

Le remède dans la crise : la nouvelle

Anikó ADÁM

Le récit bref naît dans le creux d'une crise au cours de l'histoire des genres de la prose. Si l'on en croit les historiens, l'apparition de la nouvelle – comme nous la comprenons aujourd'hui – correspond pratiquement à la formation d'un courant littéraire qui est la littérature fantastique et frénétique au XIX^e siècle en France et en général en Europe occidentale. Chose curieuse et révélatrice : la littérature fantastique ne se manifeste pratiquement qu'à travers les genres brefs de la prose ; la nouvelle (histoire ou conte selon la dénomination des auteurs) devient alors le genre privilégié du courant fantastique. Pourquoi ? Cette question qui se pose d'une manière évidente est notre point de départ pour une présentation de la nouvelle fantastique et de ses transformations.

La métamorphose des genres de la prose en général se déroule sous l'influence de l'évolution des autres genres laquelle influence modifiera, entre autres, les stratégies de narration à l'intérieur de tel ou tel genre. Au moment où un genre se veut être codifié et prendre des contours, à partir de l'élaboration de cadres et de règles précis, il se fige et sa définition, à ce point là, contredira toute définition préalable. Toute codification travaille donc contre la métamorphose et la mutation des genres.

Même s'il nous paraît presque impossible de formuler une définition univoque d'un genre ou d'un courant littéraire, le lecteur susceptible et attentif peut tout de même en identifier les traits caractéristiques et pertinents et sait extraire les particularités communes de toute définition. Après avoir lu une bonne partie de la production littéraire du fantastique et des définitions tentées par les théoriciens du récit bref et du fantastique, nous constatons d'étonnantes correspondances entre les deux phénomènes. Deux notions reviennent dans les textes soit sur le fantastique soit sur la nouvelle : le réalisme et la crise. D'après Marcel Schwob, la nouvelle est toujours le récit d'une crise : « la crise seule a été choisie comme objet de représentation artistique » – écrit-il dans la préface à *Cœur double*¹.

Boris Eikhenbaum, théoricien de la prose, définit également la nouvelle en termes de littérature fantastique : « la nouvelle doit soigner particulièrement les surprises finales et [se] construire sur une énigme ou une erreur qui gardera le rôle moteur dans l'intrigue jusqu'à la fin² ». Pour une définition possible de la nouvelle, la plupart des historiens de la littérature et des dictionnaires s'arrêtent tout d'abord sur le critère quantitatif : à l'opposé du roman, la nouvelle est plutôt courte. On constate tout de suite que le critère de la brièveté est en fait une caractéristique

¹ Cité par OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 6.

² EIKHENBAUM, Boris, « Sur la théorie de la prose », in *Théorie de la littérature*, textes réunis par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 208.

inhérente du récit bref et ne signifie pas forcément la réduction de la longueur d'une histoire mais un souci du formalisme et un désir de représentation exacte de la réalité actuelle de la part de son écrivain. Ces préoccupations produisent donc la nécessité de condenser et de réduire l'histoire qui témoigne alors de la brièveté plutôt intérieure et non pas extérieure. C'est ainsi que nous lisons souvent des textes de plusieurs dizaines, même de centaines de pages que nous considérons tout de même comme nouvelles.

Tout en prenant en considération les conceptions des penseurs du XVIII^e siècle sur le dilemme de l'histoire (vraie) et du roman (fictif), nous pouvons conclure qu'il y a un vrai changement de paradigme au début du XIX^e siècle dans la pensée esthétique et philosophique.

Bien que ce changement ne génère pas de nouveaux genres, tout au moins pas dans la forme des œuvres, nous assistons à la naissance d'une nouvelle fonction de l'écriture romanesque. L'accent mis par les Lumières sur tel ou tel genre littéraire se déplace déjà au début du XIX^e siècle. Le renouvellement des formes littéraires est certainement en rapport avec une nouvelle conception de l'homme qui devient un être particulier, un individu mais qui garde en même temps son côté social. Ce double caractère de la vision individuelle et de la vision sociale engendre le drame de l'homme moderne comme nous le révèle déjà Chateaubriand.

