

Approche d'un genre : la nouvelle

Marie-Claudette Kirpalani

Résumé

Les nouveaux programmes de français dans le secondaire préconisant, au niveau de la seconde, l'étude de nouvelles et la pratique parallèle de l'écriture, cet article se propose de mettre à disposition des enseignants des informations, des pistes d'analyse et de lecture ainsi que des suggestions d'activités d'écriture. Croisant les approches historique, générique et sociologique, il étudie le genre de la nouvelle en s'attachant aux XIX^e et XX^e siècles et plus particulièrement à la production française contemporaine. Traditionnellement mal aimée dans notre pays, la nouvelle française est en effet aujourd'hui intéressante aussi bien par ses registres (susceptibles, pour beaucoup d'entre eux, de plaire aux adolescents) que par les choix d'écriture qu'elle engage et les modifications importantes qui travaillent son statut. L'article débouche sur des propositions de réécriture et d'écriture d'invention qui, au-delà de la contrainte des nouveaux programmes, répondent à la conviction que ce type d'activités est susceptible – parce qu'il fait appel à la fois à un apprentissage raisonné et au plaisir – de renforcer chez les jeunes compétences de lecture et d'écriture et goût de lire.

Citer ce document / Cite this document :

Kirpalani Marie-Claudette. Approche d'un genre : la nouvelle. In: Pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°107-108, 2000. pp. 145-204;

doi : <https://doi.org/10.3406/prati.2000.1900>;

https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2000_num_107_1_1900;

Fichier pdf généré le 16/04/2024

APPROCHE D'UN GENRE : LA NOUVELLE

Marie-Claudette KIRPALANI, Université de Paris III

La nouvelle française est assez peu étudiée au lycée, sinon dans sa dimension fantastique, avec Maupassant, Mérimée, Gautier ou Villiers de l'Isle-Adam. Rares sont les nouvelles françaises du XX^e siècle proposées aux élèves : parmi elles figurent *Nouvelles orientales*, recueil déjà ancien ayant bénéficié de l'entrée de Marguerite Yourcenar à l'Académie française et de l'existence d'outils pédagogiques (1). Si Marcel Aymé pénètre au collège, les recueils d'auteurs comme Sartre (*Le Mur*) ou Camus (*L'Exil et le Royaume*) restent peu étudiés, en dépit de la grande qualité de certaines des nouvelles qu'ils comportent (2). Pour l'époque moderne, le genre est plutôt abordé par les auteurs étrangers : européens (Buzatti, Calvino, Kundera), anglo-saxons (Carver, Nabokov) et surtout latino-américains : Garcia Marquez, Borges, Cortazar. S'y ajoute désormais Gogol, avec ses *Nouvelles de Pétersbourg*. Pendant longtemps, les programmes d'universités ou de concours n'ont guère fait place à ce genre, dans le domaine français du moins, et il a fallu que les nouvelles de Marguerite de Navarre soient proposées à la lecture des agrégatifs pour que paraissent des études sur ce genre jusque là globalement négligé (3).

Pourtant, la nouvelle plaît aux jeunes, et pas seulement parce que sa brièveté les séduit. Ils l'abordent par le fantastique, la science-fiction ou le polar, grâce à des anthologies en éditions de poche (4) et des publications dans leurs revues (5) ; des concours les invitent à en écrire. Mais surtout, elle met souvent en scène des personnages dont l'existence bascule à la suite d'un événement, d'une décision ou d'une remise en cause et, sous couvert de raconter, elle aborde les questions importantes auxquelles se confrontent les adolescents. Elle y répond

(1) Voir la bibliographie.

(2) « Le Mur », « L'Enfance d'un chef » ; « L'Hôte », « La Femme adultère ». Les titres de nouvelles se mettent entre guillemets, ce qui différencie un recueil (*Le Coq de bruyère*, Michel Tournier) de sa nouvelle-titre « Le Coq de bruyère » : moyen efficace de faire comprendre aux élèves l'utilité de ces conventions...

(3) Sauf par René Godenne, qui a publié en 1974 *La Nouvelle française* (épuisé ; repris et complété en 1995). En revanche, le domaine anglo-saxon a donné lieu à des publications abondantes et souvent intéressantes.

(4) Le catalogue de la collection Librio est exemplaire : Asimov, Bradbury, Stephen King, Conan Doyle, Jean Ray et même Cazotte. Voir aussi la série « Le Poulpe » avec des textes de Didier Daeninckx, Daniel Picouly etc.

(5) *Phosphore*, par exemple.

de façon suffisamment détournée et indirecte pour qu'ils puissent accompagner leur lecture d'un investissement personnel. C'est encore plus vrai des nouvelles contemporaines, dont les protagonistes sont assez souvent des jeunes. Peu présents dans le roman destiné aux adultes où ils sont généralement relégués à des emplois secondaires, dans la nouvelle contemporaine l'enfant et l'adolescent (6) ont droit de cité, tout comme leurs préoccupations, leurs problèmes, leurs univers, parfois même leurs façons de parler (7).

Par ailleurs, la nouvelle présente de grands avantages sur le plan pédagogique. Etant courte, elle permet, par un travail sur plusieurs textes intégraux, de répondre à certains objectifs et contenus des nouveaux programmes :

- travail sur la notion de genre, par comparaison avec d'autres formes de récits, littéraires ou non,
- travail sur les registres, qu'elle a contribué à diversifier au XX^e siècle,
- réflexion sur le statut, les conditions de production, de diffusion et de réception du genre, qui sont en France différentes de ce qu'elles sont à l'étranger et se sont modifiées dans les dernières décennies,
- regroupements thématiques induisant des comparaisons entre époques et cultures différentes,
- réécriture et écriture d'invention dans le cadre des modules,
- enfin, possibilité de varier ou de confronter les approches dans la mesure où la brièveté des textes permet des études collectives prolongeables par des lectures individuelles.

La nouvelle se prête donc bien à la « diversification des modes d'accès à la littérature », au développement de l'imagination, à la liaison lecture / écriture ainsi qu'à la réflexion interculturelle préconisés par les nouveaux programmes.

Une des difficultés de cet article réside dans le fait que les points à aborder pour traiter de la nouvelle se recoupent partiellement. Plus que pour un autre genre, il est difficile de faire l'historique de celui-ci sans tenir compte d'aspects sociologiques ou institutionnels, qui ne sont pas eux-mêmes sans répercussions sur le traitement du genre. Nous serons donc amenée à alterner des séquences diachroniques et synchroniques.

– Un bref **historique** du genre nous conduira d'abord jusqu'à **la fin du XIX^e siècle**, moment où il existe désormais sous une forme où les lecteurs de l'époque peuvent l'identifier comme tel, alors que jusque là la question de la particularité générique de la nouvelle ne se posait pas, les termes « histoire », « conte », « récit » étant indifféremment employés pour la désigner. Or, on le sait, loin d'exister comme des catégories intangibles, les genres littéraires correspondent à des principes de reconnaissance et de classement plus ou moins implicites pour les lecteurs d'une période donnée.

– Nous aborderons ensuite sa **poétique** et tenterons de le distinguer d'autres genres avec lesquels il présente des points communs.

– Puis, nous suivrons son évolution au **XX^e siècle** : nous examinerons la question du **recueil** et différents critères selon lesquels peut aujourd'hui s'établir une **typologie** de ces textes.

(6) Le Clézio, Annie Saumont, Didier Daeninckx, *passim*. Michel Tournier *Le Coq de bruyère*. Paul Fournel *Les Petites Filles respirent le même air que nous*. Inès Cagnati *Les Pipistrelles*. Noëlle Châtelet *Histoires de bouche*. Claude Pujade-Renaud *Les Enfants des autres*. Vincent Ravalec, *Un Pur Moment de rock'n roll*. Andrée Chédid *Derrière les visages*, Jean Vautrin « Un Certain Jimmy Fast » (*Patchwork*) « Douze Petits Baigneurs et qui savaient parler », « En attendant l'eau chaude » (*Baby Boom*), Hervé Guibert « L'Auscultation » (*Mauve le vierge*), *Histoires d'enfance*, anthologie etc. Voir la bibliographie, *infra*.

(7) Annie Saumont, Jean Vautrin, Vincent Ravalec, Virginie Despentes, Frédérique Beigbeder.

– Nous poursuivrons par une réflexion sur le **statut actuel** de la nouvelle, en prenant en compte ses **conditions de production, de diffusion et de réception**.

– Enfin, nous présenterons des **propositions pédagogiques** faisant une place importante aux activités d'écriture, dont la plupart ont été expérimentées (au lycée, dans un DEUG non littéraire, avec des étudiants étrangers). Chaque fois que nous avons eu l'occasion de faire pratiquer aux jeunes des activités de réécriture ou de leur faire écrire des textes d'invention, nous avons pu vérifier qu'ils lisaient plus volontiers et mieux, mais aussi qu'ils écrivaient avec plaisir et en progressant. Il est même arrivé à certains d'entre eux d'éliminer leurs fautes d'orthographe parce qu'ils avaient trouvé par eux-mêmes qu'ainsi leur texte serait plus beau...

– Une **bibliographie** fournira des pistes de lecture : textes théoriques, pédagogiques, informatifs, recueils (cités ou non dans le cours de l'article et de préférence disponibles en édition de poche), revues et documents audiovisuels.

Nous traiterons essentiellement de la nouvelle française (malgré quelques allusions à des textes francophones : mais les problématiques sont différentes (8)) et nous privilégierons la nouvelle moderne et surtout contemporaine, qui est sans doute moins connue et sur laquelle il n'existe guère d'études synthétiques (9). De plus, si l'un de nos objectifs est d'inciter les jeunes à lire, il semble indiqué d'aborder des textes qui sont plus proches de leur univers. Par ailleurs, quelque chose a bougé par rapport au genre dans le champ institutionnel et dans le lectorat : les nouveaux programmes en témoignent, au même titre que les succès de librairie – que l'on ne saurait réduire à des coups médiatiques – qu'ont constitués récemment *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* de Philippe Delerm ou *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part* d'Anna Gavalda (10).

Parmi les nombreuses nouvelles qui se publient depuis trente ans, toutes ne sont pas de qualité égale, tant s'en faut. Cependant, si elles sont fort différentes de celles qu'écrivaient les grands auteurs du XIX^e siècle, un bon nombre ne rougissent pas de la comparaison aussi bien avec elles qu'avec les œuvres de grands novellistes étrangers contemporains. De plus, les courants que l'on peut déceler dans la production actuelle ne sont pas sans intérêt pour la connaissance et l'analyse de la littérature contemporaine.

Autant de raisons de se réjouir que les nouveaux programmes nous donnent l'occasion de lire de nouveaux textes et de les faire découvrir aux élèves.

(8) On trouvera cependant des références à la nouvelle francophone dans la bibliographie. Pour une synthèse à la fois informative et problématisante, voir le vol. 2 de *Littérature francophone* (Hatier), qui affirme d'entrée de jeu « l'adéquation remarquable d'un phénomène d'ordre esthétique et d'un phénomène géopolitique ou socio-historique » (p. 11).

(9) Annie Mignard – elle-même novelliste – a récemment soutenu une thèse (que nous n'avons pas encore pu consulter) : *La Fiction brève ou fragmentée dans la littérature française depuis les années 1980 (1980-1995)*, Un. Paris VIII.

(10) Grand prix RTL du livre en 2000.

1. HISTORIQUE DU GENRE JUSQU'À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Si les nouveaux programmes concernent la nouvelle au XIX^e et XX^e siècles, pour comprendre comment s'est constitué le genre, il convient de connaître les grandes lignes de son histoire.

1.1. Les origines : Boccace et les fabliaux ; du divertissement à l'édification morale

Le mot « nouvelle » (11) vient du terme italien « novella », utilisé par Boccace (1313-1375), lui-même issu de l'adjectif « nuovo » – nouveau, étrange. Le terme désigne à la fois un événement récent assez remarquable mais réel dont on apprend la nouvelle, et son récit en prose. C'est d'ailleurs l'aspect qui différencie ce type de récit d'autres dont il est proche : le conte et le lai essentiellement. Si Boccace affirme que ses écrits sont destinés aux femmes (« œuvrettes écrites pour combattre l'humeur noire chez les femmes ») et qu'ils sont fidèles à la réalité (« je ne pouvais et ne devais écrire que selon ce qu'on m'a raconté »), le terme dont il les désigne reste vague : « Pour le secours et le refuge de celles qui sont amoureuses [...], je vais donc reproduire cent nouvelles (fables, paraboles ou histoires, à notre gré) qui, lors de la mortelle épidémie de peste aujourd'hui révolue, furent contées par une honnête brigade de sept jeunes femmes et trois jeunes gens » (12).

Lorsqu'il se développe en France, le genre se réfère explicitement au recueil de Boccace, alors désigné comme *Livre des Cent Nouvelles*. Le recueil anonyme *Les Cent Nouvelles nouvelles* (vers 1460) joue sur le double sens du mot « nouvelle » : il s'agit bien de récits réels, ils sont récents (« d'assez fresche memoire ») et de plus, « de myne nouvelle » (13).

La nouvelle est en pleine expansion au XVI^e siècle : on en connaît une vingtaine de recueils (14). Elle reste un récit d'anecdotes assez lestes où gravitent maris cocus, femmes finaudes et moines grivois familiers des fabliaux. Le but de cette « nouvelle-fabliau » est de divertir :

« Rions ! [...] et pour vous y aider, je vous donne ces plaisants contes. [...] Il n'y a point de sens allégorique, mystique, fantastique [...] et ne me venez point demander quelle ordonnance j'ai tenue car quel ordre faut-il garder quand il est question de rire ? » (15).

L'Heptaméron, de Marguerite de Navarre, publié en 1559, donne au genre ses lettres de noblesse : il rompt avec la veine populaire par le choix des personnages et des sujets mais aussi par un souci d'analyse et d'édification à la fois morale et religieuse. De plus, le recueil n'est plus une compilation plus ou moins aléatoire de récits mais constitue un dispositif organique. La structure d'ensemble reprend celle du *Décameron*, auquel le titre du recueil fait ostensiblement référence : un récit-cadre met en scène dix personnages isolés, suite à un fléau (la peste de 1348 à Florence ; une crue ayant emporté un pont dans les Pyrénées), dans un lieu reculé (un château ; une abbaye) où ils vont passer le temps (dix ou sept

(11) Voir « Le mot "nouvelle" au Moyen Âge », in Suard. Pour une étude des *novas*, nouvelles de langue d'oc, lire l'introduction de S. Méjean-Thiolier à *Nouvelles courtoises* (livre de poche) 1997.

(12) *Décameron*, « Conclusion de l'auteur » et « Préface du traducteur ». J. Bourciez, Garnier Frères, 1967.

(13) Dédicace du recueil à Monseigneur le Duc de Bourgogne, de Brabant, etc.

(14) Parmi les plus célèbres : *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558) de Bonaventure des Périers ; *Propos rustiques* (1547) de Noël du Fail ; *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes.

(15) Bonaventure des Périers, *op. cit.* « Première Nouvelle en forme de préambule ».

jours) en se racontant des histoires (100 ; 72). D'extraction aristocratique (16), ces « devisants » racontent des épisodes mettant essentiellement en scène des gens de leur milieu ; s'ils évoquent parfois des situations scabreuses, ces récits sont justifiés à la fois par leur véracité et par leur visée morale : « Là, assis à nos aises, dira chacun quelque histoire qu'il aura vue ou ouï dire à quelque'un de digne de foy » (17).

Sous ses différents aspects, la nouvelle présente un caractère oral affiché : le conteur de la nouvelle-fabliau interpelle régulièrement ses auditeurs / lecteurs (« or, écoutez, s'il vous plaît que », « or, vous devez savoir que ») ; et les devisants de la nouvelle sentimentale et édifiante qui s'impose peu à peu commentent les récits qu'ils viennent de faire ou d'entendre : « Voilà, mes dames, comment il ne faut pas bien écouter le secret là où on n'est point appelé » (18).

1.2. XVII^e et XVIII^e siècles : la nouvelle se trouve progressivement en se différenciant du roman et du conte

Au XVII^e siècle, tout en restant un genre mineur, la nouvelle se développe vigoureusement sous l'impulsion du succès rencontré par les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès (1613), traduites en français dès 1615. La mode de la nouvelle espagnole domine la première moitié du siècle et les traductions se succèdent, dont celles dues à Scarron. Affichant dès leur titre leur préoccupation morale (« je leur ai donné le nom d'exemplaires, car, si tu y regardes bien, il n'en est aucune dont on ne puisse tirer quelque profitable exemple »), elles séduisent par le refus d'une morale simpliste et par des traits nouveaux dans la tradition française : très forte attention au réel et ironie. Elles suscitent donc une floraison de recueils très lus et prisés à l'époque (19). Face au roman héroïque, sentimental ou d'aventures, bien éloigné de la réalité et de plus en plus long, confus et précieux, la nouvelle plaît par sa simplicité, sa brièveté (toute relative cependant...) et son rapport affirmé avec la réalité.

« Il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman et la Nouvelle que le Roman écrit les 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 » (20).

La nouvelle du XVII^e siècle, assez longue et de narration complexe, gagne peu à peu en netteté et concision et se rapproche de la conception qui prévaudra par la suite : l'exemple canonique en est « La Princesse de Montpensier » (1662), de Madame de Lafayette. Mais qu'elle soit galante, sentimentale, historique ou romanesque, elle s'est bien éloignée du fabliau d'autrefois : elle est devenue respectable et sérieuse tant par ses sujets que par son ton et ses préoccupations morales ou éducatives. Elle est en quelque sorte un roman bref qui se veut réaliste.

La situation n'évolue guère pendant la première moitié du XVIII^e siècle. C'est le développement du roman et du conte qui va faire bouger les choses. Face au ro-

(16) Les histoires des *Cent Nouvelles nouvelles* sont également racontées par un groupe de nobles.

(17) Prologue de *L'Heptaméron*. C'est d'ailleurs une façon de se différencier de Boccace, dont on précise qu'on l'imitera « sinon en une chose différente [...], c'est de n'inscrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire ».

(18) *L'Heptaméron*, fin de la 34^e nouvelle. Ailleurs, on trouve le terme « exemple », rappelant la parenté qu'a alors le genre avec l'*exemplum* : « il me semble que vous devez tirer exemple de cecy » (71^e histoire). Dans *L'Heptaméron*, le devisant, après avoir raconté une histoire, en tire la leçon ; dans *Le Décaméron*, c'est au début d'une histoire que les auditeurs commentent la précédente.

(19) Parmi eux, les *Nouvelles françaises où se trouvent les divers effets de l'Amour et de la Fortune* de Charles Sorel (1623) ; *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie* de Segrain (1656).

(20) Segrain. Cité dans R. Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 51.

man qui se diversifie et s'abrège, la nouvelle revendique la brièveté et une narration linéaire et beaucoup plus dépouillée. A l'opposé du conte merveilleux, exotique ou oriental, elle affiche sérieux et rapport étroit avec la réalité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard – puisque le fantastique n'existe que s'il y a ancrage dans la réalité – si apparaissent à cette époque des récits que l'on considère comme les ancêtres de la nouvelle fantastique, dont le célèbre « Diable amoureux » de Cazotte (nouvelle malgré tout encore fort longue). Par ailleurs, si les récits de Marмонтel portent le titre de *Contes moraux* (1759), ce sont en réalité des nouvelles – certes trop didactiques mais présentant déjà les traits narratifs qui caractériseront le genre au siècle suivant et que l'on trouve également dans *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*, de Sade (1799) : narration d'une anecdote unique, souci de construction, effort de rigueur narrative, recherche du paroxysme.

1.3. Le XIX^e siècle : le genre finit de se constituer et s'impose

Mais l'âge d'or de la nouvelle, est, bien sûr, le XIX^e siècle. C'est d'ailleurs à cette époque que se met au point une définition du genre qui perdure globalement aujourd'hui.

L'essor de la nouvelle est dû à la conjonction de phénomènes d'ordres différents : historiques et sociologiques (évolution des moyens de diffusion et de la condition de l'écrivain) ; idéologiques (développement de l'individualisme) ; génériques (affinité du genre avec les courants dominants). Ces phénomènes sont d'ailleurs interconnectés et valent pour les autres pays d'Europe.

La presse se développe et ouvre ses pages aux récits courts de diverses eaux ; mieux, quotidiens et périodiques, qu'ils soient populaires ou intellectuels, ont besoin d'eux :

« Vous me parlez de l'impatience avec laquelle les abonnés attendent la publication de mon *Etude philosophique*, plus ou moins musicale, en termes trop pressants pour que je n'y voie pas une flatterie involontaire aussi honorable pour les abonnés que pour moi [...]. Je ne vous dirai pas que *La Femme supérieure*, violemment réclamée par *La Presse*, se débat dans son bocal, que *César Birotteau*, voulu par *Le Figaro*, crie sous sa cloche [...] » (21)

Or, cette demande rencontre celle des écrivains, dont le statut évolue peu à peu : ils vivent désormais plus souvent de leur plume et sont presque tous également journalistes, comme Maupassant et Zola, et ailleurs, Tchekhov ou Henri James. La situation répond donc à la fois aux besoins alimentaires des auteurs et à leur désir d'être publiés. Quant aux nouvellistes les plus populaires, ils augmentent leurs revenus en réunissant les textes déjà parus dans des recueils auxquels ils donnent pour titre, en produit d'appel, une nouvelle éponyme ayant reçu un bon accueil. La publication en recueil suit d'ailleurs rapidement la première (un an pour Maupassant) et un texte peut figurer dans des recueils différents au gré des rééditions (22).

De plus, le succès et la traduction de nouvellistes étrangers contribuent à la valorisation du genre : cette fois-ci, le vent ne souffle plus d'Italie ou d'Espagne mais d'Allemagne (Hoffmann) de Russie (Gogol, Tchekhov) et des Etats-Unis (Edgar

(21) Lettre du 29 mai 1837 adressée par Balzac au rédacteur de la *Gazette musicale* et publiée dans cette revue le 11 juin pour justifier le retard dans la livraison de « Gambara ». Elle est reproduite à la fin du recueil réunissant « Le Chef d'œuvre inconnu » « Gambara » « Massimila Doni », dans l'édition Garnier-Flammarion.

(22) L'édition des *Contes et nouvelles* de Maupassant dans la collection Bouquins comporte, pour chaque texte répertorié, la date de parution et celle des premières rééditions.

Poe). On ne saurait oublier le rôle de Baudelaire dans cette consécration : s'il s'est peu essayé à la nouvelle (23), il a contribué à faire connaître en France celles d'Edgar Poe, qu'il a traduites ; il a également fait un éloge appuyé du genre, qu'il a contribué à fixer comme on le verra plus loin.

Sous ces influences conjuguées la nouvelle évolue.

Grâce aux abonnements et aux cabinets de lecture, le lectorat augmente dès la première moitié du siècle. Mais à partir des années 1860-1870, il grandit prodigieusement et s'élargit socialement avec le développement des journaux populaires à prix beaucoup plus accessible. Les tirages sont très importants : de 220.000 à 825.000 entre 1872 et 1884 pour *Le Petit Journal* ; de 350.000 à 700.000 entre 1890 et 1900 pour le *Petit Parisien*. Le phénomène est d'ailleurs européen (24). Comme pour le roman, cette évolution contribue à introduire une diversification du statut social des personnages, mais plus vite que lui, la nouvelle met en scène des protagonistes d'origine bourgeoise ou modeste. Il y a cependant en général décalage entre les milieux évoqués dans les nouvelles et le lectorat. Florence Goyet montre que les nouvelles de Maupassant qui mettent en scène des paysans normands ou d'humbles employés sont en réalité destinés à des Parisiens du grand monde, lecteurs du respectable *Gaulois* et du plus léger *Gil Blas*. Si Maupassant devait contractuellement réserver ses premières publications à ces journaux, ses textes pouvaient ensuite être repris par d'autres périodiques. Or, seuls les journaux radicaux (*La Lanterne*, *L'Intransigeant*) ont republié des récits à portée sociale ; les journaux s'adressant à un lectorat plus simple (*Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*) n'ont quasiment pas repris les textes populaires et n'ont, pas plus que les organes de presse régionaux, republié aucune des nouvelles normandes (25). De plus, sur le plan thématique, les écrivains sont amenés – de façon plus ou moins directe – à se conformer aux demandes implicites du périodique dans lequel ils publient : ainsi, ce n'est pas un hasard si des revues intellectuelles comme *La Revue de Paris* ou *L'Artiste* accueillent d'assez nombreux textes abordant le thème de la création.

Au-delà de son contenu diégétique, la forme même de la nouvelle se modifie (26). Elle a tendance à régler sa longueur sur l'espace que lui réservent les journaux ou à se subdiviser en chapitres correspondant à plusieurs livraisons (27). Le voisinage de textes journalistiques n'est d'ailleurs pas sans influencer son écriture, en particulier sa fin brillante sous forme de chute.

Au milieu du siècle, la nouvelle a gagné une place non négligeable dans la production en prose ; le développement du roman ne semble pas avoir gêné le sien. Pour des raisons alimentaires mais aussi parce que le genre a gagné en prestige, la plupart des écrivains de l'époque ont publié des nouvelles. Elles constituent même pour certains – comme Maupassant et Nodier – l'essentiel de leur production.

Au-delà de ces aspects, si la nouvelle s'est imposée, c'est qu'elle correspondait aux courants qui ont dominé le siècle : goût pour des situations extrêmes (fo-

(23) « La Fanfarlo » est maintenant disponible dans la petite collection de poche Mille et une nuits.

(24) Cf. Florence Goyet, « Nouvelle et presse à la fin du XIX^e siècle : quelques jalons », *Littératures*, n°26, 1992.

(25) Florence Goyet, *La Nouvelle, 1870-1925*. Le phénomène n'était pas uniquement français : la publication des *Dubliners* fut interrompue parce que James avait « refusé les règles du jeu novellistique, en tâchant de faire lire ses nouvelles aux principaux intéressés », p. 101. Cette étude adopte une approche comparatiste et aborde Maupassant, Tchekhov, Verga, James et Akutagawa.

(26) Pour une étude de l'influence du mode de publication de la nouvelle sur son écriture, voir Bruno Monfort « La Nouvelle et son mode de publication : le cas américain », *Poétique*, N°90, avril 1992, pp. 153-171.

(27) « Le Chef d'œuvre inconnu » paraît en deux livraisons successives de la revue *L'Artiste* (les 31 juillet et 7 août 1831), avec d'ailleurs pour sous-titre « conte fantastique ». D'où deux parties qui ne s'imposent pas vraiment, et qui ont porté des titres différents et peu justifiés : Maître Frenhofer / Catherine Lescault ; puis, lors de la réédition du texte dans les *Etudes philosophiques* en 1837, Gillette / Catherine Lescault.

lie, amour passionné (28)), attrait exotique du pourtour de la Méditerranée d'abord puis des contrées plus lointaines (29). Par sa brièveté, elle permet de rendre compte de situations auxquelles la longueur convient mal : rien d'étonnant, donc, si la nouvelle fantastique a été aussi florissante, puisqu'elle se situe à la croisée du réel et de l'étrange. Le fantastique réside, comme y insiste Todorov, sur la coexistence de deux explications, l'une, rationnelle, l'autre irrationnelle ; or l'indécidable se soutient difficilement sur la longueur. Enfin, la dimension mimétique de la nouvelle répond de façon fort économique à l'attention croissante que porte le XIX^e siècle à l'exploration du réel puisque grâce à un personnage unique ou à une anecdote, elle permet, en jouant de l'implicite, de balayer d'un rapide coup de projecteur un milieu ou un problème.

Le XIX^e siècle valorise donc la nouvelle et la constitue en un genre spécifique dont on examinera bientôt les traits distinctifs. Ces textes ont des points communs : ce sont des récits sérieux construits autour d'un sujet unique traité de façon condensée, qu'on pourrait résumer en une phrase. Ils avancent de façon progressive, présentant cadre, personnages, circonstances du récit avant de passer à la narration : « Vous connaissez donc les personnages et le local. Voici maintenant l'aventure ». Ils sont cependant fort différents les uns des autres : par leurs sujets, les sous-genres auxquels ils appartiennent, leur taille (rarement moins de dix pages mais une centaine pour « Le Horla » ou « Colomba ») et leurs choix narratifs. Si le récit est en général raconté au passé de façon chronologique, il peut être fractionné en chapitres (30) qui portent parfois un titre (Balzac : « Maître Cornélius »). Il lui arrive d'emprunter la forme du journal (Maupassant : « Le Horla », « Mes 25 jours », « Nos Anglais » ; Gogol « Le Journal d'un fou »), de la lettre (Maupassant : « Enragée » ; Mérimée : « L'Abbé Aubain ») ou du texte théâtral (Maupassant : « Revanche »). Il peut même être constitué de deux récits enchâssés (31). Mais l'aspect oral des origines du genre est encore souvent présent, un début *in medias res* faisant d'une discussion le prétexte du récit : « Et toi, Anastase, ne nous feras-tu pas aussi un conte de revenants ? » ; « Vous me demandez, frère, si j'ai aimé ; oui » (32).

