE DANS SES RAPPORTS AVEC LES GENRES NARRATIFS ORAUX

Si l'esthétique de la nouvelle continue, aujourd'hui encore, en France notamment, à faire l'objet d'une polémique, il va de soi que les choses se compliquent davantage lorsque l'on passe de l'Europe à l'Afrique où le genre, d'apparition récente comme la littérature d'expression française dont il n'est qu'une des branches, ne relève d'aucune tradition et se situe en marge des formes littéraires locales<sup>1</sup>. Ici, la nouvelle émergera progressivement d'une période de cafouillage des genres, tout en se distinguant de la forme classique européenne par certaines particularités.

## UN TEMPS DE CAFOUILLAGE DES GENRES

Il est difficile de dater avec précision la naissance de la nouvelle en Afrique noire d'expression française. On peut tout au plus affirmer que sa genèse se confond avec celle de la prose narrative, et bien savant qui pourra dire exactement le genre – roman, récit, nouvelle ou conte – auquel ressortissent de nombreux textes des prosateurs africains de la première génération.

- *Les trois volontés de Malic* d'Ahmadou Mapaté Diagne (1920) compte, les illustrations comprises, 28 pages. Il nous est présenté par son auteur comme un « petit récit », par Roland Lebel comme « un petit conte moral », par Cornevin comme « petit roman d'inspiration morale », par Mohamadou Kane comme « un roman »...
- *Le réprouvé* de Massyla Diop, sous-titré « roman d'une Sénégalaise<sup>2</sup> », paru en feuilleton dans la *Revue africaine artistique et littéraire* dont on n'a pu retrouver qu'un numéro datant de juillet 1925, est présenté par Léopold Sédar Senghor, que l'on ne peut soupçonner d'ignorer l'esthétique des genres, comme « une nouvelle »...
- *La violation d'un pays* de Lamine Senghor (1927) compte, texte et illustrations confondus, 31 pages. Paul Vaillant-Couturier, qui en a écrit la préface, parle tantôt d'un « récit », tantôt d'« une légende merveilleuse ». Le texte lui-même s'ouvre comme un conte (« Il y avait une fois, dans un pays perdu aux fins fonds des brousses... ») et se termine comme un discours politique (« VIVE LA RÉVOLUTION !!! »).
- *Amour de féticheuse* de Félix Couchoro (1941), œuvre de 74 pages, est présenté par son auteur comme un « roman », par certains critiques comme un « récit » (Mukala Kadima-Nzuj).

- Quant à *Ngando* de Paul Lomami-Tshibamba (1948), sa première édition compte, l'« explication » de Gaston D. Périer comprise, 119 pages. À sa parution, on parla de l'auteur comme d'« un grand romancier de l'Afrique noire ». Tandis que Paul Lomami-Tshibamba lui-même et son préfacier annonçaient un « conte », certains critiques caractérisaient le texte comme « une œuvre romanesque écrite en français par un Noir de notre Congo » (Émile-Édouard Terwagne). *Ngando* a été réédité par Présence africaine et les Éditions Lokolé en 1982 sous l'étiquette de « récit »...

Il serait vain d'étudier ces textes en termes de conformité ou d'écart par rapport à la nouvelle telle qu'elle se définit dans la littérature européenne depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, comme un genre souple, certes, mais se caractérisant surtout par sa cohérence, sa tension dramatique et sa densité. Leurs auteurs ignoraient de toute évidence l'esthétique des genres européens, singulièrement de la nouvelle dont, au demeurant, aucun n'utilise l'étiquette ; ou, à tout le moins, ils n'en faisaient pas leur préoccupation.

Si tous ces textes doivent être pris en compte par une étude consacrée à la naissance et à l'évolution de la nouvelle en Afrique d'expression française, c'est essentiellement en raison de leur dimension. Mais l'on doit, cependant, avoir à l'esprit que leur brièveté s'explique par d'autres raisons que le choix délibéré d'un genre reconnu comme tel.

L'option du *texte narratif court* semble être pour ces auteurs une question de *commodité*.

Commodité d'abord par rapport à leurs capacités : leur connaissance de la littérature européenne était superficielle ou nulle. Leurs œuvres, qui nous intéressent aujourd'hui pour leur valeur documentaire, ne sont que des premières expériences – restées d'ailleurs, pour la plupart, sans suite. La forme brève semble avoir été pour eux la plus abordable.

Commodité aussi par rapport à la finalité des œuvres, qui détermine la primauté du message à délivrer. *Les trois volontés de Malic* s'inscrivaient dans une campagne de sensibilisation des « indigènes » aux bienfaits de l'école coloniale. C'était pour Ahmadou Mapaté Diagne, secrétaire de Georges Hardy qui était le responsable de l'enseignement en A.O.F., une manière de fournir à son patron la preuve de son zèle de fonctionnaire : il fallait bien avancer ! *La violation d'un pays* apparaît comme le testament politique d'un militant anticolonialiste qui, sentant sa fin prochaine, cherchait à partager sa riche expérience avec ses camarades et à définir à leur intention l'orientation à donner aux combats futurs<sup>3</sup>. *Amour de féticheuse* est un hymne à la « civilisation » et au christianisme auquel Félix Couchoro voulait convertir les Africains, pratiquants de cultes traditionnels « barbares ». *Ngando* explore l'arrière-plan culturel et psychique du négro-africain et aborde, selon l'auteur lui-même, « le troublant problème des causalités, problème que les Européens et les Indigènes ne conçoivent pas de la même façon ». Certes, on écrit toujours pour dire quelque chose. Mais – Kadima-Nzuzi le note juste-

ment<sup>4</sup> –, s'agissant des auteurs qui retiennent ici notre attention, le contexte dans lequel ils évoluaient semblait imposer une « écriture d'urgence » de sorte qu'ils ne s'interrogeaient guère sur la nature de leur discours. L'ambition était beaucoup plus de produire des textes à consommer « à chaud » que de faire œuvre littéraire. Ce qui était visé, en fait, ce n'était pas la beauté dans ce qui fait sa permanence mais l'efficacité immédiate du message délivré. Le texte narratif court était apparu à ces auteurs comme le genre le mieux approprié à la nature pédagogique et revendicative de leur message.

En dehors des raisons de commodité, on peut aussi voir dans la brièveté de ces textes une *influence de la littérature orale*. En effet, le texte narratif court est plus proche de certains genres de la littérature orale, comme le conte, que d'une œuvre de plusieurs centaines de pages. On note d'ailleurs que les formes littéraires locales constituent la référence pour la plupart de ces auteurs. Pour Paul Lomami-Tshibamba, nous l'avons déjà dit, *Ngando* est un « conte ». Dans *Les trois volontés de Malic*, Ahmadou Mapaté Diagne accorde un intérêt particulier à l'art de Yakham, le griot, et lui fait jouer un rôle important dans l'évolution du récit : « Un groupe d'enfants s'est approché de Yakham et le vieux griot leur raconte des histoires qui les font se tordre de rire. Ce sont des contes dans lesquels l'imbécile loup se laisse toujours tromper par le rusé lapin » (p. 5). N'ayant jamais fréquenté d'autre école que celle de l'armée coloniale, Lamine Senghor ne pouvait s'embarrasser de modèles littéraires occidentaux. C'est dans les genres oraux qu'il va naturellement rechercher une littéarité pour *La violation d'un pays* que son préfacier dit avoir « lu d'un trait comme une légende merveilleuse, aussi cruelle que les contes d'enfants qui forment le fond du folklore de tous les peuples » (p. 6).

Par ailleurs, « la séparation des genres [étant] le dogme d'une littérature classique européenne et non une règle universelle de la littérature<sup>5</sup> », il est permis de penser que le cafouillage des genres que nous avons signalé dans les textes cités plus haut s'explique, dans une certaine mesure, par cette influence de l'art littéraire endogène où les différents modes du discours ne se distinguent pas les uns des autres de façon absolue. Dans tous les cas, force est de constater, lorsque sa forme commence à devenir de plus en plus précise, que la nouvelle continue d'entretenir des rapports avec la littérature orale, avec le conte en particulier, et qu'elle s'adapte à l'univers culturel africain.

#### VERS UNE CONCEPTION PLUS PRÉCISE DE L'ESTHÉTIQUE DE LA NOUVELLE

Dans la confusion où se trouve le genre de la nouvelle pendant toute la période coloniale, un fait important mérite d'être souligné, qui constitue l'indice d'une évolution : au lendemain de la deuxième guerre mondiale, certains textes sont étiquetés comme « nouvelles ». C'est le cas de « Tounka » d'Abdoulaye Sadj, paru en feuilleton en septembre et octobre 1946 dans le quotidien *Paris-Dakar* sous le titre « Tounka : nouvelle africaine ». D'autres suivront : « Le village afri-

cain : nouvelle » d'Ousmane Socé (*Paris-Dakar* du 13 novembre 1946), « Tragique hyménée » d'Abdoulaye Sadj ( *Afrique matin*, du n° 1 du 16 janvier au n° 14 du 31 janvier 1948), « Le sadisme des dieux : nouvelle » de Mamadou Dia (*Condition humaine* du 11 août 1948), « Sans haine et sans amour » d'Eza Boto (*Présence africaine*, n° 14, 1953), « Tanor ou le dernier Samba Linguère : nouvelle » d'Ousmane Socé (*Bingo*, n° 3 et 4, 1953), « L'envers du masque » d'Abdou Anta Ka (*Présence africaine*, n° 3, août-septembre 1955), « Un rappel de solde » d'Abdoulaye Sadj ( *Bingo*, n° 57, 1957), « Un congé tragique » d'Abdou Anta Ka (*Bingo*, n° 95, 1960)...

Par ailleurs, c'est à la même époque qu'apparaissent les premiers concours littéraires qui mettent l'accent sur le respect des « règles du genre ». En 1950, Luiz-Marie Moraes remporte le deuxième prix au Concours littéraire de *La voix du Congolais* avec « Lueur sur le bonheur », « [une] nouvelle parsemée de réflexions d'ordre moral<sup>6</sup> ». En 1954, l'Union africaine des arts et des lettres (U.A.A.L.) du Congo belge organise un concours spécialement réservé à la nouvelle. « Plus de quarante Congolais y participèrent. Cependant, le jury, qui était composé d'écrivains et de journalistes européens et congolais de Léopoldville, opéra un tri sévère dans les envois. Furent exclus d'office tout texte qui ne répondait pas aux conditions du concours, et d'autres qui étaient des essais ou des croquis de choses vues ou de scènes vécues, mais non point des nouvelles. Après délibération, le jury se refusa à décerner le premier prix. Le second revint à Maurice Kasongo pour sa nouvelle *Meurtre dans un bar de Léo* ; le troisième à Cyrille Nzau pour sa nouvelle d'inspiration traditionnelle (*sic*), *Sous les griffes de Ngwa-Kazi*. Le quatrième prix fut attribué à l'auteur *des Aventures de Mobaron*, Désiré-Joseph Basembe, pour son *Drôle d'éclipse*<sup>7</sup> ». Ces textes, contrairement à ce que prévoyait le règlement du concours, ne furent hélas pas publiés<sup>8</sup>.

Il ressort de ce qui précède que journaux, magazines, revues et concours ont joué, après 1945, un grand rôle dans la connaissance et la pratique du genre de la nouvelle en Afrique noire d'expression française, et ont contribué à sa maturation par une double action d'incitation et de contrôle. De fait, dans l'ensemble, la qualité littéraire des textes s'améliore par rapport à l'entre-deux-guerres.

Mais, à quelques exceptions près, ces textes n'atteignent pas la tension dramatique, la cohérence et la densité de la nouvelle européenne classique. L'action s'alanguit souvent dans de longues descriptions ethnographiques. « Le village africain » d'Ousmane Socé nous fournit l'exemple extrême d'un texte purement descriptif qui n'expose aucune action. On peut se demander si ces textes sont effectivement des nouvelles. Il serait difficile de leur contester cette étiquette dans la mesure où la forme classique européenne qui a été évoquée n'a pas valeur de norme et que le genre, même en Europe, conserve un caractère protéiforme.

C'est dire que la brièveté est le principal critère d'identification. Et cela est valable aussi pour d'autres œuvres publiées à la même époque mais en volumes autonomes comme *Les aventures de Mobaron* de Désiré-Joseph Basembe (1947)<sup>9</sup>, *Fadimâtâ, la princesse du désert* d'Ibrahima Mamadou Ouane (1955) et *Modou-*

*Fatim* d'Abdoulaye Sadj (1960), même si cette dernière nous est donnée, malgré ses 54 pages, comme un « roman ». À partir des années 60, le niveau littéraire moyen de l'écrivain africain s'est sensiblement élevé. Les écrivains sont mieux informés sur la nouvelle. Les nouvellistes sont de plus en plus nombreux à créer à partir d'une connaissance réelle du genre tel qu'il est pratiqué par ses maîtres étrangers. On assiste donc à une évolution vers moins de confusion.

Toutefois, par rapport à la nouvelle telle qu'elle est définie par les théoriciens occidentaux, les textes africains révèlent souvent une particularité : loin de renoncer au surnaturel et au merveilleux censés être du domaine du conte, la plupart laissent une place importante à ces éléments qui côtoient voire pénètrent la réalité des faits rapportés. Pour le critique qui se penche sur la nouvelle en Afrique, la question suivante devient alors inévitable : dans un monde où le surnaturel, le merveilleux, le mystérieux font partie du quotidien, comment peut-on exiger de la nouvelle de tourner le dos à cette réalité sous prétexte de respecter des règles valables ailleurs ?

Les histoires qu'on peut croire, écrit Jacques Mariel Nzouankeu, ne se présentent pas de la même façon pour toutes les couches de la société. Telle société superstitieuse croira facilement à une histoire d'apparence fantastique dans laquelle les événements semblent être subordonnés aux forces mystiques. Telle autre société matérialiste sera plus exigeante et ne croira qu'aux récits naturalistes, aux récits dans lesquels l'expression du réel est portée aux maximums. Du récit teinté de mysticisme au récit naturaliste, il y a une gamme de récits réalistes, vraisemblables, qu'on peut croire, d'où la relativité du réalisme comme caractère de la nouvelle<sup>10</sup>.

On note, en tout cas, que, en Afrique, la nouvelle ne se dégage pas tout à fait du conte, et cette situation traduit l'adaptation du genre à l'univers culturel africain, son enracinement – apparemment relativement plus précoce et plus facile (que pour d'autres genres, comme le roman par exemple) – dans la culture africaine. Le sol – pourrait-on ajouter pour filer un peu plus la métaphore – semble plus naturellement pré-disposé à la transplantation.

#### ENRACINEMENT DANS LA CULTURE AFRICAINE ET ORIGINALITÉ DES FORMES

Quelles que soient la force et l'objectivité de son réalisme, le nouvelliste africain ne peut faire abstraction de sa personnalité marquée par **la dualité culturelle**. Bien au contraire, il apparaît que cette dualité culturelle préside à ce qu'il faut bien appeler un déterminisme des formes et du style.

En assimilant l'esthétique et les techniques occidentales, le nouvelliste greffe l'apport étranger sur le substrat originel qu'est la littérature orale « traditionnelle » africaine<sup>11</sup>. De là provient l'ambiguïté sinon l'ambivalence générique de la nouvelle africaine, observée dès sa genèse, et qui, en perdurant, semble devoir être retenue comme son originalité. Bien que cette ambiguïté ou cette ambivalence

soit mieux assumée et exploitée après 1960, il s'avère malaisé sinon impossible d'appréhender le genre de certaines « nouvelles » africaines dans lesquelles les faits ordinaires sont inextricablement imbriqués, au mépris du canon occidental de la vraisemblance, avec des éléments merveilleux, surnaturels ou fantastiques ressortissant en principe au mythe, à l'épopée, au conte ou à la légende.

Quelques exemples : dans la « Suite fantastique des brigands » (*Liaison d'un été* d'Olympe Bhêly-Quenum), les pouvoirs magiques du chef de gang Houssou Akpanakan sont tels qu'il meurt sous les balles de la police et ressuscite, se volatilise d'une pièce hermétiquement close et se matérialise à volonté, se transforme en quelque animal ou objet pour échapper à la police ; dans l'univers franchement surréel créé par Jacques Mariel Nzouankeu à travers *Le souffle des ancêtres* où vivants et morts, hommes et divinités s'interpellent, se répondent ou s'affrontent en un drame à tout le moins troublant ; et le lac hanté, que décrit F. A. Ipeko Etomane dans « Le lac des sorciers », d'où s'élève, la nuit, une intense animation humaine faite de voix, de rires, d'acclamations, de musique, de danses, et qui bouleverse le rationalisme tout occidental du commandant français venu constater les faits.

Cette caractéristique de la nouvelle s'explique – nous l'avons déjà dit – essentiellement par deux facteurs : premièrement, l'imprégnation d'une mentalité africaine profondément mystique ; deuxièmement, l'ascendant de l'art oral « traditionnel », en particulier le conte dont Mohamadou Kane nous dit qu'il « est de l'ordre de la vie dont il se pare des mille aspects » et « ne se soucie pas particulièrement de différenciation ni de variété entre fables, contes et nouvelles<sup>12</sup> ».

Justement, les travaux de Mohamadou Kane sur les contes de Birago Diop – cas exemplaire à plus d'un titre – s'avèrent d'un secours inestimable s'agissant de la caractérisation de ces textes narratifs courts qui posent problème, même s'ils sont présentés comme des nouvelles par leurs auteurs. Sur la base de paramètres comme l'enracinement dans l'actualité, le degré de réalisme ou de vraisemblance ou inversement la proportion de merveilleux ou de fantastique, l'absence ou la prédominance de personnages animaux, le niveau d'universalité ou inversement de particularité, Mohamadou Kane identifie des nouvelles parmi les contes de Birago Diop<sup>13</sup>. Cependant, face à l'extrême complexité de certains textes – c'est le cas des contes où personnages humains et animaux se côtoient et sont en interaction ; surtout lorsqu'on sait que la prédominance des uns ou des autres n'exclut pas automatiquement l'actualité du contenu –, il est obligé de faire preuve à la fois de circonspection et de pragmatisme en recourant à une terminologie souple et composite. Ainsi, « Sarzan » (*Les contes d'Amadou Koumba*), « Le prétexte » (*Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*), « Tel Sa Mbaye » et « Sa Dagga » (*Contes et lavanes*) sont appelés contes romanesques ou contes-nouvelles. Mais il y a plus ardu encore : comme le montre Mohamadou Kane, le mélange des tonalités fondé sur les combinaisons du conte, de la légende, de l'histoire, de la fable et de la nouvelle, débouche sur des résultats tout à fait différents et déroutants.



Les mêmes considérations et dispositions devraient s'appliquer à d'autres nouvelles d'autres auteurs, étant donné leur similitude avec les contes de Birago Diop.

« Communauté », un texte de *Voltaïque, La Noire de...* d'Ousmane Sembène, s'apparente au conte-fable intitulé « Woundou El-Hadj » (*Contes et lavanes*) de Birago Diop, de par son mode de figuration et sa finalité. L'usage de personnages animaux pour représenter des types sociaux et politiques ou pour illustrer une situation historique rapproche les deux textes de la fable. En dépit de la portée universalisante de la fable (l'inimitié entre le chat et la souris ou l'aphorisme « La Mecque n'a jamais changé personne » sont vérifiables sous tous les cieux), les deux textes désignent des contextes particuliers et précis, actuels ou récents : les abus des marabouts dans les sociétés africaines islamisées en ce qui concerne « Woundou El-Hadj », et les péripéties de la décolonisation de l'Empire français d'Afrique noire quant à « Communauté ». Ainsi, « Communauté » se rapproche de la fable par sa technique, et adhère à la nouvelle par sa transparente référence aux réalités contemporaines autant que par son intégration au système plus grand du recueil de nouvelles *Voltaïque, La Noire de...* dominé par une perspective d'ensemble : la satire sociale et/ou politique. Sur cette base, on peut qualifier « Communauté » de nouvelle-fable.

Pour qui connaît l'engagement sincère d'Ousmane Sembène – manifeste à travers toute son œuvre – en faveur de l'émancipation de la femme africaine, il n'y a pas de doute qu'en écrivant « La mère » (*Voltaïque, La Noire de...*), le nouvelliste envisage le sort de la femme dans l'Afrique d'aujourd'hui. La vision épique sensible au ton hyperbolique relève de la volonté de l'auteur d'ouvrir une perspective de lutte opiniâtre et héroïque à travers cette admirable figure d'anticipation qu'est le personnage de la mère. Loin d'exalter, à la manière de l'épopée traditionnelle, quelque figure ancienne, mythique ou archétypique, « La mère » tire sa source dans la société africaine actuelle pour laquelle il acquiert une valeur pédagogique, devenant ainsi une épopée de la modernité résolument tournée vers le présent et l'avenir. « La mère » apparaît de ce fait comme une nouvelle-épopée.

Pareillement, René Philombé, à travers « Le bouc sanguinaire de Papa Mboya » (*Lettres de ma cambuse*), nous offre l'exemple d'un récit qui traite des motifs modernes en s'inspirant d'un modèle esthétique ancien : la fonction didactique de la fable africaine est récupérée au profit d'un contexte socio-culturel nouveau, l'Afrique du conflit des cultures et de l'aliénation culturelle. Contre ce dernier danger, « Le bouc sanguinaire de Papa Mboya » constitue une mise en garde sévère du nouvelliste aux Africains. En illustrant la leçon faite à son ami Zavida par une fable d'animaux, René Philombé l'abstrait du cas particulier et lui confère la portée d'une vérité universelle. Ce qui revient à dire que se défigurer et se décolorer pour ressembler au Blanc, comme le fait l'ami Zavida, c'est enfreindre une loi naturelle, partant irréductible : « Eh bien, écoute l'histoire du bouc sanguinaire de Papa Mboya et tu sauras ce qu'il coûte de vouloir insulter la nature ».

Comme on le voit, les exemples sont nombreux d'interférences entre la nouvelle et les genres oraux. Ce qui en soi n'est pas une caractéristique exclusive de la

nouvelle africaine. En effet, à l'origine (xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles), la nouvelle européenne est également très proche du conte. On note une exploitation judicieuse du folklore par les nouvellistes français du siècle dernier, en particulier l'adroite intégration du folklore provençal par Alphonse Daudet dans les *Lettres de mon moulin*. À cet égard, il n'est pas superflu de signaler que « Le bouc sanguinaire de Papa Mboya », dont il a été question plus haut, a tout l'air d'une espèce de « chèvre de monsieur Seguin » à l'africaine<sup>14</sup>. La frontière entre la nouvelle et les genres tels que le conte fantastique, la légende et la fable est très floue dans les œuvres de ces nouvellistes français. Ainsi, certains textes des *Lettres de mon moulin* ou des *Contes du lundi* d'Alphonse Daudet sont présentés tantôt comme contes, tantôt comme nouvelles, d'une édition à l'autre, d'un critique à l'autre. Il en est de même en ce qui concerne les *Contes de la bécasse* et les *Contes du jour et de la nuit* de Guy de Maupassant. Toutefois, les nouvelles africaines ont la propriété de se situer au-delà des extravagances d'une écriture ludique ou d'une banale excursion dans le mythe et le fantastique. Elles représentent, de manière allégorique ou parabolique, les drames et les situations de l'Afrique contemporaine.

Il y a lieu, ici, de mettre l'accent sur le travail de dynamisation et d'enrichissement de la littérature orale opéré par ces nouvellistes qui ne se satisfont pas d'une reproduction automatique de cette dernière, mais la modèlent sur les sollicitations actuelles et sur le goût du public cosmopolite des lecteurs, sans conteste différent de celui du conteur traditionnel qui, lui, a affaire au cercle restreint et relativement homogène des auditeurs. Par-delà l'hybridisme inhérent à leur démarche, les nouvellistes en question, qui ont un sens certain de la fidélité à leurs origines culturelles, veulent préserver la teneur et la saveur de l'oralité à l'écrit. De cet « accord de l'écriture et de l'oralité » dont a parlé André Terrisse à propos des contes de Birago Diop<sup>15</sup>, provient le charme singulier de certaines nouvelles africaines dans lesquelles il est loisible de reconnaître les ressources de l'oralité<sup>16</sup>.

L'apport du style oral emprunté au conteur traditionnel est particulièrement remarquable. Loin de contredire l'esthétique de la nouvelle, il la sert avec bonheur de par sa vivacité, son intensité dramatique, sa fluidité et sa puissance évocatoire, ainsi qu'on peut s'en rendre compte dans « Le Voltaïque » d'Ousmane Sembène, un texte qui proclame sa filiation avec la tradition orale africaine. C'est dans les nouvelles « Mahmoud Fall » et « Souleymane » que l'auteur de *Voltaïque, La Noire de...* donne la mesure de sa connaissance de l'art du conteur traditionnel. De ce dernier, il cultive le mode de présence polyvalente dans le récit, la verve colorée, savoureuse, émaillée de dictons, de proverbes, de sentences et autres commentaires incisifs, l'humour ou le franc comique et la propension au style de la représentation. On retrouve chez Ousmane Sembène certains procédés oratoires qui permettent au conteur traditionnel de susciter la participation ou l'adhésion de son auditoire. C'est le cas lorsque, à plusieurs reprises, le narrateur parle de « notre Souleymane » (Souleymane est le nom du personnage principal de la nouvelle du même nom), comme si le portrait particulièrement caustique qu'il trace de ce dernier était quelque chose de convenu entre lui et ses lecteurs.

Plus souvent, à l'instar de Birago Diop, les nouvellistes, en vue de rendre en français l'originalité de la pensée négro-africaine et sa forme de sensibilité spécifique, traduisent littéralement certains traits particulièrement spirituels, certaines tournures très subtiles des langues africaines, ou insèrent directement dans le texte français les mots ou expressions jugés intraduisibles. Ce sont là autant de procédés que l'on peut observer dans des nouvelles comme « Ses trois jours » (*Voltaïque, La Noire de...*), « Kazabalaka » (*Lettre de ma cambuse*) et « Les dieux de Bangoulap » (*Le souffle des ancêtres*). Ainsi s'instaure une complicité d'autant plus profonde entre le nouvelliste et son lecteur que tous deux sont originaires de la même communauté linguistique et culturelle.

Le fait que nombre de nouvelles africaines sont des apologues est une autre caractéristique héritée du conte ou de la fable. Les nouvelles comme « Communauté » et « Mahmoud Fall » (*Voltaïque, La Noire de...*), « Woundou El Hadji », « Tel Sa Mbaye », « Une journée de beau-père », « Le prix du chameau », et « Sa Dagga » (*Contes et lavanes*), « Le bouc sanguinaire de Papa Mboya », « Mandari, une fille de cinquante ans » et « Le chien et le chimpanzé » (*Lettres de ma cambuse*), et « La reine au bras d'or » (*Liaison d'un été*), démontrent ou illustrent une vérité morale ou philosophique qui n'est pas nécessairement synthétisée en une conclusion édifiante mais s'inscrit en filigrane dans la trame du récit et dans son mode d'énonciation.

Cependant, l'appellation « nouvelle » n'effleurerait l'esprit de personne à propos de « Le chien et le chimpanzé » (*Lettres de ma cambuse*) et de « La reine au bras d'or » (*Liaison d'un été*) si ces deux récits n'étaient pas insérés dans des recueils dits de nouvelles. Ces textes où prédomine le merveilleux sont d'une portée morale générale et ne se rapportent ni à une actualité précise, ni à un passé datable, ni à une expérience individuelle particulière. Ce sont en réalité des contes africains « traditionnels » transcrits presque sans apprêt en ce français oral dont ils ont conservé certains traits originaux, dont l'accompagnement ou l'alternance des dits et des chants qui cristallise une atmosphère poétique et confère une rare intensité au récit.

À l'opposé, les textes comme « Lettres de France » et « La Noire de... » (*Voltaïque, La Noire de...*) doivent très peu de chose à la littérature orale africaine. Leur cachet spécifique procède de savantes combinaisons entre les formes ou les genres classiques de l'écriture : combinaison de la nouvelle et de la lettre en ce qui concerne « Lettres de France » qu'on appelle nouvelle épistolaire ; combinaison entre la prose narrative et la poésie élégiaque en vers quant à « La Noire de... » qu'on peut qualifier de nouvelle-élégie. À cette structure s'apparente un tant soit peu *Embaras et C<sup>ie</sup>* de F. Bebey, qui comporte huit couples de nouvelles et poèmes parcourus par la même verve ironique ou humoristique. Chaque poème est assorti à la nouvelle précédente dont il reprend le thème en l'approfondissant ou en l'élargissant. Le poème apparaît ainsi comme une invite à la réflexion philosophique ou critique. Il peut aussi introduire une bouffée de rêve ou de fantaisie...

Cette relation de la nouvelle avec les formes littéraires locales reste une constante de l'évolution du genre en Afrique. En mai 1939, Ousmane Socé publiait dans *Paris-Dakar* sa nouvelle « Sarey-ba » avec comme sous-titre « contes des temps modernes ». Ils sont aujourd'hui légion les nouvellistes qui, à sa suite, et à l'instar de son compatriote Ibrahima Sall, l'auteur de *Crépuscules invraisemblables*, considèrent la nouvelle comme « un conte moderne », « un conte qui se raconte le jour ».

Guy Ossito MIDIOHOUAN

Université nationale du Bénin, Cotonou.

#### NOTES

- <sup>1</sup> Nous disons cela tout en ayant naturellement à l'esprit que l'art de raconter des histoires n'est l'apanage d'aucun continent ni d'aucun peuple.
- <sup>2</sup> Certains critiques, comme L. S. SENGHOR (cf. *Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb*. Paris : La Colombe, 1947, p. 243) et Mohamadou KANE (cf. *Birago Diop*. Paris : Présence africaine [Approches], 1971, p. 13), donnent à cette œuvre de Massyla Diop le titre *La Sénégalaise*. Massyla Diop serait aussi l'auteur d'une « nouvelle », *Le chemin du salut*, restée sous forme de manuscrit, selon Mbelolo YA MPIKU (cf. *Le roman sénégalais de langue française : la période de formation (1920-1952)*. Thèse de l'Université de Liège, 1968, p. 16) et CORNEVIN (cf. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : P.U.F., 1976, p. 139), parue dans la *Revue de l'éducation d'A.O.F.* en 1923, selon Mukala KADIMA-NZUJI (cf. « Aspects de la nouvelle dans la littérature francophone d'Afrique noire », *Culture française*, n<sup>os</sup> 1 et 2, 1981, p. 78). Pierre KLEIN y fait aussi allusion dans sa « présentation » de *l'Anthologie de la nouvelle sénégalaise* (Dakar : N.É.A., 1978, p. 10).
- <sup>3</sup> Cf. Guy Ossito MIDIOHOUAN, « Lamine Senghor (1889-1927), précurseur de la prose nationaliste négro-africaine », *Les nouvelles rationalités africaines*, vol. 3, n<sup>o</sup> 12, juillet-octobre 1988, p. 493-515.
- <sup>4</sup> Mukala KADIMA-NZUJI, « Aspects de la nouvelle... », p. 83.
- <sup>5</sup> Jean Mayer cité par Mohamadou KANE dans « Les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée*, n<sup>os</sup> 3-4, juillet-décembre 1974, p. 536-568.
- <sup>6</sup> Cf. Mukala KADIMA-NZUJI, *La littérature zaïroise de langue française*. Paris : Karthala-ACCT, 1984, p. 176-177.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 187.
- <sup>8</sup> Il semble que cela s'explique par leur qualité médiocre. « Les prix décernés, écrit Mukala KADIMA-NZUJI, apparaissent donc comme des prix de complaisance visant à encourager les "apprentis-écrivains" plutôt qu'à consacrer des talents longtemps éprouvés, ou à révéler des œuvres et des auteurs d'une réelle valeur. En dehors de cet intérêt sociologique qu'ils présentent, les concours n'ont guère apporté d'œuvres majeures empreintes du sceau de l'authenticité de leurs auteurs. Qui veut parler des manuscrits primés à ces concours du point de vue littéraire se trouve devant des œuvres mortes à peine nées, oubliées à peine écrites » (*Ibid.*, p. 191-192).
- <sup>9</sup> À propos des *Aventures de Mobaron*, Mukala KADIMA-NZUJI écrit qu'il s'agit « à tout point de vue [d']une œuvre mineure, inachevée, n'ayant pas d'existence littéraire véritable » (Cf. *La littérature zaïroise de langue française*, p. 167).
- <sup>10</sup> Jacques Mariel NZOUANKEU, « Réflexions sur la technique de la nouvelle », in *Abbia*, n<sup>os</sup> 14-15, juillet-décembre 1966, p. 263.
- <sup>11</sup> Cf. les travaux de Jean Derive sur l'actualité de la littérature orale, ou plutôt sur ce que je préfère appeler la modernité de la littérature orale.
- <sup>12</sup> Mohamadou KANE, *Essai sur les contes d'Amadou Koumba*. Abidjan-Dakar-Lomé : N.É.A., 1981, p. 104-105.

- <sup>13</sup> Il faut noter que Birago Diop lui-même n'utilise le mot « nouvelle » pour aucun de ses recueils. Sur le modèle des titres courants de textes courts (« Contes et nouvelles », « Contes et récits »), il a intitulé un de ses trois recueils *Contes et lavanes*. Malgré sa résonance toute française, le mot « lavane » n'est pourtant pas un mot français. Il s'agit d'un genre narratif oral du Sénégal, plus proche encore de la nouvelle que du conte. Une illustration de la pré-disposition naturelle du sol à la transplantation dont nous parlions plus haut.
- <sup>14</sup> Cf. « La chèvre de monsieur Seguin », *Lettres de mon moulin*. Paris : Garnier-Flammarion, 1972, p. 65-73.
- <sup>15</sup> André Terrisse cité par Mohamadou KANE, *Essai sur les contes d'Amadou Koumba*, p. 97.
- <sup>16</sup> Cf. M. OKOUMBA-NKOGHE, « Eloni », *Peuples noirs – Peuples africains*, n° 13, janvier-février 1980, p. 68-81.

## APPROCHES DIACHRONIQUES

# LA VOIX DES CONTES

Le mot prononcé a curieusement perdu de son poids dans notre temps où une montagne de papiers nous encercle et nous assure dans toutes nos activités. Rares sont les occasions où l'on peut compter sur ce qui était oralement convenu ; mais, lorsqu'elles existent, elles prouvent que les mots ne s'envolent pas encore tous sous les viaducs des autoroutes de l'information. « C'est une idée des hantises de la Renaissance que cette idée du contenant sans contenu », remarque Claude-Gilbert Dubois<sup>1</sup>. C'est à partir de l'époque renaissante que l'univers intelligible devient compliqué, que de nouveaux mondes sont découverts avec leurs parlers autonomes. Le mot perd sa signification, l'avènement du bel ordre du Messie est repoussé par la menace de la nouvelle Babel des langues nationales barbares qui revendiquent indépendance et autorité. La dégradation du rôle de la promesse orale, la nullité de l'engagement ne sont théorisées que dans des circonstances de nécessité ou de menaces. Les traités politiques resteront le forum où la parole donnée conserve un certain rôle<sup>2</sup>. Lope de Vega parle déjà de la mode aristocratique de ne pas tenir parole, La Rochefoucauld se résigne au fait que « nous promettons selon nos espérances, et nous tenons selon nos craintes<sup>3</sup> ».

Dans cette relecture parallèle de plusieurs contes et nouvelles, je me laisserai guider par certains éléments organisateurs qui me semblent être singulièrement destinés à apparaître conjointement, et dont nous percevons vaguement la congruence dans notre for intérieur. Les éléments-motifs délibérément choisis : *la parole donnée*, comme une sorte d'engagement, qu'il soit tacite ou ouvert, et la marche des revenants, comme l'image d'un *cortège fantomatique*, appellent souvent – trop souvent pour que l'on n'y prête pas attention – des éléments comme l'atemporalité, un interdit tactile, une visualité riche opposée aux sonorités réduites et codifiées, et, enfin, la victoire sur la mort ou, au contraire, l'inertie existentielle, face à la mort. Ces éléments, qui sont en corrélation et ne se prêtent pas à un lien de cause à effet, forment, à mon avis, une isotopie dont les boucles sont tissées par une conception bigarrée du péché.

Les espérances, les craintes, les intérêts, la soif de la renommée ou – et ce sont les deux cas qui figurent dans les œuvres examinées – la colère et l'imprudence nous font facilement dire des mots mensongers ou, du moins, irréfléchis. Le verbe prononcé a-t-il toujours effet de promesse, d'accord, de contrat à l'époque du « hâbleur universel Panurge<sup>4</sup> » et plus tard, quand le « décodage mimétique du sacré est contemporain du monde désenchanté où nous plongeons<sup>5</sup> » ? Est-ce un péché de parler en l'air<sup>6</sup> ? Les quelques exemples sur lesquels je souhaite me pencher prouvent que si la notion de péché n'est pas toujours élaborée ou cristallisée, la punition, elle, ne tarde jamais.

## VOIES D'ACCÈS HORIZONTALES

Le concept de péché est lié à un engagement global, dont le contenu reste latent dans la légende racontée par Antoine de La Sale dans « Le paradis de la reine Sibylle ». Ce conte, comme d'autres histoires de voyage dans l'au-delà, s'organise sur un fil horizontal. Pas de descente sur une corde, par un trou ou un puits, pas de montée pénible et détaillée jusqu'au sommet de l'arbre du monde ou d'une montagne. Les voyages horizontaux soulignent la pénétration dans un intérieur aux frontières bien distinctes (une caverne dans le flanc d'une montagne ou une île), gardées par des peines afflictives.

Un chevalier « des parties d'Alemaigne » osa gravir la montagne et pénétrer dans la grotte où personne n'avait le courage d'aller, « pour le grant hydeur du vent, du pont perilleux, du bruit de la riviere et des dragons », auxquels dangers il faut ajouter le couloir étroit et la porte charybdique battante. Il trouve un monde de « plaisir sans fin<sup>7</sup> », où chacun comprend la langue de l'autre. Mais cette paisible cohabitation antédiluvienne des langues n'est qu'un des signes d'un pouvoir diabolique.

Un beau jour, brusquement, le chevalier se rend compte de son péché : « Il se fut advisé d'avoir tant grandement mespris vers son Createur de plusieurs choses mondaines qu'il avoit fait encontre son vouloir et ses commandemens, et souverainement du tresorrible pechié ou il vivoit ». Il quitte la grotte, se rend directement à Rome. Le Pape lui refuse l'absolution, tant il est « courroucié et dolent » en entendant le grandissime péché<sup>8</sup>. Le chevalier retourne et disparaît à jamais dans les entrailles de la montagne.

Le vice du chevalier n'est pas d'ordre moral<sup>9</sup>, son péché est la curiosité irréfléchie, la volonté de connaître. À son entrée, il dit être venu « pour veoir les choses merveilleuses de ce monde, comme sont estat le requeroit, pour acquerir honneur et mondaine gloire ». Ce dernier souhait signifie le péché horrible pour les gens d'ici-bas, qui lui vaut de ne pas être absous : il a fait « plusieurs choses mondaines », il a cherché la futilité des plaisirs, il voulait connaître la vanité de la volupté, et c'est ainsi qu'il a, en fin de compte, trahi l'engagement, conclu au moment du baptême, d'appartenir à la communauté des chrétiens.

Dans les légendes relatant des voyages vers l'île ou la grotte de l'éternel bonheur, le même chemin horizontal est fait trois fois : aller, retour au monde de la réalité (qu'on retrouve souvent changé par le temps écoulé), et finalement un retour définitif dans le paradis féérique. Les héros acceptent le hasard<sup>10</sup> qui les mène au monde des merveilles, où ils sont accueillis royalement et servis comme de grands seigneurs – ce qu'ils acceptent également. Quand le mal du pays ou l'idée de redevenir membre de la société chrétienne surgit et les contraint à prendre une décision, il est trop tard : un serviteur franchissant l'interdiction tactile s'écroule et devient cendre, car des siècles se sont écoulés, ou bien le pape refuse de prononcer le mot rédempteur. Le retour dans le monde du réel devient impossible.



Dans le cas du flamand Joannes Vettegrave, où les traces d'un voyage vertical<sup>11</sup> sont perceptibles, le héros paie de sa vie d'avoir oublié les recommandations de son beau-père féérique : il touche le sol en descendant de son cheval pour aller porter secours à un vieillard qui le saisit et se présente : « Il y a sept cent ans que je te poursuis en vain. Maintenant, je te tiens. Je m'appelle Compère la mort<sup>12</sup> ». Le frère Anselme, en revanche, suivant l'oiseau du paradis, sort du temps et évite la mort, bien que, dans la version auvergnate du conte, sa science et sa capacité à la profonde méditation soient relatées comme une inclination coupable<sup>13</sup>.

L'histoire du roi Puyll montre le même déroulement horizontal, les mêmes circonstances accidentelles en introduction, les mêmes félicités dans l'au-delà que les récits du type d'Avallon. S'il retourne dans son monde sans problème, après une seule année, de durée équivalente cette fois à celle de l'autre monde, c'est parce que son rôle est différent de celui des personnages qui subissent passivement l'emprise de l'autre monde. Il est demandé à Puyll, suite à une transgression des règles de la civilité, de prendre l'aspect extérieur du prince d'Annuin et de combattre son adversaire. Puyll en est capable, précisément grâce à sa qualité de mortel : son coup d'épée unique appartient au monde du réel. Son rôle est ainsi actif, comme c'est le cas dans les contes initiatiques de type chamanique.

