

## XYZ. La revue de la nouvelle

### La nouvelle? Qu'est-ce que c'est?

Daniel Beaudoin and Francis Favreau



Number 22, May–Summer 1990

Chambre à louer

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/3744ac>

[See table of contents](#)

#### Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

#### ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

#### Cite this article

Beaudoin, D. & Favreau, F. (1990). La nouvelle? Qu'est-ce que c'est? XYZ. *La revue de la nouvelle*, (22), 77–83.

## La nouvelle ? Qu'est-ce que c'est ? \*

Daniel Beaudoin  
Francis Favreau

Genre mineur ? Genre tout court ? Comment peut-on rendre compte de l'existence de la nouvelle en tant que concept ? Ces questions ne sont que la pointe de l'iceberg. Définir la nouvelle est une entreprise beaucoup plus complexe que l'on ne serait porté à le croire. Tout est flou en ce qui la concerne. Ainsi, il semble évident qu'elle se distingue du roman par sa brièveté. Pourtant, la limiter de la sorte risque de nous amener à exclure de notre champ d'étude des auteurs qui sont parmi les plus grands nouvellistes<sup>1</sup>. En effet, il existe des textes que les critiques nomment nouvelles et qui rivalisent de longueur avec le roman.

Chaque fois que l'on croit posséder un critère pour définir la notion, les faits viennent le récuser. Cette situation s'explique en partie par l'interpénétration des genres. Certains textes sont des hybrides, des cas limites découlant à la fois du conte, de la nouvelle et du roman. Aussi avons-nous choisi d'explorer les différentes ressources d'un genre en pleine ébullition, non pas dans une optique de légitimation, mais pour en cerner les mouvements essentiels. Car si la nouvelle est difficile à isoler, elle n'en demeure pas moins digne d'intérêt.

### I. Repères historiques

Sous l'influence de Hoffmann, de Novalis et d'Edgar Poe, on a jadis associé le récit court au terme « conte fantastique ». On pensait alors, et on est toujours tenté de le croire de nos jours, que la nouvelle se conçoit essentiellement comme un texte construit en

---

\* Cet article a été produit pour le Groupe de recherche en création littéraire (Université du Québec à Montréal) dans le cadre d'un projet préliminaire de recherche intitulé : « La nouvelle québécoise : écriture et contexte ». Ce projet a bénéficié d'une subvention de démarrage du PAFACC.

1. Les critiques emploient indifféremment les termes *nouvellier* et *nouvelliste* pour désigner l'auteur de nouvelles.

fonction d'une fin, d'un effet à produire. Cette définition quelque peu restrictive est redevable à l'histoire de la nouvelle.

Le mot « nouvelle » dérive du mot *novela* (lui-même dérivé du latin *novella*) que l'on retrouve dans *La Chanson de Roland* ou dans les textes de Chrétien de Troyes et qui signifiait: les nouvelles de l'étranger. Ce terme a connu une évolution intéressante. Ainsi, vers 1460, il désigne le « récit d'un événement inconnu », plutôt que l'événement lui-même comme c'était le cas auparavant. Il s'agissait désormais de cas décrits et racontés.

Les genres narratifs brefs ont connu au Moyen-Âge un grand essor. Les Italiens, notamment Boccace et Le Pogge, eurent une influence déterminante sur le mode de présentation des récits en plaçant chacun dans la bouche d'un narrateur individualisé. Ils présentent leurs recueils comme des ensembles cohérents de sections qui s'achèvent par une pointe d'humour grivois et qui se trouvent résumés dans le texte final.

