

XYZ. La revue de la nouvelle



Description d'un genre à son apogée

Gaëtan Brulotte

Numéro 39, automne 1994

Cas limite

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/4312ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brulotte, G. (1994). Description d'un genre à son apogée. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (39), 71–76.

DESCRIPTION D'UN GENRE À SON APOGÉE

GAÉTAN BRULOTTE

À la fin du XIX^e siècle, c'est l'âge d'or de la nouvelle. Celle-ci bénéficie du support privilégié et généralisé de la presse, dont elle respecte les règles tacites. Pour la première fois, les récits brefs sont omniprésents dans les magazines, les journaux, en recueils, en tirages à part. Les lecteurs en sont friands. Accompagnant cette intense production, il y a une avalanche de chefs-d'œuvre, plus nombreux et divers que jamais en aucun autre temps. Ce tournant du siècle voit paraître aussi bien Henry James que Bierce, Melville, Crane, O'Henry, Stevenson, Joyce. Au Japon, sont publiés Mori Ogai, Nagai Kafu, Shiga Ogai ou Akutagawa Ryūnosuke. En Russie, apparaissent Tchekhov, Tolstoï, Saltykov-Chtchedrine, Leskov, Gorkii, Andreev. En Italie, Capuana, Verga, Pirandello. En France, tous les naturalistes de Zola à Alexis en passant par Maupassant. C'est bel et bien un moment essentiel dans l'histoire du genre, une période somptueuse pour l'analyse de la nouvelle et qui pose un défi par l'immense variété des textes et des styles, ainsi que celle des personnalités littéraires et des contextes historiques. Mais en même temps, c'est aussi l'époque où le genre se transforme radicalement avant d'évoluer en profondeur au XX^e siècle où il sera nettement plus diversifié.

C'est ce moment déterminant de l'histoire de la nouvelle que Florence Goyet s'attarde à mieux comprendre dans son important ouvrage sur *La nouvelle: 1870-1925. Description d'un genre à son apogée* (Paris, PUF, 1993, 262 p.). Comme la nouvelle constitue alors un genre particulièrement cohérent, la critique s'applique à en circonscrire les traits spécifiques. Son analyse porte plus spécialement sur un millier de textes en cinq langues, écrits par

des piliers du genre, dont la totalité des nouvelles de Maupassant, de Tchekhov, de Verga, de James et d'Akutagawa.

L'étude comparée qu'elle en produit éclaire le genre en général autant que les œuvres particulières des auteurs. Les vues théoriques y abondent et ouvrent de nouveaux horizons sur la narratologie du genre aussi bien que sur son histoire.

Le premier trait que Florence Goyet relève dans ce qui constitue ce qu'il faut bien appeler la nouvelle classique est que celle-ci travaille sur l'exceptionnel et le paroxysme. Chacun des traits des personnages, état, qualité, sentiment, y est porté à son maximum d'intensité. Les caractérisations y sont frappantes et outrancières. Le personnage devient ainsi le représentant idéal, exemplaire, de son espèce. Autrement dit, il devient un type.

Parce que la caractérisation est paroxystique et tend à rendre les personnages abstraits, la nouvelle peut plus facilement et rapidement inclure son matériau dans une structure forte. Et corollairement, parce qu'elle est amenée à privilégier les effets de structure sur l'examen et le développement des caractères, les personnages ne sont guère approfondis. L'essentiel est alors la structure dans laquelle la nouvelle va faire fonctionner les personnages. Cette primauté de la structure sur la construction des personnages constitue un des aspects les plus importants de la nouvelle classique: on y aime jouer en profondeur sur des mises en relation de paires d'éléments, on y choisit aussi toujours l'exploitation narrative d'une situation contre les personnages. Voilà qui suffirait à la distinguer de la nouvelle moderne, qui, elle, renoncera à l'anecdote et, avec elle, à l'organisation bien nette et à l'efficacité un peu étouffante du genre.

