



HAL
open science

Contribution à la théorie des genres littéraires : la nouvelle

Daniel-Rolland Roche

► **To cite this version:**

Daniel-Rolland Roche. Contribution à la théorie des genres littéraires : la nouvelle. Travaux & documents, 2000, Glanes. Entre classicisme et modernités, 13, pp.149–163. hal-02178598

HAL Id: hal-02178598

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02178598v1>

Submitted on 2 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Contribution à la théorie des genres littéraires : la nouvelle

DANIEL-ROLLAND ROCHE
MAÎTRE DE CONFÉRENCES
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

Bien que les méthodes d'analyse sur lesquelles nous appuierons cette étude puissent être jugées un peu anciennes aujourd'hui, la perspective sociologique de Lucien Goldman¹ et la perspective d'analyse textuelle de Harald Weinrich² nous paraissent fournir des éléments d'appréciation pertinents pour caractériser la nouvelle en tant que genre littéraire. Nous inspirant des propos de Jean-Yves Tadié au début de son livre, *La critique littéraire au XX^e siècle*³ précisant « qu'il n'y a pas qu'une seule manière de décrire forme et signification d'un genre ou d'une œuvre littéraire » et que ce qui importe c'est « l'efficacité » des problématiques, cette contribution sera délibérément orientée sur l'étude particulière de quelques nouvelles. Nous avons choisi *Un drame vrai* et *La confession* de Guy de Maupassant⁴, *Sac au dos* de Joris-Karl Huysmans⁵ et *Axolotl* de Julio Cortázar⁶.

Dans *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldman considère le genre romanesque par rapport à l'épopée, à la tragédie, au conte et à la poésie lyrique. Il ne fait pas mention de la nouvelle. Est-il pour autant impossible de situer la nouvelle en tant que genre littéraire spécifique à partir du structuralisme génétique ? Si nous parvenons à inférer des propositions de Lucien Goldman sur les

1. GOLDMAN, 1964.

2. WEINRICH, 1973.

3. TADIÉ, 1987, p. 15.

4. « Un drame vrai » et « La confession », in MAUPASSANT, 1974, p. 495-497 et p. 1035-1039.

5. « Sac au dos », in *Les Soirées de Médan*, 1975, p. 111-145.

6. « Axolotl », in CORTÁZAR, 1973, p. 27-35.

autres genres littéraires des principes généraux applicables à la nouvelle, nous avons quelques chances de définir celle-ci par rapport à l'épopée, à la tragédie, au conte et à la poésie lyrique. Ce que Lucien Goldman entend par « *opposition constitutive* » et « *communauté suffisante* » nous paraît fournir des critères sociologiques susceptibles de caractériser différenciellement les genres littéraires, y compris la nouvelle.

Ces deux critères sont présentés et explicités au début de son livre, notamment dans ce passage :

« Le roman étant un genre épique caractérisé, contrairement à l'épopée et au conte, par la rupture insurmontable entre le héros et le monde, il y a chez Lukacs une analyse de la nature des deux dégradations (celle du héros et celle du monde) qui doivent engendrer à la fois une *opposition constitutive*, fondement de cette rupture insurmontable, et une *communauté suffisante* pour permettre l'existence d'une forme épique.

La rupture radicale seule aurait en effet abouti à la tragédie ou à la poésie lyrique, l'absence de rupture ou l'existence d'une rupture seulement accidentelle aurait conduit à l'épopée et au conte »⁷.

L'adéquation du héros au monde, c'est-à-dire le fait qu'il existe entre le héros et le monde une sorte de convergence implicite ou explicite n'entraînant pas de rupture ou permettant de surmonter celle qui serait advenue — ce que Lucien Goldman appelle « *communauté* » — est « *suffisante* » dans la majeure partie des œuvres qui entrent dans la catégorie des nouvelles. Mais il n'y a pas « *d'opposition constitutive* » entre le héros et le monde. Le personnage de la nouvelle n'a pas les ressources psychologiques et matérielles pour s'opposer valablement au monde. Étant seulement esquissé, il ne peut opposer au monde un projet véritable. Le monde de la nouvelle étant lui aussi seulement esquissé ne donne pas au héros la possibilité de construire un projet ambitieux.

