

XYZ. La revue de la nouvelle

La nouvelle à travers les siècles

Lucie Gagnon



Numéro 26, été-mai 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/3499ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, L. (1991). La nouvelle à travers les siècles. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (26), 58–67.

La nouvelle à travers les siècles Lucie Gagnon

Bien que la nouvelle connaisse présentement un essor considérable, on reconnaît encore aujourd'hui difficilement sa spécificité. Longtemps perçue comme un genre embryonnaire et hybride, elle continue d'être l'objet d'une importante confusion terminologique. Si les milieux de la critique et de l'édition ne jugent plus la nouvelle comme une pochade, il n'en demeure pas moins que l'expression est souvent empruntée comme terme générique pour désigner sans distinction tous les textes de création littéraire brefs: mémoires, chroniques, contes, poèmes en prose, récits, etc.

Le mot a-t-il perdu son sens d'origine? Pour répondre à cette question, il est d'abord nécessaire d'établir l'évolution du genre à travers l'histoire littéraire et de dégager les constantes et les transformations de la tradition.

Moyen Âge

L'époque du Moyen Âge est marquée par quatre courants littéraires: la chanson de geste, la poésie lyrique, le roman et le récit bref.

À l'instar du roman, le récit bref formé d'octosyllabes à rimes plates est destiné à être raconté à un auditoire. Il existe plusieurs appellations pour désigner ces récits dont entre autres: lai, fabliau, exemplum, fable, miracula, legenda, dit, etc.

Ces multiples formes narratives brèves possèdent cependant des traits stylistiques communs qui ont permis à certains critiques d'esquisser une théorie du récit bref médiéval, genre qui représente ou, du moins, prépare l'avènement de la nouvelle.

Le premier élément déterminant est l'unité narrative du récit. La cohésion du message bref apparaît d'emblée et représente donc, comme le dit Paul Zumthor, la « présentification du sens ». La construction du récit bref favorise prioritairement un aboutissement immédiat, grâce à l'absence de développements narratifs et par une

certaine linéarité du récit. Le récit bref ne se livre à aucune interprétation, c'est pourquoi plusieurs critiques constatent l'unicité du genre, qui correspond directement à l'utilisation souvent didactique qu'on en fait.

La brièveté et la sobriété sont des vertus stylistiques qui contribuent au succès du didactisme. Le récit bref illustre souvent un proverbe, une thèse ou une plaisanterie. Il s'écrit à partir d'une morale préétablie et l'événement n'y joue qu'une fonction de confirmation. L'anecdote présentée, qu'elle soit burlesque ou édifiante, n'interroge pas la réalité, mais propose un enseignement. De plus, le conteur du Moyen Âge ne tient pas à surprendre son lecteur; contrairement aux novellistes de la Renaissance, il ne développe aucune esthétique qui créerait des rebondissements dans l'intrigue, mais raconte plutôt ce que son public connaît déjà. Le récit est donc profondément linéaire.

L'évolution du récit bref, de l'époque du Moyen Âge à celle de la Renaissance, se situerait en grande partie dans l'art de raconter un événement. Souvenons-nous que le terme italien « novella » désigne « un écrit fait de quelque matière traditionnelle, remise à neuf¹ ». Ainsi immanquablement, tout nouveau traitement de la matière créera une nouvelle vision de l'anecdote, modifiant définitivement l'esthétique du genre bref.

Renaissance

Selon plusieurs critiques, c'est Boccace avec le *Decameron* qui a contribué le plus largement à renouveler le récit bref. En effet, Boccace problématise le contenu de l'anecdote et utilise de nouvelles techniques narratives qui développent la singularité de l'événement. Celui-ci ne représente plus un cas typique qui confirmerait une morale préétablie, mais expose plutôt un cas unique illustrant un dilemme d'ordre moral qu'aucune norme ne peut trancher.

Très vite, on assiste avec Boccace à un bouleversement dans la conception de la nouvelle puisqu'elle devient dès lors un cas

1. F. Deloffre, *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967, p. 7.

irrégulier qui questionne l'ordre préétabli. Ainsi, à partir d'une opposition « pulsions » et « éducation morale », Boccace maintient jusqu'à la fin du récit une tension permanente sans affirmer de principe gagnant.