Dans la majorité des nouvelles classiques, la structure privilégiée, pour la forte tension qu'elle engendre, est celle de l'antithèse: on y met en scène un monde aux arêtes vives, organisé en profondeur par des oppositions. Tout se passe comme si la nouvelle chargeait ses éléments narratifs comme autant de pôles magnétiques. Le plus souvent en outre, la tension antithétique s'établit entre des éléments du texte qui n'ont rien à voir avec le déroulement du

récit. Dans une nouvelle de Henry James comme *La bête dans la jungle*, par exemple, c'est le concept d'événement qui est lui-même renversé dans l'antithèse. Ainsi, c'est *parce que* Marcher, le héros de Henry James, a passé toute sa vie à attendre l'événement inouï pour lequel il sent qu'il a été créé, que rien ne lui arrivera. Obnubilé par cette attente d'un fait hors du commun, il a raté ce qu'un homme ordinaire aurait pu réussir, notamment l'amour de la femme qui attendait avec lui à ses côtés. Le coup que le destin lui avait réservé en fait est qu'il était le seul homme à qui rien au monde ne devait arriver. L'«élection» de Marcher devient négative. L'antithèse n'affecte ainsi pas la chaîne des actions, mais retourne les signes.

Lorsque cette tension antithétique se décharge, on obtient la fameuse «pointe», par laquelle on a si souvent tenté de définir le genre (dont ce n'est pourtant pas un trait constant) et qui n'est autre que le moment où sont mis en contact les extrêmes opposés.

Puisque les nouvelles de la fin du XIX^e siècle sont prépubliées dans des périodiques, elles doivent se soumettre à des critères de longueur et de lectorat. Parmi ces critères, figure justement l'exotisme, autre caractéristique de la nouvelle de l'époque. Le sujet des nouvelles prend souvent la forme de chroniques de voyage où on aime cultiver le spectacle de l'étranger et de l'étrange. Cet effet d'exotisme est visible non seulement dans les chroniques de voyage, mais encore, par exemple, lorsque des nouvelles paysannes et des nouvelles d'employés paraissent dans des journaux mondains inaccessibles aux paysans et aux employés. De même pour les récits sur les provinciaux qui sont publiés dans des journaux de la capitale. Les groupes sociaux représentés dans les textes ne risquent pas de lire les nouvelles les concernant. Cet exotisme est une règle de la nouvelle classique à laquelle les auteurs se plient. C'est ainsi que James, qui a dû s'adapter à ce trait d'époque, donnera aux Anglais des textes sur les Américains et vice versa.

Le mode d'action propre de la nouvelle classique passe par l'établissement d'une mise à distance maximale entre le lecteur et

le spectacle. Pour mettre à distance les personnages, elle recourt encore à tous les procédés de la satire et de l'ironie. Le narrateur se fait un devoir de discréditer les personnages ou de les disqualifier, de sorte qu'ils sont ainsi souvent des parangons de la médiocrité. On les enferme dans des jugements qui résument la distance qui les sépare des lecteurs. L'emploi de ces moyens, que Florence Goyet analyse en détails, a pour effet de rendre les personnages davantage typiques, d'en donner une image bien découpée et vive, de les épuiser dans leur définition. Ce penchant pour la singularisation fait également de la nouvelle l'outil rêvé des écrits fantastiques.

Parmi les nombreux moyens de mise à distance, retenons l'adoption du point de vue de Sirius: c'est là la figure emblématique de la nouvelle du tournant du siècle. Ce point de vue consiste à présenter dans une lumière nouvelle une réalité trop familière au lecteur, ou avec une vivacité saisissante, un spectacle que nous ne savons pas voir, tels que des personnages que nous avons côtoyés sans les remarquer: surtout des personnages au paroxysme de la misère, de petits employés, des parias en tout genre, êtres de peu que les littératures du monde entier avaient dédaignés jusque-là. Et on retrouve ici cette sorte d'appréhension particulière du monde qui le montre maintenu dans une certaine étrangeté.