La nouvelle part d'une « *communauté suffisante* » et acceptable entre le héros et le monde, et elle contient presque toujours, au début, la description rapide d'un espace connu ou même familier. Mais ce monde stable va basculer sans que le héros puisse faire quoi que ce soit. La tension du roman réside dans les efforts réitérés, mais finalement vains, du héros pour imposer au monde ses propres valeurs. La tension de la nouvelle réside dans la soudaineté d'un événement perturbateur qui survient dans un monde en équilibre. Ce qui différencie donc le roman de la nouvelle, c'est que

7. GOLDMAN, 1964, p. 16-17.

la « communauté », au départ, entre le monde et le personnage est moins problématique dans la nouvelle, (même si elle est brièvement évoquée, elle est en quelque sorte mieux établie), mais surtout que le personnage de la nouvelle, contrairement au héros de roman, est pris au dépourvu devant ce qui lui arrive. Ce qui différencie la nouvelle du conte et de l'épopée, c'est que la rupture est irréparable dans la nouvelle, alors qu'elle est « accidentelle » donc réparable dans le conte et l'épopée. Cendrillon épouse le prince, avec l'aide d'une fée. Persée et Ulysse retrouvent un royaume, avec l'aide des Dieux. Dans la nouvelle, il n'y a ni fées, ni Dieux, seulement un hasard aussi imprévisible (par définition) que malveillant (il ne peut s'agir d'un « heureux » hasard).

La nouvelle se caractérisant par une rupture brutale et irréparable entre le personnage et le monde, sans « opposition constitutive » du héros, se trouve ainsi rapprochée de la tragédie et de la poésie lyrique. Mais elle s'en différencie parce que dans la tragédie et dans la poésie lyrique la « communauté » entre le héros et le monde est nulle. La rupture est déjà advenue. Hippolyte le constate au début de *Phèdre* (1677) :

« Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face,
Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé » (Acte I, sc. 1)

et le malheur est inexorable. Lamartine demande sans espoir que « *letemps suspendeson vol* » (« Le Lac », *Les Méditations poétiques*, 1820).

Dans son livre, *Le temps* Harald Weinrich distingue trois dimensions fondamentales de tout texte :

- 1 — « *L'attitude de locution* » caractérise le « récit » et le « commentaire », c'est-à-dire des textes où dominent certains groupes temporels : le Passé simple, l'Imparfait, le Plus-que-parfait et le Conditionnel, pour le « récit » ; le Présent, le Passé composé et le Futur pour le « commentaire ».
- 2 — Dans le monde raconté (les récits), Harald Weinrich étudie « *la mise en relief* », c'est-à-dire le fait que certaines informations soient mises au premier plan (en général au Passé simple) alors que d'autres restent à l'arrière-plan, à l'Imparfait.
- 3 — Pour mémoire — car cela ne nous paraît pas intéresser directement cette brève tentative de typologie d'un genre littéraire comme la nouvelle — nous mentionnerons la troisième dimension linguistique, « *la perspective de locution* ». Il s'agit de la rétrospection ou de l'anticipation de l'information qui se définissent par rapport à un temps zéro, le Présent pour le commentaire, le couple Imparfait/Passé simple pour le récit.

La nouvelle appartenant à la catégorie des récits (dominante de l'Imparfait et du Passé simple) s'oppose à tous les types de textes tels que le drame, l'essai, la critique littéraire, le traité de philosophie, l'éditorial, le testament, le rapport scientifique... appartenant à la catégorie des commentaires (dominante du Présent), qui sont des discours rituels, codifiés, performatifs. Avec la nouvelle, on rangerait dans la catégorie des récits, le roman et le conte. La différence avec ces deux autres genres réside dans l'utilisation du commentaire. Il n'y a en effet aucun texte qui soit entièrement un récit ou un commentaire. Dans un récit, l'emploi du discours direct au Présent peut être un commentaire de ce qui est raconté, pris en charge par le protagoniste ou par le narrateur. Ceci est assez fréquent, mais de façon moins apparente, certaines occurrences de l'Imparfait et du Passé simple, de même que certaines utilisations de la perspective de locution, peuvent avoir une valeur commentative.

La nouvelle présente comme tout récit cette particularité d'user du commentaire à des moments clefs de la narration. Un commentaire venant interrompre le récit des événements signale ainsi les délimitations précises de la narration. Mais on peut dire que dans la nouvelle le narrateur est beaucoup moins détaché de la narration que dans le conte et dans le roman. Il faut donc attribuer ces interruptions du récit par le commentaire à une sorte de reprise en considération, par le narrateur, de l'histoire qu'il raconte au moment-même où il la raconte. Dans la nouvelle, contrairement au roman, l'écrivain n'a pas besoin de créer l'illusion d'un temps fictif où se déroule la continuité de l'histoire, illusion qui implique une mise à distance de l'énoncé par rapport à l'instance de l'énonciation. Et, à l'inverse du conte, il ne situe pas les événements hors du temps. Il joue, très explicitement, du rapport entre le temps de l'histoire racontée avec le temps précis où il raconte une histoire. Les formes commentatives expriment ces moments où l'on passe d'un temps à l'autre, de l'énoncé à l'énonciation.

