

# La nouvelle

1870-1925

FLORENCE GOYET

 écriture

NC

1609251

LA NOUVELLE

1870-1925

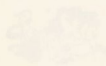
LA NOUVELLE

1870-1925

Description d'un genre  
à son usage

François Goyet

104



Paris, Librairie de France

8°2

61986

DL-25 11 1993-37689 ÉCRITURE  
COLLECTION DIRIGÉE PAR  
BÉATRICE DIDIER

1609251

820

# LA NOUVELLE

1870-1925

*Description d'un genre  
à son apogée*

*Florence Goyet*



*Presses Universitaires de France*

ISBN 2 13 045340 6  
ISSN 0222-1179

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1993, octobre  
© Presses Universitaires de France, 1993  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



Je remercie vivement tous ceux grâce à qui ce livre a pu voir le jour, et particulièrement Pierre Brunel, Jean-Jacques Origas, Michel Hochmann, Peter Por; les bibliothécaires de l'Institut d'études slaves et M. Watelet, conservateur au département des périodiques à la Nationale; le CNRS et la Fondation Thiers, qui m'ont permis de consacrer trois années à ce travail; l'Université de Princeton pour le fructueux Visiting Fellowship.

je remercie vivement mes deux pères à qui ce livre  
a pu être le fruit de leur bienveillance. Pierre Bonal,  
Jean-Jacques Oger, Albert Roumanoff, Peter Forst,  
les bibliothécaires de l'Institut d'études slaves et  
de l'Institut canadien de développement des peuples  
étrangers à la Université de Guelph et la Fondation  
Thomson qui m'ont permis de consacrer trois années à  
ce travail. L'Institut de France pour le  
Recherche Viking Fellowship.

UNIVERSITY OF GUELPH  
LIBRARY  
GUELPH, ONTARIO  
N1G 2W1  
CANADA



## Introduction

Les lecteurs de nouvelles savent intuitivement qu'ils ont affaire à un genre. Lorsqu'ils choisissent de lire un récit court, ils en attendent un certain type de plaisir, très différent à leurs yeux de celui que leur procurerait un roman. On se proclame d'ailleurs volontiers amateur de nouvelles, comme s'il s'agissait là d'une forme de littérature bien particulière. L'hypothèse qui sous-tend le présent ouvrage est que les lecteurs ont raison : je tâcherai ici de montrer l'unité profonde du genre, de dégager les traits qui le fondent.

Il me semble en effet que l'analyse d'un très large corpus (ici, plus d'un millier de textes en cinq langues) permet de cerner des traits spécifiques. Même si les thèmes sont infiniment variés et les procédés stylistiques toujours changeants, la stratégie qui met en œuvre ces thèmes et ces procédés est très constante à une époque donnée.

Partir d'une telle hypothèse signifiait rompre avec une des tendances les plus affirmées de la critique. Depuis une trentaine d'années, il est habituel de refuser l'idée même de l'existence du genre. Chez les Français et les Anglo-Saxons en particulier, on affirme, à la suite de William Pabst, que « la nouvelle » n'existe pas : il n'y aurait que « des nouvelles ». Pas de genre, mais des textes singuliers, irréductibles les uns aux autres dans leur perfection particulière. On fait passer au premier plan la variété, et on se



refuse toute affirmation un peu générale. Le résultat est que l'imposante critique sur la nouvelle se réduit le plus souvent à aligner des monographies sur tel ou tel auteur, ou à pratiquer de façon abstraite et *a priori* l'éloge de la brièveté : qui dit brièveté dirait automatiquement concision, concentration des effets, économie de moyens, etc. Certes, la nouvelle est un genre très divers et très riche, et il ne peut être question de parler en même temps de la nouvelle japonaise du XVII<sup>e</sup> siècle et de celle de Saroyan, de la nouvelle du *Décameron* et de celle de Daniel Boulanger. Mais refuserait-on au roman le statut de genre, sous prétexte que le roman chinois, le roman du XVII<sup>e</sup> siècle français et celui de Balzac n'ont pas grand-chose à voir ? La nouvelle, dit Etiemble, est « partout présente » et pourtant « insaisissable ». « Partout présente », elle n'est certes pas la même partout et à toutes les époques. Elle se transforme dans certaines conditions, mais elle n'est pas pour autant « insaisissable ». Elle a même une forme que j'appellerai « classique », comme la tragédie ou la pastorale en ont eu une : celle qu'elle prend avec son âge d'or de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est cette nouvelle « classique » qui sera au centre des préoccupations de ce livre. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est en effet « l'âge de la nouvelle ». Comme le dira H. G. Wells, elle est alors « partout » : dans tous les magazines et dans tous les journaux, en recueil et en tirages à part. Elle est le produit monnayable par excellence, celui que la presse consomme en énormes quantités, parce que les lecteurs en sont terriblement friands. Mais cette intense production est aussi une avalanche de chefs-d'œuvre, plus nombreux peut-être et plus divers à cette époque qu'ils l'ont jamais été en aucun autre temps. Cette fin de siècle voit publier aussi bien Henry James qu'Ambrose Bierce, Melville, Stephen Crane, O'Henry, Stevenson, et, à peine plus tard, Joyce. Au Japon, à côté des nouvelles de Mori Ogai, on voit paraître celles de Nagai Kafu ou Shiga Naoya, et guère plus tard d'Akutagawa Ryūnosuke. En Russie, presque dans le

