

Avant-propos

La narration est peut-être avant toutes choses une affaire de mythes, s'il est vrai qu'à l'origine de la littérature « Nous tirons l'écriture de nos peuplements de dieux et de déesses »¹. De fait, la narration est protéiforme, l'une des caractéristiques du mythe est la pluralité des versions d'une histoire à vocation hiérophantique, et nombreuses sont les langues qui permettent de narrer. Le mythe est depuis longtemps une porte ouverte sur un sens possible du monde : il continue à l'être, même si l'on peut penser qu'aujourd'hui on se détache des mythes pour trouver des explications plus rationnelles, et *de facto* (se) raconter des histoires demeure un besoin pour la pensée, comme les premiers découvreurs de la psychanalyse l'ont démontré amplement. Or, Europe est d'abord un nom écrit dans un mythe : celui de la « fille d'Agénor » des *Métamorphoses* d'Ovide, à qui Vénus dit « [...] la moitié du monde te devra son nom »². L'idée de la naissance de la littérature européenne à partir de quelque aventure d'une divinité mythologique permet alors de tisser une histoire – une de plus – pour (re)présenter *la* nouvelle (au sens générique) ou *les* nouvelles (au sens premier de *récits*, c'est-à-dire à la fois des vérités fictionnelles et des mensonges informatifs) : une histoire qui vaut pour tout un territoire et qui rend compte de la variété de ses langues comme autant de manifestations de la fécondité du mythe.

Donc, dans un paysage marin, quelque part du côté du Bosphore, une jeune fille est enlevée par un « animal paisible » dont Zeus le Kronide a pris la forme, et elle est destinée à enfanter les « Enfants héroïques/Qui régiront

¹ Hugues Liborel, « Fileuses », *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 629.

² Cf. Horace, *Odes*, III, 27, vers 69-73.

la terre et deviendront des Dieux » (Leconte de Lisle)³. Dans cette progéniture d'Europe et du taureau divin, on peut voir les hommes et femmes qui peuplent au fil du temps le continent. On peut y lire les « héros » des histoires qui naissent par les voix de ces hommes et de ces femmes : histoires qui paraissent infinies, dans leur variété à la fois formelle, linguistique, thématique et... pratique. Car, au fait, à quoi peuvent-elles bien servir, toutes ces « nouvelles », ces histoires du monde qui, jusqu'à ce que Boccace propose qu'on puisse les appeler ainsi, pouvaient s'appeler de bien d'autres façons ?⁴ On peut répondre qu'elles tissent des fragments de l'être humain dans ses multiples modalités de ressentir et de s'exprimer. Les nouvelles offrent des « instantanés » dans le cadre d'une poétique où dominent les catégories proposées par Italo Calvino dans ses *Leçons américaines* – légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité – et où le *début* et la *fin* appellent d'autant plus l'attention sur le texte en tant qu'*objet* en quelque sorte *transitionnel*, appelé à accompagner celui qui le porte. Car un lecteur porte un enseignement, et il est somme toute plus facile de porter ce qui est léger, rapide, précis, visible, décliné et déclinable dans une multitude de variantes, ce qui permet des rencontres, des mises en regard, des échanges. La diversité de fragments nous donne à voir, démultipliée à l'infini, l'une des dimensions majeures de la littérature que Tzvetan Todorov définissait ainsi :

L'objet de la littérature étant la condition humaine même, celui qui la lit et la comprend deviendra, non un spécialiste en analyse littéraire, mais un connaisseur de l'être humain.⁵

Il y a évidemment d'autres représentations de ce qu'est la nouvelle. Comme entité, par exemple, ou encore comme espace. Ainsi, de par sa nature ambiguë (elle raconte, brièvement, du *vraisemblable* – narration d'un événement réel ou imaginaire de longueur variable, mais inférieure

³ Différents « fils » sont ici empruntés au texte de Jean Granarolo, l'auteur de l'article « Europe » dans le *Dictionnaire des Mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 580-86 *passim*.

⁴ Cf. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, dans *l'Introduzione alla Prima Giornata* : « favole o parabole o istorie che dire le vogliamo » [« fables ou paraboles ou histoires, comme il plaira de les nommer »].