La fin du XIX^e siècle voit la consécration du genre puisque c'est un recueil de nouvelles, *Les Soirées de Médan*, qui constitue en quelque sorte le manifeste du Naturalisme en rassemblant six nouvelles écrites sur le thème de la guerre franco-allemande de 1870 par Zola, Maupassant, J.-K. Huysmans et des auteurs aujourd'hui peu connus du grand public : Paul Alexis, Henri Céard, Léon Hennique (33).

On est bien loin de la nouvelle-fabliau des origines : si loin que Balzac peut, au moment même où il écrit des nouvelles désormais canoniques, parodier cette forme dans ses *Contes drolatiques et fabliaux* (1832-37)...

À la fin du XIX^e siècle, le genre de la nouvelle est donc constitué : examinons-le. Nous verrons plus loin ce qu'il devient au XX^e siècle.

(28) Maupassant : « Le Horla », « Le Fou » ; Balzac : « Sarrazine ».

(29) Corse (« Colomba », « Mateo Falcone »), Italie (« Sarrazine », « L'Elixir de longue vie », « Facino Cane », « Massimila Doni » de Balzac ; Stendhal avec « Vanina Vanini » et « San Francesco a Ripa » ; « Metella » de George Sand) ; Espagne (« Carmen » ; « Le Coffre et le Revenant, aventure espagnole », de Stendhal) ; Maghreb : les chroniques et nouvelles de Maupassant sur l'Afrique du Nord ; Egypte (Balzac : « Une Passion dans le désert ») ; Asie (Gobineau, *Nouvelles asiatiques*).

(30) « Un Cœur simple » ; Mérimée : « Colomba », « Arsène Guillet » ; « Lokis » ; Stendhal, « Le Rose et le Vert ».

(31) Balzac : « L'Auberge rouge », « Facino Cane », « Sarrazine ».

(32) Incipit de « Inès de la Sierras » (Nodier), « La Morte amoureuse » (Gautier) ; « Tenez, dit M. Mathieu d'Endolin, les bécasses me rappellent une bien sinistre anecdote de la guerre », « La Folle » (Maupassant).

(33) Celles de Maupassant (« L'Attaque du moulin »), Céard (« La Saignée ») et Hennique (« L'Affaire du grand sept ») sont désormais disponibles dans la collection Mille et une Nuits.

2. POÉTIQUE DU GENRE

Toujours délicate, la question du genre – catégorie éminemment hétérogène – l'est encore davantage s'agissant de la nouvelle, genre peu stable s'étant comme on l'a vu, constitué progressivement et par rapport à d'autres. Nous considérons le genre comme une catégorie empirique permettant qu'à une époque donnée existe entre auteur et lecteurs un contrat de lecture et créant chez ces derniers un horizon d'attente.

Nous essaierons donc tout d'abord de voir comment, pour les lecteurs contemporains, la nouvelle se différencie d'autres types de récits avec lesquels elle a des traits communs. Pour des raisons d'efficacité, nous nous limiterons au roman, au conte et au fait divers. Mais nous pourrions aussi évoquer le mythe : Le Clézio (34) ou Tournier jouent d'ailleurs sur cette ambiguïté générique (*La Ronde ou autres faits divers*, *Le Coq de bruyère*).

La nouvelle flirte avec bien d'autres genres (l'interview, l'interrogatoire, la lettre, la conversation, le journal, l'inventaire, la parabole etc. (35)) tant elle est un lieu fort de connivence culturelle et d'intertextualité. De plus, lorsqu'elle est courte et que sa trame narrative est minimale, elle peut aussi se rapprocher du poème en prose.

2.1. Nouvelle / Roman

Au-delà de ce qui peut opposer une forme complexe et une forme simple et en dépit de leurs supports éditoriaux généralement différents (du moins au XX^e siècle), la nouvelle et le roman, contrairement au fait divers et au conte (sauf dans ses versions savantes), partagent une forte visée esthétique. Ils n'en diffèrent pas moins l'un de l'autre, à plusieurs égards.

2.1.1. « un événement inouï »

Dès ses origines, on l'a vu, le trait distinctif de la nouvelle était qu'elle rapportait un fait référentiel étonnant mais réel et récent. Le XIX^e siècle reprend cette caractéristique et fait sienne la définition de Goethe selon laquelle la nouvelle raconte « un événement inouï qui a effectivement eu lieu ». « Inouï » certes, mais vrai ou vraisemblable.

2.1.2. La brièveté

Ce qui différencie à l'évidence la nouvelle du roman, c'est sa **brièveté** (36) : la lecture d'un roman demande des heures, celle d'une nouvelle se mesure en minutes ou dizaine de minutes. N'oublions pas, cependant, que *La Princesse de Clèves* était, à son époque, considérée comme une nouvelle, que « Le Horla » est souvent présenté comme un roman (il est d'ailleurs souvent publié en volume indépendant) et que Mérimée disait de « Colomba » : « Mon roman ou plutôt ma nouvelle ». D'ailleurs, il existe dans d'autres traditions un nom pour désigner ces fic-

(34) Sur Le Clézio, signalons un intéressant site évolutif : <http://www.lingsoft.fi/~fwesterl/Leclezio/leclezio.html>.

(35) Le Clézio, « O Voleur... » ; Annie Saumont, « L'Interrogatoire » (*Quelquefois dans les cérémonies*) ; Danièle Salenave, « Une Lettre » (*Un Printemps froid*) ; Marie Rouanet, « Tricotages » (*Je ne dois pas toucher les choses du jardin*) ; Didier Daeninckx, « Journal sur Seine » (*En Marge*) ; P. Gadenne, « Baleine ». On aurait pu aussi traiter de notes de voyage, de chroniques.

(36) Le terme anglais, « Short-Story », qui date de 1901, « avec capitale et trait d'union pour distinguer le nouveau genre d'un récit qui serait simplement court [...] » insiste sur ce critère. Voir Brander Matthews *The Philosophy of the Short-story*, London : Longman, 1901. Cité dans L. Louvel et Cl. Verley, p. 11.

tions narratives intermédiaires, par leur longueur, entre la nouvelle et le roman : « novelette » pour l'anglais, « novelle » pour l'allemand. En fait, plus que la longueur elle-même, c'est la possibilité de lire la nouvelle en une unité de lecture qui importe.

2.1.3. Une séquence de lecture unique

La nouvelle peut en effet être lue d'un seul tenant, « at one sitting » comme le disait Edgar Poe. C'est cette particularité, relevée par Baudelaire, qui permet aussi bien le jeu sur la chute que son absence.

« Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites. Comme beaucoup d'autres bâtards c'est un enfant gâté par la fortune à qui tout réussit. Il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense ; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet » (37)

2.1.4. La chute

Courte, la nouvelle serait de plus une histoire qui se termine de façon surprenante, par un retournement dû à un événement inattendu ou à une information obligeant à réinterpréter le récit antérieur. On pense, bien sûr, à des textes du XIX^e siècle comme « La Parure » de Maupassant. Beaucoup de nouvelles répondent encore à ce critère : par exemple « La Voix », de Daniel Boulanger (38), bref récit où l'on comprend dans les derniers mots seulement que la merveilleuse voix de femme qui a fait rêver un notaire de province et lui a promis une aventure à Paris est en réalité celle de la mère de sa secrétaire – « brave animal » et maîtresse occasionnelle – qui lui « a donné une leçon ».

Mais ce procédé est également utilisé dans certains romans (par exemple *Je m'en vais*, d'Echenoz). S'il est souvent pertinent, ce trait distinctif ne suffit donc pas non plus. Qu'elle soit fermée (par résolution du problème, mort ou départ du personnage, dévoilement d'une information mettant en question ce qui précède) ou ouverte (le narrateur refuse de se prononcer), la chute n'est ni réservée à la nouvelle ni forcément constitutive du genre. Un nombre important de nouvelles contemporaines au contenu diégétique limité, voire quasi inexistant, ne se plient pas à cette exigence : c'est le cas de la « nouvelle-instant », qui rend compte d'un moment suspendu et ténu, isolé d'une chaîne événementielle. On y trouve cepen-

(37) Baudelaire, « Théophile Gautier » (1859) in *Œuvres complètes*, Gallimard (La Pléiade), p. 291. Déjà en 1857, dans « Notes nouvelles sur Edgar Poe », il fait, après Edgar Poe, l'éloge de la nouvelle : « Parmi les domaines 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 le 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 sa pensée aux incidents ; mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité. ». Baudelaire reprend parfois mot pour mot (en particulier, pour l'idée de « totalité » et d'« effet unique ») les propos d'Edgar Poe dans « L'Art du conte : Nathaniel Hawthorne » (disponible dans la collection Bouquins). Noter que « conte », qui traduit « tale », est à l'époque l'équivalent de « nouvelle ».

(38) In *Les Noces du merle*, 1985. Sur Daniel Boulanger, voir *infra*.

dant cette tension vers la fin construite dans le souci de l'« effet à produire » souligné par Baudelaire (39).

2.1.5. La densité

En fait, le critère sans doute le plus opératoire est celui de **densité**, d'ailleurs lié au précédent ainsi qu'à plusieurs particularités de la nouvelle, qui coexistent ou non dans un texte particulier :

- tendance au monologisme, qui assure force et puissante cohérence interne ;
- mode narratif et point de vue en général uniques et stables ;
- fréquente présence du narrateur (souvent témoin) ;
- intrigue linéaire et simple respectant les liens de cause à effet ;
- unité spatiale : un lieu généralement unique et de surcroît souvent clos (maison, chambre, véhicule, ascenseur (40)). S'il y a déplacement, il est de faible amplitude et traité de façon telle que c'est l'espace clos grâce auquel il s'opère qui est mis en valeur (exemple canonique : « Boule de suif ») ;
- temporalité à durée restreinte et à développement rapide : quelques années, quelques heures, parfois un instant ; un moment en général paroxystique, soit sur le plan dramatique, soit sur le plan psychologique ;
- unité de ton ;
- système de personnages particulier : un protagoniste entouré d'un nombre réduit de personnages secondaires et épisodiques, la frontière entre ces deux catégories tendant à s'estomper. Très souvent seul le personnage principal est doté d'épaisseur psychologique et d'un nom. Il n'a d'ailleurs souvent qu'un prénom, ce qui, à défaut d'en faire un individu, favorise la projection du lecteur. Différent d'un personnage de roman (41), il n'est pas un héros et n'évolue pas – sauf par un retournement de dernière minute, présent ou postulable dans l'incipit. Sa caractérisation est indirecte (par un détail, le dialogue, l'implicite) Enfin, il est souvent isolé : solitaire ou citoyen de seconde catégorie (pauvre, domestique, femme, enfant, malheureux, estropié, fou). Ce dernier trait est dominant dans la nouvelle contemporaine ;
- entrée en matière rapide (42), souvent « in medias res » et soulignée par l'usage d'articles définis, « anaphoriques sans antécédents » (43) qui insèrent en quelque sorte le récit dans un récit antérieur et englobant, le lestent et incitent le lecteur à emplir ce présupposé. « L'instituteur regardait les deux hommes monter vers lui », « Le toubib souleva l'ardoise métallique accrochée aux barreaux du lit » « Voilà ce que j'ai vu. Mais personne n'est obligé de le croire » (44) ;
- répartition et traitement particuliers des séquences textuelles. La scène domine. Le sommaire fait place à l'ellipse. Le commentaire est absent ou fort

(39) Voir note 37.

(40) Sartre, « La Chambre », « Le Mur ». Maupassant, « Boule de suif », « Miss Harriet », B. Vian « Le Voyage à Khonostrov », Roland Topor, « La Plus Belle Paire de seins du monde », Dino Buzzati, « L'Ascenseur ».

(41) « Autant le héros romanesque tente d'accomplir sa vie – fût-ce dans l'échec, autant les acteurs de nouvelles – auxquels l'appellation de héros ne convient absolument pas – ne trouvent leur raison d'être que dans la résistance à des forces antagonistes ou dans le lamento d'une voix orphique qui ressuscite les paroles oubliées de la mémoire » écrit Jean-Pierre Blin (« Enseigner la nouvelle : perspectives et limites d'une didactique » in *La Nouvelle hier et aujourd'hui* ; pp. 187-197). Le « lamento » est cependant plus caractéristique du XX^e siècle.

(42) Voir Catherine Grall « Incipit de nouvelles, incipit de recueils » in *l'Incipit*, La Licorne, colloques III, UFR langues et Littérature, Poitiers, 1997.

(43) G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 47.

(44) Camus, « L'Hôte » (*L'Exil et le Royaume*) ; Didier Daeninckx « Tu as toujours raison... » (*En Marge*) ; Jean Vautrin, « Douze petits baigneurs et qui savaient parler » (*Baby boom*).

discret. Le dialogue est très limité, ou au contraire envahit la nouvelle (45). La description se fait de façon indirecte, par notations économes intégrées au récit ;

– une image centrale concrète et frappante cristallise en quelque sorte l'unité de la nouvelle et l'ancre dans le souvenir du lecteur ; particulière, elle différencie un texte de tout autre qui aurait un thème ou une intrigue similaire et elle lui donne d'ailleurs souvent son titre : c'est par exemple le manteau de Gogol, la ficelle de Maupassant ou le faucon de la nouvelle de Boccace (46) qui a donné son nom à ce que les Anglo-saxons appellent – après le critique allemand Paul Heyre, du XIX^e siècle – « la théorie du faucon » ;

– système de réseau disposant de façon apparemment incidente des informations ou notations essentielles pour l'intrigue ou le sens ; la fin du texte réactive ces indices, ce qui est pour le lecteur attentif source d'une grande satisfaction puisqu'il voit tout à coup le puzzle se mettre en place : c'est à la fin de « Jimmy Fast » (47) que l'on comprend les allusions antérieures à la cuisine. Et en même temps, jeu sur les effets de rémanence ;

– titre généralement plus plein que dans le roman, parce qu'il a valeur d'information sur un élément essentiel, mais aussi d'indice d'interprétation. Qu'il soit réactivé par sa répétition dans le texte ou par un terme faisant système avec lui (synonyme, qualificatif, mot du même champ lexical ou au contraire antinomique), comme la nouvelle est lue d'une seule traite, il est constamment présent à la mémoire. Il bénéficie d'une forte intégration – spatiale, indicelle (fiable ou trompeuse) ou symbolique – et s'impose dans sa plénitude à la fin du texte : c'est par exemple dans les dernières lignes que le lecteur comprend que le titre « Murs » (48) renvoie non seulement aux murs de Jéricho (cf. exergue) et d'un appartement mais à ceux d'une maison, d'une prison, d'une clinique et que seul le repérage de cette polysémie permet de reconstituer la diégèse de la nouvelle ;

– jeu très particulier sur l'implicite (49), qui fait que le lecteur d'une culture donnée est capable de combler les interstices de la narration, de construire et d'interpréter à partir d'un détail. « Dans la nouvelle, le dosage est toujours en faveur de l'absence, comme si, pareil au potier qui fait son vase avec du vide qu'il entoure d'argile, le nouvelliste faisait sa nouvelle avec du non-dit en plaquant quelques mots dessus » (50). Si la nouvelle est bien faite, même le lecteur appartenant à une autre culture peut suppléer aux informations manquantes et entrer dans le système établi par le texte. En même temps, les conclusions concernant le savoir sur le monde ne sont pas explicitées ; on semble rester au niveau de l'anecdote ou de l'aventure particulière, et pourtant, implicitement, le lecteur est amené à construire un sens. Celui-ci ne surgit en effet ni d'un système explicatif tel que le bâtit progressivement le roman, ni d'un système de valeurs se donnant comme préexistant, à la façon du conte. C'est assez souvent – en tout cas, au XX^e siècle – par le jeu de l'épigraphe mise en exergue soit au recueil soit à une nouvelle particulière que le lecteur est invité à dépasser la particularité de l'histoire racontée (51). Mais il arrive que la diégèse même d'une nouvelle reste incertaine : dans « L'Interrogatoire », d'An-

(45) Voir A. Saumont, Anna Gavalda, V. Ravalec. Dans le recueil de Le Clézio *La Ronde ou autres faits divers*, peu de dialogue dans la plupart des nouvelles, mais tout « O voleur, voleur, quelle vie est la tienne » est dialogué.

(46) Neuvième du cinquième jour.

(47) J. Vautrin : « Un Certain Jimmy Fast » (*Patchwork*).

(48) Annie Saumont, « Murs » (*Je suis pas un camion*).

(49) Cf. le titre d'un recueil de Max-Pol Fouchet : *Histoires pour dire autre chose*.

(50) Annie Saumont, in *131 nouvellistes*, p. 176.

(51) « Au fond de chaque chose, un poisson nage. / Poisson de peur que tu n'en sortes nu, / je te jetterai mon manteau d'images. Lanza del Vasto » (épigraphe du recueil *Le Coq de bruyère*). « Le monde va être jugé par les enfants Georges Bernanos », épigraphe de la nouvelle de J. Vautrin « Un certain Jimmy Fast » (*Patchwork*).

nie Saumont (52), la jeune femme interrogée a-t-elle tué la souris seulement ou également la victime blonde ?

Ainsi, une série d'éléments compensent le caractère lacunaire de la nouvelle et créent cette « totalité d'effet » ou « unité d'impression » chères à Poe et à Baudelaire. En dépit de son économie de moyens et sans avoir recours au commentaire, la nouvelle instaure un sens plein et s'impose comme un lieu textuel d'une cohérence totale.

Pour ces raisons, elle demande un type de lecture différent de celui du roman : une lecture lente, ouverte au repérage des indices, de l'allusion, de l'implicite ; une véritable construction active du sens, dans une certaine tension intellectuelle. Lecture souvent rétroactive : au fur et à mesure qu'approche la fin, elle réactive des éléments vaguement perçus. Lecture redoublée qui permet de repérer les indices qui auraient échappé. Autrement dit, la lecture que nous avons tant de mal à obtenir des élèves pour les textes que nous leur proposons dans l'institution mais qu'ils pratiquent assez spontanément lorsqu'ils lisent des romans policiers... Mais aussi lecture très pleine car outre l'acuité intellectuelle, elle exige souvent une empathie qui, seule, peut combler les vides du récit et permet de capter l'indicible qui se dérobe dans ses interstices.

2.2. Nouvelle / conte

Tous deux genres narratifs brefs et formes simples, la nouvelle et le conte ont des points communs évidents. L'ambiguïté a d'ailleurs été entretenue au XIX^e siècle, où les deux appellations étaient utilisées de façon indifférenciée, alors qu'au siècle précédent le conte se divisait en sous-genres très distincts (oriental, moral, philosophique, merveilleux). Maupassant appelle d'ailleurs souvent « conte » ce que nous nommerions plutôt « nouvelle ». Pourtant les différences entre les deux genres sont grandes.

2.2.1. Le rapport au réel

Quel que soit le sous-genre auquel il appartient, le pacte proposé au lecteur par le conte et souligné par des indications codifiées (« il était une fois » « un jour, il y avait »), est qu'il suspende son jugement par rapport à la véracité ou au caractère vraisemblable de l'histoire rapportée. Des *topoi* le situent dans une époque lointaine et des lieux génériques (royaume, palais, forêt etc.) indifférenciés (53). Cela pourrait d'ailleurs le rapprocher de certaines nouvelles contemporaines si ces espaces n'étaient pas chargés d'une valeur symbolique et ne constituaient pas des étapes dans la quête du héros. Au contraire, le chronotope de la nouvelle est en général précis et ancré dans la réalité et dès ses origines, comme on l'a vu, le rapport de conformité à la réalité est revendiqué. Le genre peut jouer sur l'étrange ou l'insolite mais se réfère au réel – même si celui-ci est de dimension essentiellement subjective et individuelle. C'est d'ailleurs pour cela qu'au conte merveilleux répond la nouvelle fantastique, dans la mesure où pour exister, le fantastique, tout comme la science fiction, qui crée son univers de référence, a besoin de s'ancrer dans le réel. Il suffit de comparer « Comment Wang Fô fut sauvé » et « La Tristesse de Cornélius Berg », pour repérer, au-delà d'une similitude thématique liée à la peinture, le fonctionnement de deux genres : le conte et la nouvelle. Marguerite Yourcenar reconnaît d'ailleurs dans un post-scriptum accompagnant l'édition de 1963 des *Nouvelles orientales* (recueil paru en 1938) que « le titre *Contes et*

(52) *Quelquefois dans les Cérémonies*, Gallimard.

(53) Ce en quoi il diffère de la légende.

nouvelles eût peut-être convenu davantage à la matière variée dont elles se composent ». En fait, davantage que « la matière », c'est le traitement du récit qui fait ici la différence générique.

2.2.2. Le rapport à l'oralité

Le rapport à l'oralité des deux genres est également différent. Le conte comporte des traces de ses conditions de diffusion et de réception d'origine et présente un caractère oral affirmé. La nouvelle garde des traces d'oralité, mais tend peu à peu à s'en dégager : bien des textes modernes s'en sont affranchis. De plus, même si ces traces subsistent, la voix dont émane la narration est beaucoup plus individualisée dans la nouvelle : personnage secondaire, témoin digne de confiance. Et même si le récit provient d'un narrateur hétérodiégétique, celui-ci n'a pas de dimension collective, comme c'est le cas pour celui du conte, qui n'existe que comme voix prêtée à la collectivité.

2.2.3. Le discours sur le monde

Le monde du conte implique que l'émetteur et le destinataire de la narration partagent les valeurs et les systèmes prévalant à l'intérieur de l'histoire racontée. L'implicite est ici codifié et lié aux savoirs. La visée du conte est en effet moralisatrice et intégrative puisqu'il donne des règles du jeu morales et sociales. La nouvelle, elle, ne propose pas un modèle intégrateur : elle invite souvent à réfléchir sur le monde mais n'impose pas le produit de cette réflexion. S'il lui arrive de dénoncer, la plupart du temps elle entraîne un questionnement individuel qui ébranle les acquis sans proposer des solutions de remplacement : elle est le lieu d'un discours implicite et problématique sur le monde. L'ironie est d'ailleurs généralement absente du conte (sauf sous la forme polémique cultivée par Voltaire), qui requiert l'adhésion du lecteur / auditeur, alors que la nouvelle peut demander au lecteur de la débusquer (54).

2.2.4. Le traitement des personnages

Il découle des points précédents que, contrairement à la nouvelle, le conte se situe au niveau du général : la différence de traitement des personnages est à cet égard exemplaire. Plus nombreux que dans la nouvelle, ils valent par leurs actions et non par leurs particularités individuelles, psychologiques ou autres. Plats et emblématiques, ils appartiennent à un répertoire codifié alors que le personnage de nouvelle est psychologiquement et souvent sociologiquement (même si c'est moins vrai au XX^e siècle) fortement individualisé, quoique avec une grande économie de moyens. La nouvelle, même si elle dépasse les personnages ou aventures singulières qu'elle évoque, ne les efface pas : « Le Monument », de Didier Daeninckx (55) met en scène l'absurdité de la guerre et l'ironie de certaines commémorations, mais Eugène Varlot n'est pas l'image du déserteur, mais un déserteur particulier, pendant la guerre de 14-18. Les personnages de « Comment Wang Fô fut sauvé » (qui n'est pas une nouvelle) sont des figures exemplaires de maître et disciple alors que dans « Le Chef d'œuvre inconnu », Poussin, Porbus et Frenhofer sont des individus : à un système binaire dans le conte de Yourcenar correspond d'ailleurs chez Balzac un système ternaire et presque évolutif, Poussin étant à la fin de la nouvelle sur le point d'accéder à un nouveau statut. C'est

(54) Signalons la publication récente d'un recueil de textes déjà anciens de Henri Vincenot précisément intitulé *Nouvelles ironiques*. L'ironie est l'un des tons utilisés dans la nouvelle contemporaine.

(55) In *Le Dernier Guerillero*.

d'ailleurs pour cela que les personnages de nouvelles continuent à vivre en nous, que le texte permet que nous nous projetions en eux et n'épuise pas leur vie à venir alors que le personnage de conte se réduit à son rôle thématique et ne survit à l'histoire où il apparaît que par la perte de son individualité propre : pour qu'un ballet du XX^e siècle puisse la transporter à Hollywood (56), il faut que Cendrillon ne soit plus Cendrillon, mais une jeune fille exploitée au sein de sa famille qui porte un autre nom.

2.3. Nouvelle / Fait divers

La nouvelle réaliste s'inspire souvent de faits divers (57) ou part d'une trame narrative qui s'apparente à celle de ce genre journalistique : dans un univers familial, des personnages ordinaires vivent des aventures le plus souvent malheureuses faisant partie du quotidien mais rompant une norme naturelle ou sociale (58). À l'évidence, ce contenu thématique est celui de beaucoup de nouvelles contemporaines : mort par accident, suicide d'un jeune, viol, crime commis par un enfant, vol à l'arraché (59) etc. Le Clézio a d'ailleurs, de façon provocante, intitulé l'un de ses recueils : *La Ronde et autres faits divers*. Au-delà de ce matériau thématique, ces deux types de récit, qui ont longtemps partagé le même support éditorial, se caractérisent par leur caractère lacunaire et autarcique, les personnages et l'aventure étant minimaux et isolés d'un contexte général.

Cependant, le fait divers et la nouvelle qu'il a pu inspirer (60) diffèrent grandement : texte référentiel et à dominante informative (61), le premier s'insère dans un contexte précis (un lieu connu, l'actualité : « hier, à 15h. 40, place Victor Hugo ») et joue sur un pathétique un peu voyeur tout en réduisant les personnes évoquées à quelques traits psychologiques ou sociologiques. La nouvelle, elle, installe un récit à la fois particulier et général où domine la fonction poétique. Il suffit, par exemple d'examiner de près les *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénelon pour voir la transformation que l'auteur – qui pourtant les faisait paraître dans *Le Matin* sous la rubrique « Nouvelles en trois lignes » – a fait subir à l'énoncé ordinaire du fait divers... (62) Le personnage de la nouvelle n'est pas réduit à son identité officielle (un adolescent de quinze ans, Mme X, boulangère à...). Et surtout, l'instance narratrice est traitée de façon différente. Partageant avec le lectorat du journal un savoir et souvent des positions idéologiques, le journaliste produit un récit factuel qui ne sort de sa neutralité affichée que par des énoncés convenus du type « la victime » ou « l'odieux individu ». Le nouvelliste, lui, peut jouer avec la position du narrateur : par exemple en donnant la parole à l'un des protagonistes du fait divers, ce qui modifie tout. Il met souvent en place un dispositif de dénonciation de la violence sociale. Chez Le Clézio (63), Daeninckx, Vautrin ou Annie Saumont, c'est flagrant. Le Clézio travaille de façon très particulière le fait divers : emporté par une narration apparemment neutre qui épouse en fait le

(56) Cf. le ballet *Cendrillon* de Prokofiev.

(57) Le livret *Clin d'œil à la nouvelle* (cf. bibliographie) publie le fait divers ayant inspiré le texte d'Annie Saumont qui deviendra « j'ai rendu » (*Embrassons-nous*). Un encadré précise « Juin 1990... ; Sandrine comparaît devant un tribunal correctionnel d'Orléans pour le vol d'un blouson. Elle réussit à se faire écouter pendant quatre minutes et cinquante trois... ». La nouvelle est suivie (après le nom de l'auteur) de la phrase : « Après délibération, le tribunal a condamné la jeune S. à quatre mois d'emprisonnement avec sursis ».

(58) Cf. Franck Evrard, *Fait divers et littérature*.

(59) Vautrin : *Patchwork*, Sylvie Weil « Musinga Monique », Le Clézio, « La Ronde », Annie Saumont, *passim*.

(60) Rappelons la polémique actuelle autour du droit pour la littérature de s'inspirer du fait divers.

(61) Même s'il peut être le lieu d'un discours argumentatif et idéologique : voir A. Petitjean, « Le récit de faits-divers », *Pratiques* N°50.

(62) A titre d'exemple : « Le Curé de la Compôte (Savoie) allait par les monts, et seul. Il se coucha, tout nu, sous un hêtre, et y mourut, de son anévrisme. (*Dép. part.*) ». Ces petits bijoux sont désormais facilement accessibles en édition de poche bon marché (voir bibliographie).

