

Dites-m'en des nouvelles



www.fipf.org

FIPF
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
DES
PROFESSEURS DE FRANÇAIS
2011

DIALOGUES ET CULTURES

Revue de la Fédération internationale des professeurs de français

Adresse de la revue :

Dialogues et Cultures (FIPF)
Luc Collès
Chaussée de Charleroi 258
B-1060 Bruxelles - Belgique
Tél. et fax : 32 (0)2 537 94 47

Rédacteur en chef honoraire: Roland Delronche (1931-2011)

Rédacteur en chef: Luc Collès

Secrétaire de rédaction: Michèle Ducheny

Coordinatrice du numéro: Ewa Kalinowska

Collaboratrice: Colette de Pierpont

Comité scientifique présidé par JEAN-PIERRE CUQ (président de la FIPF, Université de Nice-Sophia-Antipolis) : Luc Collès (Université catholique de Louvain-la-Neuve) et Monique Lebrun-Brossard (Université du Québec à Montréal)

Conception, mise en pages et couverture : Studio Vanhemelryck

Impression : Imprimerie Lannoo (Belgique)

ISSN : 0226-6881

Dépôt légal :

Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque royale Albert I^{er} de Belgique
Bibliothèque nationale de France

**Dites-m'en
des nouvelles**

SOMMAIRE

| | |
|-----------------------------|----|
| Hommages à Roland Delronche | |
| Luc COLLÈS | 7 |
| Raymond LE LOCH | 9 |
| Maria TRONEA | 10 |

Dites-m'en des nouvelles

| | |
|---|-----|
| Ewa KALINOWSKA, Introduction | 13 |
| René GODENNE, <i>De la très édifiante (et accessoirement belle) histoire de l'homme qui aimait les nouvelles</i> | 17 |
| <i>Nouvelle. Description du genre</i> (synthèse réalisée par E. K.) | 24 |
| Ewa KALINOWSKA, <i>Histoire de la nouvelle de langue française</i> | |
| <i>La nouvelle en France</i> | 32 |
| <i>La nouvelle francophone hors de France</i> | 41 |
| Sylvia SAWICKA, <i>Lumières sur la ville: les représentations de l'espace dans la nouvelle policière contemporaine du Québec</i> | 52 |
| René GODENNE, <i>Cinq approches du monde de la nouvelle - petit florilège</i> | 59 |
| Bernard DELCORD, <i>Recension: Nouvelles belges à l'usage de tous</i> | 73 |
| Vincent ENGEL, <i>Enseigner (par) la nouvelle</i> | 74 |
| Pierre-Edmond ROBERT, <i>Vous m'en lirez des nouvelles! Les nouvelles contemporaines dans l'enseignement du français langue étrangère</i> | 78 |
| Georges SAWADOGO, <i>Coup d'œil critique sur l'exploitation didactique de la nouvelle dans l'enseignement-apprentissage du français langue seconde au Burkina-Faso</i> | 84 |
| Anna LEDWINA, <i>Le charme de la lecture et son exploitation en classe de FLE à l'exemple des nouvelles d'Annie Saumont « Fille lisant à l'arrêt du bus » et « La Composition d'orthographe »</i> | 95 |
| Catherine JORGENSEN, <i>Brèves rencontres</i> | 105 |
| Alexandre EYRIES, <i>La nouvelle en classe de français langue étrangère: enjeux et apports</i> | 109 |
| Sandrine BAUSSAN, <i>Découvrir la France à travers les nouvelles: pour une lecture socio-culturelle</i> | 118 |
| Raymond LE LOCH, <i>Trois usages de la nouvelle</i> | 128 |
| Halina CHMIEL-BOZEK, <i>La nouvelle à l'heure des TICE</i> | 133 |
| Jacques LEFÈBVRE, <i>Lire Simenon en classe</i> | 139 |
| Dariusz KRAWCZYK, <i>Réflexion sur l'exploitation didactique des « Tombales » de Guy de Maupassant</i> | 143 |
| Hoda RIZK-HANNA, <i>De l'exploitation de la nouvelle dans un atelier d'écriture créative</i> | 150 |

| | |
|---|-----|
| Olga MARÍA DÍAZ, <i>Écrivons des nouvelles</i> | 154 |
| <i>À la suite de Guy de Maupassant, Exercices pratiques</i> | 164 |
| <i>À la suite de... Sempé, Exercices pratiques</i> | 172 |
| <i>La nouvelle: citations</i> (textes rassemblés par E. K.) | 177 |
| Bibliographie | 180 |
| VARIA | |
| David RAVET, <i>Une méthodologie interartistique pour étudier les rapports entre œuvres littéraires, peintures et films</i> | 186 |
| Virginia BOZA ARAYA, <i>À la recherche de l'identité dans La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun</i> | 192 |
| Jeanne AROUTIOUNOV, <i>La francophonie sur le sol russe</i> | 199 |
| Membres de la FIPF au 1 ^{er} décembre 2010 | 211 |

Hommages à Roland Delronche le jour de ses funérailles

Cher Roland,

Au nom de l'ABPF, dont tu as été le président pendant 20 ans, de 1982 à 2002, je tiens à te faire part de notre émotion en ce jour de tes funérailles.

Tu as occupé différentes fonctions au sein de l'ABPF avant d'en devenir le président : délégué aux affaires internationales et trésorier. En même temps que président de l'ABPF, tu es devenu vice-président de la FIPF lors du Congrès mondial de 1988 à Thessalonique. Cette date m'a particulièrement marqué puisqu'après ce congrès, nous avons pris ensemble une semaine de vacances en Grèce. Nous avons parcouru la Macédoine à quatre : avec Josée ton épouse et Michèle Ducheny, alors secrétaire de l'ABPF. J'ai le souvenir d'un homme heureux qui allait pouvoir mettre son talent au service de la FIPF comme il le faisait pour l'ABPF.

Comme président de l'ABPF, tu as laissé le souvenir d'un homme discret et calme. Tu as contribué, par tes conseils avisés, à faire de *Français 2000* une revue professionnelle de premier plan grâce à des numéros thématiques de haut niveau. Lors du 50^e anniversaire de l'ABPF, tu as coordonné un numéro intitulé « Florilège pour un jubilé ». Tu as ainsi été amené à jeter un regard sur le passé et à constater que, depuis 1951, l'esprit et l'action de ce que l'on appelait à l'époque la SBPF étaient d'une constance remarquable en se montrant à l'écoute de l'évolution des besoins du terrain.

Tu as ouvert l'ABPF à l'international. Tu as su donner une impulsion à la mission de ses membres à l'étranger : le ton de l'amitié, l'inflexion rassurante de l'écoute compréhensive, qui ne s'égarait pas dans le dédale de considérations rhétoriques, cherchant plutôt à construire des passerelles entre la recherche universitaire et les pratiques de terrain. Tu as aussi accueilli à plusieurs reprises des membres d'associations étrangères de professeurs de français. Tu as enfin encouragé la collaboration avec notre association sœur, la *bvlf*, en suscitant les interventions de nos membres à la grande Journée pédagogique qui, à Gand, réunit au moins 500 professeurs chaque année.

Comme rédacteur en chef de la revue de la FIPF, *Dialogues et Cultures*, tu as contribué à rapprocher les professeurs de français du monde entier. Tu t'y es consacré pendant de longues années avec un

perfectionnisme qui t'honore. Tu m'as demandé en 2009, il y a deux ans à peine, de prendre la direction de « ta » revue. Je l'ai reçue comme un héritage. J'insiste : un héritage. C'est l'esprit de Roland Delronche que je suis chargé de perpétuer : le sérieux professionnel, le sens de la transmission, l'amour des enseignants, l'attachement à la langue française, une langue bien vivante, dont tu as toujours pensé qu'elle était apte à exprimer, dans tous les domaines, toutes les réalités actuelles.

En relisant les manuscrits de *Dialogues et Cultures*, en confectionnant les futurs numéros, c'est ta présence bienveillante que j'aurai toujours devant les yeux et ton souci de la perfection. Un héritage, disais-je. Un héritage !

Luc COLLÈS

Le président, Jean-Pierre Cuq, la secrétaire générale, Madeleine Rolle-Boumlic, ont souhaité que je présente ici l'hommage de la Fédération internationale des professeurs de français à celui qui fut son vice-président, et le rédacteur en chef opiniâtre et disponible de sa revue *Dialogues et Cultures*.

Je le fais...

En leur nom.

Au nom de leurs collaborateurs, présents et anciens, qui vous aimaient bien, Roland et Josée, parce que vous étiez toujours attentifs à leur travail, à la permanence qu'ils assuraient dans l'action de la Fédération – vous étiez toujours les bienvenus à Sèvres...

Au nom de toutes les associations – qui accueillaient volontiers Roland dans leurs congrès et sessions de formation, mais qui aussi étaient accueillies chaleureusement en Belgique... Les témoignages d'estime et de reconnaissance que vous avez reçus, que vous continuerez de recevoir, du Québec à la Thaïlande, en passant par la Roumanie, disent bien la place que Roland avait prise dans cette œuvre collective – et dans ce travail ingrat qu'est la confection d'une revue – mais aussi l'affection qui l'entourait, qui vous entourait...

Roland avait un modèle, Louis Philippart, créateur de la Fédération...

Il fut un digne continuateur de Louis Philippart... Il aura maintenu le rôle original de la Communauté française de Belgique dans le concert de la Francophonie...

Il était un praticien, conscient des difficultés du métier d'enseigner.

Il était un humaniste, féru de Lettres, amoureux de la langue.

Il était, parce que belge, conscient de la fragilité de cette langue, ce qui le rendait particulièrement attentif aux autres...

Ces vieilles terres espagnoles ont vu se développer des formes originales de régence... Josée, par le rôle que tu jouais auprès de Roland, par ta connaissance de la Fédération, tu auras su, pendant de longs mois, presque trois ans, maintenir en éveil son intérêt pour les choses de la francophonie, pour la vie de la Fédération... pour tout ce qui a été une part importante de sa vie...

Je voudrais te dire notre admiration... et à tous notre affection.

Raymond LE LOCH

Souvenirs

Monsieur Roland Delronche, Le « Patriarche » comme je le surnommais, s'est éteint. Et avec lui, son sourire, plein de bonté, de même que ses yeux bleus qui semaient le calme autour de lui.

Je l'ai connu en 1994, en tant que lauréate du premier concours « Belgique romane », organisé par la SBPF, dont monsieur Delronche était le président, en collaboration avec l'ARPF, sous la présidence de monsieur Dan Ion Nasta. C'était ma première sortie à l'étranger et elle a été merveilleuse grâce à l'organisation assurée par les collègues belges, avec le soutien du CGRI : des cours de formation (ceux de littérature étaient donnés par monsieur Marc Quaghebeur), des visites aux musées, des promenades qui nous dévoilaient les merveilles de Bruxelles. Monsieur Delronche y était toujours présent, secondé par Josée, sa fidèle épouse.

Notre séjour en Belgique a été couronné par une excursion en bus, qui nous a permis de voir des lieux magnifiques. Au début, nous avons traversé la forêt de Soignes. C'était en automne, le temps était doux et je me rappelle mon émerveillement devant le paysage de conte. Monsieur Delronche changeait de place dans le bus pour discuter avec tout le monde et nous fournissait des détails sur les lieux. À la fin du voyage, on a fait halte dans un petit village d'Ardenne où la famille Delronche avait une maison de vacances. L'épouse de monsieur Delronche nous a servi de délicieuses tartes aux fruits et des rafraîchissements. Je me souviens aujourd'hui encore du beau déclin de soleil à travers les baies de la maison, de même que de la petite église avec son clocher, en harmonie avec la paix de ces lieux, images qui se retrouvent dans le dessin dont notre hôte nous a fait don au départ.

Pendant cette excursion, monsieur Delronche m'a présenté le sujet d'une recherche littéraire et artistique qui le hantait, me proposant de m'y engager à côté de lui. Plus tard, il m'a fourni une liste des œuvres littéraires où figurait le thème qui le passionnait, liste que je ne retrouve plus. Honteuse, je dois avouer aussi que j'ai commencé ce travail mais, engagée sur trop de fronts, je l'ai abandonné. Peut-être réussirai-je un jour à le mener à bonne fin. Je ne dévoilerai pas quel en est le sujet, parce que monsieur Delronche me disait de garder le secret.

J'ai revu monsieur Delronche l'année suivante, en Roumanie, à Jassy (Iasi) où notre collègue Doina Spita organisait un stage de formation sous sa coordination. J'y ai participé aussi et mes connaissances sur la Belgique et sa littérature se sont enrichies grâce aux cours donnés par lui. Une autre rencontre a eu lieu à Bucarest, à l'occasion de la Biennale de

français, ensuite à Râmnicu Vâlcea, à une réunion nationale de l'ARPF, une autre à Paris, au Congrès mondial de la FIPF, en 2000. La dernière fois que je l'ai vu, c'était à Bruxelles, en 2005, pendant une mission ARPF avec ma collègue Bianca Benteoiu.

Je lui dois beaucoup: la parution de mon premier article dans *Dialogues et Cultures* (1994), la publication d'un autre article, «Écrivains roumains d'expression française» (2000) dans la revue de la SBPF, *Français 2000*, un permanent soutien, beaucoup d'affection.

Son esprit raffiné s'alliait avec la noblesse de son caractère et la beauté de son âme. Je suis fière de compter parmi ses amis et je garde son souvenir lumineux. En nous quittant, il a découvert le mystère du passage... Quoi ? L'Éternité.

Maria TRONEA

Michèle Ducheny et Francis Vanhemelryck, qui ont longtemps travaillé en toute amitié avec Roland Delronche, s'associent aux hommages qui lui ont été rendus.

INTRODUCTION

Il a été maintes fois dit et redit que l'époque actuelle appartient à l'audio-visuel, médium idéal de la modernité, directement et facilement accessible. Il en reste cependant qui sont convaincus que l'écriture et la littérature gardent leur valeur inébranlable, en dépit de leur mode de transmission traditionnel et exigeant un certain effort.

Aborder les textes littéraires dans leur pluralité et leur richesse n'est pas évident et oblige à adopter une attitude d'ouverture et de bonne volonté. Implanter la littérature dans un contexte éducatif et didactique l'exige encore davantage. Lire en langue étrangère constitue un défi supplémentaire, car il s'agit de maîtriser ou de faire maîtriser une langue-cible au niveau relativement élevé pour permettre de saisir les nuances de sens et d'expression. Ainsi, l'enjeu est triple : psychologique, culturel et linguistique.

Il est capital de bien choisir le « matériau » littéraire – pour son propre usage et celui des apprenants – afin d'inciter à explorer tous les champs littéraires.

La nouvelle, texte narratif bref, semble prometteuse et est susceptible d'intéresser tout le monde : longueur limitée, intrigue simple et captivante, diversité de thèmes, tous ces éléments sont des atouts à ne pas négliger. Il est encore nécessaire de noter la présence de nouvelles partout dans le monde et depuis fort longtemps. Les nouvelles de langue française offrent un immense champ d'intérêts et de recherches, pour la lecture, la connaissance de divers pays et cultures, le perfectionnement linguistique.

L'idée centrale du présent recueil d'articles est donc de présenter un certain état de connaissance du genre littéraire de la nouvelle de langue française, d'envisager ses différentes expressions et d'indiquer quelques pistes permettant l'exploitation didactique de ces textes narratifs brefs.

Ce recueil s'adresse à tout lecteur curieux, enseignant de langue ou de littérature, ou simple amateur de textes littéraires. Il offre une vision

plurielle des nouvelles de langue française dans un vaste contexte théorique et pratique, historique et didactique, personnel et plus « officiel » (éditorial, scolaire). La caractéristique commune de toutes les contributions du présent numéro est de vouloir rapprocher les lecteurs des multiples facettes des nouvelles francophones, perçues de différents points de vue et examinées sous des aspects divers. Les auteurs du présent recueil montrent l'aire littéraire et didactique de la nouvelle et mettent en valeur, chacun à sa manière, des facteurs qui déterminent la présence des nouvelles dans notre quotidien.

Le texte de René Godenne, appelé souvent « l'abbé Pierre de la nouvelle », ouvre le présent numéro et sert à présenter une expérience personnelle liée aux nouvelles, mais l'auteur dispense avec générosité, à la manière d'un conteur, des savoirs bien concrets. Suit une synthèse, effectuée à partir d'encyclopédies, de dictionnaires et de divers ouvrages consacrés à la nouvelle en tant que genre, avec toutes ses caractéristiques essentielles – brièveté, concision et condensation. Ewa Kalinowska propose un parcours historique général qui souligne la présence de la nouvelle dans la littérature française depuis le Moyen Âge jusqu'au début du XXI^e siècle ainsi que dans d'autres littératures francophones – notamment belge, suisse, québécoise, africaine et antillaise, ainsi que celles du monde arabe. Sylwia Sawicka se penche sur un type particulier de textes narratifs brefs, les nouvelles policières du Québec, en s'attachant à présenter l'espace urbain perceptible dans ces textes.

René Godenne présente ses lectures et approches des nouvelles, avec un beau florilège de remarques, citations et opinions. Il procède à une lecture de différentes études consacrées à la nouvelle et relate certaines expériences, tour à tour amusantes et/ou dramatiques. Suit une recension succincte, par Bernard Delcord, d'une belle anthologie de nouvelles belges, parue récemment.

Le volet le plus important du présent dossier apporte des réflexions sur la didactique de la nouvelle et les façons de l'utiliser en classe de français. Après avoir présenté ses vues sur la publication des nouvelles, Vincent Engel décline leurs avantages, qui les prédestinent à tenir une place constante en classe. Une thématique semblable est poursuivie dans l'article de Pierre-Edmond Robert qui se concentre sur la nouvelle, œuvre intégrale parfaitement utilisable pour des apprenants dès le niveau intermédiaire. Georges Sawadogo consacre son article à une question plus particulière, l'exploitation de la nouvelle dans l'enseignement du FLS dans le contexte burkinabé. Anna Ledwina relance la problématique de l'exploitation didactique de nouvelles qui peuvent apporter le plaisir du texte. La question d'une exploitation pratique des nouvelles qui soit attrayante pour les élèves préoccupe

Catherine Jorgensen qui propose un travail avec la revue *Brèves*, sorte d'anthologie permanente de la nouvelle, qui a le mérite de présenter des textes ainsi que d'autres matériaux, comme par exemple des entretiens avec des auteurs ou des notes de lecture. Alexandre Eyries, de son côté, étudie l'apport de la nouvelle dans la formation de la compétence lectorale des apprenants, tandis que Sandrine Baussan fait découvrir la France aux apprenants grâce à la lecture de quelques nouvelles. Dans sa contribution, Raymond Le Loch explore différentes activités possibles grâce à la nouvelle : perfectionnement de la compréhension écrite, activités d'écriture ainsi qu'analyse de divers moyens d'expression esthétique par le biais de la confrontation du texte de la nouvelle et de son adaptation cinématographique. Halina Chmiel-Bozek, dans son article consacré à la nouvelle et son exploitation didactique dans le contexte informatique, observe qu'en classe de français, il est possible de joindre la tradition à la modernité. Pour sa part, Jacques Lefèbvre propose différentes lectures d'une nouvelle policière de Georges Simenon, maître du genre. Les nouvelles lues et examinées avec les élèves sont un excellent point de départ pour des activités qui incitent à l'écriture et à la créativité : voilà qui fait l'objet de l'article de Hoda Rizk-Hanna. Une expérience du même type se retrouve chez Olga María Díaz qui présente les travaux des ateliers d'écriture qu'elle a animés.

Enfin, quelques ressources – citations, biblio- et sitographie – faciliteront des recherches autonomes aux lecteurs qui voudraient approfondir leur connaissance de la nouvelle.

Le dossier réuni, sans prétendre à l'exhaustivité, présente quelques pistes de réflexion sur les nouvelles de langue française en soulignant leur diversité ainsi que des suggestions pour leur exploitation en classe de FLE.

Ewa Kalinowska
Coordinatrice du numéro

De la très édifiante (et accessoirement belle) histoire de l'homme qui aimait les nouvelles

RENÉ GODENNE

Liège

Et le conteur prit la parole.

(L'assemblée, ce jour-là, était composée de gens de toutes sortes que réunissait la seule passion de la lecture)

Or donc, il était une fois un homme qui avait décidé, très jeune, de consacrer son existence de chercheur, non pas aux grands problèmes posés (du moins les lui avait-on toujours présentés comme tels) par les grands genres littéraires comme ce roman qui lui paraissait à lui, l'impertinent, si souvent interminable qu'il finissait par s'y ennuyer, mais à ce qui était apparu, un jour du XV^e siècle, sur la scène littéraire et qui s'appelait la « nouvelle ». C'est qu'il s'était trouvé très vite aimer lire plus que tout cette nouvelle, qu'on appelait bizarrement de toutes sortes de noms (« histoire », « conte », « récit »... et « nouvelle » quand même !), synonyme de texte sérieux, grave, dramatique, de texte extraordinaire, singulier, de texte amusant, farfelu, humoristique, synonyme de texte vrai ou fantastique, de texte vrai ou de science-fiction, synonyme de texte court ou long, de texte bref ou fort long, synonyme en un mot de richesse de thèmes, de sujets, de formes.

C'est alors que l'homme qui aimait les nouvelles s'aperçut qu'elles n'avaient pas la cote auprès du public, qu'elles étaient peu connues, peu lues, si pas du tout, qu'il courait les plus folles (mauvaises) rumeurs à son sujet : allons ! ce n'était pas possible de dire autant de choses en si peu de pages, après tout, ce n'était qu'un petit roman, un roman raté (ici, l'attitude devenait franchement négative), etc. etc. Et l'homme qui aimait les nouvelles était étonné, peiné, car il ne comprenait pas. Alors il lui vint une idée : s'il essayait de faire connaître la richesse, la diversité, etc. etc., de la nouvelle ? Il était d'autant plus tenté de se lancer dans l'aventure qu'il s'était rendu compte que l'idée, étrangement, ne séduisait personne. Il partit donc à la recherche du lointain passé de la nouvelle.

Il remonta à son acte de naissance entre 1456 et 1467 avec *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, soit des *histoires* qui avaient le propos clairement avoué de divertir, à son rayonnement au XVI^e siècle avec *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Il était frappé de constater que tous ces auteurs avaient déjà compris que les fondements du genre s'appelaient brièveté, rapidité dans le déroulement, resserrement dans l'exposition. Il notait encore qu'en imaginant, à l'imitation du *Décameron* de Boccace, de placer ses textes dans un *cadre* narratif (contraintes de séjourner à la campagne, dix personnes décident, pour meubler leurs loisirs, de se raconter pendant plusieurs jours les meilleures *histoires* qu'elles connaissent), Marguerite de Navarre jetait les bases de ce qui deviendrait un archétype de présentation du genre (non seulement d'un recueil, mais encore d'un texte seul).

À la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, ce lieu de rendez-vous cher aux Nodier, Dumas, Hugo et autres (il se souviendra toujours de cet endroit où le parquet crissait si désespérément), il apprit ensuite, en passant des journées entières à dépouiller de vieux catalogues écrits à la main, *écrits à la main!*, que le terme de « nouvelle » figurait dans les titres d'un grand nombre d'œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. La surprise totale. La découverte totale. Si le terme était présent, c'est donc que le genre

existait, c'est donc que le genre avait une histoire au cours de ces siècles. Et l'homme qui aimait les nouvelles se mit patiemment à en tracer les jalons. Une histoire dont on pouvait cerner de la sorte les étapes.

(Ici, il devenait un peu scolaire. Il n'en pouvait mais... il était professeur)

Une période (la première moitié du XVII^e siècle) où le genre, sous l'influence des Espagnols (dont Cervantès et ses *Nouvelles* si justement appelées *exemplaires*), rompaît avec la tradition des siècles passés pour offrir l'image d'un texte sérieux, grave, dramatique, qui raconte une histoire sentimentale et romanesque.

Une période de rayonnement absolu (les années 1656-1700) où le genre, chassant de la scène littéraire le roman interminable des Scudéry et autres (des œuvres de dix mille pages ou plus), prenait sa place en produisant toute une théorie de *nouvelles galantes*, de *nouvelles historiques*, de *nouvelles galantes et historiques*, les unes plus romanesques que les autres. S'il se rendait compte que toutes ces œuvres avaient mal vieilli, l'homme qui aimait les nouvelles se rendait compte surtout que le genre ainsi conçu n'offrait aucun point commun avec la nouvelle que l'on est habitué de lire de nos jours : parce que, toutes proportions gardées, il s'agissait d'un texte long, avoisinant les trois, quatre, cinq, six cents pages format du temps, et qui exploitait finalement les procédés des romans de l'époque. Ce n'est pas pour rien qu'il avait forgé à son égard l'étiquette de « nouvelle-petit-roman », ne faisant en cela que traduire une conception qu'illustre au mieux *La Princesse de Clèves* (1678) de M^{me} de La Fayette, un texte long de... 854 pages (*huit cent cinquante-quatre pages*).

Une troisième période (1700-1760) confirmait la disparition progressive de cette conception, le roman, le vrai, celui des Marivaux, Lesage, Prévost, reprenant ses droits. Ce qui ne signifiait pas pour la cause la disparition du genre proprement dit, puisqu'une dernière période (les années 1760-1800) attestait le retour à la tradition des origines : celle d'un texte court, pour raconter cette fois des aventures sentimentales et romanesques, tels ce *Diable amoureux, nouvelle espagnole* de Cazotte (1762), ces *Nouvelles nouvelles* de Florian (1792) et... ces *Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* de Sade (1799). Des textes qui eux n'ont pas vieilli et qui sont les premiers exemples de ce que va être la nouvelle moderne, qui n'est pas née au XIX^e siècle comme tant de gens savants l'ont prétendu si imprudemment.

(C'est à ce moment que, dans l'assemblée, quelqu'un interrompit le conteur : Et le XIX^e? Et le XX^e siècle?)

Le conteur rassura : il y arrivait, à ce XIX^e siècle, et il promettait déjà qu'il ferait maintes et maintes révélations sur le siècle suivant.

(Et l'assemblée de se déclarer satisfaite)

Il était donc une fois le XIX^e siècle.

L'homme qui aimait les nouvelles savait depuis longtemps que les grands écrivains de l'époque ont composé des nouvelles, dont plusieurs sont célèbres : Balzac (ses « Études » de la *Comédie humaine* sont jalonnées de récits courts), Vigny (*Servitude et grandeur militaires*), Nerval (*Les Filles du feu*, nouvelles), Gautier (*La Morte amoureuse*), Stendhal (*Chroniques italiennes*), Hugo (*Le Dernier Jour d'un condamné*), Flaubert (*Trois contes*), Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*), Daudet (*Lettres de mon moulin*) et que les stars du genre se nomment Mérimée et Maupassant. Mais ce qu'il savait moins, c'est que bien d'autres, dont le reste de l'œuvre avait si souvent occulté leurs nouvelles, étaient novellistes : Sand, Musset, Eugène Sue, Erckmann-Chatrion, Zola, Octave Mirbeau, Anatole France et... Alexandre Dumas. Que d'autres enfin avaient souvent privilégié la forme courte :

Nodier, Champfleury, Jules Janin, Joseph Méry, François Coppée, Jean Richepin, Villiers de l'Isle-Adam, Marcel Schwob, Jean Lorrain. Et ce qu'il ne savait pas du tout, c'est qu'il y avait encore tant et tant d'autres œuvres que les séjours répétés, et qu'il aimait, rue de Richelieu à la Bibliothèque Nationale, au quai François Mauriac à la Bibliothèque Nationale de France, lui avaient fait mettre au jour, avec ces titres clins d'œil à une tradition: *Le Décaméron français* (1828), *Les Cent-et-Une Nouvelles Nouvelles des Cent-et-Un* (1833), *Bibliothèque méridionale. Les Cent-et-Un de la Province* (1835), *Le Décaméron toulousain* (1845), *Le Nouveau Décaméron jolies femmes* (1859-1860), *Le Nouveau Décaméron* (1884-1887), ou avec ces titres évocateurs: *Nouvelles blanches et noires*, *Nouvelles cosmopolites*, *nouvelles humoristiques*, *Contes misanthropiques*, *Contes physiologiques*, *Contes à l'eau de rose*, *Contes abracadabrants*, *Contes pour les assassins*, *Contes hilarants*, *Contes désopilants*, *Contes de l'épée*, *Contes salés*, *L'Obole des conteurs*, *Histoires pour rire*, *Histoires à dormir debout*, *Histoires inconvenantes*, *Histoires vertigineuses*, *Timbale d'histoires à la parisienne...*

Ce n'est pas pour rien que l'homme qui aimait les nouvelles tenait le XIX^e siècle pour l'âge d'or de la nouvelle. Parce qu'il reste une garantie de bons sujets, de bonnes histoires, où l'efficacité narrative est une vertu cardinale, où l'auteur n'oublie jamais qu'il doit être un conteur (et se soumettre à trois impératifs: piquer la curiosité d'entrée de jeu, avec souvent cette façon si caractéristique de placer le début dans le *cadre* d'une réunion de personnes qui se mettent à raconter, cristalliser l'aventure autour d'un événement fort, le dénouer par une chute). L'homme qui aimait les nouvelles avait toujours en tête ces passages, véritables professions de foi, d'Alexandre Dumas (« Attendu que l'histoire de mon grand-père est longue. – Et... amusante? – Terrible, Monsieur. – Nous fîmes tous silence, comme trois mille ans auparavant avaient fait les auditeurs d'Énée»), de Barbey d'Aurevilly (« Ici encore, le conteur s'arrêta. Il n'avait plus besoin de se presser. Il nous tenait sous la griffe de son récit»), de Jean Lorrain («C'était une conteuse merveilleuse, puisqu'elle passionnait son auditoire, elle croyait à ce qu'elle racontait: tout est là»). Que les textes soient désignés plutôt par «nouvelle» dans la première moitié du siècle, puis par «conte» dans la seconde ne lui posait pas de problème, car il avait établi une fois pour toutes (les textes, qui ne mentaient pas, le lui avaient dit) que les deux termes étaient synonymes. Mais l'homme qui aimait les nouvelles se rendait compte que son XIX^e siècle restait méconnu.

En outre, il était à nouveau – avait-il jamais cessé de l'être? – étonné et peiné quand, en parcourant les rééditions modernes au XX^e siècle, les anthologies ou autres compilations (qui le comblaient évidemment), il s'apercevait – là, il ne pouvait s'empêcher d'être excédé – que c'étaient toujours non seulement les mêmes noms qui étaient mis à contribution, mais aussi avec de mêmes textes (combien, par exemple, de «Mateo Falcone», de «Vénus d'Ille», de «Boule de suif», de «Horla»!) comme s'il n'existait pas d'autres textes aussi exemplaires, que l'on trahissait la réalité des textes (avec, par exemple, ces deux *nouvelles*, *Le Colonel Chabert* de Balzac, *La Femme au collier de velours* de Dumas, transformées en «romans» pour la seule raison qu'à notre époque, «nouvelle» est un terme qui fait peur commercialement), que l'on réduisait l'image de la nouvelle au XIX^e siècle à la seule forme d'un récit fantastique.

Comment pourrait-il changer tout cela? (Attention, il ne s'agissait pas de changer pour changer; il s'agissait de rendre compte d'une diversité.) Il lui vint alors une idée: et s'il faisait une anthologie de sa nouvelle au XIX^e siècle? Et le rêve se réalisa: il publia un jour un ensemble de quarante-quatre textes (partant à l'inverse d'une démarche courante qui est, en cette matière, de privilégier les noms avant les textes) avec l'ambition de faire savoir que la nouvelle, au même titre que le roman, peut illustrer son époque. Mais le rêve ne mit pas longtemps à virer au cauchemar comme il l'a raconté ailleurs.

Préférant oublier ce très mauvais souvenir, le conteur annonça qu'il allait maintenant passer aux révélations promises sur le XX^e siècle.

(*L'assemblée, il faut le dire, n'attendait que cela...*)

Il était donc une fois le XX^e siècle.

Pour l'homme qui aimait les nouvelles, c'était toujours un sujet d'étonnement d'apprendre aux autres que l'on n'a jamais cessé, depuis 1900, d'écrire et de publier des nouvelles. C'était toujours, pour lui, un sujet de satisfaction de révéler que le genre, comme le roman, a une *histoire* avec ses périodes fastes, ses périodes creuses, avec des noms majeurs, des œuvres essentielles, avec l'apparition de pratiques narratives neuves, de bouleversements formels, d'interrogations sur la notion même de nouvelle (et en corollaire, sur les problèmes de terminologie qu'elle suscite). Le XX^e siècle est loin d'être, dans une histoire générale du genre, le moins intéressant, le moins vivant, comme on aurait tendance à le croire. D'autant que, si les auteurs refusent de figer la nouvelle dans une image du passé, ils ne retiennent pas moins les meilleures leçons de ce passé.

Alors que le XIX^e siècle incarne la tradition d'une nouvelle conçue comme une histoire, et par conséquent l'image d'un nouvelliste-conteur, le XX^e siècle remet fondamentalement en question cette tradition, parce que la nouvelle, si elle est encore une histoire pour beaucoup, devient autre chose pour un grand nombre d'auteurs qui ne revendiquent plus le titre de conteur. Très tôt ainsi dans le siècle, d'aucuns élisent comme sujet de la nouvelle l'approfondissement d'un moment particulier de la vie de quelques êtres. La priorité n'est plus l'élément anecdotique, c'est-à-dire les faits (présents néanmoins), mais la spectrographie d'états d'âme, de sentiments à partir d'une situation choisie parce qu'elle met en jeu toute une existence. Cette forme neuve de nouvelle, que l'homme qui aimait les nouvelles appela *nouvelle-instant*, est assurément une des marques du genre au XX^e siècle. Et l'homme qui aimait les nouvelles goûtait la saveur de ces moments de vie parfois « si grands et si bouleversants qu'il ne semble pas que quiconque les ait jamais saisis », pour reprendre les mots d'un auteur qu'il chérissait entre tous, Francis Scott Fitzgerald.

Plus tard, sous l'influence du Nouveau Roman, dans les années 1960-1970, des auteurs se mettent à refuser radicalement l'idée de récit, le recours à tout élément narratif. Et la nouvelle de devenir synonyme de pages entières de descriptions, d'évocations, de réflexions sur l'acte d'écrire la nouvelle en tant que *texte* (dominées – aïe – par les tics de langage du Nouveau Roman). Heureusement, cette autre forme neuve de nouvelle, que l'homme qui aimait les nouvelles appela la *nouvelle-nouvelle*, n'eut qu'un temps, celui d'une mode littéraire. L'homme qui aimait les nouvelles ne l'aimait pas du tout, la jugeant ennuyeuse, illisible, propre à faire fuir les vrais amateurs de nouvelles.

Et la *nouvelle-histoire* dans tout cela ? Elle n'avait jamais cessé d'avoir ses pratiquants. À l'écart, elle suivait son petit bonhomme de chemin en attendant que son heure revienne. Et elle revint dans les dernières décennies du siècle : « ... travers typiquement nouvelliste, j'essaie d'inventer des histoires. Bien sûr, il y a toutes chances pour que je ne débouche jamais que sur des variantes plus ou moins lointaines, plus ou moins personnelles, des histoires matricielles qui ont formé l'imaginaire occidental. Mais qui m'empêchera d'espérer qu'une des miennes n'a jamais été racontée par personne avant moi ? », avance Georges-Olivier Châteaureynaud. Et le XX^e siècle de prouver par là que la nouvelle est et n'est, par essence, qu'une histoire – la nouvelle-instant étant décidément quelque chose de trop difficile à faire accepter par le grand nombre ; la nouvelle-nouvelle, elle, une voie stérile. La fin du XX^e siècle consacre donc – et c'est tant mieux – un retour aux sources du genre. La boucle est bouclée. Définitivement ? Le prochain homme qui aimera les nouvelles pourra répondre...

(C'est à ce moment que quelqu'un dans l'assemblée coupa la parole au conteur pour lui faire remarquer qu'il était temps de donner des noms)

L'homme qui aimait les nouvelles marqua un temps d'arrêt : comme il s'agissait pour la plupart d'auteurs vivants, quelle attitude adopter ? Ménager un peu, beaucoup, pas du tout les susceptibilités ? Il avait connu tant de déboires avec certains..., déboires qu'il avait racontés – avec délectation – dans ses *Souvenirs d'un liseur de nouvelles* parus sur la toile. Quant aux disparus, ne manquait-il pas de recul ? C'est alors qu'il prit une fois pour toutes la décision de ne retenir que les noms qu'il aimait (mais il rassure : ils sont nombreux). Il avait toujours fonctionné ainsi : aux coups de cœur, quitte à être injuste. De toute façon, le prochain homme qui aimera les nouvelles se chargera de corriger le tir...

Des noms donc.

Des nouvellistes par tempérament, c'est-à-dire des écrivains qui ont accordé au genre une place de choix, sinon la première : dès le début du siècle, Paul Morand, Marcel Arland, Marcel Aymé... ; après 1940 : Jean de La Varende, Jacques Perret, Marcel Schneider, André Pieyre de Mandiargues, Roger Grenier, Daniel Boulanger, Pierre Gripari... ; après les années 1980 : Jude Stéfan, Georges-Olivier Châteaureynaud, Annie Saumont, Didier Daeninckx, Vincent Ravalec...

Des nouvellistes occasionnels, parce que d'abord romanciers : Louis Pergaud, Joseph Kessel, Marguerite Yourcenar, Emmanuel Bove, François Mauriac, Henri Troyat, Valéry Larbaud, Julien Green, Pierre Boule, J.M.G. Le Clézio, Michel Tournier, Jean Vautrin... (Sait-on que Marcel Pagnol écrivit une nouvelle dans *Elle*, nouvelle qui devint *Le Château de ma mère* ?)

Des auteurs qui ne laissent qu'un recueil mais souvent exemplaire : Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Romain Gary, Julien Gracq...

Sans oublier ces noms venus de Suisse : Charles-Ferdinand Ramuz, Stéphanie Corinna Bille ; de Belgique : Georges Simenon, Franz Hellens, Michel de Ghelderode, Thomas Owen, Jacques Sternberg...

L'homme qui aimait les nouvelles savait par expérience que, depuis le XIX^e siècle, la question de la terminologie empoisonne la vie de ceux qui étudient la nouvelle (ceux qui la lisent s'en moqueraient plutôt). C'est que les termes-étiquettes (« nouvelle », « conte », « récit », « histoire », « conte et nouvelle », « conte et récit », « nouvelle et récit », etc.) se bousculent pour désigner le texte court, quand il n'y a pas absence d'étiquette dans les titres des recueils. Pourtant, même si, au XX^e siècle, une terminologie claire, précise, logique, *codifiée*, c'est-à-dire la même pour tous, n'existe pas, il ne faut pas oublier que ce sont souvent les éditeurs les vrais maîtres du jeu. « Nouvelle » est le *terme générique, usuel*, les autres ne sont que des *synonymes*. C'est que les chiffres (qui sont loin d'être définitifs) ne mentent pas : sur 2 254 titres parus entre 1940 et 1990, on relève ainsi 1 543 « nouvelles » pour 358 « contes », 219 « récits », 124 « histoires » ; sur 945 titres répertoriés entre 1991 et 1996, on relève 680 « nouvelles ».

Et l'homme qui aimait les nouvelles continuait d'aimer faire d'autres révélations. À savoir que « nouvelle » désigne indifféremment des textes fondés sur des faits réels ou fantastiques au sens le plus large (ne jamais perdre de vue qu'il s'agit du terme de prédilection des auteurs de science-fiction), des textes courts comme des textes longs.

Avec ces deux précisions : la nouvelle est d'abord un texte vrai ; la nouvelle est de plus en plus un texte court (entre dix et trente pages de moyenne), les recueils comprenant de plus en plus un nombre élevé de textes (le chiffre de vingt-cinq sera souvent dépassé).

(L'assemblée, qui en apprenait des choses, comprenait mieux pourquoi l'homme qui aimait les nouvelles s'insurgeait tant contre un discours théorique qui ne prenait jamais en compte de telles révélations : le tout est d'écouter les textes)

Si le XX^e siècle compte 3 199 titres répertoriés à ce jour pour les années 1940-1996, des nouvellistes par tempérament qui sont loin d'être inférieurs à leurs prédécesseurs, des recueils exemplaires qui supportent la comparaison avec le XIX^e siècle, encore faut-il que le public le sache. Or l'homme qui aimait les nouvelles se voyait contraint de faire ce constat : elles ne sont pas faciles à dénicher, les nouvelles ! Elles ne sont pas fort lues, fort connues, les nouvelles ! Le paradoxe : alors qu'on n'a jamais publié, surtout depuis les années 80, autant de textes désignés par « nouvelle » !

(L'assemblée ne comprenait pas)

L'homme qui aimait les nouvelles comprenait, lui. Car il n'avait aucune peine à dresser une liste de raisons d'un tel état de fait. Ici, il tenait à préciser qu'il ne jouerait pas le rôle de la grande pleureuse qui se lamente sur le sort commercial piteux de la nouvelle en ce XX^e siècle, qu'il ne céderait pas à la tentation de ressortir les sempiternels arguments des défenseurs bien intentionnés de la nouvelle qui ne convainquent que les convaincus. Non, il préférerait se tenir aux réalités du monde actuel de l'édition qui font que les lecteurs se détournent du genre :

– la concurrence du roman, qui installe le lecteur dans la durée d'une aventure, alors que la lecture d'un recueil, succession d'histoires séparées, lui impose l'épreuve, qu'il n'accepte pas, de passer sans cesse et sans transition de l'une à l'autre ;

– la concurrence de la nouvelle étrangère, qu'on présente toujours – il y a du diktat dans l'air – comme supérieure ;

– la concurrence de la nouvelle du XIX^e siècle : celle qui fait le plus mal, parce que mieux éditée, mieux diffusée, mieux commentée, mieux utilisée dans le monde de l'enseignement ;

– la non-parution en collection de poche de la plupart des recueils, à moins d'être signés de noms connus ;

– l'absence, contrairement au XIX^e siècle, de noms de nouvellistes ou de titres emblématiques qui drainent les lecteurs au genre : pas d'équivalent, aux yeux du public, d'un Mérimée, d'un Maupassant, de « Carmen », du « Horla ». Comme il est toujours frappant d'apprendre que *Le Silence de la mer* (1942) de Vercors et *Le Passe-muraille* (1943) de Marcel Aymé, deux textes familiers de tous, sont des... nouvelles.

(Et quelqu'un dans l'assemblée de demander ingénument : comment trouver la parade ?)

Il n'y a pas de parade, répondait sans hésiter, et au risque de décevoir, l'homme qui aimait les nouvelles. Car il est vain de s'attaquer à ces formes de concurrence, tant règnent les idées reçues. Mais on peut/on doit s'attaquer à ce qui constitue la pierre d'achoppement à la connaissance de la nouvelle : le manque d'information. Et ici l'homme qui aimait les nouvelles allait se faire un plaisir de le combler en accumulant les preuves de l'existence de la nouvelle dans le paysage littéraire, signes qu'elle est éditée, diffusée, défendue, illustrée, en un mot qu'elle est *vivante*. Et d'avoir toujours à l'esprit ce chiffre de 3 199 titres déjà répertoriés et ce texte de Gilles Stiebel en 1945 : « A-t-on assez parlé de la renaissance de la nouvelle, invoquant les mânes de Maupassant et de qui encore ? [...] Pour avoir besoin de renaître ainsi, la nouvelle était-elle donc si morte que cela ? Je ne m'en suis pas aperçu : en France comme ailleurs il m'a semblé que florissait le genre, suivi par des millions de lecteurs sur des dizaines de magazines. Il s'en présente à ma mémoire d'excellentes à foison. »

C'est d'une part le monde de l'édition qui ne ménage pas ses efforts pour la rendre plus familière : des collections de nouvelles, des collectifs de nouvelles, des

anthologies de nouvelles, des revues qui accordent une place prépondérante à la nouvelle (les *Œuvres Libres*, 1921-1940, 1945-1964, avec un *Musée de la nouvelle...*), des revues tout à la cause de la nouvelle (*Les Mille Nouvelles Nouvelles*, 1910-1911, *Brèves, actualité de la nouvelle*, depuis 1975..., des numéros spéciaux de revues...).

C'est d'autre part ces voix qui se font entendre depuis toujours, nouvellistes, critiques, journalistes, pour mettre sur pied une stratégie de défense et d'illustration du genre. Dès 1900, *Le Livre des nouvelles. Anthologie: recueil hebdomadaire de littérature* (fondé en 1889) demande à ses lecteurs d'élire «le maître de la nouvelle» (les résultats ne seront jamais publiés). En 1904, J. Ernest-Charles parle déjà de «la renaissance de la nouvelle» (*Samedis littéraires*). Pas de doute: la nouvelle a ses militants, comme Marcel Arland («Sur l'art de la nouvelle», 1944), Paul Morand («La nouvelle se porte bien», 1957), Marcel Schneider («La nouvelle est fille de feu»), Daniel Boulanger («De la nouvelle», 1975), Alain Nadaud («La Nouvelle, c'est la guérilla», 1985), Paul Fournel, Jean Vautrin («Les militants du genre court», 1989)... Et l'homme qui aimait les nouvelles de signaler enfin la création en 1974 d'une Bourse Goncourt de la nouvelle (toujours d'actualité) et en 1985 d'un Festival de la nouvelle à Saint-Quentin (aujourd'hui disparu).

