

Pham Thi That

Département de Langue et de Civilisation françaises
Ecole de Langues - Université Nationale de Hanoi

phamthithat@yahoo.com



Synergies Pays riverains du Mékong n° 1 - 2010
pp. 15-34

Résumé : *La nouvelle française contemporaine frappe par sa richesse et sa variété. Si bien qu'on se demande ce que c'est qu'une nouvelle. La diversité des notions théoriques formulées par des lexicographes, par des critiques et par des écrivains eux-mêmes montre qu'on ne peut définir avec rigueur ce genre littéraire : il existe toujours une certaine inadéquation entre la théorie et la pratique.*

Mots-clés : *nouvelle, définition, théories, pratique.*

Summary: *The contemporary French short stories have developed in various forms and topics, which, again, bring up the question: "How should a short story be defined?". The answer to this is by no mean easy. Studies into prestigious dictionary entries about "short story", as well as definitions of scholars and even writers show that it is relatively difficult to come up with a universal definition for contemporary French short stories. This is because there exist some contradictions between the reality that inspires writers and theoretical forms of short story writing.*

Keywords: *short story, definition, theories, practice.*

1. Problématique

La nouvelle française contemporaine frappe par sa richesse et sa diversité. Qu'est-ce qu'une nouvelle ? Si nombreux sont ceux qui se posent la question, nul ne semble pouvoir résumer les caractéristiques de ce genre littéraire en une formule définitoire. Cela parce que la nouvelle est un genre polymorphe. Aspirant souvent au renouvellement, elle se prête à tous les avatars et paraît rebelle à toute tentative de définition. Certains déclarent la mission impossible. Certains d'autre vont jusqu'à en nier l'existence, affirmant que « la » nouvelle n'existe pas : il n'y aurait que « des » nouvelles, des textes singuliers, irréductibles les uns aux autres.

Depuis plus d'une trentaine d'années, de nombreuses études sur la nouvelle ont été réalisées. Mais très souvent, faute d'une définition, la critique fait passer au premier plan la variété du genre.

Dans *La nouvelle 1870-1925, Description d'un genre à son apogée*, Florence Goyet avance que « même si les thèmes sont infiniment variés et les procédés stylistiques toujours changeants, la stratégie qui met en œuvre ces thèmes et ces procédés est toujours constante à une époque donnée » (Goyet, 1993 :7). Elle prétend pouvoir montrer « l'unité profonde du genre » et dégager « les traits qui le fondent », sans en donner pour autant une définition, du moins pour l'époque qu'elle avait choisi d'étudier (1870-1925).

Les auteurs d'*Introduction à l'étude de la nouvelle*, L. Louvel et C. Verley, éludent la position de principe dès le début de leur ouvrage : « Il est juste - et de surcroît prudent - de déclarer d'emblée que nous ne donnerons pas ici la définition peut-être attendu du genre de la nouvelle dont la caractéristique principale semble bien être qu'il échappe à toute tentative de définition » (Louvel & Verley, 1993 :4).

Que démontre tout cela, sinon le caractère « insaisissable » de ce genre, comme l'a observée Etiemble dans son article sur la nouvelle du *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*? En parlant des études sur la nouvelle, T. Orwald remarque : « S'il est relativement aisé d'écrire la nouvelle dans une perspective historique et d'esquisser une théorie de sa « réception » pour user d'un concept récemment forgé, la tâche est d'une autre difficulté lorsqu'on se propose de définir, structurellement, thématiquement, génériquement, la nouvelle. [...] De temps à autre [...] tel auteur ébauche une analyse et tente de caractériser plus nettement, dans une préface, dans un essai, mais rarement dans le cadre des nouvelles elles-mêmes, l'exercice qui est le sien ; telle école ou équipe de recherche se penche plus sérieusement sur la question : ainsi, pour Marcel Schwob, la nouvelle est toujours le récit d'une crise [...], Gide considère que la nouvelle « est faite pour être lue d'un coup, d'une seule fois », Baudelaire souligne sa plus grande intensité par rapport au roman. Dans tous les cas, il s'agit de contribution de francs-tireurs, d'amorces analytiques, de comptes rendus de lectures quelque peu approfondis, de tentatives pour justifier un type d'écriture plus que pour l'expliquer véritablement » (Orwald, 1996 : 9).

Les théoriciens s'efforcent toujours de spécifier la matière et les caractères propres du genre. Mais il est presque impossible de cerner la beauté commune des textes courts, car « la nouvelle selon Maupassant n'est pas celle d'Aymée qui ne ressemble pas à celle de Gogol que Kafka ignore » (Pujade-Renaud & Zimmermann, 1993 :199). Tant il est vrai que, constamment, les auteurs s'appliquent non seulement à imposer un ton à leur œuvre, mais aussi à varier leurs procédés stylistiques, afin que leur esthétique « ne ressemble à aucune autre ». Cette volonté paraît actuellement renforcée : les nouvellistes contemporains semblent se distinguer moins par leur croyance à la spécificité d'un genre que par leur ambition de différence.

Mentionnons à ce sujet le cas d'Annie Saumont. Depuis plus de trente ans, cette nouvelliste met à l'épreuve sa volonté de trouver pour chacune de ses nouvelles une technique d'écriture. Selon elle, « Ecrire une nouvelle est un travail long et difficile [...] et ce travail est toujours à recommencer. Toujours il faut partir de zéro comme si les recherches antérieures n'avaient apporté aucun enseignement,

aucun savoir-faire, aucune habilité, aucune facilité [...] en sorte qu'à chaque fois la tâche est double : écrire une nouvelle nouvelle et réinventer un genre littéraire » (Pujade-Renaud & Zimmermann, 1993 : 276). Régine Delambel écrit dans la même perspective : « A chaque texte son effet privilégié, sa clé d'or préférée, son procédée ». Liliane Giraudon affirme enfin que « chaque *nouvelle réussie* échappe à la forme de la Nouvelle et relance sa définition ».

La nouvelle apparaît ainsi comme un objet de métamorphoses. « Métamorphose de ses formes : trois lignes ou trente pages. Métamorphose de ses types : sentimentale, humoristiques, fantastiques, vouée à l'événement réel ou imaginaire, réaliste ou fantaisiste. Métamorphose de ses contenus qui varient à l'infini » (Grojnowski, 1993 : XI). Dans cet état de choses, on perçoit la difficulté de trouver une définition susceptible de rendre compte de toute la variété du genre. Cette réalité explique le caractère aléatoire des notions théoriques et des commentaires concernant la nouvelle dans des dictionnaires et des ouvrages de vulgarisation. Elle décide en quelque sorte l'approche synthétique qu'adoptent souvent les critiques contemporains lorsqu'ils abordent le genre. Elle justifie enfin la divergence des opinions chez les nouvellistes eux-mêmes.

2. La nouvelle selon les théoriciens

Pour toute définition, on a l'habitude de consulter des dictionnaires. C'est ce que nous allons faire pour les concepts relatifs à la nouvelle. Le premier ouvrage auquel nous recourons, *Le Littré*, définit la nouvelle comme une sorte de « roman très court, récit d'aventures intéressantes et amusantes ». Cette définition ne semble pas réussir à circonscrire le genre dans sa spécificité (« sorte de »), d'autant plus qu'elle procède à partir d'une référence *a priori* (le roman), comme s'il était impossible de placer cette forme narrative dans un genre autonome.

Examinons l'article afférent du *Dictionnaire de Littératures de langue française*. « Pour beaucoup d'esprits, affirme-t-il, la nouvelle est au roman ce qu'est le court métrage au grand film : exercice d'esthète [...], ouvert aux débutants et que le public - par conséquent les éditeurs - boude avec obstination ». L'article résume ensuite des étapes différentes de l'évolution de la nouvelle, depuis le Moyen-âge où elle représente « un genre narratif parmi d'autres » au XIX^e siècle où elle « entre dans la définition de son propre genre », pour arriver actuellement à son « ère des impasses ». Que nous renseignent ces informations, sinon la situation délicate et désespérante d'un genre littéraire qui a pourtant permis à bien des auteurs d'être mondialement connus, tels un Tchekhov, un Gogol, un Kafka, un Maupassant ou un Borges... ?