(63) Sur *La Ronde et autres faits divers*, signalons l'ouvrage de G. Molinié et A. Viala (voir bibliographie).

point de vue du personnage principal, le lecteur est amené à éprouver de la compassion pour l'adolescente qui tente, comme dans un rite initiatique, de s'affirmer en effectuant un vol à l'arrachée et qui finalement se brise contre la société. Ailleurs, il fait appel au mythe : la jeune fille violée dans le sous-sol d'un groupe labyrinthique d'immeubles ne s'appelle pas Ariane par hasard et le récit de l'accouchement d'une femme dans son mobile-home puis de sa fuite avec son bébé dans les bras, est ponctué d'indices invitant à le lire comme une parabole chrétienne (64). On comprend que le mythe puisse séduire les nouvellistes (Le Clézio, Tournier, Jean-Luc Moreau, Baroque, Claude Louis-Combet (65)) : il permet en effet de résoudre des problèmes de narration spécifiques à la nouvelle puisqu'il facilite le jeu sur l'implicite culturel.

Ainsi, nouvelle, conte, roman et fait divers présentent des traits distinctifs communs et différents dont certains sont flagrants et d'autres, beaucoup plus graduels en fonction de l'époque et de leur réalisation dans des textes précis (66). Pourtant, s'agissant de la nouvelle contemporaine, il convient de garder une certaine prudence car elle prend des libertés avec ces tentatives typologiques. Prenons-en pour exemple « Pendant des années » d'Anna Gavalda : vingt pages ; quatre séquences séparées par des astérisques ; trois lieux ; relais de voix (narrateur homo puis extradiégétique), de point de vue (lui ; elle). Pourtant, il s'agit bien, incontestablement, d'une nouvelle...

2.4. Nouvelle / Poème en prose

Si l'intrigue entraîne la plupart du temps la nouvelle vers le texte narratif, sa brièveté peut l'amener aux frontières du poème en prose. Qu'on songe à « Sylvie », de Nerval ou à certains poèmes en prose de Baudelaire.

Plus elle est courte et moins y domine l'élément narratif, plus la nouvelle a tendance à se rapprocher du poème en prose. Sa densité, la présence de réseaux – sur les plans lexicaux, thématiques et symboliques – reliant des éléments du texte, le jeu de l'implicite et du non-dit, la lecture lente et pleine qu'elle requiert, son unité de ton, les éléments rythmiques (au niveau de la phrase ou du texte) « l'unité d'impression », « la totalité d'effet » : tout cela caractérise également le poème en prose.

Comme le dit avec justesse Pierre Tibi : « la nouvelle semble être le lieu et l'enjeu d'une rivalité entre le poétique et le narratif, l'ordre spatial et l'ordre processif » (67). Notons que la critique anglo-saxonne a toujours été plus sensible à cette dimension que la critique française.

A la fin du XIX^e siècle, c'est le narratif qui a pris le pas sur le poétique ; cela dure, en France, jusque dans les années 70. Mais à partir de ce moment là, – et de façon très nette dans les années 80 –, la proportion a tendance à s'inverser.

On comprend donc mieux pourquoi Baudelaire, en tant que lecteur et critique, a privilégié la nouvelle en ce qu'elle peut être un texte narratif dense et exigeant, mais en a peu écrit, alors qu'il a pratiqué le poème en prose. Cependant, il semble avoir perçu les potentialités de la nouvelle en tant que texte poétique. Son silence

(64) « La Ronde », « Ariane », « Moloch ».

(65) Celui d'Icare, par exemple, dans « Paysage avec laboureur au soleil levant », *Nouvelle Donne*, N°21. Procédé occasionnel chez C. Baroque, le mythe constitue le procédé unificateur des trois nouvelles de *Un soir j'inventerai le soir*, où sont réactivées les figures de Lucifer, du Minotaure et de Don Juan. Il n'est pas exagéré de voir dans la récurrence de l'image du labyrinthe dans la nouvelle contemporaine, comme dans le Nouveau Roman d'ailleurs, la métaphore de l'activité de déchiffrement demandé au lecteur. Claude Louis-Combet travaille avec violence et dévoie les mythes chrétiens : voir *Passions apocryphes* (ed. Lettres Vives, 1997).

(66) Dans *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle* (p. 38), Michel Viegnès propose une typologie des trois premiers genres sous forme de tableau. Cet ouvrage a été publié, en français, aux Etats-Unis.

(67) Pierre Tibi : « La Nouvelle : Essai de compréhension d'un genre », in *Aspects de la nouvelle*, p. 15.

sur le recueil de nouvelles – chez un poète qui a construit avec le soin que l'on sait celui des *Fleurs du Mal* – est assez révélateur car concevoir le recueil comme lieu d'échos et de construction l'aurait en quelque sorte amené à repenser la nouvelle en terme de poésie, pas qu'il n'était pas prêt à franchir : « les trésors, non pas les plus riches, les plus précieux » appartenant à la poésie (68).

Un nombre assez important de nouvelles contemporaines ont un contenu dramatique si réduit et un traitement poétique tel qu'elles tendent vers le poème en prose : c'est le cas de certains passages de Le Clézio mais aussi de nouvelles entières de Claude Pujade-Renaud (69), de Jean-Loup Trassard ou de Christian Bobin. Andrée Chedid s'explique sur le sujet :

« Je me méfiais du roman. J'hésitais devant ce « trop dire » qui risquait de diluer l'essentiel. [...] La nouvelle s'est alors, tout naturellement, présentée. Elle permettait un regard qui englobe et maîtrise l'ensemble, une oreille qui enregistre les baisses de tension. Elle était elle-même « tension ». Elle s'incarnait sans se lier. Elle prenait corps sans disperser la vie en épisodes, sans l'éclabousser de détails. Elle racontait, en gardant le cap sur le centre, le noyau. Proche en cela du poème : elle s'inquiétait du langage, de la rigueur et de la justesse du mot » (70).

Cette dimension poétique est manifeste chez Delerm, dont Jean-Pierre Richard n'hésite pas à appeler certains de ses textes « poème, ou essai-poème » (71).

Comme le poème, la nouvelle joue sur l'implicite, le non-dit : et surtout, elle crée son système interne, un réseau dispersé et discret qui conduit le lecteur attentif au sens. Comme le poème encore, elle exige de celui-ci une attention extrême aux mots, et l'appropriation à la fois raisonnée et intuitive des signes. « Par le pouvoir de la réticence et la suggestion » elle est donc à même d'« amorcer une résonance (72) » ; ce qui est le propre de l'œuvre poétique

3. LE VINGTIÈME SIÈCLE : VERS UNE DIVERSIFICATION DU GENRE

Examiner ce qu'est devenue la nouvelle au XX^e siècle nous amènera à traiter la question du recueil, lieu important de son évolution, avant d'arriver à une présentation de la situation récente et actuelle.

Dès la fin du XIX^e siècle, la nouvelle reflue. En témoigne cette déclaration de celui-là même qui avait contribué à renforcer sa dignité : en 1891, Maupassant la ravale au statut d'« historiette ». Son désamour vient du fait que le genre, qui s'est enfin trouvé, s'est en quelque sorte sclérosé mais peut-être aussi du regret d'en avoir trop écrit pour des raisons alimentaires :

« Je me suis absolument décidé à ne plus faire de contes et de nouvelles. C'est usé, fini, ridicule. J'en ai trop fait d'ailleurs. Je ne veux travailler qu'à mes romans et ne pas distraire mon cerveau par des historiettes de la seule besogne qui me passionne. » (73)

Si la nouvelle a fortement contribué, au XVII^e siècle, à permettre l'entrée du

(68) Cf. note 37.

(69) Voir, par exemple, « Pas de deux » (*Vous êtes toute seule*). L'auteur a obtenu le Goncourt des lycéens pour son roman *Belle-mère* il y a quelques années.

(70) 131 *Nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, pp. 87-88.

(71) « Pétaques », p. 217, in *Essais de critique buissonnière*.

(72) Marcel Arland, « L'Art de la nouvelle » in *Le Promeneur*, ed. Le Pavois, 1944.

(73) Fragment de lettre à sa mère cité dans *Maupassant, miroir de la nouvelle*, P.U.V., 1988, p. 87.

souci du réel dans le champ littéraire élevé, c'est le roman qui devient au XX^e siècle le lieu des innovations dans la prose narrative. La nouvelle retrouve son statut hautement mineur. Au point d'ailleurs que l'on ne signale quasiment jamais que *Tropismes* et *L'Usage de la parole*, dont on s'attache cependant à relever l'apport au genre narratif, sont des recueils de nouvelles, et que le lecteur cultivé connaît les pièces de Beckett et ses romans, mais a rarement lu ses nouvelles... (74)

Cependant, la plupart des romanciers en écrivent (75). Certains par nécessité alimentaire avouée puisque les périodiques continuent à en publier : Colette, Bernanos ou Giono, qui avoue pourtant qu'un petit texte est pour lui « plus difficile à écrire qu'un texte long » (76). Pour Sartre, il s'agit de toucher un type de lecteurs différent. De plus, la nouvelle lui permet de traiter un moment de découverte phénoménologique : ce que la critique anglo-saxonne désigne par le terme « épiphanie » (77). Pendant la dernière guerre, la nouvelle a également pu avoir pour fonction d'encourager les Français à résister ou de les soutenir dans leur action : Aragon et Elsa Triolet ont tous deux publié des nouvelles – sous des pseudonymes, clandestinité obligeant (78). Avec la poésie, elle constitue une littérature « de contrebande » commode.

Certains écrivains travaillent le genre avec prédilection : Marcel Arland, Jacques Chardonne, Marcel Aymé, Daniel Boulanger ; plus près de nous, Annie Saumont et pendant longtemps, Christiane Baroche.

Sur le plan formel, la nouvelle – du moins jusque dans les années 1975 – évolue peu. Le genre est fixé et il n'y a guère de différence fondamentale entre des nouvelles de Daniel Boulanger et de Maupassant. La grande nouveauté du XX^e siècle, c'est sans doute l'importance croissante et la transformation du recueil de nouvelles. On peut y voir une façon de revendiquer un meilleur statut pour le genre et il n'est pas indifférent que ce soit un grand défenseur de la nouvelle, Marcel Arland, qui en ait été l'un des artisans les plus importants.

3.1. Le recueil

Qu'est-ce qu'un recueil (79), sinon le regroupement de différents textes sous un titre qui les réunit. Cependant, le lien entre ceux-ci et les rapports qu'ils entretiennent avec le titre peuvent être fort variés. La question du recueil implique de s'interroger sur son émetteur. Elle débouche sur celle de son ou de ses principes structurants et unificateurs. Un rapide parcours diachronique permet de repérer une évolution allant du récit encadré des origines (qui vise à justifier le fait même de raconter et à ordonnancer la succession des récits) à une unité de thème ou de tonalité (XVII^e et XVIII^e) puis à un agencement assez aléatoire et souvent régi par des raisons commerciales au XIX^e siècle, jusqu'à une recherche plus exigeante d'unité et de densité conduite au XX^e siècle, recherche qui culmine à l'époque contemporaine.

(74) *Nouvelles et textes pour rien*.

(75) Par exemple : Proust (*Les Plaisirs et les Jours*, mais aussi « L'Indifférent », nouvelle « perdue et retrouvée » publiée par Philip Kolb chez Gallimard, 1978), Mauriac (*Plongées*), Aragon (*Le Menti-vrai*), Camus (*L'Exil et le Royaume*), Sartre (*Le Mur*), Simone de Beauvoir (*La Femme rompue*), Giono (*Faust au village ; Les Récits de la demi-brigade, Solitude de la pitié*), Bernanos (*Madame Dargent*), Hervé Bazin (*Le Bureau des mariages, Chapeau bas*), Queneau (*Contes et propos*), Roger Nimier (*Les Indes galantes*) etc.

(76) Entretiens avec Pierre Citron, in *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, Gallimard (La Pléiade), p. 1039.

(77) Voir P. Tibi, « Pour une poétique de l'épiphanie » in *Aspects de la nouvelle*.

(78) C'est seulement après la guerre que ces textes ont pu être réunis en recueils : *Le Premier Accroc coûte deux cents francs* et *Servitude et grandeur des Français : scènes des années terribles*.

(79) Sur la question du recueil, signalons le chap. 13 de Jean-Pierre Aubrit *Le Conte et la nouvelle*, le vol. 30 N°2, hiver 1998 d'*Études littéraires*. Nous n'avons pas encore pu consulter l'ouvrage de René Audet *Des textes à l'œuvre, La lecture du recueil de nouvelles* (Québec, Editions Nota Bene, Études), 2000.

3.1.1. L'émetteur du recueil

Contrairement aux recueils de contes ou de fabliaux, qui sont le plus souvent anonymes, l'émetteur des recueils de nouvelles qui nous sont parvenus est en général connu, à part celui des *Cent Nouvelles nouvelles* (qui sont précisément encore très proches des fabliaux). Il est, en principe, le même que celui des textes composant le recueil – ce qui n'est pas le cas pour l'anthologie.

Cependant, la situation est moins claire qu'il n'y paraît, puisque – contrairement à ce qui se passe dans le cas du roman – l'éditeur peut jouer un rôle important dans la conception du recueil. Rappelons que *L'Heptaméron* tel qu'il nous est parvenu doit beaucoup, pour son titre et sa structuration, à son éditeur (80). Par ailleurs, la multiplication des publications au XIX^e siècle a souvent déplacé le contrôle de l'élaboration du recueil vers l'éditeur, et cela, du vivant même de l'auteur. Le cas devient encore plus complexe après la mort de celui-ci : si « Boule de suif » a paru d'abord dans *Les Soirées de Médan* en mai 1880, le recueil du même nom, comportant 21 nouvelles dont la nouvelle-titre, est publié en 1901, soit huit ans après le décès de Maupassant. Quant au recueil de Stendhal que l'on peut trouver en édition de poche sous le titre *Le Rose et le vert*, du nom d'une nouvelle-roman inachevée, la préface de V. Del Litto montre avec quelle prudence il faut envisager ce volume, qui est constitué de textes dont certains ne sont pas terminés et la plupart n'avaient pas été publiés du vivant de l'auteur ou avaient fait l'objet de publications en recueils conçus de façon aléatoire. Il semble en tout cas clair qu'ici, le titre *Le Rose et le Vert* a été choisi à cause de sa parenté avec *Le Rouge et le noir*, pour des raisons commerciales. On peut également s'interroger sur le cas d'*Histoires déplorables*, recueil posthume de Drieu la Rochelle, même si une note de l'éditeur précise :

« Ce recueil de nouvelles a été composé d'après le manuscrit original.

« L'Intermède romain » est donné ici dans l'état où l'a laissé Pierre Drieu la Rochelle, qui considérait cette nouvelle comme inachevée. » (81)

Enfin, l'éditeur peut lui-même être à l'origine d'un recueil dont il a lancé le projet : en effet, pour qu'il n'y ait pas anthologie (82) mais recueil, quel que soit le nombre d'émetteurs d'où émanent les nouvelles, il faut un projet commun : manifeste (*Les Soirées de Médan*), parcours thématique (83), partage d'une expérience d'écriture. C'est le cas du recueil *Noir de femme*, offert par Gallimard en 1992 pour tout achat de trois volumes (84) ou encore de *Semaines de Suzanne*, dont la couverture porte comme nom d'auteur New Smyrna Beach et la quatrième de couverture précise :

« Susana, Suzy, Sue – bref : Suzanne. Pour donner une idée de ce personnage – pour s'en faire une – sept écrivains se retrouvent pendant quelques semaines de l'automne 1990 à New Smyrna Beach, Floride. Ils disposent de son état civil : nom,

(80) Du vivant de Marguerite de Navarre, le recueil s'est appelé *Histoire des Amans fortunés* puis *Contes et nouvelles*. Le titre actuel a été choisi après sa mort par l'éditeur, Claude Gruget, qui a d'ailleurs partiellement remanié la structure du livre. (voir Nicole Cazauran « L'Heptaméron face au *Décameron* », in *La Nouvelle : Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, Etudes recueillies par Jean Bessière, Champion, 1996).

(81) Pour une étude sur ce recueil et sur *La Comédie de Charlevoix*, voir Jacques Lecarme « Drieu la Rochelle : l'usage de la nouvelle » in *Actes du colloque sur Drieu la Rochelle*, coord. Marc. Dambre, pp. 183-196.

(82) Voir bibliographie.

(83) Par exemple, *Paris, rive glauque* et *Paris, rive noire*, publiés par la revue *Autrement* ; la publication était liée à un concours organisé par un collectif de libraires parisiens.

(84) La couverture porte pour auteur la mention « Collectif », et un Avant-propos de l'éditeur précise : « En offrant ce recueil à ses lecteurs, la série noire ne célèbre aucun anniversaire. Elle ne cherche pas non plus à marquer d'une pierre noire un quelconque événement. Elle s'offre simplement le plaisir d'offrir. Aucun des 16 auteurs qui ont participé à cette célébration de la femme et du roman noir n'a reçu la moindre rétribution. Tous l'ont conçue comme un petit cadeau visant à entretenir une amitié vieille de 47 ans entre ceux qui ont fait *La Reine de la nuit* et ceux qui l'ont fait vivre. ».

date et lieu de naissance, profession des parents, taille et signes particuliers. Chacun ayant rendu compte d'un événement de sa vie, sept épisodes s'ensuivent, sept récits de témoins par ordre alphabétique ».

Il est donc intéressant de sensibiliser les élèves aux différentes situations auxquelles peuvent correspondre les recueils et de leur montrer combien les conditions de production et de diffusion sont ici influentes. Puisqu'ils ont désormais accès à des ordinateurs en CDI, qu'ils vérifient par exemple, sur le catalogue en ligne de la BNF, au titre « Boule de suif » puis, avec la notice complète, la déclinaison du recueil en comparant dates et éditeurs : *Boule de suif et autres histoires* ; *Boule de suif et autres nouvelles* ; *Boule de suif et autres nouvelles de guerre*...

3.1.2. Le titre du recueil

– Le titre comme annonce générique ou thématique et argument de vente (85)

Jusqu'au XIX^e siècle, le titre de recueil, souvent fort long, donne des indications essentiellement génériques et thématiques situant – dès que la nouvelle se distingue de façon nette du fabliau – en même temps l'ouvrage dans le genre sérieux : *Nouvelles françaises où se trouvent les divers effets de l'Amour et de la Fortune* (Charles Sorel, 1623) ; *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* (Donneau de Visé, 1669).

Il joue parfois sur l'intertextualité en annonçant des sources : *Nouvelles, œuvres tragi-comiques tirées des plus fameux auteurs espagnols* (Scarron) ou en faisant allusion à d'autres recueils : *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie* (Segrais, 1656).

Mais au XVII^e siècle, conformément aux critères souvent avancés par les écrivains, le titre peut aussi afficher une justification morale : *Les Françaises, ou XXXIV exemples choisis dans les mœurs actuelles propres à diriger les filles, les femmes, les épouses, les mères, (34 nouvelles)* ; *Les Parisiennes, ou XL caractères généraux pris ans les mœurs actuelles propres à diriger des personnes du sexe* (Restif de la Bretonne, N.E., 1786, 1787).

Au XIX^e siècle, le titre du recueil devient beaucoup moins spécifique. Alors que celui de la nouvelle se situe de façon ostentatoire au niveau du singulier puisqu'il correspond souvent au nom du héros (86), il est la plupart du temps court et très général : il comporte fréquemment une indication générique accompagnée parfois de la mention du thème général ou du registre dominant : *Contes du jour et de la nuit*, *Contes et nouvelles*, *Moralités légendaires*, *Nouvelles asiatiques*, *Nouvelles fantastiques*, *Contes cruels*. Il reprend aussi le titre d'une nouvelle parue avec succès dans la presse, qui est d'ailleurs souvent placée en début de recueil, comme produit d'appel. L'argument commercial est donc ici déterminant. Dans certains cas, il se double aussi d'une autre motivation, la nouvelle-titre étant donnée comme représentative par son thème, son registre ou son traitement : « Un Bandit corse et autres contes » ou « Boule de suif et autres histoires » (Maupassant)

– Le titre comme indice de lecture et clé interprétative.

Chez Maupassant, cependant, on trouve, de façon incidente, une pratique qui deviendra dominante au XX^e siècle puisque le titre souligne un thème commun

(85) Pour l'étude du titre, voir les travaux de Léo H. Hoek (en particulier, *La Marque du titre*, Mouton, 1981).

(86) Maupassant : « Miss Harriet », « Monsieur Parent », « Yvette » ; George Sand : « Lavinia », « Mattea », « Pauline » ; il arrive d'ailleurs qu'il soit accompagné d'un sous-titre généralisateur (Stendhal : « Fédor ou le mari ») ou générique (Stendhal encore : « Le Coffre et le revenant, aventure espagnole »).

aux nouvelles et constitue en quelque sorte un indice : c'est le cas de *La Main gauche*, qui connote le thème commun de l'illégitimité.

Avec *Le Mur* (1939), Sartre fait du titre du recueil un principe unitaire extrêmement puissant. Certes, le recueil est constitué de nouvelles déjà publiées et reprend le titre de la première (87). Mais l'auteur l'a manifestement conçu comme un ensemble dont le projet date de 1938, un an avant sa parution. Le prière d'insérer, rédigé par Sartre, insiste sur la parenté philosophique reliant ces cinq nouvelles que leur contenu diégétique et thématique ainsi que leurs choix narratifs séparent :

« Personne ne veut regarder en face l'Existence. Voici cinq petites déroutes – tragiques ou comiques – devant elle, cinq vies [...] Toutes ces fuites sont arrêtées par un Mur ; fuir l'Existence, c'est encore exister. L'Existence est un plein que l'homme ne peut quitter » (88).

Camus conçoit lui aussi son recueil *L'Exil et le Royaume* (1957) comme un ensemble (dont « La Chute » va cependant se détacher). Dans son prière d'insérer, il souligne la variété des choix narratifs ainsi que la parenté thématique et philosophique des récits, que met en valeur le titre du recueil :

« Ce recueil comprend six nouvelles [...] Un seul thème, pourtant, celui de l'exil, y est traité de six façons différentes, depuis le monologue intérieur jusqu'au récit réaliste. Les six récits ont d'ailleurs été écrits à la suite, bien qu'ils aient été repris et travaillés séparément. Quant au royaume dont il est question aussi, il coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver. L'exil, à sa manière, nous en montre les chemins, à la seule condition que nous sachions refuser en même temps la servitude et la possession » (89)

Ainsi, de plus en plus, le traitement du titre du recueil ne peut se séparer de son agencement. Contrairement au fonctionnement préconisé par Umberto Eco (« un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader (90) »), le titre de recueil de nouvelles, sans doute parce qu'il a une fonction unificatrice, constitue en général une clé interprétative fiable.

3.1.3. Structuration du recueil

Important chez Boccace et Marguerite de Navarre, le souci de structurer le recueil s'affaiblit jusqu'au XIX^e siècle mais s'affermi au siècle suivant.

– Le récit encadré

Jusqu'à Marguerite de Navarre – c'est-à-dire tant que la nouvelle est encore proche du fabliau et de la littérature orale et populaire – les nouvelles s'enchaînent de façon très libre, souvent par ressemblance ou différence de personnage ou situation : on passe du mari trompé à la femme trompée, d'une femme rusée à une autre, plus rusée encore etc.

En revanche, la pratique du récit encadré, sur le modèle de Boccace, correspond au désir d'agencer les textes dans un ensemble bien délimité : une intrigue englobante place des personnages en situation de raconter des histoires et les rè-

(87) « Le Mur » a donné lieu à une adaptation cinématographique par Serge Boullet, présentée au festival de Venise en 1967, dont Sartre s'est montré très satisfait. L'édition de la Pléiade donne sur cette réalisation, ainsi que sur la genèse du recueil et sur les textes le composant, de précieuses informations, pp. 1802-1859.

(88) *Ibid.* p. 1807.

(89) In Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard (Pléiade), p. 2039.

(90) In *Apostille au Nom de la rose*, 1983.

gles du jeu de ces récits sont annoncées. A cela s'ajoute une structuration interne en parties : elles correspondent souvent à une journée – dont l'unité est soulignée par un titre et un thème annoncé et avec laquelle la partie suivante contraste : par exemple, pour le *Décameron* « 4ème journée sous la direction de Filostrato, où l'on parle des amours qui eurent une fin malheureuse » ; « cinquième journée, sous la direction de Fiammetta, où l'on parle d'amours commencées dans les malheurs et finies dans la joie ». La formule jouit au XVI^e et au XVII^e siècles d'une faveur certaine. On la retrouve d'ailleurs – mais avec un zeste de pastiche – au XIX^e, dans un recueil collectif de Maupassant, Banville et Silvestre intitulé *Le Nouveau Décaméron* (1885).

Plus près de nous, Michel Tournier utilise et détourne le procédé dans *Le Médianoche amoureux* (comportant le sous-titre générique *Contes et nouvelles* dont on découvre après lecture qu'il est loin d'être neutre). Les histoires sont racontées lors d'« un médianoche à l'espagnol » qu'un couple offre à ses amis pour leur annoncer sa séparation ; or, à l'issue de la soirée, les récits qu'ils ont entendus les font renoncer à leur projet. Mais ce récit n'encadre pas les histoires racontées puisque le texte qui est donné comme le premier, « Les Amants taciturnes », se révèle être le récit du projet, de la nuit et de son dénouement, les textes suivants racontant ce qui a conduit à ce dénouement. En revanche, la qualité générique des histoires racontées influe sur le déroulement de l'intrigue cadre :

« Ces récits étaient tantôt des contes inaugurés par le magique et conventionnel « il était une fois », tantôt des nouvelles racontées à la première personne, tranches de vie souvent saignantes et sordides. [...] Ils suivaient le lent travail que cette succession de fictions accomplissait en eux. Il leur semblait que les nouvelles, âprement réalistes, pessimistes, dissolvantes, contribuaient à les séparer et à ruiner leur couple, alors que les contes, savoureux, chaleureux, affables, travaillaient au contraire à les rapprocher. Or, si les nouvelles s'étaient imposées d'abord par leur vérité pesante et mélancolique, les contes avaient gagné au fur de la nuit en beauté et en force pour atteindre enfin un rayonnement d'un charme irrésistible. » (91)

Avec *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar, l'encadrement se déplace d'une intrigue englobante à une unité thématique prenant dimension structurelle puisque l'auteur ajoute une nouvelle qui répond thématiquement – en s'y opposant, d'ailleurs – à la première. A la cohérence spatiale annoncée par le titre, elle préfère, des années après, une cohérence structurale reliant nouvelle incipit et excipit : elle déclare, au sujet de la dernière nouvelle, « La Tristesse de Cornélius Berg » :

« Nullement oriental, sauf pour deux brèves allusions à un voyage de l'artiste en Asie mineure (et l'une d'entre elles est un ajout récent), ce récit n'appartient guère, en somme, à la collection qui précède. Mais je n'ai pas résisté à l'envie de mettre en regard du grand peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre, cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne. » (92)

– Le recueil comme projet :

Chez Marcel Arland (1899-1986), aujourd'hui bien oublié mais écrivain de talent et ardeur défenseur de la nouvelle (93), la recherche d'une structuration re-

(91) *Op. cit.* Gallimard, pp. 40-41.

(92) Post-scriptum à la réédition des *Nouvelles orientales*, Gallimard (L'Imaginaire), 1963.

(93) Co-directeur puis directeur de la NRF chez Gallimard, de 1952 à 1977. Auteur de plusieurs recueils de nouvelles (*L'Eau et le Feu*, 1956 ; *Attendez l'aube*, 1970), d'ouvrages critiques et d'un « Art de la nouvelle » La présence de ses recueils de nouvelles dans les bibliothèques d'Alliances françaises ou d'instituts culturels à l'étranger est attestée sa popularité à une certaine époque. La critique universitaire le redécouvre peu à peu.

joint celle d'une forte cohésion. Il refuse d'ailleurs le terme de « recueil » au sens où la réunion des textes serait postérieure à l'écriture. Pour lui, il y a projet premier : d'ailleurs, ses nouvelles ne sont pas publiées dans des revues avant de paraître en recueil (94) :

« 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. »

Neuf ans après, il réaffirme : « Ce livre n'est pas un recueil, mais un ensemble de nouvelles. Chacune d'elles a été conçue par rapport à cet ensemble. » et il évoque cette fois-ci « la reprise de certains thèmes ou de certaines situations (il ajoute en note : « Ou, plus particulièrement, la reprise d'une image, d'un propos, d'un élément scénique... »), qui changent d'éclairage et presque de sens, [...] l'opposition et l'accord des techniques, des accents, des ombres et des lumières, de l'intensité et de la détente » (95).