#### ACTIVITÉ VERTICALE

Les héros des contes de type chamanique<sup>14</sup> pénètrent dans l'autre monde par une voie verticale. Ils subissent souvent une mort initiatique, due à une transgression des règles. Ces règles, comme dans maints contes initiatiques en langue française, concernent les conditions *sine qua non* de la vie sociale, et sont d'ordre moral (sociabilité et mentalité positive), d'ordre juridique-contractuel (le dragon donne « trois vies » au héros en contrepartie de son secours), ou appartiennent au domaine de la *prudencia*<sup>15</sup>. Cette mort représente un échec initiatique pour les héros, elle n'est « programmée » d'avance qu'au niveau du code global du conte folklorique<sup>16</sup>, et la réparation nécessite l'aide d'un tiers. Il faudra l'intervention du frère aîné ou celle des animaux servants pour que le héros puisse être réanimé<sup>17</sup>. Dans d'autres types de contes, une vraie re-naissance est opérée en mariant deux éléments : 1. le héros<sup>18</sup> transgresse délibérément l'interdiction formelle de tenter une quatrième fois l'enlèvement de sa bien-aimée, l'adversaire le tue ; 2. l'imprudence langagière est commise pour une fois par l'ennemi : il promet au héros de ramasser les morceaux émiettés, voire pulvérisés, de son corps<sup>19</sup>, et le corps dépecé est reconstitué morceau par morceau. Après la résurrection, le nouveau corps des héros se prête à la métamorphose, et eux-mêmes deviennent détenteurs de savoirs et de pouvoirs magiques.

Tandis que dans les histoires du monstre naïf déjoué, dont la parole est tournée contre lui-même, le Bien l'emporte et l'initiation s'accomplit, l'échec initiatique sera irréparable dans certains contes ou nouvelles. L'aventure des trois jou-

venceaux relatée par Nicolas de Troyes dans son *Grand parangon* montre une relation moins simple qu'un face-à-face direct avec l'au-delà, comme c'est le cas des types de récits – soit horizontaux, soit verticaux – essentiellement bipolaires. L'histoire tourne autour de la parole donnée. Les fées<sup>20</sup>, montrant leur gratitude, s'engagent à accorder trois vœux aux terrestres. L'imprudence langagière fait perdre la possibilité du bonheur matériel. Le rôle des fées est ambigu : elles appartiennent à la fois à la sphère du Bien et à celle du Mal. Le piège de l'autre monde est inévitable : l'action irréfléchie est commise, la punition opère par les héros mêmes. La ruse de l'autre monde réussit par une voie factitive car les jouvenceaux ne sont pas initiés aux secrets de la sagesse. Ils étaient visités, accidentellement, par les représentants du monde des fées, ils ne font que frôler les limites, l'expérience vécue (la danse, moyen intime et éclatant de l'initiation) ne leur apprend rien. L'oscillation entre les deux mondes se trouve arrêtée, l'initiation repoussée à la surface même.

#### CORTÈGE

L'approche du monde terrestre semble être également unilatérale dans les récits relatant l'apparition d'un cortège fantomatique. L'image isolée de ces défilés, qui marque, à mon avis, la limite du merveilleux et du fantastique, n'est qu'un fragment d'histoires mystifiées de pécheurs longtemps oubliés. On ne sait guère pour quel vice ils sont condamnés à revenir hanter les vivants, mais il est clair que leur histoire sublimée en croyances éloquentes – malgré leur caractère essentiellement dépourvu de sonorité – adresse un avertissement aux mortels.

Le cortège, image essentiellement horizontale, apparaît tantôt se déplaçant, muet, dans les rues endormies du village, devant les yeux ébahis d'un curieux, tantôt revêt un aspect religieux, et se range autour d'un autel ou d'une sépulture, formant un chapitre infernal qui récite des chants funèbres. À l'opposé des histoires initiatiques, pleines d'action, de faits et gestes, ces cortèges ne font pratiquement rien ; dans les histoires, l'important n'est rien d'autre qu'ils soient vus.

L'amant sacrilège de Jean-Pierre Camus, se rendant au rendez-vous vicieux à l'église du couvent où il espère retrouver son amante,

fut tout étonné, encore qu'il ne cherchât que les ténèbres, de voir aussi clair qu'en plein jour, tout y étant rempli de cierges et de flambeaux allumés. Il ouït chanter devant l'autel non des voix féminines, mais mâles. Il avance, il voit des moines rangés en ordre des deux côtés d'une bière couverte d'un grand drap mortuaire, qui chantaient l'office des morts<sup>21</sup>.

À sa question : pour qui font-ils l'office, il obtient, en réponse de l'un des chantres, son propre nom. « Les voix et les regards de ces moines lui donnèrent de l'épouvante et du trouble<sup>22</sup> ».

La vision d'un cortège en marche est au cœur d'une aventure arrivée à Vincent Voiture (selon Tallemant des Réaux) et au cardinal de Retz (selon lui-même). Tallemant des Réaux raconte l'histoire concise d'une rentrée nocturne dans un carrosse qui était suivi par « huit figures noires qui allaient en pointe. Plus on se hâtoit, plus ces fantômes se hâtoient aussi<sup>23</sup> ». Le cardinal de Retz, plus soucieux de la présentation littéraire, décrit les circonstances de cette rencontre effrayant les dames de la compagnie<sup>24</sup>. La situation, sous la plume du cardinal, tourne au ridicule : « Le comte de Brion avoit entonné, bien dévotement, à genoux avec tous nos laquais, les litanies de la Vierge. Tout cela se passa [...] en même temps et en moins de rien<sup>25</sup> ».

Cette perte du sens du temps n'enlève rien au plaisir de l'ecclésiastique de pouvoir enfin voir de vrais spectres : « Je commençai à entrevoir quelque chose, et ce qui m'en parut fut une longue procession de fantômes noirs ». Mais il n'omet pas de révéler tout de suite que c'étaient des « pauvres Augustins réformés et déchaussés que l'on appelle les Capucins noirs, qui étoient nos diables d'imagination<sup>26</sup> », et qui avaient plus peur que les passagers du carrosse. Le commentaire de cet événement est une réflexion sur la sincérité des lectures biographiques. Le jugement du cardinal sur le comportement inébranlable de Voiture est certainement coloré par l'idée de la *constance*, mais l'essentiel de sa pensée porte sur l'importance du vécu, unique base d'une description du réel : « Qui peut donc écrire la vérité, que ceux qui l'ont sentie ? », se demande-t-il. Cette vérité, avec son ambiguïté et sa complexité émotionnelles, est dans ce cas dépourvue de toute signification mystique ; l'aspect irréel du cortège n'a rien de commun avec l'au-delà. Le même événement est vécu par les femmes et par les autres hommes comme un message de l'autre monde, et devient ainsi une source de panique bruyante, émotion obligatoire face au silence du cortège fantomatique.

L'aveu du cardinal réaliste souligne que ce sont surtout des femmes<sup>27</sup> qui, poussées par la curiosité, veulent connaître l'origine d'une lumière et d'un bruit étranges au milieu de la nuit, trouvent l'église « rempli[e] de cierges et de flambeaux allumés<sup>28</sup> », voient des personnes inconnues, quelquefois vêtues d'habits depuis longtemps démodés « se ranger en procession<sup>29</sup> » avant qu'un événement sonore, une résonance du réel, rompe l'ambiance magique : les douze coups de l'horloge et le tintement d'une aumône, offerte par l'observatrice, qui ne se remet toujours pas de cette aventure nocturne.

#### CORTÈGE PASSIF

Le cortège de « La peur » de Maupassant se compose de deux amis et de huit spahis, se traînant, sans parler, dans le désert : les rôles sont intervertis, les personnages réels du point de vue de la fiction de la nouvelle restent muets, tandis que le « bruit monotone, intermittent et incompréhensible » de « ce tambour insaisissable » n'a pas de représentation imagée dans le texte. La conclusion est

courte : « La mort est sur nous », dit l'un des soldats arabes<sup>30</sup>. Mais pourquoi ? Quels interdits, bloquant la communication entre les deux mondes, celui d'ici-bas et l'autre, n'ont pas été observés ? Il ne s'agit pas ici de la curiosité profane des vieilles, de la panique de belles dames qui, certainement pour une bonne cause, se hâtent de se confesser à la vue des revenants. Les explorateurs du désert, arpentant leur chemin vallonné, font tout de même un voyage horizontal, et, comme les héros des contes, choisissent la voix passive et acceptent la punition sans plainte. Comme le chevalier de La Sale, ils pénètrent bien dans le cercle ensorcelé des dunes, « hautes comme des montagnes », insiste Maupassant, mais cette surface lisse et menaçante se mue immédiatement en l'image d'une « mer furieuse, muette et sans mouvement » pour le natif de Fécamp.

#### CORTÈGE EN ACTION

« La folle » de Maupassant est une nouvelle dénonçant les cruautés de la guerre. La moralité compressée dans la courte phrase finale ne nous laisse aucun doute. Mais l'émergence des éléments issus de fragments de mythe permet une relecture où le concept de péché devient plus compliqué. L'héroïne, frappée par la mort des siens, « demeura fermée et inerte... pendant quinze années ». Le narrateur devient le spectateur d'un cortège dont le rôle funeste est incontestable : « Il geulait à fendre les pierres... j'entendis le battement lourd et rythmé de leurs pas. De ma fenêtre, je les vis passer. Ils défilaient interminablement, tous pareils, avec ce mouvement de pantins qui leur est particulier<sup>31</sup> ». L'aspect inhumain des soldats, le bruit saccadé de leur arrivée annoncent une menace mortelle. L'inertie de la folle, son immobilité, son obstination de ne pas parler sont tenues par le commandant prussien comme la preuve de l'insolence, le vice de l'orgueil. Si la folle s'est promise de ne pas bouger, le commandant exige qu'elle descende au niveau des soldats. Le deuxième cortège qui figure dans la nouvelle, constitué d'« un détachement qui soutenait un matelas », emporte la folle, qui, « toujours silencieuse, restait tranquille, indifférente aux événements tant qu'on la laissait couchée. [...] on vit s'éloigner le cortège dans la direction de la forêt d'Imauville<sup>32</sup> ». L'indifférence égale face à la réalité terrestre et la mort, la résignation volontaire voire obstinée invoquent la colère des forces du Mal.

#### LE RYTHME DU SACRÉ

Le « bruitage » du défilé de ces images, si toutefois il y en a, joue essentiellement sur la monotonie. Il ne s'agit donc pas de paroles distinctes, mais d'un récital funèbre, ou du bruit d'un tambour, comme, dans « La peur » de Maupassant, « le mystérieux tambour des dunes, [qui] battait distinctement, tantôt plus vibrant, tantôt affaibli, arrêtant, puis reprenant son roulement fantastique<sup>33</sup> ». Le héros de « La morte » de Maupassant<sup>34</sup> – encore un homme – veut passer la nuit

auprès de la tombe de son amante, et, errant dans le domaine des morts, est bouleversé par des bruits : le rythme de son propre cœur et « autre chose aussi ! Quoi ? un bruit confus, innommable », dont l'origine est incertaine : dans sa tête ou « sous la terre mystérieuse, sous la terre ensemencée de cadavres<sup>35</sup> ». L'événement qui casse la peur et l'instant magique, c'est la danse macabre de la vérité : les morts sortent tous de leur tombe, effacent les mensonges pieux sur leur pierre funéraire et gravent à la place les paroles dévoilant le secret de leur vie déshonorable, hypocrite, menteuse.

La musicalité autre que sourde, ainsi que la communication en paroles prononcées, ne sont tout de même pas exclues des contes et des nouvelles qui se basent sur les éléments organisateurs en question. Au pays d'Arlon, on voyait quelquefois « passer, le soir, dans les airs, une procession d'esprits d'où venait une musique merveilleuse<sup>36</sup> », une « musique d'une étrange beauté<sup>37</sup> ». On relate aussi « la grande suavité des chants d'outre-tombe<sup>38</sup> ». Cette musique cristalline accompagne des apparitions de valeur non définie ou positive, et rapproche les fragments de mythes en question de la quête du pays où l'on ne meurt jamais<sup>39</sup>.

Les folkloristes sont d'accord sur le point que « ces mélodies, les clartés et les apparitions [des processions de fantômes] sont volontiers liées aux grands mystères de la naissance, de la mort et la maléfique heure de minuit, passage ténébreux d'un jour – symboliquement d'un monde – à l'autre », comme le résume Frédéric Kiesel<sup>40</sup>.

#### CONNAÎTRE ET MOURIR

Ce passage, dans un non-dits et à cause, par conséquent<sup>42</sup>, de leur étendue limitée, à représenter intensivement l'instant du passage à la frontière de deux rhizomes.

Les contes de type « Avallon » relatent fidèlement le nombre d'heures, de jours et d'années passés dans l'autre dimension. Le compte se trouve bouleversé au retour dans le monde réel. L'unique journée, jusqu'au coucher du soleil, représente des siècles passés à la recherche de l'oiseau paradisiaque. Dans les contes initiatiques, le temps physique de la fiction ne correspond pas au temps sacré de la durée de la mort initiatique<sup>43</sup>. Quant à l'atemporalité des nouvelles, René Godenne remarque que dans certaines œuvres de Maupassant « le propos de l'auteur est moins de raconter une histoire que d'évoquer ou approfondir un instant précis d'une vie ». Cet « instant est important, parce qu'il est fondé sur une révélation, une prise de conscience chez l'individu, qui met en cause son existence entière<sup>44</sup> ». Lorsque, au point culminant du conte ou de la nouvelle, le temps linéaire se condense en un instant intensif, on assiste à une révélation, une pénétration éphémère dans l'autre monde, à une métamorphose temporelle (à structure métonymique). Pendant cet instant, on parcourt les espaces incommensurables du métatemps, synonyme de l'au-delà.

## NOTES

- <sup>1</sup> Dans *Mythe et langage au seizième siècle*. Bordeaux : Ducros, 1970, p. 40.
- <sup>2</sup> Non seulement les contrats ou accords passés entre les sujets et le souverain doivent être respectés, selon Jean Bodin, mais également la foi donnée aux brigands et pirates (Jean BODIN, *Les six livres de la République* [reprint de l'édition Paris : Du Puis, 1583]. Aalen : Scientia, 1961, p. 814). Selon Bodin, qui voit d'ailleurs dans la parole donnée l'unique obstacle obligatoire devant un monarque absolu, il n'y a jamais lieu d'hésiter, même quand il s'agit de la parole donnée aux ennemis de la foi chrétienne. Bodin relate notamment qu'un légat fut dépêché en Hongrie « pour rompre les traités de paix, accordés avec le Turc, à quoy Huniad pere de Matthieu Corbin Roy de Hongrie resista fort et ferme : remonstrant les traictés et la foy iuree à conditions fort raisonnables, et auantageuses aux Chrestiens. Neantmoins le Legat luy monstra le decret du Concile [de Constance], par lequel on ne deuoit point garder la foy aux ennemis de la foy. Surquoy les Hongres s'estans fondés rompirent la paix. Mais le Roy des Turcs ayant entendu le decret et l'infraction de la paix, leua vne puissante armee : et depuis ne cessa, tant luy, que ses successeurs, de croistre en puissance inuincible, et de bastir ce grand empire de la ruine des Chrestiens » (*ibid.*, p. 808-809).
- <sup>3</sup> 38<sup>e</sup> maxime de l'édition de 1678 (LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*. [Paris : Imprimerie nationale Éditions, 1998, p. 66).
- <sup>4</sup> Claude-Gilbert DUBOIS, *Mythe et langage...*, p. 40.
- <sup>5</sup> Henri GRIVOIS, « De l'individuel à l'universel : la centralité psychotique », *Mécanismes mentaux, mécanismes sociaux*, sous la direction de H. Grivois et J.-P. Dupuy. Paris : La découverte, 1995, p. 63.
- <sup>6</sup> La prudence langagière fait partie des instructions les plus importantes depuis les poètes akkadiens. Le péché le plus évoqué au lit de mort dans les incantations Surpu (2<sup>e</sup> tablette, cf. Géza KOMORÓCZI, *A sumér irodalmi hagyomány [La tradition littéraire sumérienne]*. Budapest : Magvető, 1979, p. 241-245) est le fait de dire « non » au lieu de « oui » et vice versa, d'avoir « oui » dans la bouche et « non » dans le cœur, de mentir, de médire, de jurer, et aussi de déraisonner, de radoter, etc. L'imprudence verbale est donc considérée comme un péché dont la punition est la colère du dieu et de la déesse. Quant aux idées chrétiennes, la base en est Mt. 15,11 : ce n'est pas ce qui entre dans la bouche qui souille l'homme, mais ce qui en sort.
- <sup>7</sup> *Poètes et romanciers du moyen âge*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992 [1952], p. 683. La version christianisée de la recherche du bonheur éternel dessine un monde riche et insouciant, où révérences, politesses et gracieux parlars accommodent le visiteur. L'ambiance amicale se trouve renforcée par un trait singulier appartenant au domaine linguistique : la reine et les siens parlent « tous les langaiges du monde dès aussi tost qu'ils ont leans esté par l'espace de trois cent trente jours », mais le néophyte, après neuf jours passés dans ce monde heureux, comprend tout, sans toutefois pouvoir s'exprimer en une autre langue que la sienne.
- <sup>8</sup> À savoir d'avoir demeuré, « estant ès vaines plaisances », chez l'ennemie, la reine Sibylle. Un peu plus loin, allusion claire, le mot « Ennemi », masculin cette fois, est utilisé par La Sale comme l'instigateur de la pensée de retourner à la grotte.
- <sup>9</sup> D'avoir finalement accepté l'offre de la reine, à savoir de s'approcher de la dame (sans compagnie !) la plus à son gré...
- <sup>10</sup> C'est le hasard : le jeu des vagues qui mène le voyageur sur l'île, ou l'oui-dire qui suscite la curiosité du chevalier allemand.
- <sup>11</sup> *Au sommet d'« une très haute montagne »*, il lie connaissance avec Zuiderlink (le vent du Sud) qui l'emmène dans le pays où l'on ne meurt jamais. La grotte (caverne) qui figure au début du texte reproduit de Markale, et où demeure la mère des quatre vents, est insignifiante, la preuve de la confusion des motifs est qu'elle devient « une maisonnette » plus tard (Jean MARKALE, *Contes de la mort des pays de France*. Paris : Albin Michel, 1986, p. 311).
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 313.
- <sup>13</sup> Jacques LEVRON, *Contes et légendes d'Auvergne*. Paris : Nathan, [1953], p. 76.
- <sup>14</sup> Ils s'en vont de leur humble demeure après la mort de leur (leurs) parent(s). Cette mort est naturelle et insignifiante dans le déroulement de l'histoire. Les héros montent aux cieux, trouvant un arbre de vie ou une montagne de verre incontournable sur leur chemin, ou ils descendent dans le monde inférieur, comme dans un utérus mystérieux, par un puits ou un tunnel étroits.

- <sup>15</sup> Le héros, harassé de fatigue après avoir vaincu le dragon, s'endort et est tué dans son sommeil. Dans un autre cas, le jeune frère écoute son bon cœur, oublie la perspicacité, se démunie de sa protection magique, et se livre à la sorcière qui le pétrifie (cf. le type « Die zwei Brüder », chez Grimm).
- <sup>16</sup> Le code prévoit, évidemment, la victoire du héros, qui, se tenant dûment à la trinité des aventures, se développe lors des épreuves, et peut réussir pleinement à la troisième, sans mourir.
- <sup>17</sup> Il s'agit bien de réanimation (malgré les descriptions tantôt sommaires, tantôt bien détaillées d'une décollation), et non pas de résurrection : la re-naissance du héros d'autres contes (les types « femme infidèle », « mère » ou « sœur coupable », dans lesquels la femme-ennemie abuse de la bonté du héros, le trompe et veut sa mort – cf. János BERZE NAGY, *Magyar népmesetípusok [Types de contes folkloriques hongrois]*. Pécs : Baranya megye Tanácsa, 1957, p. 315 et 568) montre bien les particularités que Jankélévitch signale : « [...] renaître, ici, c'est recommencer toute une vie depuis le commencement, et c'est éclore de nouveau comme au premier matin. La renaissance n'est donc pas la simple prolongation de l'ancienne vie » (Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La mort*. Paris : Flammarion, 1977, p. 347).
- <sup>18</sup> Il s'agit de héros pourvus de traits humains, dont la naissance n'est pas forcément miraculeuse, qu'on pourrait traiter de faibles, et qui sont – belle contribution à l'image de l'amour dans les temps anciens – attirés dans les aventures initiatiques à cause de leur affection véritable pour une femme (la leur, déjà épousée).
- <sup>19</sup> Dans le livre saint des Maya-Kitsche, le *Popol-Vuh* (éd. par Lajos Boglár et Péter Kuczka. Budapest : Helikon, 1984), les deux héros s'arrangent pour qu'après leur mort leurs os soient non seulement jetés dans la rivière, mais qu'ils soient d'abord moulus, comme on le fait avec le maïs. Cette atomisation signifie l'assurance que « leur visage réapparaisse ».
- <sup>20</sup> Ailleurs, elles sont remplacées par des animaux captivés, qui agissent donc par contrainte.
- <sup>21</sup> Jean-Pierre CAMUS, *Trente nouvelles*. Paris : Vrin, 1977, p. 137.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 138.
- <sup>23</sup> TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes IV*. Paris : Garnier (Classiques Garnier), s.d., p. 51.
- <sup>24</sup> « [...] cinq ou six laquais qui étoient derrière criaient : Jésus Maria ! et trembloient déjà de peur. Voiture commença un Orémus ; vous connaissez peut-être les cris aigus de Madame de Choisy ; M<sup>lle</sup> de Vendôme disoit son chapelet. M<sup>me</sup> de Vendôme vouloit se confesser à M. de Lisieux, qui lui disoit : Ma fille... vous êtes en la main de Dieu ». (Cardinal DE RETZ, *Mémoires, pamphlets*. Paris : Mercure de France, 1909, p. 38).
- <sup>25</sup> *Ibid.*
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 39.
- <sup>27</sup> Veuves ou jeune filles (en Gascogne, cf. J. MARKALE, *Contes de la mort*, p. 136 et 170), ou femme mariée (Frédéric KIESEL, *Contes et légendes du pays d'Arlon*. Bruxelles : Paul Legrain, [1988], p. 151).
- <sup>28</sup> J.-P. CAMUS, *Trente nouvelles*, p. 137.
- <sup>29</sup> J. MARKALE, *Contes de la mort*, p. 70.
- <sup>30</sup> G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, I. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1974, p. 602.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 670.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 671.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 602.
- <sup>34</sup> Éditée dans *Gil Blas*, en 1887.
- <sup>35</sup> *Contes populaires...*, G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, II. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979, p. 942.
- <sup>36</sup> F. KIESEL, *Légendes et contes du pays d'Arlon*, p. 58.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 154.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 58.
- <sup>39</sup> La version auvergnate de l'oiseau du paradis produit « la musique la plus suave, la plus pure que l'on pût imaginer... Le chant s'élevait, cristallin, avec des notes aiguës qui s'égrenaient légèrement dans l'air. Le chant du rossignol comparé à celui de cet oiseau n'était qu'une vulgaire et plate chanson » (Jacques LEVRON, *Contes et légendes d'Auvergne*, p. 77).
- <sup>40</sup> F. KIESEL, *Légendes et contes du pays d'Arlon*, p. 155.
- <sup>41</sup> La formule traditionnellement utilisée au lieu de « et ils eurent beaucoup d'enfants » fixe la différence entre le temps physique et métaphysique. Le retour dans le monde physique évoque l'obser-

vation des limites physiques de la vie. La question d'éterniser le clan reste secondaire.

<sup>42</sup> « Les limites du discours mystique, c'est justement le discours lui-même, le dit du discours. Car, par définition, ce qu'il y a à dire là ne peut pas être dit » (Henri ATLAN, *À tort et à raison. Intercritique de la science et du mythe*. Paris : Seuil, 1986, p. 241).

<sup>43</sup> « Qu'est-ce que j'ai bien dormi ! » : c'est traditionnellement le premier mot du héros ressuscité.

<sup>44</sup> René GODENNE, *La nouvelle*. Paris : H. Champion, 1995, p. 80.



# PRATIQUES DU RECUEIL DE NOUVELLES DES ORIGINES À 1996

Vous vous êtes arrêté devant la vitrine d'un libraire, vous avez regardé des titres, vous êtes entré, vous avez feuilleté des livres. Et vous avez acheté non pas un roman mais... ce volume : un volume de nouvelles. Le savez-vous bien ? N'est-ce pas une erreur ? En êtes-vous conscient ?

Catherine d'Etchéa, préface à *Des demeures et des gens, nouvelles*, 1975.

Lorsqu'on traite de la nouvelle dans ses rapports avec le roman, c'est pour n'opposer jamais à la forme longue que la notion de nouvelle en soi, c'est-à-dire la forme courte détachée de son contexte « naturel » puisqu'il ne faut pas oublier que la nouvelle, prépubliée ou non, est toujours destinée à entrer dans un volume (des nouvelles parues d'abord seules, *Carmen*, *Colomba*, *Spirite*, *nouvelle fantastique* de Th. Gautier, *Le silence de la mer*, des titres de la collection « L'instant romanesque » des années 1980... ont fini par être incorporés dans un recueil). Viendrait-il à l'esprit d'un lecteur qui achète un recueil de nouvelles de ne lire qu'un texte ? Je ne saurais dès lors que me réjouir que trois communications, en dehors de la mienne, abordent la question du recueil de nouvelles.

\*

Le liseur de nouvelles que je suis a toujours cru à la réalité d'une histoire de la nouvelle, et d'une histoire qui couvre plusieurs siècles en remontant de nos jours jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle, date où la nouvelle, *pour la première fois*, s'organise et se structure en genre spécifique à l'exemple du modèle représenté par *Le Décaméron* – une histoire qui est contestée par certains esprits occupés à réfléchir sur les quelques rares nouvelles qu'ils ont lues, en oubliant/omettant/négligeant les autres. De ce point de vue, l'étude de la notion de recueil, à partir du corpus de volumes de textes courts que j'ai dépouillés (le total avoisine les cinq mille titres<sup>1</sup>), intitulés « nouvelles », « contes », « histoires », « récits »<sup>2</sup>..., établit que les auteurs de quelque époque que ce soit s'inscrivent à un moment ou l'autre dans une tradition fondée sur la permanence d'une série d'archétypes, apparents et qui lui sont propres. Que le xx<sup>e</sup> siècle leur en substitue de nouveaux atteste indirectement leur existence puisque, sans elle, ils n'auraient pas de raison d'être.

Plutôt que d'aborder l'analyse conjointe de ces archétypes, quatre permanents, deux récents, époque par époque, il m'a semblé plus indiqué de les envisager dans leur continuité un par un. Avec ces remarques : les chiffres sont loin d'être exhaustifs pour le xix<sup>e</sup> siècle et les années 1900-1940 ; après cette dernière date,

je prendrai en compte, en plus de la production française, la production belge, suisse, québécoise et africaine ; le *xx*<sup>e</sup> siècle sera privilégié : en raison de la remise en cause ou du renouvellement d'archétypes, il éclaire au mieux le travail auquel se livrent les auteurs (lesquels, par exemple, tissent de curieux rapports entre roman et recueil).

Un bref aperçu historique s'impose en premier lieu.

Aux *xv*<sup>e</sup> et *xvi*<sup>e</sup> siècles, la nouvelle n'est jamais conçue que pour faire partie d'un recueil.

Au *xvii*<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin du *xviii*<sup>e</sup> siècle, c'est l'inverse qui se produit : 89 recueils pour 478 nouvelles publiées sous la forme d'un volume indépendant. Ce qui s'explique, je le rappelle, par la conception de la nouvelle d'alors, agencée comme un « petit roman », c'est-à-dire de dimensions trop élevées (de 200 à 700 pages, format du temps) pour prendre place dans un recueil.

Il faut attendre les dernières années du *xviii*<sup>e</sup> siècle avec Baculard d'Arnaud, Ussieux, Florian... pour que le nouvelliste redevienne un auteur de recueils. Ce que sont tous les auteurs du *xix*<sup>e</sup> siècle, même si des textes ont paru seuls (chez M<sup>me</sup> de Genlis, Mérimée, Gautier, Dumas, Champfleury...). L'habitude est prise de faire paraître d'abord les textes dans les nombreux collectifs, journaux ou revues du temps. Avec cet effet bénéfique : à la publication en volume, le public, celui qui achète, connaît le nom de l'auteur puisqu'il lui est familier.

Si, dans la première moitié du *xx*<sup>e</sup> siècle, la prépublication de la nouvelle continue à être de mise, par la suite, elle disparaît quasiment dans les revues ou journaux à gros tirage (avec de temps à autre des exceptions ; avec des effets parfois plutôt inattendus : comme ce volume qui rassemble des textes policiers écrits l'été 1996 dans *Le monde*, qu'on ne peut trouver en librairie mais bien dans les maisons de la presse !). De plus en plus, les nouvellistes écrivent leurs textes en fonction d'un recueil, avec les conséquences que l'on notera aux points 6 et 7 de cette communication. Le nouvelliste, en outre peu mentionné dans la grande presse, absent du monde des médias, n'est plus un nom familier aux yeux du grand public.

#### TRADITION ET ARCHÉTYPE : LE CADRE

C'est dès le *xiv*<sup>e</sup> siècle que naît l'idée, chez plusieurs, à l'exemple du *Décameron*, de placer les textes d'un recueil dans un contexte narratif structuré selon un schéma immuable : 1. un point de départ (les circonstances qui amènent un groupe de personnes réunies à se raconter des histoires) – 2. un déroulement, pour chaque texte, en deux temps : le récit, les commentaires du groupe à son sujet – 3. le point final : le groupe se sépare. Ce contexte narratif, ou cadre, est signifié d'emblée par le titre (*L'Heptaméron*), ou non (*Le printemps* de J. Yver : cinq histoires en cinq jours)... À l'origine du genre, le recueil se présente comme une œuvre uni-

fiée et codifiée. Si les textes ont en commun sujets ou thèmes, ils ne sont pas moins indépendants les uns des autres.

Au XVII<sup>e</sup> siècle puis au XVIII<sup>e</sup> siècle, même si la nouvelle, à l'exemple des Espagnols, est un récit qui n'offre plus de rapport avec la nouvelle des siècles précédents, des auteurs renouent avec la conception antérieure du recueil, tant elle doit s'imposer comme un modèle canonique de *mise en scène anecdotique* pour ouvrir la curiosité du lecteur. Ce sont les deux premiers nouvellistes importants de l'époque classique qui recourent au cadre : Sorel utilise la formule pour la version augmentée et remaniée (*Nouvelles choisies*, 1645) des *Nouvelles françaises* (1623) :

[il s'agira pour] [...] les meilleurs esprits d'entre les Cavaliers qui venoient chez [une princesse] de raconter chacun quelque Histoire, sur tel sujet qu'ils voudroient, et que cela se feroit aux heures que l'on se reposeroit après d'autres divertissemens.

Segrais intitule son recueil d'un titre plus explicite (*Les nouvelles françaises ou Les divertissemens de la princesse Aurélie*), 1656, avec cette référence à *L'Heptaméron* :

[...] ie me suis fait lire autrefois quelques uns des contes de la Royne de Navarre (I, p. 36).

C'est Le Noble, un nouvelliste de la fin du siècle, qui recourt à une même formule dans *Le gage touché, histoires galantes et comiques* (1697-1698) :

[...] nous commençons à nous ennuyer lorsqu'une Demoiselle fort spirituelle dit, que pour donner quelque chose de plus gai à notre jeu, il falloit que ceux qui seroient pris donnassent des gages, et que pour les retirer ils fussent obligés de conter leurs propres aventures, ou du moins une histoire à laquelle ils eussent part (Avant-propos).

Force du modèle encore avec *Le Décaméron français* (1772-1774) de d'Ussieux, avec dix récits placés cependant hors cadre (dans sa préface, l'auteur cite Boccace, Marguerite de Navarre, Segrais).

Que le titre du *Décaméron* ait exercé une véritable attraction sur l'imagination des nouvellistes est évident tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Non seulement l'œuvre, comme *L'Heptaméron*, reste présente sur la scène littéraire grâce à des rééditions (il en était déjà ainsi aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), mais le titre de Boccace se voit repris quatre fois :

1. *Le Décaméron français, nouvelles historiques et contes moraux* (1829) de Lombard de Langres (1 cadre – 10 jours – 15 textes – avec un éloge de Boccace) ;
2. *Le Décaméron toulousain* (1845 – 1 cadre – 3 jours – 3 textes – inachevé : « Il voulut que le château de Verneuil vît se renouveler ou plutôt se réaliser les délicieux enchantemens de la ville florentine racontée par Boccace », p. 2) ;

3. *Le nouveau Décaméron des jolies femmes* (1859-1860) de M. Constantin (1 cadre – 1 jour – 8 textes) ;
4. *Le nouveau Décaméron* (1884-1887 – 1 cadre – 10 jours – 100 textes – présidé par un « roi » ou une « reine » des conteurs et des « écouteurs »).

Les novellistes du XIX<sup>e</sup> siècle, qui sont tous des *raconteurs d'histoires*, croient décidément à l'efficacité de la mise en scène anecdotique du cadre puisque celui-ci est à l'origine, sans indication de référence à un modèle, d'une dizaine de recueils : *Le caravansérail, ou Recueil de contes orientaux* (1811) d'A. Sarrazin (avec cette intervention non dénuée d'humour : « 12 contes de suite ! et l'auditoire ne s'est point endormi ! demandera le lecteur », I, p. 21), *Les veillées d'une captive* (1818) de M<sup>lle</sup> Lhéritier, *Les veillées de la chaumière* (1823) et *Les prisonniers contenant six nouvelles* (1824) de M<sup>me</sup> de Genlis, *Les soirées de Walter Scott à Paris* (1829) et *Medianoches* (1835) de P. L. Jacob, *Le foyer breton, contes et nouvelles* (1845) de E. Souvestre (avec cet ambitieux avant-propos : « [...] notre livre [pourrait devenir] *Les mille et une nuits* de la Bretagne », p. IV), *Les mille et un fantômes* (1849) de Dumas, les *Contes de la bécasse* (1883) de Maupassant. Par contre, la seule fois où se décèle une référence à la tradition : *Le Dodecaton ou Le livre des Douze* (1837), le cadre est absent ! Comme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les auteurs restent en deçà des titres de référence : que l'on pense aux chiffres (*Le nouveau Décaméron* est, en fait, à partir d'un cadre des plus artificiels, un florilège de textes d'auteurs à la mode de la fin du siècle parus antérieurement – « D'où ce *Décaméron* écrit après le *Décaméron* parlé », I, p. 2), et l'on ne revient pas toujours en fin de volume au cadre initial. Tout se passe comme si les auteurs se satisfaisaient d'avoir repris l'*idée* du modèle<sup>3</sup> !

Autant le XIX<sup>e</sup> siècle conçoit la nouvelle comme une histoire, autant le XX<sup>e</sup> siècle se tourne vers des formes neuves, qui se définissent par le refus, plus ou moins avoué, de l'élément anecdotique : nouvelle-instant, nouvelle-nouvelle, nouvelle à la limite du récit, du poème en prose... On ne décèlera plus par conséquent la moindre référence à un *Décaméron*, à un *Heptaméron*, qui incarnent tant l'image, figée, de la démarche du novelliste-conteur<sup>4</sup>. Que les auteurs de nouvelles policières ou de science-fiction, c'est-à-dire des novellistes-conteurs, ne pensent pas à utiliser l'archétype établi qu'il n'est plus de mise (comme on en vient à rêver à ces titres attractifs qu'auraient pu être pour les uns *Le Décaméron noir*, pour les autres *Le Décaméron de l'espace* !). Néanmoins il paraît, perdu au milieu de tant de titres, un *Octoméron, contes* (1962), signé d'un Belge, O. Legros (8 textes hors cadre), et un *Septaméron, sept contes philosophiques* (1989) de E. Huant (des textes à la limite de l'essai, rangés, hors cadre, d'un lundi : *La fiancée du vent, ou Poème du refus de la grâce*, à un dimanche : *Pouvait-il en être autrement ? ou La nouvelle tentation de Saint-Antoine*<sup>5</sup>). Et la tradition du cadre n'a pas complètement disparu, puisque quatorze recueils, dont certains signés de noms connus, reprennent la formule :

- *Les derniers contes de Canterbury* (1944) de J. Ray (9 textes) ;

- *La jeunesse du monde, roman* (1966) de P. Vialar (7) ;
- *Les chevaux du temps, roman* (1977) de Vercors (7)<sup>6</sup> ;
- *Histoires perfides* (1976) de P. Boulle (6) ;
- *Orient-express, roman* (1979) et *Orient-express 2, roman* (1984) de P. J. Remy (6 et 6) ;
- *Le medianoche amoureux, contes et nouvelles* (1983) de M. Tournier ;
- et... ces *Nouveaux contes de la bécasse* (1995) de J. C. Mouches<sup>7</sup>.

Que quatre de ces recueils incontestables soient intitulés contre toute tradition « roman » sera abordé au point 6.

#### TRADITION ET ARCHÉTYPE : LES USAGES NUMÉRIQUES

Que les auteurs du premier recueil de nouvelles en date aient choisi de mettre en avant dans le titre le nombre de textes a l'avantage de proposer l'image d'une œuvre qui supportera la comparaison avec le roman, puisque l'addition est signe d'abondance de matières. Chiffre rond, imposant, ce maître-mot canonique de cent est une sorte de nombre d'or pour les nouvellistes – comme l'est pour les conteurs le nombre de mille et un. L'idée d'une série de cent (comme *Le Décaméron*, *L'Heptaméron*, *Les cent nouvelles nouvelles*, ce dernier titre étant repris entre autres par M<sup>me</sup> de Gomez en 1739, sans que le recueil atteigne les 100 textes) est reprise au XIX<sup>e</sup> siècle, avec ces deux titres qui prétendent même dépasser le modèle : *Les cent-et-une nouvelles nouvelles des cent-et-un, ornées de cent-et-une vignettes* (1833, 20 textes), *Les cent-et-un de la province* (1835, 9 textes, dont 3 en vers – premier volume d'une série qui resta sans lendemain) et au XX<sup>e</sup> siècle dans cette déclaration d'intention des rédacteurs de la revue *Nouvelles nouvelles* :

En 1492 [sic] paraissait un recueil intitulé *Cent nouvelles nouvelles*. Cinq siècles après nous tentons un pari similaire. Avec ce premier numéro nous voici, déjà, à plus de dix nouvelles. Alors, pourquoi pas atteindre les cent, voire les mille ? (Hiver 85-86, p. 3).

À considérer le nombre de textes des autres recueils répertoriés, on constate que, s'il varie de 2 à 270<sup>8</sup>, des constantes se font jour non seulement selon l'époque mais aussi selon les auteurs :

1. près de la moitié des textes ne dépasse pas la dizaine – avec des chiffres privilégiés : 3-5-6-7-10 ;
2. jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, le nombre n'excède pas la cinquantaine, tournant autour de la trentaine — avec des chiffres privilégiés : 13-20 ;
3. à partir du XX<sup>e</sup> siècle, le nombre s'approche volontiers, et de plus en plus, de la centaine, voire au-delà (un exemple : *Dieu, moi et les autres*, 1995, de J. Sternberg : 136) ;
4. plus d'un auteur aurait tendance à se fixer sur un chiffre : 3 (J. de La Varenne), 5 (J. Perret), 7 (Vercors, P. Siniac), 10 (M. Aymé, J.-P. Andrevon), 63

(D. Boulanger), 77 (A. Wurmser), 100 (S. Corinna Bille)... Certains n'écrivent jamais plus de 10 textes à la fois, d'autres ne descendent pas en deçà de 10, d'autres encore se fixent indifféremment sur peu ou beaucoup de textes ;

5. des chiffres se retrouvent selon le type de sujet de nouvelle : 13 pour les recueils de nouvelles fantastiques, de nouvelles policières ; un nombre élevé, autour de la trentaine ou de la cinquantaine, pour les recueils de textes caractérisés par l'insolite, d'ordre fantastique ou non, l'humour noir, le farfelu ; le plus petit nombre au contraire pour les recueils de textes « psychologiques » ; unanimité quasi générale pour les anthologies de nouvelles du xx<sup>e</sup> siècle : 20, et pour les collectifs de nouvelles ou les numéros spéciaux de revues de nouvelles à partir des années 1980 : 10 ;
6. l'indication du nombre de textes est fréquente dès le titre : des *Six nouvelles* (1784) de Florian à *Mauvais garçon, 17 nouvelles* (1995) en passant par les *Six nouvelles* (1803) de J. Fiévée, les *Douze nouvelles nouvelles* (1884) d'A. Houssaye, *Quatorze histoires de soldats* (1916) de C. Farrère, *Le kaléidoscope, soixante-dix nouvelles brèves et sept longues* (1970) d'A. Wurmser, *Le pingouin aux olives, quatre-vingt-six nouvelles* (1961) d'Y. Gaillard, *Trente-cinq nouvelles* (1984) de M. Cohen...

Nul doute que ces usages numériques sont à la base des réticences de beaucoup de lecteurs, familiers du roman, à s'engager dans des œuvres qui leur imposent un rythme de lecture propre, fondé non sur une continuité mais sur la rupture puisque chaque texte forme un tout indépendant. Et que le nouvelliste s'interdit en somme tout ce que se permet le romancier constitue bien la principale pierre d'achoppement pour la critique quand elle doit rendre compte d'un recueil, comme l'a observé avec humour Marcel Aymé :

À la différence du roman, le recueil de nouvelles n'est jamais conçu en vue de la prière d'insérer. Chacune des pièces détachées qui le composent correspond à l'idée, à l'humeur d'un moment, et il n'est pas possible de trousseur à l'usage des critiques un très bref et très substantiel résumé qui le dispense de lire le volume (*En arrière, nouvelles*, novembre 1950, prospectus).

#### TRADITION ET ARCHÉTYPE : LES USAGES TERMINOLOGIQUES

Pour intituler leur recueil, les nouvellistes ont le choix entre plusieurs possibilités :

1. utiliser toute une panoplie d'étiquettes terminologiques, simples ou composées (une trentaine), pour accompagner le titre, qui est soit l'un des titres particuliers du recueil, soit un titre d'ensemble : la tendance courante à travers les siècles ;
2. utiliser l'une ou l'autre étiquette pour être le mot-titre : la tendance de plus en plus courante au xx<sup>e</sup> siècle ;

3. n'utiliser aucune étiquette : la tendance, à l'inverse, de moins en moins courante (991 titres sur les 4156 répertoriés au xx<sup>e</sup> siècle).