Le nouvelliste intervient directement dans son récit. Il ne peut jamais tout à fait réussir à feindre de s'effacer derrière un décor et des personnages qui ont trop peu de consistance. Or, ces interventions sont très souvent parfaitement délimitées, en général vers le début et la fin de la nouvelle. Cette régularité peut être comprise comme la trace encore visible du cadre ancien et oral qui faisait la spécificité du genre : le narrateur ou un personnage annonce au début qu'il va raconter une histoire, la raconte, et reprend la parole à la fin pour tirer une sorte de morale. Les contes présentent aussi

cette caractéristique, à cette différence près que le conteur reste identifiable en dehors de l'histoire racontée. Celui qui dit « *Il était une fois* » prononce une formule qui l'éloigne du monde qu'il va évoquer, et confère au monde qu'il va évoquer une irréalité propice au merveilleux. Au contraire, l'auteur de nouvelle a tendance à intervenir personnellement, souvent dès le début, pour prévenir que le récit qu'il va faire peut bien paraître incroyable, mais qu'il est vrai.

Au fur et à mesure de l'évolution le cadre oral a disparu, la nouvelle est devenue un genre « écrit », et les commentaires qui sont autant d'immixtions de l'auteur dans son récit, rappellent qu'il ne s'agit jamais d'élaborer une fiction durable, ni de perdre de vue, en somme, l'écriture d'une nouvelle. En d'autres termes, si l'information rapportée, les événements qui se produisent, instituent une rupture à cause de leur caractère exceptionnel, à cause de la manière dont ils sont relatés, à cause du statut qui leur est conféré, cette rupture est accentuée par celle qui, dans l'écriture de la nouvelle, par le passage du récit au commentaire, signale la présence de l'auteur qui écrit, signale de la sorte que l'auteur est bien en train d'écrire une nouvelle.

Cette rupture manifestée par un événement perturbateur, imprévisible et mémorable, est également signalée linguistiquement par « *la mise en relief* », c'est-à-dire par la relation au premier plan de cet événement (au Passé simple), sur un ensemble de faits situés à l'arrière-plan (à l'Imparfait). Pour H. Weinrich, l'Imparfait a la propriété d'exprimer le duratif, l'imperfectif, et de conférer à la narration un « tempo » plus lent. Le Passé simple exprime ce qui est ponctuel, perfectif, et donne un « tempo » plus rapide. En règle générale la nouvelle utilise cette ressource de manière plus manifeste que le conte et le roman. Le conte abolit les contraintes du temps quotidien et l'intervention des puissances magiques ne constitue pas forcément un événement remarquable justifiable d'une mise en relief. Lorsque dans *Cendrillon* la marraine-fée change la citrouille en carrosse, l'événement est relaté au Passé simple et à l'Imparfait, la présentation initiale de *Cendrillon* était également donnée à l'Imparfait et au Passé simple⁸.

Le roman qui, par principe, instaure une continuité événementielle, ne saurait utiliser constamment des effets de rupture signalés par la mise en relief. Il doit donner l'illusion d'un temps homogène en utilisant un temps dominant, l'Imparfait étroitement

8. PERRAULT, 1967, p. 157-165.

associé au Passé simple dans le roman réaliste, le Présent de narration dans le Nouveau-Roman. Les ruptures seront assez peu fréquentes, elles seront marquées par le Présent de narration s'opposant au couple Imparfait/Passé simple, ou l'inverse. Dans la nouvelle, le fait qu'il n'y ait pas de résolution de la situation évoquée, ni de retour à un *statu quo ante*, ni d'évolution perceptible, mais qu'on en reste au bouleversement lui-même, détermine le rôle de la mise en relief — dont aucun texte ne peut faire l'économie — qui est de signaler le moment précis de la rupture, l'avènement de la discontinuité. On peut observer que l'effet de mise en relief est obtenu dans certains cas par d'autres oppositions temporelles que celle du Passé simple à l'Imparfait.