Voici la définition avancée par *Le Robert* : « Récit généralement bref, de construction dramatique (unité d'action), présentant des personnages peu nombreux dont la psychologie n'est guère étudiée que dans la mesure où ils réagissent à l'événement qui fait le centre du récit » (1984 :823). Les nombreux modalisateurs de cette phrase attestent d'emblée la difficulté de définir avec rigueur le genre. Si l'on écarte les propositions d'ordre esthétique, on retiendra deux traits dominants : la narration (récit) et la longueur (généralement brève).

Cependant, ces critères semblent évoluer dans un rapport de synonymie à d'autres genres narratifs comme le conte ou la fable. La considération de la pratique des nouvellistes montre que, si cette définition résume des traits caractéristiques de la nouvelle-type, notamment celle du XIX^e siècle passé, elle paraît sujette à caution face à un certain nombre de nouvelles contemporaines.

Selon le *Robert*, une nouvelle est d'abord un « récit », et « récit » désigne la mise en œuvre d'une histoire ; or, il existe des textes courts contemporains qui ne satisfont même pas ce premier critère. Considérons par exemple « Transfigure » (*Les éventails de l'impératrice*, Constance Delauney, Gallimard, 1994. Il s'agit dans ce texte de deux pages d'une pure description d'un lac, qu'on dirait une « nouvelle-tableau » où il ne se passe rien. C'est aussi le cas de plusieurs textes publiés par la revue *Nouvelles Nouvelles*. Quant à la brièveté, si les avis sont unanimes à considérer ce critère comme le trait principal de ce genre littéraire en comparaison avec le roman, la longueur des nouvelles varie, on le sait, dans le temps et selon des auteurs. Il est aisé enfin de trouver actuellement des textes qui minimalisent la « construction dramatique » au profit de l'analyse psychologique des personnages.

Les auteurs de la rubrique « Nouvelle » du *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires* ne s'aventurent pas plus loin dans la définition du genre. Si la nouvelle est « partout présente mais insaisissable » pour Etiemble, elle est un « genre à mille visages » pour Antonia Fonyi. Cette dernière reprend les idées de Walter Pabst pour conclure que « la nouvelle n'existe pas [...] il n'y a que des nouvelles ».

Etiemble tente pourtant d'en distinguer trois critères définitionnels : la longueur, la vérité et l'impassibilité. Pour la *longueur*, il propose un cadre-type de trois à trente pages. Cette « norme », trop arbitraire, est démentie par les faits. De nombreux textes publiés dans *Nouvelles Nouvelles* ont une ou deux pages. *Sonates de bar* de Hervé Le Tellier (Seghers, 1991) est un recueil composé de 86 textes, comportant chacun 2000 signes exactement. Mentionnons enfin les « nouvelles en trois lignes » (qui sont des faits divers rehaussés au niveau de l'art littéraire) de F. Fénéon. En outre, beaucoup ont de cinquante à cent pages, telles certaines nouvelles de Béatrix Beck et de J.M. Le Clézio, pour ne citer que des textes récents.

Concernant le critère de *vérité*, Etiemble affirme que la nouvelle « propose toujours un tableau qui se veut non plus seulement vraisemblable, mais vrai, des mœurs du temps ». Or, s'il est vrai que la nouvelle « emprunte volontiers les voies du réalisme » et « transmet fréquemment une « vérité » par les voies fabuleuses » (Grojnowski, 1993 :16), ce critère devient arbitraire face à des nouvelles fantastiques et de science-fiction, textes obéissant à des configurations imaginaires dans lesquels on a du mal à retrouver des repères familiers.

Quant à l'*impassibilité* qui consiste à souligner une certaine distance que le narrateur conserve vis-à-vis de son récit, on retrouve de l'arbitraire. En parlant de la « narration impassible », T. Ozwald remarque que l'œuvre de Tchekhov ou de V. Woolf, adeptes présumés de ce mode d'expression, présente des contre-exemples : Tchekhov pour « la poignante profession de foi qui clôt *Chez des*

amis », V. Woolf pour « le vibrant plaidoyer féministe qui est le point d'orgue de sa première nouvelle *Phyllis et Rosamond* ». Mentionnons aussi Annie Saumont, auteur contemporain habité par l'idée que « le travail du nouvelliste est d'effacer toute trace de son travail ». Que dire par exemple de son « Coup de foudre » (*Je suis pas un camion*, Julliard, 1996) dont la fin est un avertissement de l'auteur destiné aux jeunes filles naïves ? Par ailleurs, quand l'impassibilité du narrateur se manifeste dans une nouvelle, elle semble soit feinte, soit forcée.

En résumé, le caractère « fuyant » de la nouvelle rend instables les notions théoriques et les commentaires dans des dictionnaires et des ouvrages de vulgarisation. Cette réalité a été déjà soulignée par Daniel Grojnowski : « En même temps qu'est perçue l'existence de genre, apparaît la difficulté d'en discerner les traits qui lui seraient spécifiques. Car la nouvelle ressort à des espèces extrêmement variées qui l'empêchent de se conformer à une formule [...] A cette diversité des appartenances s'ajoute celle des modes d'expression ou des types d'écriture » (Grojnowski, 1993 :14). Cela explique l'approche synthétique adoptée par Henri Bénac dans la rubrique « Nouvelle » de son *Guide des idées littéraires* : l'auteur recense, en matière de définition, huit points spécifiques de la nouvelle, répartis en deux sous-rubriques « composantes » et « caractéristiques ». La synthèse de Henri Bénac, qu'on pourrait considérer comme des reformulations ou des prolongements logiques de la définition du *Robert* et des critères proposés par Etiemble, témoigne une fois de plus du caractère complexe du genre. Par ailleurs, le fait qu'il ajoute la troisième sous-rubrique intitulée « sa richesse », dans laquelle est soulignée, entre autres, la « liberté vertigineuse » que possède la nouvelle « d'exister en dehors des codes et conventions et de tout dire », peut s'entendre comme une reconnaissance par l'auteur lui-même de l'infinie variété du genre, donc, de l'incomplétude de son travail.

La difficulté de trouver à la nouvelle une définition exhaustive est ainsi confirmée par les lexicographes. Quant aux critiques contemporains, ils semblent être intrigués par la nature énigmatique et le caractère protéiforme de la nouvelle. Se multiplient par conséquent ces dernières décennies de nombreuses études sur le genre. Citons entre autres *Le conte et la nouvelle* de J. P. Aubrit (Armand Colin/Masson, 1997), *La nouvelle* de R. Godenne (Honoré Champion, 1995), *La nouvelle 1870-1925, Description d'un genre à son apogée* de F. Goyet (PUF, 1993), *Lire la nouvelle* de D. Grojnowski (Dunod, 1993), *La nouvelle* de T. Ozwald (Hachette, 1996) et *L'esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle* de M. Viegnes (Peter Lang, New-York, 1989).

La plupart de ces études soulignent la variété des textes mis sous l'étiquette « nouvelle » et se contentent d'en dégager des traits spécifiques. Certaines adoptent l'approche synthétique à la Bénac : avancer une définition composée d'un ensemble de critères distinctifs du genre. Sont comptées parmi ces dernières celles de R. Godenne et de M. Viegnes. Ces deux études retiennent particulièrement notre attention car elles abordent la nouvelle du XX^e siècle qui fait précisément l'objet de notre étude.