Les auteurs privilégient quatre étiquettes simples (parmi les étiquettes composées, seule se détache « contes et nouvelles ») : « nouvelle », le terme originel, le plus employé parce qu'il est tenu pour le terme générique, « conte », qui devient son principal synonyme dès le xix<sup>e</sup> siècle, « histoire », le moins courant, ces deux derniers cédant la place à « récit » dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

Ce n'est qu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle que le mot proprement dit de « recueil » apparaît dans les titres : *Les après-soupers de la campagne, ou Recueil d'histoires courtes* (1759), *Le passe-temps ou Recueil de contes intéressants* (1761) de Brunet de Baines, *Recueil de contes et de nouvelles* (1785) de Mirabeau, *Les soirées amusantes, ou Recueil choisi de nouveaux contes moraux* (1785). S'il désigne désormais le volume dans les préfaces, avant-propos ou autres notices en quatrième de couverture (« Et me voici publiant un recueil de nouvelles », C. Debans, *Histoires de tous les diables*, 1882, p. XII ; « [...] ce recueil de nouvelles paysannes », F. André, *À l'ombre du clocher*, 1941...), le terme, comme étiquette ou mot-titre, est rare (24 exemples de 1940 à 1980, 21 après)<sup>9</sup>.

Toutes ces constantes terminologiques, si diverses à première vue, ne sont rien d'autre que le signe chez les nouvellistes de s'inscrire dans une même et unique tradition, d'y faire référence sans cesse, d'affirmer en fin de compte la pérennité d'un genre qui, depuis le xv<sup>e</sup> siècle, n'a jamais cessé d'exister. Comme on va le voir, la constante de peaufiner autant l'intitulé des titres grâce à une série de formules qui traversent les siècles n'est rien d'autre également que le signe, presque désespéré, d'amener le lecteur à un genre qui souffre trop de la concurrence du roman, qui, lui, n'a nul besoin de cette « mise en scène » terminologique : vive donc le titre-programme, expression d'un Sésame ouvre-toi à la curiosité !

C'est la tradition, notifiée dès le premier recueil du xv<sup>e</sup> siècle, d'indiquer le nombre de textes<sup>10</sup> ; c'est, à l'instar encore du même recueil, le redoublement rendu possible par les deux sens de « nouvelle », qui adjectif (exprimant l'idée de nouveauté), qui substantif (exprimant l'idée de genre)<sup>11</sup>. C'est dès le xvii<sup>e</sup> siècle l'habitude de préciser le milieu géographique où se déroule l'action<sup>12</sup> ; cette autre de mettre d'emblée l'accent sur le type de sujet<sup>13</sup>. C'est, dès le xix<sup>e</sup> siècle, la recherche de titres frappants : *Nouvelles blanches et noires* (1823) de S. Doin, *Contes abracadabrants* (1851)<sup>14</sup> de L. Lemer cier de Neuville, *Contes à l'eau de rose* (1871) de C. Buet, *Contes hilarants* (1891) et *Contes désopilants* (1893) d'A. Silvestre, *Contes pour les assassins* (1892) de M. Beaubourg, *L'homme à la jaguar, nouvelles insolites* (avec ce titre en deuxième page : *L'homme à la jaguar et autres contes du volant, treize nouvelles plus ou moins insolites, se référant à des titres divers de l'Automobile*, 1970) de R. Sim, *Viande froide, nouvelles saignantes* (1985) de P. Siniac, *Dernières nouvelles de King-Kong* (1994)... Tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, les nouvellistes forgent des formules à partir d'expressions du langage courant. Du genre : *Vous aurez de mes nouvelles* (1957) de J.-J. Gautier, *Pas de nouvelles, bonnes nouvelles* (1974) de

S. Suard, *En attendant de vos nouvelles* (une série de collectifs, belges, de 1984 à 1995), *Ils vous donnent de leurs nouvelles* (1980), *Le masque vous donne de ses nouvelles* (1989), *De bonnes nouvelles* (1989), *J'ai de petites nouvelles pour vous* (1989), *Des nouvelles de vous* (de 1991 à 1993), *Des nouvelles de chez nous* (1991), *Vous aurez de mes nouvelles* (1991) de J.-P. Dubois... Du genre : *Fausse nouvelles* (1986), *Le crime de Torcy, roman, suivi de fausses nouvelles* (1990) de J. Cabanis, *L'autre monde, etc., fausses nouvelles* (1992) d'A. Stil... À inventer des formules. Du genre : *Deux cents grammes de nouvelles* (1943) d'A. de Pitray, *Vous mendierez des nouvelles* (1965) de M. Endrèbe, *Nouvelles en grappe* (1987), *Jonchées de nouvelles* (1989), *Nouvelles pas fraîches* (1990), *Clin d'œil à la nouvelle* (de 1992 à 1995), *Nouvelles fraîches* (1995)... – avec deux curiosités : *Le nouvelloscope* (1971) de M. Trogoff, *Chat va pas, non ! Le marathon de la nouvelle* (1993) de Smiki. Du genre : *Nouvelles de l'érosphère* (1965) d'E. Arsan, *Nouvelles de l'anti-monde* (1965) de G. Langelaan, *Nouvelles du paradis* (1980) de J. Cau...

Comme « nouvelle », « conte » et « histoire » (« récit » peu, par contre) sont également à l'origine de bien des formules : *Contes à dormir debout* (1949) de G. Cazenave, *Contes à dormir debout, nouvelles* (1959) d'A. de Biche, *La casserole aux contes* (1965) de L. Devis, *Contes à régler* (1984) de J.-F. Bonin, *Mécontes* (1985) de M. Bisiaux, *Contes gouttes* de P. Garnier (1985), d'A.-L. Grobéty (1986), *Contes à rebours* de D. Anzieu (1987, 1991), de J.-P. Perrin-Martin (1991), de G. Baudoin (1994), *Contes et mécontes* (1988) d'A. Perrot, *Contes courants* (1994) d'E. Gardaz..., *La corbeille d'histoires* (1947) de B. Roy, *Histoires sans histoire* (1986) de L. Lancina, *Histoires à mourir debout* (1985) de M. Schneider (avec déjà un même titre de Ch. Buet en 1881), *Histoires à dormir sans vous* (1990) et *Histoires à mourir de vous* (1991) de J. Sternberg, *Histoires à dormir du bout* (1992) de M. Casabona...

#### TRADITION ET ARCHÉTYPE : LE RECUEIL HÉTÉROGÈNE

À partir du moment où les nouvellistes se contentent de rassembler des textes qui ont été écrits durant une période déterminée, prépubliés ou non, le recueil, produit fini, ne peut avoir qu'un caractère disparate. Succession composite de textes différents, par exemple des textes fantastiques ou non, des textes graves ou non, dont le nombre n'est dû qu'au hasard des circonstances, le recueil ne répond à aucune intention précise, n'exige pas un ordre de lecture particulier. « Ouvrez le livre : si un compte ne vous plaît pas, hay à l'autre », déclarait déjà Bonaventures des Périers en ouverture à ses *Nouvelles récréations et ioyeux devis* (1558). Maupassant n'a jamais procédé autrement, comme il le laisse entendre dans sa correspondance (éd. R. Daumesnil, 1933, p. 303) :

Si les contes que je vous ai envoyés ne suffisent pas à faire un volume de trois cents pages du type *Mademoiselle Fifi*, je m'empresserai d'ajouter deux nouvelles [...]. Je vous adresse sous ce pli deux contes nouveaux pour grossir un peu le volume.



Ce sera encore en 1988 cette profession de foi de H. Pevel (*Et l'amour vous aimez ?*) : « [...] aucune idée préconçue n'a présidé à ces nouvelles ». Que les auteurs se satisfassent d'intituler les recueils par les seules étiquettes de « nouvelles », « contes », « contes et nouvelles »..., non accompagnées d'une ou l'autre épithète – rien de plus vague ! –, de choisir le plus souvent comme titre général ou le premier ou le dernier texte, traduit assez le disparate du volume proposé. Disparate qui est parfois souligné par cette manière de constituer les mots-titres par ces titres qui ouvrent et qui ferment le recueil (*De Goupil à Margot, histoires de bêtes* (1910) de L. Pergaud, *Du philanthrope à la rouquine* (1945) de H. Troyat, *De « Seigneurs de la plaine » à « L'hôtel de Mondéz »* (1967) de M. Druon), ou par le choix du terme de « patchwork » (*Patchwork, enfants-crimes et désespoirs* (1983) de J. Vautrin, *La vie en bottes, patchwork, nouvelles*, 1991, d'A. Bellot...).

Pratiquée à toute époque et par la majorité, cette forme de recueil, fait de « pièces détachées », incarne aux yeux des lecteurs l'image-type d'un volume qui n'offre aucun point commun avec le roman, mais, qui, en raison de son absence d'unité, donne toutes les raisons à ces lecteurs de s'en détourner pour lui préférer le roman.

#### TRADITION ET ARCHÉTYPE : LE RECUEIL HOMOGENÈME

Pour publier dans de mêmes conditions leurs recueils, un grand nombre d'auteurs, surtout du XX<sup>e</sup> siècle, envisagent tout autrement la notion de recueil (J. Peyré prévient ainsi dans la préface de *Romanesque Tanger*, 1943 : « Si ce recueil porte pour titre celui de la première des nouvelles que j'y réunis, ce n'est pas seulement pour sacrifier à la coutume... »). Le recueil est cette fois composé, parce que des liens, lâches ou non, apparents ou non, se tissent entre les textes : unité de lieu, unité d'époque, unité de personnages, unité de thèmes. Plus qu'une succession de textes, il s'agit d'une série, voulue, de variations (*Variations sur l'imposture, nouvelles*, 1965, de L. Faure, *Fantaisies sur les sept péchés capitaux*, 1969, de R. Lemelin), de scènes (*Histoires queue de chat (quelques scènes de la vie camerounaise)*, 1976, de R. Philombe). Dans la préface du *Roi au masque d'or* (1892), M. Schwob n'hésite pas à parler de « chaîne d'histoires ». Et les auteurs ne manquent pas de préciser la nature du recueil, comme pour signifier d'emblée au lecteur le fossé qui le sépare du recueil hétérogène, et au-delà *ce qui le rapprocherait sans le dire de l'œuvre composée type qu'est le roman* (ce lapsus, dans la préface aux *Scènes de la vie noire*, 1959, de Ph. Edme, est révélateur : « Voici, enfin, un livre rare, un roman spécifiquement congolais ») : « [les trois textes] sont comme les symboles de trois sociétés qui se sont succédé » (*Au bord du lac*, 1859, de E. Souvestre), « Ces trois récits sont réunis par le lien de la passion charnelle » (*Corps à corps*, 1941, de P. Dominique), « Les malheurs des hommes ne sont pas limités à une époque. *La nagaïka* – fouet terrible – qui sert de titre à ce recueil, pourrait leur servir d'emblème » (*La nagaïka, trois récits*, 1951, de J. Kessel), « Les

nouvelles réunies dans ce livre poursuivent un même thème à travers des décors, des milieux, des « climats » très différents » (*La saeta pour Ponce Pilate*, 1960, de Ch. Murciaux). La plupart de ces recueils sont désignés par un titre général, ou par un titre suivi d'étiquettes terminologiques déterminées cette fois. La matière du recueil est en outre organisée en « parties » (chez C. Farrère, *Histoires de très loin et d'assez près*, 1913 : I. *Suppositions*. II. *Réalités*. III. *Mystères*. IV. *Mœurs*. V. *Amours* ; chez J. Peyré, *Sahara éternel*, 1944 : *Sahara oriental*. *Sahara occidental*. *Sahara mauritanien*. *Afrique noire*).

Fondé sur l'unité d'inspiration, organisé autour de centres d'intérêt, le recueil homogène forme un tout en raison de la continuité qui court à travers les textes. Et certains ne sont pas loin de penser comme A. Lanoux que « les recueils de nouvelles qui ont, sinon le plus de chances de survie, du moins le moins de méchances, sont justement ceux qui se concentrent sur un sujet, un lieu, un personnage » (*Les châteaux de sable, nouvelles*, 1979, p. 12).

#### TRADITION ET ARCHÉTYPE AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE : LE RECUEIL-ENSEMBLE

Poussant plus loin l'intention de conférer une unité aux textes des recueils, certains, dès le début du siècle, composent ce que j'ai appelé, en m'inspirant des termes de M. Arland, des recueils-ensembles.

Le premier en date, P. Morand, ouvre une voie et il l'oppose à celle du recueil hétérogène :

Chacune des nouvelles qui composent un recueil ne devrait être que la vue en perspective d'un sujet central : capté sous un angle différent : ainsi l'idée motrice de l'ouvrage se trouverait aussi nettement cernée que par les chapitres d'un ROMAN<sup>15</sup>. C'est d'après ce procédé que furent écrits cinq de mes livres ; la méthode, observée avec rigueur, leur conféra une unité dont le lecteur voulut bien s'accommoder (avant-propos à *Rococo*, 1933).

Il revient au deuxième, M. Arland, auquel j'ai consacré tant de pages<sup>16</sup>, d'avoir posé les règles d'une pratique :

Ce livre n'est pas un *recueil*. Chacune des nouvelles qui le *composent* [...] a été conçue et écrite par rapport à l'ensemble, qu'il s'agisse de la place, du décor, du sujet, des personnages, de l'accent ou même des dimensions. (*Il faut de tout pour faire un monde*, 1947, avant-propos).

Ce livre n'est pas un recueil, mais un ensemble de nouvelles. Chacune d'elles a été conçue par rapport à cet ensemble. Je ne prétends point que de tels livres puissent avoir la composition rigoureuse d'un ROMAN. Mais ils peuvent avoir leur architecture particulière, leur unité organique, ils peuvent avoir leur âme et leur visage (*L'eau et le feu, nouvelles*, 1965, avant-propos<sup>17</sup>).

Le troisième, J. de La Varende, recourt à une étiquette qui lui sera personnelle : « suite romanesque », emblème de cinq de ses recueils :

[...] pour moi, la *suite romanesque* est une série, une suite de contes et de nouvelles sur le même sujet, ou, du moins, dans la même tendance de recherche et de mise en valeur. Des fiches, qui prétendent au ROMAN, qui en ont la gravité mais non la lourdeur. (*Bric à brac, suite romanesque*, 1952, note au verso).

C'est un même propos qui guide d'autres quand ils se fixent sur le seul mot de « suite » au sens évident de composition musicale faite de morceaux de même tonalité (A. Arnoux, *Suite variée*, 1925 ; J. Bogliolo, *Mon bled, nouvelles « suite algérienne »*, 1940 ; J. Proal, *Suite montagnarde, nouvelles*, 1948 ; S. Lévesque, *Les cloisons, suite de nouvelles*, 1979 ; J. Cerdelli, *Les chiens sauvages, « suite de nouvelles comiques »*, 1993...), quand ils choisissent les termes de « triptyque » (C. Bourgeois, *Triptyque*, 1959), de « trilogie » (J.-L. Delande, *Le sorcier de la brume (trilogie), contes fantastiques*, 1981 ; G. Barrière, *Dérapiage et autres nouvelles*, 1989 : « [...] cette trilogie de nouvelles illustre avec acuité de singuliers portraits de femmes »), de « chronique » au singulier (K. Kaboke, *Chronique katangaise*, 1976...). Le recueil-ensemble devient une pratique courante dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Tel chez J. Rousselot (« Une nouvelle intercalaire [...] et une nouvelle finale [...], l'une et l'autre à la fois réalistes et imaginaires, donnent à l'alternance voulue par l'auteur toute sa signification et assurent l'unité du livre », *Les heureux de la terre*, 1957, notice au verso), chez N. Devaulx :

Le livre construit à la manière d'un château du Moyen Âge : trois récits longs et circonstanciés se dressent comme trois tours occultes, dominant de leur ombre huit contes brefs qui donnent à l'ensemble son rythme de base (*Le lézard d'immortalité, récits*, 1977, notice au verso) – Si j'ai voulu mêler un ingrédient plus léger à mes préparations habituelles, c'est dans l'espérance de t'aider, ami lecteur, à survoler les pesanteurs, les aigreurs quotidiennes. Cet ingrédient, tu le verras, ce sont quelques poèmes qui, selon moi, ménagent entre deux contes comme une reprise du souffle, une respiration plus profonde. (*Capricieuse Diane, contes allégés*, 1989, avant-propos).

Les nouvellistes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle sont d'autant plus enclins à concevoir les choses de la sorte que leurs textes sont moins prépubliés, je le rappelle. La réflexion de J.-C. Duchon-Doris, en 1994, vaut son pesant d'or : « Je n'ai jamais rédigé de nouvelles. J'ai seulement commis deux recueils et la nuance est importante<sup>18</sup> » !

Pour réaliser un ensemble, les nouvellistes ont le choix entre plusieurs procédés (conjoints ou non) :

- faire intervenir un même personnage, un même « je » dans les textes : « Cette suite de récits [...] doit son unité au retour des mêmes personnages. » (P.-A. de Bock, *Terres basses, récits*, 1953), la *Chronique katangaise* de K. Kaboke

retrace des épisodes de la vie d'un seul homme (*Msiri, Msiri et son royaume, Msiri assassiné...*), *L'imaginaire progéniture, récits* (1974) d'Y. Mabin-Chennevière déroule quinze « scènes » d'une vie... ;

- dresser une sorte de chronique d'un même lieu (avec ou sans un même « je ») : « Il est temps d'entrer dans les mauvais lieux. Suivez le guide... » (G. et A. Tabet, *La casbah de Papa, nouvelles*, 1967, p. 15), « Au début des années 60 à la Cité Roosevelt » (Ph. Lacoche, *Cité Roosevelt*, 1993, p. 33<sup>19</sup>) ;
- ne pas donner de titre aux textes, qui, de ce fait, s'emboîtent davantage : « *Sept jours de liberté, nouvelles* (1961) de J. Bens, *Trente-cinq nouvelles* (1987) de M. Cohen, *Villas sans soucis* (1986) de G. Kolebka, *Féminins* (1990) de G. Délaisement ;
- organiser la matière en chapitres titrés, numérotés ou non (*Les chevaux du temps, roman*, 1977, de Vercors...), ou en textes simplement numérotés (*Melvin, roi des chevaux, cinq proses insulaires*, 1995, de Fr. Boddaert...) ;
- enfermer le recueil entre deux textes (*Homo Lemmus, nouvelles*, 1978, de R. Zahnd : *Homo Lemmus I*, p. 19 et *Homo Lemmus II*, p. 149 ; *Sans cœur et sans reproche, nouvelles*, 1983, de M. Proulx : *Impressions de voyage I*, p. 7 et *Impressions de voyage II*, p. 243...), mieux encore entre un « prologue » et un « épilogue » (*La jeunesse du monde, roman*, 1966, de P. Vialar ; *Contes borgnes*, 1982, de M. Aubert ; *En sortant de l'école, nouvelles*, 1992, de M. Gazier ; *Espèces d'individus, nouvelles*, 1996, de J. Rambaud : *Espèce de préface*, p. 7, *Espèce d'épilogue*, p. 141...) ;
- enfermer les textes dans une phrase comme cette phrase de Buffon, « cadre » des *Noces du merle, nouvelles*, 1963, de D. Boulanger : « Le ramage naturel du merle solitaire est très doux (8) très flûté (19) mais un peu triste (14) comme doit l'être le chant de tout oiseau (11) vivant en solitude (11), ou dans une série de termes musicaux » (*La sonate héroïque*, 1947, de C. Farrère se déroule en trois temps : *Largo e appassionato, Allegro marziale, Rondo con fuoco...*) ;
- recourir à des titres ou des mots leitmotivique pour rendre plus apparent le fil conducteur entre les textes : des titres de nouvelles reprennent l'idée de celui du recueil (le pluriel dans le titre général devient un singulier, un des termes du titre général se lit dans un titre particulier, l'idée contenue dans le titre général si ce n'est un des mots-titres), se découvrent en filigrane dans des titres particuliers, dans des passages des textes (*Ouvert la nuit*, 1922, *Fermé la nuit*, 1923, de P. Morand)... ;
- l'auteur impose un ordre de lecture (« Les récits de ce recueil formant une suite, il serait préférable de les lire dans l'ordre où ils sont présentés », J.-L. Curtis, *Le comble du chic, nouvelles*, 1994<sup>20</sup>), les textes respectent un ordre chronologique (J. Stefan : *Les états du corps, nouvelles*, 1986 : 1. *La grotte (à douze ans)*, 2. *Histoire de la muse (à seize ans)*... 9. *Les vieux (à soixante-dix ans)* ; S. Roumette, *Une ou plusieurs, nouvelles*, 1988 : 1. *Janvier*... 12. *Décem-*

bre), les textes sont classés par difficulté (A. Demouzon, *Le crime de la porte jaune et autres nouvelles*, 1985), par ordre alphabétique (J. Sternberg, *188 contes à régler*, 1988, *Dieu moi et les autres*, 1995...)

La notion d'ensemble existe par ailleurs de recueil à recueil : il s'agit de suites manifestes (M. Jouhandeau, *Contes d'enfer*, 1955, *Contes d'enfer II*, 1960 ; Y. Naubert, *Contes de la solitude*, 1967, *Contes de la solitude II*, 1972 ; J. Sternberg, *Histoires à dormir sans vous*, 1990, *Histoires à mourir de vous*, 1991 ; C. Fleishmann, *Rendez-vous au métro Saint-Paul*, 1993, *Nouveaux rendez-vous au métro Saint-Paul*, 1994, *Derniers rendez-vous au métro Saint-Paul*, 1995...), de « séries » (J. Stéfan, *Les accidents, nouvelles (ou Variations)*, 1984, *La fête de la patronne (nouvelles ou Variations III)*, 1991, *Scènes dernières, histoires de vie-mort, Variations V*, 1995...), ou l'unité court d'un texte à l'autre. Chez C. Charbonneau-Tissot : « ... *Le réseau des craquelars* [*La contrainte, nouvelles*, 1976] est la suite logique de *Capibeig* [*Contes pour hydrocéphales adultes*, 1974] » ; chez J.-P. Andrevon : « *Sous le regard des étoiles* [en recueil éponyme, 1989, p. 270] se veut le troisième (et probablement ultime) volet du cycle de la fin douce de l'humanité, débuté avec *Le monde enfin* (dans le recueil collectif *Utopies 75*) et pour suivre avec *La tigresse de Malaisie* [*Il faudra bien se résoudre à mourir seul*, 1983] ».

Avec ses premiers recueils (de 1949 à 1966), A. Stil caressa le projet, qui ne s'est pas concrétisé, de ne faire qu'un ensemble :

*La question du bonheur est posée* est le titre général sous lequel l'auteur a le projet de publier, au cours des années à venir, un ensemble organisé de nouvelles. Celles qui sont recueillies dans ce volume ne constitueront pas une première partie de l'ensemble. Elles y seront dispersées, séparées par d'autres, où se retrouveront des lieux et des personnages déjà connus. Il se trouve même que quelques détails des nouvelles ci-après sont appelés à prendre plus de signification, éclairés par ces nouvelles encore inédites. Un classement s'opérera progressivement, chacune des prochaines livraisons contenant une table de toutes les nouvelles publiées. (*La question du bonheur est posée*. 1. *Le blé égyptien*, 1956, avertissement).

Que la plupart des nouvellistes cités ici soient des nouvellistes par tempérament, non occasionnels, des nouvellistes majeurs de surcroît, témoigne d'une volonté de se démarquer d'une tradition (comme ils pratiquent en réaction à la nouvelle-histoire la nouvelle-instant) en gommant les différences entre recueil et roman. Reconnaissons que la notion de recueil-ensemble ne va pas sans ambiguïté, en ce qu'elle contribue inévitablement à rattacher l'idée de volume de nouvelles – et sa confection – à celle de roman (ce n'est pas un hasard si la référence au roman est constante). L'équivoque est réelle. Le fait que les nouvellistes prépublient moins leurs textes (il faut toujours revenir à cette situation éditoriale), composant en quelque sorte leur recueil comme un livre (le terme est préféré à « recueil » dans les préfaces, etc.) au même titre que les romanciers, favorise cette manière d'organiser des textes autour d'une idée, d'une image, etc. Ne se-

rait-ce pas ainsi une volonté déguisée, chez les nouvellistes, d'échapper au reproche de décousu, de disparate que l'on adresse souvent au recueil de nouvelles bien moins lu qu'une œuvre *suivie* ?

#### TRADITION ET ARCHÉTYPE ? : LE ROMAN PAR NOUVELLES DES ANNÉES 90

Si, pendant des siècles, la notion de recueil de nouvelles, et au-delà la notion même de nouvelle, est antinomique de celle de roman (il est significatif que l'association « nouvelle-petit roman » des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ne soit plus reprise à propos de la nouvelle dès le XIX<sup>e</sup> siècle), en ce qui concerne la notion de recueil-ensemble il n'en va plus de même puisque celle-ci repose non plus sur la disparité mais sur la correspondance des textes entre eux. Alors que les auteurs continuent à concevoir la nouvelle selon des principes radicalement différents de ceux du roman, ils inféodent de plus en plus la notion de recueil à celle de roman. Voilà bien le paradoxe de cette fin de siècle : le lecteur d'un recueil de nouvelles est incité à le lire comme un roman : « Cela m'incline à penser que ce recueil d'histoires pourrait peut-être se lire aussi comme un ROMAN dont le personnage essentiel, en deçà de chacun des héros sur le destin desquels se referme chaque récit, serait l'enfance... » (G.-E. Clancier, *Les arènes de Vérone, nouvelles*, 1964, p. 7), « L'auteur nous donne ici un recueil de nouvelles, qui, tels de petits chapitres d'un ROMAN, dessine la vie de son héros » (J.-P. Demure, *Petites chroniques de la nuit*, 1989 ; notice au verso), « Contre toute apparence, ce livre n'est pas un recueil de nouvelles mais un ROMAN. En effet, dans un ordre alphabétique impeccable, Félix, Gilles, Henri, Irénée, Jacques et Konrad cachent une même histoire... » (J.-L. Picoche, *6 petits Faust*, 1995, avant-propos)... Comme si les nouvellistes souffraient de ne pas être romanciers !

Le rapprochement entre roman et recueil se manifeste déjà dans les titres, on l'a vu, l'étiquette de « roman » se substituant à celle de « nouvelle » pour désigner *d'incontestables recueils de nouvelles*, et ce à vingt-cinq reprises depuis 1940 : de J. Ray (*Les cercles de l'épouvante, roman*, 1944) et A. Chateaubriand (*Le tribunal de Dieu, roman*, 1948) à D. Daeninckx (*Le facteur fatal, roman*, 1990) et V. Volkoff (*Le Berkeley à cinq heures, roman*, 1993)... Cette habitude tire, à mon sens, son origine d'une pratique éditoriale avancée, celle d'élire un terme plus commercial que « nouvelle », *qui n'est pas commercial*. (Cet extrait d'une lettre inédite de M. Lascaux se passe de commentaire :

[...] lorsque j'ai publié la « Bataille de Kermovan » (1984), mon éditeur m'a demandé de modifier le sous-titre, qui était « et autres récits fantastiques » pour le remplacer par le mot « roman ». Il a invoqué des raisons d'ordre commercial, en m'affirmant que le livre se vendrait plus facilement [8 novembre 1985].)

Ainsi les cinq recueils de G. des Cars, auteur commercial s'il en est, seront-ils toujours intitulés « romans », comme ces recueils réédités récemment d'auteurs à

la mode (J. Ray) ou qu'on essaie de remettre à la mode (Ch. Plisnier) qui reparais-  
sent sous cette seule étiquette. Et l'éditeur de renchérir en gommant proprement  
« nouvelle » au profit de « roman », comme dans cette notice à la réédition aug-  
mentée d'un recueil de 1948 de Samivel, *Il y aura de l'eau pour les cygnes, roman*  
(1983) :

Erreur d'étiquette. Par suite d'une confusion matérielle, où l'on est libre de découvrir,  
au choix, les faits du pur hasard ou de son contraire, le prote, pour ce livre, a placé en  
sous-titre le mot « roman », alors qu'il s'agit d'un recueil de nouvelles [...]. Mais  
qu'est-ce qu'une nouvelle dans la lignée, sinon un court roman, réduit ou plutôt  
peaufiné jusqu'aux structures essentielles, aux prolongements suggérés, et même  
parfois aux conclusions ! En sorte que la faute tiendrait à la présence d'un « s » en  
plus ou moins. Quoiqu'il en soit, voici le lecteur bien prévenu. Il lui reste à juger s'il  
s'estime égaré, lésé, par la présence de plusieurs « romans » ou bien d'un seul<sup>21</sup>.

Aboutissement d'une telle volonté d'assimiler le recueil de nouvelles au ro-  
man : l'étiquette de « roman par nouvelles », qui apparaît en 1989, sous la plume  
de J.-N. Blanc : *Chiens de gouttière, roman par nouvelles*. Et l'auteur de se tenir dé-  
sormais à l'étiquette, qui désigne même à présent son premier recueil (*Bardane*  
*pour exemple, nouvelles*, 1986) : *Esperluette et compagnie, roman par nouvelles* (1991 :  
« Ces vingt-trois nouvelles composent le ROMAN des saisons de ce grand-père et  
de son petit-fils », notice au verso), *Fil de fer, roman par nouvelles* (1992), *Hôtel*  
*intérieur nuit* (1995 : « [...] autant de nouvelles qui rédigent en fin de compte le  
ROMAN de cet hôtel »). J.-N. Blanc n'est pas le premier à avoir choisi pour ses  
nouvelles un personnage unique, un même lieu avec de mêmes personnages ; il  
n'est pas non plus le premier, on doit le savoir, à avoir forgé une étiquette neuve,  
puisque, dès 1943, se lit dans le service de presse du *Printemps des hommes* de  
R. Dumay :

Au point de vue technique *Le printemps des hommes* se présente comme une tentation  
pour créer un genre nouveau. ROMAN-NOUVELLE, telle serait l'indication exacte de  
ce livre qui se déroule comme le roman le plus classique, allant de l'enfance du héros  
à son mariage. Sous des noms différents, à des âges différents, c'est le même homme  
que nous découvrons. Le ROMAN-nouvelle a permis à l'auteur de réaliser plusieurs  
des différents destins possibles pour le même personnage, qui, comme chacun de  
nous, rêvait de courir le risque de plusieurs vies.

Il n'empêche que la « commercialisation » de l'idée revient à J.-N. Blanc :

*Est-ce par refus des genres que vous utilisez l'appellation « Roman par nouvelles » pour trois  
de vos textes ?*

J.-N. B. : La question du *rappor*t entre les textes, dans un recueil de nouvelles, me  
préoccupe particulièrement. Si jamais ces rapports connaissent une certaine unité  
tout au long du recueil, s'ils aident à tisser les textes dans un ensemble cohérent, et

s'ils esquissent un récit silencieux qui parcourt tout l'ouvrage, alors le total se rapproche du roman. Comme cependant chaque « chapitre » est autonome (comme toute nouvelle qui se respecte), le résultat global est un hybride : un roman fait de nouvelles, un « roman-par-nouvelles ». Reste que cette dénomination manque de grâce. Je n'ai hélas pas trouvé d'autre nom.

*Pour ces textes, faut-il parler de « montage » au sens cinématographique du terme, plutôt que de composition du recueil ?*

J.-N. B. : Je connais peu de recueils qui ne soient pas composés. En général les auteurs font un peu plus que mettre en tas des nouvelles réunies. L'ordre des textes est toujours important : ne pas commencer par un texte trop fort qui tue tout le reste, veiller au rythme, songer à des échos, ne pas terminer n'importe comment, etc. Procéder à un montage au sens cinématographique du terme, c'est autre chose. C'est tenter de calculer les effets de continuité et de contiguïté entre les divers textes de manière à produire du sens avec ces effets-là. C'est ce que j'essaie de réaliser. Je ne dis pas que j'y réussis.

(Interview, *Harfang, la revue de la nouvelle*, n° 9, automne 1995<sup>22</sup>).

Le tout est de voir comment le lecteur se comportera en présence d'une telle formule, car il doit se demander ce qu'il lit en fin de compte : un roman ? (dans l'association créée, c'est le terme dominant), un recueil de nouvelles ? En totale contradiction avec toute l'histoire du recueil, l'étiquette ne ravale-t-elle pas la nouvelle à un « morceau » de roman puisqu'elle nie la notion même de nouvelle ? Plutôt que de voir là, en un temps où la nouvelle n'occupe plus de place dans le paysage littéraire (je parle des années 90), une volonté de lui conférer un nouveau statut (quoiqu'on doute que celui-ci, équivoque, ambigu, attire les lecteurs, surtout les lecteurs de romans ?), ne serait-il pas un aveu d'impuissance d'être romancier à part entière ? Et l'étiquette semble actuellement recueillir les suffrages. Même une nouvelliste, qui fut une figure de proue des années 80, comme Ch. Baroche, annonce pour bientôt un « roman par nouvelles » ! À l'opposé – je dirais, heureusement – d'aucuns continuent à prôner l'idée d'un recueil hétérogène :

Est-ce pour atténuer cet effet de coupure, de séparation, que s'est instauré ce thème-serpent de mer de l'unité, la cohérence, la trame censées relier les nouvelles d'un recueil ? Je me demande si ce souci d'homogénéité n'est pas une loi du genre (abusivement) imposée par les éditeurs, la critique ou les auteurs eux-mêmes plutôt qu'une demande des lecteurs ? Bien sûr telle ou telle thématique que se donne l'auteur au départ peut l'aider à faire surgir les sujets des nouvelles. Mais le problème est plutôt : comment un lecteur lit-il un recueil, ou une revue de nouvelles ? Ou bien en picorant, en prélevant à sa guise, voire éventuellement en prenant le recueil à rebrousse-poil sans se laisser imposer un ordre préétabli (et parfois factice) ? Peut-être une éducation du lecteur de nouvelles est-elle à faire dans ce sens. Autrement dit, dans le sens de l'acceptation de la rupture (ce qui advient, de fait, si on lit une nouvelle isolée dans un quotidien, un hebdo ou un mensuel). Tout se passerait comme si l'édition tendait à ce que le recueil de nouvelles doive imiter le roman (par cette



recherche d'unité et de continuité). Comme si, une fois de plus, la nouvelle était un genre honteux. Ne faut-il pas, au contraire, en affirmer clairement la spécificité : discontinuité, diversité, ruptures et contrastes ? (15 décembre 1985).

(Lettre inédite de C. Pujade-Renaud.)

L'avenir nous apprendra si le roman par nouvelles est devenu un archétype.

René GODENNE

Liège, avril 1997

#### DU RECUEIL SELON QUELQUES NOUVELLISTES CONTEMPORAINS

A. Nadaud (auteur de deux recueils, dont *Voyage au pays des bords du gouffre, nouvelles*, 1986).

*Cette pré-publication en revues est-elle un pis-aller pour vous ou bien est-elle plus importante ?*

Elle est capitale. D'une part, elle donne l'occasion de travailler le texte plusieurs fois et donc d'en circonvénir les faiblesses ; d'autre part, cela permet de respirer un peu. Il y a quelque chose d'asphyxiant à écrire des nouvelles à la suite ; la publication en revues offre une ouverture, met chaque texte à l'épreuve de la page imprimée.

*N'est-ce pas contradictoire, pourtant, cette pré-publication et ce que vous dites dans Voyage : que les nouvelles vont ensemble, qu'elles composent un tout, et doivent être lues les unes en fonction des autres ?*

L'impression de totalité qui est donnée par un recueil vient de la cohérence interne de l'imaginaire. Grâce à cette mise en relief des nouvelles les unes par rapport aux autres, peuvent être repérés des thèmes, peut se dégager un climat. Dans *Voyage*, ce qui peut faire l'unité de toutes ces nouvelles, c'est que chacun s'emploie à prendre le contre-pied d'un certain nombre d'idées reçues. La terre est ronde, croit-on ? Qu'en pouvait-il être pour un Grec du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., qui, lui, la croyait plate ? Quelle impression physique était-il susceptible d'éprouver à se pencher sur son extrême rebord ? Toutes ces nouvelles procèdent d'un paradoxe, et l'aspect fantastique qu'elles ont parfois découle de là.

Ainsi ne peut-on pas se lever un matin et prendre la décision d'écrire un recueil de nouvelles. Le surgissement de la nouvelle en soi est quelque chose qui ne se commande pas. À l'inverse du roman peut-être...

(Brèves, n° 26, été 1987.)

A. Berthiaume (auteur de quatre recueils, dont *Presqu'île dans les villes*, 1991).

Faut-il déplorer une lecture qui recherche à tout prix une unité de surface dans un recueil, qui considère celui-ci de la même manière qu'un roman, comme une suite

d'épisodes interdépendants ? N'est-ce pas privilégier l'archipel aux dépens des îles ? Oublier qu'il puisse exister une esthétique du disparate, de la rupture... et de la surprise ?

(« À propos de la nouvelle, ou les enjeux de la brièveté », *Écrits du Canada français*, n° 74, 1992.)

Ch. Baroche (auteur de huit recueils, dont *Bonjour, gens heureux...*, nouvelles, 1993).

C.R.H. : *Vautrin disait récemment qu'il écrivait un recueil de nouvelles comme un roman, avec le projet précis d'un recueil. Pratiquez-vous de la même façon ?*

C.B. : Seulement pour *Il ventait devant ma porte* [1989], où j'ai eu un souci d'organisation interne très net. Mais, dans l'ensemble, j'écris les nouvelles comme elles me viennent. Pour faire un recueil, je vais chercher celles qui s'organisent autour d'un thème. Parfois, un thème se dégage tout d'un coup de quelques-unes et ça me donne une indication sur ce que je vais écrire pour compléter.

C.R.H. : *Trouvez-vous vous-même les titres ?*

C.B. : Oui, toujours.

C.R.H. : *Vous ne choisissez pas, pour le recueil, le titre de l'une des nouvelles. Le titre donne la note.*

C.B. : Je tiens ça de Paul Morand, qui trouvait toujours un titre chapeau.

(*Brèves*, n° 39, 1992.)

Ch. Rolland-Hasler (auteur de deux recueils, dont *Les frimeurs*, nouvelles, 1994).

J.G. : *Votre recueil a une certaine unité de thèmes et de ton. Quels sont vos critères et votre travail d'organisation ?*

C.R.H. : Les nouvelles publiées dans *Bonjour miss Adams !* [1989] ont été choisies par l'éditeur qui a ainsi composé le livre autour d'un thème. On aurait pu (on pourrait) constituer un recueil sur le thème de l'adolescence.

Je ne travaille pas en fonction d'un recueil. Je laisse toute liberté à l'inspiration. Mais les nouvelles s'organisent toujours en fonction d'un même thème qui vous poursuit pendant un certain temps, ce qui fait qu'un fil court d'un texte à l'autre. Le lecteur peut « rebondir » d'un texte à l'autre. Ceux-ci s'éclairent mutuellement. Il peut y avoir un jeu intéressant à l'intérieur d'un recueil. La nouvelle a son sens propre et un second sens qui peut apparaître lors de la lecture des autres nouvelles voisines.

Mais j'aime beaucoup les nouvelles publiées seules, soit dans un journal, une revue, soit en livre comme l'a fait l'éditeur B. Dumerchez. La nouvelle est ainsi mise en valeur et il n'y a pas d'ombre portée d'un texte à l'autre.

(*Harfang*, n° 5, printemps 1993.)

D. Daeninckx (auteur de six recueils, dont *Main courante, récits*, 1994).

Le facteur fatal, *recueil de nouvelles, a été présenté comme un roman. Pourquoi ?*

D.D. : *Le facteur fatal* [1990] n'est pas un recueil même si ce n'est pas tout à fait un roman. Il s'agit en fait de la biographie de l'inspecteur Cadin. La bio d'un personnage de roman ! Ce n'est pas non plus un « roman par nouvelles », mais plutôt des fragments, une vie brisée. Alors on met « roman ».

(*Harfang*, n° 8, hiver 1994-1995.)

## BIBLIOGRAPHIE

1. F. Ricard, « Le recueil ». *Études françaises* ; 1978, 1-2, p. 114-115.
2. R. Godenne, « Le recueil de nouvelles ». *Nouvelles nouvelles, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle*, février 1988 (repris in *Études sur la nouvelle de langue française*. Paris : Champion, 1993, p. 153-156).
3. C. Congiu, « Le recueil de nouvelles, tout un art ». *Taille réelle* ; 1991, n° 10, pp. 48-50.
4. M. Viegnes, « Les titres des recueils ». *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. New York : Peter Lang, 1989, p. 49-57.
5. J.-P. Boucher, *Le recueil de nouvelles, études sur un genre dit mineur*. Montréal : Fidès, 1992 (exemples québécois uniquement).
6. M. Jeay, *Donner la parole. L'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*. Montréal : Cérès, 1993.
7. J.-Ch. Duchon-Doris, « Le recueil, genre littéraire à part entière ». *La nouvelle c'est l'urgence, Revue des deux mondes*, juillet-août 1994, p. 150-157.
8. M. Jeay, « Esthétique de la nouvelle et principe de la mise en recueil au Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle ». *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. I. *Actes du colloque de Metz, juin 1996*. Ottignies : Quorum, 1997, p. 63-76.