⁵ Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, Café Voltaire, 2007, p. 88-89.

à celle du roman⁶ – et porte un nom évocateur de vérité – nouvelle au sens d'*information*)⁷, on pourrait la mettre en rapport avec Hermès, le dieu mobile au discours éclectique et rusé qu'il faut interpréter⁸. Espace de communication, dédale de discours (pluriel), les nouvelles en Europe ont continué de dérouler leurs fils tout au long du xx^e siècle (les siècles précédents n'ont pas manqué d'allusions aux labyrinthes, ni de récits qui cherchent à donner un sens à l'existence)⁹ : la bibliothèque de Babel se remplit de récits qui ne sont au fond que les multiples facettes d'un récit originel, voué à divertir, égayer, disséminer, essaimer, tout en donnant à *imaginer*, au premier sens du terme, celui de *forger des images*. Europe sur son taureau essaime le *logos* en histoires pratiquement sans fin (les dieux eux-mêmes ont peut-être leurs limites) qui viennent peupler le dédale des langages du « vieux continent », et il s'agit ici de dessiner quelque chose de la diffusion (et de la réception) du récit dit « bref » aux xx^e et xxi^e siècles, au plus loin de l'hypothétique origine que l'on vient de lui donner. Comme on le verra, la nouvelle dans l'Europe contemporaine présente beaucoup de points communs dans les typologies qu'elle offre au fil de ses différentes déclinaisons linguistiques, car l'Europe est caractérisée par sa diversité linguistique, comme d'autres grandes civilisations, par exemple l'Inde ou la Chine (autres espaces à proprement parler « continentaux »).

L'un de ces points communs est précisément la *brevitas*, car ce n'est pas pour rien qu'on la dénomme en anglais *short story* et *novela corta* en

⁶ Selon le *Novellino*, à la fin du xiii^e siècle.

⁷ On peut voir une illustration de cette « factualité » inhérente au genre dans le fait qu'en 2011, à l'occasion de la commémoration des attentats du World Trade Center du 11 septembre 2001, six auteurs ont été sollicités par *The Guardian* (certaines coïncidences ne s'inventent pas) pour écrire des nouvelles faisant allusion à l'événement qui a marqué le début du xxi^e siècle (le sommaire indique : « Ten years after the attacks on New York and Washington, we asked six writers to look back at the decade of change and conflict. What can fiction tell us about 9/11 ? ») « Introducing 9/11 stories » [<http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2011/sep/05/introducing-9-11-stories>].

⁸ Selon Platon, le nom d'Hermès « [...] paraît se rapporter au discours (*logos*) » et l'activité de la divinité, « interprète, messenger, adroit voleur, trompeur en paroles et habile marchand », se rapporte au pouvoir du discours : cf. Antoine Faivre, « Hermès », *Dictionnaire des Mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 735.

⁹ Cf. le *Dictionnaire des Mythes littéraires*, article « Labyrinthe » d'André Peyronie, *op. cit.*, p. 913-949.

espagnol, cette mesure la distinguant d'autres formes littéraires en prose. Le *souffle* (ici on pourrait évoquer à nouveau le *logos*) en est un autre point commun, qui, pour que la nouvelle soit bonne, doit être ressenti par le lecteur, comme l'illustre l'histoire de Madonna Oretta dans la première journée du *Décameron*. Pour que l'on puisse être *transporté*, il faut que le « cheval » du récit ait un bon trot : or, chaque langue a pour ainsi dire sa déambulation. La nouvelle est ainsi un espace d'identités pluriel en rapport aux aires linguistiques : en dehors de la caractéristique commune qui consiste en une relative brièveté, la nouvelle française n'a pas le même « grain », comme dirait Roland Barthes, que la nouvelle espagnole ou anglaise ou italienne ou allemande ou russe ou polonaise, etc., ne serait-ce qu'à cause de la diversité des langues. Au-delà des universaux abstraits il y a, selon George Steiner, des « typologies de la culture »¹⁰ qui se fondent sur les langues et, au-delà du phénomène de la langue, sur des structures et des *climats* culturels. Les différences de terminologie – *nouvelle*, *short story*, *novela*, *Kurzgeschichte*, *novella*, *povest'*,... – déclinent d'entrée de jeu ces *climats* culturels.

