

## La nouvelle française

René Godenne

Volume 12, numéro 1-2, avril 1976

Conte parlé conte écrit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036627ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036627ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godenne, R. (1976). La nouvelle française. *Études françaises*, 12(1-2), 103–111.  
<https://doi.org/10.7202/036627ar>

# L a nouvelle française

René Godenne

S'il est une forme narrative d'expression qui ne fait pas autour d'elle l'unanimité de la critique, c'est bien la nouvelle française. Pour la plupart, la nouvelle n'est qu'un « court roman », une sorte de roman avorté, voire un vide-poche où les auteurs déversent des histoires qui n'ont pas pu être exploitées dans le roman. Pour d'autre, la nouvelle ne saurait être en aucun cas considérée comme un roman en raccourci : elle a son génie propre, qui ne doit pas être confondu avec celui du roman : « Une nouvelle, a dit Marcel Brion, n'est ni l'ébauche ni le résumé d'un roman, mais une œuvre d'art totale en elle-même, se suffisant à elle-même, contrainte mais enrichie par ses limites, et obéissant à une technique qui exige autant d'application que de spontanéité. »<sup>1</sup> Une telle absence d'unanimité sur le plan de la définition — je la schématise — en entraîne une autre quand il s'agit de désigner les œuvres proprement dites. Quel titre décernera-t-on à *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Carmen* et *Colomba* : roman

1. « Félicité par Katherine Mansfield », *Revue hebdomadaire*, mai 1928, p. 477.

ou nouvelle? La question est toujours posée en dépit des allégations des partisans de l'une ou l'autre étiquette. Or ne serait-il pas possible de trancher puisque la question ne viendra jamais à l'esprit à propos de certaines œuvres : pour prendre deux exemples extrêmes, personne ne pensera que *Madame Bovary* puisse être appelé nouvelle, personne ne dira que *Mateo Falcone* est un roman.

Dans un autre ordre d'idées, la critique dans son ensemble ne prétend pas vouloir établir de distinction entre les notions de conte et de nouvelle. Ainsi parle-t-on régulièrement des « contes » de Mérimée, alors que celui-ci a utilisé le terme de « nouvelle » pour ses textes, tandis qu'on nommera volontiers « nouvelles » les contes de Voltaire, de Diderot ou de Flaubert. *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole* de Cazotte, *La Vénus d'Ille* de Mérimée seront tantôt des « nouvelles fantastiques », tantôt des « contes fantastiques ». Des critiques s'efforcent pourtant de distinguer les termes, et les réalités sémantiques qu'ils recouvrent. Pour les uns, « conte » renverrait à une histoire fantastique (*Le Horla* de Maupassant), « nouvelle » à une histoire de caractère vrai (*Le Petit fât* du même); pour les autres, ce serait par la dimension des textes et le recours ou non à des procédés de roman que se différencient le conte et la nouvelle : on qualifiera par « nouvelle » les textes étendus de Maupassant comme *Boule de suif*, par « conte » les textes brefs comme *La Ficelle*. N'y a-t-il pas en outre des cas où une synonymie entre les termes ne se posera jamais? « Conte de fées », « conte de Noël » dira-t-on notamment, et non « nouvelle de fées », « nouvelle de Noël ».

Si les avis apparaissent aussi contradictoires, c'est qu'ils reposent chaque fois sur des conceptions toutes faites des critiques, qui érigent *leur* conception de la nouvelle en une conception type qu'ils opposent à une autre non moins personnelle du roman ou du conte. Pareille attitude débouche sur l'arbitraire : on privilégie un seul aspect de la nouvelle, on ne dégage pas la notion de nouvelle dans sa totalité. Or ravalier la nouvelle au rang de roman avorté, élever la synonymie entre conte et nouvelle en un postulat qu'on ne discute

pas, équivaut à refuser la spécificité d'une forme narrative d'expression. L'hésitation de la critique s'explique cependant quand on sait qu'en matière de récit court, et en ce qui concerne le domaine particulier de la nouvelle il n'existe pas une terminologie clairement définie par les auteurs : ou ils traitent indifféremment leurs textes de « conte » ou de « nouvelle », ou ils en viennent à parler de « petit roman », voire de « roman » à propos de leurs textes (n'est-il pas éclairant ce lapsus de Mérimée, dans sa correspondance à l'occasion de *Colomba* : « ... mon roman ou plutôt ma nouvelle » ?), ou ils publient des récits courts sans dénomination précise dans le titre (qu'on songe à *La Princesse de Monpensier* de Mme de La Fayette, à *Servitude et grandeur militaires* de Vigny, aux *Chroniques italiennes* de Stendhal, etc.). De tels problèmes de terminologie constituent la pierre d'achoppement à une étude approfondie de la nouvelle ; ils sont à proprement parler insolubles. Toute tentative de définition de la nouvelle à partir de ces seuls problèmes est vaine : la voie qui conduit à pareille tentative doit d'abord passer par un examen sans parti pris des différentes manifestations de la nouvelle depuis ses origines (au xv<sup>e</sup> siècle) jusqu'à nos jours.