## NOTES

- <sup>1</sup> Dépouillement arrêté le 6 novembre 1997.
- <sup>2</sup> Sur ces questions de terminologie, qui ne seront pas abordées ici, je renvoie à mon étude *La nouvelle* (Paris : Champion, 1995).
- <sup>3</sup> Le cadre est omniprésent dans un grand nombre de recueils du XIX<sup>e</sup> siècle, mais appliqué à un *seul* texte. Tout le monde a en tête l'un ou l'autre exemple tiré de Maupassant (voir *La nouvelle*, p. 59-61). Ce cadre en réduction est la clé de voûte de la démarche du nouvelliste-conteur du XIX<sup>e</sup> siècle et devient, au fil des ans, un archétype.
- <sup>4</sup> De la même façon, les nouvellistes recourent de moins en moins à la formule du cadre en réduction.
- <sup>5</sup> Sous le titre *Hexaméron* paraît, en 1990, un collectif de non-nouvelles (D. Roche, J. Roubaud, N. Michel...). « Ce récit, par des voies différentes, de six journées de création littéraire » ne regarde pas notre propos (je passe sur l'illisibilité des textes). Quelle ironie (ou quelle prétention) de voir ces gens se référer à une tradition qui ne les concerne pas !
- <sup>6</sup> Voir mon article « Vercors nouvelliste », *Vercors (Jean Bruller) et son œuvre*, textes réunis par G. CESBRON et G. JACQUIN. Paris ; Montréal ; Turin : L'Harmattan, 1999, p. 237-252.
- <sup>7</sup> Voir encore *Nouvelles de l'estaminet* (1936) de R. Jouglet, *Au pigeon blanc, y'avait un'bell'fille (quatre histoires d'espions)* (1941) de H. Danguy, *Contes de Madame* (1946) de P. Gordeaux, *Bleu R.A.F., sept contes de la Royale Air Force* (1951) d'A. Max, *Histoires du café maure* (1952) d'E. Gaudissart, *Contes de la bonne auberge* (1955) de J. Guillemard, *Contes pour buveurs attardés* (1966) de M. Tremblay, *Zouchy et quelques autres histoires* (1989) d'Y. Hamburger. La présence des termes de « conte » ou d'« histoire » indique assez le caractère anecdotique des textes, ce qui confirme d'autre manière ce

qui vient d'être dit.

- <sup>8</sup> *Contes glacés* (1974) de J. Sternberg. À choisir entre le roman et le recueil, l'auteur n'hésite pas : « Écrire un roman de plus de 250 pages, c'est à la portée de n'importe quel écrivain pour le moins doué [...]. Mais écrire 270 contes, généralement brefs, c'est une autre histoire. Ce n'est plus une question de cadence, mais d'inspiration : cela demande 270 idées » (Avant-propos, p. 5).
- <sup>9</sup> *Le caravansérail, ou Recueil de contes moraux* (1811) d'A. Sarrazin, *Le conteur, recueil de contes et de nouvelles* (1833), *Caprices, recueil de nouvelles* (1891), *Démons et chimères, recueil de nouvelles* (1977) de Ch. et N. Henneberg, *Recueil de nouvelles* (1983), *Les contes d'Aristée, recueil de nouvelles* (1988) de M. Regard, *Nouvelles brèves, recueil de nouvelles* (1995) de M. Septima...
- <sup>10</sup> Voir ci-dessus.
- <sup>11</sup> Voir *Les nouvelles nouvelles* (1663) de Donneau de Visé, *Nouvelles toutes nouvelles* (1708) de de Mailly, *Nouvelles nouvelles* (1792) de Florian, *Contes nouveaux et nouvelles nouvelles* (1813) d'A. Sarrazin, *Nouvelles nouvelles* (1853) de J. Méry, *Les douze nouvelles nouvelles* (1884) d'A. Houssaye, *7 nouvelles nouvelles* (1963) de P. L. Violle...
- <sup>12</sup> Voir *Nouvelles espagnoles* (1692) de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, *Les soirées du Bois de Boulogne, nouvelles françaises et anglaises* (1742) de Caylus, *Nouvelles grecques* (1828) de M. Félix, *Contes du Bocage* (1843) d'E. Ourliac, *Histoires normandes* (1855) d'A. Karr, *Nouvelles orientales* (1933) de M. Yourcenar, *Nouvelles américaines* (1986) de V. Volkoff, *Nouvelles londonniennes* (1991) de L. Hémon, *Nouvelles charentaises* (1991), *Des nouvelles des Vosges* (1992)...
- <sup>13</sup> Voir *Les crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* (1800) de Sade, *Nouvelles contemporaines* (1826) d'A. Dumas, *Nouvelles réalistes* (1858) d'E. Pouvillon, *Histoires exotiques et merveilleuses* (1920) de P. Mille, *Contes désobligeants* (1923) de P. Dominique, *Histoires morales* (1925) d'E. Henriot, *Histoires de brigands* (1936) de L. Guilloux, *Histoires maléfiques* (1965) et *Histoires vénéneuses* (1970) de C. Seignolle, *Les ombres heureuses, nouvelles musicales* (1973) d'E. Buenzod, *Nouvelles révolutionnaires* (1989)...
- <sup>14</sup> En 1964 paraît *7 contes abracadabrants* de R. Fauconnet.
- <sup>15</sup> C'est moi qui souligne.
- <sup>16</sup> Voir mes *Études sur la nouvelle française* (Genève : Slatkine, 1985, p. 253-281), mes *Études sur la nouvelle de langue française* (Paris : Champion, 1993, p. 175-185, p. 187-195).
- <sup>17</sup> Arland reste une référence : « L'organisation d'un recueil de nouvelles n'obéit pas aux mêmes lois que la composition d'un traité [...]. Marcel Arland, orfèvre en la matière, parlait plus volontiers d'un ensemble que de recueil » (M. Deleforge, *La nuit dernière nous, nouvelles*, 1993, note).
- <sup>18</sup> « Le recueil, genre littéraire à part entière », *Revue des deux mondes*, juillet-août 1994, p. 151.
- <sup>19</sup> Voir encore *Au café, nouvelles* (1955, 1984) de M. Dib, *Le songe d'une photo d'enfance* (1993) de L.-Ph. Dalembert, *L'épervier, nouvelles de Mahdia* (1994) de M. Ghachem...
- <sup>20</sup> Voir encore du même : « Le dernier [texte] n'est tout à fait intelligible que si l'on a d'abord lu le premier » (*Un saint au néon*, 1956, avertissement).
- <sup>21</sup> À l'occasion, ce sera l'étiquette de « romans » (une dizaine de fois) qui se substituera aux étiquettes que l'on serait en droit d'attendre : *La visite du château et autres romans* (1975) de J. Lahougue, *Aménagements successifs d'un jardin, à C..., en Bourgogne, suivi de Argumentation de Linès-Fellows, romans* (1983) de J.-M. Aubert...
- <sup>22</sup> Voir encore *131 novellistes contemporains par eux-mêmes* (Paris : Manga, 1993, p. 49-50) et « Pour une petite histoire du "roman par nouvelles" et de ses malentendus » (*Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, actes du colloque L'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve*, 26-28 avril 1994. Frasne : Canevas ; Québec : L'instant même ; Echternach : Phi, 1995, p. 173-178).

# DE L'EMPÊCHEMENT LYRIQUE DE LA NOUVELLE : NOUVELLE ET LIVRET D'OPÉRA

Mais que dire de cet oiseau  
Que dire des métamorphoses  
De l'âme en chant dans l'arbrisseau  
Du cœur en ciel du ciel en roses  
(Apollinaire, *Calligrammes*)

Rien ne semble plus éloigné génériquement, à première vue, que la nouvelle du livret d'opéra et l'on pourrait incliner à croire qu'il s'agit d'un rapprochement hasardeux, purement intellectuel, une vue de l'esprit, une nouvelle preuve de l'à-peu-près, de la complaisance avec lesquels on définit le genre – réputé indéfinissable – de la nouvelle.

Et, de fait, les deux genres précités n'ont rien qui puissent justifier une telle entreprise : ici l'on se plie aux exigences d'une forme théâtrale (présence du public, profération du texte, prééminence des acteurs, temporalité et spatialité réglées, etc.), là on se tourne résolument vers le roman – la nouvelle (telle était l'une des hypothèses émises dans mon ouvrage) préparant toujours, d'une manière ou d'une autre, l'avènement du roman et « lorgnant » pour ainsi dire vers lui.

Pourtant, il est remarquable que bon nombre de librettistes se soient inspirés de nouvelles pour composer leur synopsis. Qu'on nous pardonne ce petit survol préalable mais, dans un domaine aussi peu exploré, il est peut-être nécessaire d'établir d'abord un « croquis expédié » et un relevé des œuvres qui, dans la littérature « opératique », seraient susceptibles d'accréditer notre thèse : les plus fameuses d'entre ces nouvelles sont sans doute *Carmen* de Mérimée – tout à fait centrale, à bien des égards –, *La dame de pique* de Pouchkine dont s'est servi le compositeur russe Tchaïkovsky ; mais ces deux textes ne sauraient occulter l'efflorescence d'un corpus qui est loin d'être négligeable et qui – notons le – tend à s'étoffer dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup>, c'est-à-dire une fois révélé l'engouement pour la nouvelle romantique, puis au début du XX<sup>e</sup> siècle, époque que nous nommons la modernité et qui n'englobe pas la contemporanéité, autrement dit la période qui a vu la musique – en particulier la musique lyrique – cesser d'être intelligible au commun des mortels. Nous trouvons ainsi : *Katja Kabanova* de Janacek (tiré de *L'orage*, nouvelle d'Ostrovski, 1859), *Les contes d'Hoffmann* d'Offenbach, même s'ils sont écrits d'après une trilogie hoffmannienne reconstituée (l'une d'entre elles n'est pas d'Hoffmann d'ailleurs) et s'ils relèvent plutôt du

domaine de l'opérette – mais ne s'agit-il pas là d'un genre précisément contigu à l'opéra et ne nous intéresse-t-il pas précisément à ce titre ? –, plus près de nous *Arabella* de Strauss (d'après une nouvelle de son librettiste attitré Hugo von Hoffmannsthal), *L'ange de feu* de Prokofiev (d'après une nouvelle de V. Briussov publiée en 1907), *Le dialogue des carmélites* de Poulenc (la pièce de Bernanos est elle-même adaptée d'une nouvelle de Gertrude von Le Fort, datant de 1939), *Le tour d'érou* de B. Britten (le premier tour avait été donné par H. James) ; enfin – incursion hardie dans le pré carré de la musique dodécaphonique – *Le prisonnier* du compositeur italien Luigi Dallapiccola, ouvrage composé après la seconde guerre mondiale (1949) en lequel les critiques s'accordent à reconnaître un chef-d'œuvre absolu de notre temps<sup>1</sup>, est inspiré de deux nouvelles : d'une part *La torture par l'espérance* (1883) de Villiers de l'Isle-Adam, d'autre part *Légende et aventures d'Uylenspiegel et de Lamme Goedzak* de Charles de Coster (1867). Rien d'étonnant à cela au fond, si l'on songe que la musique dodécaphonique se construit comme un système duel et répétitif, « un ordre double<sup>2</sup> » combinant des séries et reproduisant sciemment « des thèmes et des cellules musicales nettement individualisés<sup>3</sup> » : or le dualisme – des points de vue, des caractères, des figures, des topoï – n'est-il pas aussi une des caractéristiques fondamentales de l'écriture de la nouvelle<sup>4</sup> ?

Entendons-nous bien : il ne s'agit nullement ici de prétendre à l'homologie ou à l'identité de ces deux genres : certes ils donnent lieu tous les deux à une forme relativement brève, certes ils tendent tous deux à une sorte de dépouillement, de resserrement minimal, à mettre à nu une structure dramatique matricielle, mais la comparaison s'arrête là et il convient mieux de parler d'*analogies* ; une nouvelle, quelle qu'elle soit, ne saurait être utilisée telle quelle à des fins lyrico-musicales, de même un livret d'opéra ne saurait être lu comme une nouvelle – ce n'est pas un récit, à aucun moment ne s'établit avec le lecteur la relation de connivence étroite caractéristique de l'écriture narrative –, un livret d'opéra ne saurait non plus s'insérer harmonieusement au sein d'un recueil de nouvelles ; Nerval s'y est employé avec *Les filles du feu*, quelque peu échevelées<sup>5</sup>, et c'est du plus curieux effet : l'on élude généralement le petit texte dialogué intitulé « Corilla » et ce silence gêné correspond à l'embarras dans lequel le lecteur se trouve dès lors qu'il doit le faire figurer aux côtés de l'émouvante « Sylvie » ou de la romanesque « Angélique » : car l'histoire de cette prima donna napolitaine qui berne simultanément deux de ses amants n'ébauche ni plus ni moins que le canevas d'un opéra-bouffe dans le plus pur style donizettien (voir *L'élixir d'amour* ou *Don Pasquale* par exemple).

Nerval d'ailleurs – ouvrons une courte parenthèse – a eu l'occasion de signaler à maintes reprises, dans ses comptes rendus de spectacle pour *Le constitutionnel*, *L'artiste*, etc., la médiocrité jamais démentie de la plupart des livrets et il semble qu'il tienne Scribe pour l'emblème triomphant de la stérilité bourgeoise de l'époque ; voici ce qu'il écrit à son sujet<sup>6</sup> :

Que dire de ce poème ? M. Scribe [...] à qui l'on doit tant de poèmes d'opéra remarquables, et entre autres *Le philtre* et *Le comte Ory*, dont il aurait pu faire de charmants poèmes pour l'Opéra-Comique, a le tort de faire trop peu pour ce théâtre qui lui est si bienveillant. Il y a un mot qui court les coulisses et dont nos lecteurs voudront bien excuser la trivialité ; le voici : « Scribe est un homme de ménage ; il prend une carotte et la coupe en deux ; d'une moitié il fait une pièce pour les Français, divise en trois l'autre moitié, ce qui produit un opéra, un ballet et un vaudeville : des épiluchures il fait un opéra-comique. »

Et puis encore :

Il faut souhaiter que le règne de M. Scribe dure longtemps, mais seulement sur les scènes où il ne vient pas faire concurrence à la littérature véritable. Cette imagination gracieuse toujours, riche et puissante parfois, mais qui manque de style, c'est-à-dire *de forme et de contour*, s'accommode à merveille du secours de la musique, qui vient finir à point ce qu'elle n'a qu'ébauché. Rien ne ressemble plus à un drame complet et de haute portée qu'un opéra de Scribe *fini* par Meyerbeer ; rien n'imité davantage l'effet non encore réalisé en France, de la comédie romanesque, comme Shakespeare et Calderon l'avaient comprise, qu'un opéra-comique de Scribe *fini* par Auber<sup>7</sup>.

Derrière le sarcasme poli et le règlement de compte, soyons attentifs à la finesse de l'analyse : il n'existe pas en général de *beau livret* – nous dit Nerval – car le propre de ce genre d'ouvrage est en l'occurrence de n'être pas « fini », d'être incomplet, rabougri, inerte, d'en appeler toujours à l'intervention d'opérateurs supplétifs, et donc de ne constituer aucun genre précisément (« il n'a ni forme, ni contour », écrit-il). Comment exiger alors que des linéaments foncièrement rudimentaires engendrent de purs objets d'art, comment exiger qu'un matériau soit d'emblée artistique, qu'une trame donne spontanément naissance à de jolis motifs ? La plupart des livrets ne présentent donc pas de qualités esthétiques, hormis ceux qui ont été empruntés à des genres déjà constitués, auquel cas on pourra les tenir pour « beaux » en fonction de critères externes : c'est ainsi qu'Hoffmannstahl fournit à Strauss pour son *Elektra* une tragédie en un acte qui constitue un modèle du genre, un petit chef-d'œuvre de poésie convulsive et de concision, mais en l'occurrence c'est un beau livret *parce que* c'est une belle tragédie. Rien n'oblige le librettiste en effet à se soucier de la fortune purement théâtrale de son livret, ni de ses qualités intrinsèques dans ce domaine. En revanche, il est de *bons* et de *mauvais* livrets : *plus* ils seront en effet sujets à l'appropriation lyrique, *plus* ils faciliteront la tâche du compositeur, *meilleurs* ils seront ; on pourra par exemple mesurer – dans le cas de Verdi – les progrès accomplis durant la période qui va de *Simon Boccanegra* (1857) dont le livret de F. Maria Piave<sup>8</sup> l'a contraint, dans un premier temps, à de singulières prouesses techniques, à *Othello* (1887), Arrigo Boito ayant ici très honorablement adapté le drame de Shakespeare.

Une nouvelle n'est donc point un livret d'opéra, ce qui ne nous empêche pas d'arguer de la *proximité* de deux formes littéraires qui l'une et l'autre voient en quelque sorte se produire leur avènement au XIX<sup>e</sup> siècle et ne tardent pas à se télescoper : le *passage* de la nouvelle au livret est fréquent et, semble-t-il, on le verra plus loin, presque obligé.

Intéressons-nous donc d'un peu plus près à ces « points de jonction » qui permettent le transfert de « genres » : ce peut être pour nous une façon de mieux définir un genre réputé indéfinissable et dont on sait déjà quels rapports étroits il entretient avec le roman et le conte. Qu'il ait également partie liée avec le drame et la tragédie, voilà qui n'est pas pour nous surprendre et confirme l'idée qu'il y va d'un genre essentiellement *intercalaire*. On se laisse volontiers aller aujourd'hui à décréter que la nouvelle n'est nulle part, qu'elle est un genre vide, introuvable, qu'elle n'existe qu'à proportion de son absence, dernier refuge d'une littérature subversive ou contestataire<sup>9</sup>.

Sans vouloir remettre en cause a priori le fondement de ces dogmes, l'on pourrait malgré tout considérer que *l'interconnexion* des genres est un phénomène manifeste, qu'il est des romans poétiques (voir J. Gracq), autobiographiques (voir Proust), des poésies narratives (voir Hugo), des drames poétiques (voir G. Lorca), des poésies en prose et une prose théâtrale (Rousseau, B. de Saint-Pierre...), bref que les différents genres littéraires s'entrecroisent, se superposent, se combinent selon une dialectique subtile – ce qui n'interdit aucunement de reconnaître les limites qui les constituent en genre. Pourquoi en serait-il autrement de la nouvelle ? Certes elle est plus complexe car elle se situe d'évidence au *carrefour* de tout un réseau d'influences et de combinatoires, car elle est *traversée* de multiples « flux » génétiques et participe de la formation des autres genres, mais il est loisible – pourquoi non ? – de délimiter son périmètre propre ; on n'en comprendra que mieux la place capitale qu'elle occupe dans l'histoire des formes littéraires en général et au sein de la révolution artistique qui s'opère au XIX<sup>e</sup> en particulier<sup>10</sup>.

\*

*Proximité* de la nouvelle et du livret d'opéra, disions-nous. Certes, et l'on est frappé du succès dont certains nouvellistes plus que d'autres ont pu jouir auprès des librettistes de tous ordres. Gogol par exemple, avec *Le nez* et *Les veillées d'Ukraine* respectivement s'est trouvé à l'origine de l'opéra de Chostakovitch du même nom et de *La nuit de Mai* de Rimski-Korsakov, Mérimée d'autre part a lui aussi tenté nombre de compositeurs. Point n'est besoin de signaler *Carmen* ni le sort fameux que lui réservèrent Meilhac et Halévy, puis Bizet ; on sait moins en revanche que Scribe avait travaillé à une adaptation de *La partie de tric-trac*<sup>11</sup> de même qu'Édouard Lalo à une résurrection de *La Jacquerie*, que *La Périchole* d'Offenbach met en musique son *Carrosse du Saint-Sacrement*, ou que *Les Huguenots* qui déclencha une sorte de « Meyerbeermania » à l'époque est, à n'en point douter, une refonte de sa *Chronique du règne de Charles IX*...



Détail intéressant, les personnages mériméens ont fréquemment à fredonner quelque air d'opéra, ils assistent ou ont assisté à quelque grand-messe mondaine à Paris : Max de Saligny (dans A. Guillot) évoque une « prima donna qui pesait 150 kilogrammes, et une seconda donna qui avait la bouche comme un four et un nez comme la tour du Liban », tandis que le docteur craint de manquer le premier acte de l'*Otello* de Rossini ; Julie dans *La double méprise* entreprend d'étudier le duo de *Maometto*, du même Rossini<sup>12</sup>...

Plus troublant encore : Mérimée écrit en juillet 1829 une nouvelle qui raconte l'hallucination d'un vieux roi de Suède qui, après avoir perdu son épouse Ulrique-Éléonore, assiste certain soir au spectacle fantastique d'une cour de justice mystérieusement rassemblée dans une des salles de son palais aux fins d'une exécution sanglante : sur le trône siège un cadavre épouvantable, de « sang royal » au demeurant, un jeune homme est ensuite décapité en sa présence. Cette vision prémonitoire est une sorte de prophétie : c'est cinq règnes plus tard que doit s'accomplir la malédiction qui frappera la Suède et le roi Gustave III sera en effet mortellement blessé en 1792, au cours d'un bal masqué, par un jeune homme enseigne des gardes, Ankarstroem, qui sera lui-même mis à mort. Or Verdi, dans *Le bal masqué* justement, reprend le sujet à sa façon en 1859 (c'est en réalité F. Maria Piave qui refond le livret de Scribe – 1832 – primitivement destiné à Rossini puis à un *Gustave III* d'Auber qui n'a pas vu le jour) : l'argument est subtilement modifié ; certes, comme l'indique le titre, c'est la mort de Gustave III lors du bal masqué qui constitue le point d'orgue de l'ouvrage, mais Ankarstroem est ici un *ami* du roi et c'est par jalousie (le roi en effet témoigne à la femme de son sujet des marques appuyées de reconnaissance) qu'il est poussé au crime. La confrontation des deux versions est des plus intéressantes car celles-ci se répondent, entretiennent une sorte de dialogue souterrain : l'angle d'attaque choisi par Verdi nous incite à ne pas dissocier l'aventure individuelle du monarque, du devenir historique de son pays ; le livret en l'occurrence sert de contrepoint à la nouvelle : c'est *parce qu'il* se sent confusément responsable de la mort de sa femme que le Charles XI de Mérimée est en proie à ce cauchemar, et le règne de la violence civile qui s'inaugure alors pour la Suède est intimement lié à la violence, pernicieuse et individuelle celle-là, qui régit les rapports intra-communautaires ou conjugaux et se traduit, entre autres, par la discorde et l'adultère<sup>13</sup>.

La *proximité* de la nouvelle et du livret d'opéra est donc évidente, à tel point que tout « avant-texte » narratif (c'est du moins là notre hypothèse) servant de point de départ à un livret d'opéra, doit nécessairement et préalablement se soumettre à la ré-écriture sous forme de nouvelle.

Voyons-le précisément en mettant à l'épreuve deux genres qui lui sont contigus et qui donc se prêtent tout particulièrement à cette *transcription*. Le conte tout d'abord avec *La Barbe bleue* de Perrault<sup>14</sup>. Paul Dukas décide de faire un opéra de ce texte bien connu, mais c'est, immédiatement, pour le transformer : *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) imbrique le conte de Perrault et le mythe grec, l'épouse de

Barbe-Bleue est ici Ariane, elle ne se contente pas d'enfreindre l'interdit du « cabinet » et d'user de la septième clef, elle entreprend délibérément de se jouer du monstre, de délivrer ses consœurs emprisonnées dans les ténébreux in-pace du château, consœurs qu'en professionnelle du labyrinthe elle ramène à la lumière ; Barbe-Bleue est quinaud sur toute la ligne puisqu'il est, à son retour, mis hors d'état de nuire par un peuple de paysans qui le livre – pieds et poings liés – à la vindicte féminine... Retournement de situation : émues par les souffrances du Bourreau blessé, les femmes de Barbe-Bleue le défont de ses liens, non sans consolider, par là même, ceux qui – plus invisibles – les aliènent à leur commun mari ; Ariane seule embrasse la liberté...<sup>15</sup>

Les modifications sont ici radicales et de deux ordres : en premier lieu, l'environnement n'est plus réduit à une série de repères purement imaginaires (château, perron, carrosses dorés...), il signale une réalité ou tout au moins une *pratique* réaliste, de laquelle participe le récit de l'émeute paysanne qui gronde aux portes du château<sup>16</sup> ; ensuite les personnages n'ont plus rien à voir avec ces créatures inhumaines imaginées par Perrault, ayant pour seule fonction d'illustrer tout un discours symbolique figé et qui semblent, à vrai dire, sorties tout droit de l'Inconscient, comme si s'amorçait alors une sorte de crise de la représentation – crise savamment camouflée ; bien au contraire avec Dukas, Ariane, la Nourrice, Mélisande et les autres sont en voie d'humanisation, ils sont *presque* des humains, avec leurs faiblesses, leur vulnérabilité (Barbe-Bleue est déconfit, Ariane vérifie la caducité de ses certitudes...), ils sont capables d'amour (c'est le cas d'Ariane pour ses infortunées compagnes, de Barbe-Bleue aussi qui veut d'abord le bonheur de sa nouvelle épouse), ils sont en souffrance et aptes aussi à conquérir leur liberté. En un mot, ils sont l'incarnation « de très grandes forces au travail<sup>17</sup> », de toute une symbolique du désir, mais ce sont ici des symboles qui tendent à révéler du Sens et non plus à le cacher, ils procèdent donc de la genèse d'une *Conscience*. En cela, ils relèvent sans hésitation possible de l'univers de la nouvelle<sup>18</sup>.

Envisageons le cas du roman à présent. *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (1835) est tiré du roman de W. Scott, *The Bride of Lammermoor* (1819) et le texte du livret en condense assez remarquablement l'intrigue ; tous les personnages secondaires sont supprimés et par conséquent tout ce qui ressortit à l'ornementation et pourrait venir compliquer l'action principale qui se résume ainsi : Edgar de Ravenswood est contrarié dans son projet de mariage avec Lucy par le propre frère de celle-ci, qui lui désigne et impose, traîtreusement, un autre prétendant, et provoque pour finir un carnage général dont il réchappe seul<sup>19</sup>. On retrouve ici la *structure dramatique essentielle de la nouvelle* qui se fonde sur une approche systématique de la dualité actantielle, et plus particulièrement met en scène le conflit des *doubles*, manifestant par là une crise du Moi narratif : le frère de Lucy mu par une passion incestueuse est le rival déclaré d'Edgar. Le « dégraissage » dramatique fait ici apparaître le *canevas duel* caractéristique de la nouvelle en général.

En vérité s'il se produit qu'un roman fasse l'objet d'une réécriture pour l'opéra, c'est qu'il est une nouvelle<sup>20</sup>. On peut considérer en effet que le projet de tout vrai roman est d'*excéder* le Moi, pour le dire schématiquement ; de réaliser la fusion, l'unité de ce Moi dont on vient de tenter de décrire les signes de crise, et dans cette perspective la nouvelle, dans la mesure où elle marque une crise et contient le projet d'un impossible roman, peut être envisagée comme « sa carte génétique » même, une sorte de condensé dramatique, de matière brute et essentielle, préalable au roman, sa « molécule élémentaire ». Pourquoi chercher par conséquent à résoudre une crise qui le serait déjà, à reconstruire un édifice parfaitement monumental, à développer une structure déjà formée ? Il faut nécessairement que l'opéra se greffe sur une nouvelle<sup>21</sup>.

Or nous venons de comprendre que la nouvelle se prête par excellence au *transfert de genre* : tous les ingrédients du drame (personnages en nombre réduit et antagonistes, sans réelle épaisseur psychologique, prisonniers de l'instant et dans l'incapacité de s'inscrire dans le temps<sup>22</sup>, personnages toujours en *représentation* d'eux-mêmes car victimes de leur narcissisme, crise larvée, simplicité de l'action) s'y trouvent réunis qui donneront lieu – moyennant quelques aménagements spécifiques d'ordre dramaturgique – à un drame puis à une belle tragédie, car tel est par ailleurs l'enjeu profond de l'opéra : recréer du tragique à partir du drame.

Par conséquent, si un roman est manqué, s'il demeure à l'état de nouvelle indéfiniment prolongée ou maquillée (c'est le cas par exemple de la *Chronique* de Mérimée, de *La dame aux camélias* de Dumas ou de *Werther* de Goethe), ce qui n'a pu s'accomplir sous une forme romanesque le sera sous une forme théâtrale : l'unicité et l'équivocité propres à la nouvelle se transforment en *polyphonie* (cette polyphonie que le roman véritable laisse glorieusement se déployer...), précisément parce que la nouvelle – tendue, intense – semble l'appeler et a été comme régénérée par le compositeur d'opéra ; c'est une seconde chance qui lui est alors octroyée, de se « résilier », de renaître. De cette manière sont mises en évidence :

1. La frontière roman/nouvelle ;
2. Les analogies opéra/roman, quoique dans deux registres expressifs différents (l'un dramatique, l'autre narratif).

C'est par l'intervention de la *voix* humaine, condition première du lyrisme, et qui permet au chant d'atteindre sa perfection, instrument privilégié de la « grâce » et « tissu » même de la tragédie (ne parle-t-on pas d'ailleurs de « tessiture » vocale ?) que se réalise cette sorte de transmutation. C'est parce que Don José, dans les ultimes mesures de l'opéra de Bizet, hurle sa détresse et la porte jusqu'aux limites de l'humain – bien plus loin en tout cas que le Don José de Mérimée – que son cri nous bouleverse, littéralement nous « retourne » et nous fait comprendre que la vraie victime n'est pas Carmen mais *lui-même*, lui qui se livre alors corps et âme à et pour l'Humanité souffrante tout entière, et non pas seulement (s'agissant du crime crapuleux qu'il a commis) aux représentants de la loi, lui qui pro-

clame sa culpabilité, assume toute la culpabilité du monde, mais nous révèle avec éclat toute l'étendue de son innocence dans une lamentation d'une infinie douleur et beauté...

Cet imperceptible déplacement du sujet *change tout*, et rend possible le passage du pittoresque au sublime : il nous donne d'assister à la rédemption de Don José comme à celle d'Elektra dans l'œuvre de Strauss ponctuée d'un ultime mais inflexible surgissement de l'hystérie, ou celle d'Isolde littéralement exténuée de passion et toute à sa vocifération spasmodique dans son inoubliable chant du cygne.

Sans doute est-ce le recours à la voix, autrement dit l'intercession du corps, et cette façon tangible et sensuelle de signifier, de jouer *l'abdication du corps* précisément, qui confère à l'art lyrique son efficacité, si tant est que l'on s'intéresse à la résolution de la crise mimétique<sup>23</sup>.

Forme cathartique plus rudimentaire, l'opéra « répare » ce qui dans la nouvelle est inopérant, il se substitue au roman (ou plutôt éclaire le fonctionnement du processus romanesque, préparant peut-être par là l'avènement ultérieur du Roman, c'est-à-dire la formation du Mythe) ; il révèle que le théâtre est à *l'œuvre au cœur même du roman* et il permet en dernier lieu de mieux évaluer toute la portée du questionnement tragique, induisant, sur le plan de la poétique des genres, une double synthèse : d'une part il couronne le genre théâtral tragique des origines, *via* le drame, d'autre part il montre que le passage de la nouvelle au roman relève, structurellement, de la même problématique.

Résumons notre petite théorie de l'Histoire de l'Art Universel des origines à nos jours..., et vérifions allègrement notre hypothèse en laissant le dernier mot aux *Joyeuses commères de Windsor*. La comédie de Shakespeare provient, à l'origine, d'un conte italien du moyen-âge – très proche du fabliau (sur le thème de l'amoureux caché dans un meuble) : premier transfert du registre narratif au registre dramatique. *Échec* relatif, dans la mesure où la comédie a pour vocation non pas de résoudre la crise mimétique, mais d'en décrire seulement les symptômes avant-coureurs. *Deuxième phase* : on en revient implicitement à un canevas plus dépouillé (seule subsiste – très réduite – l'histoire de la confusion de Falstaff berné par Mrs Ford et Page, la ronde extravagante des prétendants d'Anne Page ayant été supprimée) transformé en *nouvelle* (les personnages sont plus vrais, l'œuvre est plus intimiste, elle s'apparenterait déjà à *Così fan tutte*, à un opéra « de chambre », au *Singspiel*) puis en un *livret* – second transfert – qui n'est donc pas très éloigné du drame romantique. Verdi, en dernier lieu, achève le processus en transfigurant un Falstaff qui atteint au plus haut degré d'humanité et *se convertit* à une nouvelle sagesse au début de l'Acte III (« Mondo ladro... »), il fait se fondre le comique dans le propos tragique et le tragique s'abolir dans « un grandiose éclat de rire » final, une fugue chorale où Falstaff mène la danse et proclame que « tout le monde est burlesque ».

D'où il résulte, *mutatis mutandis* et avec toutes les réserves qui s'imposent, à propos d'un tel réseau conceptuel :

1. que la nouvelle est plus élaborée que le conte ;
2. que le fabliau ou le conte est à la nouvelle ce que la comédie est au drame romantique ;
3. que le drame est à la tragédie ce que la nouvelle est au roman... ;
4. que le livret est à la nouvelle ou au drame ce qu'une transcription pour violon de Sarrazate est à un air d'opéra de *Carmen* : il est une combinaison de sonorités désespérément muettes, on l'entend mais il ne nous dit rien.

Thierry OZWALD

#### NOTES

- <sup>1</sup> F. R. TRANCHEFORT, *L'opéra d'Orfeo à nos jours*. Paris : Seuil (Points-Musique ; 2 et 3), 1978, tome II, p. 322.
- <sup>2</sup> *Ibid.*
- <sup>3</sup> *Ibid.*
- <sup>4</sup> Que dire également de la collaboration étroite de certains compositeurs et de certains nouvellistes ? C'est ainsi que Stefan Zweig, passé maître dans l'art du récit court, fournit à R. Strauss le livret de *La femme silencieuse*.
- <sup>5</sup> Tant il est vrai que Nerval y juxtapose des récits de types hybrides et tente de se dégager de la forme conventionnelle de la nouvelle.
- <sup>6</sup> À propos du *Remplaçant* de Scribe (musique de Batton) dont Nerval rend compte le 14 août 1837 dans *La presse*. Cf. Gérard DE Nerval, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, tome I, p. 369-370.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 785-786 (31 mars 1844 dans *L'artiste* : à propos de *La sirène* à l'Opéra-Comique).
- <sup>8</sup> Lui-même transforme une pièce fort compliquée, de l'espagnol Antonio Garcia Gutiérrez.
- <sup>9</sup> Didier SOUILLIER, « Pour une première définition de la nouvelle : de Boccace à Cervantès », *Cahiers de littérature générale et comparée. La nouvelle : une stratégie de la fin*, Paris : SEDES, novembre 1996. On peut y lire textuellement ceci : « Qu'est-ce que la nouvelle ? Rien. La nouvelle n'est rien car elle est de la *non-littérature*. C'est parce qu'elle est en dehors de la Littérature qu'elle constitue ce petit récit en prose comme une nouvelle catégorie[...] » .
- <sup>10</sup> L'examen du cahier dans lequel Ernest Chausson consignait ses projets d'opéra laisse rêveur et nous donne un aperçu de l'« interconnexion » des genres dont nous parlons. Sous le titre « Drame-lyriques Scénarios » figurent en effet :
  1. *Bohémiens* d'après Pouchkine, drame lyrique en 2 actes ;
  2. *Tourandocite*, comédie lyrique en 3 actes, imitée de Schiller ;
  3. *Macbeth* ;
  4. *Conrad Wallenrood* d'après « Mickiewicht » [*sic*] ;
  5. *Roi Arthur* ;
  6. *Rama*, drame lyrique en 3 actes ;
  7. *Numance* d'après Cervantès ;
  8. *Le prophète voilé* d'après Thomas Moore ;
  9. *Griselidis* (4 tableaux) ;
  10. *L'île heureuse* « divertissement-ballet avec chœurs ».
- <sup>11</sup> Nerval l'évoque en août 1845 et divulgue, semble-t-il, un projet que l'on souhaitait tenir secret. Il s'ensuivit une petite polémique (cf. *Œuvres complètes*, tome I, p. 998-999 : où l'on constate que Scribe modifie assez profondément le dénouement de la nouvelle).
- <sup>12</sup> À propos des rapports de Mérimée avec l'opéra, on lira non sans une certaine délectation ce compte rendu qu'il adresse à son ami Stendhal le 1<sup>er</sup> décembre 1831 : « La Malibran a eu un succès fou. Applaudissements frénétiques, couronnes, etc. D'ailleurs cet engouement est tombé bien vite. Il est

vrai que sa voix a beaucoup perdu. Chaque coup de cul qu'elle donne lui ôte une note et elle en donne beaucoup. Bien que grosse de 5 mois, elle se fait toujours servir fort assidûment par Bériot. Elle le trait jusqu'au sang, prétendant s'assurer ainsi de sa fidélité » (Bériot était violoniste et natif de Louvain, il épouse en 1836 la Malibran qui meurt quelques mois plus tard, la même année, à 28 ans).

- <sup>13</sup> Il est d'ailleurs révélateur que la sorcière consultée par Amélia (dans l'opéra de Verdi) se nomme *Ulrica* : elle est en quelque sorte le trait d'union entre la nouvelle et l'opéra, de même qu'elle est une figure « diabolisée » de la femme, c'est-à-dire impliquée dans le scénario de la violence relationnelle.
- <sup>14</sup> Exemple, s'il en est, d'interactivité ou interconnexion des genres, *La Barbe bleue* a engendré une comédie de Sedaine (1789), un opéra-bouffe d'Offenbach (les librettistes sont ceux de *Carmen*), un roman d'Anatole France (*Les 7 femmes de la Barbe bleue*, 1909).
- <sup>15</sup> Il existe d'ailleurs une parodie de *Barbe-Bleue* parmi les nouvelles de Mérimée : *La chambre bleue...*
- <sup>16</sup> Ou de la fuite de Barbe-Bleue parti quérir quelques soldats et du secours. On renverra, à titre d'exemple encore, à la scène ni plus ni moins que naturaliste intégrée dans *Katerina Ismalova* de Chostakovitch, et notamment dans la version « primitive » de 1936, où l'on nous donne – fort crûment – d'assister à la représentation de l'acte sexuel scellant le destin funeste de Serge et Katerina.
- <sup>17</sup> La formule est de Saint-John Perse (*Vents*).
- <sup>18</sup> L'on pourrait aussi mentionner *Le château de Barbe bleue* de Bartok, *La lune* de Carl Orff d'après Grimm, *Le rossignol* de Stravinski d'après Andersen, ou ce « conte féerique », imaginé par H. von Hoffmannstahl, « dans lequel deux hommes et deux femmes se font face vis-à-vis » (lettre à R. Strauss, à propos de *Die Frau ohne Schatten*).
- <sup>19</sup> Pour les besoins de la cause dramaturgique, Edgar ne finit pas dans les sables mouvants mais se poignarde, une fois descendu au tombeau des Ravenswood.
- <sup>20</sup> Il est d'ailleurs significatif que l'ouvrage de W. Scott ait fait d'abord partie des *Contes de mon hôte*. Parmi les autres « romans » adaptés pour la scène, citons *Manon Lescaut* qui a prêté le flanc à de multiples versions, *Thaïs* d'Anatole France (Massenet), *Billy Budd* d'Herman Melville (B. Britten), etc.
- <sup>21</sup> J. Gallois écrit justement, d'ailleurs, à propos du *Roi Arthur* de Chaussou, que le compositeur « réfuse l'enflure tout comme la technique wagnérienne du leitmotiv ; tout au plus – ajoute-t-il – relève-t-on deux motifs dominants, symbolisant l'un Arthur et l'œuvre de la Table Ronde, l'autre l'amour de Guenièvre et Lancelot... ».
- <sup>22</sup> À l'inverse des personnages de roman qui sont, pour leur part, humains, trop humains sans doute, et sont les marques de l'avènement véritable d'une Conscience...
- <sup>23</sup> C'est-à-dire (très sommairement) : du passage de la dualité à l'unité de l'Être.

# LA NOUVELLE, UNE FORME POÉTIQUE ?

Permettez-moi d'aborder cette question du point de vue, double et indissociable, de la praticienne et de l'observatrice. Comme poète et nouvelliste d'une part, comme enseignante et critique d'autre part, je perçois l'alliage, l'alliance et le « comme » (d'écart et d'analogie) entre ces deux genres littéraires.

## LA NOUVELLE COMME POÈME, LA NOUVELLE POÉTIQUE

**Comme** « jeu de l'indécision volontaire, rupture de toutes les définitions, de toutes les interprétations. Un **comme** à double visage, à la fois "écart" et "pour ainsi dire", en "quelque sorte" », rappelle l'« Avant-propos » de l'excellent ouvrage intitulé *La poésie comme un langage* de Pierre Ceysson et Jacques Imbert<sup>1</sup>. Des multiples et savantes définitions de la nouvelle, je ne retiendrai que celle concernant la nouvelle dite poétique, caractérisée, **comme** la poésie, par un choc émotif, une vision qui sert de détonateur à l'histoire (pour autant qu'il y ait une histoire) brève et suggestive, dont les images denses, chargées de correspondances, la musique, les échos résonneront longtemps, voire infiniment, dans la mémoire du lecteur, activant son imagination.

Prenons un exemple révélateur : le texte (j'emploie à dessein ce mot neutre) intitulé « Instant », de Geneviève Serreau. Il m'est venu à l'oreille avant de me rejoindre par les yeux puisque je l'ai entendu dire par Coline Serreau avant d'acquiescer *Ricercare*<sup>2</sup>.

Elle pleurait dans mon cou, la tête posée sur mon épaule. Il y avait dehors un oiseau du matin qui attendait le jour. Quelqu'un de l'autre côté de la cloison remuait dans ses rêves. Immobile moi, les bras le long du corps, à bout de larmes, de sang, de songes, terminé le long combat, perdu, et toute cette vie, après, encore, à vivre, God. Une mésange peut-être, ébouriffée de nuit, petite balle tiède posée au bord du matin. Quelqu'un rêve qu'il court léger, dans une toile de Boudin, sur la plage de Trouville. Ses larmes dans mon cou. Humiliés et offensés. Long combat. Perdu. Cet instant en suspens dans l'air, avec son goût de souvenir ancien : j'étais là tu étais là rappelle-toi tu me baisais l'épaule tu pleurais dans mon cou.

Les bras le long du corps, droite dans l'air muet, à bout de mots, de songes, et toute cette vie, encore, qu'il y a, qu'il va falloir, pour finir, vivre, quoi. Virgule noire sur la plage titubant dans le vent, eau ciel sable, Trouville avec la dame à l'ombrelle blanche. Ou alors un rouge-gorge qui rêve du jour. Sa tête sur mon épaule, sa bouche nue qui bouge encore, là dans mon cou mouillé, dit pardon pardon pardon.