Il restait à présent à l'homme qui aimait les nouvelles l'occasion de donner la parole à tous ces textes du XX^e siècle, qui disaient à leur manière, aussi bien que le roman mais autrement, les mille et un visages de l'époque.

Mais le temps passa, passa, repassa et l'homme attendait, attendait toujours l'occasion...

Ne pouvant en dire plus, le conteur prit congé de l'assemblée.
À suivre ?...

Nouvelle

Description du genre

Synthèse à base des ouvrages et articles référencés à la fin de la revue dans la bibliographie collective

Définir un phénomène avec exactitude n'est pas chose aisée. Ceci est particulièrement difficile pour la littérature, qui ne se laisse pas enfermer dans des formules univoques et explicites. Les problèmes terminologiques liés aux genres narratifs brefs ne sont pas résolus, en dépit de leur longue tradition et de leur enracinement profond dans le paysage littéraire depuis des siècles. Nombreuses sont les appellations utilisées par les écrivains eux-mêmes, qui qualifient souvent leurs propres œuvres de *nouvelles*, *contes*, *récits*, *histoires*, *petites proses*, *textes brefs*, *anecdotes*, *apologues*, *scènes*, *scénarios* ou autrement : selon leurs conceptions artistiques et leur vision de la création littéraire, ou bien... selon l'humeur du moment, tous ces phénomènes étant soumis à des changements permanents. « C'est dans l'hiver de 1830 et à trois cents lieues de Paris que cette nouvelle fut écrite. [...] Je publie cette nouvelle sans rien changer au manuscrit de 1830... » : Stendhal énonce cette phrase à propos de *La Chartreuse de Parme*! Non moins abondants sont les termes utilisés par les critiques et les spécialistes de l'histoire littéraire : les débats visant la définition stricte du genre narratif bref durent depuis tout aussi longtemps que sont connus les premiers textes littéraires apparentés à la notion de nouvelle.

En dépit de la diversité de termes, il est facile de remarquer qu'une bonne partie d'entre eux possèdent une nette connotation péjorative : « il s'agit d'un genre déprécié et qui ne bénéficie pas de têtes d'affiches² » ; « la nouvelle paraît bien la grande absente, ou la grande oubliée³ ». Il est encore question de *genres mineurs*, *secondaires*, *annexes*, de *faits divers* ou de *pochades*... Cette attitude négative donna pendant longtemps une image appauvrie et simpliste des genres narratifs brefs, considérés comme des phénomènes paralittéraires et se situant en marge (ou en dehors) de la « vraie » littérature. Nouvelles, contes, récits (appelés parfois « Cendrillons de la littérature ») étaient opposés aux genres artistiques *dignes*, tels que le théâtre ou le roman. Les éditeurs ne risquaient guère de publier des recueils de nouvelles, et ce pour des raisons matérielles : une image peu positive du genre ne promettait pas des ventes importantes. Les écrivains eux-mêmes, bien que cela arrivât moins souvent, semblaient parfois discréditer leurs propres œuvres brèves, comme s'ils voulaient se libérer d'une contrainte ou comme s'ils craignaient de faire preuve d'intérêt pour un genre si peu ambitieux. Les plus grands noms de la littérature française pourraient être cités à ce propos : Émile Zola en personne désigne ses nouvelles, écrites pendant sa jeunesse, comme un moyen de gagner sa vie et se dit tout heureux de ne plus être obligé d'avoir recours à ce type de création⁴. Les chercheurs non plus ne consacraient pas de nombreux textes à l'analyse des genres narratifs brefs. La valeur littéraire de ces derniers en tant que genres indépendants était fréquemment mise en doute, les nouvelles étant surtout perçues comme des sous-produits ou des pis-aller du roman et n'étant décrites ou présentées qu'en opposition au roman. Les ouvrages généraux d'histoire littéraire réservaient bien moins de place aux genres brefs qu'aux *vrais* grands genres. Cette dépréciation de la part des critiques et des histoires « officielles » de la littérature était quasi universelle jusqu'à la moitié du XX^e siècle, mais elle n'a pas totalement disparu et subsiste encore partiellement de nos jours.

Aussi, semble-t-il plus juste et raisonnable de décrire la nouvelle et de présenter ses différents aspects que de prendre part à un débat terminologique interminable :

«[textes] intitulés, peu importe, contes, nouvelles, récits, histoires (cela fait longtemps que je ne m'intéresse plus à ce byzantin et insoluble problème de terminologie : je le laisse aux arguties des théoriciens...)»⁵.» Le plaisir de la découverte et de la lecture l'emportent sur la manie taxinomique.

La *nouvelle* est un genre qui ne se laisse pas facilement déterminer en dépit de ses origines lointaines. Pour rechercher ses ancêtres, on remonte à l'Antiquité et au Moyen Âge, et tout aussi bien en Europe que chez les peuples d'Orient (Inde, pays arabes). La nouvelle est omniprésente depuis des siècles et reste pourtant insaisissable. «La nouvelle en général présente une telle diversité (...) qu'aucune classification universelle ne saurait lui convenir»⁶. Certains chercheurs qui indiquent la longue histoire du genre ainsi que différentes formes et avatars de la nouvelle refusent carrément la possibilité de formuler une seule définition valable pour toutes les époques et toutes les cultures. Une telle démarche aurait abouti à négliger la perspective diachronique et les spécificités de chaque époque. Il semble néanmoins indiscutable que la nouvelle est une œuvre narrative en prose : cet élément est une évidence absolue. Comme il sera démontré par la suite, c'est pratiquement le seul point incontesté.

La question de la longueur, apparemment peu compliquée, soulève des débats. «La nouvelle est relativement brève, de longueur limitée», tels sont les termes qui apparaissent le plus souvent dans les dictionnaires ou encyclopédies, lors des essais de définition de ce genre. Ces termes, en dépit de leur caractère inoffensif, n'apportent pas de solution et restent arbitraires et flous. La longueur la plus fréquente des nouvelles se situe soit entre 3 et 30 pages, soit entre 5 et 50 ; mais la réalité conteste les modèles théoriques et les définitions encyclopédiques. Il existe des nouvelles ou des textes brefs de quelques lignes, comme il y en a qui comptent une centaine de pages : s'agit-il alors d'un bref roman, comme d'aucuns l'ont voulu ? La notion de brièveté est par excellence relative et elle est perçue différemment selon les époques. L'évolution de la notion de brièveté est particulièrement visible dans la littérature du XVII^e siècle. Les romans, surtout lors de la période baroque, avaient des milliers de pages. Ainsi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que les œuvres de quelque 300 pages, les *nouvelles* de l'époque, aient été considérées comme brèves. Segrais, un des nouvellistes éminents de son temps, soulignait la volonté de se démarquer des romans extrêmement longs : «Il faut que nous considérions encore que depuis quelques années, les trop longs romans nous ayant ennuyés, afin de soulager l'impatience des personnes du siècle, on a composé plusieurs petites Histoires détachées qu'on a appelées des Nouvelles ou des Historiettes. Le dessein en est assez agréable, on n'y a pas tant de peine à comprendre et à retenir une longue suite d'aventures meslées ensemble»⁷. Cependant, la tendance à limiter la longueur est visible et semble l'emporter, car de plus en plus nombreux sont les écrivains dont les œuvres ne dépassent pas quelques pages. Là encore, il serait juste de se poser la question : s'agit-il réellement d'un critère narratif inhérent et conscient, dans la mesure où une bonne partie des nouvelles sont rédigées à l'occasion de concours dont les organisateurs imposent des limites de longueur ? Actuellement, au début du XXI^e siècle, à l'époque de la vie moderne rapide, elle atteste d'une qualité indéniable. Mais, il n'y a pas encore longtemps, les écrivains qui s'adonnaient aux genres brefs passaient pour manquer de capacités créatrices : incapables de construire une intrigue complexe, ils se limitaient aux textes courts.

La longueur limitée entraîne la caractéristique suivante de la nouvelle, qui est destinée à une lecture rapide : selon André Gide, la nouvelle «est faite pour être lue d'un coup, en une fois». Le temps de la lecture n'est donc pas exagérément long ; par là-même, la nouvelle s'adapte merveilleusement au rythme accéléré de la vie

contemporaine qui ne laisse pas toujours de longues heures à la lecture. Toutefois, la mise en évidence de cette caractéristique est parfois critiquée : la brièveté ne permettrait pas à l'intrigue de se développer. Aussi le lecteur ne peut-il « s'attacher » ni aux personnages ni à l'histoire qu'il doit quitter assez rapidement. Il serait plus facile et commode pour le lecteur de s'abandonner à une œuvre longue et de se laisser porter par une histoire complexe, tandis qu'avec des nouvelles, il est obligé d'interrompre le lien à peine noué pour passer à d'autres. La brièveté apparaît nécessairement dans un tel contexte comme un défaut. Une remarque s'impose néanmoins : les œuvres littéraires de différents genres et de tonalités diverses se lisent chacune de manière particulière. Il serait totalement inadéquat de « reprocher » à un recueil de nouvelles de ne pas être l'équivalent d'un roman : il est à lire de façon spécifique, et vouloir le lire comme on lit un roman sera toujours décevant.

Quoi qu'il en soit, la nouvelle tient le lecteur en haleine et n'exige pas de mémorisation à long terme : aussi ne décourage-t-elle pas les lecteurs débutants, potentiels ou quelque peu paresseux. Elle maintient l'attention par la diversité de tons et de thèmes ; elle s'exprime dans toutes les tonalités et aborde tous les aspects de la vie humaine, comme le fait depuis des siècles le roman, le grand frère des genres brefs. Vu la diversité extrême des nouvelles, chacun y trouvera son compte. Polymorphe, la nouvelle peut être, à tour de rôle : réaliste (ou même naturaliste) en reflétant de manière inchangée (ou presque) la réalité environnante, policière – si elle s'attache au côté sensationnel ou criminel de la vie humaine, psychologique ou sentimentale – elle essaiera alors de rendre compte de sentiments humains (de façon sérieuse et grave ou bien à la manière de la presse du cœur, sous forme de textes « paralittéraires »), historique (ou même politique) – elle analysera alors l'histoire ou les problèmes de l'actualité. La nouvelle fantastique, étrange, bizarre ou de science-fiction s'éloignera apparemment du monde réel ; il s'avère toutefois, après une analyse approfondie, que cet écart n'est guère évident. Maintes nouvelles ont une ambiance grave ou tragique ; d'autres, non moins nombreuses, seront humoristiques (que cet humour soit serein ou « patibulaire »), amusantes, comiques, satiriques, ou encore grivoises.

Des chercheurs ont entrepris à maintes reprises⁸ de dresser des listes ou des répertoires thématiques de nouvelles. Pour la nouvelle du XIX^e siècle, Thierry Ozwald propose la liste de seize « formules thématiques » ou « sujets-types », sans épuiser la question. Hassan Abbas dresse un inventaire pour la nouvelle du XX^e siècle, en confondant toutefois les critères formels et thématiques. La catégorisation proposée par René Godenne semble la plus « systématisante » et importante (la plupart des recueils de la bibliographie de recueils contemporains dressée par Godenne y trouvent leur place) ; elle est basée sur deux notions : sujets réels ou non réels, sujets sérieux ou amusants. Force est de constater que les essais de classification, thématique ou formelle, sont systématiquement mis à quia : la liste de thèmes et de tons ne sera jamais complète ni définitive. Les formes évoluent également, à partir de la nouvelle-histoire, la plus classique et traditionnelle, en passant par la nouvelle-instant et la nouvelle-nouvelle, jusqu'à la nouvelle à la limite du récit vécu ou celle qui semble destinée à la scène. Chaque année voit paraître de nouvelles publications et surgir de nouveaux talents.

Il est toutefois nécessaire de souligner que, avec toute leur diversité de tons et de thèmes, les nouvelles se réfèrent toujours à la réalité. Cette référence est automatique et manifeste dans le cas d'une nouvelle réaliste, naturaliste ou policière : le lien avec la réalité s'impose alors de manière évidente et facilement perceptible, presque palpable. Les chercheurs soulignent de leur côté le lien fort qui existe entre la nouvelle et le fait divers, lien étymologique et esthétique (puisqu'il maints écrivains

admettent avoir puisé les motifs de leurs nouvelles dans la presse et la rubrique des faits divers). Ce lien avec la réalité environnante est plus difficile à saisir, sinon invisible au premier abord, dans les textes fantastiques ou de science-fiction. D'aucuns s'offusquent face à une telle affirmation et soutiennent qu'il est erroné de chercher quelque reflet de la réalité quotidienne dans une nouvelle surréaliste ou de science-fiction (dont l'action se jouerait sur une autre planète avec de petits hommes verts comme protagonistes...). Tout paradoxal que cela puisse paraître, un tel reflet et un tel lien existent sans aucun doute : si tel personnage, tel événement, tel phénomène, tel objet sont perçus comme étranges, inhabituels, n'en est-il pas ainsi parce qu'ils sont inconsciemment comparés à ce qui nous entoure dans la vie quotidienne et dans la réalité prosaïque ? D'ailleurs, le réalisme ne doit pas être nécessairement pur et simpliste, il est constamment mis en question. La réalité présentée n'apparaît pas toujours comme effective et stable.

Du point de vue de la construction, les nouvelles possèdent des traits particuliers : elles présentent une action simple et anecdotique (au sens étymologique du terme), tout y est concentré de manière à exercer une forte impression ponctuelle en un espace et un temps limités. Une trame unique, sans actions secondaires ni détours, assure la clarté et le caractère direct de l'action : «[la nouvelle] tente de fixer des instants, sans les juger⁹.» Sont ainsi privilégiés et condensés des événements importants pour le(s) héros et des motifs dynamiques et dramatiques. L'effet de condensation et de concision expressive devient d'autant plus fort que sont éliminés ou très limités tous les éléments «supplémentaires», tels que motifs flous, épisodes et personnages secondaires, éléments descriptifs, digressions ou commentaires. Il est justifié de préciser que la concentration et la simplicité n'équivalent nullement au manque de moyens mis en œuvre par les nouvellistes ; tout au contraire, des éléments peu nombreux et simples se caractérisent par une certaine outrance d'utilisation et «ils sont *prodigieusement* ce qu'ils sont¹⁰». En l'absence de descriptions des lieux ou des déplacements des héros (typiques pour les textes romanesques), l'imagination du lecteur peut donner libre cours à ses propres développements. Les lectures et les interprétations des nouvelles deviennent nécessairement plurielles.

Les nouvelles renferment ainsi une construction précise que les lecteurs sont libres de déceler : un incipit bien choisi et expressif déclenche la narration, vient ensuite, logiquement, toute une progression narrative, et toute l'action se termine par une chute qui est souvent dramatique, surprenante, parfois ironique. La densité de la forme contribue à l'intensification du temps narratif ; l'action en devient plus dynamique : aucune nouvelle ne connaît de temps morts ni d'interruption dans son déroulement. «Il n'en est pas de la nouvelle comme du roman. La nouvelle, c'est une course au clocher. [...] On va toujours au galop¹¹.» «[La nouvelle] va droit au but, sans détours ; ce qui n'est pas nécessaire à la compréhension du sujet se voit écarté¹².» Les nouvellistes ne peuvent pas se laisser aller et doivent éviter toute sorte de négligences, ils sont obligés de construire rigoureusement leurs textes : s'ils échouent et n'arrivent pas à capter l'attention, ils n'auront plus la possibilité de se récupérer, les œuvres brèves ne le leur permettant plus¹³ ; aussi sont-ils obligés de passer maîtres dans l'art de la concision. La composition est dense et le contenu thématique organisé : c'est la chute finale qui est considérée comme le critère définitoire absolu, quoiqu'il soit tout aussi fréquent d'indiquer le point culminant, ou l'élément de surprise et de revirement comme déterminant et décisif. Cette organisation de l'intrigue d'une nouvelle autour d'un centre de composition est présentée de manière expressive par la «théorie du faucon» (*Falkentheorie*¹⁴), appelée ainsi d'après une des nouvelles du *Décameron* de Boccace : un jeune noble appauvri sacrifie son oiseau de chasse préféré, le seul bien qui lui reste, pour accueillir sa bien-aimée ; celle-ci, émue par l'amour et le dévouement de son amant, l'épouse et

en fait un homme riche. Le motif central-surprise est ainsi à l'origine du renversement final de l'action.

Il est nécessaire de faire connaître un nouveau type de nouvelle qui constitue un apport original du XX^e siècle au patrimoine des textes narratifs brefs. Il s'agit d'une construction tout à fait originale, où il n'est plus question de raconter quelque histoire que ce soit. Ce qui importe, c'est de fixer quelques moments, ou même un seul, tout élément anecdotique étant éliminé au profit d'une charge psychologique. Cette forme particulière, inénarrable, est appelée « nouvelle-instant » et acquiert depuis une cinquantaine d'années une popularité croissante¹⁵.

Par sa concision et son resserrement, la nouvelle est porteuse d'une charge émotionnelle particulière. Elle impressionne de manière d'autant plus forte que le temps de cette influence est bref. En exprimant, par l'intermédiaire de ses héros ainsi que par l'action même, des sentiments souvent violents, la nouvelle n'est jamais indifférente ; aimée et appréciée ou négligée et présentée sous un jour péjoratif, elle n'ennuie jamais. L'expressivité est renforcée par la narration spécifique mise en œuvre : le narrateur peut soit être effacé et/ou étranger à l'action, et l'observer de l'extérieur, soit y participer, et les lecteurs ont ainsi affaire au narrateur-témoin ou bien au narrateur-participant. Il peut s'adresser aux lecteurs, donner ses commentaires ou opinions (ou s'en abstenir), tout comme dans une œuvre narrative plus développée (roman). Par contre, il n'arrive pratiquement jamais qu'il y ait plusieurs narrateurs dans une nouvelle, ce qui est quasi banal dans un récit plus long ou un roman.

Il est à souligner cependant que la nouvelle ne présente pas uniquement des différences par rapport aux autres genres littéraires. Elle les rejoint sous plusieurs aspects de manière plus ou moins forte et perceptible.

Si les personnages qui apparaissent dans les nouvelles ne sont pas, à chaque fois, nombreux, ils représentent tous les milieux sociaux. Tout comme les romans ou les pièces de théâtre, les nouvelles sont égalitaires et mettent en scène des héros appartenant aux groupes les plus divers de la société : des plus grands et haut placés jusqu'aux plus humbles et modestes. Personne n'est exclu du monde des nouvelles, marginaux et membres de minorités vivant en dehors de la société « officielle » y ont également droit de cité. Les nouvelles ont parfois le mérite de mettre en scène des représentants des groupes négligés auparavant¹⁶. Cette représentation indirecte de l'ensemble de la société change selon les époques et la vision de l'auteur, car les protagonistes de nouvelles du XVIII^e siècle ne sont guère ceux du siècle suivant. Il faut toutefois souligner qu'à l'époque contemporaine, grâce à la diversité de ses thèmes et de ses tons, la nouvelle ne connaît aucune limite ni contrainte dans le choix de ses héros : selon une belle expression de Daniel Boulanger, un des grands nouvellistes de langue française, « elle n'a pas le sens des classes. Nulle hiérarchie. Le balayeur vaut la princesse, le cardinal un jockey, l'amour une rage de dents¹⁷ ».

En même temps, force est de souligner que les héros qui se recrutent dans toutes les couches et catégories sociales ne peuvent, nécessairement, être dépeints de manière minutieuse et approfondie : la brièveté des textes, toute relative qu'elle soit, ne le permet pas. En effet, il n'est pratiquement pas possible de dresser des portraits psychologiques précis en quelques pages. Les héros de nouvelles représentent donc plutôt des types que des caractères complexes. La concision limite hautement ou rend irréalisables l'examen des qualités et défauts ou l'analyse des motivations complexes et de l'évolution de comportements. Les personnages apparaissent sous une lumière vive pour quelques instants et disparaissent. « La nouvelle est comme un portrait, une esquisse et le lecteur en a une vision fugitive¹⁸. » Le lecteur observe ainsi quelques scènes et vit quelques épisodes de leur vie et il est obligé de les

abandonner ou, plutôt, les personnages le délaissent. Selon les détracteurs des nouvelles, cette démarche aboutit au stress et à la déception du lecteur qui est constamment déçu. Néanmoins, pour peu qu'il ait de la fantaisie et de l'invention, cette situation peut facilement être détournée à son avantage. Ne disposant pas de données abondantes, le lecteur est libre d'imaginer l'existence des protagonistes, antérieure et postérieure à l'action de la nouvelle, et de construire sa propre image de leur caractère.

Les nouvelles rejoignent toutes les autres œuvres littéraires (et, en général, artistiques) sous d'autres points de vue : elles représentent notamment une rencontre de deux imaginaires. Soit un fait de société est pris « tel quel » par l'écrivain et transféré dans le monde de la littérature, soit il subit des modifications et réinterprétations en passant par le filtre d'une vision artistique. Ceci concerne toutes les nouvelles, qu'elles soient brèves, longues ou moyennes, anciennes ou contemporaines, réalistes ou surréalistes. Elles puisent leur inspiration à des sources multiples et diverses du monde environnant : souvenirs familiaux avec des éléments autobiographiques qui, par la suite seront plus ou moins identifiables ; actualité récente, fait(s) divers, fait(s) de société, quotidienneté observable, emprunts et/ou reprises de toutes sortes (lectures, films et spectacles). L'écriture, traditionnelle ou moderne, donne une forme finale à la création.

Enfin, comme dans le roman et dans le théâtre, tous les sentiments s'expriment dans une nouvelle. Amour et dévouement, haine et méchanceté, joie de vivre, voire enthousiasme, et, à l'opposé, apathie ou désespoir, jamais le répertoire ne sera exhaustif. Sentiments et émotions s'exprimeront avec une intensité changeante, de la tonalité violente jusqu'à des notes quasi imperceptibles.

Pour compléter cette description du genre bref, il est indispensable de présenter un problème spécifique : celui de l'édition de recueils. En dehors de la publication dans des périodiques littéraires, les nouvelles ne sont jamais éditées indépendamment. Les lecteurs ont à leur disposition des recueils ou des anthologies. Les principes des concepteurs (qu'il s'agisse des auteurs eux-mêmes ou des éditeurs) sont multiples. Si les textes se trouvent « en vrac » en restant autonomes et si aucun principe commun ne semble les réunir, si ce n'est la chronologie, les lecteurs auront affaire à des recueils hétérogènes du point de vue thématique. René Godenne appelle aussi ces recueils « épars » : il s'agirait d'une réunion de « textes à l'assemblage desquels ne préside aucune intention déterminée¹⁹ ». Pourtant, les recueils homogènes existent également et le nombre de titres est ici plus imposant : « Fondé sur l'unité d'inspiration, organisé autour de centres d'intérêt, le recueil homogène forme un tout en raison de la continuité qui court à travers les textes²⁰. » Depuis les débuts du genre, existent des recueils qui contiennent une histoire-cadre (autrement dit, ce sont des recueils encadrés) : celle-ci permet de situer les histoires particulières dans un contexte plus large et leur ajoute une dimension complémentaire²¹. Selon certains chercheurs, comme Michel Guissard ou René Godenne, le XX^e siècle aurait vu naître une nouvelle forme de recueil, le « recueil-ensemble » : les textes qui en font partie forment un tout cohérent, chaque texte a sa place dans l'ensemble doté d'une organisation intrinsèque subtile. Existente également des nouvelles créées en cycles, ayant toutes le même héros ou des héros semblables, le même cadre spatial²² ou se passant à la même époque²³. Le cas le plus logique (au sens traditionnel du terme) et assez fréquent est celui des recueils thématiques : il peut y avoir ainsi des nouvelles de chasse (*Les Contes de la bécasse* de Maupassant), des nouvelles d'amour tourmenté (*Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, ou *Amours sorcières* de Ben Jelloun), des récits liés aux croyances populaires (*Le Diable en sabots* de Seignolle) ou des histoires policières (*La Mauvaise Étoile* de Simenon). Toutes les situations mentionnées caractérisent les recueils homogènes, appelés parfois « recueils-ensembles ». Certains chercheurs, ou des écrivains eux-mêmes (notamment Paul Morand),

allaient jusqu'à affirmer que le recueil était un genre spécifique et différent par rapport à chacun des textes particuliers qui le composent, à l'opposé de la somme mécanique des nouvelles. Les titres de recueils sont communs à toutes les nouvelles contenues dans le volume donné: c'est le titre de la nouvelle la plus marquante avec un sous-titre quasi technique – *Nouvelles, ... et autres histoires, ... et autres récits*²⁴, etc. Il est intéressant de se référer aux essais de Gérard Genette qui faisait la différence entre les titres *thématiques* (se rapportant au contenu), comme *La Fièvre* de Le Clézio, *Les Noces du merle* de Boulanger, *Le Médianoche amoureux* de Michel Tournier et les titres *rhématiques* (indiquant la forme) comme *Nouvelles et textes pour rien* de Beckett ou *Nouvelles, croquis et morceaux* de Ramuz²⁵. Bien qu'il soit tentant de chercher une volonté unificatrice dans chaque recueil, il faut constater que ces recherches ne devraient pas se faire à tout prix: il est bel et bien possible que l'auteur ait juxtaposé un certain nombre de ses textes sans aucune idée préconçue. Il se peut que la diversité de tons des nouvelles réunies en un recueil soit ressentie comme une nécessité: «Ma conception du recueil de nouvelles, comme un tout racontant une histoire avec unité de temps et même de lieu, accroît la convergence entre les deux types d'ouvrages [...] mais l'écriture du recueil est tendue par une exigence de variété de tons et de styles, une nécessité de chutes, une obligation de diversité qui n'existe pas avec le roman²⁶.»

Il semble toutefois primordial de constater qu'indépendamment de tous les débats génériques, la nouvelle se porte bien et que la veine créatrice ne tarit pas, comme si elle se plaçait «au-dessus de la mêlée». La vivacité de la nouvelle ainsi que sa popularité croissante auprès des lecteurs semblent témoigner d'un décalage entre la pratique et la théorie, et mettent en question la nécessité absolue et inconditionnelle ressentie par maints chercheurs de nommer et définir tout phénomène. La réalité littéraire – création prolifique de textes brefs et publications nombreuses – désarme les théoriciens et rend fréquemment leurs débats stériles ou faillibles²⁷. Par ailleurs, un certain flou générique, s'il incommoder fortement les esprits scientifiques, peut être tourné à l'avantage de la nouvelle: il incite à l'examiner sans idées préconçues. «La nouvelle est une forme d'art qui est abondamment généreuse. Vous pouvez faire ce que vous voulez avec²⁸.»

¹ Cité par D. Grojnowski, in *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 8-9.

² *Dictionnaire de littérature contemporaine* (1963), cité par R. Godenne in «De la (très) mauvaise place de la nouvelle française dans les histoires et les manuels de littérature», in *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Champion 1995, p. 243.

³ M. Borogomano, *La littérature française du XX^e siècle. I. Le roman et la nouvelle*, Paris, Colin, 1995, p. 154, cité par M. Guissard in *La nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2002, p. 10.

⁴ Dans une lettre adressée à l'éditeur des *Nouveaux Contes à Ninon*, in M. Guissard, *La nouvelle française...*, op. cit., p. 18-19.

⁵ R. Godenne, «Introduction au tome II des Nouvellistes contemporains de la langue française: la nouvelle francophone de 1940 à nos jours», in *Études...*, op. cit., Paris, Champion, 1993, p. 141.

⁶ Paul Morand, cité d'après «La nouvelle?» in R. Godenne, *Études...*, op. cit., Paris, Champion, p. 19.

⁷ Cité par R. Godenne, in «Fortune/Infortunes. Permanence/Avatars d'un genre: la nouvelle française du XV^e siècle aux années 1990», in *Études sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Slatkine, 2006, p. 24.

⁸ T. Ozwald, *La nouvelle...*, op. cit., p. 69-70. R. Godenne, *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Librairie Droz SA, 1989, p. 21. H. Abbas, *La nouvelle en France entre 1948 et 1968*, thèse de doctorat, Université de Paris III, 1992.

⁹ Daniel Boulanger, «De la nouvelle», *Nouvelle Revue Française* 265, janvier 1975, in Dezutter, Hulhoven, *La nouvelle*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1991, coll. «Séquences» (volume: Textes pour la classe de français, p. 44).

¹⁰ F. Goyet, *La nouvelle*, Paris, PUF, 1993, coll. «Écriture», p. 17.

¹¹ J. Janin, introduction au *Piédestal*, *Revue de Paris*, 1832, VII, p. 116, cité par R. Godenne, «Fortune/Infortunes...», in *Études...*, op. cit., Genève, Slatkine, p. 30-31.

¹² R. Godenne, *La nouvelle française*, op. cit., p. 149-151, in Dezutter, Hulhoven, op. cit. (volume : Textes pour la classe de français, p. 43).

¹³ Selon Paul Morand : « Une nouvelle se boucle assez rapidement. On part d'un point A, on se rend à un point B. La nouvelle, c'est un saut en parachute où il faut sauter à la bonne hauteur. Dans un roman, on a toujours le temps de corriger la trajectoire et de se rattraper en plein exercice », entretien in « La nouvelle par ceux qui la font », *Les Nouvelles littéraires* n° 2466, du 30.12.74.

¹⁴ Elle est formulée dans une anthologie de nouvelles allemandes, *Deutscher Novellenschatz*, publiée à Munich en 1871, par le philologue et écrivain Paul Heyse. Selon cette théorie, qui se réfère à la neuvième histoire de la cinquième journée du *Décameron*, une nouvelle se distinguerait par la mise en relief d'un objet, d'un élément central qui définit son contenu.

¹⁵ Ceci dans différents pays de langue française : en France (Marcel Arland, Paul Morand ou Philippe Delerm), en Belgique (Jacques Sternberg ou Marianne Pierson-Piérard) etc. ainsi que d'autres, par exemple, aux États-Unis (Katherine Mansfield).

¹⁶ F. Goyet, *La nouvelle...*, op. cit. : « On trouvera chez les nouvellistes un immense panorama des rôles sociaux, souvent méconnus jusqu'à eux : proscrits, parias et marginaux y recevront la consécration de la littérature », p. 62 – ceci est surtout vrai pour la période du réalisme et du naturalisme.

¹⁷ Daniel Boulanger, « De la nouvelle », *Nouvelle Revue Française* 265, janvier 1975, in Dezutter, Hulhoven, *La nouvelle...*, op. cit. (volume : Textes pour la classe de français, p. 44).

¹⁸ Pascale Gautier, in *Lire* 337, p. 34-43.

¹⁹ In *La nouvelle française*, op. cit., p.122.

²⁰ R. Godenne, « Pratique du recueil ... », op. cit., p. 51.

²¹ L'exemple classique et le plus célèbre est celui du *Décameron* de Boccace, ou, pour la littérature française, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

²² Par ex. *Les Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet.

²³ Cf. *Les Soirées de Médan*, recueil-phare du mouvement naturaliste, édité en 1880 : toutes les nouvelles ont pour cadre la période de la guerre franco-prussienne.

²⁴ Par ex. *Mondo et autres histoires* de Le Clézio, *Le Caravansérail, ou recueil de contes moraux* d'A. Sarrazin, *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* de Philippe Delerm, *Le Styx et autres nouvelles* de Georges-Olivier Châteaureynaud, *La Truie et autres histoires secrètes* de Thomas Owen, ou encore *La Femme de Putiphar et autres contes fantastiques* de Gaston Compère.

²⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, p. 78-85.

²⁶ Joël Glaziou, « Entretien avec J.-C. Duchon-Doris », *Harfang* 13, 1997, p. 17-18, cité in C. Douzou et L. Gauvin (dir.), *Frontières de la nouvelle...*, op. cit., p. 213.

²⁷ Comme le dit le plus grand spécialiste de nouvelles, René Godenne : « La réalité littéraire dément sans cesse toute tentative de différenciation », in *Études...*, op. cit., Paris, Champion, p. 19.

²⁸ William Boyd, in *Lire* 337, p. 34-43.

Histoire de la nouvelle de langue française

EWA KALINOWSKA
Université de Varsovie

La nouvelle en France

Introduction

Les débuts de l'histoire du genre narratif bref dans la littérature européenne sont situés à des époques différentes : certains chercheurs les placent dans l'Antiquité¹ ou bien au Moyen Âge. Ainsi les lecteurs (ou plutôt les auditeurs, vu le caractère principalement oral de la littérature pendant la période antique et médiévale), auraient-ils eu affaire à des nouvelles avant la lettre. Les textes narratifs brefs recevaient alors des noms divers, tandis que le mot « nouvelle » n'avait pas du tout le sens actuel, celui de genre littéraire. D'autres historiens de la littérature, et ils sont décidément les plus nombreux, indiquent la première Renaissance italienne, à partir du tournant du XIII^e et du XIV^e siècles, comme le temps de la véritable et indubitable naissance de la nouvelle. C'est la même époque, avec ses avatars plus tardifs, jusqu'au XVI^e siècle en France, qui a connu la floraison exceptionnelle de nouvelles, phénomène qui ne s'est plus jamais reproduit avec une intensité comparable.

La nouvelle au Moyen Âge

L'histoire de la nouvelle de langue française commence à l'époque médiévale. En effet, avant que les Italiens n'aient donné au genre son nom de *novella*, c'est-à-dire de « nouveauté », ou « histoire captivante », la nouvelle existait au Moyen Âge en tant que lais, en particulier ceux de Marie de France (XII^e siècle), et sous forme de fabliaux (dès la fin du XII^e jusqu'au début du XIV^e siècle)². Ces deux genres médiévaux relataient, de manière concise et resserrée par rapport aux romans de l'époque, des histoires à l'intrigue simple, avec un nombre limité de personnages. Les thèmes variaient – des histoires d'amour courtois, avec des motifs merveilleux et des références à la mythologie celtique (matière de Bretagne) pour les lais, jusqu'aux histoires comiques, joyeusement amORALES, voire obscènes, pour les fabliaux. Il convient de mentionner également *La Châtelaine de Vergy*, œuvre anonyme, créée vers 1250, qui est une sorte de nouvelle courtoise. Par son intrigue et ses personnages, elle illustre parfaitement les principes de la société courtoise avec ses mœurs sans utiliser le cadre arthurien. «... cette nouvelle en vers connut un énorme succès jusqu'au XV^e siècle³.» *Aucassin et Nicolette* (début du XIII^e siècle), récit où alternent prose et vers destinés au chant, appelé par son auteur anonyme « chantefable » (exemple unique d'un tel genre), pourrait être considéré, à cause de son intrigue condensée, comme une nouvelle. Quelques historiens de la littérature indiquent encore les genres didactiques brefs – débat, exemplum, conte moral – comme ancêtres de la nouvelle⁴.

La nouvelle de la Renaissance et du XVI^e siècle

Mais c'est dans l'Italie de la première Renaissance qu'apparaît véritablement le genre littéraire de la nouvelle, avec le *Décameron* de Boccace, composé entre 1348 et 1353, et dont l'immense succès a suscité l'éclosion du genre avec, parmi beaucoup d'autres, les anonymes *Mots et facéties du curé Arlotto* et les recueils populaires de Girolamo Morlini, Giovanni Forteguerri et d'autres. En Italie, la nouvelle était par

ailleurs appréciée des grands esprits, comme en témoignent les récits d'Antonio Manetti, ceux de Laurent de Médicis, de Léonard de Vinci ou de Machiavel. Cette floraison du genre se prolonge jusqu'au XVI^e siècle : les noms de Giovan Francesco Straparola (*Le Piacevoli Notti – Les Nuits agréables*, 2 volumes écrits en 1550 et 1553) ou encore de Matteo Bandello (deux cent quatorze *Nouvelles*, écrites entre 1510 et 1560) le confirment parfaitement. Au fil du temps, beaucoup de ces recueils étaient traduits et le modèle italien de la nouvelle semble avoir été repris dans plusieurs pays, comme l'Angleterre (Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, 1387) ou la France.

Le début du XV^e siècle en France voit paraître un recueil anonyme de récits de la vie conjugale perçue comme une suite de malheurs masculins, *Quinze joies du mariage*, considéré parfois comme un recueil de fabliaux mis dans une forme différente. Au milieu du même siècle est publié le recueil bourguignon anonyme des *Cent nouvelles nouvelles* (tournant des années 1450 et 1460), redevable tout aussi bien envers les novellistes italiens avec le *Décameron* qu'à la tradition médiévale antérieure, celle des fabliaux et des lais, mais également des dits, devis, exempla et autres. Lui-même, il a donné lieu à des imitations et adaptations multiples.

Suit le recueil homonyme de Philippe de Vigneulles du début du XVI^e siècle ainsi que le *Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes (1535). La veine narrative ne tarit pas grâce aux *Fascetieux Devitz des Cent nouvelles nouvelles, tres recreatives et fort exemplaires pour resveiller les bons espritz François* de La Motte-Roullant (1549), à Noël du Fail et ses *Propos rustiques et facétieux* (1547), rejoint bientôt par Bonaventure Des Périers avec ses *Nouvelles Récréations et joyeux devis* (1558). Tous ces auteurs (dont des anonymes) empruntaient à leurs prédécesseurs français et italiens, mais ajoutaient toujours leur marque individuelle, thématique, stylistique, humoristique ; il en est ainsi, par exemple, de ces préfaces dans lesquelles ils prévenaient les lecteurs du caractère insolite de l'œuvre : « Car peult estre qu'il n'est pas vray. Que me chault-il, pourveu qu'il soit vray que vous y prenez plaisir ?⁵ »

C'est toutefois la parution de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1559)⁶ qui constitue une date capitale dans l'histoire du genre. Le recueil de la princesse, sœur de François I^{er}, était conçu comme une imitation originale de Boccace, mais n'a pas pu être achevé et s'est arrêté à la soixante-douzième nouvelle. Si les histoires plaisantes, voire licencieuses, ne sont pas absentes de *L'Heptaméron*, il semble néanmoins que le recueil français est dominé par une grande intensité émotionnelle, mais il est tout aussi juste de reconnaître que les nouvelles de Marguerite de Navarre ne servaient plus seulement à la distraction des lecteurs et qu'elles avaient une intention essentiellement morale.

Il est facile de supposer qu'à côté de ces auteurs exceptionnels, nombreux étaient également ceux dont le moment de gloire est aujourd'hui passé, bien qu'ils aient joui d'une popularité extrême de leur vivant et quelque temps après, tel François de Belleforest (1530-1583), auteur très fécond, qui a continué l'œuvre de Pierre Boaistuau en rédigeant des *Histoires tragiques, extraites de Bandello* et des *Histoires prodigieuses, extraites de divers auteurs* ; soit encore Jacques Yver, auteur du *Printemps* (1572), recueil réunissant cinq récits brefs, accompagnés de commentaires moraux et pleins d'érudition.

La nouvelle au XVII^e siècle⁷

Le dix-septième siècle est tout aussi riche en publications de nouvelles que le siècle précédent. Cette production fait depuis quelque temps l'objet de l'intérêt non pas uniquement des spécialistes, mais également d'un public plus large grâce aux éditions populaires⁸.

Au début du siècle paraissent quelques recueils qui, par la richesse de leurs thèmes, leur exubérance linguistique et des intrigues complexes, cruelles et

sanglantes, se placent à merveille dans l'esthétique baroque : François de Rosset avec ses *Histoires tragiques de notre temps* (1614), grand succès de librairie, enrichi lors des éditions successives. Les intrigues étaient inspirées par des faits divers de l'époque, ce qui fait de ces textes des nouvelles par excellence : le terme « nouvelle » ne veut-il pas dire « événement nouveau, récent » ? L'œuvre de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley, témoigne de traits caractéristiques particuliers, et les titres de ses recueils sont déjà significatifs : *Les Événements singuliers* (1628), *L'Amphithéâtre sanglant* (1630), *Les Spectacles d'horreur* (1630) et *Les Rencontres funestes* (1644). Ces titres ne déçoivent pas et annoncent bien les contenus : la violence et la cruauté se côtoient, le sang coule, le tout accompagné de commentaires macabres (sciemment ?). Des modèles et influences étrangers sont à retrouver dans les nouvelles françaises tout au long de l'histoire du genre. Au XVII^e siècle se manifeste une influence espagnole : les *Nouvelles exemplaires* de Miguel de Cervantès, éditées en 1613 et traduites en français deux années plus tard, ont contribué à recréer et à enrichir le genre de la nouvelle par un style précis, tour à tour comique et tragique, par la présence de dialogues vifs ainsi que par l'apparition de personnages caractéristiques, à la psychologie complexe⁹.

Seuls deux écrivains servent d'illustration de l'influence espagnole sur la littérature française de l'époque. Charles Sorel, plus connu comme auteur de l'*Histoire comique de Francion* (1623), publie la même année un recueil de cinq *Nouvelles françaises*. Ces œuvres soulignent par leur titre qu'elles tendent vers une spécificité qui intègre des influences étrangères et, à la fois, s'en démarque. Sorel s'oppose au sentimentalisme artificiel du roman pastoral et introduit des accents humoristiques et satiriques. Une trentaine d'années plus tard, Jean Regnault de Segrais propose au public un recueil intitulé de manière presque identique : *Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* (1656). Le cadre narratif n'est pas sans rappeler celui de *L'Heptaméron* : six dames entourant la princesse racontent des histoires véritables. Ces histoires galantes entrent parfaitement dans l'esthétique classique et se veulent avant tout vraisemblables.

Sous l'impulsion de l'auteur de *Don Quichotte*, les nouvelles deviennent plus longues et se rapprochent du roman. Elles s'éloignent du caractère oral des récits et des contes : la frontière avec le roman s'estompe. Certains textes de l'époque atteindront une longueur considérable de 200 pages et au-delà. *La Princesse de Montpensier* (1662) et *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette sont considérées comme des nouvelles au moment de leur parution¹⁰. Le mérite de ces œuvres est d'introduire, en gardant une action vive et intéressante, la psychologie complexe et approfondie des personnages.

Le panorama de la nouvelle française au XVII^e siècle serait incomplet sans Jean de La Fontaine et ses *Contes et Nouvelles* (1665). Ces derniers sont parfois considérés par les chercheurs comme une œuvre à part, narrative et poétique à la fois, puisant largement et sciemment dans la tradition – Boccace, Machiavel, l'Arioste, *Cent nouvelles nouvelles*, *L'Heptaméron*. Les histoires des prédécesseurs ont été mises en vers par La Fontaine qui leur ajoutait son propre génie stylistique.

La fin du siècle voit encore paraître des recueils de Madame de Villedieu, *Les Désordres de l'amour* (1675) et de Madame d'Aulnoy, *Nouvelles espagnoles* (1692) ainsi que celui de Charles Perrault, *Histoires et contes du temps passé* (1697), expressions du classicisme finissant et qui abandonnent souvent une structure linéaire au profit de récits rétrospectifs pour présenter les déboires galants et sentimentaux des protagonistes.

La nouvelle au XVIII^e siècle

Le premier nouvelliste de quelque importance au XVIII^e siècle est Robert Challe (ou Chasles) qui fait paraître ses *Illustres Françaises* en 1713¹⁰. Le cadre narratif est

puisé dans *L'Heptaméron*, mais n'est point employé de manière rigide. Les héros sont des personnages historiques, présentés dans leur complexité psychologique. Il semble que l'auteur ait tenté de raconter ses histoires avec une certaine concision.

Au Siècle des Lumières l'emporte en effet la conception des nouvelles avec une action plus condensée et au réalisme plus exact, quoiqu'il faille noter que la volonté de resserrement n'était pas toujours mise en pratique sans problèmes. Les limites restent bien floues entre le roman et la nouvelle. Il arrive encore qu'une œuvre complexe par son intrigue et ses protagonistes, comme *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (1731), soit qualifiée de nouvelle.

Il est utile de rappeler la coutume et la tradition des salons littéraires de l'époque. Les *nouvelles à la main* s'écrivaient souvent dans la clandestinité, vu leur caractère parfois critique envers le pouvoir royal absolu, et étaient transmises et diffusées parmi les membres de la société. Un des fruits multiples de ce mouvement informel est visible dans l'œuvre narrative de Madame de Gomez : dix-neuf volumes de ses *Cent nouvelles nouvelles* voient le jour entre 1732 et 1739. Madame de Tencin, auteur du *Siège de Calais. Nouvelle historique* (1739) semble continuer l'idée du récit historique exact, mais la concision est encore une notion bien différente des conceptions postérieures concernant la brièveté : son œuvre compte presque 300 pages.