même temps Tchekhov, Tolstoï, Saltykov-Chtchedrine, Leskov, Gorkii, Andreev. En Italie, aussi bien Capuana et Verga que Pirandello; et, bien sûr, tous les naturalistes français, de Zola à Alexis en passant par Maupassant. Si l'on veut montrer que la nouvelle est profondément une, qu'elle exploite avec une diversité somptueuse un certain nombre de constantes, c'est sans doute sur cette période qu'il faut s'arrêter. Car elle pose un véritable défi à l'analyse, par l'immense variété des textes et des styles, des personnalités littéraires et des contextes historiques.

En même temps que nous observerons cette nouvelle « classique », il ne faudra jamais oublier cependant que ce que l'on décrit alors est une forme particulière de nouvelles, essentielle dans l'histoire littéraire, mais non universelle. La conclusion générale signalera donc comment la nouvelle se transforme en profondeur au tournant du siècle. Elle renonce alors à presque tous les traits qui l'ont constituée à la fin du siècle précédent, pour mener sur des bases nouvelles à une conception résolument « moderne » du texte bref. Parce que l'effet recherché par les écrivains aura changé, le genre se transformera, tout comme le roman s'est transformé entre Honoré d'Urfé et Diderot. Ce qui disparaîtra alors de la nouvelle, ce sera l'anecdote, et une certaine conception du monde, disons pour faire court « positiviste ». L'une des conséquences en sera le rapprochement avec d'autres genres littéraires. Les frontières ne sont plus aussi nettes; dans certaines nouvelles, Pirandello n'est plus très loin des stratégies du théâtre, Akutagawa plus très loin du poème en prose.

L'attention aux constantes du genre ne suggérait pas que le choix d'une période. Elle suggérait aussi le choix des auteurs, et celui d'une méthode.

Tout d'abord, il fallait tester les hypothèses non seulement sur des auteurs aussi différents que possible, mais aussi sur des maîtres incontestés. Etablir que les petits naturalistes français ont écrit des nouvelles qui se ressemblent n'aurait pas eu grand intérêt. Pour montrer les

implications contenues dans le choix même du texte bref, il fallait s'adresser aux maîtres du genre, ceux qui étaient capables de faire éclater ses contraintes. Des personnalités créatrices affirmées, des géants comme Tchekhov, Maupassant ou James, qui ont utilisé la forme dans toutes ses possibilités. Je m'en suis donc tenue pour l'essentiel à l'œuvre novellistique complète d'un auteur par pays, à peu près à la même période. Maupassant et Tchekhov s'imposaient naturellement : la critique les a toujours reconnus comme les deux « piliers » du genre, les deux sources où ont puisé à peu près tous les novellistes après eux. Pour le domaine anglais, j'ai retenu James, non pas qu'il soit le plus évidemment associé à la notion de *short story*, mais parce qu'il est le plus subtil des novellistes de la fin du siècle, et parce qu'il est à la fois un auteur de nouvelles très apprécié — très populaire même — et le romancier que l'on sait. Cela permettait ainsi de travailler sur le rapport entre ses romans et ses nouvelles. En Italie, Verga m'a semblé le plus intéressant pour mon propos. C'est d'abord l'auteur célèbre par excellence, celui que tous les enfants italiens ont lu à l'école primaire. En lui, le Naturalisme est poussé dans ses dernières limites : le VÉRISME — l'école naturaliste italienne — en étant sans doute la forme la plus aboutie, la plus outrée diront certains<sup>1</sup>. Enfin, j'ai voulu voir si un auteur très lointain utiliserait la nouvelle dans le même esprit que les auteurs européens. Si c'est le recours même à la forme brève qui est porteur des orientations essentielles, les nouvelles d'un auteur japonais, par exemple, doivent montrer les traits fondamentaux que l'on peut relever chez Maupassant ou James. J'ai choisi là un auteur légèrement postérieur. Akutagawa Ryûnosuke<sup>2</sup> commence à publier en 1914;

1. D'autre part, Verga est au centre des discussions critiques en Italie sur le problème du discours rapporté : là encore, le rapprochement entre nouvelles et romans sera du plus grand intérêt pour nous.
2. Dont on connaît le *Rashômon*, adaptation cinématographique par Kurosawa de deux nouvelles : *Rashômon* et *Dans le fourré*.

mais il occupe au Japon une place équivalente à celle de notre Maupassant ou de Tchekhov : c'est le géant du genre<sup>1</sup>, et il s'imposait naturellement. De plus, on voit en lui coexister des nouvelles parfaitement « classiques » et des nouvelles tout à fait « modernes », et l'on peut saisir mieux peut-être que chez tout autre le passage des unes aux autres<sup>2</sup>.