Debout immobile, à bout de sang, long combat perdu, rien que cet instant qui tremble au bord du matin.

Pourrait-on suggérer davantage en quatre paragraphes auxquels rien ne manque ? Ni l'évocation du cadre spatial (une pièce dont la cloison mince trahit la vie contiguë, la fenêtre donnant sur le dehors et l'oiseau) ni celle du cadre temporel (l'attente du matin) ; les protagonistes : elle (jamais définie, si ce n'est par son attitude et par le mot « pardon » comme un aveu de faute) et la voix narrative qui évoque un passé perdu, un présent cruel, surtout un avenir inimaginable ; l'intensité dramatique voire pathétique ; les références culturelles à Boudin et Dostoïevski, à Prévert ; le naturel des différents modes d'expression alliant l'ellipse poétique à l'exclamation familière, le monologue intérieur reflétant le bouleversement intime aux touches impressionnistes suggérant l'atmosphère, en passant par le recours au refrain. Émotion, mémoire en travail, simultanés et sensations très concrètes. Représentation ou plutôt instantanéisation du mystère des relations humaines, des blessures inguérissables.

Nouvelle ou poème ? Vous remarquerez qu'au lieu de vous en donner le texte écrit, j'ai préféré la lecture à voix haute, tant la nouvelle poétique comme le poème supportent, requièrent même l'oralité.

#### DU POÈME À LA NOUVELLE

Depuis Jakobson, nous percevons mieux la spécificité de la fonction poétique : « La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte ». Nous savons combien cette mise en valeur des signes verbaux pour eux-mêmes est présente dans les slogans publicitaires aussi bien que dans les jeux d'enfant ou d'esprit. Dès lors nous avons cessé d'enfermer la poésie dans un domaine réservé et nous l'avons traquée, très légitimement, dans les autres genres littéraires – ici, dans la nouvelle.

Comment mettre à jour ce qui se joue sous les mots et entre eux, percevoir le détonateur ? « Je me retourne / Le lilas est en fleur ». Deux vers de Gilbert Trolliet qui me hantent et m'enchantent depuis longtemps, deux silex frottés l'un contre l'autre. La juxtaposition d'un geste élémentaire et d'un état de la nature. Un *je* sujet agissant et l'évidence d'un objet végétal. Rien que cela et l'étincelle jaillit, le feu de la poésie prend. La polysémie nous entraîne : est-ce mon geste qui provoque la floraison ? Est-ce mon attention qui la fait exister ? Ce retournement est-il conversion ou prise de pouvoir sur un spectacle interdit ? Orphée perdra-t-il Eurydice ? Répété, le distique n'en continue pas moins à produire son effet, à provoquer l'imaginaire.

Élargissons l'expérience, passons du distique au poème perçu comme embryon de nouvelle, celui de Jean Follain « Les enfants<sup>3</sup> » :

Les enfants jouent au théâtre  
 jusqu'à l'heure  
 du souper dans la nuit qui vient  
 alors les grandes personnes les appellent



le garçon a les yeux si clairs  
 puis voici celle qui mourra jeune  
 et celle dont sera seul le corps  
 tous se lavent les mains dans l'ombre  
 près des végétaux flamboyants  
 et sont encore à ce temps  
 que l'on vit dans l'éternité.

C'est toute une tragédie quotidienne qui se joue en miroir (les enfants ne font-ils pas du théâtre ?) et en raccourci dans ce cadre familial, ce moment du jour (le souper, le coucher de soleil qui enflamme les végétaux) ; les personnages visibles (les enfants) ou seulement audibles (les grandes personnes), l'anticipation du destin du garçon et des deux filles et l'amplification métaphysique du temps de l'enfance, sans commune mesure avec le temps des adultes. Le référent littéraire du vert paradis de Baudelaire en écho à l'Éden perdu. Et jusqu'au geste de s'en laver les mains comme si aujourd'hui ne voulait rien savoir de l'avenir.

Ce poème a-t-il surgi de l'observation concrète de la scène, du pressentiment d'un témoin dont la sensibilité est exaspérée par un éloignement imminent ; se lève-t-il d'un album de photos anciennes et dès lors se manifeste-t-il comme une vérification plutôt que comme une anticipation ? À nouveau, comme dans le distique évoqué, le mystère approché de ce onzain en vers libres demeure intact.

Même potentialité dans les *Délits de légèreté* d'André Schmitz<sup>4</sup> :

Sur la voie publique, un corps abandonné dans un autre, endormi dans l'amour comme si l'amour était éternel, et qu'au petit matin les services de voirie ne dérangent pas, et qu'avant l'ouverture du marché les maraîchères couvrent de fleurs et de fruits, et qu'à l'heure de l'école les enfants saluent, amusés.

Rien ne manque à ce bref poème en prose, ni comme poème (image suggestive, allitération, connotation de Verlaine, arrière-plan métaphysique) ni comme nouvelle minimale. Certaines chansons, telles « Les amants d'un jour » d'Édith Piaf, possèdent la même aura magique. Comme on dirait du « Colloque sentimental » de Verlaine qu'il est l'amorce d'une pièce à écrire, ces poèmes peuvent être perçus comme des embryons de nouvelles.

Un charme donc, qui auréole le verbe, aimante et dynamise au lieu de fasciner et paralyser. Une extrême liberté syntaxique dans l'ellipse, la juxtaposition créatrice, mais aussi dans le recours à la métaphore à tous les degrés. Une musique tangible par le retour des sons et les refrains.

#### DE LA NOUVELLE AU POÈME

Procédons à l'inverse : dans une nouvelle, quels pouvoirs poétiques sont en jeu ? « Champs de lavande<sup>5</sup> » de Madeleine Bourdouxhe crée d'emblée l'insolite

dans le quotidien : un ouvrier tourneur arrondit ses fins de mois en donnant un coup de main au seul coiffeur du lieu, lieu perdu semble-t-il puisque la cliente, étrangère, est aussitôt repérée ; dès lors elle est suspecte, elle active des sentiments complexes d'attraction et de répulsion ; le désir de séduire et le goût du carnage.

Comme le proclamait le chœur de l'*Antigone* d'Anouilh<sup>6</sup> à propos de la tragédie :

On donne le petit coup de pouce pour que cela démarre, rien, un regard pendant une seconde à une fille qui passe et lève les bras dans la rue, une envie d'honneur un beau matin, au réveil, comme de quelque chose qui se mange, une question de trop qu'on se pose un soir... C'est tout. Après on n'a plus qu'à laisser faire (p. 54).

Ici il suffira de quelques gouttes de lavande pour enclencher le mécanisme, provoquer la perte irréversible ! Au bleu lavande des yeux et de la robe s'ajoute un parfum de même couleur ; le héros masculin succombe à l'envoûtement. Le lecteur ne pourra décider si l'invitation est formulée ou rêvée, si le rendez-vous au bord de la mer se déroule aussi tragiquement. Le fantasme se heurtant à la dure réalité a-t-il réellement engendré la conduite sadique, la fuite ? Le texte ne dit pas plus que cette élaboration de l'imaginaire dans le chef d'un homme jeune qui, sous le coup d'une hallucination olfactive, va peut-être se détruire et détruire son couple. Mystère des conduites déraisonnables, de la nappe phréatique des désirs secrets faisant bourgeonner l'écorce des jours, des crises fortuites et déterminantes qui font basculer les personnages fragiles, tels *Les préférés* de Michel Lambert<sup>7</sup>.

Tout pourrait être exprimé en un poème comme ceux que nous venons d'évoquer. Concentrées en une demi-page, ces onze pages de « champs de lavande » de Bourdouxhe qui clôt le recueil des *Sept nouvelles* produiraient le même effet sur le lecteur attentif. Allons des premiers mots aux derniers. « René traversa la petite salle, souleva le rideau déchiré, s'arrêta devant la tête renversée appuyée au bassin de fer blanc » (p. 97) : le mouvement du héros, l'adjectif « déchiré » et cette tête à la Magritte proposent une entrée abrupte dans le texte, comme dans un poème incongru. La fin, au contraire, sous forme de dialogue conjugal, marque le retour à l'immobilité ; rien n'a eu lieu que le rêve et le texte :

— On n'aura plus de places au cinéma, dit-elle. Alors, on joue aux cartes ou on reste comme ça ?

— Restons comme ça, dit-il (p. 107).

Non que le déploiement de la nouvelle nuise à l'ensemble, simplement il met en musique quelques mots magiques, dirons-nous : une couleur et une odeur dérégulant le fragile mécanisme des habitudes conjugales et professionnelles, sans doute parce que le désir restait vacant, donc disponible à l'aventure.

Nous remarquons dans cette nouvelle, comme dans la plupart des poèmes contemporains qui nous parlent au vif, le recours aux images de l'inconscient. Le lecteur sent la nécessité interne de l'enchaînement, la dictée de l'univers sous-jacent, sans aller pour autant jusqu'à l'écriture automatique.

#### POÈME ET NOUVELLE : POURQUOI CHOISIR ?

Certains écrivains unissent librement poésie et prose au sein du même espace, manifestant par là leur caractère fugué, leur étroit accord, tout en signifiant par les graphies spécifiques les territoires distincts. Ainsi procède « Reconnaissance » de Françoise Lison-Leroy<sup>8</sup>.

Juliana, une femme ordinaire, va étendre son linge sur le pré et voici que le printemps la saisit toute ; elle cède au vertige du renouveau, elle se livre nue à l'ivresse de la terre en réveil. Rien qu'une conduite de nymphe des campagnes, quittant sans vergogne son tablier de ménagère, pour retourner à la vie élémentaire. Mais ces noces ont un témoin : Robin, un fermier voisin juché sur son tracteur. Va-t-on glisser vers le voyeurisme vulgaire, la chute prévue de la nouvelle dans l'adultère rustique ? Non ! L'homme est touché par la grâce : il participe du regard, de tout l'être, à cette célébration ; il gardera le silence, conscient d'avoir une dette de « reconnaissance » à l'égard de cette femme qui lui rappelle une vérité égarée. Rien ne sera trahi. Chacun restera dans son émerveillement (Juliana elle-même s'ignorera regardée).

L'auteure fait précéder sa nouvelle d'un dizain en vers libres :

Elle marche, le silence à la main.

Le paysage la regarde.

C'est une fille de rien, de vent et d'autres. La petite aînée des quatre voies. Vingt ans et tout l'amour dans la sangle des hanches.

Ta fille. Frange des lieux maudits où les trop belles ne restent pas.

Elle marche, tous ses mots dans le dos.

Elle a pris avec elle le silence des haies et celui de l'unique tilleul.

Dans la cuisine

la ride du carreau

s'écaille.

(la petite aînée des quatre voies) (p. 5)

C'est un vrai poème titré qui fait passer une silhouette non dans une « Allée du Luxembourg » de Gérard de Nerval, mais aux *quatre voies*. Il amorce l'évocation de la femme mûrissante qui se nouera à la terre, son aisance, son innocence, sa liberté. Une participation comme l'entendait Bachelard et, à sa suite, Onimus<sup>9</sup> :

Peut-être la poésie n'est-elle pas autre chose que cet étonnement et cette fraîcheur : une pénétration insolite à travers le réseau des apparences, une plongée « métaphysique » qui est comme l'innocence retrouvée (p. 85).

Ce n'est pas tout : à l'intérieur même du texte, un autre poème énumère les gestes de l'héroïne tels que les pose Juliana, tels que les surprend Robin. Dé-compte précis des faits et gestes comme l'aiment tant de nos contemporains méticuleux, des tenants du Nouveau Roman à Francis Ponge.

Elle étale son linge au soleil.  
 Cela fait de grands dessins sur la prairie.  
 Elle sait que le dimanche ses grands fils iront à la pêche.  
 Le soleil se cache un instant.  
 Elle ramasse le mouchoir tombé d'une taie.  
 Son genou craque ; le silence est encore plus présent.  
 Un oiseau fait tomber un ver sur la chemise de coton.  
 C'est un demi-lombric qui se débat encore.  
 Elle le saisit et le jette au loin.  
 Avec le mouchoir elle frotte la tache qui semble tenace.  
 Elle se dit qu'il faudra relaver la chemise.  
 Elle a fini de tout étaler.  
 Elle se couche dans l'herbe (p. 9).

Irruption donc des poèmes au cœur d'une nouvelle ; un instant saisi, transfiguré, déchiffré, et un vaste sentiment à la fois d'ivresse végétale et cosmique, de « reconnaissance » heureuse, bénie.

La nouvelle comme poème. Nous revenons à notre proposition initiale. De part et d'autre, un saisissement, un ébranlement, même ténu, qui bouscule le quotidien. L'indécision, un léger mouvement de bascule permet de garder l'équilibre précaire entre prose et poésie. Les frontières ont tendance à s'effacer.

Ici comme là, la nécessité de la lenteur et de l'attention pour ne laisser échapper aucun élément ; l'attention portée à des êtres réduits volontiers à un pronom ou un prénom.

La vision poétique donc et son caractère oral. L'excitant promis au lecteur invité à participer activement à l'élaboration du texte et à ses prolongements. Jean Onimus insiste :

La poésie intériorise le monde, elle en dévoile la profondeur, elle en fait le langage de l'âme, elle le rend intelligible non pas à la façon des sciences, c'est-à-dire du dehors par analyse et domination, mais du dedans par une connivence mystérieuse et une participation concrète<sup>10</sup>.

Dans la nouvelle poétique, comme dans le poème, nous retrouvons quelque chose de l'enfance dans la mesure où la connaissance de l'enfant relève d'« une vitalité que rien ne limite, qui envahit le monde sans aucun souci de logique ou de réalisme et le déforme audacieusement à son usage<sup>11</sup> ».

Il suffit de penser aux pouvoirs de la rêverie et aux jeux des comptines pour déceler la force des images phrétiques (« mot halo » comme disait Julien Gracq), de la liberté créatrice et des rythmes qui mettent en mouvement l'écriture poétique, quelle que soit la forme qu'elle emprunte. Comptent d'abord et avant tout l'infinie réverbération d'un soleil intime, les cercles indéfiniment élargis du caillou lancé.

J'évoquais en commençant ce que la pratique de l'écriture poétique m'a révélé : la même matrice si l'on peut dire, la même émotion, la même sensation, la même vision, la même urgence me fournit parfois un poème en vers libre, parfois une prose poétique ou une nouvelle ; tantôt simultanément et tantôt successivement, sans qu'il me soit possible de savoir pourquoi ici je condense et là je déplie, je déploie.

Colette NYS-MAZURE

#### NOTES

- <sup>1</sup> Paris : Larousse (Textes pour aujourd'hui), 1978, p. 9.
- <sup>2</sup> Paris : Denoël (Les lettres nouvelles), 1973. Cassettes des Éditions des Femmes, extraits de *Ricercare*, *La lumière sur le mur*, *18 m<sup>3</sup> de silence*, dits par Coline Serreau.
- <sup>3</sup> *Exister* suivi de *Territoires*. Paris : Gallimard (Poésie/Gallimard), 1969, p. 119.
- <sup>4</sup> Amay : L'Arbre à paroles (Le buisson ardent), 1990, p. 6.
- <sup>5</sup> Madeleine BOURDOUXHE, *Sept nouvelles*. Paris : Tierce (Littérales), 1985, p. 97.
- <sup>6</sup> Jean ANOUILH, *Antigone*. Paris : La Table ronde, 1946.
- <sup>7</sup> Paris : Julliard (L'atelier), 1995.
- <sup>8</sup> Françoise LISON-LEROY, *À l'eau-forte et à l'âme*. Tournai : Unimuse (Chemin de halage), 1986.
- <sup>9</sup> Jean ONIMUS, *La connaissance poétique*. Paris : Desclée de Brouwer, 1966.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 113.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 50.

# NOUVELLE, BIOGRAPHIE : *TANQUAM TABULAM NAUFRAGII*

Il naquit le jour de l'Assomption, et fut dévot à la Vierge. Sa coutume était de l'invoquer en toutes circonstances de sa vie, et il ne pouvait entendre son nom sans avoir les yeux pleins de larmes. Après avoir étudié dans un petit grenier de la rue Saint-Jacques, sous la férule d'un clerc maigre, en compagnie de trois enfants qui marmottaient le Donat et les psaumes de la Pénitence, il apprit laborieusement la Logique d'Okam<sup>1</sup>.

Brève comme l'existence qu'elle s'attache à réinventer, la vie de « Nicolas Loyseleur, juge », dont je devine peu à peu qu'il est ce magistrat qui condamna Jeanne d'Arc au bûcher, s'achève en quelques pages.

Sur le pont de bois, entre les maisons pointues, couvertes de tuiles striées en ogives, et les poivrières bleues et jaunes, il eut soudain un éblouissement devant la lumière du Rhin ; il crut qu'il se noyait, comme un moine lubrique, au milieu de l'eau verte qui tourbillonnait dans ses yeux ; le mot de Marie s'étouffa dans sa gorge, et il mourut avec un sanglot<sup>2</sup>.

Les vingt-deux *Vies imaginaires* de M. Schwob sont sans sous-titre générique, la fiction se mêle à l'histoire, la préface « L'art de la biographie » ne s'explique point : qu'ai-je lu ? Les *vies*, surtout en série, ne sont plus genre littéraire depuis des siècles, le style est celui d'un nouvelliste ou encore d'un conteur, nous sommes en 1896. Pour les critiques, l'œuvre est un recueil de nouvelles, dont les *vies* ne seraient que le prête-nom.

Un hapax culturel, l'hybride monstrueux de la biographie et de la brièveté ? Voire. À travers la longue histoire de la nouvelle, sous la forme de recueils ou de récits isolés, de telles « nouvelles biographiques », épousant le canevas d'un récit de vie en faisant coïncider bornes diégétiques et biologiques, pour dresser le tableau fictionnel d'une existence historique ou composer une pure *vie imaginaire*, sont, si l'on y prête attention, légion. La parenté biographie brève-nouvelle, décelable depuis les premiers âges de la nouvelle jusqu'aux derniers avatars du genre, viendra en témoigner : le travail protéiforme du biographique rencontre dans le vaste *no man's land* du récit bref la nouvelle, en diachronie comme en synchronie.

De Savinio à Borgès, de Kis à Pontiggia, de Flaubert à Yourcenar : sous le patronage des éponymes *Vies imaginaires*, continuées et pillées mille fois, ces textes attendent d'être rassemblés et étudiés en tant que tels, à la lumière des descriptions modernes du genre de la nouvelle, qui en font, non l'expression exclusive

de la brièveté, l'anticipation furieuse du nouveau, mais un genre accessible à la durée, et au prix d'une définition historique et relationnelle du *genre littéraire*. Le pari est ici que ces *vies brèves*, quoique couvrant un corpus hétérogène, constituent l'un des modes narratifs de la nouvelle et peuvent nous renseigner sur certains aspects de sa poétique, sur certains de ses tropes les plus remarquables : le pouvoir de dire le long par le bref, le complexe par l'unique, le tissu du vivant par l'éclair de l'instant.

## VOIES

La démonstration de la pertinence du sous-genre de la nouvelle biographique est d'abord historique : un parcours sommaire permet d'attester le compagnonnage de la biographie et de la nouvelle dès les prémices du genre et autorise à en découvrir quelques marques aux points modaux de son évolution (l'apogée de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les renouvellements contemporains).

Nombreuses parmi des formes médiévales brèves sont celles qui réunissaient déjà les critères traditionnellement attachés à la nouvelle au sens moderne<sup>3</sup> : œuvres narratives en prose, brèves, insistant sur un événement extraordinaire affectant un personnage, de statut fictionnel, quoique référées à la réalité (par opposition au conte). La nouvelle dite moderne sera, comme l'a montré H. R. Jaus<sup>4</sup>, « façonnée par Boccace [...] par adaptation à l'époque et par problématisation de genres plus anciens (*Exemplum, Miracle, Farce, Vita*) ». Elle recevra en héritage la variété formelle du « système des petits genres médiévaux », dont une dilection pour les récits à teneur biographique que la conversion du genre à l'anecdote à la Renaissance ne viendra jamais obérer.

Ce lien est manifeste à travers ces « proto-nouvelles » que constituent les dérivées fictionnelles de l'hagiographie : du IX<sup>e</sup> siècle au XIV<sup>e</sup> siècle, le Moyen Âge a produit, on le sait, des hagiographies à foison, dont les traditions pré-historiographique et populaire se sont progressivement écartées, cette dernière s'affranchissant œuvre après œuvre du contrôle<sup>5</sup> ecclésiastique et engendrant des *vies de saint* devenant vite *fictions*. Lorsque se substitue, de manière plus ou moins ostensible et assumée, à une « histoire considérée comme avérée », une « histoire reconnue comme douteuse<sup>6</sup> », l'impersonnelle hagiographie préside paradoxalement à l'émancipation du récit, comme en témoigne à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle la *Légende dorée* de Jacques de Voragine.

Née du contraste entre un épuisement référentiel et une stabilité formelle, cette métamorphose de certains genres brefs de la biographie sérieuse en nouvelles biographiques trouve son accomplissement dans les deux genres littéraires majeurs dérivés de l'hagiographie, les *vies* de poètes et les biographies chevaleresques. À cet instar, E. Gaucher explore avec profit dans une récente thèse ce qu'elle nomme « la tentation fictionnelle » de la biographie chevaleresque et démontre la lente digestion du généalogique et de l'idéologique par l'anecdotique puis par

le fictionnel, à travers des formes brèves parfois proches de la nouvelle<sup>7</sup>. Les formes peut-être mieux connues des *Razos* et des *Vidas* connaissent un devenir comparable, comme l'explique J.-P. Huchet :

Les deux séries de textes ont été rédigées en prose : les *Vidas* apparurent au début du XIII<sup>e</sup> [...]. Un peu plus tardives les *Razos* se développèrent surtout au XIV<sup>e</sup> siècle et prirent la dimension de véritables nouvelles. [Ces formes] optent délibérément pour la fiction. Il ne s'agit jamais d'y suivre les vicissitudes d'une existence, ou d'y traquer le sens exact d'une vie de troubadours (*Vidas*), ni de cerner objectivement les causes de l'avènement d'un poème (*Razos*), mais de conter une histoire<sup>8</sup>.

*Bordelines cases*, selon le mot de D. Cohn<sup>9</sup>, les formes biographiques ambiguës de la fin du XII<sup>e</sup> siècle aboutissent, au moment où la main visible du réel se retire, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, à une profusion de formes privées d'alliances génériques, crises d'une forme et formes de crise, « annonç[ant] de nouvelles formes littéraires, non seulement la *Vita Nuova* [...], mais, plus évidemment les *novelle* de la Renaissance italienne, et par-delà, la nouvelle européenne<sup>10</sup> ». Ces nouvelles à caractère biographique s'estomperont lorsque la laïcisation du récit fera de l'étude d'une crise un trait définitionnel du genre, lorsque la thématique de la transformation s'effacera pleinement derrière celle de l'épreuve. Avec la Renaissance, les *vies* seront reléguées en essais, *ana* ou bribes, subordonnées à des discours qui les insèrent, les orientent (Montaigne) ou les assimilent (les séries, inclassables, des *Vies* de Brantôme) : ne seront plus nouvelles que si l'on concède à ces formes hypostasiées un tel statut générique.

Jusqu'à la nouvelle moderne, d'autres renaissances encore seraient à célébrer : celles nées des entremises de la tradition mémorialiste de l'éloge funèbre classique et de la nouvelle, selon la proposition d'E. Keller<sup>11</sup>, ou encore, dans ce même XVII<sup>e</sup> siècle finissant, celles jaillies du touffu maquis de la nouvelle historique, ces récits typiques des années 1660, si bien décrits par R. Godenne<sup>12</sup>. Longues biographies romancées, qui ne sont nouvelles que par opposition générique aux romans contemporains, fluviaux, ces récits ont pour caractéristique l'ostentation par la fiction de la référence historique (un héros ayant existé, historique ou supposé tel, une certaine *mimesis* formelle du discours historique sérieux, de multiples références factuelles, exhibées avec solennité, à l'histoire des Grands) et une forme narrative dont la linéarité est en vive opposition avec la pratique commune de l'entrée *in medias res* et de la digression. Ce sous-genre, longtemps décrié<sup>13</sup>, nous laisse le chef-d'œuvre de M<sup>me</sup> de Lafayette, *La princesse de Monpensier*, comme de nombreux autres textes méconnus, tels les œuvres de Brice, de Lesconvel (*Anne de Montmorency, connétable de France, nouvelle historique, 1697*) ou de Boisguilbert, dont on peut avancer pourtant qu'ils préfigurent certaines des formes du récit historique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle fournit d'autres exemples, mais c'est au XIX<sup>e</sup> siècle, que les formes les plus singulières et les plus probantes peuvent être signalées. Les textes



isolés sont innombrables, chez Nodier<sup>14</sup>, Maupassant, Huysmans<sup>15</sup>, Mirbeau, comme chez Murger<sup>16</sup>, Champfleury, C.-L. Philippe, P. Louÿs ou H. de Régner<sup>17</sup>. Les formes sont aussi variées que les univers : chez Maupassant certaines procèdent du récit familial (« Le donneur d'eau bénite »), d'autres du récit fantastique (en tant que stratégie d'amplification : « Le loup ») ou de la nouvelle-portrait (épaississement vertical du récit<sup>18</sup>). Ailleurs, l'auteur d'*Une vie* expérimente un récit biographique pleinement autonome pour retracer des destins emblématiques (« Un aveugle », dont le personnage reste sans nom) ou pittoresques (« Un bandit corse<sup>19</sup> »). Huysmans jette les premières bribes de sa théorie de l'artiste dans ses *Vies de peintres* de jeunesse, tandis que Mirbeau fait de la nouvelle un *conte cruel* narrant les « existences larvaires » (c'est le statut de la biographie, ou plutôt de l'interrogation biographique, dans « Un raté », qui débute par : « D'où venait-il ? Quelle avait été sa famille ? On ne savait »).

La biographie affleure dans d'autres formes de nouvelle de cette époque, plus expérimentales encore : les *fantaisies* biographiques du premier romantisme, telles que les inclassables *Illuminés* de G. de Nerval, tantôt « récits », tantôt « biographies », tantôt « nouvelles » pour la critique, sans autre forme de procès, ou les exercices biographoïdes à la Champfleury, dont l'inventivité insurpassable mériterait d'être mieux étudiée<sup>20</sup>. Ajoutons certaines nouvelles embryonnaires d'un Fénéon<sup>21</sup> ou d'un Monselet ou encore ces contes fin-de-siècle, qui affectent parfois la forme de nécrologies : les *Moralités légendaires* de Laforgue, épisodes humoristiques et « tranches de vies » mythologiques, citées comme des *vies imaginaires* par D. Grojnowski<sup>22</sup>, mais surtout les *Princesses d'ivoire et d'ivresse* de Lorrain ou la plupart des récits composant le recueil *Un pays lointain* de R. de Gourmont<sup>23</sup>. On trouvera soi-même d'autres exemples : les vingt-deux *Vies Imaginaires*, systématisant par le classement chronologique le procédé, le triptyque des *Trois contes* qui en déploie les potentialités génériques<sup>24</sup>, ne font que stigmatiser une forme partagée.

Le début du xx<sup>e</sup> siècle nous donnera plusieurs anti-chefs-d'œuvre, dont les vies parodiques d'Apollinaire<sup>25</sup> et de Cendrars<sup>26</sup>, les *Trains de vies* d'E. Dabit<sup>27</sup> – le pendant populiste des *Vies imaginaires* et la première application d'une esthétique de la pauvreté à la biographie – ou encore l'*Anna Soror* de M. Yourcenar, si l'on s'accorde à en faire une nouvelle plutôt qu'un roman. Mais la prolifération contemporaine, qui justifierait à elle seule les bénéfices de la catégorie de nouvelle biographique, attire au premier chef l'attention. Parmi les nouvellistes contemporains que mentionne J.-P. Richard dans son panorama de la littérature française des années quatre-vingt-dix<sup>28</sup>, trois sont ainsi auteurs de biographies imaginaires (P. Quignard, P. Michon, G. Macé). Les nouvelles de Y. Gaillard, P. Mauriès, C. Garçin ou J. Roubaud<sup>29</sup>, non choisies par Richard, mais non moins représentatives des tendances récentes de la fiction, participent également de ce renouveau, comme la récente création de trois collections, l'une de vies (« L'un et l'autre » chez Gallimard<sup>30</sup>), la seconde d'autobiographies fictives (aux éditions de l'Aube<sup>31</sup>),

la dernière de biographies brèves (« Le cabinet des lettrés » aux éditions Le promeneur<sup>32</sup>). De nombreuses entreprises de théorisation, de mise en scène ou en abyme<sup>33</sup> de l'entreprise biographique viennent accompagner cette production, sous les auspices d'un M. Foucault méditant sur les vies des « Hommes infâmes » et d'un R. Barthes sur les formes « mobiles et dispersées » du biographique<sup>34</sup>. P. Mauriès, D. Oster<sup>35</sup>, J.-C. Bailly<sup>36</sup> se sont très récemment intéressés aux renouvellements des formes de la *vie* et à leurs significations pour attirer notre attention sur le lien existant entre les avatars du statut du sujet dans la modernité et la post-modernité et les renouvellements littéraires contemporains des formes du biographique, comme si les vies plurielles et en miettes (« toute vie est une épaisseur et une transparence, un trou, une enjambée, l'essai d'une touche en un point ou en un coin du monde<sup>37</sup> ») étaient mieux à même de décrire nos ipséités inquiètes et comme si les écrivains se devaient désormais de « se loger dans le corps d'un autre, et [de] vivre en parasites dans l'un des trous creusés par la mémoire », selon le conseil de G. Macé<sup>38</sup>.

Il n'est ainsi point besoin d'invoquer les exemples des recueils bien connus de Borgès (*Histoire universelle de l'infamie*, hommage à M. Schwob) ou de Savinio (*Hommes, racontez-vous*, sous l'influence d'Apollinaire), pour conclure à un « retour du biographique<sup>39</sup> », ou plutôt, à l'instar de P. Michon, à sa permanence :

Ce très vieux genre [la vie] a secrètement survécu à sa laïcisation en roman, récit ou nouvelle. Car les modernes aussi ont écrit des vies, en annonçant clairement cette intention dans leur titre, de façon parfois traditionnelle (la *Vie de Rancé*), mais le plus souvent nostalgique ou parodique, en tout cas, référée : les *Vies imaginaires* de Schwob, la *Vie de Samuel Belet* de Ramuz, les *Trois vies* de G. Stein, ou même *Une vie*<sup>40</sup>.

## RÈGLES

D. Madelénat s'étant déjà chargé de dresser une « législation » à caractère général des formes brèves du biographique<sup>41</sup>, nous nous efforcerons de donner quelques pistes d'orientation relatives au statut énonciatif et générique, aux formes narratives et aux choix thématiques des nouvelles dont nous venons de retracer la généalogie.

On l'a senti sans nul doute : c'est couramment à la lisière des formes historiographiques traditionnelles que se découvrent les nouvelles biographiques, c'est souvent dans cette intertextualité générique qu'elles se comprennent. Raconter un *curriculum vitae* appelle, au moins pour le lecteur moderne, un horizon de lecture journalistique, historique ou sociologique extra-littéraire. Qu'il existe une propension bien compréhensible de tout récit à adopter la linéarité naissance-mort, comme l'affirme Bakhtine, ou qu'une telle platitude narrative soit tout sauf naturelle à la genèse du récit, comme la narratologie contemporaine le proclame, n'entre pas en jeu : toute biographie, fantaisie à la Cendrars<sup>42</sup> comprise, acquiert *de facto* des résonances sérieuses, tout parti pris biographique vaut

effet de réel, car tout récit biographique subit la tutelle de la biographie sérieuse – entendons là univoquement informative – et de son épistémologie.

Ces rapports sont on ne peut plus complexes : de l'histoire sur le mode mineur pratiquée par M. Schwob à l'anti-biographisme des modernes, le discours historique est tour à tour assimilé, métamorphosé, nié, parodié. Sous les nouvelles biographiques, s'organise en fait une gamme de formules énonciatives, allant du récit entièrement imaginaire à une infinité de formes ambiguës, qui revendiquent concurremment, à la faveur de la latitude d'emploi de l'appellatif « vie », les plaisirs de la fiction et la vérité des caractères, démarquée de celle des faits. Une pluralité parfois délibérément contradictoire de dispositifs textuels, pactes de lecture ou indices, concourt à enclencher telle ou telle interprétation : à la périphérie et à la surface même de l'œuvre, le paratexte<sup>43</sup>, l'éventuel discours métatextuel du narrateur ou de l'auteur, le choix du sujet<sup>44</sup>, les marques de littéarité (ostentation formelle, « expressivité » que des détails superfétatoires suffisent à engager) ou *a contrario* les signes de véracité, *realia*, ou références historiques opposables.

L'ambiguïté, l'illusionnisme, l'imposture générique règnent en maître : la « Légende de saint Julien l'Hospitalier » des *Trois contes* est *légende*, mais Flaubert escamote *in extremis* la fiction en se défaussant de la responsabilité d'un récit<sup>45</sup> qu'il métamorphose, certaines des *Vies imaginaires* de Schwob (« Vie d'Erostrate<sup>46</sup> ») suspendent sagement toute classification, l'existence réelle des personnages des *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* de Jean de Nostradamus, compilation tardive mêlant curieusement mystification et érudition extrême, est à jamais incertaine.

*Grosso modo*, trois grands types d'usage de la biographie par la nouvelle, qui sont autant de fonctions de la littérature, peuvent cependant être dégagés. En premier lieu, sa fonction informative. Le littéraire s'affirme être apte à informer les domaines inaccessibles à la biographie : l'irréductible ipséité du moi (« la science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus », écrit M. Schwob), les profondeurs de l'âme humaine, le destin des oubliés de l'Histoire. Partout où la plurivocité du sens caractéristique de l'art prend valeur positive de vérité, cette finalité est présente, au point qu'elle contamine la biographie sérieuse, qui en vient à affecter parfois des ambitions littéraires. À ce titre, M. Foucault va jusqu'à étendre la définition de la nouvelle à des récits de bibliothèques ou d'archives, à la « littéarité seconde », pour reprendre le terme proposé par G. Genette :

Ce n'est point un livre d'histoires. [...] C'est une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs ou des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots. Vies [...], *exempla*, mais – à la différence de ceux que les usages recueillaient au cours de leurs lectures –, ce sont des exemples qui portent moins des leçons à méditer que des brefs effets dont la force s'éteint presque aussitôt. Le terme de « nouvelle » me conviendrait assez pour les désigner, par la double référence qu'il indique : à la rapidité du récit et à la réalité des événements rapportés<sup>47</sup>.

Ce discours des entrailles ou des marges peut emprunter les voies de l'hyper-réalisme (*Les morts illustres* de Y. Gaillard) comme celles de la déréalisation poétique (le travail de G. Macé). En second lieu, la biographie littéraire peut tendre à une fonction mémorielle, la nouvelle se faisant cénotaphe, reconduisant la biographie à ses sources : son office de mémoire, son aptitude à perpétuer le visage des disparus<sup>48</sup>. Ainsi P. Michon dans ses *Vies minuscules*, tombeaux de proches que l'auteur rédime du néant de l'anonymat. On nous parle alors de vies de gueux ou de misérables avec une écriture marquée par la compassion, ou, à l'inverse, un détachement feint dégageant des silhouettes épurées. Enfin, la fonction ludique, plus aisée à appréhender peut-être, intervient couramment, souvent au service d'une farouche défense du vivant contre son figement par la science historique, pour offrir à la biographie son pendant comique. S'y déploient l'immense répertoire de la parodie, comme ses ambiguïtés : s'y révèle qu'un texte littéraire peut être simultanément informatif et parodique, nouvelle et récit historique.

Génériquement allusive<sup>49</sup>, héritière d'une double et lourde tradition, la nouvelle biographique engendre néanmoins des formes narratives originales pour parvenir à condenser dans l'espace bref qui lui échoit la durée biographique, comme pour réussir à l'insérer dans le cycle ou le recueil qui l'encadre.

La variété des formes externes des nouvelles, de leur insertion éventuelle dans un ensemble – parutions séparées (P. Mauriès, Yourcenar), isolement expérimental dans un recueil (Maupassant), regroupement en séries paradigmatiques (Apolinaire) ou constitution d'un cycle (M. Schwob) – ressortit plus ou moins directement de la problématique générale de la nouvelle, de sorte que le problème des formes internes, de l'insertion du temps dans le récit, peut sembler plus digne d'attention. À une extrémité du spectre des solutions envisageables, se trouve en premier lieu l'emploi de la biographie du personnage comme un cadre flou et contingent, circonstances propices, explications secondaires de la conversion d'une vie en destin à la faveur d'un événement qui fera souvent le titre de la nouvelle. Cet usage, fréquent, du biographique comme contexte, cet emploi de l'étoffe du vivant comme trompe-l'œil, n'est guère qu'un avatar rhétorique parmi d'autres du développement ou de la digression et ne vient se détacher que s'il est pratiqué avec insistance par l'auteur, si l'événement vient participer à un ensemble et non un ensemble à un événement. Si l'on y fait bien attention, il n'est pas si commun qu'une nouvelle se donne la peine de préciser et la naissance et la mort de son personnage, sans l'abandonner au détour d'une page : il n'y a rien de comparable entre un récit que l'on pourrait qualifier de rayonnant, dont le système des temps est constitué du passé et du futur d'un noyau anecdotique (éventuellement placé en frontispice de la narration), et un récit au présent, ou à un temps homogène du passé, qui suit le cours d'une vie en imposant une relative proportionnalité temps diégétique/temps biologique et dont la platitude est d'autant plus marquée qu'elle entre en tension avec l'horizon d'attente de la nouvelle, prescripteur de surprises et de variations rythmiques.

Mais des appels à la finalité d'élucidation biographique peuvent valoir compensation à une rigueur temporelle assouplie : telle prolepse, tel flash-back dont la finalité se veut éclairante, au motif du juste accomplissement du devoir biographique, compense le détour de la fiction qu'il engendre. Le récit mimétique, calque linéaire d'une existence linéaire, notice nécrologique, procès retraçant l'existence sans la mettre en scène, ne peut être qu'une spéculation théorique et un modèle asymptotique, *a fortiori* en matière de récit bref. L'horizon d'attente biographique, ce désir de lecteur de s'approprier l'*alpha* et l'*oméga* d'une vie irréductible à la simple attente de la chute d'une histoire, est excité par une somme d'éléments dont la structure du récit n'est que le mur porteur.

En témoignent d'autres formes, apparues avec la modernité, de transcription du biographique dans le récit, qui signalent et transgressent ces modalités traditionnelles, de même que les formes contemporaines de nouvelles mettront en pièces les canons et limites du genre : le récit à base de « biographèmes », ces bribes de temps<sup>50</sup> empilées en désordre, la biographie indirecte<sup>51</sup>, ou encore les formes, encore à réunir, des « nouvelles du biographique » telles que les pratique par exemple P. Mertens. Parce que le récit de vie est riche ni plus ni moins de l'histoire de la représentation du temps, il compose avec la nouvelle une pluralité inextinguible de formules narratives autour d'une invariante libido.

Comme peu d'autres genres littéraires, les nouvelles biographiques respectent néanmoins une catégorisation thématique stéréotypée : la nouvelle exploite les subdivisions socio-historiques traditionnelles de la biographie, dont la prégnance vient contraster avec la latitude formelle du récit. On écrit des vies d'hommes illustres, vies de saints (B. Cendrars), de héros (J. Roubaud), de grands hommes (Y. Gaillard), des vies d'artistes, peintres (P. Michon), poètes (tous), musiciens (P. Quignard), voire de scientifiques (G. Macé), de critiques littéraires (P. Mauriès), et enfin ce que l'on peut nommer, suivant M. Foucault, des « vies d'hommes infâmes », vies de gueux (P. Michon), de criminels (M. Schwob), voire d'anonymes (E. Dabit). Ces trois ordres et niveaux de style sont autant de seuils avec lesquels l'écrivain joue : il s'agira de prodiguer damnation ou rédemption, de rendre maître le serviteur ou de renvoyer l'illustre aux contingences de sa matérialité. En quatrième de couverture de la collection de « Vies parallèles » qu'il avait créée chez Gallimard, M. Foucault spécifie ainsi :

Les Anciens aimaient à mettre en parallèle les vies des hommes illustres [...]. Les parallèles, je sais, sont faits pour se rejoindre à l'infini. Imaginons-en d'autres qui, indéfiniment, divergent [...]. Souvent, elles n'ont eu d'autre écho que celui de leur condamnation. Il faudrait le saisir dans la force du mouvement qui les sépare ; il faudrait retrouver le sillage instantané et éclatant qu'elles ont laissé lorsqu'elles se sont précipitées vers une obscurité « où ça ne se raconte plus » et où toute renommée est perdue<sup>52</sup>.

Le caractère biographique apparaît ainsi moins comme une norme aisément définissable, que comme un horizon d'attente, une modalité composite (générique, thématique, narrative et méta-narrative) et spécifique du récit en *nouvelle*.

## THÉORIES

On l'a perçu : les formes de nouvelles biographiques sont plus que l'empreinte fossilisée d'un genre survivant et inassimilable. En quoi sommes-nous pour autant autorisés à les constituer en propre comme des *nouvelles* ? Et, dans cette hypothèse, ces *vies* modernes notifient-elles l'une des voies narratives du genre, comme le suggère entre autres M. Viegnes<sup>53</sup>, ou forment-elles seulement une variété inaccoutumée de la nouvelle anecdote, nantie de règles dérogoires ? La question est ici de la compatibilité du récit biographique et des contraintes génériques propres à la nouvelle, telle qu'elle est par exemple posée par P. Michon :

Je n'aime pas le mot *nouvelle* : j'ai l'impression qu'il est devenu chez les contemporains la revendication agressive de textes relevant de valeurs non littéraires : le naturel, la spontanéité, la quotidienneté, un pessimisme affecté. C'est trop souvent la justification et comme le label de l'insignifiance. Ou encore, et non moins insignifiant, c'est un jeu codé de règles un peu sottes (la *chute*, etc.) et beaucoup trop souples pour donner ces produits parfaits des hautes contraintes [...]. Quoi qu'il en soit, la nouvelle fait porter l'accent sur le fragmentaire, le discontinu, le choix et l'exhaustion d'un gros plan – ce qu'on appelait jadis une « tranche de vie ». Et cette brièveté-là n'est pas la mienne : ce que je veux prendre en compte [...] dans le récit bref, c'est la longue durée, une totalité qui va de la naissance à la mort<sup>54</sup>.