Les nouvelles sont d'ailleurs issues d'un narrateur unique et homodiégétique qui concourt à renforcer l'unité de l'ensemble. De plus, un certain nombre de ses recueils mettent en scène des moments très fugitifs où la vie de quelqu'un bascule et il deviendra le spécialiste de la « nouvelle-instant » (*cf. infra*). Comme chez Camus, le titre n'est pas celui d'une nouvelle phare mais est choisi pour souligner l'unité des textes : « Toutes ces nouvelles exposent le même débat : entre la vie et la mort, et prennent le même parti, jusqu'aux plus sombres : celui de la vie, et des eaux vives » écrit-il au sujet de *L'Eau et Le Feu*.

– Le cycle / la somme

La recherche de cohésion va plus loin encore chez Daniel Boulanger, qui ambitionnait d'écrire 1000 nouvelles (96) et qui, entre 1963 et 1984, a publié dix-sept recueils (97). Au moment où le genre donne lieu à de nombreuses expérimentations, il affirme la prééminence de la nouvelle-intrigue qui respecte les canons établis au XIX^e siècle.

Si sa conception de la nouvelle est traditionnelle, son traitement du recueil l'est beaucoup moins : le narrateur constitue un facteur unitaire d'autant plus fort que des indices textuels (initiales D.B., mise en situation en train d'écrire, goût de la musique etc.) le désignent comme l'auteur de l'ouvrage. Mais surtout, il multiplie à l'intérieur du recueil des procédés destinés à renforcer l'unité du livre ; dans *Les Noces du merle*, les sous-parties ont pour titre quelques mots dont le lecteur découvre bien tard que ce sont des fragments d'une citation de Buffon qui a été inscrite, comme un exergue inversé, en fin de recueil. Les *Jeux du tour de ville* met en place une construction complexe : deux textes très courts titrés respectivement « La Ville : vue panoramique » et « La ville : Vue de nuit » encadrent des séries binaires de textes : l'un, court, en italique, évoque un lieu – souvent lié au passé de l'auteur – et est suivi d'une nouvelle ayant un rapport (variable, d'ailleurs) avec cet endroit ; par exemple, dans l'un des groupes, le premier est titré *La Porte de la vierge* et le second *La Madone*. Plus exemplaire encore est le regroupement d'une dizaine de recueils à l'intérieur d'un cycle :

« Je voulais faire ce cycle sur la ville, mettre sur papier mes premières années passées à Compiègne totalement détruite en 1940. J'ai commencé en 1970 avec *Mémoires de la ville* et terminé en 1983 avec *Les Jeux du tour de ville* » (98)

(94) Privilège dû à ses fonctions importantes au sein des éditions Gallimard ?.

(95) Préfaces manifeste de *Il faut de tout pour faire un monde*, de *L'Eau et le Feu* (Gallimard, 1947 et 1956).

(96) Interview dans *Le Match de Paris*, 11 mars 1988.

(97) Un nombre important de ses recueils sont disponibles en livres de poche.

(98) *Le Match*, interview citée. *Les Jeux du tour de ville* date de 1984.

La composition des premiers recueils de Boulanger était très fluide, et leur structuration s'est intensifiée jusqu'aux *Jeux du tour de ville*, qui constitue son dernier recueil publié. De plus, la déclaration où il fait allusion à son projet de cycle est de 1988 – date à laquelle il a cessé depuis quelques années de publier des nouvelles au profit de romans et de recueils de poèmes.

On comprend ainsi que le statut du nouvelliste, en France, reste mineur et suscite des stratagèmes compensatoires de valorisation.

Même s'il n'est pas français, le cas de Pirandello confirme de façon exemplaire cette démarche. En 1922, très célèbre comme auteur dramatique, il n'obtient pourtant pas que soit accepté son projet d'un volume comportant 365 nouvelles dont il revendique l'unité philosophique, tout en se plaçant indirectement sous les patronages prestigieux des *Mille et une Nuits* et du *Décaméron*. C'est tout récemment que son vœu a été partiellement exaucé, avec la publication en un volume, en France, des 237 nouvelles qu'il a écrites... (99)

Chez Pirandello ou Daniel Boulanger, le recueil n'est ni réunion aléatoire de textes, ni même volume construit en fonction d'un principe de cohérence : il devient somme ambitieuse.

3.1.4. La situation actuelle

Qu'en est-il du recueil actuellement ? Il est le lieu d'une énorme diversité. On trouve encore des recueils-compilations : G-O Châteaureynaud, auteur consacré, conçoit le recueil comme la réunion d'un nombre suffisant de nouvelles, qui sont présentées selon l'ordre chronologique de leur écriture, l'unité de son œuvre générale – liée à son évolution personnelle – primant sur celle d'un ouvrage (100). Mais le plus souvent, le recueil est conçu comme un ensemble construit dont les principes unitaires vont croissant et témoignent du souci des nouvellistes d'imposer la nouvelle comme un genre noble.

Conformément à la tradition, les titres annoncent registre (*Contes pervers*, Régine Déforges ; *Contes de l'absurde*, *Histoires perfides*, Pierre Boulle ; *Giocosoma non...*, C. Baroche), thème (*Feux du large*, C. Baroche ; *Les Petites Filles respirent le même air que nous*, Paul Fournel ; *Comédie des apparences*, Jean-Denis Bredin ; *Le Règne végétal*, Pierre Gascar), lieux (*Nouvelles du Nord*, Eric Holder). Lorsqu'ils empruntent le titre d'une nouvelle du recueil, ils renouvellent le procédé : *Je suis pas un camion*, d'Annie Saumont, reprend seulement une partie du titre de la nouvelle « Je sais bien qu'je suis pas un camion ».

Souvent, l'effet est cumulatif, l'un des traits dominants étant aujourd'hui de

(99) « Je rassemble en un seul corpus toutes les nouvelles publiées jusqu'ici en plusieurs volumes et beaucoup d'autres encore inédites sous le titre de *Nouvelles pour une année*, qui peut sembler modeste et qui, au contraire, est peut-être trop ambitieux si l'on pense à d'autres recueils du genre – certains très célèbres – qui doivent souvent leur titre à l'antique tradition des nuits et des journées. / En accord avec l'intention qui m'a suggéré ce titre, j'aurais désiré que le recueil entier formât un unique volume[...]. L'éditeur [...] n'a pas voulu accéder à ce désir et m'a même conseillé de diviser l'ensemble non en douze volumes d'une trentaine de nouvelles chacun, comme je m'étais résigné à lui demander de faire, mais en vingt quatre. Ce qui pourrait inspirer à quiconque en aurait envie quelques considérations non privées d'utilité sur l'esprit et les contraintes de notre temps. / Je m'empresse de préciser que les nouvelles de ces vingt-quatre volumes n'entendent avoir affaire ni avec les saisons, ni avec les mois, ni avec un quelconque jour de l'année. / [...] L'auteur des *Nouvelles pour une année* espère que les lecteurs voudront bien lui pardonner si, nées de la conception qu'il a eue du monde et de la vie, trop d'amertume et une joie trop rare s'offriront à eux et se donneront à voir dans cette multitude de petits miroirs qui la reflètent tout entière ». Pirandello, « Avertissement à la première édition de *Novelle per un anno* », 1922, cité dans Pirandello, *Nouvelles complètes*, Gallimard (Qadro), 2000. p. 2175.

(100) C'est aussi le cas du *Mentir-vrai*, où Aragon a rassemblé des textes dont certains ne sont d'ailleurs pas vraiment des nouvelles. On n'y repère aucun principe d'agencement sinon un ordre globalement chronologique et la table des matières, présentant toutes les nouvelles sur le même plan, ne laisse pas apparaître l'unité du recueil *Servitude et grandeur des Français*. On peut s'interroger sur les raisons de cette publication tardive (1980) : but lucratif ? souhait (de l'auteur déjà vieux ? de l'éditeur ?) de rassembler des textes éparpillés.

multiplier les procédés pour conférer au recueil densité et cohésion, au point que le recueil de nouvelles en vient parfois à constituer une sorte de roman (101) :

- titres soulignant l'unité avec insistance (*Dix tentatives pour devenir un saint* ; *Dernières nouvelles du Père Noël* (102)) ;
- jeu sur la polysémie ou la parenté phonique : *Tout à l'ego* de Tony Benacquista (qui comporte de surcroît une nouvelle dont le titre – « Si par un jour d'été un sédentaire » – joue sur l'intertexte) (103) ;
- jeux d'échos entre les titres de recueil et de nouvelle (Annie Saumont : titre du recueil : *La Terre est à nous* ; titres de nouvelles : « La Terre est à Edmonde », « La Terre est à tout le monde ») ou encore d'incipit ou fins de nouvelles (Annie Saumont : *Le Lait est un liquide de blanc* est à la fois le titre du recueil et le début de la première phrase de la nouvelle « Nocturne », qui est reprise en cours de texte puis constitue la dernière phrase de la nouvelle) ;
- déclarations liminaires (104) ;
- narrateur homodiégétique identique d'une nouvelle à l'autre, que des indices invitent à identifier à l'auteur : la nouvelle échappe d'autant moins à la mode actuelle de l'autofiction qu'elle est souvent liée au souvenir. (D. Boulanger, *supra* ; *Vies minuscules* de Pierre Michon, *La Belle Jardinière* d'Eric Holder) ;
- retour d'un personnage : le vieillard dans *Histoires perfides* de Pierre Boule ; Missie, dans le recueil au titre significatif : *Avatars* d'Anne Delmer ; certains personnages féminins des *Grosses rêveuses* de Paul Fournel ;
- jeu sur la mise en espace du texte (« Nocturne » d'Annie Saumont) ;
- jeu sur les épigraphes de recueils ou de nouvelles.

On trouve de cette complexité un exemple frappant dans le recueil *Le Jardin des Narcisses*, d'Agnès Laîné, qui a obtenu le prix Prométhée de la nouvelle en 1992. Le titre annonce le thème du moi et du reflet – en jouant d'ailleurs sur l'ambiguïté entre la fleur et le personnage que favorise le jeu des majuscules du titre sur la couverture. Il est explicité par l'exergue (une citation des *Métamorphoses* d'Ovide : « par hasard, l'enfant séparé de la troupe fidèle de ses compagnons avait dit : « n'y a-t-il pas ici quelqu'un ? ». « Si, quelqu'un, répondit Echo. ») La première nouvelle, qui porte comme sous-titre « Prologue », développe cette idée par son titre (Eux et moi). Et les textes suivants ont pour exergue... des fragments de la première nouvelle.

Est-ce à dire que c'est un texte à faire étudier au lycée ? Sans doute pas. Mais il est bon que l'enseignant soit lui-même conscient de la richesse et de la vitalité du genre, même si son statut a été et reste ambigu. Les mêmes phénomènes sont d'ailleurs observables dans un registre fort différent : celui de la nouvelle policière. Dans *Le Facteur fatal* de Didier Daeninckx, auteur lu des jeunes, que trouve-t-on ? En exergue, une citation d'un auteur inattendu : Francis Ponge (*Le Parti pris des choses*). Sept nouvelles présentées par ordre chronologique et ayant chacune pour titre un nom de ville et une année ainsi qu'un sous-titre thématique (« Strasbourg 1977. Croix de bois, croix de fer » pour la première). Un protagoniste unique : l'inspecteur Cadin. Un jeu avec des textes de genre différent : roman policier, fait divers, lettres. Sans oublier une réflexion sur la littérature, la lecture et indirectement la nouvelle puisque, à la fin du premier récit, on

(101) Voir par exemple *Le Paradis pour tous* de Catherine Vigourt (Stock) ou *Jeux* de Sylvie Weil (H.B.).

(102) Jean-Louis Hue, Grasset 1987 ; Fasquelle, 1987.

(103) *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Italo Calvino.

(104) Cf. Le Clézio, *La Fièvre* : « Ces neuf histoires de petites folies sont des fictions ; et pourtant, elles n'ont pas été inventées » ; Françoise Mallet-Joris, *Le Clin d'œil de l'ange*, Gallimard (Folio), 1983 : « Une même histoire peut-elle naître, se développer et aboutir à travers sept couples dans sept lieux différents, comme si elle avait une vie indépendante de ceux qui la vivent, comme si à travers des visages, des situations, des objets, elle poursuivait malicieusement un but d'elle seule connu ? ».

assiste au « dépeçage littéraire » du roman *Londres express*, de Peter Loughran « en édition de poche » (« Le sol plastique disparaissait sous les chapitres éparpillés. Il se consola en pensant qu'il était rare qu'un auteur soit lu simultanément par deux personnes. ») Enfin, un « Epilogue albertvilliarrien » conduit le héros au suicide, dans une progression ponctuée par la lecture de faits divers qui invite d'ailleurs à réinterpréter le cahier dans lequel, dans les nouvelles précédentes, il inscrivait des brèves...

Autrement dit, on voit s'affirmer la complexité croissante de la nouvelle, et l'importance également croissante du recueil. Conçu comme une totalité, celui-ci superpose à la lecture en ordre aléatoire des nouvelles un parcours plus riche. Son agencement est travaillé par des dispositifs allant parfois bien au-delà des procédés unificateurs du roman et relevant du travail poétique (105).

3.2. Typologies

Quelles lignes de force peut-on distinguer dans les nouvelles qui nous occupent ? Examinons les sous l'angle du registre, puis voyons quelle typologie convient plus particulièrement au XX^e siècle.

3.2.1. Registres

On définira, après A. Viala, les registres comme des « catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales ».

Au XIX^e siècle, la nouvelle se définit globalement par son rapport à la réalité. Soit elle la représente de façon non problématique, souvent par un petit fait (exemple canonique, « La Ficelle » de Maupassant), et c'est la nouvelle réaliste. Soit, par la présence d'une double explication rationnelle et irrationnelle, elle fait vaciller les certitudes, et c'est le fantastique. Considérons ce que devient le rapport à la réalité dans la nouvelle contemporaine.

La nouvelle fantastique se porte bien : elle a toujours ses lecteurs enthousiastes et elle exécute d'habiles variations sur les *topoi* familiers : lieux disparus, passages conduisant à une autre époque, apparitions ambiguës, mort auto-stoppeuse ou folle conductrice (Claude Seignolle, Jean Ray, Georges-Olivier Châteaureynaud). Les nombreux textes, les anthologies ou numéros spéciaux témoignent à l'évidence de cette vitalité.

L'insolite est également présent. Après Marcel Aymé, R. Escarpit ou Raymond Queneau, il se teinte de fantaisie et d'humour chez Roland Topor ou Cyrille Fleishman (106). Le lecteur est entraîné dans un monde où il est naturel qu'un homme passe à travers les murs, que les mots disparaissent les uns après les autres, qu'un cheval aborde un couple dans un bar ou qu'à la sortie d'un ascenseur, un homme se voie doté d'une superbe poitrine. Chez Tournier, l'aspect plaisant peut venir d'un flirt parodique avec d'autres genres : le conte ou l'épopée (107). Mais l'insolite prend aussi des couleurs poétiques (108).

L'imaginaire est donc très présent. Il constitue d'ailleurs une dimension impor-

(105) Bruno Montfort (art. cité) oppose au roman comme « livre-monument » le « livre comme recueil, le livre non comme totalité mais comme rassemblement, qui parvient difficilement à dissimuler, par les simulacres du paratexte, la nature fragmentaire et contingente de l'unité qu'il se trouve constituer : [...] les unités textuelles qui forment le livre [...] ne doivent leur coprésence qu'aux circonstances du livre, comme produit de l'occasion, du lieu et du moment que transcende le livre-monument. » pp. 169-170. Pertinente pour d'assez nombreux recueils, cette affirmation est manifestement à moduler, en particulier pour les textes contemporains.

(106) Pour Queneau, voir « Le Cheval troyen » ; pour Escarpit, « Vocabulosaure » *Le Fabricant de nuages*. Fleischman écrit d'hilarantes et cruelles nouvelles.

(107) *Le Coq de bruyère* : « La Famille Adam », « La Fugue du petit Poucet », « La Mère Noël »,.

(108) Marcel Béalu, Jacques Bens.

tante de la production contemporaine, avec le courant de la Nouvelle Fiction (*cf. infra*). Il n'est pas fuite hors de la réalité mais mouvement à partir d'elle ou aller-retour : Icare prend vie pour se révéler figure de tableau ; l'épouvantail Arthur créé par deux enfants se transforme en un monstre qui envahit et dévore peu à peu la terre entière avec la complicité objective des instances européennes et internationales (109). Dans tous ces cas, cependant, il s'agit d'ébranler un rapport de croyance naïve par rapport à la réalité ou la façon dont on en rend compte. Or, la nouvelle se prête bien à cela, elle « qui brise le cours de l'habitude, dérange l'ordre du monde ou du corps » (110).

Cependant, la nouvelle est actuellement majoritairement réaliste. Elle met en scène des sujets dramatiques ou peu traités dans la littérature (la maladie (111), la souffrance physique, la sexualité des enfants ou des personnes âgées (112), le viol, la vieillesse (113)) et des moments paroxystiques (naissance, mort) auxquels la brièveté et la densité du genre conviennent particulièrement. Si dans les pays luttant pour leur indépendance, leur développement ou la démocratie, le genre a souvent une portée politique, si Sartre, Camus ou Drieu La Rochelle lui donnaient une dimension historique, c'est de façon exceptionnelle que la nouvelle s'intéresse aujourd'hui à la politique en France (chez Daeninckx, par exemple). Le numéro « Politiques » (114) de la revue *Nouvelles Nouvelles* est révélateur par les thèmes assez réducteurs et par le ton de dérision qui l'anime : Madame le Premier Ministre est « remerciée » pour cause de liaison et des citoyens gros et gras deviennent des « résistants » dans un pays où la maigreur est prônée... Quant aux *Nouvelles de la guerre d'Algérie* qu'a publiées la revue en collaboration avec *Le Monde*, elles ont été suscitées pour des besoins de commémoration, comme en témoigne le titre (*Trente ans après*). Elles ne sont d'ailleurs pas très bonnes, et l'initiative avait des allures de prise de congé, puisque la revue a cessé de paraître à ce moment là.

Peu soucieuse de s'ancrer historiquement, la nouvelle contemporaine affiche en revanche un fort ancrage social. Il s'agit de rendre compte de la réalité des gens ordinaires, le champ d'observation de prédilection étant la rue, les transports en commun ou les tribunaux. D'où la présence de personnages marginaux (SDF, chômeurs, pauvres, émigrés) et de registres de langue oraux ou familiers (Vautrin, Ravalec) qu'Annie Saumont exhibe dans ses titres, elle qui est animée du désir « de retenir, dans la forme la plus brève et par le moyen de l'écriture la plus resserré, la réalité la plus concrète, la plus dense, la plus intense » (115). Assez souvent, on rend compte de cette réalité par un pathétique discret surgissant de l'implicite. Il n'en est pas moins puissant, qu'il naisse de sentiments communs à tous (douleur de la perte d'un être aimé, solitude) ou de l'évocation d'êtres démunis confrontés à l'isolement ou à la souffrance. Maupassant, déjà, évoquait dans ses nouvelles les humbles et ceux qu'abandonnait la raison. La nouvelle contemporaine donne la parole aux êtres que l'âge, la maladie, la pauvreté, le handicap, la laideur, l'exil, l'aliénation maintiennent aux marges. Leur voix reste faible : comme l'émigré qui doit recourir à un écrivain public, elle a parfois besoin d'une médiation ; mais il arrive aussi que jaillisse le cri muet de l'aliénée ou celui, « épée stridente jetée vers le ciel », de la femme qui meurt et qui a peur (116).

(109) Jean-Luc Moreau, « Paysage avec laboureur au soleil levant » ; Marc Petit, « Arthur », *Nouvelle Donne* N°21.

(110) Jude Stéfan, *Le Français aujourd'hui* (N° 87), p. 78.

(111) Le cancer (A. Saumont, « Dimanche matin au Café du commerce » (*Si on les tuait*), Félicien Marceau « Le Rendez-vous » (*Les Ingénus*) ; le sida : Topor, « Pure Perte », Guibert : « les Secrets d'un homme ».

(112) Vautrin, Pujade-Renaud, Xavière Gauthier, Djian etc.

(113) Anne-Marie C. Damanne, Inès Cagnati, D. Sallenave, N. Châtelet, Vautrin, etc.

(114) n°15, été 1989.

(115) *131 nouvelles contemporaines par eux-mêmes*, p. 276.

Dans cette perspective, le développement et le traitement de la nouvelle policière et noire sont frappants. Elles abordent en effet de véritables problèmes de société et sont le lieu d'une vision sociale puisqu'elles rattachent crimes et délits à la pauvreté ou au chômage (117). On comprend donc pourquoi des numéros spéciaux ont été consacrés à ces genres par les revues spécialisées (*Brèves* et *Nouvelle Donne*, par exemple) et comment se sont développées des collections comme Noir (Presses Pocket), Grands détectives (10/18) ou Rivages/noir.

La science fiction n'est pas en reste : la déclaration d'Ayerdhal dans sa préface à l'anthologie thématique *Genèses* est à cet égard éloquente :

Depuis que je lis, je lis de la science fiction [...] et en ce sens, j'ai toujours eu conscience d'être privilégié, d'être *très* privilégié. Non seulement parce que quand une dictature se met en place, l'une de ses premières dispositions est de prohiber la science fiction (qui vient juste après la sociologie dans sa hiérarchie des potentialités subversives). Non seulement parce qu'elle est un puissant outil pédagogique, toutes sciences confondues, et un formidable véhicule idéologique. Non seulement parce qu'elle est la plus riche expression de l'imagination créatrice. Mais parce que, au-delà de toutes ces prérogatives, la science-fiction n'est ni plus ni moins que le seul mode d'expression d'intention et de réflexion prospective dans un champ d'exploration illimité (118).

Les nouvelles policières, noires ou de science-fiction ont aujourd'hui plus que jamais une fonction ambivalente : plaisantes en ce qu'elles répondent au goût pour l'action et l'imaginaire, elles permettent aussi de parler du monde contemporain, en contenant ou laissant éclater la violence. D'où leur présence massive dans la production : recueils, anthologies, périodiques spécialisés, suppléments d'été de périodiques (*Le Monde*, par exemple), concours.

Le recours à l'humour noir est important : loin de vouloir faire rire, il est une forme de dénonciation sociale et peut se trouver aussi bien dans la nouvelle noire ou policière que dans la nouvelle réaliste. Maupassant et Zola le pratiquaient déjà avec retenue (« Boule de suif », « L'Attaque du moulin »). Mais ce ton, fréquent dans le polar noir, se retrouve ailleurs. C'est souvent dans la chute avec retournement et la clause finale qu'il éclate. La dénonciation peut aussi prendre des formes aussi violentes que discrètes, dans le non-dit, les ellipses, la douceur apparente (Daeninckx, Ph. Djian, Saumont). La mise en question de l'ordre du monde en est d'ailleurs d'autant plus violente et la résonance chez le lecteur plus forte.

La chute est également le lieu où éclate un tragique souvent ironique et dérisoire. Croyant avoir lancé les policiers sur une fausse piste, un homme apprend qu'il a en fait livré un camarade politique ; ne s'étant pas réveillée, une hôtesse n'est pas dans l'avion qui s'est écrasé ; elle échappe à la mort qui lui avait été prédite mais meurt dans un accident de la circulation en revenant de l'aéroport (119). C'est également dans la chute que se confirme la dimension tragique de « La Ronde » – préparée cette fois par des indices habilement répartis par Le Clézio. L'homme est le jouet non point d'une volonté divine, mais de fonctionnements absurdes : on laisse au lecteur le soin de s'en rendre compte et de s'en désespérer ou d'en rire.

(116) « La Boutique-mon-cœur », Ch. Baroche (*Giocoso ma non...*) ; « L'Humaine », L. Giraudon (*Pallaksh Pallaksh*, P.O.L.) ; J. Fulgence « Le Chant de la mère » (*Liqueur d'avocelle*).

(117) Marc Villard, Tonino Benacquista, Daeninckx.

(118) Pour l'étude de textes de science fiction, voir Descotes et Jordy, *Bonnes Nouvelles*. Au début des *Galaxiales* (Michel Demuth), un tableau synoptique présente en regard titres des nouvelles, dates, événements scientifiques, sociaux, religieux et politiques : pastiche des tableaux figurant dans les manuels scolaires...

(119) « Le Mur », l'une des cinq « petites déroutés tragiques » du recueil de Sartre. « La Prédiction de Madame Irma » de Brice Pelman, *Nouvelles Nouvelles*, n°22, printemps 1991.

Parfois au contraire s'élève une voix lyrique qui chante l'adhésion au monde : la nostalgie, le souvenir heureux, la jubilation du corps, la griserie de la mer, du rêve, les plaisirs minuscules... (120) On est alors souvent à la limite du poème en prose. Assez présente dans les années 80 sous la plume de nouvellistes femmes (Claude Pujade-Renaud, Christiane Baroche, Noëlle Châtelet), cette tendance désormais minoritaire resurgit sous des plumes masculines (Eric Holder, Philippe Delerm) et semble manifestement rencontrer l'adhésion des lecteurs si l'on en croit le succès de *La Première Gorgée de bière*.

La nouvelle contemporaine est donc très riche en registres. Elle a poursuivi les routes anciennes : réalisme, fantastique (121). Elle a aussi tiré de nouvelles possibilités de la brièveté et de la densité caractérisant le genre : la célébration mais surtout la dénonciation. Qu'elle procède par retournement de situation, feinte froidur (122), implicite, refus du commentaire, humour noir ou ironie, c'est bien « un abcès qui crève » (123).

Pourtant, le registre dominant aujourd'hui est celui de la distance par rapport à l'ordre – social ou autre – du monde, qui s'exprime par l'ironie mordante, la douceur-violence, l'imaginaire, la légèreté apparente (124). Chez le même auteur peuvent voisiner le lyrique, l'élégiaque et l'ironique : Claude Pujade-Renaud en est une représentante exemplaire, elle qui dans le même recueil conte de grinçantes histoires et chante le plaisir de la danse et de l'amour (125). Le sentiment tragique de la vie peut prendre les figures de la feinte indifférence, du pathétique, de l'ironie. Le brouillage des catégories est manifestement un trait dominant de la nouvelle contemporaine. Peut-être est-ce d'ailleurs pour cela que le genre a chez nous, à l'heure actuelle, un statut très ambivalent et qu'il provoque à la fois attirance et répulsion :

« On ne doit pas sortir indemne de sa lecture et la vision du monde doit en être transformée. Elle doit être *dangereuse* » (126).

3.2.2. De quelques « galaxies »

En 1989, dans un article qui essayait de voir plus clair dans l'abondante production de nouvelles, Jean-Pierre Blin risquait non sans précautions une typologie sous forme de « galaxies ». Il en distinguait quatre, autour d'un nouvelliste phare et d'un traitement particulier du genre :

- la galaxie Boulanger : elle pratique la *nouvelle-intrigue* dans le but de captiver, faire sourire, émouvoir (André Stil, Marcel Aymé, Vautrin) ;
- la galaxie Julien Gracq : la *nouvelle-parabole*, renouant avec son tropisme ancien vers *l'exemplum*, délivre un message métaphorique ou allégorique à visée universelle ; « La Presqu'île » de Julien Gracq, « La Baleine » de Gadenne disent ce que sont l'homme, la vie et le monde (127) ;
- la galaxie Arland : la *nouvelle-instant* se situe dans le quotidien et se centre autour d'un événement infime qui ne vaut que par son retentissement dans un personnage (Christiane Baroche, Corinna Bille, Maurice Pons, Henri Tho-

(120) Nerval, Nodier, Arland ; mais aussi Bobin, Delerm, Chedid, Baroche, Châtelet, Trassard.

(121) L'érotisme également : après Sade, Aragon et Bataille, R. Desforges, Hubbert Haddad, Virginie Despentes (que les élèves découvriront chez Libro...). Voir *Nouvelle Donne* « Spécial érotismes » (n° 10, 3^{ème} trim. 1996).

(122) Pour un exemple saisissant, lire « Concasseur » de Jean-Pierre Cescosse (3 pages) ou « L'Espoir des Pouilles », de Vautrin (*Baby boom*, 5 pages).

(123) Pierre Béarn, *131 Nouvellistes...* p. 41.

(124) Cf. le succès récent de librairie d'Anna Gavalda.

(125) *Vous êtes toute seule ?*

(126) Christian Congiu, in *131 Nouvellistes contemporains*, p. 99.