Un drame vrai raconte l'histoire d'un fraticide découvert vingt-deux ans après qu'il a été commis. Un frère cadet tue son frère aîné, épouse la fiancée de ce dernier, et marie vingt ans plus tard sa fille avec le fils du magistrat qui avait été chargé de l'enquête. Au repas de noces le meurtrier se trahit en chantant une chanson qui avait été écrite sur la feuille de papier ayant servi de bourre pour charger l'arme du crime. Le magistrat se souvient de ce seul indice, et, reprenant les investigations, démasque le coupable.

Le récit de Maupassant est disposé de la manière suivante : une présentation commentant « *l'incroyable véracité* » de cette histoire, séparée par un astérisque de la présentation des lieux et du rappel des faits, cette partie est à son tour délimitée par un blanc typographique de la partie suivante qui commence par un bref commentaire et est constituée par la relation de la découverte du meurtrier, un deuxième astérisque sépare cette relation du commentaire final. L'arrière-plan stable, description des lieux et rappel des faits, est à l'Imparfait et au Passé simple. Le cadet épouse la fiancée de son frère après deux ans de désespoir, peut-être feint, et vit heureux. Maupassant, laconique, se contente d'écrire :

« Au bout de ces deux années de désespoir, il épousa la fiancée de son frère ».

C'est la découverte et l'arrestation du meurtrier par le magistrat qui constitue vingt-deux ans plus tard la véritable rupture. Le cadet se trahit bien involontairement et ne peut s'opposer aux conclusions d'une enquête recommencée à son insu. Sa trahison et les nouvelles investigations du magistrat sont exprimées au Présent de narration et à l'Imparfait. L'emploi du

Présent de narration indique que l'événement mémorable et imprévisible qui est la découverte fortuite du coupable d'un meurtre commis vingt-deux ans plus tôt, est saisi dans son actualité. L'alternance Présent de narration/Imparfait est une forme particulière de mise en relief, l'Imparfait et le Passé simple ayant été en quelque sorte réservés à l'évocation de l'arrière-plan. Les conséquences de la rupture sont immédiates et irréversibles : le magistrat prouve la culpabilité du beau-père de son fils et le fait arrêter. Les commentaires du narrateur sont distribués méthodiquement : il expose le caractère surprenant de l'histoire qu'il va raconter dans les trois paragraphes du début, il juge de la description des lieux et du rappel des faits en un paragraphe situé avant la deuxième partie où il raconte les circonstances de la rupture, et il termine par trois paragraphes de considérations semblables à celles du début.

La confession est une histoire similaire et, pour ainsi dire, symétrique. Il s'agit de deux sœurs : la cadette, Marguerite de Thérèlles, a tué le fiancé de son aînée dont elle était jalouse. Au moment de mourir, quarante ans après le drame, elle confesse à sa sœur le crime dont elle est coupable. Le récit se déroule en quatre temps. Maupassant dresse d'abord le décor exemplaire de la vie des deux sœurs. Puis la cadette demande qu'on aille chercher le prêtre et celui-ci arrive. Le troisième temps est le temps fort, celui de la confession, c'est aussi le plus long : un peu plus de deux pages, soit le double de chacune des parties précédentes. Enfin, les quatre derniers paragraphes ont valeur de conclusion. Chaque partie est séparée de l'autre par un blanc typographique.

Pour la première partie rappelant brièvement les faits, c'est-à-dire la mort du fiancé que l'on croit accidentelle, et la vie exemplaire des deux sœurs, et qui décrit aussi la chambre de la mourante, Maupassant emploie l'Imparfait et le Passé simple. C'est la description initiale d'un réel stable où les personnages sont en accord avec le monde qui est le leur. Ce qui est imprévisible et mémorable, ce n'est pas la mort de la cadette avant l'aînée, c'est le contenu de la confession. Dans la deuxième partie, Maupassant emploie également l'Imparfait et le Passé simple pour relater les circonstances de la confession qui nécessite notamment la présence du prêtre. La troisième partie est bien le temps fort de la nouvelle : Marguerite confesse son crime devant sa sœur Suzanne. Cette confession, replacée dans la bouche de la cadette, est saisie dans son actualité : Maupassant emploie le discours direct. Les conséquences

sont immédiates, c'est le double pardon du prêtre et de Suzanne. Elles sont irréversibles, Marguerite peut mourir déchargée de son odieux secret.

Cette confession est mise à l'avant-plan d'une manière subtile. Maupassant ayant déjà utilisé le discours direct ne peut mettre en relief les paroles ultimes de Marguerite avec le même procédé. Il transcrit les paroles de la cadette entrecoupées de points de suspension, comme le discours haché d'une agonisante. Mais lorsque Marguerite revient sur les circonstances de son crime, Maupassant associe alors au Présent du discours direct, le Passé Composé, le Futur et l'Imparfait. Il réserve le Passé simple pour deux réactions de Suzanne. La mise en relief est évidente, le récit dans le récit en quoi consiste la contenu de la confession, ne saurait se confondre avec le reste de la nouvelle qui utilise l'Imparfait et le Passé simple.

