

LES GENRES NARRATIFS BREFS : LE CONTE ET LA NOUVELLE

Propp a analysé la morphologie du conte. En étudiant les contes russes, il en a dégagé une structure récurrente (cette analyse est à l'origine du structuralisme) : « du point de vue morphologique, on appellera conte tout développement qui part d'une malfeasance ou d'un manque pour aboutir, après être passé par des fonctions intermédiaires, à des noces ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement ». Le conte a d'autres caractéristiques : absence de subjectivité énonciative (narrateur effacé) ; dimension pédagogique s'appuyant sur des symboles ; passé indéfini (« il était une fois ») qui précède la coupure de l'homme avec l'origine (ex : les bêtes parlent) ; personnages peu caractérisés à portée emblématique. Il faut noter le lien entre le conte et le merveilleux. Celui-ci se caractérise par la non-pertinence du critère de vraisemblance : on accepte sans réticence la présence d'éléments irrationnels sans pour autant croire qu'ils correspondent à une réalité. Le merveilleux n'induit aucune inquiétude, constituant une agréable rupture avec la norme réaliste.

Remplaçant les formes médiévales (fabliau, lai), le Decameron (1351) de Boccace fournit le modèle européen de la nouvelle – de l'italien novella, « récit sur un événement présenté comme réel et récent ». La narration de la nouvelle se caractérise par le resserrement, essence même de ce genre selon Poe. Ce souci d'une narration efficace échappe à l'ambition de totalisation propre au roman : la nouvelle se définit en opposition au cycle romanesque (Balzac, Zola). L'exposition est limitée à l'essentiel, l'action se rassemble autour d'un événement simple, le récit se focalise sur des séquences clés. La brièveté permet une lecture ininterrompue qui accentue cette concentration. Surtout, la nouvelle se caractérise par un art de la pointe qui crée une déstabilisation du lecteur. La nouvelle n'est donc pas seulement un court roman, ce resserrement a sa poésie. Voici d'autres caractéristiques de la nouvelle, notamment par rapport au conte : narration à la première personne ou focalisation lacunaire ; personnages individualisés ; conception du monde qui a perdu sa stabilité immémoriale. La nouvelle tisse des liens étroits avec le fantastique, défini par Todorov en ces termes : « est proprement fantastique tout événement qui interdit de trancher entre une explication naturelle et une explication surnaturelle, maintenant le héros comme le lecteur dans l'incertitude » – voir Todorov, 1970. Le fantastique ne se confond donc pas avec l'affabulation des féeries, mais se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle.

2. Roman et réel

2.1 Le réalisme du roman

Le fait que la création romanesque ne soit pas encadrée par des règles motive le lien de ce genre avec le réalisme : aucune contrainte formelle n'interdit au romancier de « coller à la réalité ». Surtout, le roman, pour se donner une légitimité, doit se détourner de l'affabulation et se consacrer à la peinture du réel. Ainsi, Le Roman comique (1657) de Scarron et Le Roman bourgeois (1666) de Furetière brisent-ils le modèle romanesque héroïque et précieux (ex. : L'Astrée d'Honoré d'Urfé), trop éloigné de la réalité. Ces romans ne mettent plus en scène un monde aristocratique ou pastoral, mais s'attachent à des personnages plus ordinaires (petite troupe de comédiens, bourgeoisie parisienne). La quête du réalisme se poursuit avec des œuvres comme Manon Lescaut de l'abbé Prévost (1731) : « Le roman français fut donc amené à s'éloigner de plus en plus du merveilleux, des aventures extraordinaires, des extravagances psychologiques, de l'héroïque, du gigantesque et du surhumain, qui semblaient jusque-là devoir faire partie intégrante du genre romanesque » (May, 1963, p. 47). Cependant, à cette époque les romans sont encore construits sur des coïncidences, des reconnaissances, des coups de théâtre.

Selon Erich Auerbach, le « réalisme moderne » naît en France au XIXe siècle, lorsque le roman met en scène un « sérieux existentiel et tragique dans le quotidien », tandis que les « aspects quotidiens, pratiques, triviaux et laids » de la réalité étaient jusque-là traités de manière parodique par la littérature (Auerbach, 1968, p. 477). La bourgeoisie du Roman bourgeois est source de comique, alors que chez Balzac cette classe sociale peut être le support d'une intrigue dramatique. Ce nouveau regard porté sur la réalité de tous les jours a

contribué à donner ses lettres de noblesse au genre romanesque. Ainsi Zola affirme-t-il que « la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel » (1989, p. 36).