Dans *La nouvelle*, René Godenne observe que, du point de vue de la terminologie, le XX^e siècle « renforce la confusion », et que « nouvelle » est devenue « le

terme spécifique générique pour désigner toute forme de récit qui n'appelle pas l'idée de roman ». Il distingue ensuite trois formes principales de nouvelles : nouvelle-histoire, au caractère oral prononcé avec comme chef de file Daniel Boulanger ; nouvelle-instant que spécifie l'absence d'intrigue et une finale ouverte, dont Marcel Arland est un des représentants ; nouvelle-nouvelle avec descriptions, évocations, ou réflexions dont l'œuvre de J.L. Trassard fournit de bons spécimens. A cette première typologie, d'ordre formel, s'ajoute une seconde, fondée sur la nature des sujets : sujet réel et sérieux ; sujet irréel et sérieux ; sujet réel ou irréel amusant. L'auteur dégage enfin « plusieurs grandes caractéristiques qui sont des constantes dans la composition d'une nouvelle » :

1. La nouvelle est un récit bref ;
2. La nouvelle est un récit fondé sur un sujet restreint ;
3. La nouvelle est un récit rapide, resserré ;
4. La nouvelle est un récit conté (c'est-à-dire possédant un cachet oral)

Cette « quadruple définition » représente un essai de synthèse de la part de l'auteur. Cependant, on remarquera que, si les trois premières caractéristiques correspondent plus ou moins bien aux idées du genre, la quatrième, confrontée à la pratique des auteurs contemporains, paraît sujette à caution. En effet, si la nouvelle prend ses origines dans l'oralité des récits populaires, elle s'en écarte peu à peu au profit de l'écrit. Au XX^e siècle, elle devient plus autonome probablement parce qu'elle n'a plus le souci de souligner les marques de son oralité. Certains auteurs introduisent en abondance dans leurs écrits des termes familiers et argotiques, des abréviations, des répétitions ou reprises, des élisions excessives, voire une sorte de transcription de *skidiz* (*Je suis pas un camion*, Annie Saumont, Julliard, 1996) ; il est des textes composés uniquement de dialogues (« Il » et « Un couple imparfait » dans *Moi ou autres*, Béatrix Beck, Grasset, 1994) ; il est aussi des nouvelles-monologues dont la lecture nous donne l'impression d'écouter des enregistrements de propos des personnages (« Je sais bien que je ne suis pas un camion », « Réflexions d'un sale petit con : moi » dans *Je suis pas un camion*, Annie Saumont, Julliard, 1996). Mais par rapport à la production générale, ces types de textes ne sont pas très nombreux, et il s'agit plutôt, selon nous, de techniques d'écriture personnelles que de la volonté d'apporter le cachet oral au genre. A ce sujet, l'examen d'un assez grand nombre de textes nous permet de partager l'avis de Michel Viegnès pour qui, bien que l'origine orale transparaisse toujours plus ou moins, « la nouvelle française du XX^e siècle, dans son ensemble, se fonde sur cette rupture avec l'oralité pour s'affirmer de plus en plus dans la sphère close de l'écrit » (Viegnès, 1989 :18).

L'esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle de Michel Viegnès est une autre monographie. L'auteur réserve une longue partie à une étude comparée afin de distinguer la nouvelle du récit, du roman et du conte. Il propose ensuite une « définition compréhensive », selon laquelle la nouvelle est :

1. Un texte en prose, nécessairement bref, narratif ou descriptif, dont la finalité est avant tout littéraire, c'est-à-dire esthétique ;
2. Un texte qui, lorsqu'il narre une histoire, est nécessairement simple, monothématique, d'une ligne narrative assez pure, d'une densité qui exclut les temps morts, et qui procède par induction plutôt que par synthèse ;

3. Un texte qui, lorsqu'il narre une histoire, présente des personnages particularisés, dotés d'une certaine épaisseur à moins que l'intérêt porte exclusivement sur les circonstances ou sur l'événement lui-même ;
4. Un texte qui comporte des références spatiales et temporelles à la réalité extérieure, et qui s'inspire d'une conception linéaire du temps ;
5. Un texte qui présente empiriquement le monde phénoménal sans supposer a priori une réalité organisatrice transcendante et omniprésente ;
6. Un texte, lorsqu'il comporte du surnaturel, ne le présente pas comme allant de soi, mais au contraire comme la négation abrupte d'un ordre rationnel qui constitue le véritable arrière-plan philosophique du texte.

Par ce travail de synthèse, M. Viegnes s'attache à la grande diversité de la nouvelle. Bien que fondée sur un abondant corpus de références, sa classification n'épuise pas ce « genre à mille visages ». Que dire par exemple des textes faits de proverbes, d'aphorismes, d'expressions populaires, d'avis et de faits divers tels « Vulgaires vies » et « En bref » dans *Moi ou autres* (Béatrix Beck, Grasset, 1994).

Puis, « texte en prose » étant, selon M. Viegnes, le premier critère de la nouvelle ; que dirait-on du texte de Gérard Mordillat, « La boulangerie de Marx » (*Nouvelles Nouvelles*, n° 15), qui se présente sous forme de poème ? En plus, selon Daniel Zimmermann, la nouvelle en vers est vieille comme Hérode : « Il peut y avoir des nouvelles en prose, il peut y avoir des nouvelles en vers. Qu'est-ce que c'est par exemple que le livre sacré des Juifs et des Chrétiens ? C'est la Bible. C'est une série de nouvelles, mais en vers [...] Autrefois, les contes et les nouvelles étaient sous forme de poèmes. Donc on peut parfaitement admettre une forme versifiée ».

Finalement, les définitions et les classements de critiques ne paraissent pas non plus satisfaisants. On est toujours gêné par quelque nouvelle qui fait exception à la règle laborieusement adoptée, par des imprécisions ou des approximations, en somme, par la complexité d'un genre qui ne se laisse pas facilement appréhender.

Que montrent en effet cette synthèse de huit points de Henri Bénac, ces définitions quadruple de René Godenne et sextuple de Michel Viegnes, ainsi que ces listes de types de nouvelles qui de plus en plus s'allongent, sinon l'infinie variété tant de la forme que du contenu de la nouvelle contemporaine ? Par sa nature, le genre recouvre une multitude d'espèces et de types d'écritures. D'autant qu'au XX^e siècle, les auteurs ont une propension à la virtuosité créative. Ils produisent à leur guise et recherchent toujours de nouvelles figures. Il arrive qu'ils prennent pour objet du récit l'écriture elle-même. La nouvelle est pour eux un « espace de jeu » qui leur confère de la liberté et les incite à en conquérir davantage. D'où la polymorphie de leurs produits. D'où également la diversité de leurs conceptions esthétiques qui concourent à brouiller les pistes. L'examen des deux ouvrages documentaires de *Nouvelles Nouvelles, 3 rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle* et *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes* confirmera ce constat.

3. La nouvelle selon les praticiens

Au cours du XX^e siècle, si certains nouvellistes recourent et se conforment encore peu ou prou aux conceptions du genre élaborées par les maîtres du siècle précédent, la plupart s'en détachent : ils modifient le modèle ou en inventent de nouveaux en accord avec leur propres conceptions. Paul Morand pratique un style elliptique qui transforme l'anecdote en une suite d'instantanés. Marcel Arland accorde plus d'importance au traitement psychologique de l'histoire. Daniel Boulanger cherche à construire un jeu où l'attente du lecteur est toujours déçue. John Taylor pratique « une forme de prose qui s'écarte de la nouvelle classique », afin de « rendre au plus juste le sentiment de ressentir son passé, non pas comme une continuité, mais comme une mosaïque de souvenirs fragmentaires » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :292). Annie Saumont, acceptant son éventuelle « punition pour avoir refusé toute théorie de la nouvelle », s'engage à toujours « repartir de zéro » chaque fois qu'elle écrit un nouveau texte (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :276). Devant cette diversité, les théoriciens sont amenés à remettre en question les idées conçues par des maîtres du XIX^e siècle. Il en résulte de nouveaux critères et de nouvelles typologies.

