



HAL
open science

Notes sur la nouvelle

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. Notes sur la nouvelle. Cahiers de l'université de Perpignan, 1988, ASPECTS DE LA NOUVELLE, 4, pp.63-66. hal-01744144

HAL Id: hal-01744144

<https://hal.science/hal-01744144>

Submitted on 27 Mar 2018

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.

Copyright

NOTES SUR LA NOUVELLE

P. CARMIGNANI
Université de Perpignan

LES ETUDES THEORIQUES abordant la question de la définition de la nouvelle sont légion. Leur nombre même et l'incessante parution de nouveaux titres attestent la difficulté sinon l'impossibilité de la tâche. Pourtant le bilan est loin d'être négatif. Si aucune de ces études n'a jusqu'à présent résolu le problème, elles ont dans l'ensemble le mérite d'avoir mis en lumière un certain nombre de critères dont toute réflexion sur la nouvelle se doit de tenir compte. nous nous proposons donc d'en dresser l'inventaire, puis d'en illustrer la pertinence par l'analyse du texte de S. Crane proposé en traduction.

La *brièveté* est la première des caractéristiques traditionnellement attribuées à la nouvelle. Par opposition au roman, où prédomine la "longue durée" (« La *longueur* est la nécessité primordiale du roman qui se propose de nous mettre en possession d'un monde », écrit Ch. Du Bos)¹, la nouvelle se définirait par son essentielle brièveté. Pour le dictionnaire, la nouvelle est un « récit généralement bref, de construction dramatique, et présentant des personnages peu nombreux² ». Soit, mais on a beau jeu de faire remarquer que s'il n'y a pas de limite *a priori* à la longueur d'un roman, il n'y en a pas non plus à la brièveté d'une nouvelle. Où se situe la frontière entre ces deux formes narratives ? Dans la République des Lettres, la question n'a jamais reçu de réponse constitutionnelle alors que le livre, support matériel de la littérature, bénéficie, lui, d'une définition légale ; c'est pour l'U.N.E.S.C.O. « une publication non périodique contenant 49 pages ou plus³ ». Le roman serait donc le plus et la nouvelle le moins; reste à savoir par rapport à quoi.

En fait, s'il se traduit par une simple comparaison d'ordre quantitatif, le critère de brièveté conduit à une impasse. La différence entre roman et nouvelle est moins une question de dimensions ou de volume que de rapports et de nature ; elle porte sur la conception, la structure et la perception mêmes de ces deux types de récit, d'où l'importance, dans le cas de la nouvelle, de la notion d'*unité d'effet* ou d'impression. C'est E. Poe qui, le premier, a mis l'ac-

1. N. Cormeau, *Physiologie du roman* (Paris : A. G. Nizet, 1966), 92.

2. *Le Petit Robert*, 1970.

cent sur ce principe. Dans la fabrication du conte (forme jumelle de la nouvelle), tout doit concourir à « la force et à l'unicité de l'effet » :

Un artiste habile a construit un conte. Il n'a pas façonné ses idées pour qu'elles s'accordent avec ses épisodes ; mais après avoir soigneusement conçu le type d'*effet unique* à produire, il inventera alors des épisodes — combinera des événements — les commentera sur un certain ton, subordonnant tout à la volonté de parvenir à l'effet préconçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a commis un faux pas. Dans toute l'oeuvre, il ne devrait pas y avoir de mot dont la tendance, de façon directe ou indirecte, soit étrangère au dessein pré-établi.⁴

L'art du conte et de la nouvelle implique donc, de manière plus impérative que le roman, la détermination de la cause par l'effet. Un tel renversement (ou *détermination rétrograde*) est confirmé par de nombreux praticiens de la nouvelle, entre autres K. A. Porter, qui affirme : « Je commence toujours par écrire mes dernières lignes, mon dernier paragraphe et ma dernière page, puis je reviens au point de départ et progresse vers cette fin⁵ ». La recherche de l'unité d'effet, qui caractérise ce que G. Poulet a appelé une « *poétique de la limitation*⁶ », a une incidence sur la durée de l'oeuvre (qui doit pouvoir se lire « d'une traite » afin de ne point diluer indûment sa « capacité de stimulation »), *l'organisation de l'espace* (volontairement restreint pour contribuer à la même concentration de l'attention) et *l'intrigue* (tenue de manifester à chaque étape une constante solidarité et réciprocité entre la cause et l'effet). Ces principes sont à la base de la distinction que E. Poe établit entre d'une part, le roman et de l'autre, « le conte en prose » :

Nous faisons allusion au bref récit en prose dont la lecture demande d'une demi-heure à une ou deux heures. Le roman ordinaire est inacceptable, à cause de sa longueur, pour des raisons déjà exposées en substance. Comme il ne peut être lu d'une traite, il ne peut bénéficier de l'immense force que confère la *totalité*. (365)