La seconde moitié du siècle témoigne surtout d'une grande popularité du roman épistolaire et du conte philosophique¹², mais l'intérêt pour les récits brefs ne disparaît pas : Jean-François Marmontel, avec ses *Contes moraux* (1755-1765), et Denis Diderot, avec *Les Deux Amis de Bourbonne* (1770), connaissent un succès auprès du public. Il est judicieux de joindre à tous les écrivains indiqués Louis d'Ussieux et son *Décaméron français* (1772-1774), comme une autre manifestation des relations particulières avec la tradition du genre bref et un bon exemple de ce que les critiques modernes appellent la « nouvelle-anecdote »¹³.

Nicolas Restif de la Bretonne recueille dans *Les Contemporaines* (1780-1785) un nombre considérable de nouvelles (deux cent soixante-douze, réunies en quarante-deux volumes) qui sont toutes centrées sur les personnages de femmes (qu'il s'agisse de duchesses ou de filles de joie) et la condition féminine. Le marquis de Sade suscite de vives réactions avec ses *Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* (1800)¹⁴ qui sont d'une concision remarquable : leurs intrigues ne connaissent aucune longueur et leur style est impeccable.

Force est de reconnaître que le XVII^e et surtout le XVIII^e¹⁵ siècles n'ont pas été des époques d'excellence du genre narratif bref. Le théâtre baroque et classique, ainsi que la littérature philosophique du Siècle des Lumières, passaient de toute évidence avant les nouvelles en exprimant de manière plus efficace, conformément aux choix des écrivains, les idées de leur temps. Le genre de la nouvelle, en dépit du nombre non négligeable de publications, ne jouissait pas d'un prestige élevé. La terminologie générique restait toujours hésitante, comme si la nouvelle cherchait, au gré de divers essais, sa place dans le paysage littéraire.

La nouvelle au XIX^e siècle¹⁶

Au siècle suivant par contre, la nouvelle prend sa revanche : le XIX^e siècle est en droit d'être appelé « l'âge d'or » de la nouvelle. Toutes les grandes plumes de la littérature française ont écrit des récits brefs dès le romantisme, puis le réalisme, jusqu'au naturalisme et la décadence. Victor Hugo avec *Bug-Jargal* (1826) ou *Claude Gueux* (1834), Honoré de Balzac avec ses *Contes drolatiques* (1832-1837), Stendhal avec ses *Chroniques italiennes* (rédaction entre 1820 et 1830, publication posthume en 1855), Alexandre Dumas et ses *Nouvelles contemporaines* (1826) ou *Nouvelles* (1850), George Sand avec ses *Nouvelles* (1869), Gustave Flaubert avec *Trois contes* (1877), Alphonse Daudet avec *Lettres à un absent* (1872) et *Contes du*

lundi (1873) ou bien Émile Zola avec *Contes à Ninon* (1864) témoignent de la richesse du genre et de sa veine créatrice qui ne tarit pas tout au long du siècle¹⁷. Parmi tous ces écrivains prestigieux, qui étaient des nouvellistes d'occasion, il est nécessaire de citer deux maîtres absolus de la nouvelle pour leur donner une place privilégiée – Prosper Mérimée (*Mosaïque*, 1833, *Colomba et autres nouvelles*, 1837, *Carmen*, 1845, et d'autres) et Guy de Maupassant, le nouvelliste inégalable avec dix-huit recueils publiés de son vivant, dont *La Maison Tellier*, 1881, *Yvette*, 1885, *Toine*, 1885 ou *Le Horla*, 1887. Ces deux géants de la nouvelle se sont imposés pendant un siècle comme des modèles à suivre et font sentir leur présence jusqu'à nos jours.

La nouvelle du XIX^e siècle a su s'affirmer de manière absolue en faisant preuve de flexibilité et en épousant tous les thèmes. Elle s'est montrée capable de représenter toutes les tendances esthétiques et thématiques : ainsi serait-il juste de mentionner la nouvelle policière, de science-fiction, humoristique, érotique ou fantastique. Des nouvelles réalistes relataient le quotidien de manière traditionnelle : nouvelle-portrait ou nouvelle-histoire, ou inhabituelle : nouvelle-évocation.

Ce phénomène de diversité et de richesse ne se limitait pas à la France. Le prestige de la nouvelle était tout aussi grand en Allemagne (Hoffmann, Goethe), en Russie (Pouchkine, Gogol, Tourguéniev, Tchekhov) ou encore en Angleterre et aux États-Unis (Melville, Poe, James). Nombreuses étaient également les théories du genre élaborées à l'époque, entre autres par Goethe, Schlegel, Poe, Baudelaire ou Maupassant. Les écrivains reconnaissaient d'ailleurs eux-mêmes les relations complexes qui les unissaient les uns aux autres, comme Nodier (subissant l'influence de Hoffmann, de Richter et de Novalis), Mérimée (subissant l'ascendant de Pouchkine et de Gogol) ou Maupassant (avouant sa dette envers Tourguéniev). Tous les traits essentiels du genre étaient analysés, souvent en opposition au roman : « Dans la nouvelle, comme l'espace manque pour développer des caractères ou pour accumuler les incidents variés, un plan est plus impérieusement nécessaire que dans le roman. Une intrigue défectueuse peut, dans ce dernier, échapper au blâme ; dans la nouvelle jamais », disait Edgar Allan Poe. Son traducteur et admirateur, Charles Baudelaire qui, lui, n'a pas écrit de nouvelles, a laissé une définition du genre et a consacré à l'esthétique de la nouvelle des essais pertinents : « La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet¹⁸. »

D'autres écrivains contribuaient fréquemment à un certain désordre terminologique et historique : à lire Guy de Maupassant – « C'est moi qui ai ramené en France le goût violent du conte et de la nouvelle » (*Œuvres complètes*, Conard, 1930) ou Joseph Arthur de Gobineau – « Je crois vraiment avoir inventé une forme et un sentiment nouveaux » (*Nouvelles asiatiques*, Garnier, 1965), on serait prêt à croire que le genre narratif bref a surgi d'une sorte de néant littéraire et qu'il n'y avait point eu de nouvelles auparavant.

La popularité des nouvelles est parallèle à l'essor de la presse – revues et journaux. *Le Siècle*, *La Presse*, *Le Soir*, *Le Gaulois*, *Gil Blas*, *La Revue des Deux Mondes*, *Le Temps*, *L'Écho de Paris*, *Le Mercure de France*¹⁹, tous ces titres font preuve d'une vivacité hors normes. Outre le fait incontestable – la possibilité de publication offerte aux plus larges groupes d'écrivains –, il est juste de mettre en relief les mérites de la presse à l'égard des nouvelles : la contrainte du support déterminait les techniques d'écriture et favorisait la publication de récits brefs. La fin du siècle a vu naître une entreprise intéressante, quoique de courte durée : créée en 1898, l'entreprise *Le livre des nouvelles, anthologie : recueil hebdomadaire de littérature*, a fait paraître une année plus tard son premier volume (avec 61 textes, y compris ceux de Villiers de l'Isle-Adam, de France, Loti et autres), et en 1900 est

publié le second volume (11 textes). Le troisième volume n'a jamais vu le jour. Les liens de la nouvelle avec la presse, tout en se prolongeant au cours du XX^e siècle, ne seront plus jamais aussi étroits.

*La nouvelle au XX^e siècle*²⁰

Il est évident qu'au XX^e siècle la nouvelle de langue française s'essouffle, en France du moins. Les raisons en sont multiples, tant éditoriales qu'esthétiques : « Ni réellement prospère, ni vraiment agonisante : force est de constater que la nouvelle a perdu, dans la littérature française du XX^e siècle, la place qu'elle occupait au siècle précédent²¹. » Ce recul est sensible dès le début du siècle. L'affirmation autoritaire d'André Breton en témoigne : « ... il ne me reste aucun loisir pour publier des "nouvelles" même dans *L'Humanité*, n'ayant de temps ni à perdre ni à faire perdre. C'est, selon moi, un genre périmé, et l'on sait que j'en juge non selon la mode, mais d'après le sens de l'interrogation que je subis. Aujourd'hui, pour compter écrire ou désirer lire une "nouvelle", il faut être un bien pauvre diable²². »

Les circonstances historiques (la Grande Guerre) favorisent les écrits plus longs et touffus, se prêtant mieux à l'analyse développée de la condition humaine dans un monde en voie de modernisation. D'autres phénomènes, artistiques et littéraires, contribuent à reléguer la nouvelle au rang de production secondaire. La grande vogue des romans, étrangers et français, détermine le statut de la nouvelle. Il faut surtout mentionner l'exemple des romans russes (ceux de Dostoïevski ou de Tolstoï), des romans américains (Dos Passos, Faulkner) ou encore *Ulysse* et l'œuvre de James Joyce qui semblent inciter les romanciers français à prendre conscience des « insuffisances » de leurs prédécesseurs, et à éprouver la nécessité de les pallier. Les grandes personnalités de la littérature française se tournent vers le roman qu'elles considèrent comme plus apte à l'expression des inquiétudes de l'homme. Marcel Proust avec la somme romanesque de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), les romans-fleuves de la première moitié du siècle²³, André Gide avec ses œuvres d'auto-analyse, les romans populaires de Francis Carco, Maurice Genevoix ou Eugène Dabit ne sont que quelques exemples d'une liste très longue.

Les journaux et revues ne sont pas non plus, par rapport à l'époque précédente, aussi favorables et renoncent à publier des nouvelles. Les maisons d'édition n'acceptent guère de recueils de récits narratifs brefs²⁴ dont le principal « défaut » est de ne pas avoir comme auteurs des noms prestigieux. Il est vrai que Henry de Montherlant, Antoine de Saint-Exupéry, Louis-Ferdinand Céline, Jean Cocteau, François Nourissier, Robert Sabatier et maints autres écrivains reconnus n'ont jamais écrit de nouvelles. Les conséquences se révèlent déplorables pour la nouvelle : en vivant à l'ombre du roman, elle finit par être envisagée uniquement comme un sous-produit, dont les manifestations sont négligées. Les débats autour du nouveau roman et la remise en question des formes traditionnelles d'écriture ont eu leurs retombées sur les genres narratifs brefs. Ainsi pourrait s'expliquer l'apparition de la nouvelle-instant, aussi peu narrative que possible par son évocation d'un moment de vie ou par une description-éclair d'une scène²⁵, par la volonté des écrivains de se démarquer de la fiction narrative.

Il est nécessaire toutefois de constater que la perception du phénomène nouveliste n'est pas dénuée d'ambiguïté. De rares exemples de rédaction de nouvelles par les grands auteurs – *Solitude de la pitié* de Jean Giono (1930), *Le Mur* de Jean-Paul Sartre (1937), *Servitude et grandeur des Français, scènes des années terribles* de Louis Aragon (1945), *L'Exil et le Royaume* d'Albert Camus (1957) – sont cités comme preuves de productions « annexes », ce qui dévalorise de toute évidence le genre bref. D'un autre côté, ces publications sont hautement appréciées vu la qualité de la langue, de l'écriture et des thèmes ; leur relative rareté au sein de l'œuvre d'un grand écrivain les rend encore plus précieuses : *Enfantines* de Valéry Larbaud (1918),

Trois récits de François Mauriac (1929), *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar (1938) constituent également des émanations incontournables de la nouvelle.

Semble néanmoins prévaloir pendant la plus longue partie du XX^e siècle l'opinion selon laquelle la nouvelle serait un genre marginal et une affaire de spécialistes. Cette opinion n'est même pas ébranlée par des écrivains nouvellistes à part entière – Paul Morand (*Nouvelles complètes*, deux volumes, édition dans la Bibliothèque de la Pléiade, 1992), Marcel Arland (*Les Âmes en peine*, 1927, *Les Vivants*, 1934, *Il faut de tout pour faire un monde*, 1947, en tout dix recueils), Marcel Aymé (*Le Nain*, *Derrière chez Martin*, *Le Passe-muraille*, *Le Vin de Paris*, *En arrière*, nouvelles, édition d'ensemble, 1989). Ces trois grands noms de la nouvelle française déroutaient lors de la première moitié du siècle par la richesse de leur écriture, même s'ils n'étaient pas placés (ils ne le sont toujours pas) parmi les plus grands noms de la littérature française.

Quoi qu'il en soit, la situation de la nouvelle en France restera relativement hésitante jusqu'aux années 70. Ce qui en témoigne surtout, c'est une certaine réticence des maisons d'édition envers les propositions de publications de recueils ou d'anthologies de nouvelles²⁶. Si, pendant plus de la moitié du XX^e siècle, la nouvelle semble avoir été un genre quelque peu négligé, c'est probablement parce que, dès le début du siècle précédent, elle a été figée dans une certaine convention, difficile à dépasser ou à renouveler. Les critiques stigmatisaient souvent la paresse des auteurs et des lecteurs, incapables, les uns et les autres, de faire preuve de persévérance et d'effort durable. Le génie des nouvellistes célèbres, tels Prosper Mérimée ou Guy de Maupassant, semblait condamner toutes les générations postérieures à une imitation quasi obligatoire et, par la force des choses, peu créative.

Depuis pourtant une trentaine d'années, la nouvelle semble retrouver un regain de vitalité. Plus nombreuses sont devenues les publications, et il ne serait pas erroné ou exagéré de parler d'une abondance de parutions : Daniel Boulanger, très riche et véritable « monument » de la nouvelle (avec, par exemple, *Les Noces du merle*, nouvelles, 1963, *Vessies et lanternes*, 1971, *Fouette cocher!*, 1973), Françoise Sagan (*Des yeux de soie*, *La Diva*, *La Mort en espadrille*, *L'Étang de la solitude et autres nouvelles*, 1975), Michel Tournier (*Le Coq de bruyère*, contes et récits, 1978), J.M.G. Le Clézio (avec, à titre d'exemple, *Mondo et autres histoires*, 1978) ou encore Georges-Olivier Châteaureynaud (*La Belle Charbonnière*, nouvelles, 1976). Une nouvelle génération d'écrivains nouvellistes vient maintenir glorieusement la tradition du genre bref en la renouvelant : Annie Saumont (*Quelquefois dans les cérémonies*, nouvelles, 1981), Paul Fournel (*Les Grosses Rêveuses*, nouvelles, 1982), Christiane Baroche (*Perdre le souffle*, nouvelles, 1983), Alain Nadaud (*Voyage au pays des bords du gouffre*, nouvelles, 1986), Philippe Delerm, maître de la nouvelle-instant (*La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, 1997, *Dickens, barbe à papa et autres nourritures délectables*, 2005).

Les périodiques littéraires – *Le Monde des livres*, *Lire*, *Le Magazine littéraire*, *Québec français*, *Lettres québécoises*, *Le Samedi littéraire du Journal de Genève* et autres – continuent à publier des dossiers thématiques consacrés à la nouvelle française et/ou francophone. Il existe également nombre de revues qui font des nouvelles leur unique champ d'intérêt et ne publient que des textes brefs : *Brèves* (Villelongue d'Aude), *Encres vagabondes* (Rueil Malmaison), *L'Encrier renversé* (Castres), *Harfang* (Les Ponts-de-Cé, Angers), *Nouvelles nouvelles* (Paris), *N. comme nouvelles* (Éd. Néressis), *Magazine de la nouvelle* (Belgique), *Nouvelle donne* (Ermont), *L'Obsédante* (Poitiers), *Sol'Air* (Nantes). Une liste de titres complète est difficile à établir, des fluctuations dans ce domaine faisant partie intégrante du phénomène²⁷. Les prix littéraires contribuent à la valorisation du genre longtemps relégué au second rang : Goncourt de la nouvelle, Grand Prix de la nouvelle, Bourse Goncourt de la nouvelle, Grand Prix de la nouvelle de l'Académie

française ainsi que plusieurs autres, attribués par des sociétés littéraires, comme la Société des Gens de Lettres. Enfin, des ateliers d'écriture et de créativité, concours et festivals de nouvelles font ressortir et maintiennent la popularité retrouvée du genre: le festival de Saint-Quentin (organisé depuis 1985), celui de la nouvelle de langue française à Dijon (à partir de 1990), les Journées de la nouvelle à Nantes (en 1991) ou le Concours de Saint-Malo « Au cœur des villes-monde » servent d'illustration modeste d'un phénomène bien plus répandu. *L'Encrier renversé* recensait plus de 130 concours de nouvelles de langue française en 1993 à travers la France.

L'histoire de la nouvelle le démontre suffisamment, maints écrivains continuent à écrire leurs textes en respectant les règles instaurées par les maîtres du XIX^e siècle, mais il en existe un grand nombre qui remettent en question la forme traditionnelle du genre. Restent encore ceux, même s'ils ne sont pas légion, qui frayent de nouvelles voies dans l'art d'écrire.

¹ Ces chercheurs indiquent le plus souvent Apulée et ses *Métamorphoses*, avec l'histoire insérée d'Amour et de Psyché, comme un lointain précurseur de la nouvelle. Le *Satiricon* de Pétrone, avec ses récits encadrés, aurait également pu être cité à ce titre.

² Cf. T. Ozwald, *La nouvelle, op. cit.*, sous-chapitre « Le fabliau et la nouvelle », p. 55-58. Ph. Andrès, *La nouvelle, op. cit.*, sous-chapitre « Le fabliau médiéval: un proto-modèle ? », p. 10-13.

³ M. Léonard, R. Horville, *Histoire de la littérature française: Moyen Âge, XVI^e siècle, XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1988, p. 94.

⁴ Cf. J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle, op. cit.*, p. 11-13.

⁵ Bonaventure Des Périers, *Première nouvelle en forme de préambule*, cité par M. Guissard, *La nouvelle française...*, *op. cit.*, p. 121.

⁶ Ph. Andrès, *La nouvelle, op. cit.*, sous-chapitre « L'Heptaméron de Marguerite de Navarre, ou l'art aristocratique du conter », p. 15-17.

⁷ L'étude la plus complète est celle de Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1968. Voir aussi R. Godenne, « État présent des études sur la nouvelle française au XVII^e siècle », in *Études sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Slatkine, 2005, p. 67-76; Ph. Andrès, *La nouvelle, op. cit.*, p. 21-26.

⁸ Voir à ce propos *Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle* (Gallimard, Folio Classique n° 2714, 1995), *Nouvelles du XVII^e siècle* (Gallimard, coll. La Pléiade, 1997).

⁹ Il est utile de mentionner que cette influence, quoique indirectement, se prolongera jusqu'au siècle suivant, comme en témoignent les écrits de l'abbé Prévost: « ... Cervantès mérite la gloire d'être l'inventeur d'une sorte de nouvelle plus estimable que tout ce que l'on avait eu en ce genre avant... » (*Pour et contre, 1737*, cité in J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle, op. cit.*, p. 30).

¹⁰ N'oublions pas que la brièveté est une notion qui évoluait et que les romans baroques de toute la première moitié du siècle sont extrêmement longs, par ex. le célèbre roman pastoral *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé compte quelques milliers de pages! De même pour les romans étendus de Madeleine de Scudéry, comme par exemple *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) avec ses 13 095 pages (!!!). Ainsi, une œuvre de 200-300 pages semblait-elle inévitablement brève et était considérée comme une nouvelle.

¹¹ Le titre complet est bien plus étendu: *Les Illustres Françaises. Histoires véritables. Où l'on trouve, dans les Caractères très particuliers et fort différents, un grand nombre d'exemples rares et extraordinaires Des belles Manières, de la Politesse, et de la Galanterie des Personnes de l'un et de l'autre Sexe de cette Nation*.

¹² Il serait d'ailleurs tout à fait légitime d'étudier le conte philosophique comme un genre narratif bref: son action est vive, si elle n'est pas toujours simple, elle n'est pas non plus très complexe. La brièveté est tout à fait comparable aux « nouvelles » des XVII^e et XVIII^e siècles: citons les contes de Voltaire qui dépassent rarement 100 pages – *Candide ou l'Optimisme* (1759), *Petite digression* (1766), *L'Ingénu* (1767) et d'autres.

¹³ Lire les déclarations des écrivains eux-mêmes: Ussieux – « Quelle que soit la définition qu'ont donnée les anciens Auteurs au mot de Nouvelle, il est bon de prévenir le lecteur qu'on annonce ici sous le titre du *Décameron français*, un recueil d'anecdotes en action », in R. Godenne, « Fortune / Infortunes ... », *op. cit.*, p. 29 et Sade – « Instruire l'homme et corriger ses mœurs, tel est le seul motif que nous nous proposons dans cette anecdote » (l'incipit d'*Eugénie de Franval, nouvelle tragique*, cité par M. Guissard, *La nouvelle française ...*, *op. cit.*, p. 149).

¹⁴ Sade a laissé un autre recueil, *Historiettes, contes et fabliaux*, qui fait preuve de la même concision et d'un retour au caractère burlesque du genre bref. Le recueil n'a été cependant publié qu'en 1926.

¹⁵ L'édition populaire contemporaine publie néanmoins des œuvres hautement intéressantes: J. Hellegouarc'h (rééd.), *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, Le Livre de Poche Classique, 2 tomes, 1994.

¹⁶ R. Godenne, « Un premier inventaire de la nouvelle française au XIX^e siècle », p. 79-132 (135 recueils recensés) et « Un deuxième inventaire de la nouvelle française au XIX^e siècle », in *Études... op. cit.*, Genève, Slatkine, p. 133-204 (190 recueils recensés). Du même, « Pistes pour une étude de la nouvelle au XIX^e siècle », in *Études... op. cit.*, Paris Champion, p. 49-64.

¹⁷ À ces grandes célébrités il faudrait joindre d'excellents auteurs, comme Alfred de Vigny (*Servitude et grandeur militaires*, 1835), Charles Nodier (*Nouvelles*, 1840 et *Contes*, 1846), Théodore de Bainville (*Esquisses parisiennes*, 1859 et plus de dix autres recueils), Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*, 1874), Villiers de l'Isle-Adam (*Contes cruels*, 1883, *Nouveaux Contes cruels*, 1888), Marcel Schwob (*Cœur double*, 1891) ou Alphonse Allais (*À se tortre*, 1891) ainsi qu'une foule de « petits noms », Pigault-Lebrun, Paccard, Méry, Janin, Gazlin, Houssaye, sur lesquels « la chape d'oubli s'est abattue à juste titre » selon la belle expression de R. Godenne, *Études... op. cit.*, Paris, Champion, p. 59.

¹⁸ Texte sur Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 691.

¹⁹ Les recherches ont permis de recenser, pour le milieu du siècle, plus de 30 titres pour Paris et plus de 60 en province. Cf. O. Dezutter, T. Hulhoven, *La nouvelle. Vade-mecum du professeur de français*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1991, coll. « Séquences », p. 7 et Belzane G., « Un genre à part », site : www.cndp.fr/revueTDC/776-41209.htm, p. 3-4. Lire aussi Ph. Andrès, *La nouvelle, op. cit.*, sous-chapitre « Conditions matérielles de l'émergence de la nouvelle : les périodiques », p. 67-72. Dans J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle, op. cit.*, p. 58-59, sont à trouver des exemples concrets de nouvelles publiées d'abord dans la presse, avant de l'être en livre, comme par ex. « L'Élixir de longue vie » de Balzac ou « Mateo Falcone » de Mérimée, parues dans *La Revue de Paris*.

²⁰ Voir « La nouvelle française au XX^e siècle : La Vie de la nouvelle au XX^e siècle (1900-1980) », in R. Godenne, *Études... op. cit.*, Paris Champion, p. 85-104 ; du même : « Les nouvelles françaises perdues et retrouvées des années 40-80 » (p. 249-266) et « Une histoire sans fin de méprises : la nouvelle française contemporaine » (p. 277-283), in *Études...op. cit.*, Genève, Slatkine.

²¹ J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle, op. cit.*, p. 80.

²² Cité par M. Nadeau, *Documents surréalistes*, 1948, repris dans O. Dezutter, T. Hulhoven, *La nouvelle*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1991, p. 61-62.

²³ Romain Rolland, *Jean-Christophe* (1904-1912), Roger Martin du Gard, *Les Thibault* (1922-1940), Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1947), Georges Duhamel, *La Chronique des Pasquier* (1933-1945), Louis Aragon, *Le Monde réel* (1933-1951).

²⁴ Au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, Huysmans se plaignait déjà de la réticence des éditeurs : « Vous me demandez si un éditeur prendrait un livre de nouvelles ! *Aucun !* Les nouvelles sont comme des volumes de vers pour eux ; ils n'en veulent à aucun prix, vu que ça ne se vend pas » (le 12 février 1900, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève, Droz, 1957), cité par R. Godenne, *Études... op. cit.*, Paris, Champion, p. 56. L'opinion énoncée cent ans plus tard n'est pas différente : « En réalité la plupart des nouvelles paraissent dans des revues dont le public est spécifique et sont rarement éditées en recueils, à cause du petit nombre d'acheteurs potentiels. » (J. Beauté, *Introduction à la littérature française*, Lyon, Chronique Sociale, 1998, p. 43).

²⁵ Voir à ce propos Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien* (1955) ou Alain Robbe-Grillet, *Instantanés* (1952).

²⁶ Cf. les expériences de René Godenne lors des essais de faire publier une anthologie de la nouvelle de langue française du XX^e siècle – « Sur un non-statut : la nouvelle française de 1940 à 1986 », in *Études... op. cit.*, Paris, Champion, p. 209-217 et, du même, « Histoire d'un cauchemar : la publication d'une anthologie de la nouvelle du XX^e siècle », in C. Douzou et L. Gauvin (dir.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945- 2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 201-208.

²⁷ Pour une présentation approfondie et détaillée de ces revues, consulter « Vie de la nouvelle au XX^e siècle », in R. Godenne, *Études... op. cit.*, Paris, Champion, p. 95-100 et, du même, « Les revues de nouvelles d'expression française au XX^e siècle (1911-2000) », in *Études... op. cit.*, Genève, Slatkine, p. 301-314.

La nouvelle francophone hors de France

*La langue française est riche de ses poètes, qu'ils soient nés
à Paris, Bruxelles, Rabat, Beyrouth, Dakar, Québec, La Martinique,
La Guadeloupe, Haïti ou dans une banlieue d'une de ces grandes villes
où l'arabe et le créole font des trous dans la langue française
pour la rendre minée de petites étoiles qui crépitent dans la bouche des amants¹.*

Il semble évident que la langue de l'Hexagone ne se limite pas à la seule France métropolitaine et que maints écrivains hors de France écrivent en français : le rappeler relève du truisme. À vouloir aborder de plus près le phénomène des littératures francophones, il s'avère toutefois que l'œuvre de ces auteurs n'est guère connue et que les études consacrées à ce domaine, ou tout simplement les textes publiés, font cruellement défaut. Si les études générales n'abondent pas, il serait difficile de s'attendre à trouver des présentations et analyses. Ainsi, tout essai de présentation du phénomène novelliste au sein de la littérature francophone risque-t-il de se heurter aux obstacles du manque de sources. Les choix sont nécessaires pour que la présentation des nouvelles de quelques pays et régions francophones ne soit pas fautive, si elle ne saurait être complète.

Il est en outre évident que les littératures francophones dans les pays et régions où le français est langue maternelle ont une histoire relativement longue, quoique variant selon le territoire ; la plus longue tradition appartient aux littératures de la Suisse romande et de la Belgique francophone. Pour des raisons historiques, la littérature de langue française en Amérique du Nord ne commence qu'au XVII^e siècle et ne prend son plein essor qu'au XIX^e. Les littératures francophones en Afrique, aux Caraïbes, en Asie et sur les îles de l'Océan Indien ainsi qu'en Océanie sont naturellement les plus jeunes. Le français, langue du colonisateur (et de scolarisation), a été adopté par maints écrivains lors de la période des colonisations et des protectorats. Ainsi, les textes littéraires d'outre-mer datent-ils, à des exceptions rares, tous du XX^e siècle.

Dans l'esquisse concernant la nouvelle de langue française hors de France, la période prise en compte sera celle de la fin du XIX^e jusqu'au début du XXI^e siècle.

La nouvelle suisse²

La littérature suisse de langue française existe depuis tout aussi longtemps (ou presque) que celle de France. Se sont conservés jusqu'à nos jours des écrits des époques lointaines. La ville et la région de Genève semblent être liées de manière quasi indissoluble avec le monde de la culture et de la littérature de France : Clément Marot, Voltaire et autres y ont cherché refuge à des moments difficiles de l'Histoire. Les liens sont si intimes et forts que d'aucuns ne se rappellent même pas que Jean-Jacques Rousseau ou Madame de Staël étaient genevois. Il est vrai que, d'un côté, la proximité de la France et, de l'autre, la particularité du fédéralisme suisse rendent difficiles, voire impossibles, les essais de cerner les caractères nationaux de la littérature. Les écrivains eux-mêmes se reconnaissent comme créateurs vaudois (Ramuz, Chessex, Rivaz), valaisans (Chappaz, Bille, Zermatten), jurassiens (Voisard, Cuttat) ou neuchâtelois (Pourtalès), bien plus que abstraitement « suisses ». Il arrive également qu'ils deviennent, dans leur vie et leurs œuvres, des médiateurs entre plusieurs cultures, comme c'était le cas de Charles-Albert Cingria (ami de Ramuz par ailleurs, et véritable esprit baroque par ses voyages, ses intérêts et ses écrits), de Philippe Jaccottet (poète et traducteur, qui a fait de ses traductions du grec, de l'italien, de

l'espagnol, du tchèque et du russe un lieu de dialogue interculturel), de Blaise Cendrars (époustouffant par la diversité de ses écrits, par sa vie mouvementée et la multiplicité des occupations et des métiers qu'il a exercés) ou encore de Nicolas Bouvier, exemple « clinique » de l'esprit cosmopolite, citoyen du monde, qui a fait du voyage sa patrie.

Où en est la nouvelle suisse de langue française ? Peu connue, voire méconnue en France, elle est excellente et a commencé à se manifester au XIX^e siècle. L'œuvre de Rodolphe Töpffer et ses *Nouvelles genevoises* (1841) en est le meilleur exemple. Au siècle suivant, elle a donné des maîtres qui méritent pleinement leur place au panthéon novelliste mondial : Charles-Ferdinand Ramuz (*Nouvelles*, 1944 ; *Les Servants et autres nouvelles*, 1946)³ et S. Corinna Bille (*Douleurs paysannes*, 1953, *La Fraîse noire*, 1968, *La Demoiselle sauvage*, 1974, *Le Salon ovale*, nouvelles et contes fantastiques, 1978, en tout une vingtaine de recueils, y compris des récits pour les jeunes lecteurs). Ils sont rejoints par maints autres auteurs de qualité : Jacques Chessex (*Le Séjour des morts*, nouvelles, 1977 ; *Où vont mourir les oiseaux*, nouvelles, 1980), Alice Rivaz (*Sans alcool*, nouvelles, 1961), Maurice Zermatten (*Contes des Hauts Pays du Rhône*, 1939 ; *Le Pain noir*, nouvelles, 1945 ; *L'Été de la Saint-Martin et autres récits valaisans*, 1962). À ces derniers il serait également juste de joindre les novellistes qui se sont installés et publient en France : Claude Delarue (*Les Collines d'argile*, récits, 1972 ; *Bienvenue à Tahiti*, nouvelles, 1995) ou Georges Piroué (*Feux et lieux*, nouvelles, 1979).

Le caractère dominant de la nouvelle suisse, c'est son lien étroit avec la réalité quotidienne : la vie de tous les jours, souvent âpre et sombre, tient une place prépondérante chez les novellistes suisses. Les thèmes paysans de Bille, rudes et simples, sans être pour autant dénués de poésie ou d'énigme, en sont la meilleure illustration. Une remarque toutefois s'impose : si les novellistes suisses se tournent le plus volontiers vers les aspects « prosaïques » de la vie et proclament souvent leur enracinement dans leur région natale, leurs œuvres n'en acquièrent pas moins une dimension transcendante, sensibilité et poésie y ayant toujours une portée universelle.

Le fantastique ou le policier ont rarement attiré les écrivains suisses. Leurs nouvelles offrent par contre un excellent champ d'analyse d'éléments humoristiques, ironiques et de richesse linguistique, confinant au baroque.

Il aurait été injuste de ne pas citer l'œuvre d'Agota Kristof, auteure d'origine hongroise, vivant depuis des décennies en Suisse et qui publie ses œuvres (romans, nouvelles et autres) en français. Son écriture est minimaliste : Kristof utilise des moyens d'expression volontairement limités en concentrant au maximum l'impression produite sur les lecteurs : *C'est égal* (25 nouvelles, publiées au Seuil en 2005).

La nouvelle belge⁴

Le territoire actuel de la Belgique a fait naître de nombreux écrivains de langue française. Les Belges n'ont rien à envier aux Français quant au caractère durable de leur présence dans la littérature francophone : que le chroniqueur Jean le Bel ou le poète Jean Lemaire de Belges soient cités comme premiers d'une longue suite de créateurs illustres. L'État belge, tel qu'il existe actuellement, a été créé en 1830, après le Congrès de Vienne, par la réunion de la Flandre, de langue flamande, germanique, et de la Wallonie, de langue française. Bruxelles, ville bilingue, majoritairement francophone, est devenue capitale du nouveau royaume de Belgique. Dès les débuts, le dualisme linguistique et culturel est sensible et donne lieu à des conflits. Pendant de longues décennies, le français jouissait d'une position dominante, et s'imposait (ou était imposé) en Flandre. Aussi beaucoup d'écrivains belges de langue française sont-ils d'origine flamande : Maurice Maeterlinck, Fernand Crommelynck, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Émile Verhaeren, Michel

de Ghelderode et autres. Depuis bientôt presque deux siècles, se déroule le débat sur l'identité belge, qu'elle s'exprime en français ou en flamand ; autrement dit, sur la *belgité* ou la *belgitude*. Ce débat n'est toujours pas terminé et minces sont les perspectives de sa résolution définitive. Ainsi, les questions concernant la « littérature française de Belgique » ou la « littérature belge d'expression française » restent-elles actuelles et, dans le prurit des discussions nationales, personne n'a pu y apporter des réponses satisfaisantes.

Ces problèmes historico-anthropologiques se reflètent en partie dans la création littéraire, mais ne l'entravent heureusement pas : les auteurs belges francophones présentent une littérature riche, diversifiée et abondant en phénomènes spécifiques qui n'appartiennent qu'à elle seule⁵. Quelle y est la place de la nouvelle ?

Le fantastique est sans aucun doute une des dominantes de la nouvelle belge. Les nouvelles fantastiques sont un mode d'expression privilégié de maints écrivains depuis plusieurs générations, dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Quelques noms parmi les plus marquants : Franz Hellens avec *Réalités fantastiques* (1923-1931), *Nouvelles Réalités fantastiques* (1941) et *Herbes méchantes et autres contes insolites* (1964) ; Jean Ray avec *Les Contes du whisky* (1925), *Le Grand Nocturne* (1942) ou *La Cité de l'indicible peur* (1943), seize recueils au total ; Michel de Ghelderode avec *Sortilèges* (1941-47) ; Thomas Owen avec *Cérémonial nocturne et autres histoires insolites* (1966) ou *La Cave aux crapauds*, contes (1986), dix recueils en tout. Gaston Compère, *La Femme de Putiphar et autres contes fantastiques* (1975) ou Marcel Mariën, *Les Fantômes du château de cartes*, nouvelles (1981) appartiennent à une génération plus jeune de « fantastiqueurs » belges. Ces écrivains ne représentent que l'avant-garde de dizaines d'auteurs de l'insolite et de l'étrange. Il faut souligner que, d'une année à l'autre, de nouvelles publications continuent la veine du bizarre. Ainsi est-il sûr que la nouvelle fantastique belge a encore de beaux jours devant elle.

De toute évidence, il n'y a pas que le fantastique dans la nouvelle belge francophone. Les nouvellistes explorent la vie quotidienne simple, en choisissant des histoires expressives qui, en un instant, racontent toute une vie. Marianne Pierson-Piérard, avec ses nouvelles-instants, *La Dernière Journée* (1974) ou *D'enfance et d'ailleurs* (1978) représente avec maîtrise ce type de récits brefs. D'autres écrivains de la même tendance sont à prendre en considération : Jean Muno (*La Brèche*, nouvelles, 1973 ; *Histoires singulières*, 1979), Pierre Mertens (*Ombres au tableau*, récits, 1982), Colette Lambrichs (*Doux leurre*, nouvelles, 1997 ; *Tableaux noirs*, nouvelles, 1998 ; *Logiques de l'ombre*, nouvelles, 2006) ou encore parmi ceux qui, ayant vécu en France, y publiaient (ou bien le font toujours) le plus souvent leurs œuvres, comme Françoise Mallet-Joris (*Cordélia*, 1956)⁶.

Il est juste de mettre encore en relief la riche production nouvelliste de Georges Simenon, surtout policière, mais aussi réaliste, avec une quinzaine de recueils, dont *Signé Picpus*, suivi de *L'Inspecteur Cadavre* et *Nouvelles exotiques* (1944). Pour terminer, l'œuvre de Jacques Sternberg est à souligner, avec plusieurs recueils que composent des nouvelles tantôt fantastiques, tantôt réalistes ou bien encore surréalistes, proches de l'esprit kafkaien, et teintées d'un humour mordant⁷ : *Contes glacés* (1974), *188 contes à régler* (1988), *Histoires à dormir sans vous* (1990), *Histoires à mourir de vous* (1991), *Contes griffus* (1993), *300 contes pour solde de tout compte* (2002), en tout une quinzaine de recueils.

La nouvelle québécoise

La littérature francophone d'Amérique du Nord⁸ est née dès l'arrivée d'explorateurs et de colons sur les territoires de la Nouvelle-France : dès les XVI^e-XVII^e siècles apparaissent des mémoires ou des journaux de voyage⁹, des récits de la vie dans le Nouveau Monde, racontant son histoire et ses coutumes. Sont publiés également

des écrits religieux et édifiants¹⁰, et encore différents textes et poésies de circonstance.

La littérature historique et patriotique sera dominante pendant plusieurs décennies, surtout à partir de 1764, année du Traité de Paris, par lequel la France était obligée de céder ses territoires américains au Royaume-Uni et que les Canadiens francophones considèrent encore comme la date de la trahison. Les grands romans historiques des deux Philippe Aubert Gaspé, fils (*L'Influence d'un livre*, 1837) et père (*Les Anciens Canadiens*, 1863) représentent de manière parfaite ce courant. Celui-ci s'est exprimé aussi dans la poésie : Louis Fréchette, *La Légende d'un peuple* (1887) ou Octave Crémazie, *Le Drapeau de Carillon* (1858).

L'attachement à la terre natale, aux traditions ancestrales, à la langue et la culture de France ont abouti à la naissance et la grande popularité de la *littérature du terroir* dont le succès se prolonge jusqu'au début du XX^e siècle. Son meilleur représentant, Louis Hémon, a laissé le roman *Maria Chapdelaine* (1916), une des œuvres incontournables du patrimoine littéraire québécois.

L'École littéraire de Montréal, fondée en 1895, rapproche quelque peu les Canadiens francophones des courants esthétiques européens : les poésies chantantes d'Émile Nelligan laissent déceler des parallèles avec le Parnasse et le symbolisme.

Au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, la littérature québécoise commence à présenter et analyser le choc entre la tradition religieuse et culturelle d'un côté, et le monde moderne urbanisé et industriel de l'autre¹¹, sans pour autant rompre l'isolement culturel et linguistique, choisi délibérément par les Québécois pour préserver leur identité dans un monde anglophone. La période de l'entre-deux-guerres voit surgir toute une génération de poètes décidément modernes qui s'engagent à travers leurs poèmes dans l'analyse de l'existence humaine universelle : Hector de Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, Anne Hébert ou encore Rina Lasnier.

La Seconde Guerre mondiale met définitivement fin à l'isolement volontaire : les Québécois acceptent désormais les influences de l'extérieur, modernes tout court, américaines et autres. En plus ils entreront en contact direct avec des acquisitions nouvelles dans les arts et les idées. La Révolution tranquille des années 1960, liée aux mouvements indépendantistes, achève le processus de transformation : la démographie est bouleversée, l'exode rural s'opère, la société se laïcise. Les intellectuels et les écrivains prennent part aux débats en s'interrogeant sur l'histoire et le patrimoine culturel du pays.

Les poètes, comme Gaston Miron, Michèle Lalonde ou Pierre Chamberland, suivent des voies individuelles dans le même but : régler honnêtement leurs comptes avec le passé et agir, écrire dans l'actualité. De nombreux poètes-chanteurs continuent la tradition de l'oralité, tels Félix Leclerc et Gilles Vigneault, qui revendiquent leur identité dans leurs œuvres vibrantes d'émotion.

Le théâtre et les dramaturges proposent des formes scéniques souvent expérimentales, avec l'utilisation du jocal (parler populaire de Montréal) ou sous forme de matchs-improvisations. Gratien Gélinas (*Tit-Coq*, 1950), Marcel Dubé (*Un simple soldat*, 1957) et Michel Tremblay (*Les Belles-Sœurs*, 1968) bouleversent le monde théâtral. Les romanciers s'adonnent aux nouvelles formes et façonnent la modernité à leur manière : Hubert Aquin (*Prochain épisode*, 1965), Jacques Godbout (*Salut Galarneau!*, 1967), Réjean Ducharme (*L'Avalée des avalés*, 1966), autant d'auteurs plus fascinants les uns que les autres.

Reste-t-il de la place pour la nouvelle¹² dans cette effervescence ? Plusieurs écrivains, tout au long de l'histoire littéraire canadienne, écrivaient des nouvelles parallèlement à d'autres genres. La période du développement le plus intense commence à la fin du XIX^e siècle. La tendance historique-patriotique s'est exprimée, à côté du roman et de la poésie, sous forme de récits brefs. Les œuvres de Louis Fréchette, Faucher de Saint-Maurice ou Louis Dantin racontent, de manière parfois subversive, des moments et des scènes de l'histoire du pays. Les représentants du

terroir, avec Louis Hémon, ont fait de la nouvelle un des moyens préférés de leur expression artistique. Lionel Groulx (*Rapailages*, 1916) ou encore Claude-Henri Grignon (*Le Déserteur*, 1930) présentent des tableaux de mœurs, glorifiant le passé et le mode de vie traditionnel paysan.

En dépit du caractère encore traditionaliste de la littérature québécoise à cette époque, a paru, en 1946, un recueil qui constitue à lui seul une étape importante dans l'évolution du genre : *L'Héritage et autres contes* de Ringuet. Plutôt mal accueilli par la critique de son temps, ce recueil semble annoncer nombre de problèmes qui sont toujours actuels (par ex. la rencontre douloureuse du monde islamique et de la civilisation occidentale) dans une atmosphère proche du réalisme magique latino-américain.

Les récits brefs accompagnent naturellement le processus de modernisation progressive de la littérature canadienne francophone. Roger Lemelin (*Fantaisies sur les péchés capitaux*, 1969) et Gabrielle Roy (*Nouvelles esquimaudes*, 1970) figurent parmi ces artistes qui, en romans ou en nouvelles, se font les porte-parole de leur temps.

Les poètes des années 1930, renouvelant la création lyrique, étaient fréquemment nouvellistes : Alain Grandbois (*Avant le chaos*, 1945), Hector de Saint-Denys Garneau (*Contes et nouvelles*, 1929-1938) ou Anne Hébert (*Le Torrent*, 1963). D'autres, cultivant plusieurs genres, accordaient (et continuent de le faire) une place considérable aux nouvelles parmi leurs œuvres, tel Gilles Archambault avec une dizaine de recueils, depuis *Enfances lointaines* (1973), *Stupeurs et autres récits* (1979), jusqu'à *De si douces dérives* (2003) et *L'Ombre légère* (2006).

Il est nécessaire de souligner que la nouvelle canadienne francophone (majoritairement québécoise) suit toujours de très près les débats sociaux et esthétiques de la société du Québec (ou d'Acadie).

Mais, bien moins souvent que leurs homologues français ou suisses, les nouvellistes canadiens donnent à leurs œuvres une dimension universelle : « ... le nouvelliste québécois tient à affirmer son identité nationale : la réalité décrite ne porte jamais que sur la vie, la société québécoises (le paysan déraciné de Montréal, le pêcheur des régions du Saint-Laurent, le bûcheron de la Gaspésie, l'esquimau du Grand-Nord, les rues nocturnes de Montréal, de Québec, le joul parlé par le citadin comme l'homme de la campagne)¹³. » Force est de reconnaître que la préoccupation pour les problèmes sociaux, qu'elle s'exprime avec les notes de l'étrange ou de l'humour, n'aboutit pas toujours à un résultat excellent.

Il faut néanmoins admettre l'authenticité de cette écriture et mentionner deux nouvellistes qui ont su se soustraire aux faiblesses techniques du style : Jacques Ferron (*Contes*, édités en 1968 et réunissant *Contes du pays incertain*, *Contes anglais et autres*) et Yves Thériault (*Contes pour un homme seul*, 1944 ; *Valère et le grand canot*, 1981 ; *L'Herbe de tendresse*, récits, 1982). Ces deux nouvellistes méritent, à coup sûr, une place d'exception au sein de la nouvelle francophone.