Chaque blanc typographique séparant les différentes parties de la nouvelle peut être assimilé à un commentaire, c'est le narrateur qui organise son texte en quatre temps. Mais on trouve également des commentaires déguisés aux moments clés de la narration. À la fin du premier paragraphe de la première partie, l'auteur décrit Marguerite en ces termes :

« Elle haletait, plus pâle que ses draps, secouée de frissons épouvantables, la figure convulsée, l'œil hagard, comme si une chose horrible lui eût apparu ».

Et à la fin du premier paragraphe de la deuxième partie, il écrit :

« Elle vieillit plus vite, prit des cheveux blancs dès l'âge de trente ans et, souvent souffrante, semblait atteinte d'un mal inconnu qui la rongait ».

Manifestement, Maupassant prépare le lecteur à recevoir la confession exceptionnelle de Marguerite de Thérèlles. Il veut signifier à deux reprises que c'est le contenu de la confession (« chose horrible », « mal inconnu ») qui est imprévisible et mémorable. Ces commentaires déguisés introduits par des comparatifs (« comme », « semblait ») sont placés trop judicieusement eu égard à l'économie du texte pour ne pas signifier que l'attention doit se porter sur l'aveu du crime. Vers la fin de la nouvelle, un Présent gnomique, au milieu de la quatrième partie, peut avoir valeur d'avertissement que l'ensemble de la narration va se terminer.

Les six premiers paragraphes de *Sac au dos*, de Joris-Karl Huysmans, situent l'univers initial où se trouve le personnage.

Celui-ci prend lui-même en charge la narration qui est faite à la première personne du singulier, il se présentera plus loin sous le nom d'Eugène Lejantel. Les deux premiers paragraphes de cette description de la situation initiale sont écrits au Passé simple, les quatre suivants le sont alternativement au Passé simple et à l'Imparfait. Une phrase exprimant une rétrospection constitue le cinquième paragraphe et a une valeur commentative implicite.

Dans cet univers initial, contrairement à ce que l'on constate dans les deux nouvelles de Maupassant, la communauté entre le monde et le personnage n'est pas acceptable pour ce dernier. Il subit sa vie plus qu'il ne la dirige. Mais cette existence incertaine est conforme à celle de milliers d'autres jeunes hommes inscrits à l'université après le baccalauréat. Il s'agit d'un arrière-plan caractérisé par une sorte d'instabilité banale. La rupture qui survient dans cet univers peu satisfaisant est l'incorporation du narrateur dans un régiment de gardes mobiles lors de la guerre franco-prussienne de 1870 (les six nouvelles des *Soirées de Médan* portent sur un épisode de ce conflit). L'opposition du héros est nulle, il ne peut rien faire pour échapper à la mobilisation. Mais son incorporation n'est pas marquée dans le récit par une mise en relief particulière, car l'arrière-plan initial était lui aussi dysphorique et résultait également d'une acceptation forcée. La mobilisation est relatée au Passé simple et à l'Imparfait, de même que la période antérieure, comme pour signifier qu'il ne s'agit pas d'un événement particulièrement mémorable dans la vie du narrateur, ni même d'un événement imprévisible puisque la politique de Napoléon III a été qualifiée de « *maladroite* ».

Par contre, l'ensemble de la période militaire qui constitue tout le sujet de la nouvelle, sera ponctué de deux sortes d'événements qui auront toutes les caractéristiques de temps forts dans l'économie du récit.

La première catégorie de temps forts concerne les voyages en train qui amènent le narrateur aux abords de la zone des combats, puis le ramènent bientôt vers l'arrière dans différents hôpitaux car il souffre de dysenterie. Deux voyages, de Paris à Châlons d'abord, puis de Châlons à Arras et à Evreux ensuite, sont des événements plus incohérents que la vie d'étudiant évoquée au début et l'incorporation elle-même. Huysmans les relate en employant sans ordre apparent le Présent de narration, le Passé simple et l'Imparfait. Dans la relation du premier voyage on trouve les trois temps dans une même phrase.