Avec *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, attribué à Bonaventure Des Périers (1558), et *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, paru la même année, la nouvelle française témoigne de l'influence italienne. Mais *L'Heptaméron* se distingue de ses prédécesseurs, car la passion amoureuse y est traitée autrement que par la plaisanterie. De Navarre se démarque également du traitement folklorique généralement infligé aux fictions brèves de cette époque. Le drame et les questionnements sérieux prennent leur place et les récits tendent à s'allonger. L'évolution se poursuit avec le recueil *Printemps d'Yver*, de Jacques Yver (1572), où un traitement rhétorique est appliqué aux passages capables de le recevoir (les monologues, par exemple). Avec l'amplification rhétorique des récits, leur nombre se trouve considérablement réduit. Le recueil de Jacques Yver n'en contient que cinq, alors que les œuvres ci-haut mentionnées étaient faites de quatorze textes en moyenne. L'abbé Prévost observait, en 1737, que « les Italiens appellent *nouvelle* toute espèce de récit amusant, tout ce que nous renfermons dans la dénomination des Contes et Nouvelles<sup>1</sup> ». Pour lui, les ouvrages qui méritent d'être appelés *nouvelles* ne viennent pas de l'Italie mais de

---

1. Abbé Prévost, *Pour et contre*, 1737, cité dans Frédéric Deloffre, « La nouvelle », *Littérature et genres littéraires*, Paris, Larousse, 1978, p. 77-85.

l'Espagne, par l'entremise de Cervantès. Prévost ne semblait pas toutefois en mesure de définir ce qu'il estimait être « une sorte de nouvelle plus estimable que tout ce que l'on avait eu en ce genre...<sup>1</sup> ».

Le problème de l'appellation est également illustré par le cas de La Fontaine qui avait intitulé son premier recueil de contes *Nouvelles en vers tirées de Boccace et de l'Arioste* (1665). Or, lorsque la deuxième partie fut publiée l'année suivante, on a cru bon de corriger le titre: *Deuxième Partie des contes et nouvelles en vers de M. de La Fontaine*. Ce titre a été maintenu pour la troisième partie (1671), mais le mot *nouvelle* est disparu pour la quatrième: *Nouveaux Contes de M. de La Fontaine*. Cela démontre qu'il y a eu entre 1660 et 1670 une évolution certaine dans la conception que l'on avait des fictions brèves.

L'influence de la nouvelle espagnole a été déterminante en France non seulement au niveau terminologique, mais en faisant de la nouvelle un petit roman dramatique contenant souvent le récit d'un amour contrarié.

Selon les dires de Segrais, en 1657, le trait distinctif de la nouvelle serait de tenir davantage de l'histoire et de donner une image réaliste des choses. Il s'agit, en quelque sorte, d'un « récit naturel » caractérisé par sa brièveté et l'impression de vérité qui s'en dégage. La brièveté est toute relative puisque les nouvelles sont passées de deux ou trois pages à la fin du quinzième siècle à cent ou deux cents dans la première moitié du dix-septième. Ce sont des récits courts en comparaison des romans épiques de deux ou trois mille pages. Pourtant, même si aucune des œuvres en question (*La Princesse de Clèves*, *Venise en l'année 1618*, *Dom Carlos*) ne porte le nom de roman, c'est bien de cela qu'il s'agit. On trouve des structures complexes, des personnages multiples et une technique raffinée.

Au dix-huitième siècle, il n'est guère question de nouvelles avant la parution des *Contes moraux* de Marmontel en 1763. C'est à ce moment que l'on sent la renaissance des formes brèves impliquant une pluralité d'œuvres répondant les unes aux autres. On voit se profiler au loin la nouvelle de Mérimée et celle de Maupassant.

---

1. *Ibid.*

## II. Problèmes de genre

Il est indispensable d'évoquer de telles incertitudes génériques, car elles indiquent bien le degré de confusion qui règne dans l'étude et la critique des formes brèves. Les genres littéraires n'ont plus les frontières évidentes qui rendaient jadis leur identification plus aisée. Les sociétés traditionnelles étaient régies par des conventions restrictives s'appuyant sur un cartésianisme des plus rigoureux. De nos jours, perdus dans une mer d'idéologies aux courants divergents, nous sommes désarmés lorsque se fait sentir la nécessité de distinguer les différents discours auxquels nous sommes confrontés.