Or, la confrontation de ces théories avec la pratique des nouvellistes contemporains aboutit au même constat : malgré leurs efforts, les théoriciens ne parviennent pas à épuiser toutes les variétés que présente la production dans le domaine des textes courts. Vincent Engel le traduit par cette observation : « Depuis longtemps, il existe [...] des définitions de la nouvelle qui font plus ou moins l'unanimité. Toutefois, soit ces définitions ont quelque chose du dogme - on s'y réfère sans pouvoir les formuler clairement, et moins encore les expliquer, soit elles sont à ce point précises qu'un nombre étonnant de textes se retrouvent rejetés de cette appartenance au genre de la nouvelle » (Vincent Engel, *Revue des deux mondes*, juillet-août 1994, p.11).

En général, toute définition d'un genre, quel qu'il soit, se fait *a posteriori*. Les critiques établissent des lois et des règles en conceptualisant ce que faisaient les praticiens. Or la pratique, on peut bien s'y attendre, est toujours exubérante. De même dans le domaine des nouvelles. Chaque auteur écrit de la façon qui lui semble la meilleure. Il écrit par ailleurs comme il le peut et comme il le doit : sa vision personnelle du monde dicte la forme et le contenu de ses écrits. Dans de telles circonstances, il n'est pas surprenant de voir les critiques s'évertuer, sans y parvenir, à capter tous les textes étiquetés « nouvelle » dans leur filet théorique.

Si l'ambiguïté et l'à-peu-près rendent peu satisfaisantes un grand nombre de définitions et de conceptions théoriques proposées par les critiques, il faut reconnaître que l'embarras, ou plutôt l'indifférence des créateurs vis-à-vis de la question, ne manque pas d'y concourir. Que disent les nouvellistes du genre qu'ils pratiquent ? En général, lorsqu'ils ont à parler de théories, soit ils éludent toute position de principe, soit ils présentent un concept expérimental et personnel. Leurs opinions sont aussi diverses que leurs produits et relèvent même des divergences. En témoignent les ouvrages réalisés par l'équipe de *Nouvelles Nouvelles : 3 rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle* (Manya, 1987) et *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes* (Manya, 1993).

La liberté que se donnent les nouvellistes se traduit d'emblée dans la façon d'aborder le problème. Les uns cherchent à avancer une définition à l'instar des théoriciens ; les autres, plus réservés, soulignent qu'il s'agit d'opinions personnelles. D'autres encore écrivent des nouvelles pour faire passer leurs conceptions du genre. Dans *3, rue de l'Harmonie*, en effet, à côté des textes d'ordre théorique : essais, réflexions, textes polémiques (*L'orgue de Barbarie* de Pierre Lepape, *L'éclipse et son contraire* de Daniel Sallenave, *Etoffer c'est étouffer* de Christian Congiu...), paraissent des textes qui sont des vraies « nouvelles » qu'on peut distinguer encore en « nouvelle-histoire » (*En compagnie de Zappa* de Francis Paillet, *Judas ou le mauvais nouvelliste* de Tony Catano, *Décollement de rétine ou le rétrécissement* de Gilbert Gaston), nouvelle-dialogue (*Faits divers* de Jean-Marie Le Sidaner, *Trop court, dit-il* de Michel Friedman) et nouvelle-théâtre (*La chaise de Gil Blas* de François Coupry).

Les thèmes abordés dans ces deux ouvrages sont également très divers. Il s'agit dans *3, rue de l'Harmonie* non seulement des réflexions sur la théorie du genre, mais aussi des constats vis-à-vis du statut actuel de la nouvelle dans la société et dans le monde des lettres. Dans *131 nouvellistes contemporains...*, chacun d'eux a, soit observé, soit contourné, soit subverti la consigne initiale des maîtres du jeu en jouant à sa guise avec les deux pages allouées, comme avec les dénominations. Nous n'allons donc pas répertorier toutes leurs idées, mais regrouper les opinions qui reviennent avec le plus d'insistance. Il s'agit des avis concernant la terminologie, la définition et les traits spécifiques de la nouvelle.

- La terminologie

On observe longtemps en France une grande confusion concernant la notion de « nouvelle ». Marguerite de Navarre rassemble dans *l'Heptaméron*, sous l'appellation « nouvelles », une série de fables et de paraboles ; Jean de la Fontaine confère le titre de « nouvelles » à ses contes en vers ; Alphonse Daudet nomme ses recueils *Lettres de mon moulin* et *Contes du lundi* ; Prosper Mérimée hésite entre « conte » et « nouvelle » devant son *Federigo*, entre « nouvelle » et « roman » face à son *Colomb* ; Jean-Paul Sartre appelle *La nausée* « récit » alors que son éditeur attribue à l'ouvrage la dénomination « roman »... Parlant de la formation du genre, T. Ozwald avance que « c'est à partir de genres voisins et limitrophes, d'ailleurs eux-mêmes en gestation, que la nouvelle s'élabore » (Ozwald, 1993 :11). Probablement à cause de cette proximité générique, aujourd'hui encore on tend à fusionner des « genres courts ». Un autre fait pourrait également contribuer à la confusion terminologique : avec la propagation de la nouvelle au sein de diverses littératures européennes, les dénominations utilisées par les auteurs étrangers ont pu influencer les conceptions des auteurs français. Ainsi, les Espagnols entendent par *novela* « roman » et par *novela corta* « nouvelle » ; les Anglais appellent *novel* un roman tandis qu'une nouvelle est *short story*. Soit aussi la notion de « *ficciones* » promue par l'Argentin Borges.

Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, alors que les théoriciens cherchent à distinguer la nouvelle d'autres genres comme le roman, le conte, le récit et l'histoire... , les praticiens persistent dans cette confusion, soit en raison d'une conception personnelle du genre, soit en raison de leur indifférence.

Ainsi, dans les deux ouvrages établis par l'équipe de *Nouvelles Nouvelles*, les écrivains attribuent à leurs écrits des dénominations différentes. La nouvelle, oui. Mais aussi : « textes courts », « textes brefs » ou « formes courtes » et « forme de prose courte ». Certains préfèrent les termes « récit » ou « histoire ». Olivier Delau trouve que le terme anglo-saxon « short story » (en français « histoire courte ») convient mieux à ses textes. Il arrive même qu'un auteur qualifie ce qu'il écrit de « choses » : « C'est mon éditeur qui écrit « Nouvelles » sur la couverture. Moi, j'écris des choses comme elles me viennent, rebelles à l'étiquetage, et que seul justifie le sentiment d'une mystérieuse nécessité » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :158).

Jean-Marc Aubert ne croit guère à la spécificité d'un genre qu'on nommerait « nouvelle ». Christian Baroche ne pense pas que la nouvelle soit un genre à part : à ses yeux, « roman et nouvelle relèvent ensemble d'une vision unitaire de la littérature : il est nécessaire d'appropriier le style, la forme, la longueur à l'histoire qu'on a l'intention de traiter, et c'est tout ».

Dans la même perspective, Daniel Apruz déclare qu'il colle l'étiquette « roman » ou « nouvelle » à ses produits selon son humeur : « Nouvelles, romans, est-ce que je sais ? [...] Pour le moment, je ne sais pas encore ce que j'écris, faute de mieux, j'y colle l'étiquette roman ou nouvelle, ça dépend de mon humeur » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :22).

Certains se sentent même gênés par la notion de « genre » et préfèrent être qualifiés tout simplement d'« auteurs de fiction » : « La notion de "genre" m'a toujours rebuté. Avant d'être "nouvelliste" ou "romancier", je me considère comme un écrivain de langue française, auteur de fiction pure » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :298).

La nouvelle devient un drôle de genre qui « a fait des apparitions dans tous les coins à diverses époques - et sous différents patronymes pour mieux brouiller les pistes » (Pujade-renaud et Zimmermann, 1993 : 65). Les opinions des auteurs sur la notion de « nouvelle » annoncent la diversité, voire les divergences, de leurs conceptions définitionnelles et esthétiques du genre.