Pourtant, la nouvelle québécoise, pour intéressante qu'elle soit, est pratiquement inconnue en Europe : deux recueils à peine ont été publiés en France – *Le Torrent* d'Anne Hébert et *Avec ou sans amour* de Claire Martin (1958). Ce qui fait de la nouvelle québécoise un genre littéraire indépendant par rapport au roman, ce sont encore de très nombreuses éditions collectives, comme par ex. *Fuites et poursuites* (1982, nouvelles policières), *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois* (1983), *Dix nouvelles humoristiques par dix auteurs québécois* (1984) ou l'émergence de revues littéraires consacrées aux genres brefs, comme *XYZ*, *La revue de la nouvelle* ou *Stop. Nouvelles, récits et contes*. Il faut encore mentionner les éditions L'instant même, fondées en 1986¹⁴, qui consacrent la majeure partie de leur activité éditoriale à publier des recueils de nouvelles : à titre d'exemple *Dix ans de nouvelles. Une anthologie québécoise* (2007, 1^e édition, 1996) ou *Anthologie de la nouvelle québécoise actuelle* (2003)¹⁵.

*La nouvelle africaine*¹⁶

Le français est arrivé en Afrique avec la colonisation et il est devenu une des grandes langues de communication du continent noir. Il a aidé le passage de l'oralité traditionnelle à l'écriture par son rôle dans la scolarisation des enfants et l'alphabétisation des adultes. La langue française a été ainsi naturellement adoptée comme langue d'expression artistique par presque tous les écrivains d'Afrique noire : ils choisissaient la langue du colonisateur en y voyant une chance d'atteindre un public de lecteurs plus vaste et de faire mieux entendre leur voix dans le monde.

Née à la fin du XIX^e et se développant de manière intense à partir des années 1920 du XX^e siècle, la littérature francophone d'Afrique est une littérature très jeune. Il est indispensable de préciser que la notion de littérature africaine n'est pas univoque : à côté de la création des auteurs « purement » africains (du Sénégal, de la Guinée, du Congo ou de la Côte d'Ivoire) apparaissent les noms des écrivains originaires des îles de l'Océan Indien (Madagascar, Réunion, Maurice) ainsi que ceux des Antilles (Martinique, Guadeloupe, Haïti) et de la Guyane. Ce phénomène s'explique par l'histoire commune de l'Afrique précoloniale, par la recherche des racines et le patrimoine ancestral partagé par tous les Noirs (d'où qu'ils viennent). L'entrée de la littérature africaine dans l'ensemble des littératures francophones devient définitive avec l'attribution du prix Goncourt de 1921 à René Maran, auteur martiniquais, pour *Batouala, véritable roman nègre*. Cette œuvre est en tête d'une longue liste de textes stigmatisant le système colonial et ses injustices.

La période de l'entre-deux-guerres a donné naissance à un mouvement historique : la *négritude*. Créée par les intellectuels noirs venus de différents pays faire des études à Paris, elle se posait comme but la présentation au public européen des valeurs de la culture et de l'histoire de l'Afrique ainsi que la revendication de l'identité et de la dignité de l'homme noir. Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas, Aimé Césaire, Birago Diop méritent à juste titre le nom de « pères fondateurs » de ce riche mouvement qui s'exprimait, dans la première période de son existence, dans la poésie¹⁷ et par des revues, *L'Étudiant noir*, *Tropiques*, *Présence africaine*. La négritude a été bien accueillie par les intellectuels français¹⁸, même si les œuvres n'ont pas toujours joui d'une bonne diffusion et n'ont pas immédiatement été connues du grand public. Comme tout mouvement, la négritude évoluait et, à partir des années 1950, ont commencé à paraître des romans négro-africains qui montraient l'Afrique dans sa réalité profonde. *Ville cruelle* de Mongo Beti (Cameroun, 1951), *Le Docker noir* d'Ousmane Sembène (Sénégal, 1951), *L'Enfant noir* de Camara Laye (Guinée, 1953), *Climbié* de Bernard Dadié (Côte d'Ivoire, 1956) et maints autres ont imposé la présence d'un roman africain vivant et diversifié : d'apprentissage – puisqu'il montre le passage de la tradition à la modernité ou du village à la ville, historique – quand il glorifie l'Afrique précoloniale des grands royaumes et empires, social et critique – quand il blâme la situation coloniale avec ses déficiences et ses excès.

En dépit de toute la force positive de la négritude, il est juste de présenter les autres tendances qui se manifestaient au sein de la littérature africaine francophone. Certains intellectuels et écrivains témoignaient d'une grande réserve à l'égard de la négritude, tout en reconnaissant son rôle positif. Ils lui reprochaient un engagement politique trop poussé et, surtout, le caractère panafricain qui effaçait les spécificités nationales. Tchicaya U Tam'Si (Congo), l'une des personnalités les plus marquantes du continent par la diversité, la densité et la qualité de ses écrits, ressentait toujours une certaine méfiance envers la négritude et réclamait le droit de l'artiste à l'autonomie de sa création, indépendamment de toute idéologie.

Des écrivains comme Ahmadou Kourouma (Côte d'Ivoire, plus de la moitié de sa vie passée en exil) étaient critiques envers leurs propres pays qui ne savaient pas assumer la situation après la décolonisation et semblaient dans la corruption et le

népotisme. L'œuvre de Kourouma est précieuse et représentative d'un phénomène particulier chez des auteurs africains francophones : son français abandonne le caractère académique et s'enrichit au contact des langues locales, il devient du « malinké écrit en français¹⁹ ».

La production littéraire des femmes complète, depuis les années 70, l'image de l'écriture africaine et antillaise. Les écrivains comme Mariama Bâ (*Une si longue lettre*, 1979, Sénégal), Aminata Sow Fall (*Le Revenant*, 1976, Sénégal), Simone Schwartz-Bart (*Pluie et vent sur Télumée Miracle*, 1972, Guadeloupe), Maryse Condé (*Heremakhonon*, 1976, *Moi, Tituba, sorcière...*, 1982, Guadeloupe) ainsi que maintes autres s'expriment de manière souvent très simple, mais poignante, sur des problèmes de la société traditionnelle (polygamie, rôle de la femme) et l'évolution du monde actuel (inversion des rôles sociaux).

Désormais, les écrivains noirs ne se sentent plus obligés de valoriser les valeurs traditionnelles ou de fustiger la période coloniale. Ils n'ont pas l'intention de confondre leur création littéraire et le rôle d'idéologues-tribuns. Ils acquièrent une renommée internationale en publiant des œuvres de qualité remarquable et ne mettent plus l'accent sur des missions à accomplir. Henri Lopès (*Le Pleurer-Rire*, 1982, Congo), Édouard Glissant (*Le Discours antillais*, 1981, Martinique), Patrick Chamoiseau (*Chronique des sept misères*, 1986, Martinique), René Depestre (*Hadriana dans tous mes rêves*, 1988, Haïti), Raphaël Confiant (*Eau de café*, 1991, Guadeloupe), ces écrivains sont devenus des noms incontournables de la création mondiale de langue française.

Une idée s'impose de manière absolue après ce bref parcours des littératures noires francophones : c'est la poésie d'abord et, plus tard, le roman qui ont le mieux cristallisé l'énergie créatrice africaine et antillaise. Le roman s'est avéré particulièrement adapté à l'expression de tous les dilemmes et déchirements du monde noir. Et la nouvelle ? Il existe une grande tradition du récit bref oral en Afrique et aux Antilles : depuis les temps anciens, la sagesse s'exprimait en contes, légendes et proverbes. Ces récits concentrent les connaissances de plusieurs générations en histoire et en philosophie. Avec le passage à l'écriture, de nombreux écrivains se sont mis à transcrire ces histoires en français. Les œuvres d'Amadou Hampaté Bâ²⁰, sage du Mali et dépositaire du patrimoine ancestral des griots, en témoignent de la façon la plus éclatante. Mais ce sont précisément des contes, au message et à la morale implicites, et non pas des nouvelles au sens strict. Il semble toutefois qu'une division stricte entre *un conte* et *une nouvelle* ne soit guère possible au sein de la littérature noire. Il faut se résigner et accepter une « fameuse leçon de terminologie » donnée par les Africains qui effacent volontiers les différences considérées comme fondamentales par les critiques et écrivains occidentaux. Ils admettent le plus souvent que le conte recouvre ce qui relève de la tradition populaire, tandis que la nouvelle se tourne plutôt vers le monde contemporain.

La nouvelle, apparue dans les années 30-40, s'est durablement intégrée au paysage littéraire africain et antillais après la Seconde Guerre mondiale. Si sa valeur esthétique et stylistique ne pourrait être mise en doute, il faut admettre qu'elle ne vient pas en premier lieu parmi les publications des auteurs noirs²¹. La nouvelle noire va donner la priorité à la peinture du quotidien : stigmatisation du colonialisme, détermination de l'identité tribale, raciale ou nationale, mise en relief de bouleversements politiques et sociaux, analyse de la situation économique du pays et/ou du continent, « règlement de comptes » avec la tradition et le passé. La vie, telle qu'elle est ressentie et observée, occupe la première place chez les nouvellistes africains et antillais. « Le nouvelliste africain n'aborde pas toute une série de domaines pratiqués par ses homologues d'autres pays. Il est donc fermé au fantastique, à la science-fiction, au policier, à l'érotisme, à l'humour, au farfelu, à l'insolite...²² »

Les premières parutions, celles de Jacques Roumain (Haïti, *La Proie et l'Ombre*, 1930) ou de Joseph Zobel (Martinique, *Laghia de la mort*, 1946), les œuvres de la

période troublée post-coloniale – Ousmane Sembène (Sénégal, *Voltaïque*, 1962; *Véhi Ciosane*, suivi du *Mandat*, 1968 ou encore *Niiwam*, suivi de *Taaw*, nouvelles, 1987), Francis Bebey (Cameroun, *Embarras et Cie*, 1968) – et toutes les publications du florissement des années 70-80 – René Depestre (Haïti, *Alleluia pour une femme-jardin*, 1981, Bourse Goncourt de la nouvelle), Bernard Dadié (Côte d’Ivoire, *Les Jambes du fils de Dieu*, 1980), Henri Lopès (Congo, *Tribaliques*, 1971), Cheikh C. Sow (Sénégal, *Cycle de sécheresse et autres nouvelles*, 1983) ou encore Tchicaya U Tam’Si (Congo, *La Main sèche*, 1980) confirment que la nouvelle n’est pratiquement jamais le moyen d’expression privilégié des écrivains noirs. Encore qu’il faille faire ressortir que les auteurs les plus marquants et prestigieux la cultivent, ne serait-ce qu’accessoirement. Les aînés et les maîtres ne doivent pas craindre l’avenir, car les générations suivantes prometteuses pour la nouvelle sont déjà présentes: Boubacar Diallo (Guinée, *La Source enchantée*, 1992), Raharimanana (Madagascar, *Rêves sous le linceul*, 1998, *Lucarne*, 2005), Abdourahman A. Waberi (Djibouti, *Le Pays sans ombre*, 1994; *Cahier nomade*, 1996, Grand Prix de l’Afrique noire), Fatou Diome (Sénégal, *La Préférence nationale et autres nouvelles*, 2001), Louis-Philippe Dalembert (Haïti, *Le Songe d’une photo d’enfance*²³, 2005), Florent Conao-Zotti (Bénin, *Poulet-bicyclette et Cie*, 2008). Le cas à part est celui d’Emmanuel Goujon, journaliste de l’AFP d’origine martiniquaise, qui a publié un recueil placé en plein milieu du drame de l’Afrique centrale des années 90: *Espérance et autres nouvelles du génocide rwandais* (2002).

Relativement nombreuses sont également les anthologies: *Chroniques de Madagascar* (des nouvelles variées de douze auteurs, présentées par Dominique Ranaivoson, éditées par Sépia en 2005), *Nouvelles de Kinshasa* (des nouvelles de six auteurs qui ont travaillé sous les auspices du Centre culturel français de la Halle de la Gombe à Kinshasa, réunies par Odile Zeller, Sépia, 2008), *Nouvelles du Mali*²⁴ (éditées en 2008 par Magellan et C^{ie}). Paraissent des recueils réunissant des textes africains et de la région de l’Océan indien, comme par exemple *Enfances*, nouvelles recueillies par Alain Mabanckou où sont présentes des œuvres d’Afrique, de Madagascar et de l’Île Maurice (2008, Pocket).

Les maisons d’édition africaines – les CLÉ à Yaoundé, les NEA à Dakar – et françaises (ou franco-africaines) – Présence africaine, L’Harmattan, Le Serpent à plumes, Sépia – publient de nombreux recueils de nouvelles. Il existe parfois des collections dévolues à faire connaître au public européen la littérature africaine, comme « Monde Noir Poche » de Hatier. Le concours de la nouvelle RFI/ACCT (Agence de Coopération Culturelle et Technique) incite les écrivains à envoyer leurs textes brefs à l’appréciation du public. En dépit de tous les efforts qui se font et se poursuivent dans ce domaine, il est nécessaire de constater que les lecteurs et les critiques, en Europe, n’ont pas une image un tant soit peu complète du phénomène novelliste africain et antillais.

La nouvelle d’Afrique du Nord et du Proche-Orient

Les liens de la France avec le Maghreb (Tunisie, Algérie, Maroc, Mauritanie) et le Proche-Orient (Égypte, Liban) ne relevaient pas uniquement de la politique et dépassaient largement le domaine des relations coloniales ou de protectorat. L’installation des Français sur les lieux, l’enseignement du français (avec une francisation particulièrement forte en Algérie) ont poussé maints intellectuels et écrivains à choisir le français comme leur langue d’expression²⁵.

De ce point de vue, la littérature francophone d’Algérie naît la première et reste la plus riche jusqu’à nos jours (vu que la présence de la France y a été la plus longue parmi tous les pays arabes, depuis 1830). Les prosateurs et poètes algériens s’expriment en français à partir du tournant du XIX^e et du XX^e siècles. Jean Amrouche, poète kabyle, ainsi que sa sœur, Marguerite-Taos Amrouche, actrice, écrivain et

ethnologue à ses heures, représentent toute une génération d'écrivains désireux de recueillir les traditions de leur pays et de les soumettre au public français et européen en une langue impeccable²⁶.

Les troubles du lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ceux de la décolonisation et, surtout, le drame de la guerre d'Algérie ont influencé les attitudes des écrivains et leur écriture. Leurs œuvres, souvent critiques jusqu'à la violence, se consacrent à deux domaines avant tout : soit la situation politique du pays ou de la région, avec les conséquences néfastes de la dépendance (Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Kateb Yacine, Albert Memmi) ; soit une critique de l'organisation de la vie conjugale, familiale et sociale (modèle patriarcal de la famille, omnipotence masculine : Rachid Boudjedra, Driss Chraïbi, Mourad Bourboune). Il est nécessaire d'indiquer spécialement l'effervescence des années 1960, riches en publications et marquées par la fondation de plusieurs revues qui voulaient fédérer les efforts d'intellectuels et jeter un regard lucide sur leur temps et la société : la revue marocaine *Souffles* sert d'exemple de ce mouvement plus vaste (y participaient Tahar Ben Jelloun, Abdellatif Laâbi, Mohammed Khaïr-Eddine).

La situation intérieure complexe des pays du Maghreb et les troubles constants du Proche-Orient, ainsi que des raisons personnelles, ont incité de nombreux auteurs à s'exiler : Albert Memmi, Tahar Ben Jelloun, Leïla Sebbar, Malika Mokkeddem, Mourad Bourboune, Amin Maalouf... la liste de ceux qui vivent (vivaient) en France semble interminable.

Plusieurs écrivains d'origine arabe déjà présentés écrivaient également des nouvelles. Dans leurs thèmes et leur expression générale, les nouvelles ne s'éloignent pas des motifs développés dans les romans ou les essais. Comme les nouvellistes africains noirs, ceux du Maghreb et du Proche-Orient ne sont jamais des nouvellistes à part entière. L'écriture du récit bref semble occasionnelle, un tel récit étant un moyen parmi beaucoup d'autres utilisés pour présenter des problèmes sociaux ou cerner l'identité dans un monde moderne. Albert Cossery (Égypte, *Les Hommes oubliés de Dieu*, 1941) ou Mohammed Dib (Algérie, *Au café*, 1955, *Le Talisman*, 1966) se trouvent en tête d'une lignée continue d'Arabes francophones qui font entendre leur voix en parlant de leur monde.

Les années 1970-1980 apportent un renouvellement dans la nouvelle (comme dans le roman) avec l'apparition de thèmes nouveaux, le désenchantement causé par les conflits internes ou la situation souvent dramatique des immigrés maghrébins en France : Mouloud Achour (Algérie, *Le Survivant et autres nouvelles*, 1971, *Héliotropes*, 1973), Saïd Belanteur (Algérie, *Les Chevaux de diar el mahçoul, nouvelles et autres...*, 1975), Téné Youssouf Gueye (Mauritanie, *À l'orée du Sahel*, 1975).

Force est tout de même de reconnaître que les nouvelles du Maghreb et du Proche-Orient ne constituent pas une révolution dans les techniques littéraires, tout en présentant un niveau d'écriture élevé. En témoignent tout aussi bien des œuvres plus anciennes, celle d'Ahmed Sefroui (Maroc, *Le Chapelet d'ambre*, 1949), comme plus récentes : Vahé Katcha (Liban, *Le Huitième Jour du seigneur*, suivi de *Le Repas des fauves*, 1960, ou décidément contemporaines, comme le recueil de Rabah Belamri, *Mémoire en archipel* (1990), ou Tahar Ben Jelloun²⁷ avec *Amours sorcières* (2003).

Toute cette création nouvelliste est méconnue en France. Les exceptions sont rares : les nouvelles d'Andrée Chedid (d'origine syro-libanaise, *Le Corps et le Temps*, suivi de *L'Étroite peau*, récits, 1978, Bourse Goncourt de la nouvelle de 1979²⁸) font connaître un peu plus cette création aux lecteurs. L'œuvre d'Assia Djebar, auteur, entre autres, d'un recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), trouve progressivement une audience jusqu'à l'invitation de l'artiste, en 2005, à l'Académie française comme premier académicien du monde arabe.

Néanmoins, il est de règle que les publications d'auteurs arabes en français soient plutôt rares et viennent de petites maisons d'édition : Soumya Ammar Khodja (Algérie), *Rien ne manque* (Le Serpent à plumes, 2004), Maïssa Bey (Algérie), *Sous le jasmin de la nuit* (La Tour d'Aigues, 2008), ou des anthologies, comme *Des nouvelles d'Algérie 1974-2004*²⁹ (Métaillé, 2005). *L'Algérie des deux rives. 1954-1962*, recueil avec des textes français et algériens (Mille et une nuits, 2003), représente un des exemples rares d'une publication commune d'auteurs de France et d'« ailleurs ».

Il arrive que, pour diverses raisons (marché de l'édition, domicile élu par l'écrivain), les nouvelles francophones d'auteurs arabes soient plus connues au Québec, par exemple, qu'en France. Ceci est possible grâce aux Éditions Naaman, sises à Sherbrooke, qui ont publié Toufik El Hadj-Moussa (*Le Passage*, conte, suivi de *Errances*, nouvelles, 1980), Nadia Ghalem (*L'Oiseau de fer*, cinq nouvelles, 1981) ou Safia Sefour (*La Planète mauve et autres nouvelles*, 1983) et maints autres.

Un phénomène à part émerge en France, celui de la « littérature beur » dont les auteurs vivent en France ou y sont nés, mais dont l'héritage culturel, artistique et religieux est toujours, selon leur volonté, sensible dans leurs œuvres. Citons, parmi quelques dizaines de noms, Mehdi Charef, Azouz Begag et Mehdi Belhadj Kacem.

Pour compléter à grandes lignes la présentation de la nouvelle de langue française, il aurait été encore souhaitable de caractériser la nouvelle d'Asie, de l'Océan indien et du Pacifique. L'enjeu est risqué, voire impossible, vu l'absence de références, de sources et, tout simplement, de textes littéraires³⁰. Les littératures d'Indochine (Vietnam, Laos, Cambodge) et du Pacifique (Nouvelle-Calédonie, Polynésie française) sont jeunes et l'Europe souffre d'un grave manque d'informations sur l'histoire, l'évolution et l'état actuel du monde littéraire d'Asie et du Pacifique.

Cette affirmation concerne l'histoire générale de ces littératures tout aussi bien que les genres particuliers, y compris la nouvelle. Ainsi, pour éviter des inexactitudes ou le risque de présentations fausses, n'y a-t-il pas d'autre ressource que d'indiquer des cas individuels et particuliers sur lesquels il est possible de réunir quelque documentation : Linda Lê (Vietnam) vit et publie en France. En dehors de quelques romans, elle a fait paraître un recueil de nouvelles, *Solo* (1989). Anna Moï est une autre auteure vietnamienne de langue française. Elle publie des romans, essais et recueils de nouvelles, dont *L'Écho des rizières* (2007) ou *Parfum de pagode* (2007). Nicolas Kurtovitch (Nouvelle-Calédonie) cultive tous les genres, avec une priorité prononcée pour la poésie et les nouvelles, publiées dans des revues ou en volumes, par ex. *Forêt, terre et tabac* (1993) ou *Totem* (1997). K. Madavane, né à Pondichéry, ancien comptoir français, est un écrivain indien qui a choisi la langue française.

Son œuvre – pièces de théâtre et récits brefs (*Mourir à Bénarès*, avant 1997) – trouve son lectorat dans les îles de l'Océan indien.

Que ces noms, choisis de manière arbitraire, soient conservés comme les premiers d'un groupe qui n'arrêtera de grandir et de s'enrichir.

¹ Tahar Ben Jelloun, cité dans Kira Rahir, « Tête haute, bras ouverts... », Luc Collès et Hélène Abraham (dir.), « Enseigner les littératures francophones 1 », *Français 2000*, Bulletin de l'Association belge des professeurs de français, numéro 206-207, avril 2007, p. 25-26.

² Cf. R. Godenne, « Les années 90 de la nouvelle française et suisse : retour à la case départ », in *Études...*, op. cit., Genève, Slatkine, p. 267-275. Ou encore une étude monographique de Daniel Magetti, « Nouvelles de femmes en Suisse romande », in C. Douzou et L. Gauvin (dir.), *Frontières de la nouvelle de langue française...*, op. cit., p. 103-112.

³ Cf. R. Godenne, « Nouvelle-instant – Nouvelle-histoire chez Charles-Ferdinand Ramuz », in *Études...*, op. cit., Genève, Slatkine, p. 395-400.

⁴ Cf. R. Godenne, « 1940-1999 : ou 50 ans d'existence cachée de nouvelles belges », in *Études...*, op. cit., Genève, Slatkine, p. 315-328. L'anthologie *Les conteurs de Wallonie*, tomes 1-2, Éditions Labor, Bruxelles, 1989 ou, pour le fantastique : Éric Lysøe (réd.), *Belgique, terre de l'étrange*, tome 1 : 1830-1887, tome 2 : 1887-1914, tome 3 : 1914-1945, Éditions Labor, Bruxelles, 2003-2005.

⁵ Le fantastique, le policier, l'espionnage, l'heroic-fantasy, la bande dessinée et compagnie – autant d'exemples de paralittératures, de littératures de marges ou encore d'interstices, comme d'aucuns la désignent avec mépris et supériorité. Tous ces domaines possèdent en Belgique depuis toujours des lettres de noblesse, cf. «De la paralittérature», numéro 179/180 de *Français 2000*, Bulletin trimestriel de la Société belge des professeurs de français, mai 2002; les sous-chapitres 3.3. «Le fantastique comme singularité belge» et 3.4. «Le succès des paralittératures», in B. Denis, J.-M. Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Loverval, 2005, Éditions Labor, p. 187-193.

⁶ Cf. R. Godenne, «Françoise Mallet-Joris nouvelliste», in *Études...*, op. cit., Genève, Slatkine, p. 439-446.

⁷ Lire cette opinion de Roland Topor sur les nouvelles de Sternberg : «Écrire un roman de plus de 250 pages, c'est à la portée de n'importe quel écrivain plus ou moins doué. (...) Mais écrire 270 contes [= *Contes glacés*], généralement brefs, c'est une autre histoire. Ce n'est plus une question de cadence, mais d'inspiration : cela demande 270 idées.» Cité in R. Godenne, *Études sur la nouvelle...*, op. cit., Paris, Champion, p. 231. Voir aussi, du même, «Jacques Sternberg nouvelliste», in *Études...*, op. cit., Genève, Slatkine, p. 405-430.

⁸ H. Weinmann et R. Chamberland (dir.), *Littérature québécoise. Des origines à nos jours. Textes et méthode*, Montréal, 1996, Hurtubise HMH, p. 2-6, 28-34, 78-85, 136-142, 240-245.

⁹ Avec, en premier lieu, Jacques Cartier, *Brief récit et succincte narration de la navigation faite ès ysls de Canada*, 1545 et Samuel de Champlain, *Les Voyages du Sieur de Champlain*, 1613.

¹⁰ L'exemple le plus célèbre : *Lettres de Marie de l'Incarnation*, 1631.

¹¹ Deux exemples romanesques : Roger Lemelin, *Au pied de la Pente Douce*, 1944 et Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, 1945.

¹² Cf. Gaëtan Brulotte, «La nouvelle québécoise : son histoire particulière et ses spécificités contemporaines», Cristina Minelle «La nouvelle québécoise des années 1980-1990 : une forme qui se fragmente» et Michel Lord «La nouvelle féminine québécoise» in C. Douzou et L. Gauvin (dir.), *Frontières de la nouvelle de langue française...*, op. cit., p. 89-102, 129-136 et 149-158.

¹³ R. Godenne, *Études...*, op. cit., Paris, Champion, p. 144.

¹⁴ Sises dans la ville de Québec, www.instantmeme.com. Les éditeurs ne se limitent nullement aux nouvelles québécoises : sont publiées des œuvres de France, ou traduites – du Canada anglophone, de l'Irlande, du Porto-Rico, etc.

¹⁵ Tous les deux recueils, établis et présentés par Gilles Pellerin, sont précédés par des avant-propos pertinents et riches : «L'agréable et utile», p. 7-10 (*Dix ans...*) et «Le temps inquiet», p. 7-22 (*Anthologie de la nouvelle...*).

¹⁶ Cf. Guy Midiohouan, Vincent Engel et Michel Guissard, «La nouvelle africaine : l'écriture d'un engagement / The African Short Story : a Writing Commitment», *Mots Pluriels* n° 9, février 1999, revue électronique : <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP999index.html> (consulté le 18 juin 2007). Voir aussi R. Godenne, «Place de la nouvelle francophone d'Afrique noire dans la nouvelle d'expression française de 1940 à 1997» in *Études...*, op. cit., Genève, Slatkine, p. 293-299 et J. Chevrier, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Paris, 1990, Hatier.

¹⁷ Recueils individuels : Léon Gontran Damas, *Pigments* (1937), Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre* (1945) ainsi que *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, préparée par Senghor (1948).

¹⁸ Voir le retentissant essai de Jean-Paul Sartre à l'*Anthologie* de Senghor, intitulé *Orphée noir*, la postface d'André Breton à *Cahier...* de Césaire ou la préface de Robert Desnos à *Pigments* de Damas.

¹⁹ Voir *Les Soleils des indépendances* (1968), *Allah n'est pas obligé* (2000), *Quand on refuse on dit non* (2005).

²⁰ Voir, à titre d'exemple : *La Poignée de poussière : contes et récits du Mali* (1977), *Petit Bodié et autres contes de la savane* (1966).

²¹ Dans le volume de *Littérature francophone. Anthologie* (dir. Joubert, Paris, 1992, Nathan), il n'y a qu'une seule nouvelle africaine, celle d'Emmanuel Dongala du Congo. Dans le volume de la même série, *Littératures francophones d'Afrique de l'Ouest* (dir. Joubert, Paris, 1997, Nathan), cinq nouvelles seulement ou leurs fragments ont trouvé place contre 39 poèmes, 71 extraits de romans et 18 extraits de pièces de théâtre.

²² Cf. R. Godenne, «L'exemple de la nouvelle africaine», in *Études...*, op. cit., Paris, Champion, p. 200.

²³ Recueil édité chez Le Serpent à plumes, à Monaco. Le cadre spatial est un lieu imaginaire, Salbounda (en créole «sale derrière»).

²⁴ Auteurs de ce recueil : Ousmane Diarra, Sirafily Diango, Alpha Mandé Diarra, Moussa Konaté et Yambo Ouologuem ; préface de Pierre Astier. Le même éditeur a fait paraître *Nouvelles de l'Île Maurice* (2007), *Nouvelles d'Haïti* (2006) et *Nouvelles de Guadeloupe* (2009), toujours préfacées par Pierre Astier.

²⁵ Lire à ce propos : Jacques Lefebvre, «Au nom du père : la littérature maghrébine de langue française», in L. Collès et H. Abraham (dir.), «Enseigner les littératures francophones 1», op. cit., p. 39-51.

²⁶ Il reste des cas éclatants et inclassables : la création francophone nouvelliste d'Isabelle Eberhardt devrait-elle être citée ici ? Cette femme exceptionnelle, disparue en 1907, était d'origine russe, d'éducation suisse. Convertie à l'islam, elle a épousé un Algérien et acquis la nationalité française.

²⁷ Lire à ce propos : Alina Ioanicescu, «Identité et identités : regards croisés sur les récits de Tahar Ben Jelloun», in L. Collès et H. Abraham (dir.), «Enseigner les littératures francophones 2», *Français 2000*, Bulletin de l'Association belge des professeurs de français, n° 208-209, septembre 2007, p. 32-40.

²⁸ L'écrivaine, née en 1920, ne désarme pas et continue à publier. En 2004 est paru un recueil *Petite Terre, Vaste Rêve*, réunissant des nouvelles, fables et autres récits brefs. À consulter : www.andreechedid.com

²⁹ 25 nouvelles, présentées par Christiane Chaullet-Achour dont les classiques Mouloud Mammeri ou Mohammed Dib et des «nouveaux», comme Salim Bachi ou Karima Berger.

³⁰ Dans le volume : J.-L. Joubert (réd.), *Littératures francophones d'Asie et du Pacifique. Anthologie*, Paris, 1997, Nathan, trois nouvelles à peine ont trouvé place. Les textes de 75 auteurs sont mentionnés dans cette anthologie et, sauf pour les trois écrivains indiqués, auteurs de nouvelles, il n'y a aucune autre information sur la création nouvelliste chez les 72 auteurs restants.

Lumières sur la ville : les représentations de l'espace dans la nouvelle policière contemporaine du Québec

SYLWIA SAWICKA

Lycée bilingue «Zmichowska», Varsovie

Le roman policier est un genre relativement neuf au Québec. C'est aussi un genre méconnu, malgré le Prix Saint-Pacôme du roman policier, remis depuis 2002, et une conférence de spécialistes qui accompagne régulièrement cet événement. Encore en 1992, Michel Lord écrivait dans *Lettres québécoises* : «Le polar, au contraire des genres comme la science-fiction et le fantastique, est encore assez peu pratiqué au Québec [...]» (Lord, 1992, p. 29). En 1994, Richard Saint-Gelais parlait de la faible visibilité des romans policiers québécois¹. Dans les débuts de l'émergence du genre, dans les années 1980-1990, le polar québécois devait par conséquent en quelque sorte esthétiquement «justifier» son existence. Mettre en scène un détective amateur en était une des méthodes car le lecteur québécois, habitué à la production américaine ou française, acceptait sans réticence la présence des enquêteurs professionnels et particulièrement efficaces dans de grandes villes des États-Unis, à Londres ou à Paris, mais il avait de la difficulté à admettre qu'un tel personnage puisse agir à Montréal ou à Québec. Il est donc intéressant de voir comment ces villes, apparemment peu propices au crime, sont représentées dans la fiction policière québécoise. Nous nous proposons de l'observer dans quelques nouvelles écrites par des auteurs majeurs du polar au Québec.

Montréal : actant et décor du crime

L'action du roman de détection classique, qu'il soit anglais, américain ou français, se déroule le plus souvent dans des endroits clos. Dans les romans d'Agatha Christie ou de Gaston Leroux, les détectives résolvent les problèmes dans des intérieurs confortables, des châteaux ou des manoirs². Chez S. S. Van Dine, Philo Vance passe son temps dans des clubs new-yorkais. Ce cadre change avec l'apparition du roman noir américain du type *hard-boiled*, étant donné que, dans ce type de récit, le détective sort dans les rues de la ville. Dès lors, le roman policier devient un genre éminemment urbain. Cependant, comme le polar fait partie de la paralittérature, la ville y sera différente de l'image qu'en offre d'habitude la littérature dite «sérieuse». Cela est dû au contrat de lecture même, qui en fait plutôt un espace global qu'un lieu anthropomorphe, décrit dans les détails. Comme l'observe Daniel Couégnas : «Le contrat de lecture paralittéraire, cet accord tacite que le lecteur entend voir respecté par l'auteur, porte en effet sur l'exclusion de l'«inutile», c'est-à-dire du non-fonctionnel au plan narratif (en paralittérature, la narrativité est dominante). Rappelons qu'il existe divers degrés de l'«inutile» sémantique. [...] Ainsi, en paralittérature, la description et le détail «non motivés», s'ils ne sont pas totalement absents, restent rares et sont ressentis comme des infractions au code. Il ne s'agit pas de *décrire*, mais de *raconter*, et moins de *raconter* que de *signifier*.» (Couégnas, 1992, p. 108)

La ville dans le roman policier sera donc rarement décrite, elle y est plutôt évoquée. Cela peut se faire par une énumération de noms propres, comme c'est souvent le cas chez Georges Simenon. Comme le remarque Dominique Meyer-Bolzinger : «Ce qui fait l'espace urbain des Maigret, en effet, n'est rien d'autre qu'une liste des toponymes.» (Meyer-Bolzinger, 2007, p. 48) Le roman noir américain crée

à son tour un catalogue des lieux fétiches qui définissent son monde : des rues, des bars, des maisons closes, des usines désaffectées³. Mais là encore, tous ces endroits sont plus rappelés que décrits. L'évocation métonymique de l'espace ne nuit cependant en rien à son importance. L'espace non décrit reflète tout de même les émotions des personnages. La ville du roman policier, surtout celle du roman noir américain, est un monde « de la peur, de la solitude, de la puissance, de l'orgueil, du danger, de la misère [...]. Elle incarne les émotions dont elle est le lieu et l'objet. Ce sont les sentiments qui la dessinent. [...] Elle est bien plus qu'un décor, elle devient un personnage ». (Blanc, 1991, p. 33)

Le roman policier québécois, surtout celui qui choisit pour décor Montréal, doit s'inscrire dans un espace doublement absent : d'une part, il s'agit de la ville paralitéraire, plus fantomatique que réelle, et de l'autre de Montréal qui pendant longtemps n'avait pas d'image littéraire. Jean-François Chassay écrit à ce propos : « [...] l'existence de la ville est fugace : on sent bien sa présence, manifestement le roman s'y déroule, mais on a aussi l'impression d'un passage éphémère, comme si elle n'était pas absolument nécessaire. Certes, la topographie urbaine renvoie à Montréal, mais on a souvent le sentiment que le roman pourrait se dérouler ailleurs. Bref, il s'agit d'un décor, souvent convaincant, mais rarement encore d'un "personnage", d'un axe central sans lequel la narration ne pourrait fonctionner. » (Chassay, 1992, p. 169).

Dans la nouvelle « noire » de Marie-Claire Blais, « Xuan, une solitude » (2003), l'image de Montréal correspond à la convention du roman noir mais, en même temps, elle est plus ancrée dans la réalité. Cette nouvelle met en scène une jeune immigrée vietnamienne, Xuan. Après s'être enfuie de sa famille d'accueil à Calgary, elle se prostitue rue Sainte-Catherine à Montréal en compagnie d'autres jeunes venus des quatre coins du monde. Par le choix des personnages et du décor, la nouvelle fait référence à des romans noirs classiques. En premier lieu, on pense au *Fou au flingue* [*Minnesota Strip*] (1987) de Michaël Collins⁴. Le roman de Collins commence avec le meurtre d'une jeune Asiatique sur le boulevard Minnesota à New York. Le narrateur commente ainsi ce crime : « La mort violente sur le boulevard du Minnesota était aussi fréquente que le whisky, l'héroïne et les Cadillac des maquereaux. [...] Simplement une fugueuse assassinée de plus ? Presque deux millions d'adolescents s'enfuient chaque année. Cent cinquante mille [...] finissent par se vendre sur le boulevard de Minnesota, les quartiers chauds, les sex-centers pour ne pas mourir. Entre quatre et huit mille meurent chaque année. [...] Abandonnés et oubliés⁵. » *Épaves* [*Street of the Lost*] (1952) de Dave Goodis commence aussi par la mort d'une jeune Chinoise dans une autre rue : Ruxton Street à Philadelphie. Une rue qui au cours de l'histoire gagne des traits humains : « C'était la voix de Ruxton Street, qui se moquait de lui et disait : tu as raison [...] d'avoir peur de moi⁶. »

Marie-Claire Blais choisit pour décor de sa nouvelle la rue Sainte-Catherine qui est ainsi décrite par Alain Médam : « [...] l'espace de prostituées, des bagarres, des restaurants topless ou bottomless, des cafés pour homosexuels des deux sexes et des jeux de bingo, des cinémas Éros et Crystal. » (Médam, 2004, p. 45) Si l'ambiance dans cette rue a changé depuis la fin des années 1960, l'époque décrite par Médam, la partie sud de Sainte-Catherine reste toujours dans le paysage montréalais une zone réservée aux plaisirs charnels. Tel est aussi son caractère dans le récit de Marie-Claire Blais. Sainte-Catherine s'y offre comme une rue « ardente » où les néons attirent les passants, de même que des enseignes érotiques criardes comme « L'Antre du Sexe », « Le Carrefour du Sexe », ou plus allusives, comme celle du bar où travaille Xuan : « Diamant de la nuit » (Blais, 2003, p. 53). Malgré son ambiance de rue mal famée et la profession douteuse de la jeune fille, la rue semble tout d'abord accueillante ; elle-même la qualifie de « chaude », « dense », « féérique » (Blais, 2003, p. 43). Les visages des clients lui paraissent « familiers » (Blais, 2003, p. 43). Elle attribue même à Sainte-Catherine des instincts maternels : « la rue était maintenant

notre mère.» (Blais, 2003, p. 47) La rue est aussi idéalisée par le maquereau de Xuan qui y voit une enclave d'égalité: «[...] n'oublie pas, Xuan, que dans ce milieu de la rue, nous sommes tous égaux.» (Blais, 2003, p. 57) Sous ces apparences protectrices, ce lieu cache cependant une face menaçante. La jeune prostituée, qui est également la narratrice de la nouvelle, répète: «je me méfie» (Blais, 2003, p. 44), et avoue avoir affaire à «l'humanité sadique et débonnaire» (Blais, 2003, p. 58). Elle rappelle des actes de cruauté qui ont lieu sur Sainte-Catherine à l'égard de vieux vagabonds ou de gens d'autres races: «[...] dans cette même rue Sainte-Catherine où tout semblait permis et toléré, l'été tombant sur nous tous comme une fièvre, on pouvait haïr et mépriser les autres aussi, chasser un itinérant d'une boutique de chaussures, il n'était pas rare non plus d'entendre un chauffeur de taxi insulter son voisin qui le dépassait, dans ces mots, sales Noirs, vous êtes tous les mêmes.» (Blais, 2003, p. 53)

Les lois de la rue sont donc dures, aussi dures que celles qui règnent dans la jungle birmane en guerre. La comparaison n'est pas anodine, car cet espace apparemment très éloigné se superpose à l'image de la rue montréalaise. La narratrice de la nouvelle a dans sa chambre une photo des jumeaux Luther et Johnny Htoo accrochée au mur⁷. Ces enfants soldats lui semblent être ses frères dans le malheur, elle s'identifie à leur sort: «Comme moi, les jumeaux n'éprouvaient aucune honte à être manipulés par des adultes sans scrupules [...]» (Blais, 2003, p. 46) La jungle où se cachent les frères Htoo est aussi inhospitalière pour les enfants solitaires que les grandes villes canadiennes: «Je pensais aussi que Luther et Johnny n'étaient peut-être que des enfants abandonnés par leurs parents, sans père, sans mère, des enfants comme mon frère et moi, comprenant qu'ils n'avaient plus de parents, qu'ils seraient désormais seuls, perdus, dans cette grande ville de Calgary. Eux, Johnny et Luther, on les avait livrés ensemble aux cruautés de la jungle où ils avaient appris à se défendre seuls.» (Blais, 2003, p. 46)

La vie d'une prostituée mineure dans une rue de Montréal devient ainsi la métaphore du sort des enfants exploités partout dans le monde. Le caractère universel de la souffrance infantile est encore mis en relief par l'évocation d'un autre espace, africain cette fois-ci. En se souvenant comment elle a été exploitée, battue, abusée dans différentes familles d'accueil, Xuan pense à des filles soudanaises, enlevées et vendues comme esclaves. Ni la jungle birmane ni le désert du Soudan ne sont décrits. Comme la rue Sainte-Catherine à Montréal, ces espaces sont tout juste évoqués par des touches impressionnistes: «rideaux de lianes et lourds feuillages» (Blais, 2003, p. 44), «les montagnes pluvieuses de la Birmanie» (Blais, 2003, p. 45), «le galop de chevaux», «les troupeaux de chèvres», «au soleil» (Blais, 2003, p. 51).

La nouvelle de Marie-Claire Blais se termine là où commencent les deux romans noirs américains déjà évoqués (*Fou au flingue* et *Épaves*), c'est-à-dire juste avant le crime. Dans l'excipit de la nouvelle, Xuan est suivie par deux hommes, elle a peur et s'approche d'une voiture de police tout en sachant qu'elle n'y trouvera pas de secours. La délinquance des jeunes est tellement répandue sur Sainte-Catherine qu'elle en devient invisible: «Comme dit Pierro [...] nous sommes si nombreux à cette heure, qu'on ne nous voit plus.» (Blais, 2003, p. 60)

Ainsi, dans la nouvelle de Marie-Claire Blais, l'espace joue le rôle du criminel. La rue tue Xuan, comme elle tue d'autres adolescents qui s'y droguent et s'y prostituent. La vie de la rue dévoile en même temps le cynisme et l'indifférence de la société qui permet l'exploitation des enfants. L'intercalation dans le tissu narratif de la nouvelle de diverses réalités hors Québec rend cette accusation plus universelle.

Benoît Bouthillette choisit pour le lieu d'action de sa nouvelle, «La Mue du serpent de terre» (2008), l'endroit qui semble être la synecdoque de la ville moderne: le métro. D'une part, la station de métro focalise la rapidité et l'anonymat qui règnent dans l'espace urbain. D'autre part, par son caractère souterrain, le métro éveille la même inquiétude que les canaux de la ville du XIX^e siècle. L'obscurité de

ses tunnels et la présence pressentie de ses habitants illégitimes font que se retrouver enfermé la nuit dans une station de métro est une grande peur du citoyen d'aujourd'hui.

Dans «La Mue du serpent de terre», Benoît Bouthillette exploite une autre angoisse des utilisateurs du métro : être poussés sur les rails par la foule pressée. Dans la nouvelle de Bouthillette, les gens se retrouvent broyés par les roues du train souterrain. Ce que l'on croit d'abord être un suicide, s'avère rapidement être un meurtre cruel. Benjamin Sioui, le détective amérindien récurrent des textes de Bouthillette, va devoir retrouver l'assassin en arpentant les couloirs du métropolitain. Le récit est mené à la première personne. Dans ce cas précis, cette subjectivité du regard a son importance, car l'inspecteur Sioui a suivi un enseignement artistique et avait été peintre avant d'être embauché dans la police. Aussi continue-t-il à peindre dans les temps morts de sa vie de policier. Derrière sa sensibilité d'artiste, l'espace est transfiguré, métaphorisé. Le métro par exemple prend l'aspect d'un grand serpent menaçant : «Le train arrive, j'ai jamais pu faire autrement, une fois que j'ai eu cette image-là, que de voir les deux yeux d'un grand serpent de terre dans les phares du métro, quand il s'annonce ou qu'il s'éloigne au fond de son tunnel, la blancheur agressive de la menace à l'arrivée, la rougeur piteuse qui bat en retraite alors qu'il s'enfonce en fin de station pour faire demi-tour... Et à chacun de ses arrêts depuis le quai, voir sa carcasse se dévider les entrailles d'une vie sans cesse renouvelée, comme une mue perpétuelle...» (Bouthillette, 2008, p. 39) Le métro apparaît à travers cette image comme une bête «agressive» et «menaçante». Au cours de l'enquête, la bête s'avérera également vorace : elle engloutira les vies des passagers innocents. Cette vision très personnelle du *subway* permet de mettre en place l'ambiance du danger, de la menace propre au roman policier. Le métro ne sera jamais décrit de manière réaliste. Il sera uniquement évoqué à la manière simenonienne par l'énumération des noms de ses stations.