Il ressort de tout ce qui précède que « l'art du conte », comme l'écrit excellemment Cl. Richard dans sa thèse, « c'est d'abord l'art d'asservir le lecteur » (557). Le conte, que l'auteur des *Histoires extraordinaires* apparente d'ailleurs au poème, instaure un *mode de lecture* bien différent de celui qu'exige le roman. Comme tout texte narratif, la nouvelle comporte « une composante instructionnelle », disons en termes moins rébarbatifs qu'elle impose son propre protocole de lecture. O. Ducrot rappelle à ce propos que :

3. R. Escarpit, *Sociologie de la littérature* (Paris : P.U.F, "Que sais-je ?", 1973), 18.

4. Claude Richard, *Edgar Allan Poe : Journaliste et critique* (Paris : C. Klincksieck, 1978), 554.

5. Valerie Shaw, *The Short Story : A Critical Introduction* (London : Longman, 1986), 3.

Ce qui est important pour la compréhension d'un texte, ce sont non seulement les indications qu'il apporte au destinataire, mais tout autant les manœuvres auxquelles il le contraint, les cheminements qu'il lui fait suivre⁷.

Ainsi, la nouvelle suscite chez le lecteur une attente et une attention particulières. Le filtrage des informations véhiculées par les fonctions (énoncés d'un faire) et les indices (attributs psychologiques, sociaux, etc.) et leur intégration dans la mémoire ne s'opèrent pas de la même manière que dans le cas d'une oeuvre romanesque. Les données, moins nombreuses, sont plus aisément maîtrisables et accessibles ; les interactions entre le "déjà-lu" et la perception actuelle du texte en cours de lecture sont également plus étroites et favorisent la connexion des parties à l'ensemble du texte.

La différence est d'autant plus sensible que, dans la nouvelle, *l'économie du récit* est très souvent caractérisée par *l'implication, l'allusion et la suggestion* ; ce que le roman décrit à loisir avec un luxe de détails et de précisions, la nouvelle l'évoque de manière indirecte sinon elliptique, et le plus souvent par le biais d'une image qui, dit-on, vaut mieux qu'un long discours. Ce souci d'économie voire de rentabilité explique également l'utilisation du décor à des fins dramatiques. Rarement cantonné dans sa fonction de toile de fond, le décor contribue à la création de l'effet et devient un élément essentiel de l'intrigue. L'action se déroule ainsi dans un monde frémissant d'échos et d'harmoniques où climat physique et climat psychique s'interpénètrent étroitement.

La création des personnages n'échappe pas davantage aux restrictions qu'impose une technique volontairement économe de ses moyens. Même si sa souveraineté a été quelquefois menacée, le personnage reste encore le pivot autour duquel s'organise l'univers de la fiction romanesque. D'où la prédilection du roman traditionnel pour l'analyse psychologique, les descriptions minutieuses et l'évocation détaillée de l'évolution du protagoniste. À l'inverse, la nouvelle part le plus souvent d'une situation donnée et détermine ensuite le type de personnage qui permettra le mieux d'en exploiter toutes les potentialités. Le héros de la nouvelle n'a pas la même épaisseur que son homologue romanesque.

La trame même de la nouvelle est rarement des plus complexes. Le récit s'articule souvent sur une opposition de type "A/non-A", source de conflits, de contrastes ou de retournements imprévus et retrace la transition progressive ou brutale d'une situation donnée à une autre (ce peut être, par exemple, le passage, après une transformation agie ou subie, d'un état

6. G. Poulet cité par C1. Richard, *op. cit.*, 557.

7. O. Ducrot, *Les Mots du discours* (Paris : Minuit, 1980), 11.

initial connotant de manière positive ou négative l'équilibre ou le manque, à un état final inverse). Il faut toutefois noter que ces oppositions, domaine de prédilection de la nouvelle, ne sont pas toujours résolues à la fin du récit. Cette préférence pour les situations sous-tendues par une antithèse favorise aussi le recours à l'ironie, qui se manifeste par une certaine duplicité du sens et un dédoublement caractéristique du point de vue. De même, la nouvelle (qui prend sa source dans le folklore et la légende) est l'instrument privilégié de *l'exploration de l'entre-deux*, c'est-à-dire des zones limites à la frontière du familier et de l'étrange, du réel et de l'irréel, de la raison et de la folie, exploration qui débouche parfois sur une révélation inattendue ou une sorte d'*épiphanie*, c'est-à-dire la manifestation d'une vérité dans des circonstances qui à première vue ne laissaient rien prévoir de semblable.

Tels sont donc, esquissés à grands traits, les principaux critères de discrimination entre roman et nouvelle, et cette brève recension servira de toile de fond à notre interprétation de la nouvelle de S. Crane : "*Mr. Binks' Day Off*", accessible en traduction par nos soins sur HAL (Réf. hal-01743215).