La deuxième catégorie de temps forts concerne les courtes périodes où le narrateur peut oublier les vicissitudes de la vie militaire et les souffrances de la maladie. Il retrouve un certain goût de vivre lorsqu'il rencontre un ami, lorsqu'il va au restaurant... et, significativement, lorsque vers la fin de la nouvelle le train le ramène d'Évreux à Paris pour une permission de deux mois. Huysmans utilise alors exclusivement le Présent de narration. Ce temps non marqué indique que l'auteur ne veut sans doute pas que ces événements plutôt euphoriques soient relégués dans un passé défini, ils sont en quelque sorte saisis dans leur actualité au moment de l'écriture de la nouvelle. Par opposition, on note qu'Eugène Lejantel ne va jamais réellement au front. *Sac au dos* est donc un titre ironique. Mais, à l'hôpital d'Arras, un de ses compagnons de chambrée y est allé et lui raconte la bataille où il s'est trouvé. Huysmans rend compte de ce récit dans le récit par une continuité d'Imparfais, voulant signaler de la sorte qu'il s'agit d'un arrière-plan dysphorique qu'il maintient dans une distance maximale.

Cette nouvelle étant relativement longue, nous avons plusieurs événements qui sont autant de ruptures partielles par rapport aux deux situations de référence, celle de la vie d'étudiant et celle de la vie de soldat, évoquées par l'alternance Passé simple/Imparfait. Mais ces diverses ruptures s'opposent entre elles, ce qui est marqué par l'utilisation de combinatoires temporelles chaque fois différentes, en fonction de la valeur que le narrateur confère aux événements. Huysmans opère une nette distinction entre des souvenirs relativement bons (continuité du Présent de narration), des souvenirs de voyages burlesques (alternance Passé simple/Imparfait), et de très mauvais souvenirs (continuité d'Imparfais pour la bataille vécue par quelqu'un d'autre, et il s'agit d'une occurrence unique), mis en relief par ces formes grammaticales sur un arrière-plan insatisfaisant conforme à sa vision pessimiste (alternance Passé simple/Imparfait). Cette distinction est faite au moment où la nouvelle est écrite, plusieurs années après que les événements sont passés (les six nouvelles du recueil sont publiées en 1880), et elle peut être comprise comme un commentaire implicite. Les commentaires explicites restituent également de manière plus directe, comme c'est leur fonction, les parties essentielles du récit. La transition entre la vie d'étudiant et la vie militaire est signalée par un présent de généralité sur la valeur (ce serait plutôt l'absence de valeur) des études juridiques. La fin de la nouvelle peut être comprise comme l'appréciation bienfaisante

encore actuelle d'avoir retrouvé son chez soi et d'en avoir fini avec la promiscuité.

Plus difficile est l'analyse des conséquences des différentes ruptures. Il y a dans ce récit des ruptures par rapport à un univers de référence caractérisé par une certaine instabilité, et en somme des ruptures de ruptures constituées par des moments d'équilibre passagers dans l'incohérence des tribulations de la jeune recrue. La philosophie pessimiste de Huysmans implique le fait d'exister comme rupture immédiate et irréversible entre l'homme et le monde. On peut signaler ces moments relativement euphoriques où le narrateur oublie brièvement sa situation de soldat malade, et plus généralement les vicissitudes de la vie, comme ceux qui constituent les véritables temps forts de cette nouvelle dont le sujet imposé était la guerre de 1870. C'est sur un de ces moments que le texte se termine. Mais, à la fin de la nouvelle, il n'y a que le narrateur qui puisse croire à la satisfaction qu'il éprouve d'être rentré chez lui, et il ne peut y croire qu'à cause de sa situation antérieure et de bouleversements qui ne se répèteront plus. Quand la monotonie délétère des jours l'emportera sur les souvenirs d'une guerre qu'il n'a pas réellement faite, mais qui ont occasionné par contraste des événements mémorables dans une existence sans attrait, Huysmans écrira *À vau l'eau* (1882), et le titre de cette nouvelle ne sera pas ironique.

Axolotl de Julio Cortázar est une nouvelle qui n'est pas résumable. L'univers initial est celui des humains, il est indéfini et n'est signalé que par un bref rappel au début du texte. On comprend qu'il s'agit d'une interversion entre le monde humain et celui des axolotls (formes larvaires pourvues de branchies, batraciens du genre *amblystone*). La communauté initiale – très brièvement évoquée – est celle du narrateur humain avec son monde jusqu'à ce qu'il rencontre les axolotls du Jardin des plantes et devienne lui-même un axolotl. L'arrière-plan est constitué par les visites du narrateur à l'aquarium, mais le texte rappelle à plusieurs reprises que le narrateur est un axolotl au moment où il écrit la nouvelle. La rupture concerne le moment où le narrateur devient un axolotl, et elle est préparée par toutes ses stations devant l'aquarium.