\*   \*  
\*

Quand on considère les diverses conceptions formelles qui se sont succédé au cours des siècles, on peut dire que la nouvelle est d'abord un récit court : quelques pages, ou quelques dizaines. Il en est ainsi pour les *Cent nouvelles nouvelles*, le premier recueil de nouvelles françaises, les récits de Mérimée (*Mateo Falcone*, *L'Enlèvement de la redoute*), de Stendhal (*Vanina Vanini*, *San Francesco a Ripa*), l'ensemble des textes de Maupassant, de Marcel Aymé (*Derrière chez Martin*), de Marcel Arland (*Il faut de tout pour faire un monde*), de Daniel Boulanger (*Les Noces du merle*). C'est assurément l'idée de choix qui commande la démarche narrative du nouvelliste. En chaque occasion, le nouvelliste est un auteur qui circonscrit fortement les limites de ses arguments : une aventure, un épisode, une anecdote, un souvenir. L'axe

d'intérêt est relativement simple : une intrigue, une action, une perspective. Le sujet de la nouvelle, en regard de celui du roman, est mince, ne nécessite pas un long développement : en quelques pages, tout peut être dit, être épuisé. Par ailleurs la présentation du sujet se définit par l'extrême resserrement conféré au déroulement de l'action. L'auteur opère un tri parmi les faits, élimine ceux qui ne sont pas nécessaires. S'affirme là avec force la volonté d'un récit rapide, concis, rigoureux. L'auteur ne s'en tient qu'aux temps forts d'une action, c'est-à-dire qu'il ne s'attarde qu'aux moments décisifs ou aux scènes importantes de l'aventure rapportée. La nouvelle est d'un auteur qui a le sens du choix des détails frappants, de la « scène à faire » : s'il isole les temps forts d'une action par un découpage très précis de la chronologie, ces temps sont intimement dépendants les uns des autres, de telle sorte que l'action progresse avec la plus grande rigueur vers le temps fort par excellence, autrement dit le moment capital du récit. Organisant toujours le récit en fonction d'un élément déterminant, l'écrivain possède le sens du paroxysme dramatique. En cela la nouvelle exige l'unité dans son déroulement, une composition ferme. Tout doit porter ; rien ne doit être laissé au hasard : pas de longueurs, pas de digressions, pas de dispersion d'intérêt. La nouvelle ne souffre pas d'interruption dans son déroulement : elle va droit au but, sans détours, ce qui n'est pas nécessaire à la compréhension du sujet se voit écarté.

Dès l'instant où ils n'observent plus les principes d'une telle présentation, les nouvellistes laissent des récits plus étendus parce qu'ils sont amenés à recourir à des procédés de composition du roman. Les récits reposent sur un argument plus étoffé. L'action ne gravite plus autour d'un incident privilégié, mais se voit constituée d'une accumulation d'incidents (*Colomba*, *La Double méprise* de Mérimée, *La Maison Tellier*, *Boule de suif* de Maupassant, *L'Enfance d'un chef* de Sartre, *Les Bêtes* de Gascar). L'auteur ne s'en tient plus à quelques flashes (les temps forts), mais développe uniment les phases successives de l'action. Ce n'est pas pour rien que les nouvelles de ce type se divisent généralement en chapitres.