Le regard personnel et l'expérience artistique de Benjamin Sioui permettent de construire la trame policière de la nouvelle. Le détective-artiste fait le plus souvent face aux meurtriers artistes⁸. Cette fois l'adversaire de Sioui se manifeste aux policiers en transformant l'espace du métropolitain. Il couvre les publicités lumineuses avec des panneaux noirs, en créant une sorte de lumière noire. Ses productions à la fois enchantent et effrayent. Benjamin Sioui les analyse avec un lexique propre à la critique artistique : «[...] c'était dans le jargon d'art une "intervention" absolument réussie, le médium était détourné de sa fonction, il en résultait un sentiment implacable et accablant de danger imminent, de menace sagement opérée, mûrie. On se sentait cernés de toutes parts.» (Bouthillette, 2008, p. 39) Le meurtrier se donne ainsi les allures d'un artiste moderne. Et pour le retrouver, l'inspecteur Sioui mènera l'enquête parmi les habitués du métro, ceux qui y passent beaucoup de temps car ils y travaillent : notamment les musiciens. Il rencontrera un joueur de didjiridoo, il se souviendra d'avoir rencontré un trompettiste génial qui, par son jeu, évoque Miles Davis mais par son apparence appartient au monde du film noir américain. Il porte un «long trench-coat au pli intemporel et un feutre à la Bogart» (Bouthillette, 2008, p. 33). Il réfléchira aussi sur le changement de répertoire chez les musiciens se produisant dans les couloirs de métro : Metallica y remplace Charles Aznavour, le heavy métal américain l'emporte sur la chanson française. Un changement qui réjouit Benjamin Sioui. Au moment où l'enquête tournera en rond, le détective amérindien se décidera d'ailleurs à intégrer cette bohème souterraine pour pouvoir mieux observer les gens et pouvoir repérer parmi eux celui qui s'acharne contre les passagers inconscients. Il le fera de manière très originale, notamment en récitant des poèmes de Gaston Miron, le plus grand des poètes québécois contemporains.

Ainsi le métro, cet *underground* urbain, devient dans la nouvelle de Benoît Bouthillette la métaphore de l'*underground* artistique, de la culture *off* tellement développée à Montréal. Les bas-fonds de la ville constituent également le théâtre de

l'intrigue criminelle et renferment la réponse à la grande question du roman policier : « qui l'a fait ? » La ville, au sens plus large que le métro cette fois, permettra également au détective de trouver la solution du mystère. Le déclic se produira lors d'une promenade nocturne. L'inspecteur Sioui, qui est un flâneur amoureux de Montréal, regardera sa ville et verra ses blessures : les routes qui ne résistent jamais aux hivers et qui à chaque printemps se couvrent de trous, les ordures qui ne sont pas ramassées assez souvent, les voitures qui roulent trop vite. Et c'est durant sa réflexion sur l'état de Montréal, par la libre association de différents éléments, que l'inspecteur réussit à résoudre le mystère qui constitue le cœur de cette nouvelle policière.

Dans « La Mue du serpent de terre », la ville de Montréal est représentée comme celle où s'épanouit une vie artistique intense mais aussi celle qui doit faire face aux problèmes qui sont communs aux grandes métropoles occidentales : la surproduction des ordures, l'état des routes, le trafic dense dans les artères principales de la ville. La ville constitue non seulement le fond de l'intrigue mais elle est un vrai acteur, peut-être même celui qui joue le rôle principal.

Le temps comme élément du paysage

Gilles Vigneault dans sa chanson légendaire disait du Québec : « Ce pays ce n'est pas un pays, c'est la neige⁹. » En effet, le temps au Québec modifie et façonne l'espace et sa perception. Par ailleurs, le rapport de l'espace au temps a une fonction chronotopique toute particulière dans le roman policier¹⁰. Loïc Ravenel observe que, dans les récits mettant en scène Sherlock Holmes, la pluie et le brouillard entraînent « des tonalités dramatiques » (Ravenel, 2007, p. 27) ainsi que « certains phénomènes climatiques [...] ont une utilité directe pour le détective et sont introduits par la nécessité de l'action » (Ravenel, 2007, p. 27). Dans le roman policier canadien-anglais, le climat rude du pays joue un rôle tellement important qu'une école appelée *ice noir* est née¹¹. Dans les romans de John Farrow (*La Ville de glace*, 1999, *Le Lac de glace*, 2001), de Marc Sinnett (*La Frontière*, 2004) ou de Gilles Blunt (*Quarante mots pour la neige*, 2002), l'action se déroule lors des tempêtes de neige ou durant des hivers particulièrement rudes. Les conditions climatiques décrites ont pour fonction d'ajouter de la « couleur locale », mais elles influencent aussi la stratégie du criminel et souvent la méthode de travail du détective.

Il en est de même dans certains romans ou nouvelles policières au Québec. Dans « Blanc comme neige » (2003), une nouvelle policière de François Barcelo, la neige joue le rôle du criminel : Pascal, l'ami du narrateur, glisse sur les escaliers extérieurs glacés en sortant d'une maison typiquement montréalaise. Voyant son ami sans conscience et le croyant mort, le narrateur, au lieu d'appeler la police, se débarrasse du cadavre et profite ainsi de l'héritage. Mais se débarrasser d'un corps à Montréal en pleine tempête de neige s'avère une tâche quasiment impossible. Une course folle commence à travers la ville où l'on ne peut stationner nulle part car toutes les places sont couvertes de congères d'un mètre de haut. Les rues aussi sont bloquées par les chasse-neige, les niveleuses, les souffleuses. Dans ces conditions climatiques, la ville se confond avec la neige et devient méconnaissable : « J'arrive à l'avenue du Parc. Du moins, il me semble que c'est l'avenue du Parc. On voit très bien les lampadaires, mais ils ne font qu'éclairer la neige qui tombe autour. » (Barcelo, 2003, p. 21) La tempête, qui a tué Pascal et qui au début empêche le narrateur de se débarrasser de son corps, permet finalement à ce dernier de disparaître sans laisser de traces.

Dans la nouvelle noire satirique de Norbert Spehner, « Avis de tempête » (2007), le mauvais temps ou plutôt la façon de l'annoncer seront motif du meurtre. La femme du narrateur trouve la mort dans un accident de voiture lors d'une tempête de neige. L'agent de police définit ainsi les causes de la mort : « intempéries, glissade, perte de contrôle, collision frontale. » (Spehner, 2007, p. 33) Dès lors, le narrateur, incapable d'accepter la disparition de sa conjointe, décide de tuer la femme qui avait

annoncé la météo à la télévision quelques minutes trop tard. Dans la nouvelle de Jean Lemieux, « Dernière neige » (2008), les traces laissées dans la neige permettent au contraire de découvrir le meurtrier. Ainsi, on peut dire que, dans tous les cas de figure, la neige comme décor, toile de fond et parfois « acteur » du crime, possède dans le polar québécois une fonction topique de premier ordre et demeure souvent un lieu essentiel de son discours.

Ainsi, même si certaines nouvelles policières québécoises représentent la ville de Montréal en profitant de la tradition du roman noir américain, leur vision de l'espace est loin d'être une simple reproduction d'illustres modèles. Les auteurs créent l'espace fictionnel de manière à rendre la spécificité de leur ville : ses endroits peu fréquentables, sa vie artistique, sa neige. Lire les nouvelles policières en classe permet donc de connaître des villes lointaines et de sentir leur ambiance. Si on travaille ce genre de textes avec des élèves, on réussit d'habitude à la fois à les sortir de la routine scolaire et à leur ouvrir une porte sur le monde.

¹ Cf. Richard Saint-Gelais, « Enquête sur le roman policier québécois », *op. cit.*, p. 423.

² Arsène Lupin, le héros des romans de Maurice Leblanc, classés le plus souvent dans la catégorie « roman de détection classique », se déplace souvent et son habileté à changer de domicile décide même de son génie du subterfuge. Cependant, les descriptions de la Normandie où se déroule l'action de nombreux romans de Leblanc restent conventionnelles, et Arsène Lupin est un cas à part dans cette catégorie des romans policiers. À ce propos, on lira l'article de Michel Bussi, « L'Étrange voyage ! La dimension spatiale des aventures d'Arsène Lupin », *Géographie et cultures*, n° 61, 2007, p. 7-23.

³ Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 61-78.

⁴ Michaël Collins est l'auteur d'une série de polars socialement engagés mettant en scène un privé manchot, Dan Fortune. Pour la curiosité du lecteur, on peut ajouter que le détective a hérité son nom d'un grand-père polonais, Jan Tadeusz Fortunovski.

⁵ Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, *op. cit.*, p. 140.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ En 1997, les frères Johnny et Luther Htoo, âgés de 9 ans, organisent dans la jungle birmane une Armée de Dieu. Ils recrutent 200 soldats de la guérilla Karen en déroute, réussissent quelques attaques contre l'armée birmane et thaïlandaise, et passent pour invulnérables. Une légende est née. La guérilla Karen contre le pouvoir à Rangoon est la plus vieille insurrection ethnique d'Asie du Sud-Est. Cf. Jean-Paul Mari, « Johnny et Luther, chefs de guerre », <http://www.grands-reporters.com/johnny-et-luther-chefs-de-guerre.html>, le 25 mai 2000, consulté le 19 mars 2009; Dominique Lagarde, « Les jumeaux karen », *L'Express*, le 14 mars 2005, www.lexpress.fr/informations/les-jumeaux-karen_665779.html, consulté le 19 mars 2009; Francis Deron, « Bo Mya », *Le Monde*, le 30 décembre 2006, <http://abonnes.lemonde.fr/80/>, consulté le 19 mars 2009.

⁸ Dans le roman *La Trace de l'escargot* (2005), Benjamin Stouï poursuivait un tueur en série qui mettait en scène ses crimes en imitant les tableaux de Francis Bacon.

⁹ Gilles Vigneault, « Mon pays », http://www.comnet.ca/~rg/ch_v001.htm, consulté le 25 août 2010.

¹⁰ Forgé par Michail Bakhtine, le concept de chronotope désigne « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » et « détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité ». Michail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 384.

¹¹ Cf. Norbert Spehner, *Scènes de crimes. Enquêtes sur le roman policier contemporain*, Lévis, Alire, 2007, p. 225, 232-235.

Bibliographie

- M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.
- F. BARCELO, «Blanc comme neige», in Patrick Leimgruber, *Montréal noir*, Montréal, Les 400 coups, p. 9-29.
- M.-C. BLAIS, «Xuan, une solitude», in Patrick Leimgruber, *Montréal noir*, Montréal, Les 400 coups, 2003 p. 43-60.
- J.-N. BLANC, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.
- M. BUSSI, «L'Étrange voyage! La dimension spatiale des aventures d'Arsène Lupin», *Géographie et cultures*, n° 61, 2007, p. 7-23.
- J.-F. CHASSAY, «Un imaginaire amnésique», in *Montréal. L'oasis du Nord*, Paris, Éditions Autrement, 1992, p. 164-170.
- D. COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.
- F. DERON, «Bo Mya», *Le Monde*, le 30 décembre 2006, <http://abonnes.lemonde.fr:80/>.
- D. LAGARDE, «Les jumeaux karen», *L'Express*, le 14 mars 2005.
www.lexpress.fr/informations/les-jumeaux-karen_665779.html.
- J. LEMIEUX, «Dernière neige», *Alibis*, n° 24, été 2008, p. 49-68.
- M. LORD, «Des recettes pas si simples que ça», *Lettres québécoises*, n° 68, hiver 1992, p. 28-29.
- J.-P. MARI, «Johnny et Luther, chefs de guerre»,
<http://www.grands-reporters.com/johnny-et-luther-chefs-de-guerre.html>.
- A. MÉDAM, *Montréal interdite*, Montréal, Liber, 2004.
- D. MEYER-BOLZINGER, «Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret», *Géographie et cultures*, n° 61, 2007, p. 43-60.
- L. RAVENEL, «Sherlock Holmes au fil du temps : éléments de climatologie "holmésienne"», *Géographie et cultures*, n° 61, 2007, p. 25-42.
- R. SAINT-GELAIS, «Enquête sur le roman policier québécois», in Réginald Hamel, *Panorama de la littérature québécoise*, Montréal, Guérin, 1997, p. 415-433.
- N. SPEHNER, *Scènes de crimes. Enquêtes sur le roman policier contemporain*, Lévis, Alire, 2007.
- N. SPEHNER, «Avis de tempête», *Alibis*, n° 22, vol. 2, printemps 2007, p. 21-34.

Cinq approches du monde de la nouvelle - petit florilège

RENÉ GODENNE

Oronte

Que m'apportez-vous là, Monsieur, et quelle idée vous prend de prétendre donner au public, qui n'en a cure, un livre composé de pièces et de morceaux! Que ne me faites-vous un bon gros volume, qu'on ne lise pas tout d'une haleine, et dont on ne puisse sauter une page, sous peine de n'y plus rien comprendre dès le cinquième chapitre?

Alceste

Le fait est que c'est un genre détestable! Un auteur qui donne un volume de nouvelles fait preuve d'une grande pénurie d'esprit.

(Charles Buet, *Présentation!*, dialogue en un acte in *Histoires cosmopolites*, Paris, Palmé, 1878)

I. Un tour du monde de la nouvelle en 80 recueils

N° 14 *Les Cent-et-Une Nouvelles des Cent-et-Un* (1833)

C'est dans une tradition que se place le recueil collectif des *Cent-et-Une Nouvelles des Cent-et-Un, ornées de Cent-et-Une Vignettes, dessinées et gravées par Cent-et-Un Artistes* (Paris, Ladvocat, 1833, 2 vol., 401p., 400p.): «L'idée d'une longue série d'intéressantes historiettes n'appartient pas [à l'éditeur] car il faudrait remonter bien haut pour en trouver l'origine, à travers les délicieux recueils de Boccace, de Louis XI et Marguerite de Navarre [...]. Le nombre de nouvelles n'excédera pas le chiffre sous lequel il les a annoncées; les Cent-et-Une Nouvelles seront toutes entièrement Nouvelles, elles porteront le nom de Cent-Un Auteurs différens, de sorte que chacun n'y contribuera que d'une seule.» (I, Avertissement, p. 4, p. 8) Mais ce projet, téméraire, de dépasser le modèle du XV^e siècle, ne débouchera que sur deux volumes, soit un total de vingt textes (encore le dernier, «La Toilette de Constance» de Casimir Delavigne, est-il un poème). Signés d'une théorie de noms, qui, à l'exception de Dumas et de Nodier, sont oubliés de nos jours mais qui eurent leur heure de gloire, les textes se définissent par une grande variété de tons et de sujets :

– Des récits dramatiques, les plus nombreux : un seigneur fait couper la main de son rival («L'Écolier de Toulouse» de Frédéric Soulié), pour avoir frappé à mort l'homme qui viola sa fille, un officier de Maximilien d'Autriche devient un proscrit («Le Château de Lueg» de Achille de Jouffroy), l'empereur Dioclétien livre aux arènes un couple de chrétiens dont il convoitait la femme («Les Deux Martyrs» de Félix Pyat), blessé dans une manifestation politique, un charpentier ne retrouve plus de travail, mais lorsqu'il meurt, on lui fera d'émouvantes funérailles («Un décoré de juillet» de Prosper Chalas), pour échapper à un destin malheureux, deux amants se noient («Un bal au bord du Majestic» de Louis Reybaud), les méfaits de deux brigands («Les Enfants de la Madone» de Alexandre Dumas), pour avoir tué le calife de Cordoue, une femme est brûlée vive («Isarde de Baux» de A. Barginet), un homme fait le serment de se trancher

la main si son frère, malade, guérit (« Dieu et le Diable » de Alphonse Karr), au pied de l'échafaud, trois anciens soldats de Napoléon : l'un est dans la charrette des condamnés ; le deuxième, le prêtre qui le reconforte ; le dernier, le gendarme qui mène l'escorte (« Le Rendez-vous » de James Rousseau), un prince se montre reconnaissant envers un homme du peuple qui lui a sauvé la vie lors d'une révolte de palais (« Gao le forgeron, nouvelle montagnarde » de Henry Martin), une femme trahit son amant la nuit de la Saint-Barthélemy (« La Présence d'esprit » de Michel Raymond), épris d'une folle, un lord simule la folie pour la rejoindre à l'asile ; lorsqu'elle recouvre la raison, c'est lui qui est fou (« Mea culpa » de Émile Deschamps), un homme comprend que le père de sa maîtresse a tué le sien (« Le Pressentiment » de Jules Janin) ;

– Des récits sentimentaux ou « domestiques » selon l'expression de la page 144 (I) : une femme cesse de boiter comme par miracle le jour où elle est enceinte (« La Boiteuse » de M. Merville), les démêlés d'un lord avec une dame dont il aime la suivante (« La Femme de chambre » de Philareste Chasles), l'achat d'un bijou est source de bien des ennuis pour une dame du monde (« Le Bracelet » de Mme Tastu) ;

– Des récits amusants : pourquoi Charles VII ne parvient pas à se débarrasser d'un moine (« Le Butor » du Bibliophile Jacob), comment une dame empêche son amant de la quitter (« Une maîtresse dans l'Andalousie » de Paul de Kock) ;

– Le dernier texte, le portrait d'un être étrange et fascinant, est le seul qui ait franchi le cap du XX^e siècle : « Jean-François les Bas-Bleus » de Charles Nodier.

À l'exception de « La Boiteuse », du « Bracelet » et du « Pressentiment », les textes témoignent dans le chef de leur auteur d'un art sûr. Est donnée là une belle leçon d'efficacité narrative, dont peu de nouvellistes aujourd'hui ont su retrouver le secret. C'est le choix de sujets forts, captivants, qui accrochent l'attention. Les auteurs ménagent adroitement l'intérêt dramatique, conduisent sans désespérer l'action vers son point culminant, élisent les détails saisissants (« C'étaient deux cadavres, l'un d'homme, l'autre de femme, violâtres, ballonnés, dévorés à demi, couverts encore de quelques lambeaux... », I, p. 374 ; « La comtesse jeta un cri et s'évanouit. Cherubino venait de lui clouer, avec son poignard, la main contre le lambris », II, p. 31), ont le sens de la ou des scènes à faire, soit en cours de récit, soit pour clore l'aventure : l'enterrement dans « L'Écolier de Toulouse », la catastrophe finale dans « Le Château de Lueg », le protagoniste de « Dieu et le Diable », qui se coupe la main, etc. Trois nouvelles méritent une mention spéciale : « Un bal à bord du Majestic », étonnante histoire d'un amour fou ; « Un décoré de juillet », image navrante et poignante de la condition humaine aux prises avec un système social aberrant – cette « histoire mais vraie » (I, p. 355) n'est pas sans évoquer *Claude Gueux* de Hugo ; « Mea culpa », dont le sujet est de loin le plus original.

En 1835 paraîtra la *Bibliothèque méridionale, Les Cent-et-Un de la Province* (« Paris a eu son livre des Cent-et-Un ; nous voulons aussi que la Province ait le sien »), mais il n'y aura que neuf textes (dont quatre en vers).

N° 33 Guillaume Apollinaire, *L'Hérésiarque et Cie* (1910)

Wilhelm Apollinaris de Kostrowisky, dit Guillaume Apollinaire (1880-1918), laisse deux recueils de nouvelles : 1. *L'Hérésiarque et Cie* (Paris, Stock, 1910, 288 p., dix-huit textes, tous publiés d'abord en revue – édition utilisée : Livre de Poche, Biblio n° 3100), 2. *Le Poète assassiné* (Paris, L'Édition, 1916, douze textes). Deux autres sont posthumes : *Contes choisis* (1922, dont quatre textes de *L'Hérésiarque*, 1927, 1987), *La Promenade de l'ombre et autres contes* (Toulouse, Éd. Ombres, 1995, 2005). *L'Hérésiarque*, en 1910, obtint trois voix au premier tour du Prix Goncourt, le prix revenant à *De Goupil à Margot, histoires de bêtes* de Louis Pergaud (voir n° 34 de ce *Tour du monde*) et le livre n'a cessé d'être réédité : en

1911, 1936, 1945, 1948, 1959, 1963, 1967, 1973, 1984, 1988, 2002. Comme quoi, quand il est signé d'un nom connu, un recueil de nouvelles peut être bien diffusé, même si, pour tout le monde, Apollinaire est d'abord un poète.

Jouant – volontairement et non sans plaisir – sur une certaine ambiguïté, les sujets de *L'Hérésiarque et Cie* («Phantasmes», le premier titre, fut jugé trop obscur) se caractérisent par le bizarre, l'étrange, le fantastique, par la mise à mal de la religion, par l'extravagance des destins choisis, avec parfois tous ces traits réunis dans un même texte :

– La rencontre du juif errant («Le Passant de Prague»), un moine bavarois fanatique consacre le pain d'une ville alors que ses habitants ne se sont pas confessés («Le Sacrilège»), après avoir passé sa vie à voler, violer, tuer, etc., un juif se fait baptiser, sûr ainsi de gagner le ciel, mieux il sera tenu pour un saint («Le Juif latin»), un théologien fonde l'hérésie des trois Vies, Dieu s'étant incarné dans le Christ et les deux larrons («L'Hérésiarque»), un athée rejette le dogme de l'infailibilité du Pape («L'Infailibilité»), un homosexuel meurt empalé («Le Giton, première histoire de châtiment divin»), Salomé danse sur la glace, qui se brise et l'engloutit («La Danseuse, deuxième histoire...»), parce qu'elle a été troublée à la vue du sexe d'un prêtre, une femme donne naissance à un hermaphrodite («D'un monstre à Lyon ou l'envie, troisième histoire...»), un mage qui commande aux démons se convertit («Simon mage»), à l'aide d'un curé, un tzigane enlève celle qu'il aime («L'Otmika», soit rapt en slave), malgré ses invocations à la Vierge, un moine ne parvient pas à faire des miracles («Les Pèlerins piémontais»);

– Dans les Ardennes belges, deux hommes se disputent une femme («Que vlove?», soit que voulez-vous? en wallon), un homme recherche le trésor des Rois Mages («La Rose de Hildesheim»), poursuivi par un mari jaloux, un homme a la faculté de disparaître dans le milieu ambiant, mais il finira quand même par être abattu d'un coup de revolver («La Disparition d'Honoré Subrac»), la machination d'un mari jaloux amène un marin à devenir l'assassin de sa femme, avant d'être tué lui-même («Le Matelot d'Amsterdam»), un homme est tout à la fois le descendant d'un écrivain sulfureux du XVIII^e siècle, Restif de la Bretonne, et de l'empereur romain Pertinax, dont le règne dura trois mois («Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte ou d'un calcul»), jamais nettoyée, une serviette utilisée par quelques personnes provoque leur mort mais leurs traits y restent gravés... («La Serviette des poètes»);

– «L'Amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d'Ormesan», le texte le plus long, raconte en six chapitres les heurs et malheurs d'un excentrique, tour à tour escroc, voleur, cinéaste obsédé par l'idée de filmer un meurtre en direct, anthropophage et inventeur de la machine à ubiquité!

À l'exception du «Matelot d'Amsterdam», qui se situe dans la grande tradition de la nouvelle cruelle du XIX^e siècle (un homme s'arrange pour faire endosser le meurtre de sa femme à un autre), de «La Rose de Hildesheim», belle nouvelle romantique par son cachet tragique et allégorique (dans le temps que la fiancée du héros se meurt, le rosier de son village se met à fleurir), le dénominateur commun de ces histoires singulières, légendaires, fantastiques, c'est la fantaisie : règnent ici la jovialité, la bouffonnerie, et non la méchanceté, la provocation. Apollinaire se révèle un étonnant précurseur des Marcel Aymé, Pierre Gripari, Pierre Siniac (et d'autres). C'est la pirouette finale, savoureuse, qui conclut l'aventure du «Juif latin»: «Cette eau [qui a servi à son baptême] ne fut peut-être que du pissat de cheval. Si cette opinion prévaut, il sera avéré que Gabriel Fernisonn n'a jamais été baptisé, et, en ce cas, mon Dieu, nous savons tous que l'enfer est pavé de mauvaises intentions» (p. 57); l'hérésiarque meurt d'indigestion; une prière tzigane: «Notre père qui êtes

aux Cieux, que votre règne arrive, que l'otmika réussisse» (p. 131); ces mots wallons, souvenirs d'un séjour de l'auteur dans les Ardennes belges, qui désamorcent quelque peu par leur côté truculent le côté dramatique des événements; le juif latin jure en wallon; «Guéris-moi, sacramento! ou je te casserai la gueule! éructe à la Vierge un pèlerin» (p. 225)... Quant aux histoires et aventures du baron d'Ormesan, le texte le plus délirant, le plus décapant/poilant comme on dirait maintenant, c'est dans un humour noir des plus réjouissants qu'il entraîne le lecteur: «L'assassin fit bien les choses. Son mouchoir n'avait pas été dérangé pendant cette lutte» (p. 224), «Le corps des femmes est plus grasset [observe le baron, réduit à manger de la chair humaine], leur chair plus tendre. J'en cherchai une et lui coupai les deux jambes. Ce travail me prit plus de deux heures» (p. 265 – quand on saura que c'est le cadavre de sa petite amie!). La quatrième partie, «La Lèpre», transpose en Toscane *L'Aventure en Calabre* de Paul-Louis Courier, autre hommage à la nouvelle du XIX^e siècle (ici un quiproquo sur les mots de «lièvre» et de «lèpre»).

On a eu raison de reprendre dans des anthologies «La Disparition d'Honoré Subrac» (*Les Chefs-d'œuvre du fantastique*, 1967, *La France fantastique*, 1900, 1978, *Les 30 meilleures nouvelles de la littérature française*, 1986) et «Le Matelot d'Amsterdam» (*Nouvelles noires*, 1985, *La Crème du crime, anthologie de la nouvelle policière*, 1991, texte repris déjà dans *Mystère-magazine* en 1959) parce que ce sont des textes exemplaires, l'un par la fulgurance de l'idée, l'autre par la force cruelle du sujet, l'un par la fantaisie à la raconter, l'autre par le ton quasi neutre à rapporter une telle cruauté, tous les deux enfin par un sens remarquable de la brièveté. Apollinaire demeure un des grands nouvellistes méconnus du XX^e siècle. L'auteur, en une occasion dans sa correspondance, parlera de «nouvelles» à propos de tous ces textes. «La Rose de Hildesheim» a paru dans *Le Journal de Salonique* (septembre 1903) avec le sous-titre de «nouvelle inédite». Nouvelliste-conteur (l'histoire d'abord!), Apollinaire sacrifie tout à l'élément anecdotique. Qu'il place le récit dans un cadre: «La lèpre! À cause de l'italien? Racontez-nous ça! Ce doit être affreux.» (p. 254) Qu'il ouvre le récit: «En dépit des recherches les plus minutieuses, la police n'est jamais arrivée à élucider le mystère de la disparition d'Honoré Subrac.» (p. 185) Qu'il termine sur une image forte (n'oublions pas les pirouettes finales): «J'appelai mon ami [Honoré Subrac]. Mais il ne répondit pas. Je tâtai la muraille, mais elle était encore tiède et je remarquai que des six balles de revolver, trois avaient frappé à la hauteur d'un cœur humain, tandis que les autres avaient éraflé le plâtre, plus haut, où il me semble distinguer, vaguement, les contours d'un visage.» (p. 192) Ce sont encore ces bonheurs de style: «Ses tétons, sous la camisole, semblaient dégringoler comme une avalanche», «Nue, son ventre s'arrondissait comme une perle» (p.143, 202). Tout donne l'impression qu'Apollinaire a pris plaisir à inventer, à raconter: gage sûr, on n'a pas encore trouvé mieux, de donner du plaisir au lecteur.

Bibliographie: *Œuvres en prose*, t. I, édition Michel Décaudin, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1977; Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, p. 339-347.

N° 75 Alain Nadaud, *Voyage au pays des bords du gouffre et autres nouvelles* (1986)

Alain Nadaud (né en 1948) est romancier: *Archéologie du zéro* (1984, 1985, 1989), *La Mémoire d'Érostrate* (1992), *Le Livre des malédictions* (1995), *Les Années mortes* (2004), *Le Passage du col* (2009), essayiste: *Littératures de l'Inde* (*Europe*, 1982, n° 633-634), *Ivre de livres* (1989), *Malaise dans la littérature* (1993), ces deux derniers ouvrages à ouvrir impérativement si on ne veut pas lire idiot. Il laisse deux recueils de nouvelles: 1. *La Tache aveugle*, nouvelles (Paris, les Éditeurs Réunis, 1980, quinze textes, 1990), 2. *Voyage au pays des bords du gouffre et autres*

nouvelles (Paris, Denoël, 1986, quatorze textes, Prix de la nouvelle du Mans, 1986). Un texte a paru seul : « Incursion en territoire Chac-Xolt » (*Triolet 6, Nouvelles Nouvelles*, 1990). Par la suite, d'autres nouvelles paraîtront en revue (*Brèves, Nouvelles Nouvelles, NYX, Le Serpent à plumes*, etc.). Il signe deux textes sur la nouvelle : 1. la préface du second recueil (p. 7-10) avec cette formule tranchée (à cent lieues des clichés qui courent sur le genre) : « La nouvelle, c'est la guérilla, non seulement entre les genres institués et dominants (roman, biographie, mémoires, etc.) qui forcent la nouvelle à adopter une position de franc-tireur, mais aussi contre soi-même. Car la nouvelle entend réaliser la gageure de se pencher au plus fin du bord de ce gouffre d'où l'écriture même sourd et brusquement surgit... » (p. 3), 2. « De la circularité : Borges, Poe, Kafka » in *43 écrivains manifestent pour la nouvelle, Nouvelles Nouvelles*, n° spécial, 1988, p. 49-57 (texte fort voisin de celui paru la même année en préface au *Terroriste et autres récits*, traduit de l'anglais de Vilas Sarang (1988, un auteur qui pourrait être Nadaud lui-même).

Nous plongeant dans un passé lointain, trois des nouvelles du *Voyage au pays des bords du gouffre* racontent des histoires étranges, singulières, celles d'une attente qui se solde par un terrible échec : un marin grec projette de parvenir aux extrémités de la terre pour contempler l'infini ; il sera arrêté au pays des Irgousthèmes, « ceux qui côtoient les gouffres » ; terrifié par le spectacle de ses compagnons qui disparaissent dans ces gouffres, il revient pour annoncer à tous que la terre n'est pas ronde (« Voyage au pays des bords du gouffre » – « ... je me sens mourir, et cela revient à peu près au même ; pourtant, de tout cela au bout du compte, je n'ai gardé qu'un indéfectible regret, comme quelque morsure secrète au cœur : n'avoir pas eu assez de courage ou d'inconscience pour succomber à ce qui devrait être en effet une bien terrible jouissance et, moi aussi, sauter comme les autres », p. 22), Attila lève des troupes pour investir une ville, mais il ne rencontre qu'une terre envahie par une nuée d'insectes (« Attila » – « Qu'était devenue, derrière ses murailles, la ville aux mille coupoles ? », p. 53), un Phrygien, aux ordres du clergé de Byzance, entreprend de détruire les douze statues d'une basilique « qu'une idiote superstition prétendait invisibles et capables de s'animer pour châtier l'hérétique qui oserait y porter la main » (« L'Iconoclaste », p. 70 – sous le même titre a paru en 1989 un roman de l'auteur sans rapport avec la nouvelle).

Dans les onze autres nouvelles, au-delà d'un même et unique sujet : l'écriture, est illustrée la symbolique de toute vie fondée sur la plus haute exigence, la plus grande passion, qui se voit pour le pire ou pour le mieux confrontée à la réalité : alors qu'il meurt tabassé, un gardien de parking trouve la force de penser aux pages qu'il écrivait (« Mort au parking » – « J'emportais avec moi la vision de cette détresse impossible à soulager. J'en conçus du remords avec, en dernier lieu, le sentiment de ma propre imperfection », p. 42), la vie de chahut qu'il subit finit par avoir raison des aspirations littéraires d'un professeur : il brûle ses écrits (« La Tentation de Pierre Villequiers » – « Cette œuvre, conquise pas à pas sur la fatigue et le découragement, qui avait reculé les bornes du quotidien, figé le cours irréversible du temps, se découvrait-elle finalement vaincue par ce qu'il lui avait été définitivement possible de conjurer [...] elle avait fini par céder à la pression continue qu'exerçait sur elle la réalité avec toute son horreur et sa banalité » p. 64), un homme se réfugie dans un pays où tout le monde écrit (« Exil en Grande-Scripturie »), un condamné à mort s'adresse au chef de l'État pour lui demander sa grâce ; en se relisant, il s'aperçoit qu'il a laissé une faute d'orthographe (« La Faute » – « L'accord du participe passé [...] j'avais oublié l'accord [...] Mais n'avais-je pas relu et vérifié cent fois ce bout de ligne ! [...] Comment n'avais-je pas perçu [...] ce silencieux effondrement de sens qui vidait la phrase de son sang et la faisait presque tomber tout entière en poussière ? », p. 140), un berger rencontre *l'esprit* du livre (« Le Buisson ardent »), un homme vit *dans* les livres (« L'Atelier »), un homme ne pense qu'à écrire (« Le Chant de l'encre »)... Une telle thématique, originale parce que hors norme et rare, est

placée sous le signe évident de Borges. Même si le principe de densité est affirmé comme élément primordial d'une esthétique (Préface, p. 8), la lecture n'est jamais difficile, parce qu'elle est fascinante. À cet égard, deux textes sont exemplaires : «Le Droit à la virgule» : un écrivain politique refuse d'enlever une virgule d'un de ses textes, ce qui signifie la fin de sa carrière, «Le Biographe» : dans la Chine ancienne, un empereur amène son ancien précepteur à le haïr, en le spoliant, en l'humiliant, afin qu'il rédige de lui la seule biographie *possible* («Il fallait que cette biographie vînt au jour contre la volonté de son auteur [...] Plus encore, il fallait que la haine fût le ressort premier de cette activité d'écrire [...] seule la rage continue et inassouvie pouvait donner assez de tranchant aux contrastes de cette œuvre à la recherche de son véritable relief», p. 126). «*Voyage au pays des bords du gouffre et autres nouvelles* apparaîtra donc comme le lieu où, sous différents angles, l'écriture s'affronte à elle-même dans le but de se saisir enfin et de connaître ce qui la fonde sans que celle-ci, menacée à chaque instant, ne veuille jamais rien céder du secret qui l'accable, si ce n'est, au terme de chaque texte, dans les chutes, quelques débris ou infimes parcelles d'une vérité éclatée à travers laquelle l'écrivain tente de reconstituer son image perdue, comme l'étoilement de quelque miroir très anciennement brisé. Duel de l'écriture avec elle-même pour un enjeu à la fois essentiel et dérisoire dont l'auteur n'est, en dernier lieu, rien d'autre que le témoin impuissant et, son corps, le champ clos où se déroulent ces cruelles et imperceptibles opérations.» (p. 10) On s'étonnera que les théoriciens actuels de la nouvelle ne se réfèrent jamais à un recueil qui pose avec autant d'acuité le problème des rapports entre l'écriture et un genre particulier (énième preuve qu'ils lisent décidément peu les œuvres).

Bibliographie : dossier Alain Nadaud, *Brèves*, été 1987, n° 26 – dossier Alain Nadaud, *Taille Réelle*, 1988, n°13.

II. Un tour du monde de la nouvelle du XX^e siècle en 80 textes

N° 17 Pierre Véry, «Cours d'instruction criminelle» (*Les Veillées de la Tour Pointue*, Paris, Gallimard, 1937, «La Renaissance de la Nouvelle»)

Une journée d'étude au lycée en 2 500 où la littérature criminelle est devenue la base de toutes les matières.

Le rire 10 pages **

Le farfelu : «Traduire en clair le cryptogramme suivant : 203765254434448876789010107614190512233976101098103434 en appliquant la *Méthode du chiffre carré*. C'est la classe de mathématiques. Classe de Lettres : - Messieurs, le *Triangle*, en littérature, est donné par ces trois personnages principaux : la victime, l'assassin et le policier. On compte trente-deux situations dramatiques.» (p. 216-217)

Cette scène se passe dans un lycée en France vers l'an 2 500. La littérature criminelle incorporée vers les années 2 300 aux programmes du baccalauréat a, peu à peu, pris le pas sur toutes les autres formes de littérature, qui sont tombées dans le discrédit, puis, dans l'oubli. Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Conan Doyle, Edgar Wallace et certains auteurs spécialisés du début du XX^e siècle sont devenus des classiques dont l'étude commence en cinquième et se poursuit jusqu'en philosophie. Chaque élève, dans son pupitre, a une histoire du roman policier français et étranger, un livre de morceaux choisis policiers avec glossaire et commentaires, un précis de technique policière, un abrégé du Code pénal et du Code d'Instruction criminelle, un manuel d'exercices policiers, un dictionnaire policier : le *Locard*. (p. 213)

N° 38 Emmanuel Roblès, « Le Rossignol de Kabylie » (*L'Homme d'avril, nouvelles*, Paris, Seuil, 1959)

En pleine guerre d'Algérie, un officier français, avec sa troupe, s'arrête dans un village pour rendre hommage à un vieux poète arabe ; accusé d'avoir renseigné les militaires, celui-ci sera tué.

L'actualité (la guerre d'Algérie)

11 pages

La résonance de la finale

La même clarté douce et froide s'étendait sur la campagne. Noredine se mit en route, tout seul à présent, mais il peinait. Pourtant, la joie, une joie toute jeune et bondissante, lui faisait presser le pas. Il fallait rejoindre Aïni sans tarder car elle devait mourir d'angoisse. Il atteignit un éperon rocheux qui dominait la vallée. Il savait qu'il ne lui restait que vingt minutes de marche à compter de ce point. Alors il se mit à chanter, à vanter la beauté de cette nuit. Il chantait pour lui seul, pour libérer ce trop-plein de bonheur qui l'alourdissait. Il avait attendu la mort avec calme, avec la résignation d'un vrai croyant, mais il accueillait ce sursis comme un don de Dieu. Oui, toute cette journée avait un sens et il la commença sur un air allègre que personne, jamais, ne recueillerait, puisqu'il était seul sous ces étoiles. Il chantait tout en marchant sur le sentier qu'il devinait à peine. La balle qui l'atteignit en pleine poitrine, il n'aurait pu dire si elle venait d'être tirée par un Français ou un des siens. Elle le coucha doucement sur un lit de lentisques et il sut, tandis que la vie fuyait, tiède entre ses doigts, que le destin pour le saisir, avait attendu ce chant d'espoir. (p. 127)

N° 53 Daniel Boulanger, « Cheyenne Valley » (*Fouette cocher ! nouvelles*, Paris, Gallimard, 1973)

Une fois par mois, un PDG s'évade de son ennuyeux quotidien pour se rendre dans un parc d'attractions où il joue au grand chef indien.

Les mœurs

12 pages

**

Tout le monde a son jardin secret.

Au camp du Bison des Trois Siècles, à deux pas de l'écurie, les Cheyennes, retour d'expédition, déposaient leur bulletin sur la feuille qui servait de tribune au Grand Chef, propriétaire et animateur de la vallée. Maurice Forge qui avait voté pour 43 chevaux remporta ce jour-là le prix : un lièvre braconné la veille. L'assemblée le fêta à grands coups de vin et Maurice Forge monta selon l'usage sur le tonneau en s'inclinant, la main sur le cœur. – La paix soit avec vous, dit-il de sa petite voix. – Et avec toi, répondirent les autres. S'ils se connaissaient, ils ne se reconnaissaient pas, les uns et les autres, à plus forte raison au-delà des barrières, quand ils iraient tout à l'heure rejouer leur rôle dans la farce de la ville. Maurice Forge, levant son verre à leur santé et les regardant dans les yeux, ne voyait pas le chirurgien des hôpitaux, le garagiste de la Muette, le prédicateur de carêmes, les deux photographes de mode, l'avocat d'assises et le sénateur maire commanditaire aux Halles, mais les têtes burinées de couleurs de Lièvre fin, d'Aigle Prudent, de Tortue Rose, de toutes les bêtes astucieuses nichées dans l'homme. Il piqua au feu une rôtie de large pain gris et l'enduisit d'un carré de saïndoux. – Bison des Trois Siècles, dit-il, appelez-moi un taxi. (p. 160-161)

Un Noir, SDF, à qui on avait promis jadis une belle carrière de joueur de football, vit avec sa fille dans un terrain vague de la Plaine Saint-Denis. Quand des loubards la laissent morte, après l'avoir violée, il l'enterre au milieu de la Plaine. Qui va devenir le Stade de France... Lui ne songe qu'à récupérer le corps de sa fille. En désespoir de cause, il décide de tout faire sauter le jour du match inaugural. Mais il se met d'abord à suivre le match...

Le social 19 pages **

La désespérance totale des années 90 (rythmée par un poème d'Aragon : « Ils vous détruiront, vous humilieront et prendront la maison de vos morts. » (p. 75)

Son cœur battait telle une horloge atomique et il avait décidé de différer un tout petit peu le moment parce que le match allait commencer et que soudain il était curieux de voir au moins le début, avant de tout faire péter, avant le feu d'artifice final, et de toute façon ça ne changerait rien pour Aurore, et à l'instant où il se disait ça : « De toute façon, ça ne changerait rien », il avait pris conscience de cette évidence. Au centre du terrain, le dessin que faisaient les lignes blanches entremêlées semblait contenir maintenant toute sa tristesse, et cette tristesse à ce moment-là était empreinte de quelque chose qui ressemblait à la douceur [...] et puis le match avait commencé et il n'avait plus trouvé le moyen d'organiser ses pensées de manière cohérente, de trouver un moyen, de réalimenter sa haine et sa rage, il s'était contenté de hocher la tête en cadence des mouvements du ballon, quelqu'un avait dit ça mon pote ça va être une belle partie, quand tu penses que c'est la première au Grand Stade, c'est tout de même historique d'être là, et il avait opiné, le type avait raison, ça allait être une bonne partie et il n'y avait pas de raison de la gâcher. Somme toute, là où il en était, rien ne pouvait plus vraiment avoir d'importance. (p. 80-81)

III. La nouvelle de A à Z ou un troisième tour du monde de la nouvelle de langue française

Argent

« L'argent ne passe pas par les textes courts. » (Paul Fournel, nouvelliste et ancien éditeur, 1989)

Bêtisier

« Aujourd'hui, pour compter écrire ou désirer lire une "nouvelle", il faut être un bien pauvre diable. » (André Breton, 1948) – « Une nouvelle, ça se lit aux chiottes. » (Frédéric Dard, 1987)

Cinq ans

Durée moyenne d'une collection de nouvelles au XX^e siècle.

Cliché

Il est de bon ton de chercher à définir la nouvelle avec des formules lapidaires.

Telles celles-ci : la nouvelle est un court métrage, le roman est un long métrage ; la nouvelle est une sonate, le roman est une symphonie ; la nouvelle est une saynète ; la nouvelle est féminine, le roman est mâle ; le nouvelliste est un coureur de cent mètres, le romancier un marathonien...

Telles ces autres : le printemps de la nouvelle est arrivé, c'est la renaissance de la nouvelle, la nouvelle est un genre bien français, la nouvelle est un genre adapté à notre rythme de vie, la nouvelle est une lecture de vacances... Je ne suis pas sûr que ces formules, devenues à la longue des clichés, servent la cause de la nouvelle : les unes renforcent, très maladroitement, le caractère confidentiel de la nouvelle (qui regarde un court métrage ?) ; les autres ne répandent que des idées fausses à son sujet.

L'été des nouvelles

Depuis 1997, des quotidiens ou hebdomadaires français (*Le Monde*, *Libération*, *La Croix*), des magazines féminins (*Elle*), ont pris l'habitude de réserver dans leurs numéros d'été une place à la nouvelle. C'est là une mauvaise habitude. Car c'est accrédi-ter l'idée que la nouvelle n'est qu'un produit de vacances, à consommer vite fait vite oublié. D'autant que les auteurs sollicités ne sont pas le plus souvent parmi les meilleurs nouvellistes, tout juste des noms qui font vendre...

Grand bêtisier

« Il n'y a pas de spécificité esthétique de la nouvelle. » (Pierre Lepape, 1988)

Lecture de la nouvelle

L'acte de lire une nouvelle est-il si rébarbatif qu'il éloigne les lecteurs ? Je reprendrai ici quelques conseils personnels que j'avais placés dans une étude de 1995 : – ne pas nécessairement commencer par le premier texte : parcourir d'abord la table des titres pour se faire une idée de la tonalité du livre - ne pas nécessairement lire tous les textes – ne pas oublier que les nouvellistes ne racontent pas toujours une histoire, donc accepter l'idée de lire une nouvelle sans chercher d'emblée l'intérêt anecdotique – ne pas oublier que la nouvelle ne développe pas, donc ne pas chercher à s'installer dans une histoire – en fait ne jamais lire un recueil de nouvelles comme un roman, perdre cette idée reçue que lire un recueil est chose difficile.

Mieux vaut ouvrir un bon recueil qu'un mauvais roman (il y en a). Mais l'on ne sera prêt à devenir un lecteur inconditionnel de nouvelles que si l'on préfère tout savoir d'une histoire, d'une aventure, d'une vie en peu de mots et que l'on s'ennuie à la longueur.