C'est une transformation imprévisible due au hasard :

« Le hasard me conduisit vers eux un matin de printemps... »

et le narrateur insensiblement va s'identifier aux axolotls en enregistrant les progrès de cette identification. L'avant-plan constitue le moment où la transformation est complète, et d'ailleurs réciproque puisque la narration est alors prise en compte par l'axolotl dans l'aquarium qui regarde l'homme derrière la vitre. On notera que ceci se produit à la dernière page et que le Présent de narration domine cette relation, alors que la transformation graduelle du narrateur-homme en axolotl était dominée par le Passé simple alternant avec l'Imparfait.

L'actualité de cette étrange métamorphose est évidente. La narration en est faite une fois la transformation opérée, comme le prouve la dernière phrase du premier paragraphe :

« Et maintenant je suis un axolotl ».

et ne cessent de le rappeler des informations au Présent sur les axolotls qui font contraste avec celles qui sont au passé exprimant les étapes de la transformation :

« Je vis un petit corps rose (...) terminé par une queue de poisson d'une extraordinaire délicatesse — c'est la partie la plus sensible de notre corps ».

Les conséquences de la rupture, qui consiste ici en la transformation d'un homme en axolotl et d'un axolotl en homme, sont immédiates dans l'économie du récit : le narrateur est devenu un axolotl au moment où il écrit la nouvelle. Elles sont irréversibles puisqu'il décrit cette métamorphose en donnant à cet événement une valeur de certitude :

« Maintenant je sais qu'il n'y avait rien d'étrange dans tout cela, que cela devait arriver ».

La nouvelle de Cortázar est scandée de rappels au Présent dans un contexte au Passé relatant les circonstances et la progression de la métamorphose. On peut hésiter parfois sur le fait qu'il s'agisse de commentaires contemporains de l'écriture, ou de commentaires contemporains de la transformation s'inscrivant dans le récit qu'il serait possible d'interpréter comme des Présents de narration. Mais l'ambiguïté est voulue puisque tous les rappels de la situation présente concernent l'achèvement de la métamorphose, l'identité commune du narrateur et de l'axolotl. Il suffira de remarquer combien les Présents de commentaire ou de narration, signifiant

cette identification, sont distribués régulièrement entre les passages à l'Imparfait et au Passé simple ayant trait aux circonstances et à la progression de la métamorphose. Ils se distinguent par leur brièveté, ce sont de courtes notations, de la continuité de Présents – eux aussi quelque peu ambigus – qui marquent, à la dernière page, la réciprocité de la transformation pour les axolotls, et constituent le temps fort de cette nouvelle.

Les nouvelles de Maupassant, celle de Huysmans et celle de Cortázar, satisfont aux conditions d'écriture de ce genre littéraire que nous avons essayé de préciser à partir des propositions de Lucien Goldman et de Harald Weinrich. Cependant elles ne sauraient satisfaire à ces conditions chaque fois de la même manière. Il faut donc se garder d'une interprétation trop rigide, trop mécanique, des critères définissant la nouvelle. L'originalité des auteurs est sans doute due en grande partie au fait qu'ils puissent infléchir les conditions d'écriture de la nouvelle à leurs propres préoccupations et à leur style personnel.

Nos analyses font apparaître quelques unes des caractéristiques qui déterminent l'écriture de la nouvelle et contribuent à ce qu'elle soit considérée comme un genre autonome. La nouvelle ne saurait se confondre avec le conte, à cause notamment du parti pris réaliste et du rapport institué entre le temps de l'histoire et le temps de l'écriture. Elle ne saurait se confondre avec la tragédie, malgré une certaine parenté dans le comportement et le statut des personnages, parce qu'il s'agit d'un récit au passé et non d'une représentation, et parce qu'il s'agit d'une rupture qui se produit dans un univers de référence et non d'une rupture qui s'est déjà produite. Mais la nouvelle entretient avec le théâtre certains rapports structurels. Dans *L'espace et la nouvelle*⁹, Michael Issacharoff rappelle que Ionesco a transposé plusieurs de ses nouvelles à la scène. Il semble juste de dire que le déséquilibre qui survient entre le personnage et le monde, dans la nouvelle, ressemble à un « coup de théâtre ». Et nous voudrions conclure cet exposé sur la signification que l'on peut donner à la soudaineté de l'événement perturbateur qui se produit dans un univers stable, en attirant l'attention sur la différence qui existe entre la nouvelle et le roman.