Sans prendre parti dans des querelles de définition, remarquons que le genre apparaît nommément dans deux des trois critériologies récentes signalées comme représentatives par A. K. Varga<sup>55</sup> : la définition compréhensive de G. Prince<sup>56</sup> l'adopte aisément, tandis que M. Viegnes en fait une sous-catégorie de la nouvelle, citant en exemple « Le renégat ou L'esprit confus » (*L'exil et le royaume*) d'A. Camus. Les essais théoriques de D. Grojnowski ou K. Lubbers lui réservent également une place. Un tel rattachement impose pourtant de lever – ou de reconnaître – plusieurs paradoxes : ceux de la durée, de la complexité et de la nouveauté.

Récuser l'aptitude de la nouvelle à raconter des événements situés dans la longue durée est une position théorique désormais intenable. La durée de la diégèse ne peut plus être confondue avec la longueur du récit<sup>57</sup> : à « l'art de l'instant », les critiques contemporains ont substitué la notion d'art de la crise (T. Ozwald<sup>58</sup>) ou de « récit à élément unique » : le récit bref n'aurait ni la vocation ni la capacité narrative à gérer (introduire, développer, faire aboutir) une histoire complexe. M.-L. Pratt<sup>59</sup> remet ainsi en question l'allégation traditionnelle : « le roman raconte une vie, la nouvelle un fragment de vie », pour en montrer la faible valeur heuristique mais la forte signification historique – contrepartie elle-même discutable –, à l'aide d'exemples contradictoires du roman d'un instant (*Mrs. Dalloway* de V. Woolf) et de la nouvelle d'une vie (« The short happy life of Francis Macomber ») d'E. Hemingway. Similairement, G. Prince distingue l'incapacité à « montrer » (*to show*) mais aptitude à dire (*to tell*) la durée et la complexité<sup>60</sup>.

D'autres descriptions théoriques mettent en œuvre des distinctions analogues. Si l'on transpose comme le fait T. Ozwald<sup>61</sup> la notion de nouveauté en termes phénoménologiques, en faisant du temps de la nouvelle l'épiphanie d'un ordre stable, inutile, et l'émergence d'une nouvelle figure du moi, au sens hégélien, une telle redéfinition offre un cadre interprétatif accueillant à la biographie : se lit dans le curriculum l'essence même de cette nécessaire forclusion du temps en destin<sup>62</sup>.

La notion de récit à élément unique est non moins productive car s'y révèle ce qui fait la spécificité de traitement de la nouvelle : donner en pâture au récit bref le matériau de la longue durée du vivant, dont on sait à quel point il est moteur d'inflation discursive, c'est pousser son art dans ses retranchements. Certes, l'unicité d'une personne offre un cadre cohérent au nouvelliste, mais il y a loin entre les innombrables nouvelles qui tirent leur unité d'un *caractère* (ou de la conjonction événement/caractère) et le travail de réduction de la pluralité humaine en destin, cet élagage biographique forcené et inacceptable auquel la nouvelle soumet la dévorante exigence biographique. Celle-ci confère un caractère particulier d'incomplétude au personnage de la nouvelle, en opposition directe avec le personnage romanesque, qu'on pense par exemple à la désinvolture de Cendrars :

Est-il mort en 1933 ou en 1935 ?

Je ne sais pas.

Pas plus que je ne sais, d'ailleurs, le nom de cet homme mort il y a quelques années à peine et dont j'improvise déjà l'hagiographie<sup>63</sup>.

Ce travail est non seulement synthétique (D. Grojnowski parle de « temporalité concentrée »), mais aussi analytique, car comme le fait remarquer T. Ozwald :

La nouvelle, c'est clair, ne retrace pas l'accomplissement d'un destin, mais « comptabilise » les coups du sort et induit une fatalité ; elle n'est que le « miroir d'un moment », on devrait dire la chronique d'une « infortune », au sens étymologique du terme.

« Le miroir d'un moment » : la nécrologie la plus administrative fabrique du sens, oriente et explique le déroulement des années révélées au lecteur. Dans les récits les plus anciens, ce sens prend la forme d'indications liminaires préparatoires à un récit qui en sera confirmation. L'auteur du XIX<sup>e</sup> siècle prend un plaisir consommé à faire de la clause de la nouvelle, de la mort du héros, le lieu ultime où se concentre la puissance dramatique et où se délivre le message. Les modernes affectent une distanciation, à finalité existentielle (le cours des choses tend au non-sens) ou métaphysique. La parole réifie, sauve peut-être, mais sans que le récit ait besoin de se faire résumé ou chronique, parce que la brièveté métamorphose la durée en crise et en pur signe, parce qu'elle récuse le traître pouvoir d'explication des discours au profit de l'affirmation de la singularité et des drames qui lui sont afférents :

Si l'on tentait l'art où excellèrent Boswell et Aubrey, il ne faudrait sans doute point décrire minutieusement le plus grand homme de son temps, ou noter la caractéristique des plus célèbres dans le passé, mais raconter avec le même souci les existences *uniques* des hommes qu'ils aient été divins, médiocres, ou criminels<sup>64</sup>.

Le point d'achoppement se déplacerait alors vers la notion de nouveauté, dernier des critères traditionnellement retenus pour caractériser la nouvelle. Autant la narration biographique semble appartenir à l'ordre de l'ancien, du rétrospectif, de la commémoration, autant la nouvelle est prospective, urgente, dramatique, conformément à sa prégnante étymologie. D'une vie lui appartiendrait la crise, à la rigueur l'*ana*, matériau du récit de la micro-histoire que veut présenter la nouvelle, ou encore les récits d'autofiction, selon le terme donné par Lejeune aux autobiographies fictionnelles<sup>65</sup>. Un tel critère ne disqualifie pourtant pas plus les nouvelles biographiques que les innombrables nouvelles historiques ou seulement inactuelles de la littérature : on peut considérer qu'il s'exerce peut-être en tant que pesée, convoyant le passé de la diégèse vers une certaine immédiateté de l'énonciation, la biographie marmoréenne vers le souffle de la parole.

À leur recherche pourtant, dans leur conversation qui n'est pas du silence, j'ai eu de la joie, et peut-être fut-ce aussi la leur ; j'ai failli naître souvent de leur renaissance avortée, toujours avec eux mourir ; j'aurais voulu écrire du haut de ce vertigineux moment, de cette trépidation, exultation ou inconcevable terreur, écrire comme un enfant sans parole meurt, se dilue dans l'été : dans un grand émoi peu dicible,

écrit le narrateur des *Vies minuscules*<sup>66</sup>, qui se voulait justement nier, on l'a vu, cette « actualité » de la nouvelle. Les récits les plus impersonnels, tels les froids bibelots schwobiens ou l'épure classique de *La princesse de Montpensier*, reçoivent de la nouvelle, cette forme qui n'a que l'urgence en propre, l'énergie événementielle et l'actualité du détail. La récuser fermement, pacifier le rythme du récit et nier toute implication d'un narrateur n'est qu'une prétention stylistique d'une singulière violence, d'un immense poids émotif mais d'un effet identique : la narration prend à sa charge l'infinie indifférence du Temps et des hommes pour en décharger une existence singulière, spécifiée par un nom ou la vérité d'un détail, à laquelle même la nouvelle exemplaire et faiblement actualisée (comme « L'aveugle » de Maupassant) reste attachée.

N'y a-t-il au fond d'autre définition à la nouvelle que la triple opposition avec le conte (sans pacte de lecture réaliste), le roman (critères de la longueur relative et de la complexité du tissu narratif), et le « récit » (absence d'ossature narrative identifiable, éventuelle implication profonde du narrateur) ? Tout récit bref en prose, inscrit un tant soit peu dans le réel (fait divers, témoignage ou autre), devient nouvelle lorsque la littérature l'emporte : si les frontières de la nouvelle biographique doivent être trouvées, c'est plutôt, comme pour les autres variétés du genre, aux confins de la prose poétique (les *Vies antérieures*), du récit (chez



P. Michon, on l'a vu) ou encore du roman bref (*Anna Soror*), ou de l'autobiographie (voir l'exemple d'A. Camus). À moins d'imposer une définition abusivement restrictive du genre, l'on peut ainsi raisonnablement parler de nouvelle biographique, en suspendant les débats historiques (continuité ou récurrence du genre) et théoriques (autonomie, marginalité du genre), sur le modèle de ce que l'on nomme le roman biographique, pour un spectre de textes allant, au moins, des vies imaginaires de M. Schwob aux œuvres de P. Michon : ces vies sont le fait de nouvelles patentées, s'intègrent à des recueils de nouvelles, ressortissent clairement à sa poétique.

Je pense que, souvent, cette tentative [« le désir de conter des histoires merveilleuses ou romanesques, mais surtout d'apporter des témoignages sur des vies anonymes »] pourra mieux aboutir dans la nouvelle que dans le roman, parce que le cadre d'une nouvelle suffit parfaitement à certains drames, certaines actions, certaines vies,

écrit E. Dabit en préface à ses *Trains de vies*<sup>67</sup>. Nous y sommes. Tout se passe comme s'il existait des affinités profondes entre la poétique de la nouvelle et l'esprit de ces vies brèves, tel qu'il est par exemple décrit par J.-C. Bailly<sup>68</sup>, par opposition à celui de la biographie traditionnelle ou même romanesque. Non que la nouvelle fût une sorte réduction par synecdoque du biographique à un unique « gros plan », à un moment particulier revêtu au présent, mais plutôt parce que l'appel de la biographie à la nouvelle survient chaque fois qu'il s'agira de dire la finitude et le caractère labile de la vie humaine, de racheter la vie des simples, d'ironiser sur la fin des Grands, ou de conserver la mémoire des poètes.

*Tanquam tabulam naufragii*, comme des planches et des choses plus légères qui flottent et sont préservées, quand les plus lourdes coulent, et sont perdues. Et comme la lumière après le Coucher du soleil – claire à ce moment-là ; peu à peu descend le crépuscule ; enfin, les ténèbres entières<sup>69</sup>.

Ces « débris laissés à la mer » qu'évoque J. Aubrey au début du xvii<sup>e</sup> siècle à propos de ses *Vies brèves* – R. Barthes parle de « cendres qu'on jette au vent après la mort » –, nous les voudrions emblèmes de l'entreprise biographique lorsqu'elle se meut aux frontières de la nouvelle, du commerce de pauvres qu'entretiennent récit bref et biographie, de cet échange, théorisé ou non, du bref et du fugitif, de cette mise en destin et en crise par le texte, selon la définition de la nouvelle de T. Ozwald, qui deviendrait, en matière biographique, ici, naufrage, prodige.

Alexandre GEFEN

Groupe de recherche « Modernités »

Université Bordeaux 3 – Michel de Montaigne

## NOTES

- <sup>1</sup> Marcel SCHWOB, *Vies imaginaires, Œuvres complètes*, rassemblées, préfacées et annotées par Pierre Champion. Paris : Bernouard, 1927, vol. 3, p. 103.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 110.
- <sup>3</sup> Voir par exemple les recherches de R. DUBUIS, « La nouvelle, cette invention du Moyen Âge », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Ottignies : Quorum, 1997, vol. I, p. 18-28.
- <sup>4</sup> « Une approche médiévale : les petits genres de l'exemplaire comme système de communication », *La notion de genre à la Renaissance*, Centre d'études franco-italiennes, sous la direction de G. Demerson. Genève : Slatkine, 1984, p. 54. H. R. JAUSS s'autorise dans « Littérature médiévale et théorie des genres » (*Théorie des genres*, textes rassemblés et présentés par Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Seuil (Points), 1986, p. 55) des travaux de Neuschäfer pour affirmer que les récits exemplaires du Moyen Âge continuent, par delà Boccace, à irriguer le genre de la nouvelle.
- <sup>5</sup> Comme le fait malicieusement remarquer M. DE CERTEAU (« Hagiographie », *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis, 1995, vol. 11, p. 162), la première mention que nous possédions d'une vie de saint est liée à la mise en cause ecclésiastique de son statut fictionnel.
- <sup>6</sup> L'expression est de M. ZINK (*La subjectivité littéraire*. Paris : P.U.F. (Écriture), 1985, p. 38). Pour reprendre les catégories tout juste mises en place par la *Poetria* de Jean de Garlande, il y a transition de la *res historia* à la *res ficta*.
- <sup>7</sup> *La biographie chevaleresque, typologie d'un genre (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. Paris : Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge), 1994.
- <sup>8</sup> « Le réalisme biographique dans les *Vidas* et les *Razos* occitanes », *Roman, réalité, réalismes*. Paris : P.U.F., 1989, p. 93.
- <sup>9</sup> « Fictional versus Historical Lives : Borderlines and Bordelines Cases », *Journal for Narrative Technique*, printemps 1989, p. 3-24 (article repris dans *The Distinction of fiction*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1999).
- <sup>10</sup> Selon M. EGAN, introduction à son édition des *Vies de troubadours*. Paris : Union générale d'éditions (10/18 – Bibliothèque médiévale), 1985, p. 21.
- <sup>11</sup> « La nouvelle classique à la frontière de l'oraison funèbre : du profane au sacré ? », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Ottignies : Quorum, 1997, vol. I, p. 159-169.
- <sup>12</sup> *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Genève : Droz (Publications romanes et françaises), 1970.
- <sup>13</sup> Dulong, l'exégète de Saint-Réal, associe en ces termes velléité biographique et pauvreté narrative : « Leur art, trop pauvre de moyen, ne trouverait pas un support suffisant dans un épisode trop borné. Ils composent de véritables biographies » (*L'abbé de Saint-Réal, études sur les rapports de l'histoire et du roman au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 335). D'Argens protestait dès le XVIII<sup>e</sup> siècle : « Des noms célèbres de Princes et de Princesses qui ont vécu, sont déjà consacrez par des momumens historiques. De quel droit un Ecrivain les choisira-t-il, pour y attacher une suite d'avantures imaginaires, qui souvent n'ont pas le moindre fondement dans l'Histoire ? [...] C'est corrompre l'Histoire » (*Lectures amusantes*, I, p. 51. Les deux textes sont cités par R. GODENNE, *op. cit.*, p. 335).
- <sup>14</sup> « L'histoire de Hélène Gille », « La légende de Sœur Béatrix », « Franciscus Colonna » sont des vies.
- <sup>15</sup> Dans le *Drageoir aux épices*, « Adrian Brauwer » et « Cornélius Béga ».
- <sup>16</sup> La longue nouvelle intitulée « Biographie d'un inconnu ». Henry MURGER, *Œuvres complètes*, reproduction en fac-similé. Genève : Slatkine, 1971.
- <sup>17</sup> C.-L. PHILIPPE : « Une vie », (*Dans la petite ville, Œuvres complètes*. Moulins : Ipomée, 1986, 5 vol.) ; P. LOUÏS, *Vie de Mélangre* (parue dans le *Mercur de France* en 1893) ; H. DE RÉGNIER, « La courte vie de Balthazar Aldramin, vénitien » (*Les amants singuliers, Nouvelles et contes*. Paris : Alfil, 1994).
- <sup>18</sup> À ce titre, et selon un procédé extraordinairement répandu en nouvelle et illustré en particulier par les Goncourt, Maupassant pratique le récit de fin de vie (voir par exemple « Le gueux », vie de gueux au sens strict, comme mise en anamorphose par les derniers moments du personnage, ou « Madame Baptiste », autopsie d'un suicide).
- <sup>19</sup> Via un narrataire servant de relais : « j'ai connu le plus célèbre, le terrible Sainte-Lucie, je vais vous conter son histoire » (*Contes et nouvelles*, nouvelle édition, tome I. Paris : Gallimard (Bibliothèque

- de la Pléiade ; 253), 1993, p. 437).
- <sup>20</sup> Dans le défilé générique des nouvelles de Champfleury, on retiendra emblématiquement « Une biographie de Carnaval » (*Chien Caillou, Fantaisies d'hiver*, texte présenté et annoté par B. Leuilliot. Paris : Éditions des Cendres, 1989), à propos de laquelle B. Leuilliot écrit que « la "biographie" est alors un genre que l'on pourrait définir comme l'exploitation d'une anecdote en une courte nouvelle » (Notes, p. 135).
- <sup>21</sup> On pourrait rapprocher de ces « nouvelles » de Fénéon certaines des notices biographiques des *Oubliés et les dédaignés, dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, de MONSELET (Bassac : Plein chant (Gens singuliers), 1993), série de remarques et d'observations on ne peut moins encyclopédiques.
- <sup>22</sup> *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod (Lire), 1993, p. 89.
- <sup>23</sup> Les vies sont éparses dans les trois parties du recueil (Rennes : Éditions Ubacs (Poche), 1989). On remarquera en particulier « L'ineffable volonté », « Hamadrias », « Irmice », « Phénice » ou encore « Le mauvais moine ».
- <sup>24</sup> G. JACQUES a montré (« Les Trois contes ou le conte absent ? », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. 1, p. 215-226) que le cycle était décomposable en une nouvelle biographique (« Un cœur simple »), une histoire (« Hérodiad ») et une pseudo-hagiographie (« La légende de saint Julien l'Hospitalier »).
- <sup>25</sup> APOLLINAIRE : les très brefs récits composant les « Trois histoires de châtiments divins » (*Le poète assassiné*), par exemple.
- <sup>26</sup> CENDRARS : *Le saint inconnu (Histoires vraies)*, hagiographie burlesque, *Œuvres complètes*, vol. 3. Paris : Denoël, 1987, p. 391-397.
- <sup>27</sup> Eugène DABIT, *Trains de vie*, 6<sup>e</sup> édition. Paris : Gallimard (Renaissance de la nouvelle), 1936.
- <sup>28</sup> Jean-Pierre RICHARD, *L'état des choses : études sur huit écrivains d'aujourd'hui*. Paris : Gallimard (NRF – Essais), 1990.
- <sup>29</sup> QUIGNARD : les *Petits traités* (neuf volumes), qui incluent près d'une dizaine de vies brèves ; MICHON, outre les *Vies minuscules* (Paris : Gallimard, 1984), *Vie de Joseph Roulin, Maîtres et serviteurs*, etc. ; MACÉ, les *Vies antérieures* (Paris : Gallimard (Le chemin), 1991) ; GAILLARD : *Choix des morts illustres* (réunit les *Vies des morts illustres, Mémoires des morts illustres, Gloire des morts illustres, Chronique des morts illustres*) ; MAURIÈS : *Le méchant conte, vie de John Wilmot, comte de Rochester* (voir aussi sa vie de R. Barthes, en figure de nouvelle) ; GARÇIN : *Vidas* ; ROUBAUD : *L'abominable tisonnier de John McTaggart Ellis Mc Taggart*, qui comprend « des vies brèves, des vies ultrabrèves, et des vies de taille moyenne » (Paris : Seuil (Fiction & C<sup>ie</sup>), 1997, p. 20), même si l'œuvre n'est pas à proprement parler un recueil de nouvelles. Clin d'œil au critique, Roubaud attribue ses *vies* à un certain « M<sup>r</sup> Goodman ».
- <sup>30</sup> Sa devise, déjà mentionnée, est de donner « des vies, mais telles que la mémoire les invente, que l'imagination les recrée ». Les *Vidas* de C. Garçin parurent par exemple dans cette collection.
- <sup>31</sup> Collection énigmatiquement intitulée « M. H. Fiction ».
- <sup>32</sup> « Le cabinet des lettrés » se veut être « une bibliothèque de vies brèves ».
- <sup>33</sup> Voir par exemple P. MERTENS (toutes les nouvelles des *Chutes centrales*), A. NADAUD (« Le biographe ») ou P. BEAUSSANT (*Le Biographe*, court roman ou longue nouvelle).
- <sup>34</sup> Préface à *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil (Points ; 116), 1980.
- <sup>35</sup> *L'individu littéraire*. Paris : P.U.F. (Écriture), 1997.
- <sup>36</sup> « Vies », *Le propre du langage, voyage au pays des noms communs*. Paris : Seuil (La librairie du XX<sup>e</sup> siècle), 1997.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 124.
- <sup>38</sup> *Vies antérieures*, p. 8. G. MACÉ reprend ce mot de Baudelaire : « le poète jouit de cet incontestable privilège, qu'il peut être à sa guise lui-même et autrui. Comme ces âmes qui cherchent un corps, il entre, comme il veut, dans le personnage de chacun ».
- <sup>39</sup> La formule est de C. ARNAUD (« Le retour de la biographie, d'un tabou à l'autre », *Le débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 40-47).
- <sup>40</sup> Entretien avec Tristan Hardi, *Le français aujourd'hui*, n° 87, septembre 1989, p. 75.
- <sup>41</sup> « Formes brèves de la biographie : essai de généalogie et de classement », *Formes littéraires brèves, Acta Universitatis Wratislaviensis, Romanica Wratislaviensis*, XXXVI. Wrocław, 1991, p. 29-41.

- <sup>42</sup> On pense ici au *Saint inconnu*.
- <sup>43</sup> Collection, auteur, titre, sous-titre générique, etc. Face à un recueil de vies imaginaires de la collection *L'un et l'autre* (Gallimard), dont la quatrième de couverture se donne pour objet d'écrire « des vies, mais telles que la mémoire les invente, que l'imagination les recrée », l'ambiguïté de lecture se dévoile.
- <sup>44</sup> Du personnage anonyme, nom sauvé du naufrage, à l'illustre, en passant par les seconds rôles de la grande histoire (les assassins de M. Schwob, les princesses de J. Lorrain, les serviteurs de P. Michon) et les « êtres de papier », transpositions, emblèmes, synthèses, ou pures fantaisies.
- <sup>45</sup> La nouvelle s'achève sur ces mots : « Voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église dans mon pays ». On notera que l'auteur s'efface triplement au bénéfice de la représentation picturale, du récit populaire et d'un improbable narrataire inventé par le déterminant possessif.
- <sup>46</sup> La fable d'Erostrate est chez M. Schwob une allégorie des pouvoirs du nom.
- <sup>47</sup> « La vie des hommes infâmes », *Les cahiers du chemin*, n° 29, janvier 1977, p. 12.
- <sup>48</sup> « Ne pouvant éterniser leur vie, ils éternisèrent leur réputation », selon le mot terrible de La Rochefoucauld.
- <sup>49</sup> Et évasive, tant les déterminations externes sont traîtres : contrairement à l'invite du titre, « L'histoire d'une fille de ferme » de Maupassant n'est en rien une *vie* complète, pas plus que toute nouvelle dont le titre est constitué d'un nom propre ne donne la biographie du personnage éponyme.
- <sup>50</sup> Pour reprendre le célèbre néologisme de R. Barthes.
- <sup>51</sup> Que la biographie serve l'autobiographie (P. Michon) ou l'inverse (P. Mertens).
- <sup>52</sup> « La vie des hommes infâmes », p. 12.
- <sup>53</sup> Voir *L'esthétique de la nouvelle française au XX<sup>e</sup> siècle*. Bern : Peter Lang, 1989.
- <sup>54</sup> Entretien avec Tristan Hardi, p. 75.
- <sup>55</sup> « Le temps de la nouvelle », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, p. 8-16.
- <sup>56</sup> « The long and the short of it », *Style*, 1993, vol. 27, n° 3, p. 327-331. G. Prince reprend le titre d'un article de M.-L. Pratt (voir *infra*).
- <sup>57</sup> Dans les *Vies minuscules*, P. MICHON inverse parfois ce rapport de causalité. « [...] ou bien peut-être elle est morte et eût mérité une plus vaste Vie minuscule », se demande l'auteur à propos de l'un de ses personnages (p. 186).
- <sup>58</sup> Thierry OZWALD, *La nouvelle*. Paris : Hachette (Hachette Supérieur), 1996.
- <sup>59</sup> « The short story : the long and the short of it », *Poetics*, 10, 1981, p. 184.
- <sup>60</sup> « The long and the short of it », p. 328.
- <sup>61</sup> *La nouvelle*, p. 16 et sq.
- <sup>62</sup> T. OZWALD parle de structure concentrationnaire à propos du « Renégat » d'A. Camus (*ibid.*, p. 23).
- <sup>63</sup> *Le saint inconnu*, p. 390.
- <sup>64</sup> *Vies imaginaires*, Préface, p. 15.
- <sup>65</sup> Parfois rattachées par abus de langage au domaine de la biographie. On peut à ce titre discuter de l'inclusion du « Rénégat ou l'esprit confus » (*L'exil et le royaume*) d'A. Camus, récit rétrospectif d'un homme destiné à mourir dans les dernières lignes du texte, parmi les nouvelles biographiques et non parmi une hypothétique catégorie de « nouvelle autobiographique », d'autofiction brève, en attente de description. De manière générale, la frontière vies racontées – vies revécues est souvent ténue (voir MADELÉNAT, *La biographie*).
- <sup>66</sup> P. MICHON, *Vies minuscules*, p. 206.
- <sup>67</sup> Préface, p. 10. Le recueil paraît dans la collection « La renaissance de la nouvelle » dirigée par P. Morand, assortie de cette explication : « Le titre que j'avais choisi, "Vies", me dispenserait de tout commentaire. Celui que j'ai retenu en définitive ne trahit d'aucune façon mes intentions. Je n'ai pas tant eu le désir de conter des histoires merveilleuses ou romanesques, mais surtout d'apporter des témoignages sur des vies anonymes ».
- <sup>68</sup> « Non pas le collectif mais au contraire l'étendu, non pas la communauté, telle communauté, mais le passage dans le temps, les milliers de pas des passages dans le temps, [...] des vies autant que tu en veux, autant qu'il en fut et qu'il en sera, chacune ayant son gramme à poser sur la balance où toujours pour finir un poids plus fort lui sera opposé, l'éjectant : c'est tout cela, ce sont tous ces récits

en souffrance que le pluriel des *vies* suscite ou présage – quelque chose qui n’a pas la dignité de l’être mais qui y pourtant immergé, quelque chose comme un point secret et retranché qu’aucun curriculum ni même aucune biographie ne rejoignent, le bruissement sans contours de chacun des instants d’une existence et le contour formé par la suite finie de ces instants » (J.-C. BAILLY, *Le propre du langage*, Paris : Seuil, 1997, p. 221-222).

<sup>69</sup> Cité par J.-B. DE SEYNES dans sa préface à John AUBREY, *Vies brèves. Extraits*, traduit de l’anglais et préfacé par Jean-Baptiste de Seynes. Paris : Obsidiane, 1989, p. 20. La métaphore est empruntée à Sénèque.

## LE PERFORMATIF ET LA NOUVELLE

J'aimerais partager avec vous quelques éléments d'une recherche en cours qui tourne autour de la notion de performatif, que j'adapte ici assez librement d'Austin et des philosophes analytiques qui ont œuvré dans son sillage.

La littérature dans son ensemble pourrait être relue par le biais du performatif et il me semble que cette notion peut donner un éclairage original sur son fonctionnement de même que sur le problème du genre.

Point n'est besoin, bien entendu, de rappeler ici avec trop d'insistance la distinction entre les énoncés « constatifs » et les « performatifs ». Les constatifs sont des catégories d'énoncés qui décrivent des états de choses et réfèrent à des faits qui peuvent être caractérisés comme vrais ou faux. Ils appartiennent à l'ordre de la représentation du monde. Les performatifs échappent à la dichotomie du vrai et du faux et appartiennent à l'ordre de l'action. « Je jure », « je m'excuse », « je promets », voilà autant d'énonciations dites performatives : en les proférant, je ne décris pas l'acte, mais je l'accomplis en le disant. C'est la promesse qui sert de modèle exemplaire au performatif et c'est autour d'elle que s'organisent souvent les réflexions sur les actes du discours. Promettre ou dire « je promets », c'est formuler un acte performatif qui effectue la chose en l'énonçant. Dans ce cas, dire c'est faire, pour reprendre la célèbre formule d'Austin. Mais les choses ne sont pas aussi simples, car promettre, ce n'est, de toute évidence, pas forcément réaliser la chose.

Les énonciations performatives, en effet, si elles ne peuvent pas être logiquement vraies ou fausses, obéissent en revanche à des conditions de succès et de satisfaction. Une promesse est réussie si elle est faite adéquatement, et satisfaite si elle est tenue, c'est-à-dire si le locuteur fait ce qu'il a promis de faire. Une promesse non tenue représente un échec performatif. Ce qui implique que le performatif se définit par rapport au contexte de l'interlocution où la parole acquiert ou non, par-delà son sens, une certaine force d'énonciation (force d'engagement, d'accomplissement, etc.).

Aussi est-on amené à distinguer sens et force dans l'analyse du langage et à différencier trois dimensions de l'acte linguistique ou trois aspects de l'action de faire quelque chose à travers le discours : l'acte locutoire, lié à la production de sens, l'acte illocutoire, lié aux valeurs et aux jeux de force d'une interlocution, et l'acte perlocutoire, qui consiste en effets produits sur l'interlocuteur. Par exemple la situation énonciative « Il m'a dit : "Promettez-moi de faire court" » relève d'un acte locutoire ; « Il m'a pressé de faire court », d'un acte illocutoire ; « Il m'a fait promettre de faire court », d'un acte perlocutoire.

Il me semble que la nouvelle pourrait être traitée à la lumière de ces degrés de performativité, car elle aussi dit, fait et fait faire. D'autant plus qu'il y a aussi des

performatifs implicites. S'il est vrai qu'on n'est pas obligé de proférer « je promets » pour s'engager, toute phrase ne tombe-t-elle pas sous le coup du performatif implicite dans la mesure où elle engage l'énonciateur ? Plus peut-être que nulle autre énonciation, celle du texte littéraire ne dit-elle pas en filigrane, à chacune de ses phrases, « je me déclare texte littéraire » ? Plus particulièrement, toute narration n'implique-t-elle pas, dans son fonctionnement discursif, une promesse renouvelée au lecteur de séquence en séquence : présence indéniable dans tous les recoins du texte, la figure de l'auteur ne dit-elle pas muettement : « Je promets de donner la suite, je vous achemine vers la fin et je promets de conclure ». La promesse de la fin, c'est ici la promesse d'apporter une satisfaction au désir. Et le texte littéraire n'est, comme le performatif, ni vrai ni faux : il réussit ou il échoue, il est satisfaisant ou non.

Dans ce contexte, le travail du « nouvellier », comme on l'appelle de plus en plus au Québec, me paraît gouverné par le registre du performatif, auquel on oppose celui du constatif (lequel ne fait que dire sans faire). Et c'est là un des biais par lesquels la nouvelle s'oppose au roman. Dans l'un et l'autre genre, on n'a pas la même conception du langage. Le roman développe une conception plutôt cognitive et constative ; la nouvelle, une conception davantage performative. Selon la première perspective, le langage est un instrument de transmission de la vérité, un véhicule du savoir, un moyen de connaissance du réel, surtout dans certains romans types comme les romans historiques, ethnographiques ou encore analytiques à la Proust. Depuis l'origine du genre, il y a dans le roman une recherche d'adéquation entre langage et réalité, un peu comme dans la célèbre définition de Stendhal qui y voyait un miroir promené le long d'un chemin. Ce n'est pas un hasard si le Nouveau Roman, en voulant renouveler le genre, s'est acharné à remettre en question cette adéquation : c'est qu'elle est la problématique centrale du genre.

Selon la seconde perspective, qui est celle de la nouvelle, dire, c'est moins savoir ou connaître ou reproduire, que faire : la nouvelle promet et cherche à agir d'une manière plus immédiate sur l'interlocuteur, elle travaille à modifier une situation de lecture et à faire jouer les rapports de force qui s'établissent dans la communication. C'est un effet qui lui vient du conte. Dans la première approche, donc dans le rayon romanesque, on penche plus vers le sens et le registre du plaisir. Selon la seconde approche, qui est celle de la nouvelle, on est plutôt dans la force du discours, du côté de l'acte et dans le champ du langage comme jouissance. Deux passions sont donc à l'œuvre, la romanesque et la « nouvellesque », qui pourraient se ramener à deux grands mythes occidentaux. Le roman repose sur le mythe de Tristan, où le désir vit du sursis et tient aux obstacles qu'il rencontre. La nouvelle, elle, repose sur le mythe de Don Juan, sur la levée des obstacles et sur la réalisation non différée du désir. Et comme l'a bien montré la théorie, Don Juan est l'incarnation par excellence du langage performatif de la promesse, il ne vit que de promesses (de mariage dans son cas).

En tant que genre à fort degré performatif, la nouvelle abuse, comme Don Juan, de l'institution de la promesse. Elle s'élabore telle un dispositif de séduction. À l'instar de la promesse donjuanesque, elle est liée à un temps d'urgence. Elle est fuite en avant, vers sa fin. Elle est tout entière constituée dans sa forme classique, mais aussi dans sa forme contemporaine quoi qu'on en dise, par l'acte d'anticiper, par l'acte de conclure, par la jouissance assurée, par l'accomplissement rapide de la promesse qui a été programmée dès le départ, c'est-à-dire par la satisfaction immédiate du désir créé. Promesse d'un texte ramassé, promesse d'acmés rapprochées, promesse d'une fin imminente qui donne son sens au récit, promesse de fournir le constatif du performatif.

La nouvelle ne s'intéresse pas au sens de la même façon que le roman. Autant et sinon plus qu'au sens, elle s'intéresse à la force du discours sur le sens. Autrement dit, elle tend à faire jouer le sens vers la portée référentielle du texte, c'est-à-dire vers le contexte de la communication littéraire, vers l'impact sur le lecteur, vers l'effet illocutoire et perlocutoire. La nouvelle ne fait ainsi pas que dire, elle fait elle-même, voire elle fait faire. Elle tire sa jouissance et son pouvoir sur le lecteur de la force de frappe de son discours.

La théorie affirme que toutes les énonciations qui, dans le dire lui-même, comprennent déjà un faire qui excède ce dire, se caractérisent par une réflexivité forte. À leur instar, la nouvelle se voit aussi tout naturellement entraînée à réfléchir sur son propre processus. Croyant au sens moins que le roman, mais plus que la poésie, elle déconstruit sans cesse sa propre croyance : voilà pourquoi elle tend à travailler davantage sa sui-référentialité, entre le roman et la poésie. Cette sui-référentialité dit sans cesse au lecteur : je suis une nouvelle, je suis un texte littéraire qui a adopté une forme reconnaissable, celle de la nouvelle, je suis un type de récit qui cherche à agir sur vous, lecteur, plus que d'autres textes littéraires, je me trouve à réfléchir constamment en cours de narration sur mes effets, et donc sur mon fonctionnement, sur ma forme, sur ma force, sur ma valeur. Je me trouve ainsi à mettre en abyme, implicitement ou explicitement, un art poétique sur le mode fictif. La nouvelle contemporaine accorde d'ailleurs tant d'importance à ce genre d'auto-réflexion, qu'elle l'a développée en un sous-genre, la métafiction, laquelle est très répandue dans la *short story* actuelle sur le plan mondial.

À cause de cette sui-référentialité forte, le sens de la nouvelle tend à se déplacer vers la portée référentielle du texte, c'est-à-dire vers son contexte de réception, au point que sens et référence en arrivent à se confondre. La dimension auto-réflexive n'entre aucunement en contradiction avec l'accent mis sur l'effet illocutoire et perlocutoire. En fait la dichotomie entre la sui-référentialité et la référentialité contextuelle se voit subvertie, puisque la sui-référentialité de la nouvelle parvient à produire un excès référentiel et finit par aboutir à un excès performatif. En plus simple, la nouvelle elle-même pourrait dire : « Je suis un récit qui cherche sans cesse à étudier mes effets sur mon lecteur potentiel, qui le lui dit et le lui



montre, et, ce faisant, met l'accent sur la communication littéraire en marche ».

Un procédé illustre le caractère performatif de la nouvelle : celui qu'on appelle le « dénarré », c'est-à-dire ces épisodes narratifs que la narration écarte explicitement, en indiquant bien qu'elle le fait. Ces segments dénarrés, qui sont importants dans la nouvelle dont l'action narrative est essentiellement éliminatrice (le « dénarré » relève aussi de la part d'ellipse et de non-dit que cultive la nouvelle), me paraissent de nature performative dans la mesure où ils disent au lecteur ce qu'on pourrait raconter et ce qu'on ne fera pas, mais ce faisant ils attirent aussi l'attention sur le processus d'écriture. Voilà des éléments narratifs qui œuvrent à s'accomplir jouissivement dans la sui-référentialité tout en conservant une grande force illocutoire et perlocutoire. C'est une force d'impact analogue qu'on peut reconnaître dans les digressions qu'un professeur effectue dans un cours et qui intéressent en général plus les étudiants que le contenu normal du cours.

Si l'on voulait creuser cette force d'impact de la nouvelle, il pourrait sans doute être utile de convoquer les cinq catégories illocutoires reconnues par la théorie des forces d'énonciation, puisque c'est dans les illocutoires surtout que se reconnaît la performativité. On a baptisé ces catégories de noms plus barbares les uns que les autres : ce sont les *verdictifs*, les *exercitifs*, les *promissifs*, les *comportatifs*, les *expositifs*. Passons-les brièvement en revue.

1) Les *verdictifs* sont des actes de discours qui énoncent un verdict, un jugement, une évaluation sur un fait ou une valeur (condamner, acquitter, estimer) ; comme tout récit, mais d'une manière plus intensive, une nouvelle ne contient-elle pas aussi sa propre évaluation pour guider le lecteur ?

Voici, par exemple, une phrase évaluatrice qui porte un jugement sur l'univers d'une nouvelle et oriente le lecteur dans son interprétation finale – c'est une conclusion verdictive, qui comporte un jugement. Le fragment en question est le suivant :

On arrive à l'excessif total : la merveille d'ici.

C'est ce que dit une carte postale sur le milieu vacancier où séjourne un couple de « Cage ouverte » dans *Le surveillant*, alors que ces personnages vivent en fait dans un enfer. Leur carte porte ainsi un jugement ironique sur leur univers vécu.

2) Les *exercitifs* sont, pour leur part, des actes de discours qui formulent une décision, une assertion d'autorité et constituent des exercices de pouvoir (voter, exhorter, prévenir) ; tout récit ne comporte-t-il pas également cet aspect, notamment quand le narrateur ménage des avertissements au lecteur ou lui impose des décisions narratives incontestables, ou lorsqu'il arbitre un différend entre les personnages ; plus que d'autres genres, la nouvelle travaille le suspense et entraîne le lecteur dans une direction précise sans l'en distraire par des digressions, l'obli-

geant ainsi souvent à suivre une linéarité appuyée.

Comme exemple, je propose la décision conclusive suivante qui tombe comme un arrêt sur le dos d'un personnage et du lecteur potentiel :

On annula son billet de retour.

Ainsi se présente la chute en guillotine du « Renvoi de Hoper » dans *Ce qui nous tient*, à propos d'un représentant envoyé à l'étranger par sa société, qui, parce qu'il n'arrive pas, malgré ses efforts, à conclure l'action pour laquelle il a été dépêché, se voit sadiquement renvoyé – cela pour illustrer la conclusion de type exercitif, qui suppose une assertion d'autorité.

3) Les *promissifs* sont des actes de discours qui engagent le locuteur à une action, qui impliquent des déclarations d'intentions, comme promettre, garantir, parier, jurer, contracter ; tout récit ne repose-t-il pas, lui aussi, sur un contrat de lecture implicite ? La nouvelle suppose d'emblée un engagement générique minimal de la part de l'auteur face au lecteur, des annonces internes à satisfaction rapide et souvent l'adoption du point de vue exclusif d'un héros avec lequel le narrateur se sent solidaire.

Un bon exemple consisterait en un cas de promesse non tenue, comme celui des « Messagers de l'ascenseur », nouvelle de *Ce qui nous tient*, où des gens ont eu la délicate prévenance d'annoncer à leurs voisins, par un message laissé dans l'ascenseur de leur immeuble, la tenue d'une fête chez eux, en présentant leurs excuses pour les éventuels dérangements. Or la fête annoncée ne se produit pas, du moins selon le témoin principal, alors qu'elle se serait réellement produite selon un autre témoin contradictoire : le récit semble proposer une conclusion qui ne conclut pas vraiment et qui ne décide de rien – c'est un exemple de type promissif.

En voici la scène finale, qui montre le témoin troublé vérifiant le lendemain matin chez les voisins ce qu'il en est de leur fête énigmatique parce que, malgré l'attention singulière qu'il leur a prêtée, il n'a entendu de toute la nuit aucun des bruits prévus.

À l'étage fatidique. Devant leur porte entrebâillée. Je sonne.

Rien.

Je resonance.

Toujours rien.

Je pousse la porte en frappant et en criant : « Il y a quelqu'un ? »

Personne.

J'entre. Et c'est alors la stupéfaction !

L'appartement est vide ! Totalement vide !

Personne, même pas un cadavre !

Et ce qui est encore plus déroutant, plus aucun meuble ! Rien !

Sur le seuil, poussé par un courant d'air étrange, un papier tout chiffonné : le message de l'ascenseur !

C'est fou ! Incompréhensible ! Inouï ! Ce n'est pas possible ! Cette histoire ne tient pas debout !

Je redescends, plus perplexe encore. Au passage, je rencontre la respectable dame Joyau qui me lance :

« Alors cette bombance des Maure-Zocail, ça vous a empêché de dormir vous aussi ? De huit heures à minuit, c'est déjà trop ! Mais de huit heures du soir à huit heures du matin, c'est inadmissible ! Scandaleux ! Il faut se plaindre collectivement ! Je n'ai pas fermé l'œil de la nuit ! »

Je ne comprends plus rien. Ai-je rêvé ? Je l'arrête d'un signe de la main. Une nervosité excessive s'empare de moi. Je tremble de partout. Je la traite de folle et me précipite chez moi dans mon refuge, dans mon cahier.