Rire

Au XX^e siècle, le grand absent des anthologies, des collectifs, des concours de nouvelles, des études... mais surtout des nouvelles mêmes. Membre d'un jury de concours, voilà vingt ans que je me bats pour imposer un thème comme *Histoires de rire*. *Histoires d'en rire*. Pourquoi faire rire est-il suspect ?

Statut du nouvelliste

Inexistant.

IV. Les parutions sur la nouvelle

Du bon...

Nouvelles du XVII^e siècle, édition publiée sous la direction de Raymond Picard et Jean Lafond, assistés de Jacques Chupeau, avec la collaboration de Micheline Cuénin, Léon Lombard, Lucie Picard et Monique Vincent, Paris, Gallimard, 1997, 1810 p., « Bibliothèque de la Pléiade ».

Après, ces derniers temps, des éditions critiques de recueils de nouvelles du XVII^e siècle (Segrais, 1990 et 1991, Préchac, 1993, Rosset, 1994), une anthologie de huit nouvelles (*Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle* (1995)), voici un autre ensemble, cette fois fort de quarante-cinq textes. La consécration pour

une période de l'histoire de la nouvelle française qui a toujours été ignorée, de manière incompréhensible, par les historiens de la littérature. La reconnaissance aussi. Car voilà qui offre le meilleur, pour ne pas dire le plus cinglant, démenti à tous ceux qui contestent la notion de *genre* de la nouvelle, et tout à la fois celle de l'*histoire* du genre. Eh oui, il faut se faire une raison : la nouvelle n'est pas née au XIX^e siècle comme on s'obstine à le croire. Avec ce volume de la Pléiade (va suivre un autre sur la nouvelle du XVIII^e siècle à l'initiative de Henri Coulet : la consécration toujours), la nouvelle du XVII^e siècle entre définitivement dans le domaine public/commercial.

Le volume comporte deux volets. Le premier, ce sont les textes de du Souhait (1612) à Le Noble (1697), avec des noms attendus (Jean-Pierre Camus, Sorel, Segrain, Mme de La Fayette, Donneau de Visé, Saint-Réal, Mme d'Aulnoy), avec d'autres qui le sont moins (Bassompierre, Fléchier, Courtilz de Sandras, Saint-Evremond), avec encore ces cinq exemples de récits bref tirés du *Mercur galant*. Deux (petits) regrets : l'absence d'une nouvelle de Mlle de Scudéry (il aurait été intéressant de montrer en quoi une romancière célèbre est devenue une nouvelliste à la fin de sa vie) et l'absence de « L'Histoire des amours de Cléante et de Bélise » (1691) de Mme Ferrand, une histoire d'amour qui ne s'inscrit dans aucun canevas romanesque traditionnel. Le deuxième volet, les appendices, comporte une série de trente-six historiettes en vers, et *La Nouvelle au miroir de la critique*, qui rassemble vingt textes attestant de belle manière que la réflexion « théorique » sur la nouvelle était déjà le fait des auteurs du XVII^e siècle. Doit-on dire que cette anthologie a bénéficié pour la présentation historique et l'apparat critique de quelques-uns des meilleurs spécialistes actuels du XVII^e romanesque.

Les Meilleures Nouvelles des Pays de Loire, présentées par Joël Glaziou, Nantes-Laval, Siloë, 1997, 3 vol., 174 p., 174 p., 158 p.

Due à l'initiative de Joël Glaziou, directeur de la revue *Harfang* (Angers), l'anthologie rassemble vingt et un textes (I : 4 ; II : 9 ; III : 8), signés de quinze auteurs des XIX^e et XX^e siècles, nés dans l'Ouest de la France ou qui s'en sont inspirés. Certains sont célèbres : Balzac (« Un drame au bord de la mer »), Alexandre Dumas (« Blanche de Beaulieu »), Zola (« Les Coquillages de M. Chabre »), Marcel Schneider (« Le Cœur mystère »), Hervé Bazin (« Pour une nouvelle arche de Noé »). D'autres, oubliés, n'ont jamais eu les honneurs d'une réédition moderne : Théodore Pavie, Sophie Le Royer de Chantepie, Charles Foley, Mathilde Alanic, Paul Pionis, etc. Deux noms sont cités sans texte parce que leurs nouvelles, assez longues, sont déjà régulièrement rééditées : Paul Morand avec « Milady » (Saumur et le Carré Noir) et « Parfaite de Saligny » (la Terreur à Nantes), André Pieyre de Mandiargues avec « Le Passage Pommeraye » (à Nantes). Redéfile là non seulement tout le patrimoine culturel d'une région, mais aussi un pan de l'histoire de la nouvelle : nouvelle historique, nouvelle du terroir, nouvelle sentimentale au XIX^e siècle, nouvelle fantastique, nouvelle sociale, nouvelle du quotidien, « nouvelle fable écologique » (II, p. 6), etc. Une belle anthologie à verser au dossier de la défense et de l'illustration d'un genre.

... au discutable

Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, 191 p.

Cet ouvrage d'analyse textuelle écrit par un spécialiste de Mérimée repose sur deux postulats : le concept de nouvelle est né au XIX^e siècle, il ne saurait être illustré tout à la fois que par des exemples français du XIX^e siècle et des exemples étrangers des XIX^e et XX^e siècles. De tels présupposés théoriques, outre qu'ils impliquent le rejet sans appel d'autres approches, sont si réducteurs (la nouvelle n'existerait déjà plus au XX^e siècle ; les modèles sont d'abord étrangers) qu'ils rendent tout à fait vaine la démarche initiale. Après tant d'autres (Albert Thibaudet soutenait déjà en

1936 que la nouvelle française est apparue avec Mérimée), T. Ozwald élève une conception de la nouvelle au rang de norme, en éliminant les œuvres qui n'y correspondent pas, qui ne pourraient qu'infirmes ses démonstrations (démonstrations en outre qui reposent sur un bien petit nombre de lectures de nouvellistes du XX^e siècle : dix-sept noms – pas de Annie Saumont, Marguerite Yourcenar, Pierre Gripari, Noël Devaulx, Marcel Schneider, Christiane Baroche, Charles-Ferdinand Ramuz, Stéphanie Corinna Bille, Georges-Olivier Châteaureynaud). Je me suis toujours demandé comment on pouvait ainsi refuser le fait que, pendant quatre siècles, du XV^e au XVIII^e, le terme de « nouvelle » a désigné couramment des textes et que leurs auteurs étaient conscients d'être des nouvellistes (un exemple parmi d'autres : « En un mot, dit un personnage de *La Maison des jeux*, 1643, de Charles Sorel, nous voulons des nouvelles, le mot l'emporte »). Passe encore du temps de Thibaudet qui manquait d'information, mais à présent que des seiziémistes, des dix-septiémistes, depuis tant d'années ont établi l'existence d'une *histoire* de la nouvelle, un tel refus est une aberration parce qu'il est la preuve d'une démarche qui ne tient pas compte des textes mais seulement de l'idée que l'on se fait des textes. Tout se passe comme si, depuis quelques années en France, aux yeux d'une certaine critique, on ne pouvait réfléchir sur la nouvelle qu'à partir d'un corpus de noms et de titres, qui sont toujours les mêmes (Mérimée, Maupassant, Poe, Borges), et jamais d'autres (par exemple, pourquoi *L'Heptaméron* et pas les *Cent Nouvelles Nouvelles*, Tchekhov et pas Katherine Mansfield ?). Tous les vrais exégètes de la nouvelle enfin savent qu'il n'y a pas plus grand leurre que de se tenir à une définition normative de la nouvelle, la réalité des textes se chargeant vite d'annihiler pareille construction de l'esprit. Par ailleurs, si l'on doit réagir à plus d'une affirmation bien imprudente (par exemple, celle, historiquement fautive, selon laquelle Diderot serait le premier théoricien de la nouvelle : c'est oublier Segrais, Sorel, Du Plaisir, Lenglet du Fresnoy, Argens ; celle, simpliste, selon laquelle le XX^e siècle n'aurait innové en rien : c'est oublier la « nouvelle-instant », le « recueil-ensemble »), l'on doit surtout relever de graves manquements critiques. Aucune mention n'est faite de ces travaux récents sur la nouvelle du XX^e siècle (ne parlons pas des recherches des dix-septiémistes, ignorés) : O. Dezutter, Th. Hulhoven, *La nouvelle* (1989, 1991), M. Viegnès (*L'esthétique de la nouvelle française du vingtième siècle* (1989), J.-P. Boucher, *Le recueil de nouvelles* (1992), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle. Actes du colloque « L'Année Nouvelle »* (1994)... Une certaine critique universitaire devrait savoir qu'elle ne détient pas le monopole des études sur la nouvelle, et devrait aussi cesser de snober sa propre littérature.

Nouvelles galantes du XVII^e siècle, présentation par Marc Escola, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, 547 p.

Ce n'est pas moi qui vais me plaindre de l'apparition d'une cinquième anthologie de nouvelles du XVII^e siècle¹ en l'espace d'une décennie ! Sont rassemblés ici les textes suivants : « La Princesse de Montpensier » et « La Comtesse de Tende » de Mme de La Fayette, « Dom Carlos, nouvelle historique » de Saint-Réal, « La Duchesse d'Estramène » de Du Plaisir, « Le Comte d'Amboise, nouvelle galante » et « Inès de Cordoue », nouvelle espagnole de Mlle Bernard – avec en appendice « Saint-Réal et l'histoire : *De l'usage de l'histoire* » (extraits), « Du Plaisir et la poétique de la nouvelle : *Sentiments sur l'histoire* ». S'il n'est pas question de contester l'information et la qualité du commentaire de l'anthologiste, ce nouvel opus m'interpelle sur plus d'un point :

- Le titre d'abord : je me demande s'il était vraiment le titre adéquat en raison du choix de l'épithète de « galant », le mot vedette de surcroît, qui risque de ne pas être bien compris puisqu'il n'a pas la signification qu'on lui donne à présent.
- Comme plusieurs dix-septiémistes actuellement, M. Escola n'envisage pas en fin de compte les textes comme des nouvelles, mais comme des romans : des

« nouveaux romans », « des romans nouveaux », « des romans modernes », écrits par des « romanciers ». Comme s'il n'y avait pas une histoire propre de la nouvelle du XVII^e siècle, ce que personne ne conteste plus, même si la nouvelle n'offre en aucun cas un visage moderne. Les textes sont dès lors replacés dans une histoire du roman, alors qu'ils devraient l'être dans une histoire *générale* de la nouvelle.

– Le choix des textes enfin : était-il nécessaire de proposer pour la énième fois les deux titres de Mme de La Fayette qu'on trouve partout depuis tant d'années et « Dom Carlos, nouvelle historique », déjà repris dans l'anthologie de R. Guichemerre et dont le Livre de Poche publie dans le même temps une édition séparée (la sottise concurrence chez les éditeurs !). Tout ceci m'incite à penser que la nouvelle du XVII^e siècle, si l'on continue dans cette voie, va bientôt connaître le même sort que la nouvelle du XIX^e siècle, représentée presque toujours par les mêmes textes dans les anthologies qui se succèdent, au nom d'une exemplarité qui a été décidée une fois pour toutes par certains et qui ne permet plus, la force du conformisme !, l'ouverture à d'autres textes.

V. Souvenirs d'un lecteur de nouvelles

Marcel Arland

Ma seule rencontre avec Marcel Arland date de 1972 : dans son bureau chez Gallimard. Dès 1958, je lui avais écrit, à plusieurs reprises, au sujet de mon mémoire de licence qui lui était consacré. J'avais été touché par son extrême gentillesse à être à l'écoute de mes questions, souvent élémentaires, sa diligence à me répondre par retour du courrier ; la précision et la qualité de ses commentaires m'ouvraient les yeux sur toute une série de facettes de la création littéraire (l'étiquette de « nouvelle-instant » que je lançai par après me fut inspirée par une de ses remarques). C'est donc tout naturellement que je souhaitai le rencontrer, quand, dans les années 1970, je préparais mon étude sur la nouvelle française. Lors de notre entretien, quelques heures à peine, je ne manquai pas d'être frappé par les longs moments de silence qu'il imposait à son auditeur, au point de le mettre mal à l'aise : c'est depuis ce jour que je décidai de ne plus aborder un auteur un questionnaire sous le bras ! Cet entretien m'a toujours laissé une impression d'inachevé : j'étais devant un homme qui *refusait*, par modestie *vraie*, mon admiration pour son œuvre de nouvelliste. Par la suite, ce sentiment, qui ne confina jamais à la dévotion, je préfèrai le lui témoigner dans une correspondance régulière, fidèle, où je l'entretenais de mes nouveaux travaux. Les lettres reçues étaient attentives, chaleureuses, émues. C'est ainsi qu'il me proposa de me faire attribuer par l'Académie française un Prix pour un ouvrage... qui n'était pas consacré à la nouvelle ! (Et la promesse fut tenue.) Lorsque j'appris son décès par la voix si impersonnelle d'un journaliste de la télévision, j'eus ce réflexe, incroyablement professionnel, d'aller inscrire dans mon répertoire des nouvellistes à côté de son nom la date de sa mort. C'est mon souvenir de lecteur de nouvelles le plus triste...

L'Affaire Maupassant

Cela faisait longtemps que me trottait dans la tête cette remarque acide d'Édith Thomas, datée de 1954 : « Si Maupassant, si Tchekhov revenaient sur cette terre, ils ne trouveraient vraisemblablement pas, en France, d'éditeur. » Comment imaginer, voyons, pareille chose ? Ce serait impensable. Quoique... J'eus donc l'idée, fin 1990, de monter de toutes pièces un canular, dont je ne suis pas fier au vu de ses résultats. Je fis envoyer par la belle-mère de ma fille, qui le signa, un texte de Maupassant au Concours de nouvelles d'Évry 1991 (dans mon esprit, il n'était pas question de l'adresser sous mon nom : trop suspect, mon refus d'écrire des nouvelles

étant connu) et à cinq revues de nouvelles : *L'Encrier Renversé*, *NYX*, *XYZ* (Québec), *Taille Réelle*, *Nouvelles Nouvelles* (manquait à l'appel *Brèves*, la plus ancienne : je ne me sentais pas capable, je l'avoue, de gruger des éditeurs qui m'avaient toujours fait confiance). Le texte de Maupassant, « Regret », tiré du recueil *Miss Harriet*, rapporte l'histoire suivante : un homme, à la fin de sa vie, réalise que la femme d'un ami, aimée en secret depuis toujours, aurait cédé à ses avances s'il avait été plus entreprenant. Pour, croyais-je, brouiller les pistes, j'avais changé le titre (devenu « Tristesse »), les noms des trois protagonistes et des termes trop « français » comme « lycée », « préfecture » (le texte venait de Belgique). Le temps passa. Certains accusés de réception me laissèrent déjà perplexes : pour *Nouvelles Nouvelles* et Évry, il fallait de toute urgence envoyer une seconde copie ; pour *Nouvelles Nouvelles* et *XYZ*, il était vivement conseillé de s'abonner à la revue ; pour *XYZ* en plus, il était exigé d'acheter d'anciens numéros d'une valeur de dix dollars (la commande, partie en mars 1991, ne fut jamais honorée !). Le temps passa à nouveau. Vint alors le moment si attendu de la sanction des comités de lecture. Et ce fut la catastrophe. À l'exception de *L'Encrier Renversé* qui accepta (je dévoilai alors à son directeur la supercherie), les autres exprimaient un refus sans appel. Les bras m'en tombaient à lire les raisons invoquées. Passe encore pour *Taille Réelle*, fermé au pathétique du texte, mais que penser des rapports des deux lecteurs de *Nouvelles Nouvelles* (il y eut donc SIX refus pour UN accord). Pour le premier, « l'écriture, la fin manquent de force qu'on regrette », pour l'autre, « il faut absolument donner à ce texte, qui a une réelle profondeur (ouf !), une dimension littéraire (!) en le débarrassant des faiblesses d'expression qui le gênent », et de conclure sur un superbe « courage » ! Assez incroyable, n'est-ce pas ?, quand on songe au manque de jugement de ceux qui se prétendent/se prétendaient les maîtres à juger de la nouvelle contemporaine (*Nouvelles Nouvelles* a cessé – heureusement – ses activités). À Évry, le texte n'a même pas été retenu sur les 1 037, *mille trente-sept*, mis au concours. Et de rester coi quand cette incompétence se double d'une prétention inqualifiable : le rédacteur en chef de *NYX* de m'avouer ainsi, fin 1991 à Évry, que même signé de Maupassant le texte n'aurait pas été repris. Un ami à qui je racontai toute cette (triste) affaire, avança que j'aurais dû pousser la plaisanterie plus loin et soumettre « Boule de suif », rebaptisé par exemple « Pâté de suif ».

Histoire d'un cauchemar : la publication d'une anthologie de nouvelles au XX^e siècle

C'est dans les années 1980 que j'ai eu l'idée du projet d'une anthologie de la nouvelle d'expression française qui devait couvrir tout le XX^e siècle. Le temps était venu, me semblait-il, en cette fin de millénaire, fort d'un certain recul, à l'appui de nombreuses lectures, de constituer semblable volume. Dans mon esprit, il devait représenter la meilleure défense et illustration d'une forme de récit si mésestimée (pour autant que soit rassemblé un nombre suffisant de bons textes mais, croyez-moi, ils se pressent au portillon), être aussi, pourquoi pas, un instrument de travail destiné à rendre service au monde de l'enseignement. Inédit et original puisque n'existe aucun ouvrage de ce type, le projet me paraissait si évident, si nécessaire, que je me mis en quête de le réaliser. Mais j'allais vite déchanter. Car l'histoire des années 1980-1990, c'est pour moi une succession d'échecs auprès d'éditeurs, français, belges, suisses ou québécois, grands, petits, moyens, qui se soldent tous par un refus (la foi ne soulève pas les montagnes). Un bilan désastreux qui s'établit comme suit : deux tentatives en 1980, neuf en 1981, six en 1982, une en 1983, deux en 1984, deux en 1985, trois en 1986, deux en 1988, une en 1989, deux en 1990. Soit trente échecs, auxquels il convient d'ajouter l'une ou l'autre démarche informelle. Les réponses ne variaient guère d'un éditeur à l'autre : de louer le projet, d'apprécier plutôt mes choix, mais d'exprimer une fin de non-recevoir en raison des droits d'éditeurs élevés qu'il faudrait déboursier avant de commencer quoi que ce soit (aucun auteur n'étant

tombé dans le domaine public), avec comme effet de rendre quasi inabordable le prix du livre mis sur le marché. Je passe sur l'éditeur communiste qui réclame Aragon, Elsa Triolet, sur l'éditeur belge qui s'étonne du peu de Belges retenus, sur cette lettre expédiée aux éditions Belfond qui échoue chez Julliard, sur l'accusation de faire une anthologie « Gallimard » (qu'y puis-je si la majorité des nouvellistes majeurs du XX^e siècle figurent dans son catalogue ?)... Une fois, je crus toucher au but : lorsque Pascal Quignard, alors membre du comité de lecture chez Gallimard, m'invita – je croyais rêver – à lui soumettre les sommaires de *deux* volumes qu'il verrait bien figurer en Folio, l'un pour la nouvelle française, l'autre pour la nouvelle hors Hexagone. Invitation à laquelle je m'empressai, on s'en doute, d'accéder. Heureusement le service commercial veillait pour le rappeler à l'ordre et moi à la réalité. Et de recevoir cette lettre, qui me stipulait sans ménagement que « les services de diffusion et de distribution continuent d'estimer extrêmement difficile de sensibiliser le grand public aux nouvelles, qui font partie d'un genre tout à fait dépassé » (14 juin 1988). Dur, non ?

En 1991, je décide de mettre fin à ces tentatives et d'oublier ces déconvenues à répétition. Et le temps passe. Jusqu'au jour... Jusqu'au jour où je reçois en avril 1999, une lettre de Claude Seignolle, cet auteur qui a fait du fantastique le sel de ses nombreux recueils : il a lu la fiche que je lui avais consacrée dans mon *Tour du monde de la nouvelle en 80 recueils*², il l'a appréciée, et il m'invite à prendre contact avec lui. Ce que je fais. Et de m'avertir alors d'un projet qui devrait m'intéresser : la directrice d'Omnibus, où il a publié quatre volumes de *Contes, récits et légendes des pays de France*, prépare une anthologie de la nouvelle du XX^e siècle, elle s'est déjà mise en rapport avec plusieurs personnes, qu'elle doit oublier au plus vite, m'assure-t-il, quand elle me connaîtra (!). Et voilà, c'est reparti : la machine s'emballa à nouveau... Je prends rendez-vous avec la directrice, je la vois en mai, je la revois... et elle marque son accord. Non seulement pour une anthologie du XX^e siècle mais pour une *autre* du XIX^e siècle. Et j'aurai carte blanche. (Le bonheur est dans les nouvelles.) Comme le volume du XX^e siècle posera problème en raison de ces droits d'éditeurs, décision est prise de publier en premier celui du XIX^e siècle (*Nouvelles des siècles. 44 histoires du XIX^e siècle*). Je concocte un sommaire, d'où sont exclus les textes les plus connus de Mérimée, de Maupassant, de Théophile Gautier, par exemple, puisqu'on les retrouve déjà dans les anthologies existantes, pour ouvrir la curiosité à d'autres textes, à d'autres noms, ou tombés dans l'oubli, ou encore célèbres mais auxquels on ne songe pas. Après dix mois, en février 2000, sort un volume de 851 pages. Pendant ce temps, je reprends mon projet d'anthologie du XX^e siècle. Et tout se présente sous les meilleurs auspices : Gallimard, à la surprise de la directrice habituée à traiter durement avec la maison, donne son aval. Les autres éditeurs ne pourront que suivre. Aussi la préparation du volume est-elle menée rondement. Fin prêt pour l'impression, les épreuves corrigées et l'illustration pour la couverture choisie, il est annoncé dans le catalogue d'Omnibus et sur internet. On arrive en 2001. Et – comment aurais-je pu l'imaginer ? – les choses se gâtent : la parution est retardée, puis reportée. Parce que, contre toute attente de la directrice, le volume du XIX^e siècle n'a pas rencontré le succès escompté. Tout cela pour dire qu'il s'est mal, très mal vendu (1 443 exemplaires en 2000 sur un total prévu de 6 124). Le service commercial dès lors de rechigner à s'engager dans une autre aventure.

Mais le pire est à venir : en juin 2005, quand je reçois une lettre du directeur commercial de la maison d'édition m'annonçant que l'anthologie est envoyée au pilon.

¹ *Anthologie des nouvelles du Mercure galant, 1672-1710*, éd. Monique Vincent (1996), *Dom Carlos et autres nouvelles*, Roger Guichemerre (1995), le volume de la Pléiade (voir ci-dessus), *Nouvelles françaises du XVII^e siècle*, éd. Réal Ouellet (2000, Québec).

² *Les Chevaux de la nuit et autres récits cruels* (1967).

Recension

BERNARD DELCORD

Nouvelles belges à l'usage de tous

Luc Pire (« Espace Nord »), 2010

Les *Nouvelles belges à l'usage de tous*, parues naguère chez Luc Pire à Bruxelles dans la collection « Espace Nord », rassemblent, choisis par René Godenne, des textes courts rédigés par la crème de nos écrivains : Camille Lemonnier, Georges Rodenbach, J. H. Rosny aîné, André Baillon, Charles Plisnier, Georges Simenon, Michel de Ghelderode, Franz Hellens, Thomas Owen, Jean Ray, Marcel Mariën, Marcel Thiry, Dominique Rolin, Nicolas Ancion, Vincent Engel et Grégoire Polet, ainsi que par quelques « deuxièmes couteaux » fameusement affûtés : Louis Delattre, Jacques Sternberg, Madeleine Pierson-Piérard, Georges Thinès, Michel Lambert, Michel Host, Pierre Mertens, Colette Nys-Masure et Yves Wellens. Le caléidoscope ainsi construit donne une image composite de l'imaginaire tel qu'on le couche sur le papier au « pays du surréalisme » (les rapports avec la représentation du réel y passent par un usage (dé)construit de la langue française, selon lequel le respect des règles lexicales et syntaxiques débouche, fatalement parfois, sur la transgression des codes perceptifs et sentimentaux). Qu'il s'agisse de l'intrusion du malheur dans la vie de quelques paysans, d'un homme qui éprouve le sentiment désagréable d'être suivi par un autre jusqu'à ce qu'ils se retrouvent face-à-face, d'un autre qui découvre la plus belle nuque du monde, du curieux don d'un peintre, du destin tragique d'un révolutionnaire bulgare au début du XX^e siècle, de masques carnavalesques, de la terrible vengeance d'un pêcheur de perles victime de la cupidité d'un aventurier, d'un étrange numéro de téléphone, d'une brève rencontre, d'un musée de l'automobile pas comme les autres, de l'irruption d'un pauvre dans un restaurant cossu, de réminiscences de pique-nique en famille, de l'inconfort de porter un nom connu ou de la description du jour où la Belgique a disparu...

Enseigner (par) la nouvelle

VINCENT ENGEL

Université catholique de Louvain

Lorsqu'en 1992, à l'issue du Festival de la Nouvelle de Saint-Quentin, j'ai eu l'idée de monter une opération autour de la nouvelle qui combinerait la création, la recherche et l'enseignement, j'avais l'innocence et la naïveté (lesquelles confinaient à l'inconscience) des explorateurs qui, ne sachant pas que leur rêve est impossible, finissent par le réaliser. C'est ainsi qu'est née «L'Année Nouvelle» à Louvain-la-Neuve qui, de septembre 1993 à juin 1994, a convoqué auteurs et chercheurs de toute la francophonie pour des rencontres autour de ce genre méconnu et maltraité. Le catalogue des activités est long et commence par ce recueil, coédité par quatre éditeurs (un belge, un franco-suisse, un luxembourgeois et un québécois), reprenant 71 nouvelles écrites par des auteurs représentant tous les âges et toute la francophonie, jusqu'en ses terres les plus éloignées. Puis, une vingtaine de ces auteurs sont venus en résidence à Louvain-la-Neuve pour rencontrer des publics variés, dont des écoles (ce fut l'occasion, à travers la rituelle rencontre à l'Alliance Française de Bruxelles, de publier dans la foulée *Nos ancêtres les Gaulois*, recueil des textes à travers lesquels les écrivains exposent leur vision – rarement protocolaire! – de la francophonie). Pendant ce temps, pour les écoles, un concours, non pas d'écriture mais bien d'adaptation de nouvelles. Pour finir par un colloque-festival de trois jours, au cours duquel des spécialistes ont présenté des travaux sur le genre (réunis ensuite dans un volume d'actes), des débats ont été organisés avec les auteurs, sans oublier les spectacles et les expositions qui ont décliné les mille-et-une recettes pour accommoder ce genre si riche.

Comme Alexandre Dumas, le moment est (presque) venu de se dire... Vingt ans après. Quelles leçons tirer de cette organisation – que j'avais voulue unique, n'aimant pas les habitudes? Une leçon négative: quoi qu'on fasse, quelle que soit l'importance, voire la démesure, des efforts que l'on prodigue pour défendre le genre de la nouvelle (du moins dans l'espace francophone), rien ne change véritablement. Les éditeurs sont toujours aussi frileux, pour ne pas dire lâches; les journaux n'en publient plus; les gens n'en lisent pas, ou peu s'en faut. Mais il y a aussi des leçons positives, et ce sont celles-là que j'aimerais développer ici.

À sa façon, «L'Année Nouvelle» a décliné toutes les manières d'utiliser la nouvelle, en particulier dans des classes de l'enseignement secondaire. Mais avant de les envisager, il convient de revenir sur le constat négatif et de s'interroger – cela servira par la suite – sur les raisons de ce discrédit.

Il tient, je pense, à une modalité éditoriale. Tout d'abord, la disparition des nouvelles dans la presse, qu'elle soit quotidienne ou hebdomadaire. L'âge d'or supposé du genre, à savoir le dix-neuvième siècle, a pu être ainsi qualifié parce qu'à l'époque, la presse publiait beaucoup de nouvelles, au point que certains auteurs en vivaient. Dans le monde hispanophone et anglo-saxon, c'est toujours le cas, et même des revues aussi spécialisées que *Playboy* publient régulièrement des nouvelles écrites par les plus grands auteurs. À cette carence, s'ajoute le fait que, lorsqu'on publie des nouvelles, c'est sous la forme d'un recueil. Or, au risque de choquer, j'affirme qu'il s'agit vraisemblablement du pire mode d'édition pour ce genre. Chaque nouvelle est une orchidée, et l'on sait que cette fleur ne souffre pas d'être mise en bouquet. Le recueil est assurément le meilleur moyen de tuer le goût pour la nouvelle chez des lecteurs qui ne sont pas les plus avertis, les plus compétents et les plus aguerris. En effet, à chaque nouvelle lue, le lecteur est amené à fournir un travail: il doit pénétrer dans un univers imaginaire, s'imprégner de la musique d'un style, se familiariser avec des personnages. Ce travail se révèle être un bon investissement

lorsqu'il se déploie sur plusieurs centaines de pages. Dans le cas de la nouvelle, il devra être amorti beaucoup plus vite. Or, dans un recueil, ce travail doit être réitéré à chaque nouvelle. Ceci provoque, inconsciemment, un obstacle chez le lecteur, car le recueil se présente physiquement comme un roman – ajoutons à cela que certains nouvellistes poussent le vice jusqu'à donner le même nom à des protagonistes de différentes nouvelles, alors qu'il s'agit d'individus totalement étrangers les uns aux autres. Mieux vaudrait assurément publier les nouvelles de manière isolée – d'où l'importance de la presse. Mais toutes les tentatives qui ont été faites dans ce sens se sont soldées par des échecs commerciaux retentissants – et même les collections «à un euro» construisent leur rentabilité sur des courts romans ou des assemblages de plusieurs nouvelles.

Il y aurait donc un réel apprentissage à faire auprès du lectorat : un recueil de nouvelles ne doit pas se lire d'une traite, ni même dans l'ordre proposé. Il n'existe que pour une question de pragmatisme éditorial ; laissez-le reposer sur votre table de salon ou de chevet, piochez quand bon vous semble. Et si vous enseignez, ne demandez pas, a priori, à de jeunes lecteurs de lire tout un recueil de nouvelles...

À présent, soyons positifs ! Pourquoi recourir à la nouvelle dans l'enseignement ? Et – ou – pourquoi enseigner le genre de la nouvelle ? Je commencerai par la seconde question.

Enseigner le genre de la nouvelle répond à un double constat : pragmatique et esthétique. Pragmatiquement parlant, nul n'ignore que les jeunes lisent de moins en moins. Il y a donc plus de chances de leur faire lire une nouvelle qu'un roman. Je déteste ce genre d'argument, qui n'est ni plus ni moins qu'un nivellement par le bas. Disons-le autrement : par la brièveté de la nouvelle et par l'extrême variété des univers qui s'y déploient (fantastique, policier, réaliste, fantasy, science-fiction), on pourra offrir à un jeune public un choix assez large pour avoir une chance de le toucher et de lui donner (ou de le renforcer) le goût de la lecture. Ceci corrobore ce qui, à mes yeux, devrait être le fondement de toute pédagogie : outre les savoirs, il faut donner envie. Avec un roman, le professeur joue quitte ou double ; avec une nouvelle, en cas de rejet, le mal est limité, alors qu'en cas de succès, le gain est multiplié. Qui plus est, si par chance le roman plaît, le risque d'une déception et des conséquences de celle-ci à la lecture du prochain roman sont démultipliés ; alors qu'en cas d'échec pour une nouvelle, les risques pour la suivante sont réduits puisque «l'effort» aura été moindre.

Il faut évidemment, avant d'aller plus loin, rappeler une vérité première : la nouvelle n'est pas un « sous-genre ». Elle n'est pas un « roman en puissance », un « roman raté », une « ébauche ». La nouvelle est un genre à part entière, avec ses spécificités propres, lesquelles sont facilement présentables à un jeune public (d'autant qu'aucune définition n'est véritablement satisfaisante)... En la matière, l'approche la plus juste reste celle de René Godenne. Un genre majeur, donc, pratiqué par tous les prosateurs (ou peu s'en faut). Quand je dis qu'il faut privilégier la nouvelle pour donner le goût de la littérature à des jeunes qui ne l'ont pas, ce n'est pas comme si je disais : il faut montrer des mangas japonais pour faire aimer Godard. Pour conserver la métaphore cinématographique, cela correspondrait plutôt à l'idée qu'il faut montrer des courts métrages de Godard, ou d'autres cinéastes de ce genre, pour faire aimer le cinéma d'auteur. On n'est jamais obligé d'aimer un auteur en particulier ; mais un enseignant en littérature doit avoir pour objectif premier de faire aimer la littérature à ses élèves – encore faudrait-il, pour cela, que lui-même l'apprécie, ce qui n'est pas toujours le cas.

Genre à part entière, ce qui signifie genre exigeant. Le nouvelliste n'est pas un romancier au rabais ou paresseux ; le professeur qui enseigne la nouvelle ne peut pas être davantage un enseignant au rabais ou paresseux.

Et c'est ici que surgit le premier avantage pédagogique de la nouvelle. J'ai du mal à concevoir comment toute une « histoire de la littérature » s'est construite sur le

principe des anthologies. Sans doute est-ce dû au fait que la discipline scientifique de l'histoire littéraire est née au dix-neuvième siècle, quand le roman est devenu le genre dominant. Il faut toutefois rappeler qu'il fut aussi celui de la nouvelle... Malgré cela, on a, pendant des décennies, travaillé avec l'idée qu'un extrait de roman était un bon outil pour faire découvrir l'œuvre d'un auteur et permettre aux étudiants de le situer dans son époque. Imaginez-vous un professeur d'anatomie, en faculté de médecine, dire à ses étudiants: «Nous allons voir l'anatomie humaine, mais malheureusement, je ne dispose que d'une main gauche. À partir de ce membre, nous allons cependant étudier la circulation sanguine, le système digestif, neurologique, lymphatique et tout ce qui touche à l'anatomie humaine.» Quand bien même la main serait celle d'un roi ou d'un demi-dieu, la démarche serait ridicule et le professeur renvoyé aussitôt. Pourtant, nul n'a jamais rien trouvé à redire au fait que l'on enseignait Zola sur la base de trois pages extraites de *L'Assommoir* ou Proust à partir de l'épisode de la madeleine. Il ne faut pourtant pas réunir un collège d'experts ni un colloque à Cerisy pour constater que cette démarche est absurde, mensongère et réductrice. Il y a quand même un constat positif à tirer de ce choix élevé en dogme par Lagarde et Michard: le constat que les jeunes n'aiment pas trop la lecture ne date pas d'hier... De quoi s'en suit cet autre constat: on n'a toujours pas trouvé le bon moyen pour la leur faire aimer.

Je donne, depuis cette année, le cours d'histoire de la littérature française, de 1850 à nos jours. Pour illustrer les auteurs concernés, j'ai résolument tourné le dos à la logique de l'anthologie pour constituer un recueil de nouvelles (je ne parle bien entendu que des prosateurs). Premier constat: les auteurs qui n'en ont pas écrit sont rarissimes. Deuxième constat: il est assez simple d'en trouver une qui aura non seulement de grandes qualités littéraires, mais qui de plus sera représentative de l'univers et de l'art spécifiques à l'auteur concerné. Qui plus est, je dispose d'un texte complet, qui me permet de voir tous les mécanismes de construction d'un récit. Voilà donc un choix pédagogique qui rencontre non seulement des objectifs d'histoire littéraire (je sais que c'est un gros mot pour certains programmes actuels, mais je me soucie fort peu de ces programmes, lesquels me semblent pour la plupart n'avoir d'autres buts que de justifier le salaire de «psycho-pédagogues» qui ne savent pas ce que c'est qu'enseigner, et qui n'ont des adolescents qu'une idée assez floue, ancrée dans des souvenirs vaseux de leurs années et lectures de collège), mais aussi d'analyse littéraire. Car que voulez-vous sérieusement analyser dans un extrait de roman?

C'est dans cette optique, également, que j'ai défendu et publié le projet d'une anthologie de la nouvelle belge de langue française dans la collection «Espace Nord». Il s'agissait avant tout, pour moi, de fournir aux enseignants un outil agréable et pédagogique pour faire découvrir notre littérature à leurs élèves. Un recueil qui, bien entendu, ne doit pas être lu de la première à la dernière page! Chaque enseignant puisera les textes qui l'intéressent.

Ceci permet de toucher à un autre avantage «collatéral» du genre de la nouvelle, et que j'exploite largement dans le cadre de mon cours d'histoire de la littérature française: la brièveté (relative) des textes permet leur mise en ligne sous format PDF. Libre ensuite à l'élève soit de le lire à l'écran (celui de son ordinateur, de son e-book ou de son téléphone portable), soit de l'imprimer. D'où également la possibilité pour l'enseignant de développer une librairie virtuelle très large, dans laquelle ses élèves auront toutes les chances de trouver les textes susceptibles de leur plaire.

Dans le cadre de «L'Année Nouvelle», nous avions aussi, je l'ai dit, travaillé les développements possibles de la nouvelle, à travers, entre autres, un concours d'adaptation. L'adaptation permet de développer le sens critique et la lecture – car une adaptation est avant tout une certaine lecture d'une œuvre, lecture particulièrement sensible et attentive de surcroît. Et les modalités d'adaptation sont nombreuses: de la bande dessinée au scénario, en passant par le théâtre.

C'est que la longueur spécifique de la nouvelle en fait, de ce point de vue aussi, un genre idéal. Il suffit de regarder les films tirés de textes littéraires : les plus réussis sont souvent adaptés de nouvelles, plutôt que de romans. Parce que le matériau narratif d'une nouvelle correspond assez bien à celui d'un film de 90 minutes. Un roman, par contre, nécessitera un travail de coupe, de condensation, voire (paradoxalement) de réécriture beaucoup plus important. L'adaptation cinématographique des différents volumes de *Harry Potter* ne peut que décevoir ceux qui ont aimé les romans ; les choses y sont simplifiées à l'extrême, parfois même jusqu'à la caricature, des personnages disparaissent (par exemple les elfes de maison dans le cinquième épisode), des épisodes sont purement et simplement supprimés. À l'inverse, *Eyes wide shut* de Stanley Kubrick reprend l'intégralité de la nouvelle de Schnitzler, « La Nouvelle rêvée », tout en lui apportant quelque chose de tout à fait original et de spécifique non seulement à Kubrick (le passage du psychologique au sociologique), mais aussi à la grammaire particulière du cinéma, qui ne peut pas faire de l'introspection (à moins de recourir à la voix off, ce qui n'est plus guère à la mode) mais doit montrer ce qui ne peut être dit. En travaillant ainsi, parallèlement, sur une nouvelle et son adaptation, il sera possible non seulement d'être ouverts aux modes d'expression préférés des adolescents, mais aussi de leur faire découvrir les richesses et les spécificités de la littérature. Le tout en leur permettant d'exercer leur créativité : quelques planches de bande dessinée, voire, à partir d'une nouvelle très courte, l'élaboration d'un scénario (et pourquoi pas, on peut rêver, la réalisation de ce court métrage — les moyens techniques sont aujourd'hui tellement accessibles...).

Par contre, je ne crois absolument pas que faire écrire des nouvelles soit une bonne idée pédagogique. Que ce soit par rapport à la littérature ou par rapport aux élèves. Comme le rappelle souvent René Godenne, il semble qu'il y ait plus d'auteurs que de lecteurs de nouvelles. Le nombre de concours de nouvelles a connu une réelle inflation (il semble heureusement que le phénomène soit en régression), parce que leurs organisateurs (qui n'étaient souvent que des élus locaux en mal de bonne idée) partageaient le préjugé voulant qu'écrire une nouvelle est à la portée de tous. Or, la quasi-totalité des écrivains que l'on interroge sur cette question répondent qu'au contraire, c'est un art extrêmement complexe, qui nécessite une grande maîtrise. Pour commencer – et c'est bien ce que René Godenne veut dire –, il faudrait avoir lu beaucoup de nouvelles avant de vouloir en écrire.

Durant cinq ans, j'ai dirigé à l'Université de Louvain une filière en création littéraire. Cette filière a été supprimée par manque de moyens, sur décision du département, mais j'avoue que je n'en ai pas été plus marri que cela ; en effet, même avec des étudiants de niveau universitaire, romanistes, on mesurait combien il est difficile d'arriver au bout de l'écriture d'une « simple » nouvelle. On est loin, très loin du petit exercice de style d'une ou deux pages, qui peut donner de très bons résultats, valoriser l'étudiant, lui donner le goût de la littérature... Dans la plupart des cas, j'ai plutôt le sentiment que faire écrire des nouvelles conduira soit à une infériorisation de l'élève, soit même à un rejet de la « chose littéraire ».

Faire aimer... Le maître mot de tout pédagogue. On dira que j'ai traité ici la nouvelle comme un zakouski. C'est oublier que les grands cuisiniers mettent autant d'art dans la confection de leurs « mises en bouche » que dans celle des plats. Et si l'on ne perd pas de vue que la nouvelle n'est pas un « petit roman » ou un « roman en puissance », pas plus qu'un zakouski n'est un « bout de plat », mais bien un genre à part entière, on ne pourra que se réjouir que son étude se fasse de manière plaisante et ouvre à la découverte d'autres genres littéraires et narratifs.

Je ne peux ici que renvoyer aux trois volumes d'actes de colloque que j'ai dirigés et qui sont consacrés à la question de la définition du genre de la nouvelle « à la frontière des autres genres », lesquels sont disponibles en ligne sur le site www.renegodenne.eu.
On trouvera toutes les références utiles sur le même site.

Vous m'en lirez des nouvelles !

Les nouvelles contemporaines dans l'enseignement du français langue étrangère

PIERRE-EDMOND ROBERT

Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, UFR Didactique du FLE

Dans l'enseignement du français et de la littérature françaises, la nouvelle contemporaine est relativement négligée par la critique littéraire, notamment universitaire, qui feint de croire que ce qu'elle dit du roman ne peut que s'appliquer en totalité à la nouvelle. Les auteurs de nouvelles au XX^e siècle affirment pourtant qu'ils pratiquent un art différent de celui du romancier. La nouvelliste anglaise Clare Boylan l'avait répété dans un article du *Sunday Times* du 5 novembre 1989 : la nouvelle n'est pas un mini-roman. En outre, la nouvelle est sous-utilisée par les concepteurs d'anthologies de textes ou de manuels d'enseignement du français, aussi bien quantitativement que qualitativement. Le corpus des nouvelles du XX^e siècle (et du XXI^e) est, en effet, considérable et varié : l'enseignant peut rompre avec les habitudes scolaires et s'aventurer hors des sentiers battus.

La nouvelle, œuvre intégrale, est parfaitement utilisable pour des publics d'apprenants dès le niveau intermédiaire, si l'on choisit les nouvelles les plus courtes et il en est d'une ou deux pages qui ne sont pas les moins intéressantes – nous en trouvons des exemples chez des auteurs contemporains aussi différents que Daniel Boulanger, Max-Pol Fouchet, Annie Saumont, Michel Tournier, entre autres. Cette brièveté est essentielle : elle évite, en premier lieu, d'avoir recours aux extraits comme pour le roman, dans les mêmes circonstances d'apprentissage. En effet, les concepteurs de manuels qui recourent aux morceaux choisis doivent suppléer aux chapitres manquants par des explications d'un intérêt modeste pour l'apprenant et d'une lecture parfois plus malaisée que le texte qu'elles résument.

Cette même brièveté permet ensuite à la nouvelle de remplacer avantageusement les divers textes brefs dits « authentiques » (articles de journaux ou de revues le plus souvent), non seulement en raison du surcroît de sens que procure sa qualité littéraire, mais aussi parce que la nouvelle ne porte pas non plus une date de péremption, à la différence du contenu des périodiques, aussitôt publié, aussitôt périmé. Enfin, la brièveté de la nouvelle permet de reconnaître, en une seule fois, ses structures linguistiques et narratives. On peut donc en répertorier les multiples avantages dans un plaidoyer pour la nouvelle en FLE.

La nouvelle se présente souvent comme une énigme qui suscite la curiosité du lecteur mis au défi de reconnaître les indices, les éléments du puzzle, les modalités de la communication. Si l'apprentissage de la langue se fait par et pour la communication, le texte littéraire en multiplie les virtualités. Outre leur dialogue avec le texte, polysémique par définition, les lecteurs dialoguent entre eux dans la salle de classe, s'interrogent, commentent, proposent leur interprétation. La lecture de la nouvelle elle-même guide l'apprentissage : qui parle ? Si les situations d'énonciation varient (première personne du singulier, voire du pluriel, troisième personne du singulier), la nouvelle contemporaine contient plus fréquemment un récit à la première personne : un narrateur raconte les événements auxquels il a été mêlé, témoignage étayé par des commentaires aisément identifiables. Relever les temps verbaux qui sont ceux de l'histoire, ou du récit, et ceux du discours, ou du commentaire, selon les schémas proposés par Émile Benveniste et Harald Weinrich¹ s'impose comme un exercice aux fins multiples. On peut ainsi « didactiser » par l'exemple la poétique de la nouvelle, observer qu'elle est centrée sur un seul événement (nouvelle-histoire) ou un seul

moment (nouvelle-instant), selon la classification de René Godenne dans son ouvrage, *La nouvelle française*².