La nouvelle pourrait illustrer le dicton selon lequel : la réalité dépasse (parfois) la fiction, tandis que le roman tendrait au contraire

9. ISSACHAROFF, 1976.

à prouver que la réalité est réductible à la fiction. Dans la vie courante se produisent quelquefois des événements inattendus et à peine croyables. C'est ce qui intéresse le nouvelliste. Il invite le lecteur à ne jamais oublier que le cours régulier des événements ordinaires peut être soudainement interrompu, en racontant dans quelles circonstances et comment cela se produit. Mais il ne dit jamais pourquoi... ! Il envisage donc la vie comme une apparente continuité à laquelle il ne faut pas se fier. Toutes les nouvelles montrent que les apparences familières peuvent un jour ou l'autre se dérober mystérieusement : la discontinuité fait irruption dans la continuité.

Le romancier a plutôt tendance à considérer la vie comme une apparente discontinuité et il tente d'en montrer la continuité réelle, d'en restituer le sens, ou un sens possible. Ce qui peut rester inexplicé, c'est-à-dire pourquoi tel ou tel événement se produit dans la vie d'un personnage, reçoit, par la fiction romanesque, un sens acceptable. En somme, le romancier reconstruit patiemment le puzzle de la vie. Dans le Nouveau-Roman on pourrait dire que le puzzle est patiemment et longuement décrit mais que les pièces ne s'emboîtent pas bien les unes avec les autres, et pour cette raison qu'il est impossible d'en venir à bout. Le roman de Georges Pérec, *La vie mode d'emploi*¹⁰, dont le personnage principal est précisément un amateur de puzzles qui ne peut aboutir, peut être considéré comme une métaphore ironique et très réussie de l'entreprise romanesque.

Le nouvelliste fixe ce moment où le puzzle en apparence cohérent de la vie, constitué par les menues habitudes, par les pratiques quotidiennes, les idées reçues et l'aspect finalement rassurant du déroulement des jours, vole en éclats, sans raison. De ce point de vue, la nouvelle est à l'opposé du roman, elle en est peut-être la contradiction. Le nouvelliste semble partir d'un roman terminé — mais d'un roman étrangement optimiste dont le héros aurait en quelque sorte accepté de ne pas avoir de destin, et dont on ne trouverait pas d'exemple — d'un roman achevé qui aurait établi la continuité un peu monotone et lénifiante de la vie humaine.

Nouvelle, roman, tragédie, épopée, conte, poésie lyrique, chaque genre a sa manière propre d'exprimer un aspect de l'expérience humaine. L'objet de la littérature est de prendre la vie par tous ses bouts. À cette fin, elle tente de la saisir sous des angles

10. PÉREC, 1978.

variés. Caractériser ces divers angles de vue revient à caractériser les genres littéraires. Mais, bien évidemment, il n'y a aucun espoir d'arriver à une vision globale et suffisamment distincte de l'expérience humaine. Un genre littéraire tel que la nouvelle tendrait même à montrer que la vie est indéfiniment créatrice, qu'au moment-même où l'on croit la saisir elle nous échappe encore et laisse sans réponse nos questions sur le sens de l'existence. Les autres genres n'apportent que des réponses partielles, donc insatisfaisantes, ce qui finalement est la garantie la plus sûre qu'on n'en aura jamais terminé, ni avec le puzzle que constituent les divers genres littéraires, ni avec celui de la vie elle-même.



BIBLIOGRAPHIE

- Les Soirées de Médan* (collectif), 1975, Paris : LGF, « Le Livre de Poche » (n° 4040).
- CORTÁVAR (J.), 1973, *Les armes secrètes*, — trad. par Laure Guillé-Bataillon, Paris : Gallimard, « Folio » (n° 448).
- GOLDMAN (L.), 1964, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard.
- ISSACHAROFF (M.), 1976, *L'espace et la nouvelle*, Paris : Corti.
- MAUPASSANT (G. de), 1974, *Contes et nouvelles*, I, — éd. par Louis Forestier, Paris : Gallimard, « Pléiade ».
- PÉREG (G.), 1978, *La vie mode d'emploi*, Paris : Hachette.
- PERRALLET (Ch.), 1967, *Contes*, — éd. par Gilbert Rouger, Paris : Garnier, « Classiques ».
- TADIÉ (J.-Y.), 1987, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris : Belfond.
- WEINRICH (H.), 1973, *Le temps*, Paris : Seuil, « Poétique » — titre original : *Tempus*, Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1964.