Le texte maintient l'indécidabilité jusqu'à la fin.

4) Quant aux *comportatifs*, ce sont des actes de discours liés à des attitudes ou à des événements d'ordre social comme les excuses, les salutations, les félicitations, les défis ; une nouvelle peut impliquer son lecteur en l'interpellant, en le sollicitant, en le bafouant, en le congédiant élégamment ou au contraire brutalement, ou bien encore elle peut s'écrire selon les intérêts mêmes du lecteur.

Voici un exemple de situation de communication mondaine avec une conclusion de type comportatif, tiré de « L'indication », nouvelle du *Surveillant*.

Allez maintenant, bonne chance ! Et encore une fois revenez me voir si vous trouvez.

Cette remarque finale est émise par un héros narrateur à un autre personnage, mais pourrait tout aussi bien s'adresser au lecteur potentiel.

5) Et pour terminer, les *expositifs* sont des actes de discours qui servent à clarifier une argumentation, à exposer des idées, comme lorsqu'on illustre un propos, qu'on montre le déroulement d'un raisonnement, qu'on répond à une question, qu'on prévient des objections, qu'on dit qu'on commence ou qu'on va conclure justement ; une nouvelle peut contenir bien des signes expositifs de ce type, si le narrateur livre des indications de régie comme « J'en viens à », « Je résume », « Je conclus », ou s'il indique des sous-titres de parties.

Voir certain type de décrochage narratif marqué par des astérisques où le conclusif se produit par paliers jusqu'à proposer un isolement caudal ultime qui prolonge la conclusion – c'est la conclusion de type expositif :

\*\*\*

On l'enferma.

Le personnage (« L'exalté » dans *Le surveillant*) venait ici de terminer sa propre défense devant un juge fermé à ses arguments, et on assiste alors au résultat négatif de sa démarche.

On pourrait même se demander s'il n'y aurait pas des nouvelles qui relèveraient de chacune de ces catégories d'actes discursifs. Déjà la théorie littéraire a montré que de nombreux genres s'identifiaient par des actes illocutoires de ce type en reprenant les divisions de Searle, voisines de celles d'Austin : aux assertifs où nous disons à autrui comment sont les choses, correspondraient des genres comme le récit, le témoignage, le compte rendu ; les directifs, où nous essayons de faire faire des choses à autrui, renverraient à la prière ou à la comédie ; avec les promissifs par lesquels nous nous engageons à faire des choses, on pense au serment par exemple ; dans les expressifs où nous exprimons nos sentiments et nos attitudes, on classerait le poème d'amour notamment ; quant aux déclaratifs où nous provoquons un changement dans le monde par nos énonciations, on pourrait y regrouper la formule magique, le mauvais sort, le manifeste, la déclaration politique et peut-être la confession et l'aveu.

Bref il y a là une porte d'entrée, parmi d'autres, qui me paraît intéressante à emprunter pour éclairer la complexité du genre et celle de la littérature. Quoiqu'il en soit, comme la nouvelle me paraît davantage gouvernée par de forts penchants performatifs, comme l'économie conceptuelle du performatif régit son écriture, elle est susceptible non pas de vérité ou de fausseté, comme je l'ai dit, mais bien de réussite ou d'échec. Cette dimension la distingue aussi du fait divers, duquel on la rapproche souvent, qui, lui, se soucie plus de la vérité. Un fait divers ne réussit pas ou n'échoue pas. La nouvelle, oui.

Mais pour circonscrire le genre, bien d'autres critères devraient intervenir. L'énonciation, par exemple, avec les questions qu'elle soulève sur le statut réel ou fictif de l'énonciateur (ce qui distingue à nouveau la nouvelle du fait divers), sur le statut de l'acte d'énonciation, oral ou écrit (le conte, duquel on rapproche souvent la nouvelle, s'associant à une tradition orale, la nouvelle étant essentiellement écrite), statut sérieux ou fictionnel (le plaidoyer se démarque, sur ce plan, du monologue dramatique d'une nouvelle par exemple, comme dans « L'exalté », nouvelle du *Surveillant*). L'aspect sémantique contribue aussi à la définition de n'importe quel genre et est depuis toujours à la base de la division classique entre tragédie et comédie (action noble et action commune). Ces traits de contenu déterminent de même des subdivisions génériques de la nouvelle : la nouvelle fantastique, érotique, psychologique, etc. L'ensemble des éléments formels jouent également un rôle important : il y a sans doute à dégager des spécificités narratologiques ou encore stylistiques (un des facteurs de l'opposition actuelle entre grande littérature et littérature populaire). Les instances de réception interviennent enfin dans les déterminations et les distinctions génériques : un texte peut être conçu par un auteur comme nouvelle et publié par un éditeur comme

roman (il y a de nombreux exemples de ce cas) ; l'horizon d'attente lié au contexte socio-culturel des œuvres influe sur les contours génériques : ce qu'on appelait nouvelle au temps de Boccace ou de *La princesse de Clèves* n'a pas le même sens aujourd'hui, de sorte qu'en survivant à son contexte d'origine, la nouvelle s'est enrichie de toutes sortes de réinterprétations historiques. Non seulement chaque culture, mais aussi chaque auteur lui donne une inflexion propre, d'où l'utilité des différenciations génériques par nations ou par auteurs : nul doute que la nouvelle cortazarienne se distingue de la nouvelle à la Saumont, à la Hemingway ou à la Barthelme. Cette différenciation n'a pas de limites, au point qu'une nouvelle puisse en arriver à être unique en son genre.

Comme les auteurs s'évertuent à créer des œuvres originales, leurs nouvelles peuvent aller jusqu'à s'écarter de la norme générique, si norme il y a : c'est même un critère des œuvres fortes que de bousculer les règles des genres quitte à se retrouver dans l'inclassable, à briser l'horizon d'attente et à rencontrer l'incompréhension des contemporains. De toute façon, les modifications internes font partie de la vie des genres. Même si l'on parvenait à circonscrire l'identité des composantes de la nouvelle comme genre, cela ne garantirait pas du tout son identité dans le temps, parce qu'elle varie selon les contextes historiques, les cultures, les auteurs. Comme d'ailleurs il n'y a jamais deux nouvelles rigoureusement identiques, il peut être tout compte fait superflu de chercher à définir trop précisément un genre aussi mouvant, aussi vivant. Pourquoi finalement vouloir à tout prix l'enfermer dans une boîte ? Pourquoi ne laisserions-nous pas les frontières du genre comme elles sont, en l'état, c'est-à-dire floues, ouvertes, perméables à l'hybridation, pour le plus grand déroutement de la critique, mais aussi pour la plus grande joie des lecteurs ?

Gaëtan BRULOTTE

University of South Florida, Tampa

## BIBLIOGRAPHIE

### ÉTUDES

John AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.

Shoshana FELMAN, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues*. Paris : Seuil, 1980.

Daniel VANDERVEKEN, *Les actes de discours. Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*. Liège-Bruxelles : Mardaga, 1988.

Daniel VANDERVEKEN, *Meaning and Speech Acts*. Cambridge (Angleterre), New York : Cambridge U. Press, 1990-91, 2 vol.

### RECUEILS DE NOUVELLES

Gaëtan BRULOTTE, *Le surveillant*. 3<sup>e</sup> édition revue et corrigée. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1995.

Gaëtan BRULOTTE, *Ce qui nous tient*. Montréal : Leméac, 1988.

# NOUVELLE ET PHOTOGRAPHIE

Aujourd'hui, dans la mesure où la photographie sollicite l'écriture, on dirait qu'elle favorise avant tout le texte court. Le texte court : c'est-à-dire une catégorie générale qui comprend des formes génériques plus précises, telles que la nouvelle, l'essai, le fragment autobiographique, et le poème en prose ; mais une catégorie qui suggère aussi, dans l'usage qu'en font certains nouvellistes contemporains, par exemple, un intérêt croissant pour des pratiques d'écriture mixtes, trans-génériques<sup>1</sup>. C'est comme si, parmi les possibilités qu'offre le domaine de l'écrit, la photographie trouvait dans le texte court son complément le plus proche, ou son supplément le plus adéquat. Je souligne aussitôt que cette perspective ne contredit aucunement l'assertion, aujourd'hui généralisée, selon laquelle texte et image se retrouveraient finalement dans un rapport d'inadéquation. Mais je précise qu'il s'agit d'une inadéquation située au bout du compte plutôt qu'au point de départ. Une telle inadéquation reste donc pour moi une de ces « questions » dont Jacques Derrida a dit il y a plus de trente ans qu'elles « ne peuvent que dormir dans l'acte littéraire qui a besoin à la fois de leur vie et de leur léthargie<sup>2</sup> ».

Afin d'éclairer les raisons générales de ce rapprochement, je constaterai dans un premier temps l'existence de certains repères susceptibles d'être conçus, ne serait-ce qu'imaginativement, comme des éléments-clés communs à la photo et à la nouvelle. Par la suite, j'aborderai une étude plus concrète de la façon dont l'image photographique ou l'imaginaire de la photographie travaillent le texte court, ceci en examinant une variante parmi d'autres de la relation texte/image : celle du texte qui remplace la photo. Dans un contexte où la question des bords et des spécificités cède inévitablement la place à celle des débordements, je m'occuperai en priorité moins de la nouvelle que du « nouvellistique » (du micronarratif), et plus précisément de deux textes où le nouvellistique et l'autobiographique se conjuguent pour mieux se laisser travailler par le photographique.

Selon la théorie contemporaine de l'image photographique, dans la photo c'est l'acte de découpe qui est constitutif, premier, en ce qu'il prélève un petit bloc d'espace-temps, « un fragment du monde<sup>3</sup> ». L'écriture, bien sûr, ne peut rien prélever, car le langage n'a aucun pouvoir de prise directe, optico-chimique, sur le réel. Disons à l'aide de Proust que tout ce que l'écrivain « trouve », il faut qu'il le « crée » en même temps. Compte tenu de cette différence inéluctable, l'une des activités essentielles du nouvelliste – d'autant plus essentielle, peut-être, qu'elle est toujours déjà acte de « création » – ne consiste-t-elle pas, comme chez le photographe, à détacher une portion limitée d'espace-temps, soit un fragment narrativisé du monde, soit un fragment du monde narratif ?

Un corollaire important de cette opération commune qui consiste à découper un morceau d'espace-temps visible ou narrable, c'est que, de part et d'autre, la découpe en tant que limite extérieure du dit morceau se re-marque nécessairement comme cadre, c'est-à-dire comme donnée compositionnelle. En effet, là où la découpe prélève un fragment, le cadre va contribuer à la production d'une forme unitaire et close. Ainsi, dans le domaine littéraire, l'esthétique de la nouvelle se complaît à effectuer un mouvement de relève qui efface hâtivement le morceau au profit du noyau. Telle est la conversion proposée dans la célèbre caractérisation du fragment de F. Schlegel, et approuvée par Daniel Grojnowski dans son livre *Lire la nouvelle* comme formule s'appliquant « sans peine » au cas de la nouvelle : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson<sup>4</sup> ». Au niveau des stratégies d'écriture, le passage du fragment à la forme close correspond à une conversion de la brièveté matérielle en figure qualitative de l'écriture nouvellistique, figure qui doit beaucoup à un double travail de concision et de concentration. C'est cette correspondance, et le travail d'écriture qui la soutient, qu'affirme le constat suivant de D. Grojnowski : « Forme close, la nouvelle apparaît aussi comme un texte saturé<sup>5</sup> ».

Or, l'enchaînement des couples fragment/clôture et clôture/saturation se retrouve au cœur de l'esthétique de l'image photographique. Chez Régis Durand, par exemple :

Ce que les effets de cadre en photographie font apparaître, c'est une réalité morcelable à l'infini [...]. Des éléments discrets, ainsi libérés d'un continuum ou d'une totalité, constituent une réalité autonome, coupée de toute cohérence narrative ou descriptive. Ce qui apparaît ainsi, c'est bien, semble-t-il, un fonctionnement propre à l'image photographique [...] : le cadre y a une fonction centripète, qui favorise la condensation et le retour de l'image sur elle-même, en une sorte d'implosion permanente<sup>6</sup>.

De même que la délimitation nouvellistique n'empêche pas « des ouvertures sur l'au-delà du récit<sup>7</sup> », le cadrage photographique ne peut définir un champ sans suggérer en même temps un « hors-champ » potentiel. Mais, pour le critique de la nouvelle ou de la photo, là n'est pas l'essentiel. De part et d'autre, il s'agit de souligner l'importance de certains effets à la fois compositionnels et énergiques qui relèvent de la fonction « centripète » du cadre. Pour Durand, le reflux de l'énergie en question vers l'intérieur du cadre de la photo risque toujours de prendre la forme d'une implosion, voire d'une sorte de catastrophe. Est-ce que l'on peut aller jusque-là en évaluant l'énergie centripète de la nouvelle ? C'est une question à laquelle je reviendrai en examinant certains aspects de la configuration temporelle de l'instant.

Qu'il s'agisse de la nouvelle ou de la photographie, le geste fondamental de la découpe s'opère à la fois sur l'espace et sur le temps. Découpé, encadré, concentré, le temps s'érige et se fixe en instant. L'instant, ce mot dont la triple résonance

technique, thématique, et honorifique lui assure une place au centre de la réflexion sur la nouvelle comme sur la photo. Il ne s'agit évidemment pas du « même » instant dans les deux cas, celui du photographe étant relativement littéral, c'est-à-dire instantané, alors que celui du nouvelliste reste plus métaphorique, plus élastique. Les limites temporelles de la « nouvelle-instant » telle qu'elle a été définie par René Godenne, par exemple, peuvent s'étendre jusqu'à « un jour, une soirée, une nuit<sup>8</sup> ». Parler d'« instant » dans ce contexte, c'est une façon d'indiquer que le nouvelliste s'est détourné de la durée narrative, du moins comme préoccupation majeure. Ceci dit, il est évident que la photographie et la nouvelle ont ceci de commun qu'à l'époque moderne, en tant que pratiques modernistes, elles s'orientent toutes les deux vers une certaine *acuité* de l'instant. Dans le cas de la nouvelle, il s'agit de l'instant comme moment crucial : crise, nœud, syncope, brèche, fulgurance, etc. Perspective dont le pendant photographique se trouve dans la théorie de l'instant « décisif » ou « propice », instant grâce auquel, selon Jean-Marie Schaeffer, « l'éternité et la permanence qu'on désespère de retenir dans l'existence, on croit pouvoir les sauvegarder dans l'image artistique<sup>9</sup> ».

J'ai choisi d'approfondir cette question en introduisant deux textes brefs où s'enchevêtrent certains traits thématiques et formels associés tant à l'essai et à l'autobiographie qu'à la nouvelle, deux textes axés d'ailleurs sur un même sujet : celui de l'acte photographique. Je vais donc d'abord présenter ces deux textes séparément, avant de les rapprocher en tant que textes qui s'apparentent à la nouvelle de par leur façon d'interrompre la durée banale en isolant un instant fort.

Le narrateur de « L'image fantôme » d'Hervé Guibert se souvient d'un acte manqué. Ayant voulu photographier sa mère avant qu'elle ne perde sa beauté, ayant passé par toutes sortes de préparatifs afin de libérer et de pouvoir accueillir cette beauté, il la prend enfin en photo. Hélas, en procédant au développement, ce laps de temps qui sépare toujours l'image latente de l'image révélée, il va découvrir que le film n'a pas été bien enclenché dans l'appareil, et que ce film reste par conséquent non impressionné, vierge. Ce que Guibert appelle « l'instant essentiel » s'avère ainsi être « à blanc, [...] perdu, sacrifié<sup>10</sup> ». Mais ce sacrifice n'aura pas été en vain, car c'est lui qui va conduire le photographe à l'écriture, comme l'explique Guibert lui-même dans son tout dernier paragraphe :

Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fautive, irréaliste, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitation : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme...<sup>11</sup>



D'une part, donc, le texte est rédempteur, positif, dans la mesure où il remplace une image irrémédiablement perdue ; une image, d'ailleurs, dont la réalisation effective aurait sûrement déçu. D'autre part, ce texte ne remplit sa fonction de lieutenance (comme dirait peut-être Paul Ricœur) qu'en s'éloignant de plus en plus de l'« instant essentiel » qu'il est censé commémorer, qu'en épousant une logique de la dégradation, qu'en devenant l'image fantôme d'une image latente toujours déjà perdue. Comme l'expose Guibert dans un autre texte du même volume, le livre lui-même devient « un négatif de photographie », en ce sens qu'« il parle de la photo de façon négative, il ne parle que d'images fantômes, d'images qui ne sont pas sorties, ou bien d'images latentes, d'images intimes au point d'en être invisibles<sup>12</sup> ».

Constitué en tant que tel par Guibert, le topos auto/photo-graphique de l'image fantôme remonte à *La chambre claire* de Roland Barthes (1979). Après Guibert, il se manifeste dans *L'amant* de M. Duras, où il prend la forme d'« une photographie [qui] aurait pu être prise<sup>13</sup> », avant de réapparaître en 1994 dans le livre d'Anne-Marie Garat, *Photos de famille*. Il s'agit d'un livre qui passe par toute une gamme de régimes d'écriture, gamme qui s'approche de l'étude socio-historique à l'une de ses extrémités et du poème en prose à l'autre. Et s'il fallait attribuer un axe central à cette gamme, ce serait sûrement celui où mémoire et imaginaire, autobiographie et fiction se conjuguent inlassablement pour répondre à la thèse de l'auteur selon laquelle l'album des photographies familiales ne peut se lire que comme un roman. L'album, dit-elle, « se consulte comme un roman, mais sans titres, sans chapitres, ni dialogue, ni narration précises. Il est surtout fait d'ellipses et de beaucoup de lacunes<sup>14</sup> ». Malgré l'accent mis sur la discontinuité constitutive de l'album, Garat, elle-même romancière, ne considère jamais la possibilité d'une correspondance théorique entre l'album de photos et le recueil de nouvelles ou de textes courts. Heureusement, cela ne l'empêche pas de se consacrer en pratique à la composition d'un montage de blocs textuels et photographiques, où le texte de tel chapitre, déjà divisé en segments sous-titrés, risque en plus de se trouver interrompu par des morceaux de texte renforcés ou par des reproductions photographiques, elles-mêmes souvent accompagnées de petits commentaires autonomes jusque dans le choix des caractères typographiques.

Parmi les évocations de souvenirs personnels autorisées par ce morcellement du livre, il y en a une qui se donne à lire comme une variation plus ou moins consciente sur le thème de la-photo-qui-n'a-pas-été-prise. Il s'agit du segment intitulé « Méduse », dans le chapitre où Garat raconte des souvenirs relatifs au Voigtländer de ses parents, un vieil appareil fragile et prestigieux dont l'usage était interdit aux enfants. De retour à la maison après une partie de pêche avec ses cousins, la jeune fille propose fièrement à la famille et aux voisins le spectacle d'un baquet grouillant d'anguilles. Comme l'explique la narratrice : « Il y avait de quoi prendre une photo, de nous les enfants, de la pêche. De quoi fixer l'événement...<sup>15</sup> ». Mais les parents refusent d'aller chercher l'appareil, d'où la photo-

graphie jamais faite. En revanche, ce qui reste c'est justement un souvenir de cette scène, et une mise en scène de ce souvenir, fruits de l'absence de photo. Dans le cas de Garat, l'idée qu'un texte a pu remplacer la photo s'impose non seulement comme thème, mais aussi sous la forme d'un texte à part, typographiquement décalé, poétiquement condensé, figurant la découpe quadrangulaire de la photographie en même temps que la fenêtre qui avait servi à encadrer la scène en question.

Qu'en est-il donc de l'instant dans ces deux textes ? Dans chaque cas, l'instant au sens fort, crucial, correspond au moment de la saisie d'une image : image photographique chez Guibert, mémorielle mais toujours quasi-photographique chez Garat. On ne s'étonnera donc pas que l'instant prenne valeur d'épiphanie, car l'instant photographique par excellence n'est-il pas justement ce point condensé, tant décrié par la critique contemporaine, ce « *stigmé* extatique » dans lequel, selon J.-M. Schaeffer, « le temps s'abolirait, serait sauvé, transvasé dans l'éternité du "maintenant"<sup>16</sup> » ? En captant une image de sa mère « au summum de sa beauté<sup>17</sup> », par exemple, le jeune Guibert croit avoir arrêté le temps et le vieillissement. Et sa joie sera d'autant plus forte qu'il a l'impression d'avoir capturé cette beauté à l'insu de son père, en éludant la censure paternelle – d'où une valeur ajoutée d'« image interdite<sup>18</sup> ». Dans « Méduse » de Garat, l'épiphanie correspond de nouveau à un arrêt propice et transfiguratif du temps : « J'assiste au spectacle qui condense cet après-midi d'été en un cadre parfait, un instant de pure ressemblance. Au centre de la photographie interdite<sup>19</sup> ». Cette dernière précision suffit pour indiquer que, chez Garat comme chez Guibert, la valeur épiphanique de l'instant se fonde en partie sur le sentiment d'avoir triomphé d'un acte de censure : acte attribuable ici aux deux parents. En somme, l'instant épiphanique, tel qu'on le rencontre dans ces deux textes, s'ancre dans une situation narrative, tout en tendant vers un statut poétique.

Mais l'arrêt de l'instant ne s'arrête pas là. Chez nos deux auteurs, l'instant fort s'avère être, dans sa densité même, ambivalent, double, divisé, à la fois épiphanie et catastrophe. Autrement dit, chaque texte se laisse marquer par le travail de mort de la représentation photographique. La mère de Guibert, captée au summum de sa beauté, est « majestueuse », adjectif qui conduit l'écrivain à la comparer plus exactement à « une reine avant une exécution capitale<sup>20</sup> ». Il admet d'ailleurs lui avoir mis, pour certaines photos, un grand chapeau de paille, qui était pour lui « le chapeau de l'adolescent de *Mort à Venise*<sup>21</sup> », et qu'il portait parfois lui-même. Toujours sous le signe de la mort, des effets de sens narcissiques, homosexuels et incestueux se conjuguent pour mieux marquer l'implosion du désir lui-même.

Chez Garat, l'ouverture à la catastrophe se reflète directement dans la métaphorisation en Méduse des anguilles, ou plutôt d'une anguille en particulier, « une grosse [...], une mère, grasse, méchante<sup>22</sup> ». Dans *L'Odyssee* d'Homère, non seulement Méduse garde-t-elle l'entrée au royaume des Morts, son regard

même est mortifère, capable de figer en statue quiconque oserait la regarder. Qui plus est, en tant que « Gorgone décapitée, encore vivante<sup>23</sup> », cette Méduse apparaît comme une sorte de reine peu *après* une exécution capitale – telle qu'on la trouve, par exemple, dans le célèbre tableau du Caravage, « Testa di Medusa ». À bien des égards, Méduse s'offre donc comme l'une des figures les plus aptes à évoquer le travail de mort de la fixation photographique. Comme le résume Philippe Dubois, au début d'une discussion sans doute familière à A.-M. Garat : « Arrêt sur image. Ombre pétrifiée. Momification de l'index. Photo-Méduse<sup>24</sup> ». Comme chez Guibert, d'ailleurs, l'ouverture à la mort n'est pas sans rapport avec l'instance du désir, car la Méduse se présente non seulement comme objet d'effroi mais comme objet exerçant un pouvoir de « séduction mortelle<sup>25</sup> ». Heureusement pour l'enfant, elle se trouve au moment de la scène qui remplace la photo derrière une fenêtre qui la garde « à l'écart, sauve [...]. Acquittée<sup>26</sup> ». Ici, l'implosion n'aura pas lieu.

Le mouvement que je viens de tracer se résume ainsi : pas d'épiphanie sans catastrophe, pas d'ouverture à la mort sans retour du désir. L'instant écrit se condense donc non seulement à l'aide de la métaphoricité (la mère-reine, l'anguille-méduse, etc.), mais en s'attirant un thématisme touffu, pluriel, paradoxal. L'instant écrit se dédouble, se complique, et donc s'espace. D'où l'on peut induire que l'instant écrit se laisse finalement déterminer moins sous forme d'*acuité* qu'en termes d'*intersticialité*. « L'instant essentiel » de Guibert, par exemple, s'ouvre en un véritable jeu de miroirs où s'échangent et se confondent les identités à travers des différences de sexe, de sexualité, et de génération. Et de façon similaire, l'instant réinventé par Garat s'étend entre deux pôles, deux pouvoirs, deux genres : celui, plutôt masculin, du Voitgländer, de l'appareil, et celui bien féminin de la Méduse. Enfin, je dirai en guise de conclusion, et ceci toujours à propos des deux textes analysés, qu'en ce qui concerne un certain « fond », l'interstice essentiel n'est autre que celui qui s'ouvre lors de l'acte photographique entre la vie et la mort ; alors qu'en ce qui concerne une certaine « forme », l'interstice principal s'ouvrant dans la textualisation de l'instant, c'est celui qui s'étend entre le récit et le poème : tension vers le poème, vers la possibilité d'une densité heureuse, à l'abri de l'implosion, à l'abri aussi, peut-être, de cette « cruauté » qu'on n'a cessé d'associer à l'écriture de la nouvelle.

Johnnie GRATTON  
University College Dublin

## NOTES

- <sup>1</sup> Voir les propos recueillis, par exemple, dans Claude PUJADE-RENAUD et Daniel ZIMMERMANN (éd.), *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*. Levallois-Perret : Manya ; Festival de la nouvelle de Saint-Quentin, 1993.
- <sup>2</sup> Jacques DERRIDA, « Edmond Jabès et la question du livre » (1964), *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil (Tel Quel), 1967, p. 99-116.
- <sup>3</sup> Voir Régis DURAND, *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*. Paris : La différence (Mobile matière), 1990, p. 21.
- <sup>4</sup> Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993, p. 39.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 150.
- <sup>6</sup> Régis DURAND, *Le temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris : La différence, 1995, p. 79.
- <sup>7</sup> Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, p. 150.
- <sup>8</sup> Voir René GODENNE, *La nouvelle française*. Paris : PUF (SUP), 1974, p. 125.
- <sup>9</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *L'image précaire : du dispositif photographique*. Paris : Seuil (Poétique), 1987, p. 191.
- <sup>10</sup> Hervé GUIBERT, « L'image fantôme », *L'image fantôme*. Paris : Minuit, 1981, p. 16.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 17-18.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 123-124.
- <sup>13</sup> Marguerite DURAS, *L'amant*. Paris : Minuit, 1984, p. 16. Ce lien de parenté entre les textes de Guibert, Barthes et Duras a été suggéré pour la première fois par Alain BUISINE dans son étude importante, « Tel Orphée... », *Revue des sciences humaines*, avril-juin 1988, t. LXXXI, n° 210, p. 125-149.
- <sup>14</sup> Anne-Marie GARAT, *Photos de famille*. Paris : Seuil (Fiction & C<sup>ie</sup>), 1994, p. 25.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 51.
- <sup>16</sup> Voir J.-M. SCHAEFFER, *L'image précaire...*, p. 186.
- <sup>17</sup> H. GUIBERT, *L'image fantôme*, p. 14.
- <sup>18</sup> *Ibid.*
- <sup>19</sup> A.-M. GARAT, *Photos de famille*, p. 52.
- <sup>20</sup> H. GUIBERT, *L'image fantôme*, p. 14.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 15.
- <sup>22</sup> A.-M. GARAT, *Photos de famille*, p. 51.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 52
- <sup>24</sup> Voir Philippe DUBOIS, *L'acte photographique et autres essais*. Paris : Nathan (Nathan-Université), 1990, p. 134. L'analyse de Dubois renvoie, à son tour, aux commentaires de Louis MARIN sur le mythe de Méduse et sur sa représentation dans le tableau du Caravage, dans *Détruire la peinture*. Paris : Galilée, 1977 (1<sup>re</sup> éd.) ; Paris : Flammarion (Champs ; n° 630), 1997 (2<sup>e</sup> éd.).
- <sup>25</sup> A.-M. GARAT, *Photos de famille*, p. 52.
- <sup>26</sup> *Ibid.*

# LA NOTION DE FRAGMENT DANS LA FRESQUE ET LA NOUVELLE

C'est par une rencontre visuelle – pourrait-on dire – que m'est venue l'idée de ce thème. Croisement de visages, de regards arrêtés sur les fresques de Pompéi et lecture fréquente de nouvelles inédites que mon rôle de lectrice exige.

Dans les deux cas, une même impression s'impose : la fresque et la nouvelle n'offrent qu'une vision fragmentaire, qui par l'érosion du temps, qui par la brièveté du genre. Quel est alors le statut du fragment ? quelle énigme fascinante ajoute-t-il à la peinture, en partie effacée ? quel pouvoir sur l'imaginaire exerce-t-il quand l'auteur ne se livre que par pièces d'un puzzle ?

L'instant d'un geste maladroit et la forme se brise : simple destin d'un vase qui éclairait hier la pièce de bouquets, et gît, maintenant, en éclats sombres sur le dallage. De la présence pleine et entière, il n'y a plus que cela : des morceaux, brisés, des écailles de porcelaine qui tiennent au creux des paumes.

Qu'il survive au vase, à la fresque ou au livre, le fragment joue son rôle : preuve tangible d'un tout qui n'existe plus, résultat d'une cassure, il devient la part minime, l'élément séparé d'une unité perdue. La même source latine – *frangere* – alimente le fragment, la fracture, la fragilité aussi. De quel regard la victoire de Samothrace nous aurait-elle fixés, elle dont nous n'admirons plus qu'un élan de pierre ?

Une part – immense ? – de la culture en Occident émerge ainsi, flotte à la surface de nos mémoires, nous rappelant que des milliers d'œuvres ont sombré. Au hasard des anthologies, revient le leitmotiv : « [...] dont seule nous reste son épopée... ». Ainsi, du poète Lucain et de sa *Pharsale*, lutte entre César et Pompée ; les manuels d'ajouter le plus souvent : « Mais elle suffit à sa gloire ». Et si, mais ce serait malice, l'intégralité parvenue jusqu'à nous avait terni plutôt qu'accru l'éclat ?

Rien n'est plus trompeur qu'un fragment. L'est-il devenu ou est-il « né » ainsi ? Il pose, par sa forme même, la question du destin ou du choix. Le reste le plus simple, c'est celui qui demeure, émerge comme le sommet d'un iceberg profond. Tant sont perdues les poésies de Sénèque qu'il est, à nos yeux, avant tout philosophe et que ses quelques textes de théâtre – neuf – sont souvent attribués à Sénèque-le-Tragique comme s'il était un autre. La conservation fragmentaire coupe une partie des textes du reste de son œuvre et le scinde de lui-même.

À l'amputation par perte, répond l'inachèvement par manque... C'est l'exigence brûlante de Pascal que nous pensons être source du jet lapidaire de ses *Pensées*. Mais, si le temps lui avait été donné, aurait-il laissé ainsi, sans le moindre « ciment » intermédiaire, ses liasses accumulées ? Or cette absence de liant n'ajoute-t-elle pas à la fulgurance de son propos ?

Orfèvre de l'œuvre, le temps isole parfois le fragment comme une gemme dont

la monture serait peut-être inutile. Et l'homme parfois s'en mêle : le fragment n'est plus accident du sort mais choix délibéré, qui irradie le sens. Les aphorismes de Nietzsche répondent par leur force rapide à son désir d'une philosophie « à coups de marteau », en tout cas déroutante.

Plus troublante encore la conjonction du choix et du destin qui érige parfois l'œuvre sur un piédestal de mystère et de profondeur... qu'elle n'avait peut-être même pas. Que n'a-t-on dit sur l'ambiguïté des fragments d'Héraclite ; ce qui reste est tellement dense, multiple dans son sens, qu'il ne cesse de provoquer notre imagination : et si les clés avaient été données dans ce qui a été perdu ? ou encore : l'énigme n'était-elle pas plus profonde ? Ainsi brille la pensée 55 de son obscur éclat : « Nous entrons et n'entrons pas dans les mêmes fleuves, nous sommes et ne sommes pas ».

Par une double grâce, le fragment exacerbe la rareté de son contenu, le rend précieux comme un coffre échappé d'un naufrage et projette sur le patrimoine englouti une gloire que, remonté à la surface, il n'aurait peut-être pas recueillie. Le fragment crée ainsi le postulat de la double valeur : de ce qui est ; de ce qui n'est pas ou n'est plus.

Précieux, le fragment, resserré sur lui-même, étroit son sens dans l'étroitesse de sa forme, que la lecture déploie et interprète comme un message ou un appel. L'épigramme, genre parfait de la brièveté, ne serait-elle pas la métaphore même du fragment qui rassemble en deux vers l'immensité du monde ?

« La terre, c'est le printemps qui la rend belle, avec ses arbres par milliers, pour le ciel ce sont les étoiles » écrit Cratès de Thèbes : brève esquisse, aux antipodes de l'épopée et de son cortège de héros aux nobles sentiments.

Le fragment serait aussi ce miroir qui reforme la part de reflet absente. De l'épigramme à l'épithaphe, le fragment exprime notre bref devenir, nous invite, par l'imaginaire, à le reconstruire sans cesse : « Ce qui m'appartient, c'est ce que j'ai appris, médité, et les joies connues des Muses. Le reste – la fortune et les biens – est parti en fumée ». C'est encore Cratès, le philosophe cynique, qui s'adresse à nous.

Une première affirmation permet alors de dire que le fragment est tantôt destin d'une œuvre que les hasards du temps morcellent, tantôt choix de l'auteur pour une brièveté percutante, parfois même les deux quand l'œuvre ancienne, tronquée, offre l'éclat d'une formule intense. Dans tous les cas, émergence d'un passé – ou d'un inconnu – que saisit et recompose sans cesse l'imaginaire du lecteur. Lorsque m'a été donné le choix d'une période pour cette courte intervention, j'ai dit « diachronique » ; au fond, le terme exact serait « antico-contemporain » tant m'y pousse l'envie de rapprocher les fresques romaines et les nouvelles de notre siècle.

Loin de moi la prétention de percer l'énigme des regards arrêtés sur ces visages romains – le plus souvent de femmes ou de jeunes hommes. Je tenterai la piste, très séduisante, que propose Pascal Quignard dans son beau livre noir *Le sexe et*

*l'effroi*. À la joie érotique et solaire du monde grec, il oppose ce regard fasciné par une scène absente, celle que peut-être célèbre la fameuse cérémonie dionysiaque de la Villa des Mystères. Ces regards-là, presque vides de voir ce qu'on ne peut pas voir, vont toujours de biais, vers ce que Quignard appelle « l'angle mort », et que nous, nous ne verrons jamais. Les bouches ne disent rien, elles ne peuvent par leur mutisme ou leur stupeur que dire le silence de la fascination. Si l'on se souvient que « fascinus » est le terme phallique latin, on comprend qu'à la force attractive du désir se mêle une terreur secrète. Or, pour nous spectateurs de vingt siècles plus tard, une double lecture, fascinante à son tour, se superpose. Car non seulement « la » scène n'était peut-être pas présente sur les fresques mais la présence de seuls fragments fait parler à l'infini le pan de ciment gris qui rend vierges les murs. L'absence du tout donne au regard de biais l'intensité d'un spectacle invisible – on oserait dire inouï.

Nous disions double : ne faudrait-il pas même dire triple, et le plaisir se teinte d'une autre insupportable fascination. Quand on sait que les regards se donnent à voir aux nôtres parce qu'un jour d'août 1979, le feu a dévoré les villes, les cendres ont enseveli les demeures et les gaz, étouffé leurs occupants, on a soudain l'impression fulgurante de voir, projetée sur les murs, comme une photographie du regard, prémonitoire l'instant d'avant et pétrifié, celui d'après, par la vision de ce qu'on crut être l'Apocalypse.

Contempler le fragment d'une fresque pompéienne revient donc à une triple méditation sur le fragment : il manque la scène d'origine que contemple le personnage, il manque le film des derniers instants de l'image avant son ensevelissement sous les cendres, il manque une partie du tout après les ravages du temps et des pillards.

Et de ce triple manque, de cette faille d'où monte la frustration, comme à la bouche béante du volcan, naissent le plaisir esthétique et l'émotion humaine, en somme la sensation de vivre une culture.

Comment prétendre alors jeter une passerelle de la Villa des Mystères à la nouvelle contemporaine ? en quoi cet éloge ambigu de la frustration comme plaisir peut-il lui convenir ? S'il existe toujours des textes qui, dans la tradition de Mau-passant, condensent en un texte une vie qui pourrait s'étoffer dans la trame d'un roman, la grande majorité tend au contraire à figer un moment, à le suspendre dans le silence vertigineux de tout ce qui n'est pas dit.

Lorsque dans ses *Nouvelles de Londres*, parues cette année en traduction, Doris Lessing évoque les larmes d'une femme qui n'a pas passé une nuit sans son époux, une petite phrase lui donne ce qu'on pourrait appeler le regard pompéien : « elle secoua la tête pour dire que ce n'était pas son traitement qui la préoccupait, mais une situation qu'il connaissait, même s'il préférerait l'ignorer ». Cette situation, nous ne la connaissons jamais et c'est sur cette énigme que le temps restera suspendu, quand, enfin, les larmes épuisées, elle consentira à trouver le sommeil, à fermer les yeux précisément. La version romanesque aurait proposé non seule-

ment la résolution de cette énigme, mais sans doute son explication, ses raisons profondes. La nouvelle nous laisse dans l'interrogation, dans le vertige des suppositions.

Dans un de ses rares recueils, *Printemps et autres saisons*, Le Clézio propose au regard d'un chien affamé une scène à l'écart du monde, dans une caravane, bouleversante de solitude et d'émotion : une femme met au monde un enfant, et le chien qui a faim mangerait bien l'enfant. Pourtant, quand le nouveau-né apparaît, la présence singulière de la vie est si forte que le chien ne mange pas l'enfant. De ces trois êtres, nous pouvons ensuite tout reconstituer, ou tout imaginer : qui est la femme ? quel est le père de son enfant ? que deviendra-t-il ? à quel maître se vouera le chien ? L'incertitude donne au texte cette émotion aiguë, aussi pénétrante que « la pointe de l'infini » comme pourrait le dire Baudelaire. La nouvelle ouvre sur cette question que l'on pose à la vie quand on ne sait pas, qu'on ne pourra pas savoir : « Que sont-ils devenus ? ».

C'est cette fonction d'écho sans réponse précise qu'assure fréquemment la nouvelle et qui, paradoxalement, par son absence de réponse comble notre plaisir trouble de lecteur.

Dans un récent recueil, *La paupière du soleil*, l'auteur, Chantal Portillo, livre les instants d'une vieille femme algérienne, Nahema, partie manifester contre l'intégrisme, et qui, parce qu'elle n'a rien vu, mourra d'une balle, tirée de nulle part, une balle aveugle.

Alors, comme pour le spectateur épris de fresques de Pompéi, la nouvelle offre au lecteur son univers de fragments : instants de vie isolés par un regard, alors que les passants du réel ne verraient rien, et qu'enfin nous apprenons à voir ; mais en même temps, obscurité et incertitude autour de ces instants et qui renvoient, en miroir à nos propres doutes, et nos zones obscures, parfois même à la peur d'un danger qui guette, tapie comme une bête dans la jungle.

Autour du fragment de la fresque, et celui de la nouvelle, une même interrogation, muette comme le mur gris ou la page blanche, et stimulant, par son absence de réponse – ou son infinité – le désir d'une réponse. Dans tous les cas, naissance d'un plaisir : celui de l'expectative.

Évelyne BALLANFAT



# L'APOLOGUE

Riche, quand il maria sa première fille, il la couvrit de soieries pour tous les jours de l'an. Elle changea tellement de toilette, de bal en fête, que la tête lui en tourna. Encore aisé, pour la seconde, il la dota de peignoirs moelleux. Elle ne quitta plus son boudoir. Pauvre, il tissa vaille que vaille une robe de lin à la troisième. Elle travailla à l'usine et éleva ses enfants. Quand il dut vendre son métier, il appela sa cadette.  
« À ta naissance, je t'ai taillé une robe de peau. Porte-la ou couvre-la comme bon te semble. Je n'ai plus de quoi t'acheter un mari, ni rien à te dicter. »  
Elle partit, nue et libre. Pensa, agit, se vêtit. Fut heureuse<sup>1</sup>.

Voilà tout ce que j'avais à dire, voici cinq ans, quand j'écrivis un recueil d'apologues. Ce court récit, que j'avais intitulé « Apologie de l'apologue », représentait toute ma réflexion sur le sujet, et je pense qu'il pourrait aujourd'hui encore résumer tout ce que je vais indécementment délayer en quelques pages. L'essence de l'apologue me semblait être sa pauvreté extérieure, la concision extrême du récit, qui l'oblige à s'inventer une richesse intérieure. De même que le vrai magicien n'a pas besoin d'une baguette, dont il a intégré les pouvoirs, que le mystique n'a plus besoin de Dieu, dont il a intériorisé l'appel, l'apologue n'a plus besoin de vêtement, parce qu'il signifie par lui-même et non par son apparence.

L'apologue idéal est pour moi celui qui ne doit rien à son auteur, comme la fille non dotée ne doit rien à son père. N'est-ce pas ce que suggérait La Fontaine, dans un autre contexte, en prétendant que l'apologue vient des dieux ?

L'apologue est un don qui vient des immortels ;  
Ou si c'est un présent des hommes,  
Quiconque nous l'a fait mérite des Autels<sup>2</sup>.

Venir de plus haut que l'imagination des hommes, lorsqu'on refuse la commodité d'une transcendance, c'est donner à l'apologue sa vie propre, une structure nécessaire que l'auteur ne peut que découvrir et transmettre. Dans sa conception la plus exigeante, tel est l'apologue. Et telle devrait être, pour moi, toute la littérature.