L'approfondissement de la matière anecdotique amène encore le nouvelliste à introduire une diversité de points de vue, qui n'existe pas dans le récit court : la nouvelle étendue ne se déroule pas selon une seule perspective, car l'auteur ne mène pas de manière linéaire l'action. La nouvelle revêt un caractère complexe que n'a pas le récit court : le centre d'intérêt n'est pas unique. Si les longues nouvelles s'écartent du roman sur un point essentiel — l'étendue : elles dépassent rarement les cent pages, chiffre limite reconnu par la majorité des écrivains — tout nous donne le sentiment qu'elles auraient pu atteindre les dimensions du roman : il eût suffi de développer davantage des épisodes, de creuser les situations, de gonfler la part de certains événements, de se livrer à une analyse plus fournie des caractères. Il s'agit là de *roman en puissance* comme en ont conçu Vigny (*La Vie et la mort du capitaine Renaud*), Gautier (*Fortunio*), Flaubert (*Un cœur simple*). La forme de la nouvelle des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles que les auteurs associent à l'idée de « petit roman » (un seul exemple : les *Cent nouvelles nouvelles* de Mme de Gomez de 1732) représente le cas extrême de récit écrit par un nouvelliste qui se laisse gagner par l'art du romancier. Cette « tentation » d'adopter un point de vue romanesque apparaît surtout quand les auteurs ne se limitent pas au fait anecdotique. Il est significatif que beaucoup de critiques et d'historiens de la littérature considèrent *Carmen* et *Colomba* comme des romans.

Si l'on en vient maintenant à envisager la nouvelle française, récit court ou long, sous l'angle du sujet, on observera que les auteurs s'adonnent dans l'ensemble plus volontiers à la composition de nouvelles sérieuses que de nouvelles amusantes. Certes il existe des exemples célèbres de récits divertissants qui sont d'incontestables réussites : les histoires gaillardes des *Cent nouvelles nouvelles*, de *L'Heptaméron*, les aventures piquantes, lestes de Maupassant (*Ce Cochon de Morin*, *Le Crime au père Boniface*), d'Anatole France (*La Leçon bien apprise*), les imaginations farfelues de Marcel Aymé (*Le Nain*), de Boris Vian (*Les Fourmis*), etc. Mais de tels exemples contribuent malheureusement à répandre

l'idée que la nouvelle ne saurait être qu'une histoire de pur divertissement, à la limite une pochade. Or la nouvelle — c'est une constante à partir du XIX<sup>e</sup> siècle — peut être tout autre chose : une œuvre grave, dramatique, qui atteint à un haut degré d'émotion ou de résonance humaine, une œuvre dont les personnages, tout en n'offrant pas assez de dimensions pour devenir des créatures de roman, peuvent prendre, pendant un court moment, un relief aussi grand que des héros romanesques. Le plus souvent, la nouvelle expose un sujet qui sort de l'ordinaire en raison du caractère d'exception conféré aux faits : histoires de guerre (*Les Soirées de Médan*), histoires de vengeance (ce sera le thème de la vendetta exploité par Balzac, Mérimée, Maupassant), cas de folie, de perversion sexuelle comme on en découvre chez Villiers-de-l'Isle-Adam (*Véra*), Maupassant (*La Chevelure*), Barbey d'Aurevilly (*À un dîner d'athées*), etc. Ce seront encore les histoires poignantes d'un Vigny, les aventures violentes d'un Stendhal, étranges d'un Nodier, d'un Gautier, les textes insolites, si exemplaires, des *Plumes du corbeau et autres nouvelles cruelles* de Jehanne Jean-Charles. La nouvelle atteindra encore à un même degré de résonance humaine par une voie opposée : l'écrivain, cette fois, ne fait plus de la recherche de l'extraordinaire la clé de voûte de ses textes, il exprime plutôt la banalité de la vie quotidienne mais à partir d'un événement, voire d'un instant précis, soit heureux, soit dramatique, qui est intensément significatif dans la vie d'un individu (*Une Partie de campagne*, *Un Lâche* de Maupassant, *L'Eau et le feu* de Marcel Arland, etc.). Comme le note Daniel Boulanger l'événement et l'instant choisis seront toujours décisifs : « Le Roi, au petit coin, devient plus pitoyable que le dernier de ses sujets. On ne va pas en faire douze volumes, mais douze lignes. Toutefois, le Roi vient de prendre là une décision qui va changer le Royaume. »<sup>2</sup> En saisissant moins des faits que des états d'âme, des sensations, des sentiments en cernant des moments toujours riches de signification par ce qu'ils disent et surtout ce qu'ils suggèrent, en exprimant

2. « De la nouvelle », *La Nouvelle revue française*, janvier 1975, p. 68.

le fond de tristesse pathétique, le drame douloureux de certaines existences, les auteurs confèrent une qualité plus psychique que chronologique à des textes, qui accèdent par là à une dignité comparable à celle du roman.