La nouvelle ou, si l'on préfère, le récit bref (ou le roman bref comme *quasi nouvelle*, un peu à la manière dont Saramago parle de *quasi objets*) a continué tout au long du xx^e siècle et au début du xxi^e à tenir son rang auprès des lecteurs et des lectrices. Et les « enfants » d'Europe continuent plus que jamais à diffuser leurs récits, comme le montre à l'heure actuelle le succès de ce genre dont le caractère protéiforme et les surgissements formels et thématiques inattendus ont sans aucun doute quelque chose d'essentiel à nous livrer quant aux remous, aux questions et aux tiraillements qui nous habitent.

La Nouvelle dans l'Europe contemporaine est un ouvrage collectif, résultat d'un travail d'équipe qui s'est tenu de l'automne 2006 au printemps 2011 dans le cadre du séminaire « Formes brèves : la nouvelle en Europe », une composante de l'axe « Littératures européennes » de l'Institut de Recherche Pluridisciplinaire en Arts, Lettres et Langues (IRPALL) de l'Université Toulouse II-Le Mirail. Ce projet pluridisciplinaire a regroupé des enseignants-chercheurs et des doctorants de différents horizons. Comme le titre le laisse entendre, il s'agit de donner un aperçu du genre de la nouvelle

¹⁰ George Steiner, « Typologies de la culture », *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1998 [*After Babel*, Oxford University Press, 1975].

dans le contexte européen, avec une série de traversées des spécificités du genre, en mettant en jeu les particularismes des aires linguistiques abordées, tout en essayant de dégager des invariants dans les formulations respectives. Le choix de l'espace européen a été déterminé par l'intérêt du groupe de chercheurs pour le genre bref et pour les langues, ouvrant ainsi tout naturellement sur une collaboration. Cette dernière a conduit au choix du sous-titre, *Destins croisés d'un genre*, en forme de clin d'œil à un recueil d'Italo Calvino. La période, le xx^e siècle et le début du xxi^e, a été choisie en tenant compte du fait que le xix^e siècle était unanimement reconnu comme l'un des siècles le plus prolifique de l'histoire de la nouvelle, une pléiade d'auteurs et d'œuvres ayant alors remis celle-ci à l'honneur. Le xx^e siècle a bénéficié de cette réhabilitation d'un genre largement présent dans l'histoire littéraire de l'Europe, toutes aires linguistiques confondues, en expérimentant amplement les possibilités de cette écriture, en répercutant la richesse culturelle de la période tout en enregistrant les troubles et les soubresauts des sociétés.

De prime abord, cet ouvrage peut paraître à la fois ambitieux (il semble difficile d'intégrer autant de diversités culturelles et linguistiques dans le champ d'exploration) et, paradoxalement, redondant par certains aspects (diverses publications ont été consacrées à la nouvelle, à ses caractéristiques, à ses thématiques). Modestement, le groupe de travail a voulu dessiner au moins une esquisse de ce genre dans un espace européen qui, par sa variété, ne peut que susciter l'intérêt chez tout lecteur, même amateur. Ce faisant, les investigations concernant les thématiques selon lesquelles ce genre peut se déterminer (par exemple les notions de recueil, de structure, d'espace-temps) déjà présentes dans des publications antérieures¹¹, ont abouti à redimensionner ou redéfinir ces notions que d'autres ont abordées par le passé. Les approches croisées selon les aires linguistiques ont ainsi permis de donner corps à des spécificités dans la perspective commune du genre, comme la nouvelle « lyrique », la nouvelle « dramatique », le « narrat » (Volodine) ou le « raconter » (Riel), ainsi que bien d'autres aspects propres à un territoire et à une culture particuliers.

¹¹ Par exemple : *Lire la Nouvelle* de Daniel Grojnowski (Dunod, 1993), *Introduction à l'étude de la nouvelle*, de Liliane Louvel et Claudine Verley (Presses Universitaires du Mirail, 1994), *La nouvelle* de Thierry Ozwald (Hachette, 1996), *La nouvelle* de Philippe Andès (Ellipses, 1998).