Si, d'après les considérations du Marquis de Sade et de Madame de Staël³, l'histoire touche l'intelligence, et si le roman, construit autour de la vraisemblance et de la fiction, a une influence par contre sur la sensibilité, la nouvelle, le récit bref touche, encore plus de près, l'intériorité de l'individu. Friedrich Schlegel rappelle le « caractère anecdotique de la nouvelle qui serait une histoire qui n'appartient pas à l'Histoire »⁴. Cette position met l'accent sur l'éclat subjectif et inattendu à la fois. Schlegel appelle cet éclat de la nouvelle *Witz* qui détermine nécessairement l'organisation spécifique du récit bref :

Il est un genre de *Witz* que pour sa pureté, sa précision et sa symétrie on aimerait appeler le *Witz* architectonique [...] Il joue un rôle important dans la nouvelle car seule une telle étrangeté d'une insolite beauté garde indéfiniment la fraîcheur d'une histoire⁵.

Il existe évidemment de nombreuses autres possibilités de définir la nouvelle qui se modifie dans le temps et dans l'espace. Néanmoins, il est curieux de constater que les remarques du philosophe allemand semblent annoncer le nouveau courant littéraire du XIX^e siècle qui s'appellera « fantastique » et qui privilégiera le récit bref. Dans un monde scientifique et réaliste, on assiste à la survie des tendances occultes et mystiques. Les deux visions se retrouvent en conflit. Ce conflit – entre le

³ Cf. SADE, D. A. de, *Les crimes de l'amour*, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une *Idée sur le roman* (1800), texte établi et présenté par M. Delon, Paris, Gallimard, 1987 et STAËL, Madame de, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

⁴ SCHLEGEL, Friedrich, « Fragment 383 », in LACOUÉ-LABARTHE, Philippe – NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 161.

⁵ *Ibid.*

cœur et la raison, entre le mal et le bien, entre la poésie et la science – se révèle irrémédiable au cœur du même individu. Le moment de crise devient irréversible ce qui suscite l'angoisse des écrivains, des narrateurs et des personnages.

La nouvelle, si l'on peut en croire les définitions des frères Schlegel, est capable de représenter un microcosme. Notre étude tente d'esquisser un aperçu du genre en question qui se forme peut-être à contre-courant et à côté du roman au XVIII^e siècle. Bien qu'il nous paraisse presque improbable de définir nouvelle, récit, conte, c'est-à-dire les genres brefs et de les distinguer d'une manière positive, nos réflexions visent à démontrer pourquoi c'est le récit bref en général qui est le mieux apte à exprimer les inquiétudes intimes de l'individu par sa forme accomplie, bouclée, représentant la perfection à travers la fragmentation, et – par son temps intérieur – l'éternité à travers son temps fini. Les variantes des genres brefs peuvent être liés indubitablement à une vision du monde réaliste de l'homme moderne et essaient de corriger un état de crise existentielle.

Sans entrer dans les détails, cette communication propose également un bref aperçu historique et théorique de la littérature fantastique, symptôme de la crise de la perception réaliste du monde extérieur. A la lecture de la littérature fantastique du XIX^e siècle, on peut constater que le récit fantastique se transforme formellement au niveau de sa structure narrative, étant donné que l'élément surnaturel, au début extérieur, devient intérieur, surgissant de la subconscience des narrateurs et des personnages. Cette intériorisation de « l'inquiétante familiarité » engendre la transformation des stratégies de la perception, de la narration et de la réception.

En guise de démonstration, nous évoquerons deux nouvelles fantastiques où le problème de la vision et du regard peut illustrer cette démarche et cette transformation : *Jettatura* de Théophile Gautier (1856) et *Le Horla* de Maupassant (1887).