On reconnaît la composition des nouvelles au premier coup d'œil, en observant leur présentation typographique : on note ainsi les blancs ou les signes graphiques qui la divisent en séquences ou en « mini-chapitres », numérotés ou non.

Il en est de même pour leur incipit ou première phrase, leur entrée en matière directe, *in medias res*, destinés à capter l'attention du lecteur, formant une ouverture où figurent les seules indications indispensables de temps et de lieu, leurs scènes réduites à l'essentiel, leurs dialogues simplifiés, leur clôture avec sa chute ou, au contraire, une fin « ouverte », comme dans nombre de nouvelles contemporaines qui soulignent l'inachèvement, voire l'illogisme, de la vie, par opposition aux nouvelles types du XIX^e siècle, dont Mérimée et Maupassant ont fourni les modèles.

La nouvelle, du conte au fait divers

Même lorsque l'apprentissage de la langue est l'objectif prioritaire, un corpus de nouvelles peut être, en outre, une introduction efficace à l'histoire littéraire – sa périodisation, sa diachronie.

Si le choix des textes pour la classe de langue n'est pas déterminé par les catégories et les hiérarchies de l'histoire littéraire, rien n'empêche d'en poser d'emblée quelques jalons dans l'optique d'une formation future.

L'objet est-il peu familier aux apprenants d'aujourd'hui ? La proximité originelle de la nouvelle avec le conte, transmission d'un savoir populaire, d'une tradition initiatique, et donc genre universel (dont on connaît des exemples devenus classiques dans le XX^e siècle français, chez Jean de La Varende, Marcel Aymé ou Marcel Jouhandeau), rend accessible la nouvelle aux apprenants, quels que soient leur langue maternelle ou leurs acquis culturels, puisqu'ils peuvent en reconnaître les traits génériques, les personnages et leurs fonctions, tels que Vladimir Propp les a mis en évidence de longue date dans *Morphologie du conte*³.

De par son évolution au cours des XIX^e et XX^e siècles, la nouvelle est devenue une histoire racontée, sinon vraie du moins vraisemblable (avec les exceptions notables du fantastique et de la science-fiction qui constituent des domaines particuliers).

La nouvelle contemporaine oscille entre l'exotisme ou, au contraire, la banalité du quotidien, bouleversée par un événement, un mystère, voire une intrigue policière (comme chez Georges Simenon). Elle s'apparente aux faits divers que rapportent les quotidiens. Au début du XX^e siècle, Félix Fénéon a tiré des faits divers de son époque ses *Nouvelles en trois lignes* et Alexandre Vialatte (un demi-siècle plus tard) la matière de ses *Chroniques de la montagne*, tout aussi humoristiques.

Cette parenté avec le fait divers est une autre passerelle possible pour les apprenants venus d'aires linguistiques éloignées de la francophonie, de même que les thématiques de la science-fiction ou des intrigues policières en raison de leur universalité contemporaine, véhiculée par le cinéma et la télévision. En outre, les possibilités d'écriture mimétique sont infinies autour de la réécriture d'un fait divers.

Si on a, en outre, le souci d'introduire quelques éléments de poétique, et particulièrement de narratologie, on remarquera que la nouvelle est aux origines de la fiction moderne. On s'accorde à voir dans les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, publiées en 1613 et traduites en français deux ans plus tard, le modèle de la nouvelle européenne. La nouvelle se place alors face au roman – sujets interchangeable, composition symétrique : ainsi *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette est-elle considérée, au moment de sa parution, comme une nouvelle (pour des raisons historiques), avant de représenter un des modèles du roman moderne.

Le XIX^e siècle est l'âge de l'essor de la nouvelle : Balzac, Stendhal, Hugo, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, George Sand, Zola, et surtout Prosper Mérimée et Guy

de Maupassant. Elle est devenue universelle dans le monde occidental : Edgar Poe, Henry James, Herman Melville, Pouchkine, Gogol, Tchekhov, Tourgueniev, formant ainsi une *weltliteratur* plus maniable que le modèle envisagé par Goethe...

La nouvelle est aussi une entrée dans la littérature comparée par l'échange des regards anthropologiques : ainsi, on peut lire les nouvelles de la Canadienne Mavis Gallant qui parlent de Paris où elle vit depuis 1950 ; elles paraissent dans l'hebdomadaire américain *The New Yorker*, comme celles du Japonais Haruki Murakami qui, écrivant dans sa langue natale avant traduction en anglais, utilise le même format narratif, avec pour décor son archipel natal.

Le XX^e siècle a vu de nombreux écrivains choisir la forme courte, dans le monde anglophone tout particulièrement, mais aussi dans le monde hispanique, ainsi qu'en France, de Jean Giono à Paul Morand, Eugène Dabit (dont la préface à son recueil de 1936, *Train de vies*, est une brève mais pertinente justification du genre⁴), Charles Plisnier (Prix Goncourt 1935 pour *Faux passeports*, le seul recueil de nouvelles jamais couronné par les jurés du Goncourt, même s'il existe aujourd'hui un «Goncourt de la nouvelle»), Georges Duhamel, Marguerite Yourcenar, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Paulhan, Henri Calet, Vercors, Raymond Queneau, Marcel Arland, Maurice Blanchot, Antoine Blondin, Françoise Sagan, J. M. G. Le Clézio, Patrick Modiano, ainsi que beaucoup d'autres contemporains dont certains écrivent des nouvelles très courtes, proches du fragment, comme Pierre Michon ou Annie Saumont.

L'objectif d'un état des lieux de ce genre particulier qu'est la nouvelle n'est pas tant de contribuer à une meilleure définition de celui-ci (ce qui d'ailleurs serait souhaitable dans une perspective comparatiste) que de fournir des cadres de référence aux formateurs de FLE, cela afin de leur permettre de choisir leur corpus en connaissance de cause. Selon les publics, le rapprochement avec le conte, ou bien la proximité du fait divers, histoire vraie, ou encore les correspondances avec la littérature de la langue maternelle sont autant d'options à évaluer en fonction des objectifs, sachant que le registre de l'humour est plus difficile à manier que celui du mélodrame.

La nouvelle, genre élitiste ou populaire ?

La condensation propre à la nouvelle, l'économie des moyens, ses références, historiques ou culturelles, font passer la nouvelle pour un genre destiné à un public de connaisseurs. En réalité, la nouvelle est bien représentée dans la littérature populaire, où elle demeure vivante au XX^e siècle. Il n'est donc pas possible de dresser un inventaire de la nouvelle, ni d'en proposer une sélection, en négligeant la paralittérature : le roman policier (voir les nombreuses nouvelles de Georges Simenon adaptées à l'écran), ou d'espionnage, le roman noir et la science-fiction sont nés de la nouvelle, ou du récit court. Daniel Grojnowski, dans *Lire la nouvelle*, a analysé des nouvelles de deux ou trois pages chacune parues dans la presse du cœur (l'hebdomadaire *Nous Deux*) : des variations sur le thème du couple et de la rencontre amoureuse⁵.

À l'époque contemporaine, le succès du recueil de nouvelles d'Anna Gavalda, *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part* (1999), en apporte une preuve supplémentaire. Les nouvelles qui le composent cachent, sous une apparente simplicité qui les rend accessibles au plus grand nombre, une synthèse du monde d'aujourd'hui – la banalité du quotidien des anonymes habitants des grandes villes, leur sentimentalité de pacotille. Le grand public a imposé Anna Gavalda contre l'établissement littéraire qui l'avait refusée. Un succès qu'elle a conforté par des romans adaptés au cinéma (*Je l'aimais*, *Ensemble, c'est tout*) sans abandonner la nouvelle (*Ceux qui savent comprendront*, 2000), tandis que sa dernière publication est une longue nouvelle, ou *novella* (*L'Échappée belle*, 2009).

La *novella*, format intermédiaire entre la nouvelle et le roman, trouve naturellement sa place dans un corpus progressif de lectures de textes littéraires.

L'actualité de l'année 2010 nous en fournit un autre exemple : *Mon couronnement*, de Véronique Bizot, qui vient d'obtenir le Prix Lilas (décerné à La Closerie des lilas) et le Grand Prix du roman de la Société des Gens de Lettres. En effet, sa couverture porte l'appellation générique de « roman », évidemment préférée par les éditeurs, mais ses dimensions (moins de cent pages) sont celles d'une *novella*, et sa structure, avec ses brefs chapitres relativement indépendants, celle d'un recueil de nouvelles mettant en scène le même personnage, un vieil homme dont l'existence routinière vient d'être bouleversée par l'obtention d'un prix scientifique. Celui-ci doit lui être remis pour une découverte réalisée dans sa jeunesse et qu'il avait oubliée depuis. Quiproquos amusants, retours en arrière, scènes burlesques, réflexions sur le vieillissement et la mort ne sont pas sans rappeler la situation du roman d'Eugène Ionesco : *Le Solitaire*, où l'héritage inattendu et invraisemblable que reçoit le héros-narrateur ne le guérit pas de ses angoisses existentielles.

On voit ainsi que l'opposition entre une littérature élitiste et une littérature de masse est moins tranchée qu'il n'y paraît car leurs frontières sont poreuses : les tenants du Nouveau Roman, tout autant que des critiques comme Umberto Eco, l'ont souligné à l'envi.

Pour l'enseignant, choisir la nouvelle présente un avantage supplémentaire en vue d'une pratique d'écriture mimétique. À chacune de ces dominantes – policière, espionnage, science-fiction, sentimentale – correspond un contrat de lecture, tel que celui que Philippe Lejeune a défini pour l'autobiographie. Ce contrat de lecture est plus précis, plus impératif pour la paralittérature que pour la littérature « littéraire ». Le lecteur aborde le récit en ayant conclu un accord tacite avec l'auteur (souvent un simple nom de plume dans la paralittérature) et l'éditeur : l'ouvrage sera conforme au genre annoncé, le produit à l'emballage. Les nouvelles, avec leur entrée en matière abrupte et leur conclusion rarement accompagnée d'un épilogue plus ou moins longuement explicatif, imposent qu'il n'y ait pas de coup de canif au contrat.

Choisir la nouvelle dans l'enseignement du FLE, c'est donc se donner des possibilités différenciées en vue d'apprentissages variés, tout en stimulant l'apprenant, grâce à une lecture précoce très valorisante, et lui offrir une véritable entrée en littérature.

De la poétique de la nouvelle à son utilisation dans la salle de classe

Deux nouvelles serviront d'exemples : « Les Chances de la vie » de Max-Pol Fouchet et « L'Auto fantôme » de Michel Tournier.

Les jeunes générations ne peuvent avoir gardé le souvenir de Max-Pol Fouchet (1913-1980), poète, critique littéraire et critique artistique, personnalité de la télévision en noir et blanc où, jusqu'en 1968, il a participé à l'émission littéraire « Lectures pour tous ». Si la place de Max-Pol Fouchet, de la dernière guerre, où il animait la revue *Fontaine*, aux débuts de la critique médiatique, n'est pas l'objet d'un programme d'apprentissage s'appuyant sur la nouvelle, les deux recueils qu'il a publiés : *Les Évidences secrètes*, en 1972, et *Histoires pour dire autre chose*, en 1980⁶, ainsi que leur quatrième de couverture explicitant la démarche de l'auteur et soulignant les traits génériques de la nouvelle et le fil conducteur de chacun des recueils, sont utilisables.

Parmi les nouvelles du second recueil, « Les Chances de la vie » est le meilleur exemple : deux pages en tout, constituées d'un dialogue entre deux adolescents, camarades de classe. Le narrateur, nous l'apprendrons, a récemment perdu son père, tandis que son interlocuteur est handicapé par une épaule difforme. Le titre, « Les Chances de la vie », ne peut donc se comprendre que par antiphrase. Leur dialogue

est elliptique : transcription d'une langue simplifiée, familière. Il est marqué par le désir de parler de son deuil pour le narrateur, par le refus de communiquer de son interlocuteur que son infirmité a rendu insensible, le fermant aux autres. Le contexte scolaire, les situations sont universels ; le décor à peine esquissé permet toutes les représentations et la fin ouverte tous les épilogues.

Si les dialogues sont la transcription d'une langue familière, celle-ci comporte plusieurs niveaux, qui doivent être différenciés. Mieux qu'un simple apprentissage de vocabulaire, on peut saisir les termes dans leur contexte.

Michel Tournier, né en 1924, prix Goncourt 1970 pour *Le Roi des aulnes*, roman adapté au cinéma par Volker Schlöndorff en 1996, est plus connu, mais non pour ses recueils de nouvelles sans doute : *Le Coq de bruyère*, paru en 1978, et *Le Médianoche amoureux*, en 1989, sous-titré « Contes et nouvelles » selon la formule habituelle qui dispense de choisir⁷.

Dans *Le Médianoche amoureux*, « L'Auto fantôme » est une autre nouvelle en deux pages. Un narrateur s'arrête sur une aire de stationnement pour déjeuner dans un restaurant qui enjambe l'autoroute. En repartant, comme il se trompe de côté, il ne retrouve pas sa voiture. La vendeuse de merguez sur le parc de stationnement lui explique sa méprise : il suffit de retraverser l'autoroute et tout rentre dans l'ordre. L'épisode est assorti d'un commentaire original sur « l'auto fantôme », la « voiture-vampire », disparaissant à la vue comme fantômes et vampires qui, selon la légende, ne laissent pas de reflet dans les miroirs.

La langue de Michel Tournier appartient au registre soutenu, mais la syntaxe reste simple : elle ne recèle pas de pièges pour des apprenants de niveau intermédiaire. Le décor de la nouvelle est celui du monde moderne : autoroutes, parcs de stationnement. La situation est banale : qui n'a vécu un épisode de ce type ? À chacun de le raconter. Le commentaire par lequel l'auteur conclut sa nouvelle est original en revanche. Ses analogies renvoient à des références universellement popularisées par une filmographie riche en films d'horreur, vampiriques ou non.

Progression et évaluation

Ces deux questions essentielles dans la réflexion didactique demandent des réponses adaptées à l'objet choisi. La longueur des nouvelles, la complexité plus ou moins grande de leur structure romanesque comme de leur écriture (tout particulièrement la multiplicité des niveaux de langue) sont autant de paramètres à moduler.

La réécriture des textes proposés est une autre possibilité d'appropriation du texte par l'apprenant dont on peut ainsi évaluer la compréhension tout autant que la maîtrise de la langue.

¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966 ; Harald Weinrich, *Le temps, le récit et le commentaire*, Seuil, 1973.

² René Godenne, *La nouvelle française*, PUF, 1974, chap. IV, « La nouvelle au vingtième siècle ».

³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduction française, Seuil, 1970.

⁴ Eugène Dabit, *Train de vies*, réédition « Domaine public », Buchet Chastel, 2008.

⁵ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Dunod, 1993, « La nouvelle dans la presse du cœur », p. 63.

⁶ Max-Pol Fouchet, *Les Évidences secrètes*, Grasset, 1972 ; *Histoires pour dire autre chose*, Grasset, 1980.

⁷ Michel Tournier, *Le Coq de bruyère*, Gallimard, 1978 ; *Le Médianoche amoureux*, Gallimard, 1989.

Bibliographie

Quelques recueils de nouvelles et *novellas* des XX^e et XXI^e siècles :

- V. BIZOT, *Mon couronnement*, Arles, Actes Sud, 2010.
E. DABIT, *Train de vies*, réédition « Domaine public », Paris, Buchet Chastel, 2008.
M.-P. FOUCHET, *Les Évidences secrètes*, Paris, Grasset, 1972. *Histoires pour dire autre chose*, Paris, Grasset, 1980.
A. GAVALDA, *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*, Paris, Le Dilettante, 1999. *Ceux qui m'aiment comprendront*, Paris, Le Dilettante, 2000. *L'Échappée belle*, Paris, Le Dilettante, 2009.
M. TOURNIER, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978. *Le Médianoche amoureux*, Paris, Gallimard, 1989.

Critique littéraire-ouvrages de référence:

- R. GODENNE, *La nouvelle française*, Paris, PUF, 1974.
V. PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
P.-L. REY, *Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier, 2001.

Didactique de la littérature:

- M.-Cl. ALBERT et M. SOUCHON, *Les textes littéraires en classe de langue*, Paris, Hachette, 2000.
D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

Linguistique-ouvrages de référence:

- É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
H. WEINRICH, *Le temps, le récit et le commentaire*, Seuil, 1973.

Coup d'œil critique sur l'exploitation didactique de la nouvelle dans l'enseignement-apprentissage du français langue seconde au Burkina Faso

GEORGES SAWADOGO
Université de Koudougou (Burkina Faso)

Introduction

Les réflexions suscitées par l'enseignement de la littérature sont au croisement de plusieurs champs de recherches et de connaissances et se développent selon des approches plurielles. La didactique de la littérature, inscrite initialement dans la didactique du français, est une discipline jeune qui s'appuie sur l'analyse des œuvres, des savoirs littéraires et des outils théoriques pour réfléchir aux approches et aux conditions de leur enseignement. Elle est un espace de questionnements et de tensions nourris à diverses sources.

L'histoire de la lecture aura connu, ces dernières années, une formidable accélération, faisant de la compétence lectrice une affaire de spécialistes. Les démarches pédagogiques en lecture se sont multipliées avec des techniques dont la finalité est d'améliorer les capacités de déchiffrement des textes par les élèves et de susciter chez eux le goût de lire. Pour plusieurs d'entre eux, la lecture est loin d'apparaître comme une évidence culturelle et une urgence intellectuelle. Comment alors les amener, ainsi que s'interroge Kaboré¹, aux compétences de lecteurs ? Comment stimuler et favoriser le passage de la lecture à l'étude ?

Au Burkina Faso comme un peu partout en Afrique noire francophone, sauf contrainte professionnelle, on ne lit plus beaucoup, ni chez les parents, ni chez les fonctionnaires, ni chez les enseignants et encore moins chez les étudiants et les élèves dont les traditionnelles rédactions et autres dissertations manquent non seulement d'idées, de culture générale, d'esprit critique, mais sont parsemées de fautes d'orthographe et de style. Lire peu, c'est restreindre ses chances de savoir bien écrire. Il existe donc des raisons pédagogiques qui peuvent expliquer le fait que les élèves, même en situation de classe, ne lisent pas ou lisent peu. Notre propos s'interroge sur la place qu'occupe aujourd'hui la didactique de la littérature et particulièrement la lecture de la nouvelle dans les classes de français au Burkina Faso.

Nous estimons, en effet, que la lecture de la nouvelle ne peut pas servir de stratégie didactique dans l'apprentissage du français si les destinataires que sont les élèves ne voient pas leur intérêt dans cette activité dont la pratique elle-même pose problème d'un point de vue matériel et didactique.

Problématique

La lecture des textes littéraires, jadis au cœur des acquisitions de savoirs, de savoir-faire et de savoir être, est devenue problématique. Elle semble avoir perdu du terrain dans nos sociétés, alors même que les écrits et les textes se multiplient et se diversifient. L'importance de la lecture des textes littéraires, et notamment celle de la nouvelle, dans l'apprentissage du français et dans la formation de la personnalité de l'élève est indéniable. Or cette activité pose problème du fait d'un environnement social hostile. En effet, la présence des mass médias et des TIC tend à mettre en

place une civilisation de l'image et du son au détriment de celle de l'écrit. De plus, dans le processus d'enseignement-apprentissage, la lecture des textes littéraires et particulièrement celle de la nouvelle comme activité scolaire est souvent abordée pour elle-même, sans une véritable stratégie d'acquisition de savoirs par les élèves, d'où la nécessité d'une clarification sur les méthodes enseignées en lecture ainsi qu'une prise en compte des facteurs d'ordre affectif et motivationnel, afin de susciter et d'entretenir l'adhésion des élèves. Ceux-ci doivent comprendre qu'il existe une passerelle entre la lecture (activité ou exercice scolaire) et l'intérêt social qu'une telle activité doit avoir pour eux.

La lecture apparaît ainsi comme une activité anachronique et un support pédagogique.

En effet, à l'heure du développement des moyens de communication, l'écrit semble avoir perdu sa place. Son corollaire, la lecture, ne se pratique plus aussi souvent que par le passé. L'inflation de la communication et de la circulation des idées par la télévision, la radio, le cinéma, l'Internet l'a reléguée au second plan. Les élèves sont passionnés par les jeux offerts par les nouvelles technologies. La lecture est en déphasage avec les modes de connaissance et d'acquisition du savoir. Quelle place la lecture des textes littéraires occupe-t-elle dans la tradition de l'enseignement du français ?

Quel sens donne-t-on à l'enseignement de la littérature en classe de langue ? Valeur ajoutée ou luxe superflu ? Quelle place faire à la fameuse « subjectivité » supposée des lectures littéraires ? Quels supports adopter ? Quelle place et quel rôle devrait occuper et jouer la littérature, et particulièrement la nouvelle, en tant que support didactique dans les stratégies de construction des savoirs et des compétences communicatives chez les jeunes élèves des classes de français ?

Ce sont là autant de questions préoccupantes pour tout enseignant de français et pour lesquelles notre propos voudrait apporter des tentatives de réponses, en s'appuyant sur les pratiques didactiques des enseignants de français dans les classes burkinabés.

Intérêt de la lecture littéraire dans l'enseignement-apprentissage du français

La lecture est une activité complexe qui commence par une simple reconnaissance de caractères écrits pour aboutir à une véritable élaboration du sens d'un texte. En ceci, elle n'est rien d'autre qu'un jeu, l'un des plus complexes et des plus efficaces que notre civilisation puisse nous offrir. Cette approche met en exergue son caractère éminemment social. En effet, lire est un fait de société par lequel un auteur et un lecteur, sur la base de principes ou de codes communs, acceptent d'échanger par le biais d'un texte. C'est donc un jeu entre deux partenaires qui respectent chacun des règles, celles de l'écrit. Bien sûr, cela ne se passe pas sans difficultés au regard des mécanismes aussi divers que complexes. La lecture est en aval de l'écriture dans une situation globale de communication. Charmeux² relève, à ce propos, que « lire, c'est tenir dans une situation de communication différée le rôle de récepteur ».

Cette définition a l'avantage de placer la lecture dans une dynamique communicationnelle où l'on distingue l'oral de l'écrit avec ses différentes implications. Dans une communication orale, la présence des interlocuteurs permet un échange direct. Au moment où l'interlocuteur délivre son message, le récepteur peut intervenir pour vérifier la compréhension qu'il en a et, au besoin, inviter par ce feed-back son interlocuteur à préciser sa pensée. Par contre, dans la communication à travers l'écrit, l'émetteur-auteur est absent au moment où le récepteur-lecteur prend connaissance du texte. L'appropriation du contenu par le lecteur peut de ce fait poser un problème car il ne dispose plus que des traces linguistiques pour décoder,

déchiffrer, interpréter le message avec tous les risques de dérive, de distorsion que cet exercice suppose. Cet exercice solitaire auquel se livre le lecteur vise avant tout à donner du sens à un ensemble de signes composés par un autre.

Comme l'écrit Giasson³, « la lecture est un processus de construction du sens d'un texte par un individu ». En effet, le lecteur, face à l'écrit, émet des hypothèses, mobilise des savoirs pour élaborer une compréhension du texte lu, comme le montre Giasson⁴.

En dépit du réel désintérêt des élèves des classes de français pour la lecture des textes littéraires, celle-ci occupe encore une place de choix dans le processus d'enseignement/apprentissage du français. Elle sert de trait d'union entre les différentes activités du français. L'étude d'un texte est une opportunité pour enrichir le vocabulaire, s'intéresser à des points de grammaire ou analyser une tournure stylistique.

La lecture réalise l'interdisciplinarité en français. Ainsi, avec le décloisonnement, elle peut servir de passerelle entre le français et les différentes disciplines enseignées. L'élève est invité à lire toutes sortes de documents scolaires pour sa formation.

Il doit donc développer des compétences pratiques en lecture s'il veut poursuivre des études. Les fonctions de la lecture permettent une information scientifique, une formation pédagogique liée à la discipline, une interface avec la vie quotidienne. Pour remplir ces fonctions de support pédagogique, une remise en cause des méthodes liées à son enseignement s'impose.

De quelques théories d'enseignement-apprentissage de la lecture littéraire

La théorie de l'apprentissage technique en lecture développée par Schmitt et Viala⁵ a son intérêt. Pour eux, une lecture informée regroupe « l'ensemble des notions nécessaires pour l'analyse des textes⁶ ». Avant d'entreprendre de lire, il faut connaître les bases théoriques sur lesquelles repose cette activité. Une maîtrise des notions scientifiques liées à l'acte de lire et aux caractéristiques des textes est un atout pour décrypter leur sens. Mais ces informations qui font déjà l'objet d'enseignement sont des instruments théoriques dont la connaissance par les élèves n'implique pas *ipso facto* des compétences en lecture. Elles constituent des préalables. La théorie de Charmeux sur la lecture se présente comme une analyse descriptive des processus d'enseignement/apprentissage de la lecture. La valeur d'une telle approche réside dans le fait qu'elle permet aux acteurs impliqués de prendre conscience de leurs choix pédagogiques et de leurs implications. Quant aux modèles d'apprentissage de lecture présentés par Giasson, ils ne sont pas fondamentalement différents des perspectives ouvertes par Charmeux et constituent une synthèse des conditions pédagogiques dans lesquelles s'inscrit l'apprentissage de la lecture.

Enfin, la théorie de l'apprentissage naturel de la lecture développée par Benichou⁷ met l'accent sur le caractère fonctionnel de l'écrit et a le mérite de partir d'une observation de l'attitude de l'enfant quand il apprend, pour déboucher sur une série de recommandations, afin de guider les enseignants et les élèves dans leur relation avec l'écrit. Cette démarche s'inscrit dans une dynamique globale d'actions concrètes pour faire vivre l'écrit à l'école et dans la cité. Sans discriminer l'une ou l'autre approche, celle de Benichou⁸, qui aspire dans sa dynamique tous les partenaires de l'école (élèves, enseignants, encadreurs pédagogiques, parents), vise à relever le défi de la lecture chez les élèves et propose enfin des pistes pour l'apprentissage, nous semble un modèle théorique intéressant. Mais qu'en est-il de l'application de l'une ou l'autre de ces théories dans l'enseignement du français au Burkina Faso ?

Pratiques de la lecture littéraire dans les écoles primaires burkinabés

Dans l'enseignement élémentaire burkinabé, l'école traverse une crise, expression d'une difficile adaptation à un environnement politique, social, culturel et économique de plus en plus défavorable. Comment concilier l'objectif d'une éducation pour tous et la volonté de garder un enseignement de qualité? La lecture des textes littéraires, notamment celle de la nouvelle, tout en permettant de se distraire, de s'informer et de se cultiver, peut contribuer à résoudre cette problématique.

En effet, discipline instrumentale et fondamentale à l'école primaire, la lecture détermine, pour une grande part, le succès ou l'échec des élèves dans les études. Aujourd'hui encore, malgré le développement sans précédent des TIC, elle continue d'être un facteur important dans le processus des apprentissages scolaires (en français comme dans les autres disciplines). Elle est une discipline transversale et, sans elle, les autres disciplines ne sont pour les élèves que des domaines fermés. Son importance lui a valu sept heures par semaine au cours préparatoire. Au-delà des exigences scolaires, la maîtrise de la lecture textuelle constitue un enjeu important pour l'élève burkinabé, au regard des situations qui se présentent à lui quotidiennement : lecture d'affiches, de journaux, d'ordonnances médicales, de lettres, etc. Sa maîtrise est une porte ouverte sur le monde.

Au cours préparatoire, par exemple, l'enseignement de la lecture se fixe les objectifs suivants : familiariser l'élève aux mécanismes de la lecture, l'amener à lire globalement, à comprendre des mots, des phrases, des petits textes, l'amener à saisir la formation des mots en syllabes, en lettres, à former des syllabes à partir des consonnes et des voyelles étudiées, à construire des phrases simples et intelligibles évoquant des actions et des objets de la vie courante, le stimuler au goût de la lecture et étendre ses connaissances en vocabulaire, tout en lui permettant l'acquisition de l'orthographe.

Le cours préparatoire est ainsi le lieu d'initiation aux mécanismes qui vont permettre à l'élève de pratiquer plus tard la lecture de façon consciente et utile. Tout doit être mis en œuvre pour que cette étape se déroule le mieux possible, afin de garantir le maximum de chances de réussir cet apprentissage. La non-maîtrise de la langue est consécutive à la non-maîtrise de la lecture, ainsi que le montre Fijalkow⁹. Il est aujourd'hui établi que beaucoup d'enfants, qui quittent l'école avant la quatrième année, retombent dans l'analphabétisme et que ceux qui continuent jusqu'en sixième année (CM2) rencontrent des difficultés dans le déchiffrement d'un texte de niveau correspondant. Assurément, la lecture pose problème à l'école primaire. Les conséquences de sa non-maîtrise sont fâcheuses pour le reste des enseignements.

Une solution doit donc être trouvée, si l'on veut atteindre les objectifs fixés. Malheureusement, les livres de lecture ne sont pas suffisamment variés pour développer le goût de lire chez les élèves. Les bibliothèques sont fréquentées par des enseignants, des étudiants et des candidats aux concours professionnels, tandis que les élèves sont mal préparés à la lecture dès l'école primaire. Le programme d'enseignement de la lecture à ce niveau, par exemple, ne tient pas dans les délais impartis. L'apprentissage se poursuit donc pendant une partie de la troisième année. Comme il s'agit d'une initiation, le programme ne peut être élagué. Il est aussi démontré que les élèves des cours préparatoires pratiquent très peu la lecture. Or, même en tant que cours d'initiation, la pratique de la lecture doit y être aussi présente, afin que les élèves adoptent, dès la base, de bonnes habitudes. Il convient aussi de relever le manque d'exercices extrascolaires et le fait que certains enseignants se contentent de faire ce qui est strictement prescrit par les textes officiels.

La lecture littéraire dans l'enseignement secondaire burkinabé

Dans l'enseignement secondaire burkinabé, la situation n'est guère meilleure, même si l'enseignement-apprentissage de la lecture des textes littéraires occupe une place importante en français. Si, à la fin de l'école primaire (cinq ans de scolarité), l'élève doit savoir lire couramment, au secondaire les objectifs selon les programmes officiels édictés par le MESSRS¹⁰ sont les suivants : pratiquer une lecture autonome, silencieuse et rapide, accéder à une lecture consciente qui permet de saisir les informations, les idées et les significations, acquérir le goût de la lecture qui naît d'une compétence maîtrisée et qui répond aux appels de l'intelligence et de l'imagination. Le programme de français a organisé les niveaux et les plages de lecture. Les séances en classe sont de deux heures par semaine selon un volume horaire de cinq à sept heures accordées au français. Les instructions officielles précisent les différentes activités de lecture à mener, les démarches pédagogiques, la nature des textes et la liste des œuvres à étudier. Les activités de lecture sont de trois sortes : l'explication de texte, l'exploitation de texte et la lecture suivie et dirigée.

Dans l'explication de texte, l'objectif poursuivi est la compréhension d'un texte court par les élèves. Il s'agit pour l'enseignant de développer leur expression orale, de manière à élargir leur horizon et à favoriser leur autonomie devant n'importe quel type de texte. La pédagogie préconisée à cet effet est celle de la découverte par un échange dialogué entre les élèves et l'enseignant. La démarche utilisée passe par plusieurs étapes : la motivation (elle consiste à intéresser les élèves sur le texte à étudier ; elle peut partir du thème général dans lequel s'inscrit le contenu du texte ou d'une situation prétexte qui a suscité la curiosité des élèves), la lecture silencieuse (pendant laquelle les élèves découvrent le texte dont ils se font une idée globale), la compréhension globale (au cours de laquelle l'enseignant amène les élèves à préciser, à repérer les grandes caractéristiques du texte : situation de communication, thème général, type de texte, etc.), la lecture magistrale (elle se veut expressive et donne le ton du texte ; elle est censée captiver les élèves et les introduire intuitivement dans une saisie globale du texte), l'explication détaillée (elle permet d'interroger le texte par morceaux pour qu'il livre du sens ; l'enseignant pose ou fait poser des questions sur ces fragments, de manière à en dégager les idées ou le style), le bilan-synthèse (c'est la dernière étape où l'on fait le point des différents aspects thématiques ou stylistiques les plus significatifs relevés dans le texte).

Quant à l'exploitation de texte, elle constitue une prolongation de l'explication de texte. Après qu'on a donné du sens au texte, celui-ci devient un prétexte pour l'étude du vocabulaire, de sa structure, de quelques points de grammaire et de certains aspects stylistiques. L'exploitation de texte offre à l'élève l'opportunité d'élargir son horizon lexical, de manipuler des schèmes grammaticaux et de pratiquer des exercices divers d'expression orale ou écrite. Il n'existe pas de méthodologie précise pour cette activité qui vise essentiellement le savoir-faire des élèves. L'enseignant verra les points sur lesquels portera l'apprentissage. Enfin, la lecture suivie et dirigée a pour objectif de donner à l'élève la capacité de lire une œuvre dans sa continuité. L'élève à qui on aura appris à lire des textes longs en les comprenant pourra se cultiver, s'informer et avoir du plaisir dans sa lecture.

Pour atteindre ces objectifs, il est préconisé une démarche en quatre étapes : un rappel (il a pour objectif de situer le passage par rapport à ce qui le précède ; il s'agit d'un résumé fonctionnel dont l'intérêt est de permettre aux élèves de se repérer par rapport à l'ensemble de l'œuvre d'où le texte est extrait), la lecture (elle est faite par plusieurs élèves, porte sur des séquences de longueur acceptable et ayant une unité de sens), la vérification de la compréhension des élèves (elle porte sur l'intrigue, la chronologie des actions, l'identification des lieux de l'action, la psychologie des personnages et leurs agissements), les travaux et exercices (à l'issue de la lecture de

toutes les séquences, les élèves sont amenés à récapituler certains éléments qui ont fait l'objet de commentaires ou d'explications). Il convient de noter que la lecture suivie et dirigée porte généralement sur des œuvres intégrales inscrites au programme du 1^{er} et du 2^e cycle. Pour mener à bien cette activité en continu sans qu'elle ne soit lassante pour les élèves, l'enseignant choisira une œuvre motivante qui intéresse les élèves. Il devra susciter par un travail préparatoire la curiosité, l'envie de lire le texte.

Ce texte doit également être accessible aux élèves. Dans tous les cas, la lecture suivie et dirigée portera essentiellement sur le repérage de trois éléments : l'intrigue, le décor et les personnages. Ce repérage pourra se faire à l'aide d'une grille de lecture dont les élèves se serviraient comme d'un instrument propre à faciliter et à fixer leur apprentissage en lecture.

Parmi les démarches pédagogiques préconisées pour la lecture des textes en classe, figurent la lecture expliquée et la lecture méthodique. La lecture expliquée consiste à suivre le fil du texte. Par un jeu de questions-réponses entre l'enseignant et les élèves, les différents points jugés intéressants feront l'objet d'explications, de commentaires pour la compréhension détaillée du texte. Il peut s'agir de l'idée d'un paragraphe, de la structure d'une phrase, de points de vocabulaire, etc. Cet exercice oral permet aux élèves d'échanger leurs points de vue sur le thème et sur les faits de langue.

Ils s'intéresseront aux personnages et à leurs actions. Quant à la lecture méthodique, elle a été envisagée, en réaction à la paraphrase à laquelle donnait lieu souvent l'explication linéaire du texte. Cette forme de lecture place l'apprenant au cœur de l'apprentissage en lecture. L'élève est acteur dans l'acquisition des savoirs. Descotes¹¹ estime que l'explication de texte de type linéaire relève d'une « pédagogie expositive ».

La lecture méthodique se veut être « une explication rigoureuse, précise, adoptant une démarche quasi scientifique, n'avancant rien qui ne soit étayé par des constats (...). Le professeur ne donne pas les résultats de sa méthode d'observation du texte, il communique, explicite, fait acquérir la méthode elle-même ». On retiendra de cette démarche l'exploration minutieuse du corpus à la quête d'indices permettant de construire progressivement le sens du texte. Cette méthodologie d'ensemble a l'avantage de proposer aux élèves des pistes, des outils qu'ils peuvent exploiter lorsqu'ils se trouvent devant un texte. C'est par la pratique courante et répétitive qu'ils s'approprient ces moyens pour devenir de véritables lecteurs autonomes et conscients dans leurs actes de lecture.

Il est à noter que dans l'enseignement supérieur et dans les écoles professionnelles (Écoles nationales des enseignants du primaire et École normale supérieure de Koudougou surtout), les mêmes difficultés de lecture demeurent à des degrés divers, du fait de la mauvaise maîtrise des techniques de lecture depuis la base (cycles primaire et secondaire). Face à l'anachronisme de la lecture, à l'insuffisance des moyens matériels et techniques, au manque de motivation chez les élèves, il revient à l'enseignant de faire prendre conscience aux élèves de la place de l'écrit, de leur démontrer la pertinence de la corrélation lecture-apprentissage, de leur indiquer la complémentarité entre l'écrit et l'audio-visuel. Cela n'exclut pas que les responsables administratifs pensent à la bibliothèque scolaire qui ne doit plus être un lieu où l'on garde des livres, mais où l'on sert des livres. Il faudra donc proposer des objectifs clairs pour la lecture, choisir des textes intéressants pour les élèves, concevoir un véritable projet de lecture. Ainsi, les élèves percevront, au-delà de l'exercice scolaire, l'intérêt et l'utilité qu'ils ont à étudier des écrits non seulement littéraires, mais sociaux (journaux, recettes de cuisine, bande dessinée). Fort malheureusement et en dépit des multiples avantages de la lecture des textes littéraires, on note chez les élèves des classes de français au Burkina Faso un désintérêt croissant pour cette activité.

Les raisons matérielles, environnementales et socioculturelles

Au Burkina Faso, l'absence ou l'insuffisance des ressources matérielles et techniques des enseignants et des élèves constitue un handicap majeur à un enseignement efficient du français par le détour de la nouvelle. Dans les établissements secondaires burkinabés, les élèves n'ont pas toujours accès aux livres. Les romans inscrits au programme manquent cruellement et, s'ils existent, ils sont en nombre très insuffisant. À cela s'ajoutent la non-disponibilité des œuvres au programme, l'absence d'œuvres critiques, l'inadaptation des contenus livresques et surtout un environnement essentiellement marqué par un développement vertigineux du visuel et du multimédia, plus attractifs et directement accessibles.

La lecture, ainsi que le montre Chevrier¹², est une activité qui suppose isolement, concentration, effort et volonté, toutes choses que les élèves des classes de français trouvent contraignantes. La lecture est perçue comme un fait culturel étranger à leur contexte socioculturel où l'on privilégie la communication directe. S'il est généralement admis que la lecture est une activité solitaire, marginale et donc condamnable en Afrique, où l'individu n'a de sens que par rapport à la collectivité et au groupe, il importe cependant de souligner qu'elle est pratiquée comme moyen de distraction.

En somme, pour des raisons socioculturelles, sous l'influence des nouvelles technologies de l'information et de la communication¹³, par paresse intellectuelle ou pour des questions de goût et d'intérêt, la lecture apparaît, de nos jours, comme une activité démodée, en déphasage dans une société de plus en plus acquise à la cause d'une civilisation de l'image et du son. La lecture des textes littéraires, une des activités les plus nobles de la classe de français, censée conduire les élèves à la découverte et au plaisir du texte¹⁴, peut-elle encore servir d'appui pour l'acquisition des savoirs et l'apprentissage de la langue si d'autres difficultés viennent freiner sa pratique ?

Les raisons didactiques et pédagogiques

Au Burkina Faso, la pratique actuelle de la lecture des textes littéraires, et particulièrement celle de la nouvelle en milieu scolaire, connaît des difficultés d'abord liées au fait qu'elle ne constitue pas une activité qui mobilise les élèves. La nouvelle ne peut donc valablement servir de support pédagogique dans l'acquisition des savoirs en français. De plus, la lecture des textes littéraires et partant celle de la nouvelle ne peut être utile pour les élèves dans la mesure où leurs intérêts et leur affectivité ne sont pas toujours pris en compte dans cette activité, d'où le faible taux de mobilisation et d'intéressement des élèves, alors qu'ils affectionnent le cinéma, la télévision, qui ont l'avantage de présenter le son et l'image. Les textes accompagnés de dessins et d'images sont appréciés, au contraire des textes littéraires. Dans leur majorité, les élèves affirment qu'ils aiment lire pour s'informer, se distraire, réussir à l'école, se cultiver, enrichir leur vocabulaire, s'exercer à la maîtrise de la langue, améliorer leur style, s'exercer à l'écriture, etc.

Parmi les raisons d'ordre didactique et pédagogique, figure le manque de formation des enseignants de français, dont le profil ne sied pas toujours à la discipline enseignée.

C'est le lieu de relever et de regretter la multiplicité et la complexité des méthodes d'enseignement de la lecture des textes. En effet, la complexité et la diversité des méthodes¹⁵ visant à l'acquisition d'habitudes de lecture installent finalement enseignants et élèves dans l'embarras : lecture expliquée, lecture méthodique, explication de texte, étude de texte, étude d'une œuvre intégrale, lecture linéaire, lecture suivie, compréhension, lecture-construction de sens, autant de terminologies que de démar-

ches aux contours mal définis. Au bout du compte, on retrouve des acquisitions éparées, fragiles et quelquefois contradictoires. Outre ces aspects techniques, le choix des objets à lire (roman, pièce de théâtre, œuvre poétique), qui sont toujours imposés par les programmes, ne s'opère pas toujours de façon heureuse pour l'intérêt et le goût de l'élève. Les classiques français et africains sont certes d'une richesse indéniable, mais ces œuvres répondent-elles toujours aux attentes des jeunes qui ont leurs angoisses dans le présent ?

Pour Benichou¹⁶, l'école a une pratique officielle de l'écrit. Il estime que l'apprentissage de la lecture est inapproprié : « Nous revenons constamment sur le caractère fonctionnel de l'écrit social et nous l'opposons au caractère artificiel d'un écrit scolaire dont l'enfant n'a nul besoin pour vivre et qui n'est là que pour l'enseignement de la lecture. » L'apprentissage de la lecture doit répondre à des attentes de la part des élèves car aider un enfant ne consiste pas à lui transmettre une technique ou un savoir. C'est assurément lui permettre de construire les outils dont il a besoin à un moment précis pour utiliser l'écrit quand il veut jouer, agir, s'informer. Encore faut-il que l'écrit lui-même soit à sa portée.

Notons enfin, à ce niveau, le mauvais choix des textes d'études, souvent trop anciens, étrangers à la sphère socioculturelle des élèves, inintéressants du point de vue thématique et écrits dans une langue pas toujours accessible aux élèves comme le montre si bien Touyarot¹⁷. À ce déficit de formation, à la multiplicité et à la complexité des méthodes, s'ajoute la pléthore des effectifs qui ne permet pas toujours la mise en œuvre des méthodes actives ou communicationnelles.

Conséquences du désintérêt des élèves des classes de français pour la lecture des textes littéraires

Dans les classes de français au Burkina Faso, on note un réel désintérêt pour la lecture des textes littéraires. La littérature a de plus en plus du mal, dans les pratiques pédagogiques, à se faire une place à la hauteur de son intérêt. Les élèves préfèrent de loin les loisirs comme le cinéma et la télévision. Ils lisent cependant des romans-photos, la bande dessinée, mais rarement les textes littéraires.

Sauf par nécessité, ils ne fréquentent pas les centres de lecture et d'action culturelle, ce qui conduit à une désaffection pour la lecture des textes littéraires et particulièrement celle de la nouvelle. Ce phénomène social et culturel est perçu comme une question de mode dans un contexte marqué par l'analphabétisme, le manque de temps, la persistance de la civilisation orale, le manque d'intérêt, la paresse intellectuelle, l'absence de moyens matériels et l'influence des TIC, etc.

La précarité des moyens matériels, le manque de formation adéquate des professeurs et la méconnaissance ou l'insuffisance des méthodes pédagogiques sont de nature à restreindre les chances de réussite de l'enseignement/apprentissage de la lecture des textes littéraires, et particulièrement celle de la nouvelle. À cela s'ajoute le manque de motivation qui intervient comme une des raisons essentielles dans la marginalisation de cette activité.

Comment peut-on amener les élèves à lire et à devenir de bons lecteurs si les enseignants eux-mêmes ne lisent pas, si les livres coûtent cher et sont indisponibles, si les méthodologies divergent, etc. ? Ce qui leur est proposé comme support de lecture correspond-il à leurs préoccupations et à leur niveau réel ? Comment leur faire aimer des textes étrangers, loin de leur sphère culturelle, trop anciens, difficiles et ennuyeux selon eux ?