Dans un art littéraire que les grands classiques, d'Aristote à Horace et à Boileau, ont sanglé dans des règles strictes, l'apologue, soulignait Florian, est la seule forme vraiment libre qui n'ait pas été codifiée par Boileau. La Fontaine aussi, inventeur de ce que la métrique classique appelait le vers libre, revendiquait cette liberté en transgressant les seules règles énoncées par Aristote : « On ne considère en France que ce qui plaît : c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule<sup>3</sup> ». Dois-je dire que c'est aussi cette liberté qui m'a séduit dans l'apologue – *Elle par-*

tit, nue et libre, disais-je de la cadette ? Si je vais dans cet exposé chercher quelques règles, c'est pour le plaisir de mieux les transgresser.

Il y a deux façons complémentaires de définir l'apologue : historiquement, en comparant les définitions proposées depuis l'Antiquité à propos d'un genre aussi vieux que la littérature, et les mythes expliquant son origine ; synchroniquement, en l'opposant aux genres proches, essentiellement la fable et la parabole, mais aussi le mythe, le conte et le proverbe ou, historiquement, l'*exemplum* du Moyen Âge, la facétie et l'emblème de la Renaissance. Les deux approches sont souvent mêlées, puisque, à chaque époque, on a tenté de définir l'apologue par confrontation avec des termes voisins. Je m'attacherai d'abord aux origines mythiques de l'apologue, puis à l'évolution des définitions et des règles fixées par les théoriciens, ainsi qu'à la distinction progressive entre les synonymes.

C'est aux XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles qu'on a réfléchi aux origines de l'apologue. Genre mineur, plutôt dédaigné, pratiqué dans l'Antiquité par Ésope et Phèdre, tous deux esclaves, il fut tenu pour un art d'esclave. N'était-il pas issu de l'Orient, dont Montesquieu soutenait que le despotisme était la forme naturelle de gouvernement ? L'apologue devait permettre aux esclaves de faire la morale à leurs maîtres sans avoir l'air de les contredire ouvertement : « Le bon Ésope, dit La Motte, concilioit les égards & la sincérité par l'Apologue<sup>4</sup> ». La langue d'Ésope en était l'illustration parfaite, servie deux jours de suite à la table du maître qui avait demandé, d'abord, qu'on lui apportât ce qu'il y avait de meilleur, et, le lendemain, ce qu'il y avait de pire. Retenons donc que, dans cette optique, l'apologue présente nécessairement une vérité de façon détournée.

Les philosophes rejetèrent ces fables et virent dans l'apologue la forme naturelle de l'enseignement dans les sociétés primitives. Ainsi, pour Condillac, l'usage des sons articulés devait être proche du langage d'action, et utiliser des images sensibles, chez les peuples qui n'avaient pas encore maîtrisé l'abstraction. Comme ils ne connaissaient pas les conjonctions, tout raisonnement était impossible et l'exemple narré le remplaçait. « Voilà l'origine de l'apologue ou de la fable<sup>5</sup> ». C'était une autre façon de réduire l'apologue à un genre inférieur, selon une hiérarchie temporelle, cette fois. On trouve l'écho de cette pensée chez George Sand : « Le roman d'aujourd'hui remplace la parabole et l'apologue des temps naïfs<sup>6</sup> ». De cette conception, retenons que l'apologue est lié au concret, au familier, qu'il utilise pour exprimer des idées abstraites.

Même infériorisation de l'apologue dans la théorie qui en fait la traduction littéraire de la croyance hindoue en la métempsycose, théorie que nous rencontrons chez Florian : les hommes et les animaux auraient des comportements comparables puisque les mêmes âmes les habiteraient tour à tour, et la croyance en la pérégrination des âmes aurait rendu les Indiens attentifs à leurs mœurs : « le premier fabuliste fut sûrement un brahmane<sup>7</sup> ». Notons que la même fiction se retrouve déjà chez La Fontaine, mais par référence à la mythologie gréco-romaine et à la création de l'homme par Prométhée, qui prit dans chaque bête la qualité dominante pour composer notre espèce<sup>8</sup>.

Inutile de rappeler qu'en bons chrétiens et en penseurs modernes, La Fontaine et Florian ne croyaient pas un mot de leurs fables, et que les écrivains anciens, grecs ou hindous, n'ont à ma connaissance jamais invoqué ces mythes pour expliquer les apologues. Il s'agit donc bien d'une tentative plaisante ou sérieuse d'assimiler le type de raisonnement par analogie qui sous-tend l'apologue à un mode de pensée primitif. Retenons de cette définition que l'apologue utilise en principe des personnages animaux, règle dès l'origine transgressée, quoique les divers théoriciens du genre, d'Aristote au père Colonia, l'aient affirmée avec vigueur.

Le XIX<sup>e</sup> siècle fit justice de ces hypothèses. Sainte-Beuve, dans ses *Causeries du lundi*, parle d'un « genre naturel, une forme d'invention inhérente à l'esprit de l'homme<sup>9</sup> ». Pierre Larousse, en commentant ces différentes origines, y voit le produit d'une faculté naturelle à l'homme, d'imaginer, de concevoir des analogies entre le monde et l'homme, faculté qui par ailleurs a engendré les mythes. Si aucune hiérarchisation des genres n'est tirée de cette hypothèse, l'apologue n'en est pas moins réduit à illustrer ce qui peut être mieux perçu par une autre faculté humaine, la raison. Comme Georges Sand, les auteurs restent persuadés qu'ils peuvent, avec les moyens modernes, exprimer la même chose qu'à travers un apologue, ce que traduit bien la morale détachée du récit : la formulation rationnelle suit la formulation allégorique, l'explicite et l'éclaire, la *remplace*, ce que Phèdre, par exemple, ne faisait pas systématiquement.

La définition la plus célèbre de La Fontaine repose sur ce principe : « L'Apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le Corps, l'autre l'Âme. Le Corps est la Fable ; l'Âme, la Moralité<sup>10</sup> ». Sans cette moralité exprimant en termes rationnels et clairs la morale à tirer de la fable, l'apologue resterait au niveau matériel, *inanimé*. Cette conception traverse toute l'Antiquité, le Moyen Âge et l'époque classique. Fables et apologues, très tôt confondus, sont destinés à des enfants qui ne retiendraient pas les propos élevés de l'histoire destinée aux adultes, ce qu'affirme clairement La Fontaine.

Si l'intention est totalement opposée pour les paraboles du Christ, le principe de base est le même : la parabole est utilisée pour cacher au grand public un sens qu'on réserve aux intimes, mais ce sens devra lui aussi être explicité d'une manière rationnelle. Lorsque le Christ se contente de s'exprimer d'une façon voilée, il n'a pas manqué de théologiens pour le comprendre au pied de la lettre : qu'il suffise d'évoquer la façon dont Origène comprit qu'il fallait se faire eunuque en vue du royaume des cieux, ou celle dont les inquisiteurs traduisirent la parabole du mauvais grain brûlé à la récolte. Parabole ou apologue, dans leur conception classique, sont vides ou dangereux en dehors d'une interprétation obvie.

Leur usage est donc purement annexe : ils dorent la pilule, apportent aux enfants et aux personnes frivoles un enseignement qui pourrait être mieux exprimé autrement, mais de façon moins attractive. Pour l'orateur antique, l'apologue doit relever le discours pour ranimer l'attention de l'auditeur. Dans tous les cas, il

n'est pas porteur de sens, et n'aurait aucun intérêt en lui-même sans la morale qu'on en tire, sans le discours qu'il pimente.

Dans un premier temps, nous nous sommes contentés d'interroger les mythes originels de l'apologue. Nous y avons appris qu'il utilisait des objets concrets de la vie familière, et principalement des animaux, pour exprimer de façon détournée et cachée un enseignement moral. Dans un second temps, ce sont les mots que je voudrais interroger, ainsi que les définitions qu'en ont données les auteurs ou les théoriciens.

Le mot ἀπόλογος désigne en grec un récit, une narration. Le mot est surtout utilisé dans une expression proverbiale, « le récit à Alcinoos », qui compte deux chants dans l'*Odyssée* et est devenu l'exemple d'un récit long et verbeux<sup>11</sup>. Ce n'est qu'en latin, et tardivement<sup>12</sup>, que l'*apologus* désignera une fable. Pour l'Antiquité latine, l'apologue ne se distingue pas de la fable. « Instar sunt fabularum », dit Martianus Capella. Lorsque Marcius Victorinus cherche un exemple d'apologue, il prend celui du lion et de la souris, que nous considérons aujourd'hui comme une fable.

Dans la pratique, il semble simplement que la fable constitue un genre distinct, dans les recueils de Phèdre ou d'Ésope, tandis que l'apologue, comme l'anecdote, s'intègre à un récit. Ainsi Cicéron préconise-t-il l'utilisation de l'apologue, de l'anecdote, du jeu de mots, de la raillerie pour rompre la monotonie d'un discours ; il le joint ailleurs à la fable et à tout ce qui contient une plaisanterie<sup>13</sup>. Même emploi chez Quintilien : « On connaît d'ordinaire une égale faveur en racontant des apologues, et parfois même des anecdotes historiques<sup>14</sup> ».

Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, on ne se soucie pas de définir l'apologue par sa forme, mais par son contenu, et la distinction est difficile à faire entre la fable, l'apologue, le conte et le mythe. Les seules constantes dans les définitions sont le but moralisateur et le recours à des réalités familières (« ex rebus humilibus », dit Marcius Victorinus) pour évoquer les mœurs des hommes.

Les Grecs, ai-je dit, n'utilisaient pas dans ce sens le mot ἀπόλογος. Les fables d'Ésope étaient appelées μῦθοι, ce que les Latins rendront par *fabulae* (et plus rarement *mythologi*), et les traducteurs français par *fables*, plus rarement par *apologues* (Tardif, Guillaume Haudent). Aristote utilise le mot λόγος, y compris pour les apologues d'Ésope<sup>15</sup>. Un troisième terme en grec connaîtra un succès considérable : παραβολή, littéralement « comparaison, récit allégorique », tel qu'on le trouve chez Aristote (*ibid.*). Les Septante le choisirent pour traduire l'hébreu *mâchâl*, qui désigne des énoncés obscurs, qu'il s'agisse des poèmes de Balaam bénissant les hébreux dans les Nombres<sup>16</sup>, des proverbes, sentences<sup>17</sup>, ou d'énigmes, de paraboles, comme celle de l'aigle emportant la pointe du cèdre du Liban pour symboliser le roi de Babylone faisant prisonnier les notables d'Israël. Le livre des Proverbes est destiné à donner à ses lecteurs l'intelligence des « paraboles des sages » (Pv I, 6). C'est ce sens que va utiliser le Nouveau Testament, qui rapporte les « paraboles » de Jésus<sup>18</sup>. C'est par référence à Isaïe que Jésus entend parler de façon

détournée, pour ouvrir le royaume des cieus à ceux qui ont des oreilles pour entendre (Mt 13, 10-16).

Ainsi, au Moyen Âge, un discours imagé contenant une leçon morale s'appelle-t-il une *parabole* dans un contexte religieux, essentiellement néotestamentaire ; *fable*, lorsqu'il met en scène des animaux ayant un comportement humain ; *exemple*, dans les autres cas, notamment dans les recueils d'anecdotes destinées à enrichir les sermons des ecclésiastiques. L'apologue intégré à une narration pour illustrer le récit et lui donner un sens moral est appelé *exemple* (*ensienplo* par Juan Ruiz, *example* par Julienne de Norwich). Certains fabliaux moralisateurs sont aussi appelés *essamples*. C'est sous ce mot qu'il faut chercher l'apologue au Moyen Âge.

Le terme *apologue* ne réapparaît qu'au xv<sup>e</sup> siècle, lorsque des érudits italiens se mettent à composer de courts textes à la manière d'Ésope. Celui-ci a été redécouvert par Maxime Planude, moine byzantin mort en 1310 et qui fut ambassadeur à Venise en 1296. Mais la vogue des apologues ésopiques attendra la traduction latine qu'en donne Laurent Valla (1406-1457). Lorsque, en 1438, il en envoie trente-trois à son ami Arnoul de Fouelle (Arnoldo Fouelleda), il les désigne comme le gibier de ses chasses littéraires, un gibier de cailles (*coturnices*) qui nourrissent grandement. Il lui promet de lui envoyer des perdrix si celles-ci ne lui conviennent pas. Il s'agit bien dans son esprit de bagatelles, qu'il appelle fables, fabulettes (*fabulae*, *fabelae*). Le genre plaît : Léon-Battista Alberti compose cent apologues, dit-il, en quelques jours, et les adresse à Ésope. Léonard de Vinci illustrera aussi le genre.

À quel usage étaient réservées ces fabulettes ? La première édition de Valla, vers 1477, est significative : elles sont appelées *facéties* et imprimées avec les *facéties* de Pogge et les plaisanteries (*sales*) de Pétrarque<sup>19</sup>. Les premières sont des anecdotes parfois galantes, sinon obscènes, parfois morales, mais toujours plaisantes et empruntées à l'histoire. Plusieurs se terminent par une moralité qui généralise l'anecdote. Pétrarque de son côté rend par *facetiae* ou *sales* le grec σκῶμμα (« raillerie ») en précisant que ces « grains de sel » lui servent de condiment à ses discours. La référence est évidente à l'emploi de l'apologue chez Quintilien ou Cicéron.

Vers 1491-1498, les *facéties* de Valla seront traduites en français par Guillaume Tardif sous le nom d'apologues<sup>20</sup>. La date est importante, puisqu'il s'agit à la fois de la première attestation du mot en français, et de la réapparition officielle en Occident de l'apologue comme genre littéraire. Pour Tardif, la synonymie est totale entre apologue, fable et *facétie*. Nous avons vu pourquoi : il s'agit bien de fables, publiées conjointement à des *facéties*, dans un emploi attribué classiquement à l'apologue. « Apologue est langaige par chose familière contenant morale érudition<sup>21</sup> », le définit Tardif. Dans une Renaissance avide de calques grecs, le mot deviendra à la mode pour désigner les fables d'Ésope ainsi dans le prologue du *Quart livre* de Rabelais, qui parle des « apologues du saige Æsope », d'« apologue aesopique<sup>22</sup> »...

Toute l'époque classique a vécu sur cet amalgame entre fable et apologue, et le succès de La Fontaine, qui fait la même confusion, explique cette persistance. L'apologue renvoie à la fable dans les définitions de La Fontaine, de Richelet, de Furetière, et de l'Académie française de 1694 à l'an VII. Tous deux désignent une « espèce de fiction, dont le but est de corriger les mœurs des hommes », pour reprendre la définition de l'abbé Mallet dans l'*Encyclopédie* de Diderot-d'Alembert. Pour Dominique de Colonia, dont le *De arte rhetorica* paraît en 1710, l'apologue, dans la pure tradition aristotélicienne, ne met en scène que des animaux, et ne peut donc jamais être vrai. Les dictionnaires insistent eux aussi sur l'invéraisemblance de l'apologue. Ainsi Furetière : « Instruction morale qu'on tire d'une fable inventée exprès ».

Tout au plus se distingue-t-il de la « fable milésienne », ces contes sans morale qui ne servent qu'au divertissement et que l'antiquité déjà tenait en piètre estime. Pour le chanoine de *Don Quichotte*,

[le roman de chevalerie] relève des fables que l'on appelle Milésiennes, qui sont des contes ineptes, sans autre prétention que de délecter et non d'enseigner, au contraire de ce que font les apologues qui délectent et enseignent tout ensemble<sup>23</sup>.

Fable et apologue, pour Colonia, ont une morale exprimée, à la fin (*ἐπιμύθιον*, *affabulatio*), ou au début (*προμύθιον*, *præfabulatio*). Ils doivent être clairs, plausibles, brefs et amusants (*perspicua*, *probabilis*, *brevis*, *iucunda*). La fable est plausible si les animaux sont peints selon leurs couleurs : ainsi le renard est-il nécessairement rusé... On voit la limite de ce genre de définition : si le renard est rusé, c'est bien par son emploi dans les fables, apologues et contes qui le mettent en scène, par projection d'un caractère humain plus que par une donnée extérieure.

À l'opposé, dans la distinction de l'abbé Colonia, la parabole, qui ne fait parler que des personnes humaines, peut très bien être vraie.

La différence entre eux, explique-t-il, c'est que l'apologue parle de choses qui ne peuvent jamais arriver, car les bêtes ne peuvent jamais parler. La parabole en revanche parle de chose qui, si elles ne se sont pas réellement produites, pourraient néanmoins exister<sup>24</sup>.

En fait, les théoriciens s'escriment surtout à garder à la fable sacrée sa supériorité sur la fable profane. Toute la littérature pourtant témoigne de l'inverse : bien des fables (« Perrette et le pot-au-lait », « L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits »,...) n'utilisent que des êtres humains, et la première parabole de la Bible, chez Ézéchiël, parle d'un aigle emportant un rameau de cèdre du Liban... Cela oblige Colonia à inventer une *fabula mixta*, où des choses rationnelles et morales sont mêlées, et où des hommes parlent avec des animaux.

Ainsi, pour l'époque classique, l'apologue se définit-il par son contenu, qui l'oppose à la parabole par son invraisemblance et à la fable milésienne par sa

moralité. Il ne se distingue en rien de la fable selon les théoriciens. Dans la pratique cependant, la fable est un genre indépendant, et l'apologue désigne une fable intégrée à un récit plus vaste. L'exemple type est celui de l'estomac et des membres, qui fait partie de l'histoire romaine : en le racontant, Ménénius Agrippa convainquit le peuple d'abandonner le sénat qu'il avait investi<sup>25</sup>. Aucune contrainte formelle n'est donnée. Nulle part il n'est question de longueur – l'apologue du bûcheron et de Mercure raconté par Rabelais occupe dix pages et ressemble plus à un conte – ; nulle part il n'est question de le rédiger en vers ou en prose ; sa forme narrative même n'est jamais signalée.

Le XIX<sup>e</sup> siècle va changer radicalement la définition de l'apologue. D'abord, en reconnaissant qu'il peut parfois être vrai, en contradiction totale avec la définition classique. « Petit récit d'un fait *vrai ou fabuleux*, dans lequel on a pour but de présenter d'une manière indirecte une vérité morale et instructive », définit l'Académie en 1835, et cette mention sera reprise non seulement dans toutes ses éditions jusqu'en 1932, mais aussi dans le Larousse (1866), le Bescherelle (1887) et le *Trésor de la langue française* (1974).

Deuxième mention importante dans la définition de l'Académie : il s'agit d'un *récit*, qui appartient donc exclusivement au genre narratif. Cela allait de soi dans les définitions classiques, me dira-t-on. Certes. Mais cette précision permettra de distinguer pour la première fois l'apologue de la fable. Celle-ci, pour le Larousse de 1929, peut être un conte ou la scène d'un peintre – n'appartenant donc pas au genre narratif – ; l'apologue est toujours une « comédie en abrégé ».

Troisième innovation importante : un critère de longueur (*petit récit*). L'exigence sera reprise par la plupart des grands dictionnaires : Hatzfeld/Darmester/Thomas, Larousse, Bordas, Robert, *Trésor de la langue française*.

Quatrième nouveauté : le sens apparaît *d'une manière indirecte*, ce que reprendront à leur manière Littré (« sous une forme allégorique »), Larousse (« directement ou indirectement »), Bescherelle (« indirectement »), Quillet (« sous une forme souvent symbolique »). Cette définition me semble s'opposer à l'exigence de clarté de Colonia. La définition de Pierre Larousse, en 1866, est particulièrement révélatrice : « Récit vrai ou fabuleux dont on tire *directement ou indirectement* une vérité morale, ou instruction ». Il est au moins admis que la morale puisse être tirée indirectement, et non explicitement comme cela était exigé jusque-là. La définition de Bénac (1972) est ici très claire : l'apologue est un « récit en prose ou en vers *contenant* une morale », et la fable, un « récit inventé pour mettre en lumière une morale *exprimée au début ou à la fin* ».

Un dernier pas sera franchi à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'apologue sera défini comme un récit « en prose ou en vers », définition qui se retrouve chez Hatzfeld/Darmester/Thomas, Larousse et Bénac. La précision ici tend à opposer, mais moins nettement, l'apologue et la fable. Ainsi le Larousse de 1971 voit-il l'apologue « en prose ou en vers », et la fable « le plus souvent en vers ».

De toutes ces définitions, retenons d'abord que l'effort du XIX<sup>e</sup> siècle a été de distinguer l'apologue de la fable, qui jusque-là avaient été confondus. Les solutions ont été nombreuses et contradictoires. Si, pour Littré, la fable est plus générale et l'apologue plus particulier, Bescherelle verra dans l'apologue le genre et dans la fable l'espèce. Pour lui, la fable ne fait parler que les animaux et les objets inanimés, quand l'apologue peut en outre utiliser des hommes ou des dieux.

La morale semble pour beaucoup la pierre de touche de l'apologue. Ainsi, pour Littré, il y a des « contes ingénieux » dans les fables de La Fontaine, tandis que l'apologue est toujours fondé sur une allégorie qu'on applique à l'homme. Pour Tissot, la fable peut ne pas contenir de morale ; « l'apologue, ou riant ou sévère, repose toujours sur le bon sens, et ne peut jamais corrompre ni les yeux, ni l'esprit, ni le cœur ». La même analyse se retrouve dans le Larousse de 1929.

La distinction entre fable et apologue se fera selon des critères qui varient trop d'un lexicographe à l'autre pour être opérationnels. Mais elle aura pour effet de rapprocher l'apologue de la parabole. Rien ne les sépare plus, pour Littré : « La parabole est un apologue, mais dans l'écriture sainte ». De même, le Larousse de 1929 opposera la fable, qui constitue un tout en soi, à l'apologue et à la parabole, qui peuvent s'intégrer dans un ensemble plus vaste. Si on ne précise jamais que la parabole est en prose, la plupart de celles qui ont été conservées, dans le Nouveau Testament, prennent cette forme. Seuls les poèmes de l'Ancien Testament sont en vers, mais on omet de plus en plus de les compter parmi les paraboles. Dans la redéfinition du triangle fable/apologue/parabole, le XIX<sup>e</sup> siècle aura donc préféré des critères externes aux critères internes. Mais leur multiplication a empêché une distinction nette et définitive.

Les définitions modernes ont surtout retenu de ces discussions l'opposition fréquente, mais non absolue, entre vers et prose. La remise en question de la morale dans les années 1960 a ôté aux trois genres leur caractéristique fondamentale. Claude Louis-Combet ira jusqu'à affirmer l'inexistence de fables modernes : « Tout cela me paraît suranné, périmé, en tout cas étranger à ma sensibilité<sup>26</sup> ». De même, l'abandon du vers classique et l'apparition de poèmes en prose rend caduque la distinction formelle. Seule me semble subsister la volonté exclusivement narrative de l'apologue : on en retrouve manifestement dans certains recueils de nouvelles, à l'intérieur de romans, mais pas dans des recueils de poésies. Pourtant, un renouveau des textes courts, dans les toutes dernières années, invite à réexaminer ces définitions. La sortie récente du *Bel aujourd'hui*, recueil collectif de fables inédites et souvent en prose, à l'initiative de Michel Lamart, couronne ce renouveau.

Dans l'emploi actuel, on réserve le mot *parabole* à un procédé stylistique plutôt qu'à un genre, permettant un enseignement moral par allégorie, le plus souvent par référence au Nouveau Testament. L'apologue désigne ce même procédé en tant que genre littéraire, en prose ou en vers, formant un texte isolé ou à l'intérieur d'un texte plus long ; il est toujours narratif, peut être vrai ou fictif, et néces-



sairement court ; il a un sens caché, souvent moral, mais ne l'explicite pas nécessairement par une maxime. La fable est un genre littéraire indépendant, le plus souvent en vers, qui, pour certains auteurs, n'est pas nécessairement narratif et ne contient pas nécessairement une morale, mais qui, lorsqu'il a un sens caché, prend soin de le résumer clairement en quelques mots. Dans sa caricature, elle souligne l'indépendance de cette maxime par un petit intertitre : « Moralité ».

Pierre Laurens, qui vient de traduire et d'éditer les apologues d'Alberti, y voit une « réduction de la fable à la parabole » du fait qu'ils n'explicitent pas la morale. Son emploi est caractéristique du nouveau sens pris aujourd'hui par le mot. On peut donc, dans l'emploi actuel, opposer la fable à la parabole et à l'apologue par la présence d'une morale explicite (en général, *épimythion*). La parabole s'oppose à l'apologue par le discours religieux dans lequel elle s'insère. Quant à l'apologue, lorsqu'il est inséré dans un récit, il peut avoir une morale exprimée, qui appartient cependant au récit extérieur et non à l'apologue lui-même. L'exemple des membres et de l'estomac est caractéristique.

Quant à moi, cette distinction, aujourd'hui assez nette, ne saurait me suffire. Nous avons vu que, après avoir tenté de distinguer fable, apologue et parabole par le contenu, le XIX<sup>e</sup> siècle s'est plus attaché à des critères de forme (longueur, versification, forme narrative, morale explicite ou non...). On pourrait, à partir de là, élargir les définitions jusqu'au conte, dans un sens, jusqu'au proverbe, dans l'autre. Dans la Bible, rappelons-le, le même mot, *παράβολή* en grec, *mâchâl* en hébreu, désignait le proverbe et l'apologue. Dans un proverbe médiéval comme « Tu le sauras, dit le beuf au thorel<sup>27</sup> », nous avons tous les éléments qui font la définition de l'apologue. Un court récit (il y a allusion à un passé, la castration du bœuf, et à un futur, celle du taureau) qui présente un sens caché contenant une morale applicable à l'homme (il ne faut pas se moquer de l'infortune d'autrui, car elle pourrait nous arriver).

On pourrait même s'amuser, dans un exercice de style à la Queneau, à récrire certains contes, par exemple « Le vilain petit canard », sous forme d'apologue, en n'en conservant que les éléments narratifs dans un condensé de cinq ou six lignes. Puis sous forme de fable, en le mettant en vers et en en tirant la morale : « Ne vous moquez jamais d'un enfant disgracié ; / Adulte, il deviendra peut-être un surdoué ». Puis sous forme de proverbe : « le canard noir grandira cygne ». voire sous forme de parabole : « En vérité je vous le dis, le royaume des cieux est semblable à un lac de cygnes où seront accueillis ceux qui se croyaient des canards noirs ». Le critère formel, s'il est important, ne pourrait me suffire.

Outre cela, notre époque se méfie des moralistes et des sentences prédigérées. Je n'aurais jamais ressuscité l'apologue s'il avait porté pour moi une leçon univoque. S'il doit faire la lumière en nous par un sens caché sous l'analogie, son éclair n'est pas celui de Dieu écrivant d'un doigt de feu les commandements du Sinaï, mais celui du photographe qui révèle dans l'obscurité le visage de qui le regarde. Il nous apprend notre vérité, non celle d'illusoires maîtres à penser.

Qu'on parle de fable ou d'apologue, cette absence de moralité est une des exigences de l'époque moderne. Borges, citant Kipling, disait qu'il est permis à un écrivain de faire des fables et non de savoir quelle en était la moralité. « Cela revient aux autres ». « La fable est un texte qui enseigne quelque chose mais qui ne sait pas forcément quoi », dit Jean-Marie Le Sidaner en 1988. « La fable d'aujourd'hui ne propose aucun code de conduite : elle préfère dire plutôt que faire faire », renchérit Michel Lamart en 1997<sup>28</sup>. En fonction de cette nouvelle exigence, je pense qu'il faudrait redéfinir l'apologue, sinon la fable, dans le contexte moderne. Certains s'y sont essayés, les tirant plus vers la poésie ou vers la narration. Ma tentative va plutôt dans cette seconde direction.

Les critères extérieurs, s'ils sont importants, ont montré leur insuffisance : la fable n'est pas toujours en vers, l'apologue pas nécessairement en prose ; la nouvelle, le récit, le conte, ne s'en distinguent souvent que par de fragiles critères de longueur. C'est pourquoi je leur ajoute des critères intérieurs. La nouvelle propose dans ma conception un récit obvie, qui se suffit à lui-même ; la fable, une morale illustrée par un exemple ; l'apologue, un exemple dont chacun tirera sa morale.

Si nous opposons l'apologue type, les membres et l'estomac, à une fable caractéristique, par exemple « Les animaux malades de la peste », on voit que tous deux cherchent, par une comparaison, à mettre en évidence des rapports entre des groupes humains à l'intérieur d'une hiérarchie sociale. Le premier insiste sur leur complémentarité ; la seconde, sur leur injustice foncière. Mais, dans l'apologue, il s'agit de rapports nécessaires à l'intérieur de l'exemple choisi : l'estomac effectivement ne peut survivre sans les membres qui lui apportent la nourriture, et ceux-ci mourront sans l'estomac qui la digère. Dans la fable, au contraire, les animaux sont dans une certaine limite interchangeables : l'agneau prendrait tout aussi bien la place de l'âne, et seule une vieille tradition a imposé le lion, plutôt que le léopard ou l'ours, comme roi des animaux. La fable aurait exactement le même sens si une poule s'accusait d'avoir volé du grain devant la cour du loup.

Cette opposition entre une réalité nécessaire et une autre conventionnelle se retrouve dans l'opposition entre le symbole et l'allégorie. Telle est ma conception de l'apologue, qui est plus de l'ordre du symbole, quand la fable serait de celui de l'allégorie. Ce sont des attributs conventionnels qui donnent son sens à une allégorie par ailleurs indéterminée ; c'est une réalité d'un autre ordre, un rapport naturel, qui donne le sien au symbole. Nous sommes toujours, avec l'allégorie, dans le domaine du rationnel ; avec le symbole, nous entrons dans la pensée analogique. L'allégorie par conséquent est univoque et peut se résumer à l'exposé détaillé de ses attributs. Le symbole recevra autant d'interprétations que de lecteurs, parce que le lien entre la réalité évoquée et les comportements humains est d'ordre affectif et non logique.

Cette différence entre une nécessité interne et une nécessité externe peut être rapprochée de ce que Nygren disait de la parabole. Le Christ raconte un exemple

qu'il généralise ; mais, en fait, l'exemple inverse serait tout aussi convaincant. Dans la parabole de l'ouvrier de la onzième heure, ce tard-venu recevra le même salaire que ceux qui ont œuvré tout le jour. Il aurait très bien pu en être autrement, et la parabole, pour les auditeurs, aurait été moins choquante et plus convaincante. Elle ne repose donc pas sur la raison, mais sur une révélation à accepter comme telle. Dans l'apologue type des membres et de l'estomac, une nécessité interne soutient l'exemple : il serait aberrant de montrer un estomac subsistant sans le secours des membres.

Ainsi doit être pour moi l'apologue. Je n'aurai bien entendu pas la prétention des théoriciens anciens, et je ne veux pas enfermer la production passée ni future (et surtout pas la mienne) dans une définition trop stricte. J'ai simplement tenté d'analyser à la lumière de l'histoire cette évidence qui s'était imposée à moi quand j'ai intitulé « apologues » les courts récits d'*Écrit en la secrète*. Or il se trouve que ce type de récit à sens profond mais à morale ouverte est resté de tradition dans d'autres cultures que la nôtre. Et dans la littérature française moderne, des auteurs ont retrouvé, indépendamment les uns des autres, le goût de ces récits paradoxaux, mais contenant une vérité d'ordre mythique, ces énigmes sans solution unique – l'énigme est divine, écrit Frédéric Tristan, seule la réponse est humaine.

Dans une anthologie de l'apologue, au lieu des classiques fables de La Fontaine ou de Florian, ce sont ces auteurs qu'il faudrait réunir. On y retrouverait Norge, Hubert Haddad, Francis Dannemark, Vincent Engel, Gilbert Cesbron, Jacques Sternberg... Aucun bien sûr n'a eu l'idée ni la conscience d'écrire des apologues, et ils seront les premiers surpris de se retrouver dans cette liste. Mais au fil de leurs œuvres, tel texte nous ouvre soudain sur une autre dimension, sur une autre logique, tout en gardant la forme de la narration courte. C'est cela que j'aurais envie d'appeler apologue aujourd'hui, ces petites fables en prose sans moralité, mais avec un *sens*, dans l'acception forte qu'on donnait au mot au Moyen Âge, qui nous posent indéfiniment une question sur l'homme et sur le monde, en réveillant en nous-mêmes les éléments épars de la réponse.

Jean Claude BOLOGNE

## NOTES

- <sup>1</sup> J. C. BOLOGNE, *Écrit en la secrète*. Bruxelles : Les Éperonniers, 1992, p. 2.
- <sup>2</sup> Envoi du livre VII des *Fables*, à M<sup>me</sup> de Montespan, v. 1-3.
- <sup>3</sup> LA FONTAINE, « Préface » au premier livre des *Fables*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966, p. 31.
- <sup>4</sup> LA MOTTE, *Discours sur la fable*, dans *Œuvres*. Paris : Prault, 1754, t. IX, p. 12.
- <sup>5</sup> CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connoissances humaines*. Amsterdam : Pierre Mortier, 1746, t. II, p. 189-190.
- <sup>6</sup> George SAND, citée par Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1866, t. I, s.v. « Apologue ».
- <sup>7</sup> FLORIAN († 1794), *Essai sur la fable* (publié en préface à l'édition de 1838). Paris : Flammarion, 1894, p. 23-25.
- <sup>8</sup> « Les propriétés des Animaux et leurs divers caractères y sont exprimés ; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnées. Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête : de ces pièces si différentes il composa notre espèce ; il fit cet ouvrage qu'on appelle *le petit Monde*. » (*Ibid.*, p. 30.)
- <sup>9</sup> Cité par Pierre Larousse, *loc. cit.*
- <sup>10</sup> LA FONTAINE, « Préface » au premier livre des *Fables*, p. 31.
- <sup>11</sup> PLATON, *République*, 614a. Socrate entend raconter non le récit à Alcinoos (ajpovlogon jAlkivnou), mais celui d'un homme brave (ajlkivmou), Éros l'Arménie, laissé pour mort sous un monceau de cadavres et qui raconta la comparution de son âme devant les juges divins. ARISTOTE l'utilise comme exemple de récit au présent engendré par le souvenir du passé (*Poétique*, 16, 1455a) et sa réduction en soixante vers (à Pénélope) comme exemple de narration brève (*Rhétorique*, III, 16, 1417a).
- <sup>12</sup> Chez PLAUTE (*Stichus*, v. 538-570), le mot *apologus* désigne un récit inventé par un vieillard pour demander à son gendre, sans en avoir l'air, de lui donner une maîtresse.
- <sup>13</sup> *Orateur*, 2, 264 ; *Invention*, I, 17, 25.
- <sup>14</sup> QUINTILIEN, *Inst.* 6, 3, 44.
- <sup>15</sup> ARISTOTE, *Rhétorique*, II, 20, 1393b.
- <sup>16</sup> Nb 23, 7.18 ; 24, 3.15.20.21.23.
- <sup>17</sup> 1Sa 10, 12 ; 24, 14 ; Ez 12, 22. 23 ; 16, 44 ; 18, 2.3...
- <sup>18</sup> Terme utilisé dans les synoptiques, et surtout chez Luc.
- <sup>19</sup> *Facetie morales Laurentii Vallensis*, vers 1477, à Paris, chez Pierre de Caesaris. B.N., Rés. Y<sup>2</sup>.892.
- <sup>20</sup> *Les apologues de Laurent Valla translâtés du latin en françois et suivis des ditz moraulx*, 1491-1498. Paris : Champion, 1877.
- <sup>21</sup> *Ibid.*
- <sup>22</sup> François RABELAIS, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 557 et 548.
- <sup>23</sup> P. I, chap. XLVII.
- <sup>24</sup> Dominique DE COLONIA, *De arte rhetorica*. Lugduni : A. Molin, 1710, p. 5 : « Hoc interest (inter Apologum et parabolam) quod Apologus sit earum rerum, quæ fieri omnino nequeunt : Neque enim belluæ loqui possunt : Parabola vero est earum rerum, quæ si reipsa non sunt, esse certe quidem potuerunt. » Id. DE LA BARRE, *Mémoire de l'Académie*, tome IX.
- <sup>25</sup> TITE LIVE, *Histoire romaine*, II, 32.
- <sup>26</sup> Dans *Le bel aujourd'hui* (collectif). S.l. : Cadex, 1997, p. 31.
- <sup>27</sup> Moravski, n° 2438, manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle.
- <sup>28</sup> *Le bel aujourd'hui*, p. 18. Les citations de Borges et de Le Sidaner sont extraites de la préface.

# TABLE DES MATIÈRES

Préambule (V. Engel et M. Guissard)	5
-------------------------------------	---

## MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE

La nouvelle à l'épreuve du roman médiéval : le <i>Livre du Chevalier errant</i> de Th. de Saluces (Fl. Bouchet)	7
Propos d'antichambre : les pièces liminaires des recueils de nouvelles du XVI <sup>e</sup> siècle (M. Jeay)	23
Nouvelle et conte en France, à la Renaissance (G. Pérouse)	40
Le problème du genre dans les <i>Comptes amoureux</i> de Jeanne Flore : l'ambivalence du terme « compte » (Cl. La Charité)	49
La première anthologie européenne francophone de la nouvelle (A. Cullière)	62

## XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

Les objets de la <i>mimesis</i> : enquête poétique sur la mort de Bajazet dans l'histoire, la nouvelle et la tragédie (Ch. Noille-Clauzade)	77
Récits et devis chez Madeleine de Scudéry : la nouvelle entre romans et <i>Conversations</i> (D. Denis)	90
Temps et espace dans la nouvelle à l'âge classique (M.-Ch. Pioffet)	108
L'enchâssement des récits au XVII <sup>e</sup> siècle : le « roman d'apprentissage » de la nouvelle ? (A.-É. Spica)	119
Du Plaisir, un théoricien de la nouvelle du XVII <sup>e</sup> siècle (D. Toma)	132
Nouvelle et roman dans la première moitié du XVIII <sup>e</sup> siècle : l'exemplarité et la nuance (I. Marasescu)	138
Caractères, portraits et nouvelles au tournant des Lumières (M.-E. Plagnol-Diéval)	146

## XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Nouvelle, laboratoire expérimental ? L'impossible définition (F. Vernier)	157
La nouvelle dans le projet aurevillien : <i>motu proprio</i> (M. Watthée-Delmotte)	166
En route vers le roman, en marge du roman : Huysmans et la nouvelle (J.-M. Wittmann)	176
Alphonse Allais nouvelliste !?! ou quelques réflexions sur la nouvelle moderne et le comique (J.-M. Defays)	184
L'adaptation des nouvelles de Tchekhov pour la scène française (M. Gribomont)	193

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Paul Morand nouvelliste : du portrait à l'histoire (I. Illanes Ortega)	201
L'évolution du fantastique dans les nouvelles de Louis Aragon (A. Piquier Desvaux)	213

À quoi rime la nouvelle ?	
ou Du rire au faire dans l'œuvre d'Aragon (M. Hilsum)	224
L'ensemble-de-nouvelles en regard de l'ensemble de l'œuvre de Marcel Arland (M. Guissard)	234
Marcel Aymé, ou l'art d'abrégé (P. Pardo Jimenez)	245
Aux confins du genre. Traitement de la nouvelle par Marguerite Yourcenar (B. Deprez)	253
Nouvelle et roman dans le genre policier : le cas Simenon (E. Wouters)	260
Quand la nouvelle se fait « pastiche » :	
Anne Hébert et l'intertexte rimbaldien (L. Bonenfant)	271
Un univers de la diffraction : Andrée Maillet ou les interférences du roman et de la nouvelle (M. Lord)	283
Jacqueline Harpman et <i>Le bonheur dans le crime</i> :	
d'un genre à l'autre ? (M. Hage)	297
La nouvelle sous l'Occupation : le détournement d'un genre (A. Maillot)	306
Nouvelle et autofiction : le cas Guibert (B. Blanckeman)	315
Écrire à la limite : le récit mutilé. Monstres et monstrueux dans <i>La trilogie</i> d'Agota Kristof (J.-Ph. Imbert)	320
Celati raconteur de nouvelles (B. Barbalato)	332
La nouvelle en quête d'elle-même (N. Bajulaz-Fessler)	346
La nouvelle comme esthétique du silence (J.-P. Blin)	354
Nouvelle et cinéma : une histoire cohérente et une technique définissable (F. Delvecchio)	364
Nouvelle et théâtre contemporain (R. Duqué)	370
La nouvelle et le texte dramatique : la <i>théâtralité</i> de la nouvelle (J.-P. Dufiet)	377
Le recueil de nouvelles québécois comme proto-genre (R. Audet)	387
Nouvelles du xx <sup>e</sup> siècle : de l'anthologie au recueil (C. Camero Perez)	396
<i>Nouvelle Donne</i> : tentative de définition d'un territoire (É. Ballanfat)	402
Odette, Jeanine, Simone, Thérèse et les autres : un rêve de film (L. Marie)	407
L'écriture des nouvelles radiophoniques, entre littérature et journalisme (Ch. Masuy)	416
La nouvelle, une littérature pour la jeunesse ? (O. Dezutter et Fr. Sohier)	426
La statistique lexicale : au secours d'une définition du genre de la nouvelle (C. Fairon)	433
La nouvelle antillaise contemporaine ou le métissage générique (M. Gallagher)	444
Culture orale traditionnelle et contemporaine et écriture d'une nouvelle de Tchicaya U Tam'si (M. Naumann)	452
La nouvelle francophone dans ses rapports avec les genres narratifs oraux (G. Midiohouan)	461

## APPROCHES DIACHRONIQUES

La voix des contes (G. Ottilia Mate)	473
Pratique du recueil de nouvelles, des origines à 1996 (R. Godenne)	483
De l'empêchement lyrique de la nouvelle :	
nouvelle et livret d'opéra (Th. Ozwald)	503
La nouvelle, une forme poétique ? (C. Nys-Mazure)	513
Nouvelle, biographie : <i>tanquam tabulam naufragii</i> (A. Gefen)	520
Le performatif et la nouvelle (G. Brulotte)	536
Nouvelle et photographie (J. Gratton)	544
La notion de fragment dans la fresque et la nouvelle (É. Ballanfat)	551
L'apologue (J. Cl. Bologne)	555