Se demandant ce qu'est le genre, Paul Zumthor (s'appuyant sur I. Lotman) le décrit comme « un mode de programmation<sup>1</sup> ». Ce qui reviendrait à dire que « le genre repose sur une continuité définie au niveau d'une dominante autour de laquelle s'organisent les œuvres<sup>2</sup> ». Ce que propose Zumthor revient plutôt à chercher *entre* les textes un lien, un mode, une continuité de *traits* qui, pour cela, seraient considérés pertinents à la définition du genre. En un mot, le texte n'existe jamais seul et c'est cela qui nous autorise à en déduire le genre. Un texte s'inscrit dans un horizon historique d'écriture qu'il contribue à transformer. Comme en philosophie, l'existence s'est mise à précéder l'essence; le texte, désormais, précède le genre comme le fait remarquer Zumthor :

Le texte fait surface alors que le genre existe dans les profondeurs invisibles de l'espace littéraire comme un nœud de tendances, un foyer de tensions: ou, en termes différents, comme une *compétence*, un savoir implicite déterminant, dans une large mesure, les performances dans lesquelles elle se réalise<sup>3</sup>.

Il reste à déterminer ce que peut être le « mode de programmation » ou la « compétence » afférents à la nouvelle. Les plus grandes incertitudes dans l'étude des formes brèves sont liées aux limites compositionnelles et architectoniques. (Entendons par

---

1. « Perspectives générales », *La Notion de genre à la renaissance*, collectif sous la direction de G. Demerson, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 12.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 12-13. Nous mettons en relief.

*compositionnel*: ce qui touche à l'organisation du matériau linguistique; et par *architectonique*: ce qui concerne l'organisation esthétique des contenus de valeurs.) André Jolles, par exemple, suggère de faire la différence entre formes simples et formes savantes. La forme simple origine d'une « disposition mentale » collective, agencée par le moyen du langage diégétique (conte, légende, mythe, etc.), tandis que la forme savante provient d'un langage s'appuyant sur les formes simples, mais qui les dépasse et les transforme grâce à un langage individualisé (roman, nouvelle, conte fantastique, etc.).

Selon Mikhaïl Bakhtine, la complexité se manifeste déjà au niveau du matériau. Pour lui, tous les textes narratifs sont une forme savante dans la mesure où ils font intervenir de manière architectonique une mosaïque de langages. De cette mosaïque se dégage une forme de communication dialogique entre le texte et le récepteur, le tout pouvant s'analyser du point de vue d'une poétique socio-historique.

La nouvelle est soumise à un « relief affabulatoire » qui tend vers une issue, c'est-à-dire qu'elle passe par des « relais », des « pivots », des « sommets », des « coups de fouet » pour parvenir à une clôture. Ce langage métaphorique sert en fait à désigner les principales caractéristiques du texte appelé *nouvelle*. On constate que la notion de brièveté, par exemple, concerne moins le nombre de pages que l'urgence de dire: que la nouvelle est un texte continuellement tendu vers sa fin et que cette tension même structure à la fois la langue (la syntaxe) et l'organisation des contenus. De façon générale, la nouvelle a tendance à renvoyer à un référent « réaliste », par opposition au conte qui opère depuis l'intérieur du merveilleux.

André Belleau a lui aussi remarqué que la brièveté matérielle de la nouvelle n'est pas un trait déterminant. Confrontant la nouvelle au roman, il fait remarquer combien le roman a besoin du temps pour que s'y déploie la conscience du héros, tandis que la nouvelle s'attarde davantage aux faits, aux événements qui la constituent. Bien sûr, cela ne manque pas d'altérer le « vraisemblable » si cher au roman. Belleau ajoute que, la durée en moins, la nouvelle n'est plus tenue de justifier l'état de conscience du héros et ce qui lui arrive; tout nous apparaît alors comme « singulier », ce qui peut facilement conduire au fantastique. L'élément réaliste ne distingue donc pas nécessairement la nouvelle du conte, puisque le merveilleux et le fantastique ne sont pas

réservés à un genre plus qu'à l'autre. On acceptera peut-être alors la distinction proposée par Jolles entre formes simples et formes savantes, le conte ayant une origine orale indéniable.