\*  
\*   \*  
\*

Si la notion de nouvelle comparée à la notion de roman suppose presque implicitement l'idée d'une distinction, cette dernière n'apparaît pas aussi clairement quand il s'agit de préciser les champs sémantiques respectifs recouverts par les termes de « nouvelle » et de « conte ». « Conte » est un terme qui, en raison de sa signification générale de récit conté, peut être appelé à exprimer l'idée de narration contenue dans toute nouvelle. Prenant son sens large et courant de récit de quelque aventure, de quelque anecdote, le terme devient, dant l'esprit des auteurs, un parfait équivalent de « nouvelle », qui figure dans le titre de volumes de textes courts qu'on serait bien en peine de différencier des textes des recueils désignés par « nouvelles » : les *Contes cruels* de Villiers-de-l'Isle-Adam, les *Contes du lundi* de Daudet, les *Contes du milieu* de Carco, etc. L'équivalence entre « conte » et « nouvelle » s'instaurera d'autant plus volontiers qu'un grand nombre de nouvelles sont des textes *contés*, c'est-à-dire que les auteurs accordent une place importante à la parole d'un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé : il en est ainsi de *L'Heptaméron*, des *Contes de la Bécasse* de Maupassant, etc., tous recueils qui s'inscrivent dans un contexte narratif ou cadre (le point de départ en est toujours une réunion de personnes qui décident de se raconter des histoires); il en est encore de telle ou telle nouvelle isolée, qui trouve son origine dans un cadre en réduction : Maupassant laisse des formules d'introduction de récit qui sont des archétypes (un homme rapporte à un auditoire une aventure qu'il a vécu personnellement; un autre écoute un ami le mettre au courant de certains faits de son passé, etc.) : Dans plusieurs cas, c'est le terme de « nouvelle » qui devient un équivalent de « conte », parce qu'il prend comme



lui le sens particulier d'un récit qui implique la mise en train d'éléments surnaturels. « Nouvelle » ne désigne plus uniquement, comme à l'origine, des histoires fondées sur des faits véritables, mais également des textes dont les sujets relèvent du fantastique féérique ou terrifiant : *Zulmar, nouvelle indienne* de Florian, *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole* de Cazotte, les *Nouvelles* de Nodier, *Spirite, nouvelle fantastique* de Gauthier, les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar, etc. L'emploi fréquent — surtout depuis le XIX<sup>e</sup> siècle — de « conte » pour « nouvelle » et de « nouvelle » pour « conte », signe certain d'un manque de rigueur terminologique chez les écrivains, crée une équivoque et une ambiguïté gênantes, qui constituent l'obstacle majeur à l'établissement d'une distinction nette et tranchée entre les deux termes. On peut comprendre les raisons de la confusion dans leur usage si l'on songe qu'ils désignent tous deux des types de récit court, et qu'on dit volontiers d'un nouvelliste qu'il est un « conteur », qu'il sait « conter ». De là à user indifféremment d'un terme ou d'un autre il n'y a qu'un pas. Néanmoins l'étude de la nouvelle française depuis ses origines jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle permet d'affirmer que les écrivains associent le plus souvent le merveilleux, le fantastique, et les sujets d'exception qu'ils exigent, à l'idée de « conte », tandis qu'ils associent l'idée de « nouvelle » à l'expression d'une histoire inscrite dans un contexte véritable, réaliste, mettant en jeu des événements tantôt singuliers, tantôt quotidiens. Le monde du conte n'est pas pour certains le monde de la nouvelle.

\*

\*      \*

Rendre compte de la notion de « nouvelle » dans sa totalité, c'est ne pas établir une définition à partir d'une de ses manifestations. La nouvelle française, c'est tout à la fois une histoire de quelques pages, autrement dit un récit où l'élément anecdotique se voit ramené à sa plus simple expression, une histoire aux dimensions plus importantes, parce que la part de cet élément est développée, une œuvre qui raconte moins

une histoire qu'elle n'évoque un instant de vie. La nouvelle française, c'est encore tout à la fois un récit sérieux, grave, dramatique, et un récit plaisant, comique, un récit de caractère oral ou non, une histoire vraie, une histoire fantastique. Il serait vain de réduire la nouvelle, ce que l'on fait trop souvent, à un type de récit unique. Chacun de ces types qui viennent d'être présentés à ses exigences, a donné à la littérature française des textes qui comptent. À sa façon, chacun d'eux affirme le génie d'une forme d'expression.