(127) Voir aussi Sartre, Camus, Michel Tournier, Noël Devaulx, Gérard Klein, Pierrette Fleutiaux.

mas, J. Chessex, Mireille Best, Danièle Sallenave, Cl. Pujade-Renaud). C'est la nouvelle de l'intériorité ;

– la galaxie Beckett : l'*anti-nouvelle*, très attentive aux jeux du langage, refuse l'action, n'a ni début, ni fin, ni point culminant. C'est l'expression d'un moment de l'activité psychique. Née dans la mouvance du Nouveau Roman, c'est à elle que se rattachent les textes de Robbe-Grillet et Jean Ricardou.

Pour rendre compte de la nouvelle actuelle, peut-être pourrait-on ajouter deux galaxies.

– la galaxie Annie Saumont : fondée sur une intrigue, résolument réaliste, elle emprunte à toutes les catégories antérieures ; elle leur ajoute la dénonciation, d'autant plus ravageuse qu'elle se présente sans violence apparente (128) ;

– la galaxie « Nouvelle Fiction » (129) : critique non de la société mais de la représentation qu'on en fait, elle revendique une vision du monde intégrant l'imagination, le rêve, l'inconscient, les mythes (avec, entre autres, Jean-Luc Moreau, Hubert Haddad, Marc Petit, G.-O Châteaureynaud) : « Tourner le dos au réalisme en littérature, à mon sens, ce n'est pas se désintéresser du monde et de l'histoire, c'est au contraire une attitude éminemment politique, une manière de contester l'ordre établi, d'inventer un possible » (130).

4. LA NOUVELLE CONTEMPORAINE : ASPECTS SOCIOLOGIQUES

4.1. Le statut du genre

Complexe et mouvant, le statut de la nouvelle, en France, a toujours été et reste mineur (131). En témoigne le fait que l'écrivain de nouvelles a mis longtemps avant d'être désigné par un substantif particulier, « nouvelliste » ; encore celui-ci a-t-il du mal à s'imposer. Les auteurs ont eux-mêmes tendance à se dénigrer, de façon d'ailleurs ambivalente : après avoir affirmé sa conception exigeante du recueil et de la nouvelle, Marcel Arland termine l'avant-propos cité plus haut par la déclaration ironiquement modeste : « je ne suis qu'un conteur de nouvelles ».

Ce statut particulier de la nouvelle semble dû à plusieurs facteurs : sa longueur, sa parenté avec d'autres genres et son mode de diffusion. En France, la brièveté ne fait pas sérieux. L'auteur de nouvelles est ici considéré comme quelqu'un qui manque du souffle nécessaire à l'écriture d'un roman, ou bien qui passe par l'écriture de textes brefs avant de se risquer à une entreprise plus exigeante et plus noble. Certains écrivains entretiennent d'ailleurs ce préjugé en publiant comme nouvelle des fragments qu'ils destinaient à un roman (132). La nouvelle se situe donc pour nous dans l'avant-texte, la marge ou la chute. Or, nombreux sont les témoignages d'écrivains qui disent au contraire combien elle est difficile à écrire et affirment qu'un sujet s'impose à eux sous la forme d'un roman ou d'une nouvelle :

(128) Lorsqu'elle lit à haute voix ses textes, elle le fait d'ailleurs avec une grande douceur et une rare économie d'effets qui décuplent leur violence (cf. son intervention à Paris, à la Maison des écrivains, le 9 octobre 2000).

(129) Voir l'ouvrage de Jean-Luc Moreau (Critérion, 1991), qui a donné son nom à ce courant ainsi que le numéro 21 (avril 2000) de *Nouvelle Donne*.

(130) Marc Petit, entretien, *Brèves* n°59, p. 8.

(131) Voir la liste des 100 livres « restés dans (notre) mémoire » d'après le jeu de la FNAC (*Epok*, nov. 1999). Il est vrai que les livres ont été choisis parmi les 200 présélectionnés par des journalistes du *Monde* et des libraires ; mais en tout état de cause, quel que soit le niveau du choix (organismes / participants), il est significatif.

(132) C'est le cas d'Aragon, qui publie dans *Le Mentir-vrai*, en tant que nouvelle, « Les Rendez-vous romains », texte qu'il avait publié dans *Les Lettres françaises* avec la note « Ce fragment constitue le premier chapitre d'un roman en cours d'écriture et qui n'a pas encore de titre » – qui figure comme telle dans le recueil de nouvelles. Merci à Patricia Principalli d'avoir attiré notre attention sur ce point.

« [...] une nouvelle est un concept que l'écrivain peut « tenir », entièrement réalisé, dans son imagination, en un moment donné. [...]Voilà pourquoi je ne puis comprendre comment l'on peut s'imaginer que l'écrivain choisit d'écrire un roman ou une nouvelle *après* avoir déterminé ce dont il va parler. Une nouvelle, elle *arrive* » (133)

Nous sommes parmi les rares pays à dévaloriser ce genre, qui est au contraire fort prisé dans le monde entier, et tout particulièrement dans les pays anglophones ou hispanophones. Par ailleurs, parce que la nouvelle a pour vocation première de rendre compte du réel mais permet, grâce à son jeu sur l'implicite, de le contester de façon détournée ou au contraire violente, elle est très développée dans les régions en proie à de graves problèmes politiques ou sociaux. Elle joue un rôle important dans les pays accédant à l'indépendance (ce fut le cas de l'Afrique (134)) et / ou en développement. La nouvelle francophone non européenne est d'ailleurs fort riche.

En dépit de la dévalorisation du genre, on voit périodiquement s'élever en France des voix enthousiastes mais isolées faisant l'éloge de la nouvelle : après Baudelaire et Marcel Arland, c'est le billet d'Anne Bragance « Eloge de la nouvelle », dans *Le Monde* (22 avril 1983), le supplément du *Monde* intitulé *Eloge de la nouvelle* (26 juin 1997), avec entre autres, un article d'Hector Bianciotti intitulé « L'Art de la perfection » (135). Et même si Anna Gavalda a subverti la proposition que lui a faite récemment *Le Monde des Débats* (136), il est significatif qu'on lui ait demandé d'écrire un article sur le genre de la nouvelle...

On peut distinguer trois phases dans la fortune de la nouvelle au XX^e siècle :

- une présence constante mais relativement effacée jusque dans les années 1970, en dépit de quelques exceptions : *Le Mur* a valu à Sartre le Prix du Roman populiste en 1940 ; il a eu de gros tirages et de nombreuses rééditions, y compris en livre de poche. *Le Premier Accroc coûte deux cents francs* d'Elsa Triolet a obtenu le prix Goncourt en 1944. Dans un cas comme dans l'autre, il est d'ailleurs probable que c'est leur lien avec l'histoire récente (guerre d'Espagne, nazisme pour le premier ; Résistance pour le second) qui a favorisé la consécration officielle et le succès populaire de ces recueils ;
- une effervescence qui tend à la revaloriser dans les années 70-80 : diversification des registres, développement d'une science-fiction politique (137), naissance de revues, création de la Bourse Goncourt de la nouvelle en 1974 et du Prix de l'Académie française. Mais au même moment, les nouvellistes consacrés (Le Clézio, Tournier) jouent ostensiblement avec des genres voisins et l'édition et la critique boudent la nouvelle.
- Actuellement, la nouvelle conserve son statut de parente pauvre, sauf lorsqu'elle fait alliance avec des registres considérés eux aussi comme décalés : la science-fiction, la littérature noire ou policière. Elle a cependant gagné du terrain. Examinons donc les composantes de sa situation actuelle.

(133) Trad. pers. « a short-story is a concept that the writer can "hold", fully realised, in his imagination at a time. [...] For this reason I cannot understand how people can suppose one makes a conscious choice *after* knowing what one wants to write about, between writing a novel or a short story. A short story *occurs*. » Introduction à *Nadine Gordimer, selected stories*, Penguin, 1975.

(134) Voir, par exemple, le recueil *Jazz et vin de palme* de E.B. Dongala. Pour des textes plus récents, voir les récentes publications de la maison d'édition *Le Serpent à plumes*, qui développe sa politique éditoriale dans ce sens. Se référer à la bibliographie pour des livres ou numéros spéciaux sur ces aspects.

(135) Appréciation liée au fait qu'il est d'origine argentine ? Son recueil de nouvelles *L'Amour n'est pas aimé*, traduit de l'espagnol, est disponible dans la collection L'Imaginaire, chez Gallimard. Pour le domaine français, ce supplément évoque également Annie Saumont, Marie Desplechin, Marcel Schwob et Cyrille Fleischman.

(136) Février 2000, p. 33.

(137) Cf. la collection *Présence du futur* chez Denoël.

4.2. Production

4.2.1. Auteurs

Nombreux sont les auteurs de nouvelles. Ils se répartissent en plusieurs catégories. Les écrivains reconnus, tout d'abord. Certains ont été consacrés nouvellistes il y a plusieurs décennies déjà : Boulanger, Tournier, Le Clézio. Le premier n'en publie plus, le second plus guère, le troisième continue mais pratique également avec succès d'autres genres. Parmi les auteurs qui ont émergé comme nouvellistes importants dans les années 80, beaucoup se sont tournés depuis vers le roman (souvent long : Vautrin, Fleutiaux) ou en écrivent parallèlement : c'est le cas de Châteaureynaud ou de Christiane Baroche, qui pourtant poursuit une importante activité autour de la nouvelle (138). Ces écrivains conservent cependant une fidélité au genre, qu'ils ont contribué à revaloriser et qui les a distingués. Mais la seule à se revendiquer et à être désormais considérée comme une nouvelliste à part entière est Annie Saumont.

Par ailleurs, beaucoup de gens écrivent des nouvelles, même s'ils ne sont pas – ou seulement occasionnellement – publiés. Les revues spécialisées reçoivent de très nombreux manuscrits, les concours ne manquent pas de participants, et bien des tiroirs ou dossiers recèlent des textes. On observe donc un phénomène assez comparable à ce qui se passe pour la poésie. En marge des circuits commerciaux, des êtres s'expriment mais aussi tentent de rendre compte du monde dans la recherche exigeante d'un travail d'écriture. Écrivains de l'ombre, ils fréquentent aussi parfois les ateliers d'écriture

4.2.2. Ateliers d'écriture

Depuis une quinzaine d'années en effet, les ateliers d'écriture fleurissent. Regroupés sur des week-ends ou des périodes de vacances, ils s'adressent souvent aux adultes ou, par le biais d'associations, aux adolescents. Le public touché s'élargit actuellement (prisonniers, SDF, personnes marginalisées) et les organisateurs ne jouent plus seulement sur le désir d'expression personnelle ou de création des écrivains mais sur les vertus de socialisation de l'écriture : *La Rue* organise régulièrement de telles sessions, qui aboutissent parfois à des nouvelles publiées dans la revue.

Pourtant, la tenue d'ateliers dans les institutions d'enseignement reste rare et leur statut, souvent marginal (dans le secondaire, pendant l'heure de la cantine ; dans le supérieur, dans des UFR de Communication plutôt que de Lettres ; dans des UFR de Lettres, dans le cadre de DESS plutôt que de cursus traditionnels). Ils ne sont d'ailleurs pas forcément faciles à conduire dès qu'ils entrent dans un cursus. N'ayant pas eu l'occasion d'écrire des textes de réécriture ou de création dans le cadre institutionnel auparavant, les jeunes sont souvent bloqués et s'autocensurent en fonction de ce qu'ils croient être l'attente des « animateurs ». Par ailleurs, leur souci d'expression est si fort qu'il est difficile de le concilier avec des pratiques textuelles raisonnées et de mettre en place l'évaluation qu'exige l'institution. Les nouveaux programmes du secondaire arrivent à point pour modifier cet état de fait et ce, d'autant plus que les adolescents pratiquent plus qu'on ne le croit diverses formes d'écriture, dont la lettre, le journal intime ou ce qu'ils appellent souvent les « notations de réflexions ».

(138) Actuelle Secrétaire de la Société des Gens de lettres, après un autre nouvelliste, G.-O Châteaureynaud ; membre de plusieurs jurys de concours.

4.2.3. Concours / prix / manifestations

Depuis les années 70 se sont développés de nombreux concours, qui encouragent les écrivains de nouvelles. Les prix sont souvent modestes mais peuvent consister en la publication d'un recueil individuel ou d'un texte dans le cadre de recueils collectifs. La diffusion et la commercialisation des recueils collectifs réunissant les nouvelles primées posant souvent problème, ils sont en général distribués gratuitement.

Lancés par des passionnés de la nouvelle, ces concours entrent souvent dans le cadre d'une politique de communication de collectivités : municipalités (Muret, Perpignan, Cholet, Palaiseau, Ivry, Le Mans etc), institutions (CROUS, universités (139), Paris III par exemple) bibliothèques (BPI : la nuit de l'an 2000), organismes divers (RFI et le concours de la meilleure nouvelle de langue française ; Rotary club). Les revues de nouvelles ont les leurs. Les maisons d'édition s'en servent comme des opérations de publicité et les organisent seules (Glénat ; le prix Stendhal de la nouvelle) ou le plus souvent en liaison avec un périodique ; il s'agit la plupart du temps de concours de nouvelles policières ou de science-fiction (*Phosphore* / Libro ; *Le Monde* / Gallimard Série noire ; *Libération* / Points Seuil).

Les concours destinés aux jeunes (en général, 15-25 ans) se multiplient : ils sont organisés par divers organismes (par exemple le Lion's Club de Créteil...) et des institutions d'enseignement (universités, lycées, collèges) qui les relient parfois à des activités pédagogiques (140). Le prix du jeune Ecrivain de Muret joue un rôle particulièrement important dans la mesure où il débouche sur une mise en relation du lauréat avec un nouvelliste parrain. Prenons le cas du concours organisé par Libro. Destiné aux élèves de collèges en 1997 et 1998 (Sherlock Holmes ; science-fiction), cette année, il a été lancé dans les librairies et les grandes surfaces (80 000 bulletins distribués) et en collaboration avec *Phosphore* (lectorat ciblé : 15-25 ans). Il s'agissait, à l'occasion de la parution d'un ouvrage de Pierre Bordage en six livraisons dans la revue (de janvier à juin 2000), de proposer aux lecteurs de plus de 15 ans (pas de limite d'âge supérieure) d'écrire un récit de science fiction de 5 à 10 pages sur un thème imposé relié à celui de l'ouvrage de l'auteur (141). Un jury de professionnels (dont Pierre Bordage) a sélectionné trois nouvelles : la première a été publiée dans le numéro de juillet de *Phosphore*. Un jury de 15-25 ans a sélectionné une autre nouvelle, qui a été diffusée sur le site Internet de la revue.

C'est relativement récemment qu'ont commencé à exister des prix consacrant spécifiquement des recueils de nouvelles. Auparavant, c'était – en quelque sorte – en dépit de leur appartenance générique qu'il leur arrivait d'être couronnés : *Faux passeport*, de Charles Plisnier (1935) et *Le Premier Accroc coûte deux cents francs* d'Elsa Triolet (1945) ont reçu le Prix Goncourt et Sartre a obtenu pour *Le Mur* le prix populiste... du roman !

Le prix Prométhée est attribué depuis 1986 à un auteur inédit de recueil de nouvelles d'expression française ; le lauréat voit son recueil publié par les éditions du Rocher. La ville de Saint-Quentin décerne deux prix : l'un à un recueil déjà publié ; c'est la Bourse Goncourt de la Nouvelle que l'on appelle souvent le Goncourt de la nouvelle mais qui est bien loin de bénéficier du tapage publicitaire (et des retom-

(139) Après un grand succès au début, ces concours suscitent moins de participation : compte tenu de la nouvelle organisation de l'année universitaire, les calendriers ne sont pas toujours adaptés et les étudiants un peu coincés par le poids de l'institution.

(140) On trouvera sur internet la présentation de certaines d'entre elles : « La nouvelle : un genre à découvrir », <http://www.ac-dijon.fr/pedago/cdi/exper99> ; « le prix de la nouvelle Littéraire », <http://www.ac-nancy-metz.fr/pres-etabl/Moulin/nouvlett.htm>.

(141) « Dans un avenir lointain, un peuple d'élites et un peuple primitif entrent en contact. Imaginez leur rencontre et leur cohabitation dans un univers de votre création ».

bées financières) de son presque homonyme... Le prix de la ville de Saint-Quentin couronne le manuscrit d'un auteur qui n'a jamais eu de recueil publié ; à la somme d'argent que reçoit le lauréat (10.000 francs) s'ajoutent une notoriété et des contacts avec le monde de l'édition et de la presse qui lui facilitent l'accès à la publication, au moins dans des revues. On comprend d'ailleurs mieux le succès du dernier recueil d'Anna Gavalda, la couverture médiatique qu'il a reçue et l'accueil que lui ont fait les libraires (rencontres, signatures) lorsqu'on sait qu'elle avait été primée à Saint-Quentin, pour un autre recueil, en 1998, après avoir d'ailleurs été sélectionnée pour une nouvelle au concours organisé par l'Espace Icare d'Ivry.

Certains de ces concours s'accompagnent de manifestations. C'est le cas du Festival de la nouvelle (qui est d'ailleurs devenu depuis 1999 celui « de la nouvelle et du conte »). Organisé depuis 1985 par la ville de Saint-Quentin et piloté par la bibliothèque municipale, il a lieu en mai sous des chapiteaux dressés sur la place de l'hôtel de ville. Il est devenu un rendez-vous suivi par la profession dont *Le Monde des livres*, par exemple, rend désormais régulièrement compte. Pendant trois jours, se succèdent rencontres de nouvellistes avec le public, débats et lectures, salon du livre exposant revues et recueils, séances de travail des écrivains avec des enseignants, des associations et des documentalistes, visites de nouvellistes dans des classes où les élèves ont travaillé sur leurs textes. Un concours de nouvelles est organisé pour les collèges et les lycées d'Amiens (certains textes sont publiés dans *Nouvelle Donne*). De plus, un recueil réunissant des nouvelles inédites de nouvellistes confirmés invités au festival est publié à cette occasion et distribué gratuitement à un public nombreux.

Ailleurs, des manifestations de types divers sont organisées autour de la nouvelle : « Jeudis de la nouvelle » à Angers ; à Paris, soirées à la Maison des écrivains, mais aussi dans des structures plus ouvertes (en 1988, dans les bibliothèques municipales de la ville ; dans des brasseries, des « lieux insolites » (142)). Elles sont souvent accompagnées de lectures de textes, par les écrivains ou des comédiens, qui renouent avec le tropisme oral initial du genre. Elles correspondent à une évolution assez récente qui tend à se développer, dans des environnements d'ailleurs variés : bibliothèques, cafés, et même à la radio.

4.3. Diffusion

Au XVI^e siècle, avec l'essor de l'imprimerie, on réunit en volume des récits qui étaient souvent oraux et paraissaient parfois d'ailleurs de façon anonyme. A partir du milieu du XVII^e, la nouvelle devenant longue, elle donne assez souvent lieu à des publications indépendantes (143). Dans le courant du XVIII^e siècle, commence à se répandre un mode de publication qui deviendra celui du XIX^e siècle : parus séparément dans *Le Mercure*, les contes de Marmontel sont publiés en recueil en 1759 sous le titre *Contes moraux*. On a vu le rôle joué au XIX^e siècle par la presse – revues intellectuelles aussi bien que périodiques ou journaux : le succès qu'y obtiennent les nouvelles décide de leur publication ultérieure en recueil.

Au début du XX^e siècle, la situation a empiré : l'édition répugne à reprendre les textes en recueils : « Vous me demandez si un éditeur prendrait un livre de nouvelles ! *Aucun !* Les nouvelles sont comme des volumes de vers pour eux ; ils n'en veulent à aucun prix, vu que ça ne se vend pas » écrit avec amertume Huysmans

(142) Par exemple : manifestation organisée par la librairie Nordest dans la brasserie Le Floréal (Paris X^e) le 20 juin 2000, avec une intervention de Daeninckx et la lecture d'une de ses nouvelles par un comédien ; opération « Lieux-dits – Lectures buissonnières » à Grenoble, avec lectures de nouvelles contemporaines (françaises et autres) par douze comédiens dans quatorze lieux.

(143) Godenne, *Histoire de la nouvelle française...*

en 1900 (144). Un siècle plus tard, sauf coup de cœur – ou de pub – d'un directeur de collection (145), les nouvelles publiées en revues n'accèdent à la publication en recueils que si leur auteur s'est distingué par des romans ou si la maison d'édition poursuit une politique d'auteur : c'est le cas pour Actes Sud et Claude Pujade-Renaud ou pour les auteurs du Dilettante. Annie Saumont n'a pu commencer à publier des nouvelles qu'après avoir cédé aux éditeurs qui exigeaient qu'elle leur donne des romans (146). Cela vaut même dans le domaine de la science-fiction. Il a fallu que Jean-Claude Dunyach fasse ses preuves avec des romans pour que les éditions Atalante songent à publier une intégrale de ses nouvelles.

4.3.1. Maisons d'édition et collections

Cependant, dans le courant du siècle, après Gallimard qui créa La Renaissance de la nouvelle avant la dernière guerre, plusieurs maisons d'édition ont ouvert des collections de nouvelles, souvent dirigées par des nouvellistes (147) ; elles les ont assez rapidement supprimées, à part dans le domaine de la science-fiction (148). Même L'Atelier Julliard, qui a publié de bons nouvellistes comme Annie Saumont, Christiane Baroche, Jacques Bens, Didier Daeninckx etc. a dû fermer il y a quelques années. Lorsque nous avons cru repérer chez les éditions Rivages une ouverture vers les nouvelles, nous nous sommes fait sèchement répondre au téléphone « nous ne cherchons pas à publier des nouvelles ; nous recherchons de bons textes »... Remarque somme toute assez flatteuse pour la qualité de la nouvelle actuelle. En effet, après une période assez combattante, les croisés de la nouvelle se sont repliés : aussi bien les auteurs, qui se sont mis à publier des romans, que les éditeurs.

En tout état de cause, il est vrai qu'un recueil de nouvelles, en édition brochée, coûte aussi cher qu'un roman, que dans un recueil, toutes les nouvelles ne sont pas de la même qualité et que la critique rendant peu compte de ce genre, le risque commercial est assez important, sauf si le nouvelliste est un auteur confirmé par ailleurs et si le bouche à oreille fonctionne, ce qui est malgré tout souvent le cas chez les amateurs de nouvelles.

Qu'en est-il des collections de poche (149) ? Si elles publient essentiellement des traductions, elles s'ouvrent cependant plus qu'avant – et plus vite – à la nouvelle. Elles préfèrent manifestement les valeurs sûres (XIX^e siècle) mais elles éditent également des textes récents de qualité, des nouvelles policières et de la science fiction. Elles se développent : Gallimard vient de créer une nouvelle collection « Folio SF » (150), qui publiera essentiellement des classiques plus ou moins récents avec, pour les nouvelles, une dominante américaine très nette (151) : la SF française est représentée, dans les trente premiers titres lancés en octobre, par un roman d'Andrevon (152) et un seul recueil de nouvelles françaises paraîtra d'ici mars (Pierre Stolze : *La Maison Usher ne chutera pas*).

Globalement, le choix des œuvres est lié à des contraintes commerciales : tex-

(144) Lettre du 12 février 1900, in *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève : Droz, 1957 ; cité dans René Godenne, *Etudes sur la nouvelle de langue française*, p. 56.

(145) Il a fallu l'implication d'une maison d'édition féministe, des Femmes – qui assure d'ailleurs assez mal sa diffusion... – pour que soit publié assez récemment un recueil de nouvelles de George Sand ; encore est-il notable que les préfaces aux cinq nouvelles qu'il comporte émanent d'universités américaines. Une autre édition a suivi.

(146) Maison des Écrivains, cf. *supra*. Elle a ajouté en souriant que désormais on ne le lui demande plus...

(147) Paul Morand pour La Renaissance de la nouvelle (1934-1939), Jean Vautrin pour l'Atelier Julliard. Pour des informations sur les collections, voir l'article de R. Godenne, « Vie de la nouvelle au XX^e siècle » in *op. cit.*

(148) Chez « j'ai lu » ou Marabout.

(149) Dans le domaine de la francophonie, voir Hatier / Monde noir poche.

(150) Comportant un guide de lecture de Francis Valéry présentant la SF (avec fiches pédagogiques).

(151) Lovecraft, Bradbury, John Varley, Fredric Brown. A paraître en mars, une anthologie-manifeste des années 80 de nouvelles « cyber-punk », *Mozart en verres miroirs* (avec une préface de Bruce Sterling).

(152) Le responsable de la collection a déclaré que les nouvellistes américains sont beaucoup « professionnalisés ».

tes appartenant déjà au fonds ou tombés dans le domaine public, auteurs consacrés, effets de mode ou de scandale (153). Ces critères valent d'ailleurs aussi pour « le livre à dix francs », grâce auquel des textes anciens soit très connus soit difficilement disponibles sont désormais facilement accessibles : (« La Fanfarlo », de Baudelaire, « Le Coffre et le revenant de Stendhal », « Une Passion dans le désert », de Balzac, trois nouvelles des *Soirées de Médan* dues à Zola, Céard et Hennique). Même si le livre « à dix francs » est en fait onéreux, on aurait tort de ne pas utiliser les petits ouvrages des collections Mille et une nuits, Librio, ou un peu plus chers – les collections de récits brefs des Editions du Rocher ou du Serpent à plume, qui ont le mérite d'être à la portée de la bourse des élèves.

La maison d'édition H.B. prend le contre-pied de l'attitude prudente des éditeurs : née en 1995, elle a publié 83 livres, dont 35 recueils de nouvelles. Pour fêter son cinquième anniversaire, elle annonce d'ailleurs une « célébration de la nouvelle » avec la publication, d'ici la fin 2000, d'un florilège des meilleures nouvelles qu'elle a découvertes et d'un essai sur la nouvelle de François Bouchardeau. Il faut espérer que la diffusion de cette maison d'édition courageuse s'améliorera.

Il reste difficile d'identifier un volume comme roman ou recueil de nouvelles en consultant des catalogues (154), en se référant au journal professionnel des libraires (*Livres hebdo*), en cherchant dans les bases de données informatiques comme Electre (Cercle des éditeurs) ou BNF (par exemple, *Le Grand pardon*, de Marcel Arland, n'y apparaît pas comme recueil de nouvelles...), dans les rayonnages des librairies ou tout simplement en se fiant à la couverture, qui omet fréquemment la mention générique. Il est par ailleurs toujours rare (même si la situation est en cours d'évolution) de voir les recueils de nouvelles françaises figurer dans les vitrines de librairies ou sur les tables de nouveautés.

Certaines maisons d'édition sont cependant plus susceptibles que d'autres de publier des recueils de nouvelles en édition brochée : Gallimard, Julliard, Mazaurine, Grasset, P.O.L., mais aussi, plus récemment, Actes Sud, Odile Jacob, L'Arpenteur, Verdier, Le Dilettante, Rivages, H.B. ainsi que Fayard et les éditions du Rocher, qui publient beaucoup de textes de Nouvelle Fiction (155).

4.3.2. Anthologies

Depuis des décennies, la mode des recueils annuels de « best short stories » – souvent récompensées par des prix et rentrant dans des circuits commerciaux assez comparables au Prix Goncourt chez nous – joue un rôle important dans la diffusion de la nouvelle aux Etats Unis (156). En France, la parution d'anthologies de ce type (par exemple « Les Meilleures nouvelles de l'année » chez Syros) n'a guère eu de succès, en dépit de déclarations enthousiastes énoncées en avant-propos et en quatrième de couverture « La nouvelle est par excellence le lieu où écrivain et lecteur collaborent pour aboutir par delà les mots à une création commune, instantanée, intense, parfois fulgurante » (157). Serait-ce cette « création commune », cette adhésion nécessairement active du lecteur qui ferait peur ? En

(153) Delerm et Virginie Despentes pour le livre à 10 francs. Inversement, la publicité faite à Frédéric Beigbeder pour son roman *99 Francs* à l'automne 2000 a fait apparaître son recueil *Nouvelles sous extasy*, publié antérieurement (Folio) dans les vitrines ou sur les tables de nouveautés des librairies.

(154) A part chez pour des éditeurs ou collections comme le Serpent à plumes, Hatier Monde noir. Il semblerait cependant qu'une évolution se dessine chez Gallimard (catalogue général et catalogue Folio).

(155) A rajouter les initiatives d'éditions régionales (par exemple, la collection *Nouvelles Latitudes* de Page à Page).

(156) Il existe un phénomène similaire en Inde : au moment de la plus grande fête bengalie, se publient au Bengale des recueils de nouvelles fort prisés et ayant un lectorat à la fois élitiste et populaire.