Remarque souvent répétée dans les réflexions théoriques sur la littérature fantastique : il paraît difficile de distinguer le fantastique – en tant que phénomène psychologique – et le fantastique littéraire car les textes racontant des histoires étranges s'adressent aux stratégies de réception des lecteurs et utilisent directement les procédés mis en œuvre face à la perception psychologique d'un événement ou d'un être surnaturels. Le phénomène fantastique s'attache à la perception et à la connaissance du monde où, devant l'incapacité de sa raison de percevoir le jamais vu et le jamais ouï, l'individu est envahi par la peur et l'angoisse. Ainsi, en premier lieu, la lecture des textes littéraires et de leur interprétation fantastique est-elle une question de lecteur et de lecture et elle relève de la problématique de la théorie de réception. L'écrivain doit alors créer non seulement un monde possible mais aussi un univers vraisemblable et crédible.

Le fantastique, conçu comme phénomène psychologique ou démarche épistémologique, fait participer l'écrivain, le lecteur, le narrateur et le narrataire à la même expérience. *Le Horla* de Maupassant n'est pas une simple description d'un symptôme mais exprime des hallucinations collectives qui deviennent ainsi

beaucoup plus que de pures hallucinations : elles surgissent d'une réalité vraisemblable et expérimentée par tout le monde.

Le fantastique littéraire naît dans les sillons de l'esthétique de réception romantique. La nouvelle fantastique est narrée traditionnellement dans une structure en cadre, par un narrateur qui parle à la première personne du singulier. Les cadres, esquissés au début de l'histoire, reflètent en général une vision du monde réaliste ce qui est primordial pour que le narrateur puisse raconter ou faire raconter l'événement surnaturel comme témoin. Dans *Le Horla* de Maupassant par exemple, malgré l'incertitude terrifiante du narrateur, on trouve en abondance des expressions évoquant le fonctionnement du bon sens et de la raison. Aussi l'écrivain nous berce-t-il par son style répétitif et nous éveille-t-il par son argumentation déductive.

Par leur intensité anecdotique, les genres brefs sont aptes à étonner le lecteur mais ce serait trop simple d'accepter cette observation comme seule cause de la popularité de la nouvelle fantastique.

Le récit court peut communiquer directement un message moral ou philosophique, rien que par sa forme presque parfaite et convenable à la théorie romantique du fragment. Si, au XVIII^e siècle, du point de vue didactique, le conte et le récit paraissent les genres les plus efficaces grâce à la diffusion d'une vision du textuel global, à la fois fragmentaire et, parce que fragmentaire, parfait : elle est intensive et spontanée, elle veut remédier la crise existentielle et psychologique et soulager la terreur ressentie par l'homme face à la débâcle.

D'après Thierry Ozwald, avant le XIX^e siècle, on ne peut pas parler de nouvelle proprement dite, parce que la nouvelle implique un sujet déraisonnable, incapable de percevoir le monde et l'autre. Ainsi peut-on dire que tandis que le conte traditionnel parle d'une certitude de l'homme au cours de la perception du monde et rapporte la manière dont l'homme s'intègre dans l'ordre préétabli du monde, la nouvelle au XIX^e siècle parle d'un monde chaotique que l'homme est impuissant à saisir. La nouvelle, d'après ces réflexions, ferait suite au conte dans ce qu'elle en est une forme plus élaborée.

Laissons nous convaincre par Diderot (un des premiers théoriciens du genre) qui dit ce qui suit dans la Préface des *Deux amis de Bourbonne* sur le conte historique. Ces réflexions sont très près d'une définition de la nouvelle réaliste proprement dite :

Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien plus contraire à l'illusion que la poésie ; l'une et l'autre exagère. [...], comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficile à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous même : Ma foi, cela est vrai⁶.

Les récits fantastiques, dans l'état psychologique de « l'inquiétante familiarité », selon la théorie classique de Freud et les théoriciens de la littérature fantastique,

⁶ DIDEROT, Denis, « Les Deux Amis de Bourbonne », in *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier, 1962, p. 790-792.

suscitent l'hésitation⁷ et la peur en face de quelque chose d'incompréhensible dans le cadre du monde réel. La perception d'un phénomène jamais vu, donc incompris, par conséquent innommable et ineffable, provoque l'angoisse psychologique (et épistémologique dans le cas d'un écrivain qui s'essaie de faire voir l'invisible, de faire entendre l'inouï) et renvoie à notre intimité foncière, donc à ce refoulé individuel qui constitue l'inconscient ; autrement dit le plus étrange devient le plus familier⁸.