- Les définitions

Les nouvellistes définissent fréquemment la nouvelle par rapport au roman et sont unanimes à considérer la brièveté comme le premier critère du genre. La nouvelle est pour René Boneli « une sorte de roman mis au régime, une narration ramenée à son principe actif » et pour Hervé Le Tellier, « une sorte de roman très court ». A l'instar de Stendhal, Christian Congiu prétend que « la nouvelle est, elle aussi, un miroir qu'on promène le long d'un chemin, mais ce miroir est brisé : le nouvelliste va jouer avec les éclats, les éclaboussures, sans chercher à les fondre en un seul récit, sans prétendre à une harmonie. Ce qui l'intéresse, ce sont les instants-clé, décisifs, de l'expérience humaine». Pierre Mertens définit le genre en ces termes : « Le roman est symphonique ou opératique. La nouvelle est musique de chambre. Si le roman est « un miroir qui se promène au long des chemins », la nouvelle n'est qu'un fragment d'un miroir où nous pouvons parfois nous connaître tout entier... » (Pujade-renaud et Zimmermann, 1993 :218).

Des définitions se contredisent parfois. Pour Maurice Chavardès, la nouvelle se situe entre le roman et la poésie. « Comment peut-on être nouvelliste, dit-il, sinon en étant poète au trois quarts et, pour l'autre part, romancier ». Jean-Noël Pancrazi réplique : « La nouvelle n'est pas entre la poésie et le roman ; elle n'a pas à implorer d'eux une reconnaissance : elle est tout à la fois la poésie et le roman capturés et adossés, nus, les yeux ouverts, au mur du monde ». Et Mariane Auricoste de contester : « La nouvelle est pure littérature puisqu'elle invente sa forme pour fabriquer sa substance, puisqu'elle n'est ni roman ni récit ni poème et qu'elle n'existe en somme qu'en affirmant sa différence ».

Finalement, les définitions (si l'on peut les considérer comme telles) avancées par les auteurs ne font qu'accentuer la problématique du genre. Partielles et simplistes, elles n'intègrent pour la plupart que le critère de brièveté, en opposition au roman. Or, si l'impératif de brièveté s'impose comme un signe incontestable de reconnaissance matérielle de la nouvelle, il ne suffit pas à la caractériser puisqu'il existe bien d'autres « formes brèves » comme le récit, le conte, la fable, etc. D'autre part, nombre de ces définitions « se jouent sur le mode métaphorique, voire franchement impressionniste » selon Vincent Engel. Elles diront par exemple, sans toujours pouvoir clairement expliquer ce que cela pourrait recouvrir, que la nouvelle est au roman ce que la sonate est à la symphonique, ou ce que le cent mètres est au marathon, que le roman est une épouse alors que la nouvelle est une maîtresse... Outre son manque de rigueur, ce type d'approche ne parvient pas à définir la nouvelle comme un genre à part entière.

Il reste donc à examiner ce que disent les praticiens des particularités du genre concernant le sujet, les techniques d'écriture, en somme, tout ce qui relève de l'esthétique de la nouvelle.

- Le sujet

La nouvelle du XX^e siècle comprend une riche panoplie de sujets. René Godenne en distingue cinq types : nouvelle du quotidien, nouvelle du singulier, nouvelle fantastique, nouvelle de science-fiction et nouvelle amusante. On pourrait aisément étoffer la typologie avec, par exemple, les nouvelles politique, historique, bibliographique, érotique..., chaque auteur ayant un penchant pour un type de sujet particulier.

Dans les deux ouvrages précités de *Nouvelles Nouvelles*, la plupart des auteurs prétendent que c'est le quotidien qui foment le sujet de la nouvelle. Celle-ci peut en effet prendre forme à partir d'un élément apparemment dérisoire : un fait divers, une chose vue, une rencontre, une émotion confuse..., en somme, d'un élément de la vie de tous les jours.

Certains insistent sur l'aspect insolite des événements. Selon Anne Bragance, la nouvelle « se passionne à saisir le 'tournant du destin', la rupture d'équilibre qui se produit soudain sous le coup d'un ébranlement insolite du quotidien ». Christianne Baroche pense qu'elle « s'accommode d'un zeste d'extravagance, d'un soupçon de folie, de tout ce qu'on appelle 'exceptions' ». Jacques Bens quant à lui s'exprime en ces termes : « Ce genre peut se définir ainsi : au

sein d'un univers parfaitement réaliste, un événement surnaturel apparaît, qui jette un mouvement de trouble dans le monde, puis disparaît. C'est ce retour à l'ordre naturel qui fait son originalité et lui donne une place à part dans la littérature fantastique » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993:44).

D'autres soulignent l'aspect dramatique des histoires que relate la nouvelle. Trouvant que « la vie n'est pas particulièrement gaie » et que « le bonheur ne se raconte pas », ils prétendent écrire pour « traduire la réalité désespérante et hargneuse du monde ». Marc Villard prend même le parti d'avertir le lecteur : « Gardez à l'esprit qu'écrire est un drame. La nouvelle ne restituera donc que les creux de la vie, la folie, la douleur, le manque, le mal. Ceux qui se lovent dans le bonheur peuvent s'en passer. La belle dame indigne n'est pas pour eux » ((Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :310).

Une autre observation : si la plupart des auteurs croient comme Hubert Nyssen que le sujet, qui coïncide très souvent avec la notion d'« histoire », est « d'une nécessité flagrante pour la nouvelle », certains préfèrent concevoir des textes où « il ne se passe rien ». Jean Fougère n'hésite pas à déclarer son penchant pour ce type d'écriture: « Quand parut mon premier recueil, préfacé par Marcel Arland, quelques critiques amateurs de nouvelles traditionnelles constatèrent que dans les miennes « il ne se passait rien ». Agréable compliment. En effet, mon esthétique de la nouvelle n'était pas celle de Maupassant, écrivain respecté, mais celle de Tchekhov, écrivain adulé, pour qui le déroulement d'une histoire bien bouclée avait moins d'importance que l'évocation d'un instant, d'un état, de manière intense [...], qui avait pressenti l'affaiblissement futur du sujet » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :153).

Vers le milieu du XX^e siècle, Marcel Arland a ouvert une voie au genre lorsqu'il affirmait : « C'est le triomphe de la nouvelle que de sembler n'être faite de rien sinon d'un instant, d'un geste, d'une lueur qu'elle isole, dégage et révèle, qu'elle emplit de sens et de pathétique ». De nombreux auteurs contemporains ont suivi cette voie. Certains vont plus loin en réduisant le sujet à une description des êtres ou des choses, à une évocation de la nature ou d'un état d'âme. L'objet premier de ce type de textes consiste alors à un travail sur l'écriture. Ainsi, comme pour les autres formes de fiction (le roman, le récit...), tout peut être sujet d'une nouvelle. En matière d'imagination, déclare Hubert Haddad, « tout fait vente : les sujets sont infinis et n'exigent pour apparaître qu'une certaine exaltation d'élus de la dernière pluie ». La nouvelle peut alors partir d'un fait anodin de la vie quotidienne, d'une image observée, d'une réflexion sur la nature humaine avec ses origines et ses conséquences, d'un rêve qu'on avait fait la nuit... Elle va du banal au grave, du plaisant au sérieux, de l'ordinaire à l'étrange, du réel à l'irréel. Comme elle s'efforce de dire le tout ou se borne à ne rien dire. C'est pourquoi, en étudiant le genre, les théoriciens s'intéressent moins aux types de sujets qu'aux manières de les aborder.

- La brièveté

La plupart des auteurs considèrent la brièveté comme le premier, voire l'unique trait définitionnel de la nouvelle. Référons-nous aux définitions précédemment

mentionnées. Danièle Sallenave estime que « c'est la brièveté qui constitue, pour la nouvelle, le vrai trait définitionnel ». Pierre Lepape va jusqu'à nier tout autre critère en sa faveur : « La nouvelle, on la prenait comme ça, ingénue ou rusée sans lui réclamer son pedigree ni ses quartiers de noblesse. Elle était comme elle était, bonne ou mauvaise, calme comme un étang ou hérissée d'épines et de tranchants. Courte : voilà tout ce qu'on savait d'elle. C'était une courte création de fiction ».