Après le choix des auteurs, celui de la méthode. Ce qui s'imposait était une méthode résolument inductive. C'est de l'étude du corpus que sont nées les hypothèses, affinées ensuite par des analyses nombreuses. En particulier, j'ai refusé toute distinction *a priori* entre les sous-genres de la nouvelle, réservant aux analyses des textes concrets de faire émerger les différences pertinentes. En cela, je rejoins un courant de plus en plus important dans la critique étrangère. A certaines époques, on a vu un peu partout fleurir de longues discussions sur les différences entre conte et nouvelle en France, *short story*, *novelette* et « nouvelle » dans le domaine anglais, *Kurzgeschichte* et *Novelle* chez les Allemands, *Raskaž* et *povest'* en Russie, etc. En fait, aussi bien en Russie qu'aux Etats-Unis, on a souvent montré ces dernières années qu'aucune de ces distinctions ne tenait à l'analyse, et que, pour prendre un exemple simplissime, Maupassant n'a jamais fait clairement la différence entre ses « contes » et ses « nouvelles ». Dans le présent ouvrage, ces distinctions ne sont pas réapparues. La ligne de clivage ne passe pas, semble-t-il, entre une littérature plus orale — définition souvent donnée du conte — ou plus écrite (la nouvelle) ; ni entre un texte très court (*raskaž*) ou plus long (*povest'*). Elle semble bien plutôt passer entre ce que les Anglo-Saxons appellent *Short Story* et *Short Fiction* : entre texte narratif et texte

1. Comme en témoigne le « prix Akutagawa », le prix littéraire le plus prestigieux du Japon, qui permet à un auteur de se consacrer à l'écriture.
2. En outre, comme il existe un petit nombre de traductions de lui, cela me permettait de ne pas parler de textes qui seraient inaccessibles aux lecteurs de cet ouvrage, ce que j'ai évité le plus possible.

libéré de l'anecdote. Mais c'est là déjà anticiper sur mes propres développements...

Le but ici n'est évidemment pas de nommer les « lois » d'un genre, que les auteurs respecteraient délibérément. Ce que nous allons voir se mettre en place, ce sont des potentialités du texte court. Si les nouvelles se ressemblent, ce n'est pas que les auteurs aient voulu se couler dans un moule préexistant, c'est que le choix même de la forme brève est porteur d'un certain nombre d'orientations fondamentales. Comme il s'agit vraiment de structure profonde et non de traits de surface, les nouvellistes y recourent d'autant plus volontiers que le résultat n'est pas la simple imitation de modèles préexistants : c'est la nouveauté qui frappera les yeux, pas cette ressemblance souterraine. Les constantes du genre ne sont pas visibles. Elles n'en sont pas moins des constantes.

NOTA :

Lorsque je cite une traduction, j'en donne toujours la référence. Je donne alors après le texte traduit deux numéros de page : *d'abord*, le renvoi à la page dans le texte original, puis le renvoi à la traduction.

Toutes les italiques dans les citations sont de mon fait, sauf indication expresse ; id. pour les traductions.

Les noms japonais sont donnés, suivant l'usage, dans l'ordre « nom patronymique, nom personnel ».

Les titres de nouvelles, œuvres à part entière, sont donnés en italiques.

# PREMIÈRE PARTIE

DÉFINITION

## Structure

Le fig. du XIX<sup>e</sup> siècle, en se voulant le premier du monde de sa discipline, l'histoire, s'émancipe et invente pour elle-même. Elle se définit elle-même, se crée elle-même, se crée pour elle-même. Elle s'écrit elle-même : l'historien n'est plus qu'un homme qui s'écrit. Le fig. du XIX<sup>e</sup> siècle, en se voulant le premier du monde de sa discipline, l'histoire, s'émancipe et invente pour elle-même. Elle se définit elle-même, se crée elle-même, se crée pour elle-même. Elle s'écrit elle-même : l'historien n'est plus qu'un homme qui s'écrit.

Le jugement le plus intéressant pour nous est celui de Vigny, parce qu'il se situe et se développe, dans un mouvement dialectique certainement original. Il s'agit d'un jugement que Vigny, sur Vigny, a écrit certainement une fois. C'est un jugement, après avoir débarrassé le dialecte de toute apparence de dogme. Le fig. du XIX<sup>e</sup> siècle, en se voulant le premier du monde de sa discipline, l'histoire, s'émancipe et invente pour elle-même. Elle se définit elle-même, se crée elle-même, se crée pour elle-même. Elle s'écrit elle-même : l'historien n'est plus qu'un homme qui s'écrit.

1. Voir *Le fig. du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 178. Voir aussi, *Le fig. du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 178. Voir aussi, *Le fig. du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 178. Voir aussi, *Le fig. du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 178.

# PREMIERE PARTIE

## Structure

The text in this section is extremely faint and largely illegible. It appears to be a detailed discussion of the structure of the subject matter, possibly a mathematical or scientific treatise. The text is organized into several paragraphs, with some lines appearing to be part of a list or a series of definitions. The overall layout is that of a formal academic or technical document.

The text in this section is also very faint and difficult to read. It seems to continue the discussion from the previous section, possibly providing further details or conclusions. The text is arranged in a similar formal style, with clear paragraph boundaries and some use of indentation.