Pour illustrer les transformations subies par le récit fantastique, nous commencerons par citer le *Jettatura* de Théophile Gautier, récit par excellence sur l'effet maléfique de l'œil innocent du protagoniste et nous finirons par évoquer le *Horla* de Maupassant où les organes habituels du narrateur sont insuffisants quand l'être invisible commence à hanter ses jours et ses nuits. Le premier récit nous révèle les dangers de tout voir, tandis que le deuxième fait ressentir au lecteur les menaces de l'invisible.

La thématique du regard est centrale dans l'œuvre de Gautier. Le regard s'ouvre sur l'inconnu des êtres. On ne peut donc s'étonner que Gautier se soit intéressé au thème du mauvais œil, croyance qui attribue au regard d'un individu une puissance maléfique. Dans *Jettatura*, le regard de Paul d'Aspremont – par une sorte de vampirisme oculaire – consume l'être aimé, la jeune et belle Alicia. Paul est la première victime des pouvoirs qui se sont glissés dans son regard.

A lire *Jettaura* de Gautier, le lecteur se rend compte de l'effet maléfique de l'œil au fur et à mesure que le protagoniste en prend conscience. Il reste jusqu'à la fin du récit innocent, voire victime de sa propre force invincible, donc il reste, d'une certaine manière, à l'extérieur du phénomène surnaturel : il devient le tragique moyen de la fatalité. Le mauvais œil, c'est-à-dire la *jettatura* demeure chez Gautier toujours une croyance populaire, une superstition napolitaine.

La narration à la troisième personne s'ouvre sur le tableau splendide du port de Naples, coloré, pittoresque, tel que Gautier a su le créer. La scène est vue dans l'optique d'une personne qui, sur le bord d'un superbe bateau, regarde vers le port. Ce qui s'étend devant elle, c'est un monde d'illustrations pour les guides touristiques, tout est bien à sa place et a une signification convenue.

Et c'est à ce moment, où tout s'avance selon un scénario réaliste, que la situation change brusquement : une vague inattendue fait s'entrechoquer les embarcations et tomber quelques *facchini* à l'eau. La paix du tableau est rompue. Rien n'explique cette vague : un phénomène étrange et absurde, échappant à la norme, fait une irruption violente dans un monde logique et raisonnable. Et la tragédie devient inévitable. A la fin de l'histoire, le jeune homme se brûle les yeux et cet aveuglement volontaire, au dénouement, introduit dans le texte un contraste

⁷ Notion élaborée par Tzvetan Todorov. Voir TODOROV, Tzvetan, *Introduction dans la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

⁸ A propos des définitions possibles du fantastique voir STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990.

saisissant entre l'obscurité de la cécité et l'éclat du décor napolitain. Avant de se brûler les yeux, Paul d'Aspremont s'enivre de lumière:

Soyez condamnés, mes yeux, puisque vous êtes meurtriers ; mais, avant de vous fermer pour toujours, saturez-vous de lumière, contemplez le soleil, le ciel bleu, la mer immense, les chaînes azurées des montagnes⁹.

Cet aveuglement rejoint un motif cher à Gautier qui considère que le vrai voyant est aveugle afin d'être ouvert aux révélations de l'autre monde. Malheureusement le sacrifice de Paul est vain : lors de sa visite, le nouvel aveugle trouve sa fiancée morte. Ne lui reste plus alors que le suicide.

Dans le conte de Gautier, les effets de la *jettatura* contredisent tous les principes de la moralité fondée sur la notion d'une justice humaine et naturelle. Le mauvais œil ne sévit que parmi les gens innocents. La problématique relevée par l'auteur vise la hiérarchie morale et naturelle, elle touche donc à l'extérieur social¹⁰.

La structure narrative de *Jettatura* s'articule autour de la pluralité des regards des personnages. Bien que la nouvelle soit à la troisième personne, le narrateur ne dispose pas d'une plume omnisciente ; il n'éclaire pas ses lecteurs, mais leur fait partager les doutes et les hésitations des personnages. *Jettatura* ainsi possède toutes les caractéristiques du récit fantastique : au réalisme des descriptions s'oppose le silence observé par l'auteur sur la réalité du mauvais œil.