Or, la notion de brièveté est relative : il existe des écrivains qui se sentent à l'aise sur une courte distance ; mais d'autres aiment varier l'ampleur de leur souffle. Georges Kalebka admet que la nouvelle est un « récit généralement bref », mais insiste sur le caractère plastique de la dimension du genre : « Récit généralement bref, de construction simple et représentant peu de personnages », la nouvelle est une sorte de matière caoutchouteuse. Elle peut s'allonger jusqu'à atteindre la taille d'un gros bloc d'une centaine de pages (Conrad, Le Clézio) et se réduire à un minimum foudroyant de trois lignes (Fénéon) » (Pujade-renaud et Zimmermann, 1993 :190).

La majorité des nouvellistes contemporains ont tendance à faire court, mais la notion de longueur varie d'un auteur à l'autre. Les nouvelles d'Annie Saumont dépassent rarement vingt-cinq pages, tandis que celles de Béatrix Beck vont de quatre à quatre-vingts pages. Si Michel Arrivé conçoit une nouvelle « brève, ramassée, concentrée, de quatre à vingt pages, jamais plus », Didier Daeninckx écrit « des textes de longueur moyenne, de 50 à 100 pages, qui hésitent entre longues-nouvelles et mini-romans ». Où s'arrête le court ? Où commence le long ? Certain nouvellistes, las de la question, en éprouvent de l'indifférence avec ce constat qu'« aucun théoricien de l'art pictural ne songerait sérieusement à faire reposer une esthétique de la peinture sur la dimension des tableaux » (Pierre Lepape, *3, rue de l'Harmonie*, 1987, p.10-11).

- La concision

Selon un grand nombre d'auteurs, la brièveté de la nouvelle dicte sa loi d'écriture. C'est un genre littéraire qui peut « donner jour au secret avec le minimum de mots », et qui réussit, « en une poignée de lignes, à soulever les mondes ». D'après Raymond Jean, pour répondre à la discipline de brièveté et d'économie, la nouvelle se rattache à deux modes d'expression : poétique et cinématographique. Il s'agit donc d'une part d'un recentrement et d'un resserrement concernant la construction, le rythme, le tempo et la tension; d'autre part d'un art du scénario, du synopsis, qui suppose une approche visuelle et descriptive des choses et des personnages.

Nombre d'écrivains pensent que, pour des raisons d'économie et d'efficacité, la nouvelle recourt très souvent à l'implicite. Elle laisse au lecteur le soin d'interpréter les comportements, les événements, à partir d'un certain nombre d'informations. Elle évite toute explication, même celle qui « se niche dans un simple adverbe ». La nouvelle, pour Mireille Best, « c'est une immersion dans l'image, une exploration immobile, où le sens est tenu d'émerger sous hypnose, ou de sourdre par capillarité, sans quelconque devoir d'explication - l'explication

peut parfois tuer un roman, à coup sûr elle tue la nouvelle » (Pujade-renaud et Zimmermann, 1993 :47). Noël Devaulx quant à lui considère cette phrase de Nietzsche comme un des ses principes d'écriture : « Soyez brefs : donnez-moi à deviner ou vous lasserez la fierté de mon esprit » .

Certains croient que l'ellipse ou le non-dit s'impose comme un choix esthétique. « La nouvelle, affirme Marcel Schneider, est un genre littéraire qui possède ses lois, son souffle, sa grandeur et sa beauté propre. Et de la part de l'écrivain, c'est un état d'esprit, un choix esthétique, un parti pris d'ellipse et de concision » (Pujade-renaud et Zimmermann, 1993 :278). Annie Saumont explique quant à elle : « Que le réel en littérature soit toujours mêlé d'absence, que chaque écrivain compose avec les deux tel dosage qui le singularise. Mais dans l'art de la nouvelle le dosage est toujours en faveur de l'absence, comme si [...] le nouvelliste faisait sa nouvelle avec du non-dit en plaquant quelques mots pardessus » (Pujade-renaud et Zimmermann, 1993 :276).

D'autres vont plus loin en proposant à la fois l'« ellipse interne » pour inciter « le lecteur au maximum », et l' « ellipse de la chute » pour inviter « au prolongement ou au questionnement ». Ce qui amène Christian Congiu à mettre en garde contre de possibles excès: « Le nouvelliste utilisera des formes stylistiques particulières. Il fournit des « signaux » que le lecteur interprétera. [...] Il ne faut pas que cette utilisation du « signal » soit abusée : l'emploi forcené de l'allusion, de l'ellipse ou de la suggestion peut dérouter les lecteurs en rendant la nouvelle trop obscure, trop systématique ».

Danièle Sallenave croit qu'on peut « jouer » avec l'ellipse et « son contraire » (une technique en opposition à l'ellipse à laquelle elle avoue ne pouvoir donner le nom). Pour justifier son opinion, elle invoque l'une des contraintes les plus vives de l'art narratif qu'est l'écart entre le temps de la narration et le temps des choses narrées: les deux techniques opposées lui permettent de mettre en pratique avec « une jubilante rigueur » la contraction et la dilatation du temps.

Ainsi, concernant la concision, les opinions vont dans le même sens quant au but, mais elles varient au sujet des moyens pour l'atteindre. Certains auteurs appliquent la loi de la poésie et du cinéma, d'autres recourent à l'implicite ou à la loi du silence, d'autres encore jouent avec l'ellipse et « son contraire ». On remarque chez eux, à travers la diversité des thèmes et des fables, « les constantes d'une sensibilité et le désir de retenir, dans la forme la plus brève et par le moyen d'écriture la plus resserrée, la réalité la plus concrète, la plus dense, la plus intense » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :276).

- Le moment fort

Le temps est figuré dans la nouvelle comme une succession d'instantanés délimités, « matérialisés » en quelque sorte par les événements multiples qui surviennent les uns après les autres. A la différence du roman qui s'efforce de rendre compte de l'épaisseur temporelle vécue, la nouvelle s'en tient à « une temporalité factuelle », (expression de T. Ozwald); celle-ci est constituée d'une suite de fragments de vie, d'instantanés juxtaposés ou superposés. Ce type de temporalité

narrative est mis en valeur dans la nouvelle contemporaine. D'où la notion de « flash » ou d'instantané qui en caractérise intrinsèquement l'écriture.

De la temporalité de la nouvelle, la plupart des auteurs admettent cette opinion de Roger Grenier : « Le roman, c'est le Temps. La nouvelle, c'est l'instant ». Selon Hervé Bazin, « si le roman se déroule dans le temps, la nouvelle s'occupe d'un arrêt dans ce temps ». Elle offre souvent « l'occasion de saisir les gens à un moment singulier ou significatif de leur vie ». Ecrire des nouvelles, par conséquent, c'est écrire des « contractions du temps », des « crises » et des « nœuds ». Pour Anne Bragance, « la nouvelle privilégie presque toujours la ligne de force ou l'événement, le conflit découvrent leur tranchant le plus vif. Elle se passionne à saisir le « tournant du destin », la rupture d'équilibre qui se produit soudain sous le coup d'un ébranlement insolite du quotidien... ».

Comment la nouvelle exploite-t-elle ces moments-clés, souvent jugés comme décisifs pour l'expérience humaine ? Mireille Best pense que « si le roman peut être assimilé au parcours d'un ou plusieurs personnages - forcément linéaire, que l'on y bouscule ou non la chronologie, et forcément horizontal quelle que soit la forme adoptée - la nouvelle peut être assimilée à une immersion dans l'instant - forcément verticale, et avec des degrés de profondeur ». François Thibaut nous livre sa technique : « [...] une nouvelle raconte un moment précis, moment où le destin du personnage bascule et prend sa forme définitive. A l'inverse du roman où toutes les digressions sont possibles et où le destin d'un individu est perçu dans sa totalité, la nouvelle ne s'attarde pas sur les conséquences de l'instant, de la crise ou de la scène capitale que l'auteur propose au lecteur de regarder à la loupe. Le destin a basculé, la nouvelle est finie » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :298).