### III. La nouvelle et le recueil

Après avoir considéré la nouvelle (ou le conte) en tant qu'objet singulier, clos sur lui-même, peut-être faut-il maintenant la voir dans l'optique d'une ouverture, d'une appartenance à un ensemble plus vaste. En tant que système de fonctions, le recueil contribue à son tour à l'élaboration du sens de chaque texte qui le constitue.

Comme le mentionne François Ricard :

Même après l'invention de la nouvelle dite isolée, il demeura dans la tradition du récit bref, même conçu d'abord séparément, d'être destiné à la publication en recueil, c'est-à-dire à son insertion dans un tout qui l'englobe et lui confère ainsi son aspect définitif<sup>1</sup>.

Cette observation permet de déduire un autre caractère particulier de la nouvelle, soit son aptitude à s'intégrer, à faire corps avec ses semblables.

Au 14<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de Boccace, les nouvelles s'intégraient dans un cadre, une sur-narration qui les englobait et les reliait toutes. L'utilisation du cadre est devenue moins fréquente après le dix-septième siècle, mais elle nous fournit néanmoins une illustration fort éloquente des mécanismes inhérents à tout recueil de nouvelles.

Un recueil est un assemblage de fragments, une composition. Il a pour fonction d'établir un rapport, une cohérence, entre les fragments (les nouvelles) tout en leur conservant une existence autonome. « Continu et discontinu, unitaire et disparate, le recueil est toujours une œuvre tendue, dynamique fragile<sup>2</sup>. » Si fermé sur lui-même que soit chaque récit, il semble la plupart du temps obéir à un impératif d'ensemble qui l'amène à occuper telle place plutôt que telle autre, à cause d'affinités particulières (peut-être même électives) avec ses voisins. La nature des dites « affinités » demeure imprécise. Lieux, durée, personnages ou thèmes communs sont autant de liens possibles entre les textes.

---

1. François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n<sup>o</sup> 1-2, 1978, p. 114-115.  
2. *Ibid.*, p. 121.

Il convient de distinguer du modèle boccacien deux types particuliers de recueils de nouvelles; le recueil *moderne* et le *quasi-roman*. Le premier désigne simplement les recueils écrits sans cadre où les nouvelles se présentent sans lien apparent et sans souci perceptible d'organisation (Cervantès, Mérimée, Maupassant, etc.). La seconde catégorie regroupe des recueils où l'on perçoit un souci d'ensemble tant narratif que discursif. Chaque histoire influence les autres et les mêmes personnages évoluent dans des histoires différentes. L'ensemble de celles-ci finit par former une intrigue unique et polyvalente. Les nouvelles y tiennent lieu d'épisodes.

Dans le recueil, un rapport s'établit entre les textes sur un mode continu et un mode discontinu. Le niveau narratif est discontinu alors que l'on trouve une certaine continuité thématique, formelle, etc. C'est là le paradoxe fondamental sur lequel repose en équilibre fragile le recueil de nouvelles. Si l'équilibre est rompu, l'œuvre se met à glisser vers un autre genre.

La nouvelle possède donc un double statut. Il s'agit d'abord d'une unité autosuffisante, d'un *individu*. Toutefois, cet *individu* se trouve appelé à s'exprimer à l'intérieur d'une *collectivité*. La nouvelle est donc à la fois un tout et une partie. Cependant, ce trait ne suffit pas à la distinguer de tous les autres genres, car on peut penser qu'il en est de même pour le poème, ou même, dans une certaine mesure, pour le roman. À la lumière de cela, il ne nous semble pas possible de définir la nouvelle autrement qu'en l'intégrant dans une catégorie plus vaste que nous nommerons *fictions brèves*.

---

**XYZ**

**Retrouvez les éditions XYZ et la revue au  
Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean  
à Jonquière  
du 26 au 30 septembre 1990  
stand n° 72**

***Un cadeau vous sera remis avec tout nouvel  
achat sur présentation de ce bon***