## Caractérisation paroxystique

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la nouvelle se pense sur le mode de la simplicité. Critiques, théoriciens et auteurs (souvent les mêmes), affirment avec force que la nouvelle doit renoncer à l'artifice, qu'elle est faite pour dire simplement des choses simples. Tchekhov proclamera ainsi que la nouvelle doit dire « comment Pierre a épousé Marie », Tolstoï qu'elle doit dire « comment "elle" s'est mise à l'aimer », pendant que l'Italien Verga argumente le refus de toute rhétorique. C'est là un point crucial

Le jugement le plus intéressant pour nous est celui de Verga, parce qu'il est articulé et développé, dans un morceau théorique extrêmement célèbre<sup>1</sup>. Il mérite d'autant plus l'examen que Verga fournit aimablement une nouvelle-exemple; après avoir développé sa théorie du texte d'art en épigone du Zola du *Roman expérimental*, il l'illustre par une nouvelle, très célèbre elle aussi : *La maîtresse de Gramigna*. Elle est présentée comme le type même du texte qu'appelle le monde moderne : un « document humain », donné sous sa forme brute au lecteur, un récit sans artifice dont la véracité fait la valeur. Simplicité des sujets : il faut mettre en scène la vie de tous les jours, choisir ses héros parmi les gens simples. Simplicité du traitement : la nou-

1. Constamment cité par la critique italienne : *L'Amante di Gramigna, in Tutte le Novelle*, Mondadori, Carla Ricciardi (éd.), « Oscar Classici », 1983, p. 191-199. J'en donne une traduction en appendice.



velle serait un art ennemi de toute rhétorique; le lecteur, « face à face avec le fait tout nu » n'aurait pas à le reconstituer « entre les lignes du livre », derrière les « inventions de l'auteur ». La nouvelle doit donc être un récit linéaire, un instantané destiné à servir de document : contribution à la « science du cœur humain », elle est la forme idéale de la « tranche de vie ». En somme, et Verga insiste sur ce point, elle refuserait les « effets » grandiloquents au profit de la vérité psychologique<sup>1</sup>.

Cette simplicité et ce refus de la rhétorique, constamment proclamés, ne tiennent cependant pas à l'analyse des textes. Cette théorie de Verga, comme les commentaires de Tchekhov, comme trop souvent les affirmations des auteurs sur leurs textes, ont été pris pour argent comptant, comme des *descriptions* des œuvres. L'analyse d'un très grand nombre de nouvelles de l'époque amène à remettre en question bon nombre de ces jugements, et en particulier cette notion de dépouillement et de simplicité des moyens, de refus des effets.

Le premier fait frappant à l'analyse d'un corpus très large de nouvelles, c'est en effet une débauche de moyens, un luxe de descriptions et de caractérisations frappantes et outrancières dont s'occupera ce chapitre. Nous y verrons d'abord que la nouvelle selon Verga accumule les paroxysmes, avant de vérifier sur des textes complexes qu'il ne s'agit pas là simplement d'un trait du vériste italien, mais bien de la constitution classique du matériau narratif dans la nouvelle : James et Tchekhov en feront foi<sup>2</sup>. Enfin, nous verrons rapidement en quoi ce trait de la

1. Aujourd'hui, on développe encore souvent cette idée de véracité et de spontanéité en insistant sur sa filiation avec le conte oral, que l'on considère alors comme le modèle du texte « spontané ». Voir Shubin, 1974, par exemple.
2. Les autres chapitres feront apparaître ce trait dans de nombreuses analyses, puisque cette caractérisation outrancière est à la base de la structure même, et de la pointe. Plutôt que d'accumuler les exemples, je préfère donc ici ne traiter que quelques textes, plus en profondeur.

nouvelle la rendait particulièrement intéressante pour la littérature fantastique.

Les chapitres suivants montreront pourquoi la nouvelle a besoin de cet agrandissement de ses objets, et comment elle l'utilise pour créer la brièveté. Il restera ensuite à voir, en conclusion de cette partie, par quels autres procédés la nouvelle fait oublier au lecteur, passionné par la narration, aussi bien cette outrance que la structure très rhétorique où elle l'utilise.

Luxe de moyens ne signifie évidemment pas abondance des éléments narratifs ; en ce sens la nouvelle est bien un genre « économique » et tous les commentateurs ont insisté avec raison sur le petit nombre de personnages et d'événements dans le genre. Mais ces quelques éléments sont toujours caractérisés avec outrance, ils sont *prodigieusement* ce qu'ils sont, chaque état, chaque qualité, chaque sentiment est poussé à son paroxysme.

Puisque la théorie de Verga est constamment citée par la critique italienne depuis Capuana et Luigi Russo, on peut, pour commencer à la mettre à l'épreuve, examiner la nouvelle qui l'illustre : *L'Amante di Gramigna* (*La maîtresse de Gramigna*).