(157) Vol. de 89-90.

revanche, les anthologies de nouvelles policières mais surtout de science fiction fleurissent et se vendent bien.

Il existe des anthologies thématiques : *Nouvelles révolutionnaires* ; *Nouvelles musicales* (158). Elles ont en commun – sans d’ailleurs l’annoncer en couverture – de ne pas comprendre de nouvelles du XX^e siècle... René Godenne (qui a écrit le premier livre sur la nouvelle française et a à son actif de nombreuses publications informatives sur la nouvelle contemporaine) dit s’être démené en vain pour publier une anthologie de nouvelles modernes. Soucieuse de procurer aux enseignants et aux lycéens, dans la perspective des nouveaux programmes, des textes récents en édition de poche, nous avons nous-même contacté plusieurs éditeurs sans succès. Les raisons avancées sont toujours les mêmes : les nouvelles ne se vendent pas, et pour les textes récents les droits sont onéreux. Pourtant, on publie Borges, Marquez ou Carver en édition de poche ; on paye donc des droits pour cela... Il semblerait cependant que les éditions Flammarion aient décidé de programmer pour 2001 la parution d’une anthologie réunissant douze nouvelles d’Annie Saumont dans la collection « Etonnants classiques » : sans doute est-ce le résultat de la notoriété de l’auteur mais aussi de son attachement à ce que ses nouvelles soient accessibles en édition bon marché.

Pour trouver des anthologies de nouvelles modernes et contemporaines, il faut paradoxalement avoir recours à des éditions bilingues ou publiées à l’étranger : soit que le Ministère des Affaires Etrangères ait répondu à une demande de pays intéressés par la nouvelle et par la littérature française contemporaine en contribuant au financement de la publication (159), soit que l’alibi pédagogique joue, soit que les services de droits étrangers soient plus ouverts et / ou bénéficient du soutien du Ministère de la Culture, soit encore parce que les éditeurs étrangers sont prêts à prendre des risques financiers pour répondre à une demande locale. Si bien qu’on arrive au paradoxe que des nouvellistes ignorés de Français cultivés sont connus (et traduits !) à l’étranger. De même, *L’Exil et le Royaume* ou *Le Mur* figurent fréquemment au programme des universités étrangères (peut-être aussi parce qu’il est plus facile pour des étudiants étrangers de travailler sur des textes courts) alors qu’ils sont – comme en général les recueils de nouvelles – peu étudiés en France.

Certaines anthologies sont également dues à des initiatives caritatives : par exemple, le recueil *Histoires d’enfance* (plutôt destiné aux collégiens), qui est né de la collaboration de l’association Sol en si (Solidarité enfants sida), des éditions Robert Laffont, de France Inter et de nouvellistes... que la quatrième de couverture désigne d’ailleurs comme des « romanciers »...

4.3.3. La presse

Si le rôle de l’édition dans la diffusion des nouvelles s’est significativement développé au XX^e siècle, celui de la presse demeure important, ce qui pose d’ailleurs des problèmes pour la conservation des textes.

– *Les revues littéraires ou spécialisées*

Certaines revues littéraires généralistes publient des nouvelles, régulièrement ou à l’occasion de numéros spéciaux (*Europe*, *La NRF*) et / ou rendent compte

(158) Presses Pocket, (Balzac, Anatole France, Jules Verne) ; Liana Lévi, 1992 ; 26 nouvelles... du XIX^e siècle.

(159) *Parallèles : Anthologie de la nouvelle féminine de langue française* publiée avec le soutien de l’Ambassade de France en Irlande et aux États unis, réunit des textes du XX^e siècle d’auteurs français ou non (par ex : Corinna Bille, Maryse Condé, France Théoret). Ils sont suivis d’une étude. *Nouvelles nouvelles, Vingt-trois récits pour le plaisir de lire*, édition pédagogique due à M. Tans, N.C. von Seggelen-Morel, W.J. Schulpén : Apeldorn : ed. Van Walraven, Pays bas, 1994. *Nouvelles de France : dix-huit nouvelles françaises du XX^e siècle*, Naga Presses, Bangkok (ed. M-C Kirpalani, 1991), *Autour de la nouvelle*, Bangkok (Club Nouvelle, 1994).

– quoique de façon parcimonieuse – de parutions de recueils. Elles publient en général des textes d’auteurs confirmés ; dans le cas contraire, elles ont incontestablement une fonction de consécration.

D’autres se spécialisent dans la nouvelle. Celles qui sont nées dans les années 80 ont pour la plupart disparu après avoir joué un rôle important pour la publication de textes souvent de qualité et la reconnaissance du genre ; il est malgré tout encore possible de les consulter dans les institutions qui y étaient abonnées (160). Citons *Nouvelles Nouvelles*, animée par Daniel Zimmermann et Claude Pujade-Renaud, ainsi que *Le Serpent à plumes*, dont l’itinéraire est assez original : créée en 1988, elle publiait des textes français mais aussi – et surtout – du monde entier. Parue d’abord sous une forme assez originale et luxueuse (un dossier et des cahiers de quatre pages), elle s’est bientôt transformée en une revue de poche, rassemblant plusieurs numéros, qui a atteint des tirages assez étonnants : 20 000 exemplaires pour le premier volume ; après quelque temps, une stabilisation autour de 10 000. La revue a cessé de paraître depuis 1996 parce que ses activités se sont développées dans le sens de l’édition. Ils publient désormais indifféremment nouvelles, romans ou autres textes ; on peut en particulier trouver chez eux des auteurs francophones non hexagonaux, y compris de nouvelles.

Aujourd’hui, un nombre important de revues – d’importance et de tirages variables, il est vrai – se consacrent à la publication de nouvelles : la brochure distribuée par le Festival de la nouvelle et du conte de Saint-Quentin en dénombre 13 (161). Parmi elles, *Brèves* montre une belle vitalité puisque après avoir fait ses classes sous le titre *Le Gué* à la fin des années 70, elle existe comme telle depuis 1981 et publie quatre numéros par an, dont la plupart sont épuisés. Elle envisage d’ailleurs de passer prochainement à un tirage dépassant les 2000 exemplaires. À côté de numéros généraux, comportant des nouvelles mais aussi des notes de lecture sur les dernières parutions et des entretiens avec des nouvellistes, elle propose des numéros spéciaux sur un auteur, un registre, une région ; elle accueille également la nouvelle francophone et étrangère. L’équipe de rédaction propose aussi des animations d’une journée sur la nouvelle, ainsi que des expositions (162). *Nouvelle Donne* (163) (née en 1993 ; issue de *L’Entaille* – 1985 / 87 – devenue *Taille réelle* – 1987 / 92) est également très active et publie des nouvelles, des entretiens, des dossiers ainsi que des informations sur tout ce qui touche au genre (publications, concours etc.).

Ayant souvent un rôle de défricheur, ces revues ne rémunèrent pas les auteurs, pour qui la publication est déjà un premier pas vers la reconnaissance. Elles ont par ailleurs un problème de diffusion : elles ne se vendent en général pas en kiosque mais se diffusent sur abonnement et parfois, grâce à un système de dépôt, dans des librairies universitaires ou à la faveur de réseaux de complicités individuelles ou régionales. Il leur arrive de publier des recueils collectifs de nouvelles, par exemple sur un thème donné, grâce à une souscription lancée auprès des abonnés.

(160) La base de données Myriade permet de localiser les bibliothèques abonnées à une revue et de vérifier si le numéro souhaité est disponible.

(161) *Brèves*, *Éditions plurielles*, *Encres vagabondes*, *Formules*, *Harfang*, *Hauteurs*, *J’écris*, *Le Jardin d’essai*, *Nouvelle Donne*, *La Nef des fous*, *Paperolles*, *Salmigondis*, *Sapriphage*.

(162) L’exposition générale « Nouvellistes et nouvelles contemporaines de langue française » présentait sur un panneau huit versions de la première page d’une nouvelle d’Annie Saumont, « Le Café du commerce ». Elle est désormais remplacée par des expositions consacrées à des nouvellistes particuliers (Allais, M. Aymé, Camus, Maupassant, Leblanc, Mérimée, Vian, Supervielle etc.).

(163) Pour se tenir au courant de la vie du genre et lire des textes contemporains, *Brèves* et *Nouvelle Donne* sont de précieux instruments.

– **Autres revues**

C'est encore par le jeu des réseaux d'amitiés ou de sympathies mais aussi de projets éditoriaux que certaines revues lancent des initiatives liées à la nouvelle. Ainsi, *Autrement* a créé en 1988 une collection nommée Littératures / Romans d'une ville (on a bien lu « Romans »...) dont les premiers titres étaient des volumes intitulés respectivement *Paris, rive noire*, et *Paris, rive glauque*. Il s'agit de fictions inédites d'auteurs connus (Daniel Picouly, Marc Villard, Didier Daeninckx etc.) tous présentés en quatrième de couverture des deux recueils comme « auteurs de 'polars' et de 'romans noirs' ». Ton dominant : humour noir et glacé... L'opération, organisée par un collectif de libraires, a été soutenue par un concours doté en livres qui nécessitait d'avoir repéré des indices dans les textes publiés. Mais on trouve également des nouvelles dans des revues comme *Le Réverbère* « Journal français des sans-abri et des sans emploi » ou *Macadam journal*.

Notons, au sujet des revues d'université, la situation particulière de la France, qui étonne beaucoup nos collègues étrangers puisqu'elles ne comportent que des articles d'analyse alors que, dans la plupart des pays, elles incluent aussi des poèmes et des nouvelles. C'est le cas aux Etats-Unis, où l'intérêt pour la nouvelle est important. Après la seconde guerre mondiale, les universités ont d'ailleurs procuré des revenus complémentaires aux nouvellistes qui ne gagnaient pas suffisamment en publiant dans des journaux et revues : cours de « creative writing », lectures, conférences et publications dans des revues littéraires universitaires. Si ce mode de diffusion n'a pas été sans conséquences sur le traitement du genre (en particulier, brièveté calibrée et nécessité d'écrire des textes du même type pour se créer un profil reconnaissable) (164), il a eu le mérite de lui conserver sa vitalité. Il n'existe rien de tel chez nous : même d'excellents numéros largement consacrés à la nouvelle ne publient pas de textes ; on ne saurait d'ailleurs s'en étonner compte tenu de la dichotomie entre lecture et écriture qui règne traditionnellement dans les enseignements.

– **La presse grand public**

On remarque depuis quelque temps une présence plus forte, manifestement liée à des motivations commerciales, de la nouvelle dans la presse grand public. Lorsque arrivent les fêtes ou surtout l'été, périodiques et journaux publient des nouvelles dont il est bien précisé qu'elles sont inédites. Ce sont en général des histoires policières ou de science fiction. L'analyse de la publicité est intéressante : « En cadeau, chaque lundi à partir du 7 juillet, *Elle* vous offre de sacrées bonnes nouvelles ! [...] Ils ont écrit rien que pour vous ! » (165) ; « Nouvelles du bout du monde : Séries noires en série : chaque vendredi (daté samedi), *Le Monde* offre à ses lecteurs des nouvelles inédites en collaboration avec Gallimard » ou « Les nouvelles de l'été de huit dames en noir » (*Le Monde*) (166). Les auteurs publiés sont en général connus et connotés « modernes » (167). La nouvelle devient donc un loisir de qualité ou un cadeau : un produit consommable (168) présenté sur un support détachable qu'on peut jeter, prêter ou conserver. *Le Monde* ne réunit pourtant plus ces textes en un volume, comme il le faisait dans les années 80 pour son supplément du dimanche.

(164) Voir les articles de William Peden et George Garret dans *Critical Survey of Short Fiction*, ed. Franck N. Magill, Salem Presse, Englewood Cliffs, New Jersey, USA, 1981.

(165) Pleine page de publicité dans le *Nouvel Observateur*. Les auteurs annoncés sont Mary Higgins Clark, Max Gallo, Irène Frain, Madeleine Chapsal, P.D. James.

(166) Sur une base moins régulière, d'autres périodiques publient une nouvelle pendant l'été : le *Nouvel Observateur*, par exemple (Jean-Pierre Dubois, « La Barrière de la langue », 13-19 août 1998).

(167) *Elle*, été 2000 : Delerm (« Quiproquo »), Marie Desplechin (« Nous entrerons dans la carrière »).

(168) En témoigne le nouvel agenda de 10 / 18 : « Agenda 10 / 18, sept 2000 / dec 2001, à lire au fil du temps, 5 nouvelles inédites et plus de 40 citations »...

– Répercussions sur la forme de la nouvelle :

Si la parution des nouvelles dans la presse avait eu de fortes répercussions sur le genre au XIX^e siècle, il n'en est plus de même. Les revues spécialisées accueillent tous types de nouvelles, de longueur variable mais assez courtes cependant, cette brièveté relevant du traitement actuel du genre. Les concours imposent des maxima de longueur assez variables eux aussi (169). Seules les parutions de type exceptionnel peuvent imposer un calibrage : par exemple, pour les nouvelles publiées l'été par *Le Monde*, un cahier de 16 pages, dont la première présente l'auteur et la dernière donne la liste des dix textes publiés dans la série ; les nouvelles elles-mêmes correspondent donc à 14 pages.

4.4. Internet

Internet joue désormais un rôle dans la diffusion de la nouvelle. A titre d'exemple, depuis huit ans Club-Internet organise, en collaboration avec *Le Serpent à plumes*, deux concours liés à la nouvelle : l'un vise à faire lire des nouvelles en ligne ; l'autre est un « Concours francophone de nouvelles en direct par fax et Internet pour les 15-30 ans » qui propose des dotations en livres aux lauréats, mais aussi la publication des meilleures nouvelles « en recueil ; elles côtoieront les textes des membres du jury qui se prêteront aux règles du concours ».

Citons par ailleurs l'existence de sites consacrés à la nouvelle : sur le genre (170) mais aussi textes en ligne (171), de qualité d'ailleurs fort variable.

4.5. Réception

4.5.1. Les lecteurs

On lit plus de nouvelles modernes qu'autrefois – mais pas forcément d'auteurs français. Interrogeons de bons lecteurs adultes et cultivés : ils ont sans doute lu Borges et Carver, entendu parler de Boulgakov ou Lobo Antunes mais ignorent quasiment tout de la nouvelle française contemporaine. Les jeunes, eux, évoqueront Buzzati, Kundera, Patricia Highsmith, Asimov, Simenon, Pierre Bordage, Bernard Werber... : le spectre s'est déjà élargi.

En dépit de ce que l'on pourrait penser, l'accélération de la vie ne semble pas être la raison principale de la légère progression de la lecture de nouvelles. Il suffit d'observer les comportements des gens dans les transports en commun. Dans le métro par exemple, on lit beaucoup : la presse, certes, mais aussi des essais, et des romans souvent volumineux ; de nouvelles, quasiment pas. Pourtant, les petits livres bon marché se glissent facilement dans une poche ou un sac, et le temps nécessaire pour lire une nouvelle correspond bien à la durée d'un trajet. En fait, le grand public semble hésiter à se plonger dans les nouvelles, qui requièrent une lecture très active : passer d'un texte à un autre, c'est changer d'univers ; c'est donc s'imposer des investissements personnels (intellectuels, imaginatifs et affectifs) redoublés. Finalement, quoique plus long, un roman est plus facile à lire...

(169) Pour le Prix de la Ville de Saint-Quentin, « pas plus de 30 feuillets de forme standard » pour 3 à 5 nouvelles ; pour le Concours francophone de la nouvelle, moins de dix feuillets ; pour les jeux floraux du Dauphiné-Rhône-Alpes, 5 ; pour le prix du texte court, 3 pages maximum de 25 lignes.

(170) Par exemple, ceux de René Godenne (Souvenirs d'un lecteur de nouvelles » <http://buweb.univ-angers.fr/PRESSES/Godenne/souvenirs.html>), de Vincent Engel, directeur du Centre d'études de la nouvelle contemporaine de langue française de Louvain-la-neuve, Belgique mais aussi « regards » : « La nouvelle, pas si mauvais genre que ça » (<http://regards.fr/archives/1999/>), qui proposent des témoignages de nouvellistes.

(171) L'un d'entre eux (celui de Dominik Vallet <http://www.fr/jdvallet/biblio.htm>) répartit de façon significative les textes selon trois catégories : fantastique, science-fiction (dominante) et non science-fiction.

C'est en fait à trois types de lectorat qu'appartiennent aujourd'hui les lecteurs de nouvelles.

– Ceux qui écrivent eux-mêmes des nouvelles ; il semblerait cependant qu'ils ne soient pas aussi assidus qu'on aurait pu le penser. Bien des nouvellistes confirmés connaissent peu les textes de leurs confrères. Quant aux autres, dans le dernier numéro (25, hiver 1992) de la revue *Nouvelles Nouvelles* – qui s'est arrêtée pour des raisons financières – les rédacteurs assénaient avec une certaine amertume deux chiffres : 800 abonnés, 8472 nouvelles proposées à des fins de publication...

– Des jeunes, attirés par la science-fiction (imagination / projection vers le futur et les possibles), la nouvelle policière (goût de l'action / mode des séries policières à la télévision), des textes répondant à leurs interrogations sur la vie ou parlant de leur univers. C'est aussi la génération qui pratique depuis des années le zapping devant la télévision ; qui peut donc facilement changer d'univers et ne valorise pas la continuité.

– Par ailleurs un certain lectorat, plus élitiste, goûte les plaisirs du fragment :

« Quand la production littéraire ressemble chaque jour davantage à une salle de sport où chacun vient faire étalage de ses performances, la distinction exige un art du minimum, du désencombrement, de l'ascèse. [...] L'époque n'est plus à la production, elle est à la productivité : le plus d'effet par le moins de moyens. Le chic sur-prême, c'est l'haïkaï, le fragment, l'extrait, l'aphorisme, la nouvelle. »

déclare Pierre Lepape dès 1987 (172). Treize ans après, un critique de film souligne le parallélisme entre le statut en évolution du court-métrage et de la nouvelle :

« D'année en année, le court-métrage jouit d'un intérêt et d'une « visibilité » de plus en plus larges. [...] Enfin désenclavé du cliché trop longtemps véhiculé qui assimilait le genre aux travaux de fin d'études, le paysage du court s'est considérablement modifié depuis une décennie. Tantôt considéré comme le vivier des futurs « grands » [...] ; tantôt envisagé, et avec plus de finesse, comme un exercice de style exigeant, une appréhension de la durée qui vaut en soi – comme peut l'être en littérature, le genre de la nouvelle » (173)

4.5.2. La critique

On observe une légère évolution de la critique journalistique par rapport à la situation qui prévalait il y a une dizaine d'années. Elle continue à parler des parutions de traductions (surtout de l'anglais, de l'américain, de l'espagnol, de l'allemand ; plus récemment, du russe et du portugais). Mais elle s'est ouverte à la nouvelle française, dont elle rend un peu plus compte : lors de la sortie de son dernier recueil (174), Annie Saumont a même été gratifiée par le *Nouvel Observateur* d'une pleine page élogieuse – avec un chapeau faisant d'elle « la sœur française de Raymond Carver ». L'évolution est cependant ténue et n'a pas gagné les émissions littéraires télévisées. Elle reste aussi liée à des critiques qui croient au genre : c'est le cas de Josyane Savigneau, au *Monde des Livres*.

Qu'en est-il de la critique universitaire ? Certaines revues ont consacré au genre des numéros importants (175). Mais rares sont celles qui lui ouvrent leurs pages de façon régulière, à part *La Licorne* (publication de l'UFR de langues et de littératures de l'Université de Poitiers) ou des revues émanant plutôt d'UFR de

(172) « Bref, c'est chic », *Nouvelles Nouvelles*, n°6, printemps 87.

(173) Valérie Cadet, « La grandeur du court », *Le Monde télévision*, Dimanche 9-Lundi 10 juillet 2000, p. 4.

(174) « Bonnes nouvelles d'Annie Saumont. Ne vous fiez pas aux apparences ! » 6-12 juillet 2000, p. 115.

(175) Voir bibliographie.

languages, de linguistique ou de Lettres Modernes (*Roman 20-50* à Lille III). Les articles que lui réservent *Poétique* et *Littérature* sont parcimonieux et ne portent pas sur des textes et des problématiques actuels : pour cela, il vaut mieux lire *Nouvelle Donne* et *Brèves*. La série de colloques qui ont été consacrés à la nouvelle à la fin des années 90 (176) semble terminée. La production de livres sur le genre de la nouvelle dans le domaine français est maintenant passée au stade de la vulgarisation dans le cadre de collections destinées au premier cycle du supérieur (177)... Les thèses sur la nouvelle sont rares. Cependant, sont récemment parus, sous la plume de Jean-Pierre Richard et dans la prestigieuse collection NRF, des *Essais de critique buissonnière* (titre à saveur d'excuse...) s'ouvrant à certains nouvellistes contemporains : Marie Desplechin (*Trop sensibles*), Anne Serre (*Le Voyage en ballon*) et Philippe Delerm.

Par ailleurs, des revues à orientation pédagogique font une certaine place à la nouvelle, dans le cadre d'articles ou de numéros spéciaux (cf. bibliographie).

4.5.3. L'enseignement

On se dispensera d'épiloguer sur la place réduite qu'occupait jusqu'ici la nouvelle – et en particulier la nouvelle moderne française – dans l'enseignement, aussi bien dans les programmes que dans les manuels (178).

4.6. Un bilan contrasté en ambivalent

« Maintenant reconnue » même si elle est « toujours mal connue » (179), la nouvelle a aujourd'hui un statut ambivalent : mal-aimée de la plupart des gens mais de plus en plus appréciée par quelques catégories de lecteurs ; genre par certains aspects élitiste tout en étant en passe d'être consacré dans le secondaire et de devenir un objet consommable.

La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules de Philippe Delerm a constitué récemment un succès de librairie fort inattendu puisque l'auteur n'était pas connu. La presse grand public a rappelé à l'envie qu'il est professeur et provincial modeste ; le *Nouvel Observateur* l'a rangé dans la catégorie des quidams en déclarant d'ailleurs : « Le quidam est le héros de notre temps » (1-7 janvier 1998). Quidam certes, mais « jouisseur », précisait *Elle* en publiant « Le Qui-proquo ». Or, très rapidement, cet ouvrage a trouvé place dans les vitrines et sur les tables de nouveautés aussi bien des maisons de presse – y compris dans les gares – que des librairies générales et universitaires. Pourtant, il ne correspond pas à l'horizon d'attente du grand public – peu amateur de nouvelles – ni à celui du lecteur traditionnel de nouvelles puisque les textes ne sont pas fondés sur une intrigue mais relèvent plutôt de l'essai ou de la rêverie ou encore du poème en prose – sans en avoir l'apparente complexité. Il ne s'y passe aucun événement notoire. Ils sont dans le prolongement de la « nouvelle-instant » mais il ne s'agit pas d'un arrêt correspondant à un moment « épiphanique » de prise de conscience ou d'extase : ils disent le quotidien, dans la découverte d'un plaisir humble et de la dégustation de sa répétition. Ils participent bien du désengagement par rapport à l'histoire et au politique ainsi que de l'hédonisme actuels.

(176) 1995, *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, Dublin ; 1996, *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres*, Metz ; 1997, *La Nouvelle dans l'Ouest et l'Ouest dans la Nouvelle*, Angers.

(177) Voir en particulier le plus récent J.-P. Aubrit et celui de D. Grojnowski (cf. bibliographie).

(178) Voir l'article de Godenne : « De la (très) mauvaise place de la nouvelle française dans les livres et les manuels de littérature dans *Etudes sur la nouvelle de langue française* (complété par « Sur un non-statut : la nouvelle française de 1940 à 1986 »).

(179) Josyane Savigneau, meneur de jeu de la soirée Annie Saumont à la Maison des écrivains, cf. *supra*.

En revanche, bien des livres appartiennent au contraire à un registre beaucoup plus vigoureux, ironique, dur parfois, toujours critique (quoique selon des modalités différentes) par rapport à une société dont ils mettent en scène les laissés pour compte. D'autres réaffirment les pouvoirs de l'imaginaire.

La nouvelle contemporaine est donc un lieu où se lisent des aspirations très antinomiques de la société contemporaine : la jouissance individuelle et la dénonciation sociale. Elle dit le quotidien en l'exaltant mais aussi en le dévoyant par l'insolite, l'imaginaire ou la dérision. Elle donne la parole à ceux qui ne l'ont pas et renvoie à leur niche les commentateurs et les donneurs de leçons. Issue d'une époque où les valeurs collectives et les idéaux ne sont plus de mise, elle pense malgré tout le monde : sans lourdeur, en laissant au lecteur la responsabilité de déchiffrer la violence non-dite. Elle semble un espace où l'individu peut à la fois se reconnaître, se faire peur et se déplaire, se reconquérir aussi et se révolter.

« Œuvrette » ? (Boccace), « historiette » (Maupassant) ? « bluette » (Sartre) ? « écrit de femmes » (un responsable du Bureau du livre du Ministère des Affaires Étrangères... lui-même nouvelliste (180)) ? Pas si sûr. La nouvelle contemporaine dérange les catégories établies, comme en témoignent les parutions récentes : avec *Cœur brûlé et autres romances*, Le Clézio rappelle le jeu de ce genre avec d'autres ; Delerm se rencontre aussi bien chez l'Arpenteur (qui est lié à Gallimard) que dans le livre à 10 francs ou *Elle*, ou encore sur Radio bleue ; Gavalda dit avec humour et désinvolture d'amères vérités ; Annie Saumont continue – dans le *Noir, comme d'habitude*.

Parce que la nouvelle « est un coup que l'on donne, un gnon » (Noëlle Châtelet), parce qu'elle « n'essaie pas de comprendre, de soulager ou d'expliquer, elle viole, elle livre », « elle est faite pour notre temps » (Daniel Boulanger) (181).

Mais notre temps semble avoir besoin de cacher le pouvoir déflagrateur derrière une apparence rassurante. Peut-être Claude Pujade-Renaud a-t-elle touché du doigt la raison de l'ambivalence de ce genre pour nous : « Je conçois que la nouvelle ne soit pas aimée, de par sa façon violente, mine de rien, de nous confronter à la fragmentation, aux intermittences de la mémoire et de l'inconscient, à la finitude et la mort » (182).

En tout cas, quelque chose a bien bougé dans la place qu'occupe ce genre. On laissera un romancier et nouvelliste conclure à ce propos :

« S'il ne s'est rien passé de très notable en ce qui concerne le roman – il y a eu de bons et de grands romans, mais le genre, lui, n'a pas connu de redéfinition –, c'est parce que l'événement s'est produit ailleurs, juste à côté. L'événement, c'était la nouvelle. Les petits-enfants de nos critiques littéraires s'en apercevront sans doute. » (183)

(180) Lors d'un entretien personnel fin des années 80.

(181) Noëlle Châtelet, *Brèves*, dec. 1987, p. 14 ; Daniel Boulanger, « De la nouvelle » in *La Nouvelle Revue française*, janvier 1975.

(182) In *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, p. 251.

(183) Georges-Olivier Châteaureynaud, interview, *Nouvelle Donne* (n°21, avril 2000) p. 15.

5. PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES

Les activités proposées concernent le statut du genre, la lecture, la réécriture et l'écriture d'invention. On n'abordera pas la mise en œuvre précise d'une progression sur une séquence pédagogique ou une année scolaire (184).

5.1. Sur le statut du genre

- Chercher dans plusieurs dictionnaires le mot « nouvelliste ». Y figure-t-il ?
- Vérifier au CDI le nombre de recueils de nouvelles, les auteurs présents, les périodes représentées (à croiser éventuellement avec les dates d'acquisition) ;
- Consulter au CDI, sur la base de données Electre, la liste des ouvrages de Paul Siniac ou Marc Villard. Est-il possible de savoir si les titres correspondent à des romans ou des recueils de nouvelles ?
- Se rendre dans une librairie et y repérer la présence de nouvelles (recueils, revues, livres « à 10 francs » ? françaises, francophones, étrangères ?), leur type de présentation (présentoirs ? vitrine ? tables de nouveautés ?) et de classement ; interroger le libraire sur ses moyens d'information, les acheteurs et les ventes ;
- Examiner les premières et quatrièmes de couvertures de recueils ou d'anthologies de nouvelles : présence ou non d'un sous-titre générique sur la couverture ? Procédés de présentation de l'auteur de nouvelles (valorisant ? en tant que nouvelliste ou auteur d'autres textes ?)
- Sur trois mois, rechercher les ouvrages recensés dans des hebdomadaires et *Le Monde des Livres* et voir la place qu'y tient le genre. Faire de même pour les émissions télévisées littéraires ;
- Les recueils de nouvelles sont-ils concernés par les prix littéraires décernés à l'automne ?
- Rechercher dans l'*Encyclopaedia universalis* le nombre d'entrées consacrées à la nouvelle et examiner quels sont les nouvellistes cités ;
- Comparer dans plusieurs journaux les articles portant sur *Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* de Delerm. Examiner en particulier leurs titres.