À cette nouvelle vision de l'anecdote, s'ajoute un renouvellement des techniques narratives qu'imiteront par la suite tous les successeurs de Boccace. La nouvelle repose maintenant sur l'esthétique de la nouveauté, du vraisemblable et de l'inattendu. Les auteurs exploitent différentes techniques pour transformer absolument l'aventure banale en un événement exceptionnel. Il s'agit de créer chez le lecteur un effet de surprise à travers des rebondissements ou des renversements de situation. Cette « recherche de la pointe » deviendra la marotte de plusieurs novellistes au cours de l'histoire littéraire.

Cependant, selon d'autres critiques, cette nouvelle de la Renaissance ne contribuerait pas à une sérieuse évolution du genre. D'après eux, si le récit bref d'inspiration italienne a dépassé la morale préétablie des nouvelles du Moyen Âge, il demeure en revanche une simple anecdote divertissante relatant divers quiproquos amoureux.

Les premières nouvelles de la Renaissance devraient ainsi leur nouveauté à la forme du récit et non au fond. La nouvelle commencerait donc à connaître un véritable essor, quoique timide, au XVI^e siècle, avec entre autres l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre. Cette œuvre rejoint en grande partie la tradition littéraire du *Decameron* puisqu'elle est composée d'une série d'histoires contées par différents narrateurs réunis dans une même assemblée. Marguerite de Navarre dépasserait quant à elle la valeur anecdotique du récit bref en développant une expression plus littéraire et un contenu plus sérieux qui tiendraient enfin compte de la psychologie des personnages.

Classicisme

La forme de la nouvelle changera régulièrement jusqu'au XVII^e siècle pour subir finalement l'influence directe du récit espagnol. Miguel Cervantès, avec ses *Douze Nouvelles exemplaires*, est le principal initiateur de cette importante transformation. La nouvelle d'origine

espagnole, tout comme le récit bref italien, se veut vraisemblable et authentique, mais elle est plus détaillée, plus chargée d'événements. Plusieurs auteurs français du XVII^e siècle vantent cette nouvelle forme du genre qui selon eux fait une forte concurrence au roman.

La nouvelle, souvent appelée alors nouvelle « historique », se rapproche du roman par sa longueur, mais s'en distingue par son rapport à la vraisemblance. Les nouvellistes de l'époque prétendent écrire des récits qui relèvent davantage d'un caractère historique. Ils tentent de rejoindre le « document authentique » et ils gagnent par là même la faveur du lecteur.

Cette nouvelle de l'époque classique échappe à l'esthétique de la brièveté jusqu'alors élaborée. Elle devient un véritable petit roman auquel on attribue des fonctions différentes du grand roman traditionnel. Notons, à titre d'exemple, *La Princesse de Clèves* de M^{me} de Lafayette qu'on n'hésite pas aujourd'hui à nommer roman et qui était perçue à cette époque comme une nouvelle.

Par ailleurs, la nouvelle du classicisme a aussi perdu l'oralité qui la caractérisait auparavant. Les récits ne sont plus encadrés par la présence d'un groupe de conteurs et sont le fruit d'une expression littéraire recherchée. René Godenne note que les auteurs ne recourent plus à l'association « nouvelle-conte » établie par leurs prédécesseurs; cette appellation de conte sera dorénavant réservée au récit bref dont l'objectif est de raconter pour divertir.

Ainsi, les récits qu'on présente sous le terme de « nouvelle » au XVII^e siècle ne doivent en somme presque plus rien à la tradition du récit bref de la Renaissance si ce n'est leur volonté de rester proche du réel.

Le siècle des lumières

Il est quelque peu difficile d'analyser l'évolution de la nouvelle au XVIII^e siècle, étant donné la fusion qu'elle a opérée avec le roman. La nouvelle a-t-elle donc perdu définitivement son caractère de brièveté et de concentration qui l'opposait radicalement au roman ?