C'est sans doute de ce trait, que la nouvelle tient son génie d'explorer le champ social en faisant surgir l'atrocité d'une situation: elle est un outil de prise de conscience, le véhicule par excellence de la dénonciation, et donc peut faire avancer la civilisation. Ce rôle, on peut le reconnaître d'emblée au Québec au cours de la Révolution tranquille (pensons au *Cassé*) ou dans les pays d'Afrique d'aujourd'hui, par exemple, où la nouvelle actuelle est toujours engagée dans la critique sociale:

| [...] la nouvelle est capable de désigner un objet qui existait
| déjà socialement, mais n'avait pas de représentation littéraire.
| Si le plaisir que donne la nouvelle est bien souvent de voir

développer avec vivacité ce que tout le monde connaît, il arrive souvent aussi qu'elle développe ce que tout le monde pressent vaguement, mais sans arriver à le définir. (p. 81)

La nouvelle classique est enfin un genre résolument monologique, aux antipodes de la polyphonie. Elle n'accorde pas au héros une voix à part entière, égale en droit à toutes les autres et à celle du narrateur. Seul le groupe lecteur-auteur dispose de cette «voix». Les personnages, eux, mis à distance par l'emploi de tous les procédés rhétoriques, sont présentés avant tout dans leur différence, leur étrangeté exotique, qui met leur voix en perspective avant même qu'on ne les entende. F. Goyet reprend le cas de Dostoïevski, fondement célèbre des analyses de Bakhtine, pour montrer que, même chez un auteur qui met la polyphonie au centre de son univers fictionnel, le narrateur des nouvelles de Dostoïevski ne sort jamais d'une attitude ironique vis-à-vis du personnage. Il est condescendant ou accusateur, alors que dans les romans cette attitude disparaît parce que justement la vérité de chaque personnage, même négatif, y est développée face aux autres. La nouvelle dostoïevskienne, elle, n'accorde jamais aux personnages la possibilité de se justifier, d'être entendus en toute bonne foi, et force l'instauration par l'auteur et ses représentants d'une « perspective correcte ». D'où cette conclusion :

L'auteur de nouvelles classiques — comme celui de textes ironiques — nous place à ses côtés, dans une position privilégiée d'où nous regardons avec lui le spectacle bizarre ou risible qu'il nous propose. (p. 231)

Cette attitude de supériorité du lecteur et de l'auteur fait plus généralement partie « d'une conception du monde qui est, en gros, celle du positivisme et de la croyance au progrès (p. 231).

Au xx^e siècle, la nouvelle classique continue certes de se développer, mais en parallèle apparaissent des nouvelles où la structure antithétique a tendance à s'atténuer pour donner des

textes sans forme comme ceux que traverse le monologue intérieur, ou des textes proches du poème en prose. L'anecdote disparaît et la polyphonie fait son apparition. Dans ces nouvelles nouvelles, le but est souvent de transmettre simplement un état d'âme aux lecteurs. Florence Goyet retient en particulier l'exemple d'Akutagawa pour illustrer la période de transition à l'orée du siècle, puisqu'il a pratiqué les deux types de textes, classiques et modernes. C'est visible notamment dans son recueil poignant *La vie d'un idiot* (Gallimard, coll. « Unesco », 1987).

L'analyse de Florence Goyet s'arrête à ce moment crucial du genre au cours duquel il atteint son apogée : son propos n'est pas d'aborder la diversification extraordinaire, et un peu affolante pour la critique, du genre au xx^e siècle. La nouvelle s'est aujourd'hui complexifiée, comme on sait, en de multiples sous-genres : nouvelles épistolaires, nouvelle-journal intime, récit lyrique, nouvelle-instant, métafiction qui mettent en scène des problèmes de langage, etc. Ce genre en pleine expansion dans toutes les littératures actuelles attend toujours son théoricien.

La nouvelle classique a trouvé quant à elle sa poéticienne en Florence Goyet. Son ouvrage est nourri de théorie littéraire et sa belle érudition contribue incontestablement à une meilleure saisie du genre.

XYZ