Ses trois personnages sont des Siciliens, deux paysans et un bandit. Mais ils ne sont pas pour autant de « simples » Siciliens, représentants de la masse anonyme. Peppa, une jeune fille riche, doit épouser le meilleur parti du village, surnommé à cause de sa richesse « Chandelle de suif ». Elle décide brusquement de rejoindre au contraire Gramigna, un rebelle qui terrorise le pays. Gramigna est bien loin d'être « n'importe quel Pierre », que viendrait épouser une quelconque Marie, comme le veut Tchekhov. Dans tout le début du texte, il est progressivement érigé en une sorte de prodige, il devient le Rebelle, un surhomme aux dimensions mythiques. C'est un bandit, mais il ne se contente pas de vivre de rapines : il terrorise une province entière. Aucun paysan n'ose faire la moisson, de peur de le découvrir dans un champ et de recevoir

le plomb de son fusil, et ce « d'un bout à l'autre de la province ». Son nom même (Gramigna, « chiendent ») le prédestine à s'opposer aux paysans, dont la haine a la puissance de la malédiction : « un nom maudit comme l'herbe qui le porte »<sup>1</sup>.

La nouvelle lui donne bientôt la stature des paladins d'antan :

il était seul, mais il valait dix hommes (p. 193)<sup>2</sup>,

lui seul, ce Gramigna, n'était jamais las et ne dormait point (p. 193).

Il est ainsi d'emblée supérieur à tous ses poursuivants. Mais le texte ne s'en tient pas là, et le soustrait aux références humaines; le héros finira par atteindre au niveau même des éléments primordiaux :

Il s'esquivaient *comme un loup* dans le lit asséché des torrents (p. 193),

... le principal sujet de tous les discours était la soif *dévorante* que devait souffrir l'homme traqué, dans la plaine *immense, brûlée*, sous le *soleil de juin* (p. 193).

Cet agrandissement caractérise tous les éléments signifiants du monde décrit. Face à lui, ce sont des récoltes exceptionnelles que l'on défend :

les champs étaient un enchantement, et si seulement Gramigna n'y mettait pas le feu, la claie près du lit ne suffirait pas à contenir la récolte (p. 194).

Contre lui, c'est un concours de forces incroyable qui se déploie. Devant la terreur qu'il inspire, le préfet convoque les chefs de *toutes* les armes, et on le traque partout :

le lendemain, *partout* la terre tremblait; patrouilles, escadrilles, sentinelles : il y en avait dans *tous* les fossés, et derrière *chaque* muret (p. 193).

1. Verga, dans une première version, avait nommé son héros « Raja ». Ce changement le tire vers l'abstrait : il est l'ennemi type des paysans, suivant un destin inscrit dans son nom.
2. La traduction complète est en appendice ; *Tutte le Novelle*, t. 1, p. 191-199.

Carabiniers, soldats et cavaliers le poursuivaient depuis deux mois (p. 193).

de jour, de nuit, à pied, à cheval, à l'aide du télégraphe (p. 193),

où le télégraphe vient à point nommé renforcer l'impression d'universalité : l'air même s'en mêle.

Et l'on insiste sur la difficulté de l'entreprise :

Les chevaux des carabiniers tombaient morts de fatigue (...) les patrouilles dormaient debout (p. 193).

Tout ceci, il faut le préciser, représente pratiquement l'ensemble du texte de ce début de nouvelle, toutes les notations, réunies en une page seulement, sur Gramigna et ses ennemis. Il ne s'agit donc pas seulement de traits saillants, dispersés dans un portrait pour lui donner plus de vigueur, mais de l'esprit même de ce « portrait », qui n'est pas une présentation d'un homme du peuple, ni même la description d'un rebelle, mais la constitution d'une figure hors normes, presque mythique, bref, d'une abstraction. A la fin de cette page, Gramigna est le Rebelle par excellence, le type du héros maudit.

La nouvelle va opérer le même travail sur le protagoniste, « Chandelle de suif ». Il est d'abord caractérisé comme « le meilleur parti du village » (p. 194). Mais il est bien vite soustrait aux comparaisons avec ses pairs ; il est lui aussi comparé à des éléments hors de l'humain : il est « grand et beau comme le soleil », et sa force hors du commun fait de lui

une *colonne* pour porter l'étendard de sainte Marguerite, sans plier les reins (p. 193).

Serait-ce là une série de clichés, qui n'auraient pas à être pris au pied de la lettre ? A-t-on affaire à de simples exagérations de cette savoureuse narration populaire que revendiquait Verga, quand il prétend ne presque rien changer aux termes, « simples et pittoresques », du récit paysan ? On n'aurait alors pas à prendre au sérieux ces paroxysmes, et la lecture en désamorcerait les outrances. On lirait à tra-

vers elles une réalité plus modeste, que cette mise en scène servirait à rendre plus marquante. En fait, l'accumulation des éléments prodigieux dans la nouvelle produit un tout autre effet de lecture. Ce sont les seuls éléments qui nous soient donnés, et le tissu qu'ils finissent par constituer porte tout entier la marque de ce paroxysme. Que l'on supprime celui-ci, et il ne reste plus rien. Comme le conte, la nouvelle nous habitue à travailler sur des entités sans mélange, des parangons des vertus — ou des vices — mis en scène<sup>1</sup>. L'effet de l'ensemble de ce portrait de Gramigna est tel que l'on est amené à redonner tout son sens à une expression comme « il ne dormait jamais ». Les forces en face de lui sont elles aussi extraordinaires et finalement chaque élément renforce l'autre : de l'énormité des troupes, on conclut inconsciemment à la vérité d'un Gramigna qui ne dort *en effet* jamais, lui dont la soif est à la mesure de la plaine immense; et à partir de cette stature héroïque, on érige à nouveau en absolu et les forces adverses et la richesse du promis. Toutes les forces de police et d'armée imaginables, et le jeune homme le plus riche possible<sup>2</sup> : c'est à la chasse à l'homme par excellence que nous sommes conviés. De la même façon, on glisse de l'idée que Gramigna est au centre de toutes les conversations, à celle qu'il en est le *seul* sujet. Dans le monde raréfié de la nouvelle, les éléments mis en valeur ne se contentent pas d'occuper le devant de la scène : ils occultent tout le reste, font oublier tout ce qui ne tourne pas autour