L'évolution du genre demeure plutôt imprécise lorsqu'on tente de concilier toutes les définitions qu'on lui attribue. Doit-on

l'appeler nouvelle courte, ou anecdote? Nouvelle longue, ou court roman? N'est-elle devenue qu'un récit dramatique avec unité de temps, de lieu et d'action? La nouvelle n'a-t-elle plus sa propre spécificité?

Tous les genres de fiction subissent en fait une évolution pour le moins imprécise à cette époque. Le conte est souvent associé au roman ou à la fable alors qu'en réalité ces deux derniers genres possèdent très peu de caractéristiques communes. Plusieurs romans qui illustrent une philosophie ou une morale sont quant à eux parfois désignés comme de longs contes. Parallèlement, la confusion entre nouvelle et conte demeure tout aussi fréquente. Aucune rigueur n'est respectée dans le choix des termes, et c'est plutôt l'épithète accompagnant le genre qui annonce les véritables couleurs de l'œuvre: nouvelle galante, conte historique, roman de fées, roman philosophique, conte moral. Voilà autant d'expressions qu'on utilise pour désigner les œuvres du XVIII^e siècle. Si aucune théorie du conte ou de la nouvelle n'est élaborée par les critiques du XVIII^e, on peut en revanche établir aujourd'hui une différenciation entre ces deux genres de l'époque des lumières: les intentions de la nouvelle, contrairement à celles du conte philosophique, n'étaient pas prioritairement morales ou didactiques; la nouvelle n'illustrait jamais un univers féérique ou mythique alors que le conte avait pour sa part de plus en plus tendance à être merveilleux.

Ainsi, le genre de la nouvelle ne connaît aucun regain sérieux jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il demeure toujours confiné dans une volonté de vraisemblance et dans une construction narrative originale et rigoureuse. Ses sujets, contrairement à ceux du conte ou du roman, ne se diversifient pas et il y est toujours question des éternels périples amoureux. Heureusement, la variété caractérisera bien plus la nouvelle du XIX^e siècle.

Dix-neuvième siècle

La nouvelle se diversifie considérablement au XIX^e siècle. La multiplicité des courants littéraires enrichit l'évolution du genre et les novellistes du moment envisagent de nouvelles pratiques. On se soucie de plus en plus de la maîtrise du genre, des nombreuses

ressources qui permettent de développer un art véritable de la nouvelle. Pour plusieurs critiques, c'est à partir de cette époque que la nouvelle devient réellement un objet d'étude dont l'influence rejaillit jusqu'à notre littérature actuelle.

Toutes les littératures, allemande, russe, américaine, anglaise, française, connaissent un essor de ce genre qui débouche sur de multiples réflexions à caractère esthétique. Edgar Allan Poe demeure célèbre dans l'histoire du genre, pour avoir fixé une loi de la construction narrative qui veut que « tout élément narratif doit être conçu en fonction du paroxysme dramatique livré dans l'œuvre² ». Poe insiste notamment sur le caractère instantané de la lecture et Baudelaire, son fervent lecteur, répand à son tour cette théorie. Dès lors, se multiplient les nouvelles définitions qui insistent sur la globalité du genre. Celui-ci est désormais soumis à une composition rigoureuse et c'est sans doute pourquoi on souligne encore aujourd'hui prioritairement la notion de classicisme dans l'écriture de la nouvelle.

De multiples visions du monde nourrissent les œuvres des nouvellistes du dix-neuvième siècle. L'auteur de nouvelles n'est plus uniquement un témoin de la réalité apparente, mais aussi celui de l'univers intérieur de l'homme. Le rêve s'enracine dans le réel et crée une liaison intime entre les matières fantastique et réaliste du récit. On comprend que les sources d'inspiration se soient alors considérablement enrichies et que les appellations conte et nouvelle se confondent fréquemment.