5.2. Idées de groupements de textes

Il s'agit de susciter une lecture active où la comparaison entre différents textes aide à comprendre leur spécificité et les stratégies d'écriture utilisées.

5.2.1. Par thème (185)

- Le monstre : « Le Nain rouge » (Tournier, *CB*) ; « Un Petit Monstre à louer au quart d'heure » (Cl. Seignolle, *La Nuit des Halles*) ; « Le Baiser de pierre » (Anne Bragance (186)) ; « La Femme qui avait deux bouches » (Fleischer) ;

(184) Sur ces points, on lira avec profit le compte rendu d'expérience de D. Bessonnat « Une année de réécriture en troisième », *Pratiques*, juin 2000, n°105-106, ainsi que celui d'une expérience d'écriture collective de nouvelle, faite sur ordinateur avec des élèves de quatrième, qui est consultable sur Internet : <http://ac-versailles.fr/pedagogi/Lettres/cbnouv.htm>.

(185) Voir la bibliographie. La revue *Nouvelles Nouvelles* avait lancé la collection « Triolet » proposant une nouvelle classique et une nouvelle contemporaine écrite en marge de la première ainsi qu'un texte critique portant sur les deux nouvelles.

(186) *Nouvelles Nouvelles* n°1, hiver 1985-86.

« La Haine » (Ben Jelloun), « Arthur » (Marc Petit) (187) ;
 – Figures de peintres : « Le Chef d'œuvre inconnu » et « Pierre Grassou » (Balzac) ; « Comment Wang Fô fut sauvé » et « La Tristesse de Cornélius Berg » (Yourcenar) ; « Jonas ou l'artiste au travail » (Camus), « La Légende de la peinture » (Tournier, *MA*) ;
 – Le parcours initiatique : « La Ronde » (Le Clézio) ; « Amandine ou les deux jardins » (Tournier, *CB*) ;
 – Les femmes et l'écriture : « Un si joli petit livre » (Pujade-Renaud) ; « Ecrire dit-elle » ; « La Plus Belle Histoire du monde » (Saumont, *Embrassons-nous*) ;
 – La guerre : *Les Soirées de Médan*, « Les Fourmis » (Vian), « Le Monument » (Daeninckx, *DG*) « Le Général inconnu » (Buzatti, *Le K*) ;
 – Le don de passer à travers un mur : « Le Passe-muraille » (M. Aymé) et « L'Atome au pied du mur » (Etienne Klein (188)) ;
 – Le chat : voir le numéro « Attention chats » (N° 19, avril 1999) de *Nouvelle Donne*.

5.2.2. Par situation

– un homme et une femme dans un ascenseur : « L'Ascenseur » (Buzatti) ; « La Plus Belle Paire de seins du monde » (Topor) ;
 – une chute : « Jeune fille qui tombe, qui tombe » (Buzatti) ; « Le Rappel » (Vian) ; « Les Tours de Notre-Dame » (Henri Thomas) (189).

5.2.3. Par titre

– identique « La Visite » (Sallenave, Saumont (190)) ;
 – similaire. « La Plage » (Saumont, Robbe-Grillet) / « Plage » (Rozen (191)). « La Main », « La Main enchantée » « La Main d'écorché » (192). En quoi le titre annonce-t-il un registre ? Efficacité du procédé ?
 – appartenant au même champ sémantique : par exemple, la nourriture : « Les Confitures », « Le Bœuf bourguignon », « La Blanquette de l'ancienne », « Le Croissant du trottoir », « Charlotte aux fraises » (193). Occasion de voir le rôle différent de ces titres similaires, de se demander pourquoi Cl. Pujade-Renaud n'a pas intitulé « Un si joli petit livre » « Le Pot au feu ». Ce type de titres existe au XIX^e siècle ou avant les années 70 ?

(187) Dans la nouvelle contemporaine, le monstrueux est rupture d'un ordre rassurant ou aboutissement d'une solution de continuité dont nous faisons partie. Cf. Anne Bragance : « Je suis une nouvelle moderne : j'aime écrire ce qu'il advient lorsque la croûte de la conscience se lézarde tout d'un coup et que par cette fissure s'échappent les fantasmes, les démons ou les merveilles qui peuplent chaque être » (*Le Monde*, « Eloge de la nouvelle »).

(188) L'auteur, physicien, réunit des nouvelles inspirées par une théorie de physique qu'il présente après elles. Après « L'Atome au pied du mur », deux essais : « La vieille querelle de l'atomisme » ; « L'Impénétrabilité de la matière selon la physique moderne ». Occasion de collaborer avec le professeur de physique...

(189) *Le K* ; *Les Lurettes fourrées* ; *Les Tours de Notre-Dame*.

(190) *Un Printemps froid* ; *Noir, comme d'habitude*. Les titres de nouvelles ne sont pas protégés.

(191) *Les voilà quel bonheur* ; *Instantanés* ; (*Plaisir d'offrir, joie de recevoir*).

(192) Colette (*La Femme cachée*), Nerval, Maupassant.

(193) Jean Guénot (*Nouvelles Nouvelles*, n°2) ; Claude Regnault (*ibid.*, n°14) ; N. Châtelet (*Histoires de bouche*). De-lerm, Saumont (*Le Lait est un liquide blanc*).

5.3. Activités de lecture (194)

5.3.1. Sur le genre

Le Médianoche amoureux (Tournier) : après lecture en commun du premier texte « Les Amants taciturnes », identifier parmi les récits les contes et les nouvelles. A faire après avoir étudié un conte et une nouvelle traditionnels pour pouvoir repérer les déviations.

Dans *Nouvelles orientales*, quels sont les récits relevant du conte, de la légende, de la nouvelle ?

5.3.2. Sur les stratégies d'écriture (195)

– Comparer l'incipit d'un roman et d'une nouvelle d'un même auteur : par exemple « La Femme adultère » et *La Peste* de Camus, tous deux situés au Maghreb ;

– Dans les nouvelles, les descriptions sont brèves. « L'Attaque du moulin » commence pourtant par une assez longue description. Comment se justifie-t-elle ?

– Comparer des chutes : « Les Voisins » (révélation d'un leurre à propos des personnages ; clause), « Ma Drogue à moi » (196) (révélation d'un leurre à propos du narrateur) ; « Le Numéro 141 » (suspension par refus d'explication), « L'Hôte » (suspension : le lecteur peut imaginer la suite), « L'Enfance d'un chef » (phrase apparemment anodine qui invite à réinterpréter la nouvelle), « La Destination » (suspension lyrique) « L'Inversion de Polyphème » (double fin : celle – surprenante – de l'histoire racontée ; celle – rassurante – sous forme de retour au moment de l'énonciation, des années après les faits rapportés ; elle accrédite en même temps la véracité des faits étonnants racontés) (197) ;

– Rechercher les indices narratifs qui préparent la fin : dans « La Ronde » (progression), « La Parure » (retournement par le biais d'une information), « Ma Drogue à moi » (retournement concernant l'identité du narrateur, dont on découvre qu'il n'est pas un humain mais une voiture) ;

– Comparer les deux versions d'une nouvelle : Saumont : « J'l'ai rendu » et « J'y ai pas pris, j'lui ai rendu » ; Yourcenar : « Comment Wang Fô... » : version normale / pour enfants (198).

5.3.3. Sur le recueil

– Comparer l'ordre prévu par Sartre pour les nouvelles du *Mur*, et celui qu'il a finalement adopté (199) ;

– Rechercher, dans plusieurs recueils, les principes de cohérence interne : thématique (*Histoires de bouche* de N. Châtelet), tonalité (*Giocoso ma non...* de C. Baroque) Repérer les principes d'ordonnancement dans *Le Facteur fatal*, de Daeninckx (personnage récurrent, l'inspecteur Cadin ; titres évoquant

(194) Evoquant une situation d'enseignement différente (un cours sur la nouvelle à l'université), Jean-Pierre Blin (*art. cit.*), propose comme pistes de lecture : le repérage de l'itinéraire narratif, l'analyse du moment de bifurcation, le personnage (en ce qu'il diffère de celui de roman), le double traitement du temps comme « contraction et expansion », les espaces lacunaires qui font que la nouvelle n'est pas vraiment un récit.

(195) Signalons l'intéressant petit livre de Michel Descotes et Jean Bordy, *Bonnes nouvelles*.

(196) Aragon, *Servitude et grandeur des Français*, *Le Mentir-vrai* ; P. Boulle : cette nouvelle figure dans l'anthologie *Nouvelles françaises contemporaines* (Le Livre de poche).

(197) Cl. Seignolle, Camus, Sartre, *cf. supra* ; Mohamed Dib (*Le Talisman*) ; S. Lehman.

(198) *Embrassons-nous* / in *Clin d'œil à la nouvelle* ; Gallimard L'Imaginaire / Enfantimages.

(199) Pour des informations, voir les notes de l'édition de la Pléiade, p. 1802 sq.

des lieux ; ordre chronologique) et *Nouvelles orientales* (deux peintres opposés en début et fin ; aires géographiques). Opposer cela à *Quand j'étais Sumo*, de Ph. Blasband, suite de récits ne présentant guère de facteurs unificateurs, même si la quatrième de couverture les range dans la catégorie, empruntée à Hitchcock, « tranches de cake » opposée aux « tranches de vie » – ce qui montre combien la recherche d'une unité au niveau du recueil est aujourd'hui importante.

5.4. Réécriture

Pour permettre aux élèves de mieux écrire, mais aussi de lire mieux et davantage, il est très utile de leur faire pratiquer deux formes d'écriture : la réécriture et l'écriture d'invention (que nous aborderons plus loin). L'une et l'autre impliquent observation, explicitation des stratégies, analyse comparée.

On se référera avec grand profit au numéro récent de *Pratiques* consacré à la réécriture (200), dont la présentation renvoie d'ailleurs à d'autres travaux parus précédemment dans la revue. La réécriture fait en particulier appel à des exercices d'imitation, de transformation, de révision (201). Comme l'écriture d'invention, elle peut se pratiquer selon différentes procédures : en classe ou à la maison ; individuellement ou en groupe ; avec correction de l'enseignant ou mise en commun. C'est dans le cadre des heures en demi-groupe qu'elle se pratique dans les meilleures conditions. Lorsqu'elles portent sur le même texte, les consignes peuvent être réparties entre sous-groupes. Il est préférable de varier les modalités de la mise en commun : deux élèves échangent leurs textes sur place, ce qui réduit les problèmes de photocopie ; plusieurs élèves reçoivent à l'avance la photocopie du même texte sur lequel ils écrivent un petit rapport (les critères peuvent être ou non proposés par l'enseignant) ; un texte anonymé est présenté à la classe au rétroprojecteur ; les modifications y sont apportées en groupe.

Dans tous les cas, on veillera à préparer des consignes très précises et à demander aux élèves de les inscrire au haut de leur feuille : « Voici le début d'une nouvelle d'un auteur contemporain, Jean Vautrin, intitulée « Beau fixe » (202). Écrivez la suite de la nouvelle en respectant les choix narratifs et stylistiques adoptés par l'auteur. Votre texte ne dépassera pas deux pages et se terminera par une chute avec retournement ». Leur précision permettra de résoudre le délicat problème de la notation puisque l'élève, tout en laissant place à son imagination et à son légitime désir de s'exprimer, le fera dans un cadre précis et sera à même de comprendre les critères d'évaluation.

On trouvera ci-dessous diverses propositions de réécriture (203) qui ont pour objectif principal de faire mieux comprendre et apprécier ce que peut être une nouvelle. Ces travaux ont par ailleurs l'intérêt de montrer qu'un texte est un système cohérent et complexe et que toucher à l'un de ses éléments oblige en général à modifier les autres ; cela vaut de façon exemplaire pour la nouvelle. La réécriture peut aussi bien porter sur une séquence textuelle que sur l'ensemble d'un texte, à condition qu'il soit court, une progression étant, bien sûr, à ménager.

(200) *La Réécriture*, n°105-106, juin 2000. L'ensemble du numéro constitue une mine de réflexions et de pistes de travail. Voir en particulier, pour notre propos, les deux articles de Daniel Bessonnat. Voir aussi les travaux de Claudette Oriol-Boyer et les Actes de l'université d'été de Cerisy-la-Salle, *La Réécriture*.

(201) Se reporter à Daniel Bessonnat « Deux ou trois choses que je sais de la réécriture », *art. cit.*

(202) *Baby Boom*.

(203) Les manuels sortis après la publication des nouveaux programmes font une place extrêmement variable à la nouvelle et aux activités de réécriture et d'écriture. Signalons, dans 2^e & 1^{re}, *Français, textes, langue, écriture*, de N. Denizot et *alii*, chez Belin, plusieurs chapitres : « Se repérer dans le texte » « Connaître les enjeux de l'écriture créative », « Identifier le genre de la nouvelle » « Écrire une nouvelle ». Les activités proposées sont variées et intéressantes. Une part importante est réservée à la nouvelle contemporaine.

5.4.1. Présenter

- Rédiger une quatrième de couverture pour un recueil étudié ou lu.

5.4.2. Condenser

- Résumer une nouvelle ;
- Réécrire une nouvelle en conservant son intrigue et ses choix d'écriture, mais en réduisant sa longueur – tâche d'autant plus difficile que la nouvelle est courte et bonne ;
- Réécrire la description initiale de « L'Attaque du moulin » (Zola) en la condensant (c'est faisable puisqu'il s'agit d'une nouvelle longue).

5.4.3. Compléter

- A partir du début et de la fin d'une nouvelle existant, écrire le corps du texte. Par exemple : « La Plus belle paire de seins du monde » (Topor) :

« Bien entendu, Simon avait repéré cette fille à la poitrine superbe. Il l'avait croisée deux ou trois fois sur la Croisette. Seulement, quand elle jaillit hors de la cabine de l'ascenseur qu'il avait appelé pour descendre dîner au restaurant de l'hôtel, la surprise lui coupa les jambes » [...] Dès qu'ils se reconnurent, ils poussèrent un cri d'épouvante et, refusant même de se serrer la main, ils détalèrent chacun de son côté, comme s'ils avaient peur d'attraper une sale maladie ».

Plus difficile, le travail à partir de la première et de la dernière phrases :
« Nous sommes arrivés au petit matin comme maman l'avait décidé » et
« Mais je ne désespère pas de la rencontrer à nouveau, un jour de grande marée » (« Les Ormeaux », Châteaureynaud).

5.4.4. Expanser

Les travaux portant sur l'expansion (des descriptions (204), analyses psychologiques, dialogues etc.) ont pour utilité de faire prendre conscience *a contrario* de la particularité (et de l'efficacité) de la nouvelle et de faire travailler sur l'implicite, dont on a vu le rôle essentiel.

- Réécrire une nouvelle en explicitant l'implicite (par exemple l'une des très courtes nouvelles du recueil *Rumeurs* d'A. Walter). Comparer les longueurs respectives. En quoi cela modifie-t-il l'activité de lecture ?
- Réécrire « La Lettre » de D. Sallenave (205) (lettre toute en retenue qu'écrit depuis sa maison de retraite une mère au fils qui ne viendra pas la voir pour Noël) de façon à ce que la mère explicite ses sentiments. A partir de ce texte, on peut proposer des tâches ayant d'autres objectifs : écrire la lettre du fils qui a suscité la réponse de la mère ; réécrire la nouvelle avec un narrateur hétérodiégétique totalement neutre, ou au contraire cherchant à provoquer la compassion du lecteur (travail sur présupposé et implicite).

5.4.5. Imiter

- Réécrire « Trocadéro » (A. Walter) à la troisième personne, à la façon de Maupassant exige de nombreuses transformations : nomination des person-

(204) Pour des exercices de production sur la description, voir J.-M. Adam et A. Petitjean, *Le Texte descriptif* (troisième partie) (Nathan Université) 1989.

(205) 2 pages ½ (*Un Printemps froid*).

nages, déplacement de certains éléments (par exemple, la mention de la rue Franklin, donnée à la dernière phrase, passerait au début), traitement différent du discours rapporté (moins de style direct ; introduction des phrases au style direct), modification des phrases elliptiques, commentaires psychologiques ou sociologiques ; explicitation de l'implicite ; transformation de la fin pour introduire un retournement ;

– Ecrire une nouvelle sur le principe de progression régulière (croissante ou décroissante) qui gouverne « Arthur », de Marc Petit (206).

5.4.6. Transformer

– Transformer le prière d'insérer écrit par Sartre pour *Le Mur* en une quatrième de couverture. Comparer avec son utilisation dans l'édition Folio ;

– Ecrire le fait divers correspondant à une nouvelle (« La Ronde » (Le Clézio), « Fait divers » (Saumont), « Lettre morte » et « Le Saut de la vie » (Dae-ninckx) (207)) en respectant les contraintes suivantes : neutralité du journaliste ; insertion dans un espace précis ; choix d'un titre et rédaction d'un chapeau ;

– Transformer un fait divers, pris dans un journal local, en nouvelle ;

– Transformer un incipit de nouvelle en incipit de roman : par exemple, celui du « Passe-Muraille ». Que modifierait-on ? (on décrirait plus le personnage, on ne commencerait pas à parler de lui à 43 ans, on évoquerait Paris, on décrirait Montmartre etc.). L'exercice implique un travail d'expansion, mais également de condensation puisqu'on pourra éliminer certains indices inutiles à ce stade ;

– Modifier la fin d'une nouvelle :

S'il est assez facile de modifier la fin d'une nouvelle – instant, cela est plus difficile pour une nouvelle intrigue, car le retournement doit être acceptable. Par exemple, remplacer la dernière réplique de « La Chance à votre porte » (Fournel (208)) par une chute par retournement différente mais également sous forme de clausule ;

– Réécrire une nouvelle en changeant les choix narratifs : le « je » devient « il » ou « elle » ou bien renvoie à un autre personnage. Par exemple : réécrire « Le Numéro 141 » (Seignolle), le narrateur devenant l'ami à qui l'aventure est arrivée. Cela amène à travailler sur la voix et le point de vue, mais aussi à mieux voir le traitement de l'insolite par l'auteur. La réécriture de « J'l'ai rendu » (Saumont) avec pour narratrice la juge implique aussi un travail sur les registres de langue. Passer d'une narration à la première personne dans « Les Chances de la vie » (Fouchet) à un récit à la troisième permet de travailler la transposition du style direct au discours indirect ou indirect libre. Réécrire « Cour des départs » (Pujade-Renaud) au passé et sans dialogues nécessite d'introduire des analyses psychologiques et invite à se demander si celles-ci sont efficaces dans une nouvelle) (209) ;

– Réécrire une nouvelle dans un registre différent : par exemple gommer la dimension épique de « La Mère Noël » (210) ;

– Réécrire une nouvelle fantastique pour la transformer en conte ou en légende.

(206) « Trocadéro » : 2 pages (*Rumeurs du soir*) ; « Arthur », 2 pages de la revue *Nouvelle Donne* (N°21).

(207) *La Ronde et autres faits divers. J'suis pas un camion. En Marge.*

(208) *Les Meilleures nouvelles de l'année* 89-90.

(209) 2 pages ½ (*La Nuit des halles*) ; 5 pages (*Embrassons-nous*) ; 2 pages (*Histoires pour dire autre chose*) ; 3 pages ½ (*Les Enfants des autres*).

(210) 2 pages (*Le Coq de bruyère*, Tournier). Texte intéressant à relier au cours d'histoire.

5.5. Ecriture d'invention

Pas toujours facile à conduire, cette activité est pourtant possible et fructueuse car elle répond à un souhait des élèves. Elle permet de travailler des points abordés dans des exercices parfois fastidieux pour eux : cohérence textuelle, lisibilité etc. Elle succède à ou se combine avec la réécriture.

Pour des raisons pédagogiques et psychologiques, on aura recours à des contraintes ou à des déclencheurs, qui permettent de travailler sur un point précis et de libérer et canaliser à la fois les élèves. Imposer une longueur maximale aux textes (deux pages, par exemple) et demander un titre. Le travail d'écriture en groupe (pas plus de trois ou quatre) est souvent intéressant, mais frustre certains élèves : il peut donc déboucher sur des tâches individuelles. La mise en commun est toujours positive quand les élèves ont compris qu'il ne s'agit pas de dire d'un texte qu'il est « bien » ou « pas bien », mais de repérer des fonctionnements efficaces et agréables de façon à expliciter des critères de réussite.

Il est recommandé de vérifier si la consigne est bien formulée et si la tâche d'écriture est faisable, et avec quelles difficultés, en la mettant soi-même en œuvre.

On propose ici une série d'activités (211), d'ailleurs combinables, à programmer en fonction de l'objectif pédagogique et de la progression choisis. Plus la consigne est précise, plus elle est efficace et plus – en dépit de ce que l'élève peut d'abord croire – elle laisse place à l'imagination et à la liberté. C'est seulement après des exercices très contraignants qu'il peut accéder avec succès à l'écriture de textes libres.

- Phrase initiale imposée. Elle peut être empruntée à un texte existant, ce qui invite les élèves à lire celui-ci de façon très active par la suite, mais on peut également demander à la classe d'en proposer deux. Chacun choisit celle qu'il préfère. Cela peut donner lieu à des comparaisons sur leur fécondité. Dans tous les cas, la première phrase limite les possibles textuels ;
- Dernière phrase imposée – ce qui impose le choix d'une fin fermée ou ouverte ;
- Scénario imposé : « A la manière de Cyrille Fleischman dans « Métamorphose », racontez l'histoire d'une femme qui se réincarne dans un animal ». On peut préciser : « qui choisit de / est contrainte de se réincarner » ; « Utilisez un registre comique, ironique, sérieux » ;
- Les élèves proposent trois éléments devant avoir un rôle important dans l'intrigue : on note au tableau toutes les propositions qui fusent pendant une minute ; la classe choisit parmi celles-ci. Les élèves écrivent leur texte individuellement ou à plusieurs ;
- Chaque élève écrit sur trois petits papiers différents un mot (substantif, verbe à l'infinitif, adjectif, adverbe) ; on réunit les papiers ; chacun en tire trois au sort et écrit un récit les intégrant. L'un d'eux doit avoir un rôle important (dans l'histoire ou le registre) ;
- Ecrire une nouvelle à partir d'un déclencheur visuel : une chose vue (un SDF mendiant avec la pancarte « Pour vivre SVP »), une photo ou une reproduction de tableau (ceux de Magritte marchent bien car ils suscitent des textes de registres très variés et laissent place à l'imaginaire) ;
- Pratique de la nouvelle-instant où un moment est amplifié, grâce au traitement d'une situation : quelqu'un devant une porte ; un personnage se retourne ;
- Sur le modèle de Daniel Boulanger (*cf. supra*), écrire une nouvelle à partir

(211) Se référer à celles proposées par D. Bessonnat (art. cité), en particulier sur réécriture-condensation (p. 93 *seq.*).

d'un lieu. L'exercice, qui inclut un travail sur la description, peut se faire de plusieurs façons : un même lieu, connu des élèves, sert de déclencheur pour différents textes ; deux élèves écrivent un texte à dominante descriptive pour présenter un lieu imaginaire et deux autres, à partir de cette base, inventent un récit ;

– Une description débouche sur une histoire : un personnage a un habit à treize poches ; il y a mis des objets qui représentent sa vie. Leur inventaire provoque un basculement ;

– Un jeu constitue un fil conducteur : le Cluedo (212), le monopoly ou le jeu de l'oie ;

– Une phrase récurrente scande la progression et la tension croissante comme dans « Douze petits baigneurs et qui savaient parler » (Vautrin, *Baby boom*) ;

– La classe se met d'accord sur le synopsis d'une nouvelle et établit une fiche précise : lieu, époque, personnage principal, autres personnages, éléments et phases de l'intrigue, registre. Chaque élève écrit sa nouvelle. La mise en commun montre la diversité des choix narratifs. Cet exercice constitue une excellente prise de conscience du fait qu'un texte littéraire ne se limite pas à son contenu diégétique.

En fonction de sa place dans la progression, il peut conduire au travail d'un point particulier : aux consignes antérieures, on en ajoutera par exemple une autre, variant selon les sous-groupes concernés. Elle peut concerner la fin du texte (groupe 1 : chute par retournement ; gr. 2. : aboutissement normal de l'intrigue ; gr. 3 : fin ouverte), un choix narratif (troisième personne, narrateur hétérodiégétique neutre / présent, adoptant un point de vue indifférencié / correspondant à celui d'un personnage ; première personne témoin / personnage principal / personnage secondaire), l'utilisation de la description etc. Plus la contrainte de départ est forte, plus efficace est le travail sur un point précis.

En allant plus loin, on peut proposer aux élèves d'écrire une nouvelle version de leur premier texte, dont la diégèse sera conservée. Le travail de comparaison entre les deux textes est assez fin et inclue la dimension stylistique. Cette activité est un peu difficile à mettre en place car il faut prévoir une semaine entre l'écriture des deux versions puis une quinzaine de jours avant leur comparaison, sous forme écrite. Mais elle est extrêmement fructueuse. Chaque élève écrit ses deux versions puis en rédige une comparaison ; ou bien quelques élèves seulement écrivent les deux versions ; la classe est répartie en petits groupes de cinq incluant chacun un auteur des textes, qui ont été distribués auparavant aux autres (autre possibilité : l'auteur lit les deux textes à haute voix) ; la discussion s'engage souvent par des « je préfère le n° 2 », mais évolue vers des « parce que ». L'auteur, d'abord silencieux, intervient ensuite par rapport aux réactions de ses camarades, mais aussi aux difficultés et aux satisfactions auxquelles ont donné lieu ses textes.

– A partir du texte théorique d'Etienne Klein « La vieille querelle de l'atomisme » (213), faire écrire un texte sur les chatouilles ;

– Une idée sert de point de départ : par exemple, l'extermination de juifs dans les camps. Pour la mettre en œuvre, il y a beaucoup de questions à résoudre :

- Un personnage particulier ? un groupe ?

- Narration simultanée ou ultérieure ? qui raconte et selon quel point de vue ? un narrateur extra et hétérodiégétique ? un des soldats qui ont délivré le

(212) Cf. « Cluedo privé », de Tonino Benacquista (*La Machine à broyer les petites filles*).

(213) *Op. cit.* « Les chatouilles, loin d'être insignifiantes, peuvent donc en dire long sur notre rapport au monde, pour peu qu'on creuse la question de leur origine », p. 24.

camp ? une victime particulière ? un survivant ? un kapo ? le chef de camp ?

- Récit réaliste ? évocation ?

- Emotion ? froideur ?

- La fin : raconter de façon réaliste ? évoquer la fumée du four crématoire ? arrêter le récit avant l'entrée dans ce lieu ?

- Une image centrale ? ce choix est souvent difficile à traiter par de jeunes apprentis-écrivains. On peut donc leur faire lire, après, la nouvelle assez impressionnante de René Kieffer « La Question de David » où le personnage principal n'arrive à penser la destruction de cinq millions de Juifs qu'en emplissant une bouteille de poux (214).

5.6. Un exemple : travail sur le titre

Les titres sont la source de différentes activités liées aux approches évoquées ci-dessus, qui peuvent se combiner et se renforcer.

5.6.1. Le statut du genre

Examiner le paratexte de recueils pour voir comment les titres et sous-titres les situent par rapport au genre de la nouvelle : le revendiquent-ils (« et autres nouvelles »), le refusent-ils (« récits »), le gauchissent-ils (« et autres faits divers ») ? Le recueil fait-il partie d'une collection de nouvelles ? de romans ?

5.6.2. Lecture

– Identifier dans une nouvelle le moment où son titre prend sens (ou un autre sens) ;

– Choix d'un titre :

- Camus avait envisagé de donner à sa nouvelle « L'Hôte » (que les élèves n'ont pas encore lue) l'un des titres suivants : « Sous la neige », « Caïn », « La Loi » (215). Comparez le programme de lecture proposé par chacun de ces quatre titres. Après lecture : Pourquoi à votre avis Camus a-t-il choisi « L'Hôte » ?

- « L'Attaque du moulin », de Zola, fait partie des *Soirées de Médan*, recueil collectif publié en 1882 contre la littérature revancharde qui s'est développée après la défaite française lors de la guerre franco-prussienne en 1870. Cette nouvelle devait s'appeler « L'Invasion comique ». Qu'aurait impliqué ce titre par rapport au registre ? Pourquoi, à votre avis, Zola a-t-il finalement adopté un autre titre ?