1. Peut-être est-ce là la parenté la plus profonde entre les deux genres. Sur la filiation avec les genres anciens : exemplum, conte et fabliau, voir par exemple, sur un autre registre, Neuschäfer, Sempoux et Battaglia.
2. Claude Gandelman, dans sa thèse sur *Les techniques de la provocation chez quelques romanciers et nouvellistes de l'entre-deux-guerres*, décrit le phénomène chez Kafka : « Chez Kafka, les métaphores du langage courant servent à faire accepter une "situation littéraire" irréelle comme la chose du monde la plus normale, puisqu'elle existe déjà dans le langage. (...) Seulement, chez Kafka, ces métaphores du langage sont prises littéralement et deviennent le destin même des hommes » (p. 110, à propos de « cette vermine de Gregor Samsa »).



d'eux. Ils établissent un véritable coup de force, qui expulse du champ de réflexion tout autre qu'eux.

Les auteurs les plus subtils ne construisent pas autrement leurs personnages de nouvelles. Un James, par exemple, dans un texte de sa grande maturité comme *The Figure in the Carpet* (*L'image dans le tapis*)<sup>1</sup>, bâtit son texte sur une série ininterrompue de paroxysmes, alors même qu'il traite des subtilités de l'œuvre littéraire et non de paysans siciliens.

Le narrateur, un jeune critique débutant, averti par l'écrivain Vereker qu'il existe à travers toute son œuvre un fil conducteur qui en fait le prix, va passer par toutes les phases de l'espoir et du désespoir, et finira par voir s'envoler la dernière possibilité de savoir quel est ce fil, cette figure pourtant dégagée par son collègue le critique Corvick.

L'un des intérêts de ce texte est que la constitution des personnages en paroxysmes, en figures prodigieuses, n'est pas donnée au départ. Il est d'autant plus frappant de voir très vite les paroxysmes apparaître. Alors même que James annonce en général d'entrée de jeu que ses auteurs sont géniaux, Vereker est d'abord présenté par le jeune critique comme, simplement, un bon auteur :

Vereker était terriblement intelligent (...) mais il était loin d'être le meilleur de tous (p. 283 ; p. 257).

Mais tout le début du texte va progressivement constituer Vereker comme *genius*, « génie », et la recherche de son secret comme une quête nécessitant une dévotion et une abnégation totales. Parce que la nouvelle de James est une construction complexe, nous allons voir apparaître, à côté des termes qui dénotent directement le prodigieux, à

1. *The Complete Tales of Henry James*, L. Edel (ed.), Ruppert Hart Davis, New York, années 60, ci-dessous désignée « Edel » ; t. 9 ; trad. : *L'image dans le tapis*, in *La Leçon du maître et autres nouvelles*, L'Équinoxe, 1984. Je modifie légèrement la traduction.

côté des comparants supra-humains<sup>1</sup>, une série de moyens rhétoriques qui construisent le paroxysme par la composition même.

Les termes prodigieux ne sont pas si loin de ceux de Verga dans sa nouvelle paysanne. Le narrateur, qui trouve bien suffisant d'avoir passé « la moitié de la nuit » à lire le livre, est rappelé à l'ordre par l'écrivain qu'il rencontre chez une lady : il n'a « rien compris » à son œuvre. Cette conversation permet d'ériger peu à peu l'homme et son secret en prodiges de valeur. « Chef-d'œuvre de patience et d'ingéniosité », « cette intention la plus fine et la plus pleine » (p. 287; p. 264) de toute l'œuvre du maître, est, à ses propres yeux, « une construction exquise » (p. 288; p. 264). L'apparente — et temporaire — modestie de Vereker, qui au début nomme sa figure « un petit tour de passe-passe » (p. 288; p. 264), n'est qu'un effet de crescendo; dès la page suivante, il renonce à une telle pose. Au narrateur lui demandant :

« Vous voulez dire que c'est une beauté si rare, si parfaite ? »,

il répond :

« la plus jolie chose du monde » (p. 290 ; p. 269).

James développe le thème de l'émotion inouïe que cette conversation procure au jeune critique; c'est un véritable tournant dans la nouvelle : à partir de là il va relire l'ensemble de l'œuvre, se désespérer, chercher encore, puis abandonner, non sans avoir rapporté cette conversation à Corvick, qui reprendra la quête. Il est important de voir que pour autant cette conversation ne « dit » rien; rien sur la nature du secret, ni même, de James à son lecteur, sur la nature de l'œuvre d'art ou son ambition. Son rôle est avant tout de poser l'homme et l'œuvre en absolus.