Friedrich Schlegel prétend que la nouvelle est à ce moment une « histoire qui n'appartient pas à l'histoire³ ». L'ère romantique est en rupture complète avec la notion de vérité historique véhiculée par les nouvellistes des XVII^e et XVIII^e siècles. À la fin du XIX^e siècle, la nouvelle peut se rapprocher autant du fait divers que de l'hallucination la plus incroyable. L'importante notion du vraisemblable demeure dorénavant intrinsèque au récit. Peu d'auteurs ont recours à la vérité référentielle ou aux faits historiques et ce sont plutôt la cohésion parfaite du texte et le choix d'un style

-
2. E. A. Poe, « Hawthorne's Twice-Told Tales », *Selections from Critical Writings of Poe*, New York, Gordon Press, 1981, p. 93.
 3. F. Schlegel, cité par A. Fonyi, « Nouvelle, subjectivité, structure », *La Revue de la littérature comparée*, vol. V, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 357.

approprié qui créent la plus grande efficacité dans l'écriture du récit. Resserrement et progression dramatique continue deviennent essentiels à la réussite du genre. Le sujet, le plus souvent exceptionnel, est souvent un événement qui représente un moment décisif dans la vie d'un ou de plusieurs personnages.

Quant à la confusion entre conte et nouvelle, elle est due à une perception différente du conte. Celui-ci a perdu son sens générique d'incidents merveilleux ou de leçons moralistes. Il reprend le sens vague d'aventures ou d'anecdotes racontées. Comme plusieurs nouvelles sont présentées par un narrateur qui confère un ton oralisant au récit, on n'hésite pas à nommer « contes » plusieurs récits réalistes, comme ce fut le cas entre autres des contes de Maupassant.

Dès lors, que doit-on principalement retenir de l'essence du genre au XIX^e siècle ? Probablement le travail unificateur du nouvelliste. Le sujet de la nouvelle devient, sous un traitement narratif particulier, une unité parfaite d'une totalité incontestable. Ce travail d'alchimiste nécessite une construction rigoureuse à laquelle tous les critiques font éternellement allusion. Cependant, certaines nouvelles tendent parallèlement à se dissocier de cette esthétique et on voit déjà poindre à l'horizon les nouvelles de Tchekhov et de Katherine Mansfield qui libèrent le genre de la « tyrannie de l'intrigue ».

Un long débat s'amorce alors entre les conceptions classique et contemporaine de la nouvelle. Ce débat, peu alimenté puisque la nouvelle est impopulaire au XX^e siècle, s'est néanmoins prolongé jusqu'à ce jour pendant que de nouvelles définitions se sont multipliées au gré des humeurs littéraires.

Le vingtième siècle

Si, depuis quelque temps, la nouvelle connaît un sérieux regain de popularité en France et encore plus fortement au Québec, elle a par contre vécu une longue période dans l'ombre du roman. Peu de critiques au cours du siècle ont reconnu la spécificité du genre. Roman avorté, exercice de style, genre hybride sont autant de connotations péjoratives qu'évoque la nouvelle dans le milieu littéraire français. Quant aux rares écrivains qui s'intéressent à la nouvelle, ils ont toutes les peines du monde à se faire éditer.

Les littératures russe, étatsunienne et anglaise favorisent néanmoins un certain essor de la nouvelle. Aux États-Unis, on constate rapidement qu'il se dessine deux conceptions du genre, l'une classique et simple, l'autre moderne et complexe. Plusieurs critiques étatsuniens expriment encore aujourd'hui le fossé qui existe entre ces deux formes narratives. La nouvelle classique est dominée par les lois rigides de la structure narrative liées à la simplicité du sujet, tandis que la nouvelle contemporaine développe une structure multiple doublée d'un contenu complexe. Certains critiques comme Thomas A. Gullason déplorent encore dans les années soixante l'influence néfaste de la « philosophie mathématique » de Poe sur l'évolution de la nouvelle. L'intrigue est la clé du succès de la nouvelle classique et la principale substance du genre.

La nouvelle contemporaine s'oppose définitivement à tout encadrement. Pour plusieurs auteurs et critiques, l'absence d'intrigue élève enfin la nouvelle au-dessus du rang de l'anecdote. H.F. Imbert, dans une étude sur les avatars de la forme courte, accuse Maupassant d'avoir « dramatisé la vie au lieu de la transcrire⁴ ». Selon lui, Tchekhov et Katherine Mansfield triomphent dans l'évolution du genre puisqu'ils savent évoquer avec intensité des événements dont les dénouements s'ouvrent sur le silence, tout comme dans la vie.