- A propos d'une nouvelle que les élèves ont lue sans en connaître le titre : travail par groupes pour en trouver un et pour le justifier devant la classe au moment de la restitution. Puis révélation du titre et discussion

– Hypothèses à partir d'un titre.

A partir du titre d'une nouvelle qu'ils n'ont pas lue, les élèves font des hypothèses sur le thème, l'intrigue, le registre. Tout d'abord sans connaître auteur, date de publication, titre du recueil. Puis en ayant ces informations. Travail à la fois sur le titre polysémique ou comme leurre.

Par exemple : « La Ronde » (Le Clézio)

(214) *Nouvelles Nouvelles*, N°15, été 1989.

(215) Voir Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, ed. La Pléiade, note p. 2048.

- Ronde = jeu d'enfants ? (donc, récit pour enfants ? Ça se passe où : dans la cour de l'école ? ailleurs ? Qui est dans la ronde ? à l'intérieur ? à l'extérieur ? A la fin, il va y avoir un passage du personnage principal d'un lieu à l'autre ?
- Ronde faite par un gardien ? (donc, où ? dans une prison ? un centre commercial ? un quartier ?), un soldat (où ? quand ?) ; la ronde est faite par une personne ou plusieurs ? On va trouver quelque chose d'anormal ? Il va y avoir de l'action (poursuite) ou seulement déplacement régulier, silence, ennui ?
- La ronde = la fille / femme ronde ? (donc une ou d'autres qui ne le sont pas ?). Un homme entre deux femmes : l'une ronde, l'autre pas ? Ton ?
- La ronde = objet de genre féminin ? « je veux la ronde » : donc, il y en a d'autres qui ne sont pas rondes ; quel objet ? qui dit cela ? C'est un enfant qui émet calmement un choix ou au contraire se révolte (mais il faudrait un point d'exclamation) ? Ou quelqu'un qui choisit un cadeau ?
- La ronde = note de musique qui dure quatre temps ? Un enfant n'arrive pas à apprendre le solfège ? Attente avant un événement qui va tout bouleverser ? Tension ?
- La ronde = façon d'écrire ? un imprimeur ? un collectionneur ? un instituteur de l'ancien temps ?

On donne ensuite le nom de l'auteur et le titre du recueil : *La Ronde ou autres faits divers* ; cela limite les hypothèses. Celle du gardien ou du soldat devient la plus plausible. On lit la nouvelle : reste l'idée de mouvement circulaire et d'étirement du temps ; mais aussi de jeu et de rapport – inversé – avec l'autorité.

5.6.3. Réécriture

Transformations entraînées par un changement de titre : à propos d'une nouvelle lue dont le titre est connu, l'enseignant propose un autre titre (il aura fait le travail de réécriture avant) ; par exemple, pour « Le Nez », de Gogol, proposer « Le Pied ». Les élèves sont invités à voir quelles modifications cela entraîne et les rédigent. Un travail sur deux nouvelles de type différent – confiées à deux groupes ou à deux élèves – montrera que pour les textes répondant à la théorie du faucon, cela entraîne des changements considérables.

5.6.4. Ecriture d'invention

- Ecrire un texte dont le titre est fourni.
- On peut combiner avec une autre contrainte liée au registre : par exemple, à partir du titre « L'Arbre aux mots », écrire une nouvelle fantastique / de science fiction, un conte merveilleux. A partir du titre d'une nouvelle connue des élèves – par exemple « La Mère Noël », de Tournier, écrire une nouvelle de registre différent : réaliste, policière.
- Choisir une expression ; la déformer et la donner pour titre à une nouvelle que l'on rédigera, cf. « Pour Solde de tout cœur », « Un Agneau sur la langue », *Tout à l'ego* (216) ;
- Ecrire une nouvelle dont le titre ne prendra son sens (ou son sens véritable : travail sur l'ambiguïté des titres polysémiques) que dans la dernière phrase.

(216) *Baby boom* (J. Vautrin), *Nouvelles des enchanteurs* (Jacques Bens), Tonino Benacquista.

5.6.5. Travail sur le titre de recueil

- Répartir entre plusieurs élèves la lecture de textes d'un recueil. Ils en rendent compte à la classe, qui cherche ensuite un titre de recueil.
- A partir des titres des nouvelles composant un recueil, faire trouver pour celui-ci un titre (217). L'exercice n'est possible que pour des recueils fondés sur une parenté thématique explicite.
- Comparer les titres de recueils de Le Clézio, présentés par ordre chronologique (*La Fièvre*, *Mondo et autres histoires*, *La Ronde et autres faits divers*, *Printemps et autres saisons*, *Cœur brûlé et autres romances*). Quel horizon d'attente créent-ils chez le lecteur et comment jouent-ils avec celui-ci ?
- A partir d'un titre de recueil (réel ou inventé), faire trouver des ébauches de synopsis de nouvelles qui pourraient en faire partie.

5.7. Travail sur le recueil

Si l'on peut répartir le travail sur une année scolaire (et surtout si les élèves ont accès à des ordinateurs), on peut se donner pour objectif l'élaboration d'un recueil comportant sept ou huit nouvelles (écrites en groupes et / ou individuellement).

Après étude des principes de cohérence interne de plusieurs recueils, l'objectif peut être soit de procéder par imitation de l'un d'entre eux (*cf. supra*) soit au contraire d'en trouver un nouveau. La progression des apprentissages d'écriture dans le cours implique de multiples retours sur chaque texte.

La motivation sera décuplée si le travail aboutit à une exposition ou une publication au niveau du lycée (qui impliquera aussi la rédaction d'une quatrième de couverture et le cas échéant d'un prière d'insérer).

C'est dans le cadre de l'élaboration d'un recueil que les élèves seront amenés, de la façon la plus naturelle, à écrire à partir de contraintes minimales.

(217) Par exemple, *Autoportrait*, *La Cavalière*, *La Course en tête*, *Deux Amis*, *Le Tueur*, *Grégario*, *Coup de pompe*, *La Folle de Bercy*, *Le Crack*, *Olympiades*, *Méticuleux*, *Le Bavard*, *Gamberge*, *Le Tambour*, *Sprinter*, *Surdoué*, *La Forme*, *Lanceur*, *Collectif*, *Le Perchiste*, *Sur-place*, *Le Gué* : nouvelles du recueil de Paul Fournel *Les Athlètes dans leur tête*.

LA NOUVELLE : ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE SUR LA NOUVELLE

Monographies

- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, A. Colin / Cursus, 1997.
BOUCHARDEAU, François, *Nouvelles de la nouvelle*, éd. HB, (à paraître).
EVRARD, Franck, *La Nouvelle*, Seuil / Memo, 1997.
GODENNE, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Droz, 1970.
— *Etudes sur la nouvelle de langue française*, Champion, 1993.
— *La Nouvelle*, Champion, 1995.
— *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Droz, 1989.
GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925*, PUF, 1993.
GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Dunod, 1993.
LOUVEL, L., VERLEY, Cl., *Introduction à l'étude de la nouvelle. Littérature contemporaine de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, 1993.
OZWALD, Thierry, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York : Peter Lang, American University Studies, 1989.

Actes de colloques

- ALLUIN, B., SUARD, F. (éd.), *La Nouvelle*, tome I : *Définitions, Transformations* ; tome II : *Nouvelles et Nouvellistes au XX^e siècle*, Presses universitaires de Lille, 1990.
ENGEL, V., GUISSARD (éd), *La Nouvelle de langue française, aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours, Actes du colloque de Metz de juin 1996, Quorum*.
GRATTON, J., IMBERT, J.-Ph. (éd), *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, Actes du colloque de University College Dublin 14-16 septembre 1995, L'Harmattan.
LECARME, J., VERCIER, B. (éd), *Maupassant Miroir de la nouvelle*, colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Vincennes, 1998.

Numéros de revues

- Revue de Littérature comparée* oct-dec 1976, « Problématiques de la nouvelle ».
La Licorne, n°21, 1991, « Brièveté et Ecriture ».
Cahiers de l'Université de Perpignan, n°18, 1^{er} semestre 1995, « Aspects de la nouvelle (II) ».

Autres

- ETIEMBLE, René, Article « Nouvelle » in *Encyclopaedia Universalis*.
« Eloge de la Nouvelle », Supplément du *Monde*, jeudi 26 juin 1997.

Pistes de lecture pour l'enseignant

- L'Ecole des lettres*, « Aspects de la nouvelle », mars 1982, Numéro spécial sur Balzac et la nouvelle, 1999.
Le Français aujourd'hui, « La Nouvelle », n°87, sept. 1989.
Nouvelle Revue Pédagogique, « La Nouvelle, un pari pédagogique », sept. 1988 ; plusieurs articles sur la nouvelle dans le N°498, octobre 1996.
Littérature francophone, Hatier / Aupelf.Uref, 1999, dir. Charles Bonn et Xavier Garnier. Le vol. 2 comporte une quarantaine de pages sur les récits courts de la francophonie.
La Réécriture (dir. Claudette Oriol-Boyer), Université d'été de Cerisy-la-Salle 22-27 août 1988.
Pratiques, « La Réécriture », n°105-106, juin 2000 (le numéro comporte des références aux anciens numéros de la revue abordant cet aspect).
BARBIER, Catherine, *Etude sur Marguerite Yourcenar Les Nouvelles orientales*, Ellipses / Résonances, 1998.
CANVAT, Karl, *Enseigner la littérature par les genres : pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, De Boeck / Duculot, 1999.
DESCOTES, M, JORDY, J., *Bonnes Nouvelles*, Bertrand Lacoste / Parcours de lecture, 1997.

DEZUTER, O., HULHOVEN, Th., *La Nouvelle* (livre du professeur et fascicule de l'élève, Didier / Hatier, 1994).

EVARD, Franck, *Fait divers et littérature*, Nathan / 128.

GARCIA-DEBANC, Claudine, *L'Elève et la production d'écrits*, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz / Pratiques, coll. Didactique des textes, 1990.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Lire-écrire avec Maupassant » in *Maupassant Miroir de la nouvelle*, pp. 189-201 ; *Pour une lecture-écriture*, De Boeck / Duculot, 1985.

MOLINIÉ, G., VIALAA., *Approches de la réception ; sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, PUF / Perspectives littéraires, 1993.

MOREAU, Catherine, *Nouvelles orientales ou l'actualité d'un mythe*, CRDP Midi-Pyrénées, 1995.

PETITJEAN, André, *Pratiques d'écriture*, Cedic / Textes et non textes, 1982.

RICHARD, Jean-Pierre, *Essais de critique buissonnière*, Gallimard, 1999.

VALÉRY, Francis, *Passeport pour les étoiles*, guide de lecture pour la science-fiction.

Quelques numéros de revues

Autrement / Romans d'une ville *Paris, rive noire* et *Paris, rive glauque*, 1996.

Brèves, Dossiers Marcel Aymé (n°19), N. fantastique (n°33/34), C. Baroque (39), N. noires (42), Science Fiction (n°52), Delerm (n°54), etc.

Europe, *La Nouvelle française*, n°628-629 et n°630, 1981.

Notre Librairie, *La Nouvelle : Afrique noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien*, n°111, oct-déc 1992.

Nouvelle Donne, « Ecris-moi un enfant », n°4, 1994 ; « Escalade au Québec », n°12, 1997 ; « La Nouvelle au Liban », avril 1998 ; « Les Raisons de l'Imaginaire », n°21, 2000, etc.

Nouvelles Nouvelles, « Polar » (n°22), « Politiques » (n°15).

Les Nouvelles d'Orléans, « Clin d'œil à la nouvelle » (hors série, juin 1991).

Mots pluriels, « La Nouvelle africaine : l'écriture d'un engagement » (n°9, février 1999) ; *Sud*, n°30, 1979.

Anthologies de nouvelles modernes ou contemporaines

A visée pédagogique

Collection Récits du monde, Nathan : *La Science fiction*, *Le Récit réaliste*, *Le Fantastique*, *Les Contes* etc.

Collection Lectures, Hachette : *Bêtes et plantes étranges*, *Contes et nouvelles de Noël*, *Onze Nouvelles* etc.

Bonnes Nouvelles, Bertrand Lacoste, coll. BL (voir aussi coll. Parcours de lecture).

Autres

Retour à la terre (2 vol.), Denoël / Présence du futur, 1975, 1976.

Dédale, anthologie de nouvelles de science fiction françaises, ed. Henry-Luc Planchat, Marabout, 1975.

Histoires brèves, BFB / Paris-Match, 1981.

Etat des lieux, Presses de la Renaissance, 1982.

40 Nouvelles, Quatre recueils de nouvelles françaises et étrangères publiées par *Le Monde*, supplément aux.

Dossiers et Documents, 1982, 1983, 1984, 1985.

L'Œil de la lune, centre de création littéraire, Baurepaire d'Isère : Daniel Ronjat éditeur, 1985.

Nouvelles françaises / French Short stories, Penguin books, 1986.

Les Meilleures Nouvelles de l'année ; plusieurs volumes annuels depuis 1988, Syros Alternatives.

L'Atelier imaginaire, *Nouvelles*, L'Age d'homme, 1988.

Nouvelles françaises contemporaines, Le livre de poche / Lire en français / Les langues modernes, for students of French Intermediate Standard, 1990.

Noir de femmes, Gallimard / Série noire, 1992.

Un siècle de nouvelles maghrébines, Minerve, 1992.

Trente ans après, *Nouvelles de la guerre d'Algérie*, Le Monde éditions / *Nouvelles Nouvelles*, 1992.

Modern French Fiction, Manchester University Press, 1994.
Parallèles : Anthologie de la nouvelle féminine de langue française, Québec : L'Instant même, 1996.
Genèses (préface d'Ayerdhal), J'ai lu / Science fiction, 1996.
La Crème du crime : anthologie de la nouvelle noire et policière française, Nantes : L'Atlante, 1997.
Histoires d'enfance, Solidarité enfants sida / Laffont, 1998.
Histoires d'eaux, Le Castor Astral, 1998.
Histoires d'enfance, Robert Laffont / Sol en si, 1998.
Musée, des mondes énigmatiques, Denoël, Présence du futur, 1999.
Nouvelles pour les droits de l'homme, Amnesty international Orléans / Le Castor Astral, 1999.
Les Dynosaures, ed. S. Lehman, Librio, 1999.
La Dimension policière. Neuf nouvelles d'Hérodote à Vautrin, Librio, 2000.
Inventons la paix, Librio, 2000.
L'Attente, Le Castor Astral / Clin d'œil, 2000.
Anthologie de « Textes Courts », ed. H.B., parution prévue pour novembre 2000.

Quelques Recueils / anthologies / nouvelles du XIX^e siècle

BALZAC, « Le Chef d'œuvre inconnu », « Gambara », « Massimilla Doni », Flammarion / GF.
 « Le Chef d'œuvre... », « L'Auberge rouge », « Maître Cornélius », « Pierre Grassou », etc., Folio, « Sarrazine », suivie de « L'Hermaphrodite » de Michel Serres, GF, « Une Passion dans le désert », « Adieu », Mille et une nuits.
 BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, Folio ; « Une Histoire sans nom », Mille et une nuits.
 BAUDELAIRE, « La Fanfarlo », Mille et une nuits.
 CÉARD, L., Hennique L., *Deux nouvelles naturalistes*, Mille et une nuits.
 COLLECTIF, *Les Soirées de Médan*, Grasset / Les Cahiers rouges.
 GAUTIER, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Folio.
 LAFORGUE, *Moralités légendaires*, Folio.
 MAUPASSANT, *Contes et nouvelles 1875-1884*, Laffont / Bouquins.
 MÉRIMÉE, « La Vénus d'Ille », « Colomba », « Mateo Falcone », Folio.
Nouvelles musicales, 26 nouvelles, de Berlioz à Wagner, en passant par Bloy, Proust, Liana Levi, 1992.
Nouvelles révolutionnaires Balzac, Jules Verne, Anatole France, Presses Pocket, 1988.
 POE, *Contes, Essais, Poèmes*, Laffont / Bouquins.
Récits fantastiques, Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Presses Pocket / Lire et voir les classiques.
 SAND, *Nouvelles*, éd. des femmes.
 STENDHAL, « Le Coffre et le revenant », Mille et une nuits.
 ZOLA, « L'Attaque du moulin », Mille et une nuits.

Nouvelles francophones du XX^e siècle (surtout contemporaines et en éditions de poche)

Ne sont présentés ici que des recueils ou des nouvelles publiées en volume. Une partie extrêmement importante de la production actuelle passant par les revues de nouvelles, on consultera avec profit les revues *Brèves* et *Nouvelle Donne*. Contestable, comme toute bibliographie sélective, celle-ci, qui a pour but d'être utile aux enseignants et d'indiquer des textes accessibles aux élèves, tente de donner un aperçu des courants ou novellistes principaux et privilégie les éditions de poche.

ANDREVON, Jean-Pierre, *Cela se produira bientôt, Il faudra bien se résoudre à mourir*, Denoël / Présence du futur ; *L'Arche*, Alfil.
 ARAGON, Louis, *Le Mentir-vrai*, Folio.
 AYMÉ, Marcel, *Le Passe-muraille*, Folio.
 BAROCHE, Christiane, *Les Feux du large*, Gallimard ; *Un jour j'inventerai le soir*, Actes Sud ; *Giocoso ma non...*, Presses de la Renaissance ; *Bonjour, gens heureux*, Julliard.

BÉALU, Marcel, *L'Amateur de devinettes, contes*, Ed. de la différence.

BEAUVOIR, Simone (de), *La Femme rompue*, Folio.

BECKETT, Samuel, *Nouvelles et textes pour rien*, « L'Image », Minuit.

BEN JELLOUN, Tahar, *Le Premier Amour est toujours le dernier*, Seuil / Points.

BENACQUISTA, Tonino, *La Machine à broyer les petites filles*, Rivages / noir, *Tout à l'ego*, Gallimard.

BENS, Jacques, *Nouvelles des enchanteurs*, Ramsay, *Nouvelles désenchantées*, Seghers.

BILLE, Corinna, *La Fraîse noire*, Gallimard, *Juliette éternelle*, Actes Sud / Babel.

BLASBAND, Philippe, *Quand j'étais Sumo*, Le Castor Astral.

BOBIN, Christian, *La Part manquante*, Folio.

BOULANGER, Daniel, *Vessies et lanternes*, *Fouette cocher*, *Le Chant du coq*, *Table d'hôte*, *Les Jeux du tour de ville*, *Les Noces du merle*, Folio.

BOULLE, Pierre, *Contes de l'absurde*, Presses Pocket ; $E=mc^2$, *Histoires charitables*, Julliard.

CAGNATI Inès, *Les Pipistrelles*, Julliard.

CAMUS, Albert, *L'Exil et le royaume*, Folio.

CESCOSSE, Jean-Pierre, *Après Dissipation des brumes matinales*, ed. Le Dilettante.

CHATEAUREYNAUD, G.-O., *Le Héros blessé au bras*, Actes Sud / Babel, *Le Jardin dans l'île et autres nouvelles*, Libro, « Les Ormeaux », éd. du Rocher.

CHÂTELET Noëlle, *A Contresens*, *Histoires de bouche*, Folio.

COLLECTIF, *Noir de femme*, Gallimard / Série noire.

COLETTE, *La Femme cachée*, Folio, *Chambre d'hôtel*, Le livre de poche.

CONDÉ, Maryse, *Pays mêlé*, Hatier / Monde noir poche.

DADIER, B.B., *Les Jambes du fils de dieu*, Hatier / Monde noir poche.

DAENINCKX, Didier, *Zapping*, *En marge*, *Le Facteur fatal*, Folio ; *Autres lieux*, Libro ; *Le Dernier Guerillero*, Verdier.

DAMANNE, Anne-Marie, *Un Parfum de tabac blond*, Actes Sud.

DELERM, Philippe, *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Gallimard / L'Arpenteur ; *L'Envol, suivi de Panier de fruits*, Libro.

DELMER, Anne, *Avatars*, Many.

DEMUTH, Michel, *Les Galaxiales*, J'ai lu.

DESPENTES, Virginie, *Mordre au travers*, Libro.

DESPLECHIN, Marie, *Trop sensibles*, Seuil / Points.

DIB, Mohamed, *Le Talisman*, Seuil.

DICK, Philippe K., *Le Crâne*, Denoël / Présence du futur.

DJIAN, Philippe, *Crocodiles ; 50 contre 1*, J'ai lu.

DONGALA, E.B., *Jazz et vin de palme*, Hatier / Monde noir poche puis *Le Serpent à plumes*.

DRIEU LA ROCHELLE, *La Comédie de Charleroi*, *Histoires déplorables*, Gallimard / L'Imaginaire.

FÉNÉON, Félix, *Nouvelles en trois lignes* (2 vol.), Mercure de France / le petit Mercure.

FAYE, Eric, *Le Mystère des trois frontières*, Le Serpent à plumes.

FLEISCHMAN, Cyrille, *Rendez-vous au métro Saint-Paul*, Le Dilettante.

FLEISCHER, Alain, *La Femme qui avait deux bouches*, Seuil.

FLEUTIAUX, Pierrette, *Métamorphoses de la reine*, Folio.

FOUCHET, Max-Pol, *Histoires pour dire autre chose*, *Les Evidences secrètes*, Grasset.

FOURNEL, Paul, *Les Athlètes dans leur tête*, *Les Grosses rêveuses*, Seuil, Points.

GADENNE, Paul, « Baleine », Actes Sud.

GAVALDA, Anna, *Je voudrais bien que quelqu'un m'attende quelque part*, Le Dilettante.

GERBER, Alain, *Les Jours de vin et roses*, J'ai lu.

GIONO, Jean, *Solitude de la pitié*, Folio.

GRACQ, Julien, *La Presqu'île*, Corti.

GUIBERT, Hervé, *Mauve le vierge*, Gallimard.

HADDAD, Hubert, *L'Ame de Buridan*, Mille et une nuits.

HOLDER, Eric, *Nouvelles du nord et d'ailleurs*, *La Belle jardinière*, Le Dilettante.

IBRAHIM, Kamal, *Vénitiennes*, Flammarion.

JEAN, Raymond, *Un Fantôme de Bella B. et autres récits*, Actes Sud.

KLEIN, Etienne, *L'Atome au pied du mur et autres nouvelles*, Ed. Le Pommier.

LAINÉ, Agnès, *Le Jardin des Narcisses*, La Différence / L'Atelier imaginaire.

LAMBRICHS, Colette, *Tableaux noirs*, ed. de la différence.

LE CLÉZIO, J.-M. G., *La Fièvre*, Gallimard / L'Imaginaire, *Printemps et autres saisons*, *La Ronde et autres faits divers*, Folio, *Cœur brûlé et autres romances*, Gallimard.

LEBLANC, Maurice, *Arsène Lupin*, Laffont / Bouquins.

MARSAN, Hugo, *Monsieur désire ?*, Zulma.
 MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Folio.
 MIMOUNI, Rachid, *La Ceinture de l'ogresse*, Seghers / Mots.
 MORAND, Paul, *Nouvelles*, Bouquins.
 MOREAU, Jean-Luc, *Puisqu'il y a des rêves meilleurs*, Fayard, 2000.
 NEW, Smyrna Beach, *Semaines de Suzanne*, Minuit.
 PUJADE-RENAUD, Claude, *Les Enfants des autres, La Chatière, Un si joli petit livre et autres nouvelles*, Actes Sud / Babel, *Vous êtes toute seule*, Librio.
 PETIT, Marc, *Histoires à n'en plus finir*, Stock ; *Le Montreur et ses masques*, Mazarine.
 RAVALEC, Vincent, *Un Pur Moment de rock'n roll ; La Vie moderne ; Vol de sucette, J'ai lu ; Joséphine et les gitans, Du pain pour les pauvres*, Librio.
 RAY, Jean, *Les Aventures d'Harry Dickson*, Librairie des Champs-Élysées ; *Les Cercles de l'épouvante*, Actes Sud / Babel.
 RICARDOU, Jean, *Révolutions minuscules*, Le Chemin ; *La Cathédrale de sens*, Les Impressions nouvelles.
 ROBBE-GRILLET, Alain, *Instantanés*, UGE / 10 / 18.
 ROUANET, Marie, *Je ne dois pas toucher les choses du jardin*, Payot / Nouvelles.
 ROUFF, Marcel, *Les Devoirs de l'amitié*, Le Serpent à plumes / Motifs.
 ROZEN, Anna, *Plaisir d'offrir, joie de recevoir*, Le Dilettante.
 SAISON, Olivier, *Lux*, Le Serpent à plumes / Motif.
 SALLENAVE, Danièle, *Un Printemps froid*, Seuil / Points.
 SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Minuit.
 SARTRE, Jean-Paul, *Le Mur*, Folio.
 SAUMONT, Annie, *La Terre est à nous*, Gallimard Jeunesse ; *Je suis pas un camion*, Julliard ; *Moi les enfants j'aime pas tellement*, Syros ; *Les voilà quel bonheur ; Embrassons-nous*, Presses Pocket ; *Le Lait est un liquide blanc ; Noir, comme d'habitude*, Julliard.
 A paraître : sélection de 12 nouvelles chez Flammarion / Étonnants Classiques.
 SEBBAR, Leila, *La Négresse à l'enfant*, Syros-Alternatives / libre court) ; *Soldats*, Seuil.
 SEIGNOLLE, Claude, *La Malvenue et autres contes diaboliques*, Marabout ; *La Nuit des halles*, P. Pocket.
 SIMENON, *Maigret et les petits cochons sans queue*, Presses de la cité / poche.
 SOW, Cheikh C., *Cycle de sécheresse*, Hatier / Monde noir poche.
 TCHITCHELLÉ, E., *Longue est la nuit*, Hatier / Monde noir poche.
 THOMAS, Henri, *Les Tours de Notre-Dame*, Gallimard.
 TOPOR, Roland, *La Plus Belle Paire de seins du monde*, Le Pré aux clercs.
 TOURNIER, Michel, *Le Coq de bruyère, Les Contes du médianoche*, Folio.
 TRASSARD, Jean-Loup, *Paroles de laine*, Gallimard / L'Imaginaire.
 TRIOLET, Elsa, *Le Premier Accroc coûte deux cents francs*, Folio.
 VAUTRIN, Jean, *Patchwork : enfants-crimes et désespoirs*, Le Livre de poche ; *Baby Boom*, Folio ; *Courage, chacun*, Presses Pocket ; *Dix-huit tentatives pour devenir un saint*, Folio.
 VERCORS, *Le Silence de la mer*, Le Livre de poche.
 VIAN, Boris, *Les Fourmis*, Le Livre de poche.
 VILLARD, Marc, *La Vie d'artiste, Démons ordinaires*, Rivages / noir ; *Retour au Magenta*, Serpent Noir.
 VINCENOT, Henri, *Nouvelles ironiques*, Anne Carrière.
 WALTER, Anne, *Rumeurs du soir*, Actes Sud.
 WEIL, Sylvie, *Jeux*, HB éditions.
 YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles orientales*, Gallimard / L'Imaginaire.
 ZIMMERMANN, Daniel, *Nouvelles du racisme ordinaire*, LGF.

Sur les nouvellistes contemporains

PUJADE-RENAUD, Cl., ZIMMERMANN, D. (coord), *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Manya / Festival de la nouvelle de Saint-Quentin, 1993.
 DELBOURG, Patrice, *Le Bateau livre : 99 portraits d'écrivains*, Le Castor Astral, 2000.
 ESCALE DES LETTRES, *Echelles littéraires d'automne*, Le Castor Astral, 2000.
 Voir aussi les dossiers sur un auteur proposés par des revues de nouvelles ou *Le Matricule des Anges*.

Revues de nouvelles

Brèves (Atelier du Gué éditions, 11300 Villelongue d'Aude), *Nouvelle Donne* (suite de *Taille Réelle* et *L'Entaille*) : BP 25, 95121 Ermont Cedex.
Le Serpent à plumes et *Nouvelles Nouvelles* ont disparu mais ont été très actives.

Documents audio-visuels

Plusieurs cassettes chez Radio France (Marguerite de Navarre, Maupassant, Boulanger, Le Clézio).

Vidéos / films (adaptations) :

« Une Partie de campagne » de Maupassant : *Partie de campagne* (Jean Renoir) et *Un Après-midi au parc* (Meynard).

« La petite Roque » (adaptée par Claude Santelli).

« Le Colonel Chabert » de Balzac : *Le Colonel Chabert* (Yves Angelo).

« Le Chef d'œuvre inconnu » de Balzac : *La Belle Noiseuse* (Jacques Rivette).

« Le Mur » de Sartre : *Le Mur* (Serge Roullet).