La suite de la nouvelle prend au pied de la lettre l'affir-

1. Tels le « soleil », le « loup » ou la « colonne » (= « Chandelle de suif » portant l'étendard de sainte Marguerite) dans *La maîtresse de Gramigna*.

mation de cette valeur prodigieuse. Et les procédés de composition qui vont relayer l'affirmation pure et simple du paroxysme sont proches de ce que les sémioticiens avaient appelé la « saturation narrative » : toutes les potentialités d'une situation sont exploitées à tour de rôle, tous les termes posés par la narration sont mis en relation avec chacun des autres.

D'abord, la quête va être reprise par Corvick, le critique qui avait délégué la recension du nouveau livre de Vereker à son jeune ami. Pénétré tout de suite de l'idée que le secret existe et vaut d'y consacrer sa vie, il s'associe avec sa fiancée et fait paraître bien modestes les efforts du narrateur. Ils ne se contentent pas de relire les vingt volumes : ils les lisent

page à page, comme on lit un classique ; ils l'aspir(ent) par longues bouffées et s'en laiss(ent) pénétrer (p. 295 ; p. 276).

Et la fiancée pourra dire de Corvick :

comme moi, il connaît chaque page par cœur (p. 283).

Comme précédemment, il ne s'agit pas ici d'une exagération savoureuse mais qui n'aurait pas de réelle portée. La nouvelle prend au pied de la lettre ses affirmations paroxysmiques, finit par donner aux mots le sens pur de leur passage à la limite. La preuve en est ici que Corvick découvrira le secret lors d'un voyage aux Indes, où il n'avait pas emporté les vingt volumes. Signe de la dévotion absolue au projet : le voyage en Inde avait été décidé par les deux fiancés comme un moyen de décantation, et Corvick rentrera dès le secret découvert, renonçant au très gros cachet qu'on lui offrait pour continuer son reportage.

Corvick enfin maître du secret affirmera alors ne vouloir le livrer qu'à sa fiancée, une fois qu'il l'aura épousée<sup>1</sup>,

1. Vereker avait déjà lié la possibilité de découvrir la figure à l'intensité de leur amour. Persuadé que *personne, jamais*, ne le découvrirait avant sa mort, il considère cependant ce qu'on lui dit de la recherche quasi mystique de Corvick et sa fiancée, et dit que s'ils s'aiment au point de s'épouser il est possible qu'en effet ils le mettent au jour.



et au narrateur, mais seulement de vive voix. Celui-ci doit s'absenter auprès d'un frère malade à l'étranger; le temps qu'il revienne, Corvick est mort. *Tout* alors se liguera pour l'empêcher de connaître le secret : la veuve a été initiée, mais refuse d'en parler avec qui que ce soit. Tous les moyens de persuasion échouant, le narrateur va jusqu'à imaginer de l'épouser. Puis, devant son refus, imagine d'épouser... la veuve de Vereker, qu'il n'a jamais vue, et dont il ne sait rien. Les deux femmes meurent successivement, et il s'adresse enfin au deuxième mari de la veuve de Corvick. C'est la chute de la nouvelle : celui-ci n'apprend qu'à ce moment l'existence même du secret et son importance extraordinaire. Désespoir de tous deux, tempéré pour le narrateur par le plaisir de songer que le deuxième époux est peut-être encore plus frustré que lui.

L'une des caractéristiques des nouvelles classiques est que le paroxysme s'étende à l'ensemble du matériel narratif : non pas seulement les héros, mais tous les éléments qui joueront un rôle dans la narration. Le paroxysme fait tache d'huile, comme si, telle Midas transformant tout en or, la nouvelle poussait à la limite tout ce dont elle s'empare. Ici, cela touche aussi bien l'étude que Corvick projette d'écrire sur Vereker, et qui sera « le plus grand portrait littéraire jamais dessiné », que le rôle du secret pour la veuve de Corvick (une véritable « compensation à son malheur »), ou la singularité de Corvick lui-même : « Si Corvick avait échoué, dit le narrateur, je ne saurais *jamais rien*; *personne* ne serait du *moindre* secours si lui ne l'était pas » (p. 298; p. 281).

Travaillant ses paroxysmes sur tous les tableaux, James va même jusqu'à manquer de logique à force de vouloir ainsi tout magnifier. Juste après la découverte, le secret est caractérisé ainsi :

Une fois qu'il apparaissait, il apparaissait totalement, se manifestait avec une splendeur qui vous rendait confus ; il n'y avait *jamais en*, sinon dans *l'insondable vulgarité* d'une époque où *personne* n'avait de goût et où *tous* les sens étaient *parahysés*, le *plus petit* motif pour qu'il restât dissimulé (p. 286).

C'est là nier le travail de Titan imposé à Corvick et à sa fiancée, travail qui ne donnera l'illumination à Corvick que très tard, et pas du tout à la jeune fille.