Le choix du moment fort décide du rythme de la nouvelle. Et ce rythme participe, comme on le sait, du dynamisme interne des textes courts. Les théoriciens distinguent deux cas de figure : rythmes temporels et rythmes narratifs. Dans le premier cas, selon qu'elle se concentre sur un instant ou qu'elle embrasse une large portion de vie, la nouvelle est nécessairement conduite à des choix significatifs : dilater le moment ou réduire la durée à ses tournants capitaux. De même, pour le deuxième cas, le rythme de l'écriture se précipite ou se dilate selon les effets visés par le texte.

Pour la majorité des auteurs, la nouvelle doit être aiguë, rapide, incisive. Elle doit déclencher, « précise, rapide, la vérité d'une situation ou d'un sentiment » (Noël Chatelet). Elle « empêche l'auteur de prendre son temps, l'oblige à convaincre vite, à mener une guerre éclair de la séduction » (René Bonell). Pour ce, elle doit « fixer l'instant et ramène l'émotion ou la pensée souterraine à la surface, sans préméditation ni bavardage, sans redondance de style ou d'idées » (Anne Bragance), ou encore, elle « arrache au récit la part de narration qu'il fait valoir dans le roman » (Kamal Ibrahim). C'est en ces termes qu'Anne Demer décrit la rapidité rythmique requise de la nouvelle : « A son abrupt répond par une cadence. Haletante, sans temps mort ni pause, marche au supplice, marche au plaisir. Corde tendue au-dessus de, jusqu'à la chute ou au rapt lyrique » (Pujade-renaud et Zimmermann, 1993 :153).

Bien qu'il existe des opinions selon lesquelles tout dépend de l'histoire qu'on a l'intention de traiter et des effets qu'on vise à atteindre, les nouvellistes semblent s'accorder sur le fait que le style de la nouvelle est « d'abord un rythme » : la nouvelle doit être rapide. Concision et rapidité vont donc de paire comme le souligne René De Ceccaty : « Une nouvelle exige une énergie concentrée, définitive, brutale. Tout doit être dit vite, sans chance de repentir ultérieur » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :106) .

- La chute

Pour beaucoup de théoriciens, « une nouvelle, c'est une entrée en matière saisissante, une gradation narrative menant efficacement vers un point culminant et une résolution percutante grâce à une chute qui ferait presque, à elle seule, la spécificité du genre » (Vincent Engel). Certains affirment même que « fors la chute, point de nouvelle ». Or, les opinions des praticiens à ce sujet sont très partagées.

Certains auteurs, demeurant fidèles à ce principe, estiment que « les lois du genre exigent comme conclusion une chute vive, surprenante et définitive » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :224). Ils réclament, dans une nouvelle, « un argument pour que l'histoire tienne debout » et « une chute pour qu'elle soit bouclée » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 193 :38) . Ils se proposent alors de soigner la chute à la manière de Poe : « Surprendre le lecteur voilà l'objectif, lui arracher un sourire ou une grimace, comme on pourrait lui soutirer son portefeuille en le menaçant d'un couteau. Pour cela, il s'agit de soigner la chute, d'écrire, comme le demandait Poe, l'histoire en fonction de la dernière ligne » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :140).

Mais bon nombre d'autres le contestent ou s'en écartent volontiers. D'où les notions de « chute ouverte », voire « omission de chute » comme fin angoissante. Ces auteurs préfèrent la chute ouverte qui consiste à « laisser le lecteur en suspens face à la multiplicité des fins possibles qu'aura volontairement provoquée l'interruption inopinée du récit » à la chute fermée qui « clôt le récit à la manière d'une sphère qui se refermait définitivement sur elle-même » .

Certains auteurs pensent que la chute ne s'impose pas comme un principe absolu. Ils souhaitent seulement qu'une fois présente, elle soit parfaite, sous peine d'une faillite de la nouvelle : « Qu'importe qu'il y ait une chute ou qu'il n'y en ait pas. S'il en est une, qu'elle soit venue d'elle-même, dans la coulée. Ce désir de l'inattendu attendu est malsain [...] Il fait du lecteur un enfant qui ne veut que connaître la fin de l'histoire, et de l'écrivain un illusionniste, un metteur en scène préoccupé de l'effet. Or, l'effet est sous chaque mot, et il peut aussi bien naître d'une absence de conclusion, de boucle bouclée, absence qui ouvre au récit l'hypothétique de l'abîme » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :179).

Dans cet esprit, afin de détourner l'attente du lecteur habitué au rite de la chute, James Gressier propose carrément « l'absence de la chute » comme chute : « L'histoire à peine lancée, le lecteur guette la chute, et l'auteur scrupuleux, conscient de cette attente, n'ose pas la décevoir, sauf en manière de diversion, ce qui est une autre façon de céder au rite de la chute par la surprise de l'absence de surprise » (3, *rue de l'Harmonie*, p.124).

Il arrive enfin des auteurs qui refusent catégoriquement la chute. Pour eux, « la nouvelle est une histoire courte qui ne relate pas un événement exceptionnel, pittoresque ou fantastique, ne comporte pas de chute inattendue ni ne constitue une tranche de vie. Elle exploite une situation unique, séparée de tout contexte, placée sous un verre grossissant » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :235). A l'issue de chaque histoire, la question posée reste suspendue, sans réponse. Le nouvelliste ne donne pas de clef, ni d'explication : il abandonne le lecteur dans le doute et dans l'interrogation, au prix d'une éventuelle frustration. La nouvelle laisse ainsi le champ libre à toutes sortes d'interprétations.

- La virtuosité et la perfection : droit et devoir du nouvelliste

A l'heure actuelle, nul ne songerait à imposer aux nouvellistes des règles canoniques. En effet, si les auteurs reconnaissent l'existence de tels types de nouvelle ou de telles techniques d'écriture, c'est précisément pour s'en écarter plutôt que pour les emprunter. La nouvelle apparaît ainsi indéfinissable et réfractaire à tout modèle, d'autant plus que ses praticiens la conçoivent comme « le genre littéraire qui nécessite le plus de virtuosité ».

Catherine Lepront estime que sous l'étiquette de *nouvelle* « sont admises des formes aussi variées et aussi libres que le prélude, la sonatine, le moment musical schubertien, la balade... ». Linda Le compare la nouvelle à « un chant sans accompagnement musical qui permet de jouer sur toutes les nuances ». Georges Kolebka va encore plus loin lors qu'il affirme que « d'une manière ductile, la nouvelle se montre très coopérative avec le nouvelliste. Celui-ci peut lui faire prendre toutes les formes narratives qu'il veut, épouser tous les genres [...] La nouvelle est bonne pour son géniteur qui peut n'en faire qu'à sa tête. A tel point que s'il en a l'envie, la fantaisie, la pulsion, il peut, au sein de la nouvelle, tordre le cou à l'écriture, saccager la logique, se dépatouiller des contraintes - inventer. *Inventer* » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :190). La nouvelle devient alors *un espace de jeu* où l'écrivain peut s'exprimer en toute liberté. Il peut composer des textes qui « correspondent point par point, trait pour trait, à ce qu'est la définition de la nouvelle selon des puristes », ou laisser des histoires « courir toutes seules sur les petites pattes vertes, sans soucis de limites à atteindre ou à ne pas dépasser » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :20).