La description des choses invisibles – qui ne se présentent pas comme les sentiments ou les intuitions par définition ineffables, mais qui sont des objets, des êtres en principe contournables à l'aide d'autres sens que la vue – devient fort problématique et paradoxale dans les textes fantastiques. Surtout quand ces choses résistent à tout effort de dénomination. La visibilité d'un objet ou d'un être dépend bien sûr du fonctionnement du regard du contemplateur et est en rapport direct avec la perception visuelle.

Le récit fantastique est rempli de tensions, ce qui peut contredire l'articulation logique, syntaxique, lexicale du texte, en somme, la transparence de l'esprit reflété par le langage.

Dans *Le Horla*, où l'invisible surgit de l'intérieur du protagoniste, Maupassant recourt à d'autres stratégies de narration. Pour nommer le phénomène surnaturel, le narrateur répète dans un premier temps, six fois le pronom indéfini *on*¹¹. Ensuite le narrateur devient hésitant à propos de sa propre identité et de l'identité du phénomène et il continue à utiliser le pronom *on*. Ce pronom à signification générale devient après *il*, ensuite c'est l'*Être* lui-même nommé par le narrateur *Horla*.

⁹ GAUTIER, Théophile, *Récits fantastiques*, Paris, Gallimard- Flammarion, 1981, p. 464.

¹⁰ Jaroslav FRYCER considère la nouvelle proprement frénétique in *Romantisme frénétique*, Brno–Wien, 1993, p. 61-72.

¹¹ Sur la traductibilité en espagnol du pronom « on » dans *le Horla* de Maupassant, voir la belle analyse de LECRIVAIN, Claudine, « Récit fantastique et traduction », in *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Universidad de Valencia, 1991, p. 137-138.

Le pronom *on* est un élément vide qui recouvre une troisième personne sans genre et sans aucun caractère particulier. En même temps, ce même pronom signifie souvent, dans le langage quotidien, les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne. L'usage de ce pronom augmente encore plus l'ambiguïté et multiplie les possibilités de signifiés. Nous avons donc deux possibilités concernant la signification du pronom *on* sans que nous ayons à faire un choix : ou bien ce *on* représente le narrateur atteint de troubles mentaux, ou bien *on* évoque un être animé et inconnu.

Dans la deuxième partie du récit, le narrateur est déjà sûr de l'existence de l'être invisible et il réussit à le définir avec un nom. Nous passons de l'absence de référence à l'excès de référence du nom Horla. Il ne s'agit plus de respecter l'indéfinition mais de transmettre cette surcharge de définition, ce résumé du phénomène fantastique qui n'est plus le double intérieur (*on*) mais un être extérieur qui hante le narrateur afin de devenir son double. Pour que la réalité puisse se décomposer, le texte reste rigoureusement composé.

Si conscient de ce pénible paradoxe, Maupassant nous dépeint dans *Le Horla* son narrateur poursuivant l'éclaircissement de l'invisible. Mais l'éclaircissement signifie également dans le texte le doute et l'hésitation angoissante face à l'incapacité de son narrateur de se distinguer, de se voir clairement. Son inquiétude augmente au fur et à mesure où il se force de voir clairement l'être invisible, notamment à travers le miroir dans sa chambre :

Je le tuerai. Je l'ai vu ! [...] on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! [...] Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! [...] Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me sembla que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image...¹²

En guise de conclusion, rappelons que la nouvelle fantastique prend ses sources dans une vision positive scientifique et met l'accent sur la dualité douloureuse et essentielle de l'homme moderne, sur son côté indéterminable, ineffable, instinctif qui suscite la peur parce que son surgissement est inattendu et incontrôlable. C'est cette folie qui soutient la riche production de la littérature frénétique et fantastique tout au cours du XIX^e siècle où finalement la terreur à l'apparition du surnaturel ne se révèle plus de la réalité rassurante et extérieure mais surgit du fond intérieur de l'homme lui-même.

¹² MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, in *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Pocket, 1980, p. 138-139.