Ce phénomène est si général dans la nouvelle classique que les auteurs semblent tenus d'exprimer la banalité elle-même à travers ces paroxysmes. Ainsi, la *Banale histoire*<sup>1</sup> que Tchékhov entend nous raconter prend-elle automatiquement les marques du paroxysme. Ici pourtant, le sujet est bien simple et médiocre, proche du fameux « comment Pierre a épousé Marie » : il ne s'agit de rien d'autre que de décrire les angoisses trop humaines d'un homme de soixante-deux ans, qui se sait condamné par la maladie. Tchékhov a répété souvent dans ses lettres qu'il voulait que ces angoisses nous soient accessibles. Pourtant, dès la toute première ligne, le portrait que le professeur de médecine fait de lui-même est marqué au coin du prodigieux :

Il existe en Russie un professeur émérite (...) conseiller secret et chevalier des ordres de l'empire ; il a tant de décorations, russes ou étrangères, que, lorsqu'il les met, les étudiants l'appellent *l'iconostase*. Pas (...) de savant illustre qu'il n'ait intimement connu. Il est membre de toutes les universités de Russie (...) Ce nom est célèbre (...) Il fait partie de ces quelques noms favorisés que l'on tient pour malséant de dénigrer (...) à mon nom est étroitement associé la notion d'homme *illustre* (p. 251 ; p. 675).

Je souligne ici les traits les plus saillants, ceux qui empêchent absolument que l'on voie dans le héros « n'importe quel Pierre ». Le procédé là aussi sous-tendra la présentation de tous les éléments du texte : il ne s'agit pas seulement de ce qui pourrait être un autoportrait ironique, mais bien d'un mode de constitution du matériel narratif. Pour accuser ce monde médiocre qui nous entoure, l'auteur enchaînera les paroxysmes les uns aux autres, les accumulant en une masse compacte. On pour-

1. *Skuchnaya istoriya*, t. 7, p. 251-310 de l'édition « de l'Académie » *Polnoye sobranie sochineniy i pisem*, Moscou, années 70, ci-dessous désignée « Académie ». Traduction Pléiade, t. 2, p. 675-739.

rait évoquer chacun des éléments, tous montrent le même passage à la limite : du dégoût du narrateur pour lui-même à la mémoire extraordinaire de l'appariteur qu'il retrouve avant chaque cours à la Faculté, au portrait du parasite qui veut épouser sa fille (qui n'a ni métier, ni famille vraiment connue, dont la *seule* qualité est la fatuité) et à l'enthousiasme extraordinaire et l'extraordinaire jouissance que le narrateur éprouve à enseigner :

*Aucun sport, aucune distraction, ni aucun jeu ne m'ont jamais apporté autant de jouissance qu'un cours. (...) Et je pensais qu'Hercule, après le plus piquant de ses exploits, n'éprouva pas plus voluptueuse lassitude que moi après chaque cours* » (p. 262-263 ; p. 687).

L'effet de ces superlatifs est parfois renforcé par d'autres procédés : telle l'opposition entre le portrait de sa femme, vieillie et abêtie, et l'évocation de ce qu'elle fut :

Je me demande, complètement abasourdi : se peut-il que cette vieille femme obèse, maladroite, qui porte sur le visage une expression obtuse faite de soucis mesquins et de crainte du lendemain, dont la vue est obscurcie par la pensée incessante des dettes et du besoin, qui ne sait parler que dépenses et ne sourire qu'au bon marché, se peut-il que cette femme-là ait été jadis la Varia si mince que j'ai passionnément aimée pour son bel esprit clair, pour son âme pure, sa beauté et, comme Othello Desdémone, en raison de sa « compassion » pour ma science ? (p. 255 ; p. 680-681).

Remarquons au passage que, ici comme chez Verga, le passage à la limite est signé par le recours à des comparants supra-humains. La colonne, le soleil, Hercule ou Othello jouent un peu le rôle des *impossibilia* dans la lyrique ancienne : garants de l'extraordinaire, ils tirent l'objet hors des comparaisons possibles, en font un absolu.

Peut-être tenons-nous là une des raisons de la particulière capacité de la nouvelle à exprimer le fantastique « moderne ». L'époque réaliste a consommé la rupture avec le roman noir, et le fantastique n'est plus affaire de

Pour caractériser la nouvelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on songe traditionnellement à deux traits : la brièveté et la parution en journal. Mais ils sont superficiels. Leur lien profond est un troisième trait, constamment occulté par la critique. La nouvelle est *monologique* : refusant toute polyphonie, elle ne laisse respirer qu'une seule vérité, une seule « voix ». Le lecteur contemple un spectacle étrange, dont l'auteur dégage pour lui toutes les potentialités pittoresques. Ensemble, ils jettent un regard exotique sur la réalité, même la plus proche. Les Normands sont bestialisés, les employés et les provinciaux sont épinglés dans leurs ridicules, pour des lecteurs de la capitale ou du grand monde. Pareille absence de polyphonie n'est pas un accident ou le fait d'auteurs mineurs, elle est constitutive du genre. Pour le démontrer, on s'appuie ici sur un millier de textes en cinq langues, dont la totalité des nouvelles de Maupassant, Tchekhov, Verga, James et Akutagawa, le maître de la nouvelle japonaise.

Florence Goyet, ancienne élève de l'École normale supérieure, est maître de conférences en littérature comparée à Grenoble.



Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