Mais la définition même du réel peut être sujette à controverses. Le dépassement du roman réaliste se fera notamment au nom d'une perception d'une autre réalité, plus essentielle. Proust refuse ainsi le réalisme « cinématographique » : « La littérature qui se contente de “décrire les choses”, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité » (Le Temps retrouvé). Le réel, selon les auteurs et les époques, ce peut être la société, l'histoire, ou l'inconscient.

2.2 L'illusion référentielle

Le problème du réalisme est aussi celui de son énonciation : il s'agit de créer l'illusion référentielle, qui est confusion de la réalité et de sa représentation. Comment faire croire au lecteur que le roman dit le réel, voire est le réel ? À bien des égards, l'énonciation réaliste réactive la dialectique du vrai et du vraisemblable (i.e., selon le père Rapin, « tout ce qui est conforme à l'opinion du public ») de l'esthétique classique. Le réalisme doit en effet rendre le vrai vraisemblable : « faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai » (Maupassant, Le Roman, op. cit.). C'est pourquoi « ce n'est jamais le réel que l'on atteint dans un texte, mais [...] une textualisation du réel » (Hamon, 1973, p. 129).

Tant que le genre romanesque est dénigré, le roman prétend toujours ne pas être un roman, mais un récit véridique : de là les stratagèmes fictionnels des manuscrits trouvés. Le romancier se présente en éditeur de documents. La structure d'Adolphe (1816) de Benjamin Constant est caractéristique : dans l'incipit*, intitulé « avis de l'éditeur », le narrateur déclare s'être trouvé possesseur, par hasard, d'un « cahier contenant l'anecdote ou l'histoire qu'on va lire ». À la fin du roman, un bref échange épistolaire vient conforter l'hypothèse de l'édition. Une personne à qui l'éditeur a envoyé ce cahier affirme : « J'ai connu la plupart de ceux qui figurent dans cette histoire, car elle n'est que trop vraie [...]. Vous devriez, monsieur, publier cette anecdote ». L'éditeur répond : « Je publierai le manuscrit [...] comme une histoire assez vraie de la misère du cœur humain ». Cependant, par sa récurrence même, cette stratégie qui vise à accréditer la véridicité du récit est perçue comme un simple procédé romanesque, un « truc » de romancier, et ne saurait fonder une entreprise réaliste.

Même les grands romanciers du XIXe siècle rechignent à se reconnaître comme tels. Balzac s'érige en « historien des mœurs », Zola réclame une appellation plus scientifique que le terme de « roman » : « Ce mot entraîne une idée de conte, d'affabulation, de fantaisie, qui jure singulièrement avec les procès verbaux que nous dressons ». Ces auteurs réalistes recourent à divers procédés pour accréditer leurs récits. Les détails (descriptifs ou narratifs), si nombreux dans les romans réalistes, ont un rôle important mis en évidence par Barthes : leur fonction serait de créer un « effet de réel », en convoquant « le “réel concret” (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes) » (1982, p. 86).

Le mode de narration est lui aussi essentiel. Ainsi Balzac met-il en avant un narrateur au savoir illimité qui, prenant en charge de nombreuses explications, joue le rôle de garant de la fiction. Flaubert et Zola, inversement, ont recours à un effacement de l'instance responsable de la narration. Les faits semblant se raconter d'eux-mêmes, ce procédé confère au récit la qualité même de la réalité, qui ne dépend d'aucune production littéraire. En revanche, dans Le Temps retrouvé, la revendication du narrateur proustien sur le caractère fictif de sa création (« ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage “à clefs”, où tout a été inventé par moi seul selon les besoins de ma démonstration ») montre que l'écriture romanesque, ayant acquis sa légitimité, n'a plus à prouver son authenticité.

Comme l'a montré Mikhaïl Bakhtine, la représentation de la parole dans le roman a un statut aussi essentiel que spécifique, notamment parce que le discours* du personnage entre en interaction avec le discours du narrateur, interaction qui est source de polyphonie*5 (1978, p. 152-153). « L'objet principal du genre romanesque qui le "spécifie", qui crée son originalité stylistique, c'est l'homme qui parle et sa parole [...]. Dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire. Le discours du locuteur n'est pas seulement transmis ou reproduit, mais justement représenté avec art, et à la différence du

drame, représenté par le discours même (de l'auteur). Mais le locuteur et son discours sont, en tant qu'objet du discours, un objet particulier : on ne peut parler du discours comme on parle d'autres objets de la parole : des objets inanimés, des phénomènes, des événements, etc. Le discours exige les procédés formels tout à fait particuliers de l'énoncé et de la représentation verbale ».