Quelle serait donc alors la véritable nouvelle à la fin du XX^e siècle? Voilà une question que chacun se pose encore dans le milieu de la critique littéraire. On retrouve présentement deux conceptions extrêmes, l'une qui admet comme nouvelle tout genre de récit bref et fictif, et l'autre qui impose toujours au genre des notions classiques, c'est-à-dire figées et inviolables. Entre ces deux conceptions, quelques critiques tentent toujours d'établir un équilibre essentiel.

Transformations et constantes

La nouvelle a subi des transformations majeures au cours de l'histoire littéraire. Tout d'abord, elle s'affirme en rupture complète avec les origines didactiques du genre. La nouvelle con-

4. H. F. Imbert, « Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte », *La Revue de la littérature comparée*, vol. V, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 347.

temporaire illustre souvent un dilemme, mais rarement une solution et encore moins une morale. Comme le dit Baudelaire, « elle n'est jamais volontairement philosophique ».

La tradition orale du genre s'est lourdement atténuée au cours du XVII^e siècle même si certaines nouvelles demeurent plus « racontées » que d'autres et qu'aujourd'hui encore on retrouve dans un même récit les deux personnages du conteur et de l'auditeur. Devrait-on nommer tout récit bref qui emprunte un ton oralisant « conte » ? Voilà un problème terminologique qui risque d'être éternel.

La tradition de la brièveté, quoiqu'elle ait subi de sérieux désaveux pendant la période classique, demeure néanmoins primordiale. La nouvelle exige encore économie narrative et concision, et exploite toujours la concentration plutôt que le développement. Le vraisemblable, quoique devenu une notion arbitraire, reste parallèlement une particularité marquante. Il est manifeste aussi que la nouvelle d'aujourd'hui ignore souvent le phénomène de la vérité historique et qu'elle a tendance à présenter des faits contemporains, qu'ils soient quotidiens ou singuliers.

Enfin, l'esthétique de l'inattendu, qui s'est développée au cours de la Renaissance, se prolonge quant à elle jusqu'au XX^e siècle, sans toutefois faire l'unanimité. L'événement exceptionnel ou singulier, autrefois sujet privilégié de nombreuses époques, n'est plus l'unique matière première du récit.

L'unité parfaite et la fermeture complète de l'œuvre, largement développées au cours de l'histoire du genre, ne connaissent plus un triomphe absolu aujourd'hui. Plusieurs nouvelles possèdent maintenant une forme ouverte doublée d'une structure fragmentaire. La construction narrative ne se prête plus autant qu'auparavant à des performances stylistiques.

Chose certaine, le genre a perdu sa transparence originelle, c'est-à-dire la linéarité à laquelle il obéissait. Certains critiques évoquent même comme traits essentiels sa forme profondément elliptique et la reconstruction du récit à laquelle doit se livrer le lecteur; même les nouvelles d'intrigues dites classiques ont parfois un contenu implicite. Le nouvelliste ne développe plus l'art de raconter mais celui de suggérer.

On peut donc constater que la nouvelle a subi une restructuration continue au cours de son histoire. On aurait tort présentement d'imposer des lois immuables au genre de la nouvelle puisqu'elle s'est constamment transformée depuis ses origines. Ce genre qui a été trop longtemps méconnu ne mérite plus en tout cas le sobriquet d'exercice de style.

Au terme de cette synthèse historique, il est possible d'établir quelques notions constantes dans le processus de création de la nouvelle, comme la prééminence de l'événement, l'anonymat du personnage, l'absence de durée, la vraisemblance et la concentration du récit. Ces éléments soulignent très clairement la singularité de la nouvelle, qui, quoi qu'on en dise, n'a jamais été le « brouillon » des genres littéraires. **XYZ**



**Le théâtre
chez XYZ**

Bernard Andrès
Rien à voir

Bernard Andrès

Rien à voir



XYZ
Téâtre

114 p., 9,95 \$

**Vient de paraître !
Le drame
de la cécité
et de la
clairvoyance...**