La nouvelle invite donc à l'innovation permanente. Elle exige un effort constant de perfectionnement. Pour Marcel Arland, « dans une nouvelle, une altération de la voix, un gauchissement de l'allure, un trait trop appuyé, une image trop vive ou trop gracieuse, peuvent tout détruire ; la nouvelle ne pardonne pas ». Hervé Bazin rejoint Marcel Arland lorsqu'il reconnaît que « la concision, la densité, l'équilibre, la langue qu'elle réclame en font un genre exigeant ». « On peut faiblir sur 1000 mètres, dit-il. Sur 100 mètres, non. En face du roman, la nouvelle est dans le même cas : elle n'a pas droit à la moindre erreur ». Il s'agit donc d'un art difficile, fait de rigueur et d'exigences. Les nouvellistes contemporains l'admettent presque à l'unanimité. Frédéric Tristan affirme même qu'on « reconnaît l'écrivain à ses nouvelles », puisqu'elles lui demandent « à la fois ses qualités de densité et de clarté, son sens du rythme et de l'équilibre, la rigueur et la fluidité de son style particulier » (Pujade-

Renaud et Zimmermann, 1993 :306). Régine Deforges conçoit ainsi le travail d'un auteur de nouvelle : « Peaufiner un court texte, le rendre rond, plein, définitif en quelques pages, est une grande jouissance et demande un grand art. Une nouvelle, c'est comme une miniature, il faut un soin, une attention soutenue, ne pas laisser distraire par le détail, l'anecdote, aller droit au but tout en donnant une impression d'aboutissement, que ce qu'on a à dire ne pouvait être dit autrement » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :113).

La nouvelle ne permet pas le superflu, l'inutile. Selon Tahar Ben Jelloun, les choses y « doivent être exécutées proprement, sans bavure, rapidement et surtout avec talent ». Béatrix Beck, pour conclure, reprend une conception de Michel-Ange sur l'art de la sculpture : « Michel-Ange disait qu'en enlevant d'un bloc de marbre le trop, le résultat était une statue. En enlevant d'un brouillon le trop, l'inutile, le non indispensable, le résultat est une nouvelle » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :43).

Finalement, à chacun sa définition, son esthétique et bien entendu sa pratique. Les uns adoptent des constructions savantes, alambiquées, obscures ; les autres s'en écartent puisque pour eux « l'obscurité n'est signe de profondeur qu'en spéléologie » (Pujade-Renaud et Zimmermann, 1993 :158). Certains sont pour la « fin ouverte » laissant place à l'imagination, d'autres préfèrent boucler l'histoire avec une chute. Tel auteur recherche les effets de style en formant des phrases hachées, des ponctuations aberrantes ; tel autre revendique un certain classicisme formel... On ne finit jamais ainsi de relever des lois contradictoires et des exigences inconciliables formulées par les praticiens. Les nouvellistes sont amenés enfin à admettre l'évidence de la diversité et des divergences. Situation résumée par Danièle Sallenave dans les termes suivants : « Il suffit de lire ce que les auteurs de nouvelles écrivent. Tous ont leur idée, leur définition : et elles sont toutes justes. Les uns veulent qu'elle se conclue sur un effet, une attention résolue, un retournement ; d'autres qu'elle soit un énigme, un mystère ; tous s'accordent qu'elle soit parfaite ; que sa brièveté est une exigence de plus. Aucune entente, sauf sur ce point : il n'y a rien de commun entre les nouvelles de Tchekhov et celles de Patricia Highsmith, entre les nouvelles de Pirandello et celles de Truman Capote » (3, *rue de l'Harmonie*, p.20).

4. Conclusion

On constate ainsi que les traits définitoires de la nouvelle avancés par les théoriciens et les praticiens sont souvent subjectifs, donc relatifs. Chacun peut les interpréter à sa manière et les appliquer dans son système personnel, incompatible la plupart du temps avec celui d'un autre. Comment peut-on s'entendre sur des lois qu'il s'agit d'interpréter, de faire sienne, de concilier avec son propos, ses exigences propres, ses choix narratifs et stylistiques ? Où s'arrête le bref, où commence le long ? Où s'arrête l'essentiel, où commence le trop ? La diversité d'opinions et, par conséquent, l'hostilité à une théorisation du genre sont inévitables.

On imagine la complexité inhérente au domaine de la nouvelle. Les notions théoriques formulées par des critiques et par des auteurs eux-mêmes montrent

qu'on ne peut définir avec rigueur le genre *nouvelle*. Comme on ne peut en traduire tous les traits caractéristiques : constamment des textes font exception aux règles que les critiques ont laborieusement adoptées. La tâche des théoriciens est devenue d'autant plus difficile que l'aspiration à la virtuosité et le souci de différence sont constants chez les nouvellistes contemporains.

Les multiples approches et caractérisations de la nouvelle présentent chacune de l'intérêt. Mais considérées dans leur ensemble, elles frappent par leurs discordances. Tous les débats qui s'emploient à définir le genre tournent inévitablement à la confusion, et « les rencontres entre auteurs (et lecteurs) de nouvelles font souvent l'effet d'un dialogue de sourds » (Danièle Sallenave). La nouvelle aurait donc tendance à défier toute tentative de définition purement formelle. On est finalement amené à s'interroger comme Claude Pujade-Renaud : « Ne faut-il pas [...] affirmer clairement la spécificité de la nouvelle : discontinuité, diversité, ruptures et contrastes ? »

En fin de compte, la nouvelle est reconnue comme un genre ouvert qui cherche constamment à se renouveler. La notion de genre, loin de constituer un champ stable et définitif, se modifie sans cesse. La forme brève se situe ainsi au cœur même d'une définition mouvante sans pour autant relever de l'improbable.

Mais cette difficulté à préciser la spécificité de la nouvelle est sans doute un bien, en ce sens qu'elle marque sa vitalité, car, comme l'a remarqué Alain Nadaud, « on ne figerait vraiment que des choses mortes ». La preuve : en dépit des fluctuations dues à sa labilité, la nouvelle existe, vivace, dans l'imaginaire de la littérature contemporaine.

Références bibliographiques

Alluin, B. et Suard, F. (sous la direction de). *La nouvelle* (1990. tome 1: «Définitions, transformations»; 1992. tome 2: «Nouvelles et nouvellistes au XX^e siècle»). PUL.

André, P., 1998. *La nouvelle*. Paris : Ellipses, coll. «Thèmes & études».

Aubrit, J.P., 1997. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin/Masson.

Borgomano, M. et Ravoux, R.E., 1995. *Littérature française du XX^e siècle* (tome 1: Le roman et la nouvelle). Paris : Armand Colin.

Brunel, P., 1997, *La littérature française aujourd'hui*. Vuibert.

Engel, V. (sous la direction de), 1995. *Le genre de la nouvelle dans le monde au tournant du XXI^e siècle*. Belgique : Editions Phi.

Engel, V. et Guissard, M. (sous la direction de), 1996. *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen âge à nos jours* (Colloque de Metz). Belgique : Editions Phi.

Evrard, F., 1997. *La nouvelle*. Seuil.

Favre, R., 1990. *Littérature française, histoire et perspectives*. PUL.

- Godenne, R., 1985. *Etudes sur la nouvelle française*. Honoré Champion.
- Godenne, R., 1995. *La nouvelle*. Honoré champion.
- Goyet, F., 1993. *La nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*. Paris : PUF Ecriture.
- Grojnowski, D., 1993. *Lire la nouvelle*. Dunod.
- Jouve, V., 1997. *La poétique du roman*. Sedes : Coll. »Campus Lettres».
- Lecarme, J. et Vercier, B. (sous la direction de), 1988. *Maupassant, miroir de la nouvelle* (Colloque de Cerisy). PUV.
- Louvel, L. et Verley, C., 1993. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. PUM.
- Maugham W.S., 1988. *L'art de la nouvelle*, tr. de l'anglais par Berthet, F. Editions du Rocher.
- Ozward, T., 1996. *La nouvelle*. Hachette.
- Pujade-Renaud, C. et Zimmermann, D., 1993. *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*. Manya.
- Reuteur, Y., 1997. *Analyse du récit*. Paris : Dunod.
- Stalloni, Y., 1997. *Les genres littéraires*. Paris : Dunod.
- Viegnes, M., 1989. *L'esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle*. New York : Peter Lang.
1989. *3, rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle* (n° spécial de *Nouvelles Nouvelles*).
- 1985 - 1992. *Nouvelles Nouvelles*.