Il reste bien entendu que ce panorama de la nouvelle européenne n'est qu'un aperçu des « destins croisés » d'un genre littéraire : il faudrait en effet un espace bien plus ample pour aborder de façon exhaustive la variété de l'Europe novellistique, d'où la focalisation sur un certain nombre d'aires géolinguistiques, restriction qui peut se révéler quelque peu frustrante. Toutefois, même si les pays européens ne sont pas tous évoqués, un réseau de liens, d'associations, de parentés s'est formé au fil des chapitres, qui dessine une carte riche d'enseignements divers sur les territoires de la nouvelle. On obtient ainsi une constellation de références communes avec des histoires diverses, une chronologie en contrastes et des valorisations spécifiques de la nouvelle selon les langues. Le jeu de reflets entre contrastes et similitudes dans la poétique du genre se fait jour d'emblée dans le chapitre consacré à la définition de la nouvelle : l'analyse des appellations laisse apparaître une structuration commune aux différentes cultures, mais cette structuration se décline en caractères propres aux espaces géographiques. Ainsi, la nouvelle allemande n'est pas tout à fait la nouvelle grecque, et la *novela* portugaise ne peut s'appréhender tout à fait comme l'*opowiadanie* polonaise, alors même que les caractères de fond sont *a priori* similaires. En outre, on constate qu'au tournant des XIX^e et XX^e siècles, une évolution apparaît dans la terminologie où, par exemple pour le domaine italien, l'appellation *novella* qui avait eu ses heures de gloire depuis Boccace et qui avait connu un succès indéniable à la fin du XIX^e siècle avec toute une myriade d'auteurs péninsulaires, cède la place dès après la Première Guerre mondiale à celle de *racconto*, alors même que la différence entre *racconto* et *novella* est peu évidente. Dès lors, plutôt que de chercher à constituer une anthologie par pays (plus exactement par aire linguistique), le choix s'est porté sur un répertoire des problèmes spécifiques à l'écriture de la nouvelle, tels que la définition du genre, la typologie des recueils, la notion de théâtralité, la typologie des titres et leur traduction, le traitement de l'espace et du temps dans la diégèse, la structure des récits, le traitement des personnages et la dimension énonciative de la narration. Cela a amené à exposer les problèmes posés par ces thématiques dans un cadre théorique générique et à accompagner ce cadrage par des illustrations dans différentes aires linguistiques, variables en fonction des chapitres.

Une des difficultés de ce travail résidait dans l'imbrication des problèmes évoqués. En effet, s'intéresser à la définition de la nouvelle implique de s'attacher en même temps à des aspects de la structure du récit ou du recueil (perplexités à propos de certains livres dont l'agencement évoque autant celui du recueil de nouvelles que celui du roman). D'autre part, les questions qui se posent quant à la poétique du personnage recourent celles de l'énonciation, mais également certains aspects de la théâtralité dans le texte. Et pour donner une autre illustration de cette complexité, la même nouvelle de Virginia Woolf peut illustrer à la fois la temporalité et l'implicite : en effet, dans le texte bref, la place disponible est comptée et on arrive assez vite à une saturation sémiotique. Enfin, il est possible que dans le cas de la nouvelle le versant lectorial soit plus important, par rapport au versant auctorial, que dans d'autres formes, la nouvelle étant plus directe et plus plastique, d'où une plus grande propension à la variabilité de l'organisation en recueils et anthologies.

La bibliographie comporte une spécificité intéressante pour qui veut disposer d'un panorama aussi éclairant que possible des typologies du genre. Elle est organisée en rubriques : la première répertorie les textes critiques canoniques sur le genre ; les autres, déclinées en autant d'aires linguistiques, mentionnent les textes interprétatifs pris en compte dans les chapitres et proposent un choix d'auteurs et d'œuvres avec un classement chronologique. La large part d'arbitraire reflétée dans la nature des contributions apportées par les uns et par les autres à chaque chapitre est délibérée, car censée mettre en exergue les singularités de style et de propos qui dans leurs articulations donnent une idée de l'étendue et de la fécondité souvent déroutantes de ce domaine. Cela est aussi la marque d'autant d'enthousiasmes concomitants que les chercheurs réunis dans ce projet entendent faire partager aux lecteurs.