À bien examiner toutes ces questions, on est en droit de conclure qu'elles se recourent et se complètent pour justifier cette question centrale : la lecture des textes littéraires, et singulièrement celle de la nouvelle, sont-elles devenues des activités anachroniques ou alors peuvent-elles toujours servir de supports pédagogiques dans l'enseignement/apprentissage du français langue seconde au Burkina Faso ? C'est le

lieu de le souligner, les conséquences de la désaffection des élèves des classes de français pour la lecture des textes littéraires, et partant pour celle de la nouvelle, sont énormes : absence d'autonomie et de compétence langagières, difficultés dans la maîtrise de l'écrit, déficit dans la formation de la personnalité, non-constitution d'un substrat culturel chez l'élève, etc. En termes de perspectives et face à ces conséquences, que préconiser ?

Perspectives didactiques et pédagogiques

Au Burkina, on tente, depuis quelques années, d'apporter des réponses aux problèmes posés par la désaffection des élèves des classes de français pour la lecture des textes littéraires : manuels, bibliothèques scolaires, publications sur la lecture, ateliers et séminaires de formation des enseignants en didactique et en pédagogie des grands groupes, centres de lecture et d'action culturelle, foires internationales du livre de Ouagadougou (FILO), semaines nationales de la culture (SNC), concours de lecture et d'écriture de nouvelles, autant de réponses pour réconcilier les élèves avec la lecture des textes littéraires.

En marge de ces efforts, le paysage audio-visuel, les nouvelles technologies de l'information et de la communication particulièrement attractives et didactiques sont toujours des phénomènes avec lesquels il faut désormais compter. La résolution de ces problèmes est une condition sine qua non à la pratique de la lecture des textes littéraires et de la nouvelle, mais insuffisante si l'on ne prend pas en compte l'intérêt des élèves dans la pratique scolaire de cette activité.

Conclusion

Si enseignants et élèves reconnaissent théoriquement la valeur pédagogique de la lecture des textes littéraires, sa réalisation demeure problématique en raison du peu d'intérêt que les élèves accordent à cette activité. Les médias en général, la télévision, la radio et l'Internet notamment, leur offrent une gamme variée d'émissions, brassant ainsi des informations diverses. L'alliance de l'image et du son (audio-visuel) tend à mobiliser davantage l'attention des élèves qui tournent résolument le dos à l'écrit. Ils aiment cependant lire, mais des textes avec des supports picturaux (bande dessinée, roman-photo) ; or, cet aspect de l'étude des textes, bien qu'encouragé, n'est pas encore pris en compte de façon systématique dans l'enseignement de la lecture des textes. De plus, les enseignants ne sont pas formés pour aborder la nouvelle. Celle-ci n'est plus à encourager, mais à inscrire officiellement dans les programmes. Pédagogiquement, l'on pourrait commencer par ces textes pour amener progressivement les élèves à des textes plus élaborés sur le plan littéraire. À cela s'ajoutent les difficultés matérielles, manque de livres de lecture, inadéquation des manuels, etc. La plupart des textes sont inadéquats au contexte, difficiles d'accès, indisponibles et loin de l'affect des élèves.

En définitive, aucune théorie ou méthode ne se suffit à elle-même, du fait de la complexité du texte littéraire, de celle de l'écriture, de la lecture, etc. Tout lecteur devrait donc avoir à l'esprit l'ensemble des approches relevées qui, loin de s'exclure, se complètent dans le processus de lecture où il s'agit de donner du sens à un texte. Enfin, il faudrait tenir compte de la place et du rôle de l'apprenant dans ce processus. Il doit être au cœur de tout le processus, d'où la nécessité d'un nouveau positionnement de l'enseignant par rapport à l'élève. En somme, les enseignants des classes de français doivent renouveler leurs pratiques, s'ils veulent véritablement former leurs élèves à l'esprit critique et développer leur compétence et leur autonomie langagières (objectif premier de l'enseignement de la langue). Par conséquent, ils doivent varier les textes d'étude et de lecture, les méthodes et les stratégies ainsi que le propose Diabaté¹⁸.

L'apprenant doit être associé et responsabilisé dans tout le processus avec des méthodes plus dynamiques et plus participatives qui devraient définitivement rompre avec la pédagogie traditionnelle dont on connaît les limites. Décidément, la lecture des textes littéraires, et celle particulièrement de la nouvelle, comme activité de la classe de français, constituent un défi¹⁹ qui doit être relevé, si l'on tient à la qualité et à l'efficacité de l'ensemble des apprentissages en milieu scolaire. Comme le laisse entendre Cordie²⁰, les cancren n'existent pas, même si l'on sait que la réussite est généralement au bout de l'effort fourni.

¹ Kaboré, N.D., *Évaluation de la compétence de lecture en fin de premier cycle de l'enseignement secondaire au Burkina Faso, état des lieux*, ENSK, Koudougou, 2001.

² Charmeux, E., *Savoir lire au collège*, Paris, CEDIC-Nathan, 1985, p. 14.

³ Giasson, J., *La lecture, de la théorie à la pratique*, Bruxelles, De Boeck, 1995, p. 13.

⁴ Giasson, J., *La compréhension de la lecture*, Bruxelles, De Boeck, 1990.

⁵ Schmitt, M.P. et Viala, A., *Savoir-lire*, Paris, Didier, 5^e édition, 1991, p. 63.

⁶ *Idem*, p. 37.

⁷ Benichou, J.-P., *Lire, c'est vraiment simple... quand c'est l'affaire de tous*, Paris, M.D.I., 1989, p. 81.

⁸ *Idem*, p. 86.

⁹ Fijalkow, J., *Mauvais lecteur, pourquoi ?*, Paris, PUF, 1986.

¹⁰ Ministère des enseignements secondaires, supérieurs et de la recherche scientifique (MESSRS), Programmes officiels, 1993, p. 89.

¹¹ Descotes, M., *La lecture méthodique, de la construction du sens à la lecture méthodique*, CRDP, Toulouse, 1989, p. 55.

¹² Notamment dans *Littérature nègre*, Paris, A.C., 1974.

¹³ Ouédraogo, M.J.T., *Internet au Burkina Faso, réalité et utopies*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁴ Tel que le décrit Barthes, R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁵ Nous pensons ici à la lecture méthodique dont nous avons regretté la diversité des pratiques au Burkina à travers notre analyse. Voir Sawadogo, G., « La lecture méthodique : nature, objectifs, méthodologies », in *Le Pédagogue*, n° 001, ENSK, 2000.

¹⁶ Benichou, J.-P., *Lire, c'est vraiment simple... quand c'est l'affaire de tous!*, Paris, M.D.I., 1989, p. 9.

¹⁷ Touyarot, C., *Lecture et conquête de la langue*, Paris, Nathan, 1976.

¹⁸ Voir à ce propos l'étude de Diabaté, H., *Les manuels de lecture en classe de sixième. Stratégies de sélection et d'utilisation*, ENSK, Koudougou, 1999.

¹⁹ Meron, C. et Maga, J. J., *Le défi-lecture*, Chronique sociale, Lyon, 1990.

²⁰ Cordie, A., *Les cancren n'existent pas*, Paris, Seuil, 1993.

Bibliographie

- R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- J.-H. BAZIE, *Lomboro de Bourasso*, nouvelles, Ouagadougou, Imprimerie nationale, 1988.
- J.-P. BENICHO, *Lire, c'est vraiment simple... quand c'est l'affaire de tous*, Paris, M.D.I., 1989.
- E. CHARMEUX, *Savoir lire au collège*, Paris, CEDIC / Nathan, 1985.
- E. CHARMEUX, *La lecture à l'école*, Paris, CEDIC, 1988.
- J. CHEVRIER, *Littérature nègre*, Paris, A.C, 1990.
- A. CORDIE, *Les cancras n'existent pas*, Paris, Seuil, 1993.
- M. DESCOTES, *La lecture méthodique: de la construction de sens à la lecture méthodique*, Toulouse, CRDP, 1989.
- H. DIABATÉ, *Les manuels de lecture en classe de sixième: stratégies de sélection et d'utilisation*, Koudougou, ENSK, 1999.
- J. FIJALKOW, *Mauvais lecteur, pourquoi?* Paris, PUF, 1986.
- J. GIASSON, *La compréhension de la lecture*, Bruxelles, De Boeck, 1990.
- J. GIASSON, *La lecture, de la théorie à la pratique*, Bruxelles, De Boeck, 1995.
- B. HAMA et Y. KONATE, *Nouvelles du Burkina*, Ouagadougou, Presses africaines, 1987.
- G.-P. ILBOUDO, P. BAZIE et F. S. DABIRA, *Nouvelles du Burkina*, Ouagadougou, Imprimerie nouvelle du Centre, 1985.
- N. D. KABORÉ, *Évaluation de la compétence de lecture en fin de premier cycle de l'enseignement secondaire au Burkina Faso, état des lieux*, Koudougou, ENSK, 2001.
- C. MERON et J.-J. MAGA, *Le défi-lecture, chronique sociale*, Lyon, 1990.
- M.J.T. OUEDRAOGO, *Internet au Burkina Faso, réalité et utopies*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- G. SAWADOGO, «Les outils de la lecture méthodique», *Le pédagogue*, n° 001, Koudougou, ENSK, 2001, p. 24-25.
- G. SAWADOGO, «La littérature burkinabé écrite dans l'enseignement littéraire au Burkina Faso», *Le Langage et l'Homme, Traductologie, textologie, Sciences du langage*, XXXIX, Belgique, Éditions Modulaires Européennes, 2004, p.33-40.
- G. SAWADOGO, «La lecture méthodique: nature, objectifs, méthodologie», *Français 2000*, n° 190-191, Belgique, Société belge des professeurs de français, 2004, p.97-102.
- M.-P. SCHMITT et A. VIALA, *Savoir-lire*, Paris, Didier, 1991.
- C. TOUYAROT, *Lecture et conquête de la langue*, Paris, Nathan, 1976.

Le charme de la lecture et son exploitation en classe de FLE à l'exemple des nouvelles d'Annie Saumont «Fille lisant à l'arrêt du bus» et «La Composition d'orthographe»

ANNA LEDWINA

Université d'Opole (Pologne)

L'existence, d'une part, d'écrits littéraires et, d'autre part, l'intérêt dont ces formes jouissent à l'heure actuelle, à l'époque de l'image et du multimédia, était une première raison de s'intéresser à une forme d'écriture dont l'origine remonte à celle de la littérature. La brièveté offre des possibilités multiples. C'est un appel au lecteur, à son activité, à ses talents ainsi qu'à son imagination créatrice. La brièveté est un signe, une piste qui donne à penser.

Le présent article se propose d'étudier deux textes de l'incomparable nouvelliste Annie Saumont, «Fille lisant à l'arrêt du bus» (1996) et «La Composition d'orthographe» (1989), afin de montrer comment travailler la nouvelle en classe de langue. Les nouvelles de Saumont peuvent être utilisées de façon productive dans l'enseignement du français langue étrangère. Nous présenterons une lecture analytique des nouvelles, servant à améliorer les connaissances linguistiques et à dégager la dimension culturelle de cette forme brève.

L'objectif de cet article est également de dégager l'apport de la nouvelle tant dans les cours de français, qui visent à développer chez l'étudiant une pratique systématique de lecture, que dans les programmes de littérature. Notre propos, qui trouve sa source dans une expérience personnelle menée auprès d'étudiants du premier cycle, se concentre sur l'usage didactique de la nouvelle dans l'enseignement du français comme langue étrangère à l'université. Notre but est aussi de proposer quelques activités pratiques qui favorisent l'apprentissage de la langue, afin de familiariser les apprenants avec ce type de littérature et d'apprécier le charme de la lecture.

Spécialiste française de la nouvelle, très connue dans le milieu enseignant, Saumont a créé une écriture et un style qui la font sortir de la forme traditionnelle du genre et qui impressionnent les lecteurs ainsi que d'autres nouvellistes (Mignard, 2000). Elle représente, de manière fulgurante, les désordres de la vie intime pour renvoyer l'image des dégâts aujourd'hui causés à l'être humain. Quelques pages suffisent pour élever un épisode de l'existence ordinaire à la dimension de l'universel, comme un acte de compréhension et de libération. Mais ces pages donnent aussi au lecteur la possibilité de se représenter les misères humaines, dans l'aspect sous lequel elles se présentent au début du XXI^e siècle. Rien de plus actuel que ces récits aux parcimonieuses données documentaires qui ne laissent jamais indifférents. Hantée par la nostalgie de la plénitude, traversée par l'évidence de la dispersion, la nouvelle serait particulièrement apte à témoigner des réalités complexes.

Annie Saumont prend la parole, ou plutôt la donne à des êtres interdits justement de parole, des êtres fragiles qui ont été blessés, cassés par un drame. La nouvelliste, d'une écriture incisive dont le trait déchire les apparences et dévoile la face cachée des choses, trace une véritable image des désastres de la vie. La perspective de la narration passe souvent par l'œil enfantin quand elle entre dans la vie familiale de ses personnages et présente des moments accablants. Cette sensibilité à défendre ceux qui n'ont pas une position assurée dans la société fait que ces nouvelles sont vraiment engagées aux côtés des démunis. Elles ne sont pourtant pas toutes tristes et noires; au contraire, parfois ce que l'écrivaine raconte permet de voir un drame sous

l'angle de l'ironie et de le surmonter. Elles naissent de faits anodins observés par l'auteur qui reconstruit leurs causes et leurs conséquences, pour rendre compte d'un monde quotidien. Le public, surtout adolescent, s'y plonge sans limites.

La nouvelle et les formes voisines

Avant d'aborder notre propos, quelques précisions s'imposent sur la définition et le choix du terme. Par le terme de *nouvelle*, on comprend un « récit narratif bref », présentant en général une unité d'action. Perçu comme une continuation de la tradition orale, ce terme désigne aussi bien les légendes et les contes que les récits brefs réalistes, fantastiques ou de science-fiction (Koustaš 1993, p. 175). On définit ce genre littéraire comme une œuvre en prose, brève, due à l'imagination et qui raconte une histoire comportant des personnages (Rey 2001, p. 87). De ce qui précède, on pourrait conclure que seule la longueur distinguerait la nouvelle du roman. Cependant, le critère de longueur n'a pas une valeur absolue car certaines nouvelles n'ont parfois que quelques pages, alors que d'autres en comptent plus de cent cinquante. Dans la nouvelle, la forme de l'intrigue est plus ramassée, souvent réduite à un épisode ; les personnages y sont plus typés. Ce que le lecteur perçoit comme des conséquences, ce sont plutôt des causes du point de vue de l'écrivain. C'est parce qu'il a choisi un épisode marquant ou imaginé un caractère mystérieux que le nouvelliste adopte la forme brève de la nouvelle. Il convient de noter que le roman donne le sentiment d'une durée, tandis que la nouvelle est plutôt resserrée sur un épisode, sur un moment particulier (Rey 2001, p. 7).

De nombreuses nouvelles sont également qualifiées de récits en raison de l'importance qu'y tient le narrateur, qui raconte l'histoire principale. Pour éviter toute confusion entre les termes, il vaudrait mieux expliquer aux étudiants que la nouvelle renferme un récit, qui nous livre l'essentiel de l'intrigue. La nouvelle, souvent peu différente du conte ou d'autres formes de récits brefs, est plus difficile à définir de manière *générique*. Le romancier dit le faux en faisant croire que c'est le vrai ; le nouvelliste accentue la feinte, sachant que le lecteur n'est pas dupe. Entre le roman et la nouvelle, la frontière est incertaine. Pour cette raison, il semble nécessaire de sensibiliser les apprenants aux distinctions de principe entre conte et nouvelle, en prenant en considération l'aspect temporel des événements racontés, l'imagination et la morale (Rey 2001, p. 92-93). Bien que soumis à des évolutions, le genre obéit toujours aux critères de concentration, de vraisemblance et de cohérence. Qu'il soit réaliste, poétique, psychologique ou fantastique, son trait permanent reste « l'intensité de l'effet produit » que sa forme brève et close favorise (Bourdereau *et al.* 1998, p. 84).

La nouvelle et sa valeur littéraire

D'une valeur littéraire et d'une importance sociale et historique incontestables, la nouvelle mérite une grande place dans l'étude de la littérature de la période moderne. Les limites de cette contribution ne permettent pas d'approfondir l'étude du récit bref dans toutes ses manifestations contemporaines. On se concentrera donc sur celles qui semblent particulièrement aptes à être exploitées en classe de FLE.

Grâce aux qualités que l'on reconnaît habituellement à une nouvelle, à savoir la rigueur, l'intensité et la densité (Berthiaume 1992, p. 84), le récit narratif bref se prête aux cours, dont ceux destinés aux non-francophones et aux francophones peu initiés à l'analyse littéraire, qui cherchent à développer chez l'étudiant une pratique systématique de la lecture et un jugement critique. Il vaut la peine de remarquer que ce type d'activité s'adresse aux deux groupes linguistiques car le lecteur se sert des mêmes stratégies dans sa langue maternelle que dans une langue étrangère. La nouvelle donne la possibilité de saisir plus facilement la macrostructure du texte, ce

qui aide le lecteur à comprendre d'autres éléments textuels tels que le vocabulaire, la syntaxe, la sémantique et la cohésion. C'est faisable parce que le nouvelliste se voit obligé de présenter cette structure clairement (Kouostas 1993, p. 181).

Ce qu'il serait préférable de souligner, c'est le fait que la nouvelle doit sa brièveté au resserrement de sa structure. Le récit narratif bref se caractérise par l'absence du superflu et du creux et par «l'intensité de l'idée fixe» (Carpentier 1987, p. 38), en s'opposant au roman. L'économie des moyens, l'intensité et la singularité du récit permettent au lecteur d'entrer dans la macrostructure, afin d'en effectuer ensuite une lecture efficace et attentive. La longueur et l'effet d'intensité de cette forme littéraire s'avèrent très utiles pour l'étude de la théorie du texte. Les atouts de la nouvelle, tels que l'absence de superflu, la précision et la cohérence, la rendent encore plus attractive et accessible pour les étudiants. Elle se prête aux cours dont l'objectif est d'étudier l'histoire, l'autobiographie de l'auteur, l'intertextualité. On y a affaire à la coexistence de certains symboles et d'images qui s'inscrivent dans le récit et l'influencent. L'économie exige que chaque mot, chaque phrase et chaque paragraphe se justifient selon l'organisation et l'idée globale du texte. Le rôle du lecteur, comme celui de l'écrivain, serait de vouloir atteindre l'essentiel. Genre contemporain (Gauvin 1984, p. 19) et très diversifié, la nouvelle offre ainsi toute une gamme de possibilités susceptibles d'intéresser les apprenants.

L'importance de la lecture dans l'apprentissage d'une langue

On ne saurait nier l'importance de la lecture dans l'apprentissage d'une langue car, comme en témoigne Roland Barthes: «Lire [...] est un travail de langage. Lire, c'est trouver des sens [...], c'est les nommer.» (Barthes 1970, p. 17)

La lecture aide les apprenants à nommer ce qu'on découvre en lisant et cette compétence est considérée comme principale dans l'acquisition du français en tant que langue étrangère. Ici il semble légitime de se poser la question suivante: pourquoi la nouvelle dans les cours de langue? En se rendant bien compte que le roman s'avère un trop grand défi pour les étudiants dont la langue française n'est pas la première langue, la nouvelle comme texte bref et plus facilement saisissable pour les apprenants, est le genre idéal. En réalité, pouvoir lire une nouvelle donne aux étudiants confiance en eux-mêmes et en leurs propres capacités. L'analyse de la nouvelle, pendant les cours de langue, est aussi un moyen de stimuler et de développer le goût de la lecture en initiant les apprenants à la lecture littéraire. Du fait que l'apprentissage efficace de la langue se fait dans un contexte culturel, la nouvelle permet de discuter un certain nombre de questions d'ordre linguistique et culturel. (Furguele 1993, p. 185)

La nouvelle constitue un bon point de départ pour enseigner les stratégies de lecture ainsi que les techniques d'écriture, pour exploiter le vocabulaire et les structures grammaticales, ces opérations se révélant indispensables à une lecture approfondie. Les activités proposées voudraient rendre la lecture plus consciente et créatrice pour permettre aux apprenants d'acquérir une grande autonomie et une facilité d'expression. Le choix des stratégies de lecture est déterminé par des objectifs particuliers. Il semble cependant nécessaire de souligner que lire ne signifie pas seulement comprendre des phrases, mais le texte. Il serait souhaitable d'amener les étudiants à prendre conscience du texte, de les inciter à pratiquer une lecture active, en mettant en valeur le rôle du lecteur qui collabore à la construction du sens d'un texte.

Les possibilités d'utilisation de la nouvelle dans les programmes de français

La lecture de la nouvelle, servant de support, pourra sensibiliser les étudiants aux techniques de l'approche globale. Il s'agit de se rendre compte des limites de la

lecture linéaire, de surface, et de porter attention aux indices textuels. Afin de faciliter la compréhension des étudiants et de vérifier leurs connaissances, on proposera d'élaborer des hypothèses sur la structure narrative du texte, éventuellement de trouver une suite au fragment précédent.

Ensuite, on demandera aux apprenants de relever les phrases-clés qui expriment les fonctions de chaque séquence et de donner un titre à chacune des séries séquentielles. Une autre proposition consistera à indiquer les mots connecteurs, qui jalonnent le déroulement du récit, ou à faire un résumé de la nouvelle. Puisque la nouvelle se distingue des autres genres par «une structure accessible à l'analyse» (Barthes 1977, p. 21), elle offre un champ privilégié qui touche les techniques de l'analyse structurale et des schémas narratifs, en réfléchissant à l'organisation du texte et à son fonctionnement.

Les activités de production écrite

Le cours de langue en classe de FLE envisage l'apprentissage de l'écriture, inséparable de l'étude des textes. Cette dernière peut encourager plusieurs activités de rédaction, en passant d'une lecture guidée à une écriture guidée. Après avoir proposé aux apprenants le début d'une nouvelle, on leur demandera d'écrire l'action proprement dite (divisée en parties distinctes quand l'action se déclenche, se développe et se dénoue) et la situation finale. Cet exercice est susceptible d'être modifié, en amenant les étudiants à changer la fin du récit ou à inventer une suite vraisemblable de l'histoire racontée. Il est possible de proposer également la hiérarchisation des arguments ou l'écriture-invention.

Quelles que soient les activités, il semble nécessaire de relier les activités de production écrite à la lecture de la nouvelle. En traitant la nouvelle en tant qu'ensemble structuré, il est très important de transférer à l'écrit les connaissances acquises pendant la lecture. (Furguele 1993, p. 190)

Les activités de grammaire

Une fois que les étudiants ont compris *grosso modo* le sens du texte et sa structure, il est temps de passer à l'analyse approfondie des structures linguistiques du texte. La nouvelle peut servir d'exemple pour se perfectionner dans l'analyse grammaticale et logique du fragment choisi, en sachant que la phrase est une unité sémantique obéissant à un schéma.

Dans cette partie du travail collectif, les activités exploitées viseraient à trouver les constituants principaux de la proposition (groupe nominal, groupe verbal, groupe complément d'objet direct, indirect ou circonstanciel); analyser les types différents de propositions (indépendantes, coordonnées, principales, subordonnées); indiquer le temps et le mode des formes verbales utilisées, expliquer leur emploi; repérer les fonctions spécifiques des signes de ponctuation.

Les activités de lexique

Outre le perfectionnement des compétences grammaticales, le texte littéraire s'avère être un outil efficace pour approfondir les connaissances lexicales. Il paraît indispensable d'encourager les apprenants à lire afin d'enrichir leur vocabulaire, mais de lire le texte dans son ensemble, au lieu de se limiter aux mots cherchés constamment dans le dictionnaire. Il vaut la peine de deviner le sens des expressions données en tenant compte du contexte; chercher les mots issus de la même famille; expliquer la signification des mots concrets; repérer des mots-clés liés à un thème choisi, en introduisant la notion de champ sémantique; inviter les étudiants à raconter leurs expériences, se référant à une histoire ou à un thème de la nouvelle étudiée, et à utiliser le vocabulaire du texte.

La nouvelle est susceptible également de servir de point de départ à la production/expression orale sous forme d'une discussion animée par l'enseignant, un débat

ou une table ronde en classe. La pratique exploitée consisterait à paraphraser le contenu d'une nouvelle, à transformer la narration en dialogues ou à restituer une histoire.

En mettant en relief la possibilité de mener les cours à la production écrite et orale de textes par eux-mêmes, les nouvelles d'Annie Saumont offrent un éventail vaste de possibilités, afin d'utiliser ce genre littéraire comme texte de départ pour continuer un passage ou la nouvelle dont la fin est restée ouverte ; texte de base pour un scénario où les « trous » sont à remplir par une création de texte nécessaire pour comprendre pleinement la nouvelle ; texte à écrire à nouveau par le changement de la perspective de la narration.

Le charme de la lecture dans «Fille lisant à l'arrêt du bus»

Le charme de la lecture, c'est de se laisser égarer dans une fiction qui brouille les repères de la réalité : le lecteur lit une histoire dans laquelle un autre lecteur lit une autre histoire et finit par ne plus s'y retrouver. Les textes d'Annie Saumont sont souvent très émouvants et c'est l'humour noir (visible dans l'absurdité des situations et des comportements, la sottise, la malveillance, l'inattention, l'incompréhension, qui envahissent et pourrissent la vie) qui constitue leur matière première. L'auteure n'a pas attendu qu'on les désigne comme *les exclus* pour s'intéresser à ceux qui sont négligés, laissés sur le côté. Pour s'en persuader, il suffit de lire ses nouvelles rassemblées dans le recueil *Après*. Dans ces quinze textes, elle parle de ceux qui, précisément, ne voient pas d'*après*, n'imaginent plus d'avenir. Son style sobre, sec, économe, précis à l'extrême, ne laisse pas de place à l'apitoiement, à une compassion feinte. Elle cadre tout au plus près, elle désigne et révèle. Elle tranche dans le vif (Savigneau, 2002, p. 2), ce dont témoigne, entre autres, sa nouvelle «Fille lisant à l'arrêt du bus».

Il serait intéressant de montrer aux étudiants que, dans cette œuvre, on a affaire à la présentation du procédé de découpage du texte en deux histoires – histoire policière, d'un côté, et histoire de la fille, de l'autre :

Elle était en haut de la page 136 quand l'autobus est arrivé. En haut de la page 136 l'homme à la Volga 8 cylindres s'arrête devant la fille qui attend l'autobus. Ça se passe sur une esplanade dans une ville d'Europe centrale au nom difficile à prononcer. Plein été. L'homme à la Volga s'est penché au-dehors et a dit : le bus venait du boulevard Saint-Germain.

Fille courbée vers le livre. N'a pas fait signe au conducteur. Frissonne. C'est l'hiver donc, a dit (l'homme à la Volga) : Montez, nous irons déjeuner chez mon ami, le Magyar manchot qui gère un restaurant de bonne réputation (dans une rue d'Europe centrale, portant un nom compliqué). Mon ami se charge de la cuisine. Il travaille très bien d'une seule main. Son *pörkölt* est fameux et aussi le *tokány* (ce sont des mets d'Europe centrale. Tout ce qui se passe dans le livre se passe en Europe centrale).

Du côté de la gare d'Austerlitz on entend le bruit d'un klaxon. Quelqu'un aura oublié que l'usage de l'avertisseur est depuis longtemps interdit à Paris. Aucun autobus n'est venu de la page 136 à la page 139. Page 139 entre en scène un détective mince et blond, aux yeux couleur de pervenche. Page 140 et suivantes le beau détective enquête. A-t-elle vu (la fille) un homme dans une Volga ? Elle a vu. L'homme l'a invitée à déjeuner. Ce malfrat rancarde les dealers de drogue dure, chez son ami, restaurateur magyar.

Qui a perdu un bras dans une rixe. Elle n'ira plus. La fille serre contre elle son manteau confortable. Elle tient fermement le livre ouvert et un bout de

crayon rongé. Sans doute a-t-elle l'intention de souligner certains passages pour les relire à loisir, ou encore de noter des mots que jusqu'alors elle ne connaissait pas (pörkölt, tokány, székelygulyas). L'homme à la Volga réapparaît, il bondit hors de sa voiture brandissant une arme à feu.

Aux heures de trafic intense, le jeune et beau détective s'abriterait derrière un autobus. Pas d'autobus en vue. L'homme à la Volga tire sur le prix qui s'effondre. Du sang s'étale sur sa poitrine.

La fille hurle. La fille tourne en hâte la page 157. Elle espère apprendre la survie du détective aux yeux clairs avant l'arrivée du prochain 63. Le voici. Un 63, direction gare de Lyon. Cette fois encore la fille n'a pas fait signe au machiniste, elle ne voyait que le sang répandu. L'autobus ne s'est pas arrêté.

Pour appeler au secours, elle a relevé la tête. Derrière le conducteur du bus était assis un jeune homme blond, mince et beau, le regard bleu. Elle a eu tout juste le temps de le reconnaître, elle n'a pas osé crier en courant derrière le bus. Elle n'osait pas non plus se hasarder page 158 de peur d'y trouver un cadavre. L'homme au revolver avait fui. Du côté du pont de la Tournelle a soudain retenti la sirène d'une voiture de police. La fille relit une dernière fois page 146 les paroles qu'a prononcées le beau blond, en Europe centrale sur la place au soleil, par une journée radieuse. Dans une violente lumière d'Europe centrale en juillet la fille attend l'arrivée d'un troisième bus 63. Il est midi à la pendule de l'arrêt facultatif, près des grilles du jardin public. Les arbres ont perdu leurs feuilles, le vent glacé les emporte. Il faudrait rentrer chez soi après avoir acheté en descendant du bus, dans un bistrot du quartier, des sandwiches pour le déjeuner. Elle attend, elle n'a pas faim. Elle tient toujours le livre ouvert. S'ils meurent on souffre, c'est bête. Elle commence à écrire dans les marges l'histoire d'un amour heureux. (Saumont 1996, p. 107).

Lecture analytique

Le premier exercice consisterait à répondre aux questions :

1. Lisez la nouvelle d'Annie Saumont. Quelles sont vos réactions, votre impression générale ?
2. Est-ce possible, au cours de la lecture, de déterminer exactement à quels moments s'opèrent les différentes confusions et en quoi elles consistent ? Quelles démarches suggérez-vous pour y *voir plus clair* ?
3. Si le lecteur ne cherche pas à y *voir plus clair*, sur quelles impressions peut-il rester ?
4. Sur quels phénomènes liés à la lecture cette nouvelle fait-elle réfléchir ? À quoi fait-elle appel chez le lecteur ?
5. Quel semble être le destin de la lectrice mise en scène dans la nouvelle, au moment où celle-ci s'achève ? Quelle conclusion pouvez-vous tirer de son histoire, en ce qui concerne les raisons d'écrire de la fiction ?

Vers la dissertation

Une fois le travail accompli, on encouragera les étudiants à réinvestir leurs acquis à travers la création :

6. À partir des lectures de cette séquence et d'autres, expliquez, dans un développement argumenté et illustré d'exemples, ce qu'apporte la lecture et pourquoi le livre doit continuer à exister parallèlement à l'image.

Travail sur un corpus de textes

L'étape suivante sera un repère pertinent pour s'exprimer, dans la perspective comparative des autres auteurs qui ont abordé la même thématique :

7. En vous appuyant sur les fragments de textes de Guy de Maupassant (préface de *Pierre et Jean*, 1887), de Jules Vallès (*L'Enfant*, 1879), de Jean-Paul Sartre (*Les Mots*, 1964) et d'Annie Saumont, établissez une liste de ce que la lecture peut apporter au lecteur. Classez ces différents apports et donnez pour chacun un ou des exemples d'œuvres représentatives (Sabbah 2004, p. 105).

Cette approche du texte littéraire se veut simplement un outil de travail dans la ligne du FLE de niveau avancé, c'est-à-dire moyen et intermédiaire, pour aborder plus facilement la lecture d'une œuvre concrète d'une auteure connue, selon un genre proposé. Il s'agit de faire découvrir aux étudiants la concision de l'écriture, le resserrement de l'action, la construction du récit et le nombre restreint de personnages. Les exercices proposés pourraient aboutir au bilan de l'ensemble des compétences (compréhension du texte, enrichissement lexical, travail écrit, travail oral).

Lecture analytique de «La Composition d'orthographe»

Il est souhaitable de rendre compte de la subtilité de l'écriture de Saumont dans sa nouvelle «La Composition d'orthographe», les deux voix se télescopant, se perdant, se retrouvant... C'est comme si on était entré dans l'écriture de l'auteure et si on avait découvert le fil rouge de toute l'histoire, avec ses méandres, ses retours en arrière, ses interruptions, ses ambiguïtés... Cette nouvelle semble être un petit film, réalisé rien qu'avec des mots (Cornière 2002, p. 24):

Se levant. Les gamins en blouse noire. Sortant de leurs bancs à grand bruit de galoche. Et lui, le photographe, s'arrêtant un instant dans sa progression vers l'estrade. Disant, Bonjour les enfants. Derrière la fenêtre l'azur parfait du ciel. Elle. L'institutrice, debout sur l'estrade écrivant au tableau et qui lance, Entrez, sans même tourner la tête, terminant le beau titre calligraphié à la craie blanche *Dictée: Composition mensuelle*. Elle pivotant sur ses semelles de bois, Ah. Bonjour monsieur. C'est pour. Lui. Le photographe. Lourde sacoche à l'épaule et tenant malaisément un pied-support métallique (la grosse bague de laiton brille contre son coude), le posant au bord de l'estrade et serrant la main tendue de la jeune femme en blouse à carreaux bleus et blancs (la main d'abord essuyée sur la blouse laissant dans le bleu une trace blanchâtre), Bonjour madame, oui, pour la photo.

Puis elle – l'institutrice – petite et mince mais le tissu de cotonnade se tend sur une poitrine ronde, elle, jeune pâle et blonde s'emparant de sa longue règle de bois et faisant face aux écoliers, corps bien droit regard impérieux, aux gamins de neuf à dix ans qui s'excitent et chuchotent, La photo, hé chic, hé c'est bath – jusqu'au coup sec de la règle sur le bureau. Et aussitôt le calme est rétabli. Seulement troublé par le raclement des chaussures contre la barre des pupitres quand elle dit, Assis. Et les bras se croisent et des index se posent en travers des lèvres.

C'est le début de l'année scolaire. Il y a deux jours le lieutenant-colonel H, officier en poste sur la côte et visitant la ville, a été abattu dans la rue d'une balle de revolver. (Saumont 1996, p. 69)

Situer le texte

Seul le titre, en ce début de nouvelle, est susceptible d'orienter l'attention du lecteur. Il se révélera trompeur: la composition d'orthographe n'aura, dans la suite du récit, qu'un intérêt très secondaire. Souvent les titres des nouvelles masquent ou minimisent ce qui va se passer, comme pour éviter l'emphase ou les effets mélodramatiques.

Ce texte impose, en priorité, un ton et des formes de discours étranges. Une histoire s'ébauche cependant, banale, jusqu'à ce qu'une information, grave et énigmatique, fasse intrusion dans l'univers quotidien offert au lecteur (Rey 2001, p. 149).

Premier axe de lecture: la mise en place des acteurs

Mode de la narration

À l'inverse de l'usage français, une forme verbale (« se levant ») précède son sujet (« les gamins »). Le point qui l'en sépare lui donne même une sorte d'autonomie. Cette forme verbale est comparable au gérondif anglais qui valorise l'action en elle-même. Les autres participes en -ant (« sortant », « s'arrêtant », « disant »; « terminant », « pivotant », etc.) suivront plus normalement les sujets. Mais, en les préférant aux indicatifs qu'on aurait attendus, l'auteure morcelle le récit. Les phrases s'apparentent aux titres qu'on lit sous des tableaux (*La liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix ou *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp) ou à celles qui servent de légendes à des photos. Les personnages ne sont pas décrits ou inscrits dans une narration, mais désignés comme des figures sur une image ou une photo: « Elle. L'institutrice », « Lui. Le photographe ».

Paroles

Les paroles des personnages ne sont pas mises entre guillemets. Elles se réduisent à des formules banales: « Bonjour les enfants »; « Entrez »; « Bonjour monsieur »; et plus loin, les expressions des enfants. Le « C'est pour » qui clôt le deuxième paragraphe pose problème: est-ce une question de l'institutrice laissée en suspens, et à laquelle répondra à la fin du paragraphe suivant: « oui pour la photo », ou une abréviation due à l'écrivain (qui débauche la phrase: le lecteur comprendra de lui-même)? Les points de suspension qu'on aurait normalement attendus dans les deux cas sont absents. Il n'y a pas de rupture entre la narration et les dialogues: l'écriture de la nouvelle prend les deux en charge d'une façon égale, comme si *tout était dit* (Rey 2001, p. 150).

Le style de Saumont semble se modeler sur le sujet et livrer des instantanés. Il n'est pas linéaire, des superpositions du passé et du présent forcent le lecteur à *voyager* dans ses personnages pour les saisir. Il y a de nombreux retours en arrière, des phrases restées en suspens ou très courtes. La syntaxe est parfois mise à mal à un tel degré que le lecteur peu expérimenté se sent déboussolé. La nouvelliste utilise un style familier, la langue orale qui va jusqu'à la langue argotique, elle abandonne parfois la ponctuation stricte pour rendre ses textes plus vifs, plus proches de la réalité.

Deuxième axe de lecture: l'ébauche de l'histoire

Succession des instantanés

Le premier paragraphe contient un arrêt sur image (« s'arrêtant un instant ») dû à celui qui en est, en un sens, le spécialiste: le photographe. Les verbes d'action, voire de mouvement, se multiplient ensuite: « pivotant », « serrant [la main] », « s'emparant », etc. « Puis », au début du quatrième paragraphe, marque plus visiblement encore la progression de l'action.

Aux images familières, pour tout lecteur qui a fréquenté l'école, s'ajoutent des détails en apparence insignifiants: la grosse bague de laiton, la trace bleuâtre sur la blouse... Ils résultent d'une attention portée sur la scène par celui (celle) qui raconte, mais qui traduit ainsi dans le texte l'attention que portent les enfants sur ces toutes petites choses de la vie. Ces petites choses produisent ce qu'on nomme des « effets de réel ». Ici on pourrait se demander pourquoi l'écrivain note ceci plutôt que cela. Pourquoi s'attarder à des éléments qui ne présentent aucun intérêt pour la progression de l'intrigue? Parce que la vie est faite aussi de mille petits riens et qu'on donne

l'illusion de la vie en les inscrivant dans le texte. Un élément de la scène retient à peine l'attention du lecteur tant il est conventionnel : «derrière la fenêtre l'azur parfait du ciel». L'information tranche avec le caractère familier et rassurant du récit : celle qui clôt le passage.

Amorce d'un mystère

Le lecteur ne peut savoir, à ce stade du récit, ce que signifie le meurtre de l'officier, désigné par l'initiale de son nom. La présence, sur un mur de la classe, d'une effigie du maréchal Pétain lui révélera ensuite que l'action se situe pendant la Seconde Guerre mondiale, dans la France occupée. Il est facile de comprendre, quand seront reproduites les menaces de représailles diffusées par l'occupant, que l'officier était un Allemand, abattu par un résistant. C'est également la suite de la nouvelle qui donnera sens à «l'azur parfait du ciel». Le photographe, ayant gravé sur sa pellicule l'image du résistant meurtrier, risque de fournir une preuve qui permettra aux Allemands de l'arrêter. Aussi va-t-elle mettre exprès sa pellicule au grand jour pour en effacer toute trace.

La scène est aperçue par un narrateur (une narratrice) qui reflète la curiosité des enfants et, grâce à la simplicité du style, leur mode d'expression. Les instantanés se succèdent sans être hiérarchisés. L'information tragique de la fin semble elle-même prononcée sur le même ton que le reste des propos, comme si rien ne pouvait troubler ce monde d'innocence. Il serait intéressant de relire la nouvelle pour que soient perçus les éléments du drame qui se joue. (Rey 2001, p. 151)

Ici, la réflexion pourra être complétée par des informations concernant les personnages dans les nouvelles de Saumont. Ces derniers sont présentés par quelques traits seulement, mais ceux-ci permettent de dévoiler ce qu'ils cachent : la violence, les crimes, les blessures ressenties, l'impuissance, leurs folies, leurs passions, leur volonté de combattre pour une existence humaine. Souvent, l'auteure revient loin en arrière dans la vie de ses personnages, sans toutefois y dépenser beaucoup de mots : l'allusion qui éveillera la fantaisie du lecteur lui suffit pour ouvrir le champ de la quête de la vérité.

De ce qui précède, il ressort que la nouvelle, en raison de son intérêt didactique indiscutable, occupe une place légitime dans l'apprentissage de la langue (Furgieuele 1993, p. 193). Elle est un instrument particulièrement utile qui permet de passer d'une lecture globale à une lecture approfondie, en sensibilisant les étudiants aux structures grammaticales et lexicales, en améliorant leurs compétences linguistiques. Il est tout à fait juste d'exploiter la nouvelle à des fins pédagogiques précises et d'inculquer aux apprenants le goût de lire, pour qu'ils puissent prendre du plaisir à la lecture et découvrir pleinement son charme. Il ne reste qu'à souhaiter que la lecture de la nouvelle signifie *une autre lecture*, se fondant sur une meilleure compréhension de tous les aspects du récit, y compris son importance littéraire et sociale.

Bibliographie

- R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- R. BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7-57.
- A. BERTHIAUME, «À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté», in *Écrits du Canada français*, n° 74, 1992, p. 77-90.
- F. BOURDEREAU, J.-C. FOZZA, M. et D. GIOVACCHINI, *Précis de français*, Paris, Nathan, 1998.

- A. CARPENTIER, «Réflexions sur la nouvelle», in *Québec français*, n° 66, 1987, p. 36-38.
- F. DE CORNIÈRE, «Dire Annie Saumont», in «Annie Saumont, *Je ne suis pas romancière...*», *Initiales*, n° 12, 2002, p. 24.
- Cl. DUBOIS, N. PIGEAUD, *Comment lancer la lecture d'une œuvre intégrale?*, Nord-Pas-de-Calais, Bertrand Lacoste/CRDP, 2002.
- R. FURGIUELE, «La nouvelle dans l'enseignement du français langue seconde», in Agnès Whitfield, Jacques Cotnam, *La nouvelle: écriture(s) et lecture(s)*, Montréal et Toronto, Éditions du GREF et XYZ, 1993, p. 185-194.
- L. GAUVIN, «Le charme fugitif de la nouvelle», in *Le Devoir*, 29 décembre 1984, p. 19.
- J. KOUSTAS, «La nouvelle dans les programmes de français: une approche didactique», in Agnès Whitfield, Jacques Cotnam, *La nouvelle: écriture(s) et lecture(s)*, Montréal et Toronto, Éditions du GREF et XYZ, 1993, p. 175-184.
- A. MIGNARD, *La nouvelle française contemporaine*, Paris, Ministère des Affaires étrangères-Association pour la diffusion de la pensée française, 2000.
- P.-L. REY, *Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier, coll. «Profil Histoire littéraire», 2001.
- H. SABBAN, *Littérature 2de. Des textes aux séquences*, Paris, Hatier, 2004.
- A. SAUMONT, «Fille lisant à l'arrêt du bus», in Annie Saumont, *Après*, Paris, Julliard, 1996.
- A. SAUMONT, «La Composition d'orthographe», in Annie Saumont, *Je suis pas un camion*, Paris, Julliard, 1996.
- J. SAVIGNEAU, «Annie Saumont l'insolite du quotidien», in Annie Saumont, *Je ne suis pas romancière...*, *Initiales*, n° 12, 2002, p. 2-3.

Brèves rencontres

CATHERINE JORGENSEN

Lycée Jean Monnet, IUFM de Montpellier

La nouvelle, par sa brièveté, sa variété et sa construction, ouvre des perspectives intéressantes pour travailler la langue et la lecture avec des petits lecteurs, des lecteurs de langue étrangère ou dans des formations. Découvrir des nouvelles grâce à une revue renforce encore l'attractivité. *Brèves*¹, anthologie permanente de la nouvelle, a le mérite de présenter à la fois des inédits, des entretiens d'auteurs, des textes variés et des notes de lecture. La publication papier est relayée par un site, ce qui diversifie encore les supports. Seront présentées et analysées ici des expériences menées en classe et des propositions pédagogiques.

Pourquoi travailler sur la revue Brèves ?

Pour la variété et la diversité des thèmes abordés

Des nouvelles noires (n° 67) à «Duos» (n° 73), cette revue fournit aux enseignants un éventail très riche de thèmes.

Les nouvelles noires, par leur tonalité critique, rencontrent des préoccupations adolescentes. «Tout concorde», nouvelle de Daeninckx publiée dans *Brèves* (n° 67) permet par exemple de poser des hypothèses à partir du titre et du sens du mot «concorde». Après la lecture, ces hypothèses seront mises en relation avec l'incipit de «Concorde» et avec les dix dernières lignes. Ce court récit, qui montre comment un accident de l'avion Concorde fait éclater la «concorde» familiale, pose des questions d'identité, de place dans la famille, mais aussi un mystère qui intrigue le lecteur jusqu'au moment où, à la fin du récit, «tout concorde». La construction de la nouvelle s'éclaire ainsi à partir du lexique, dans la mise en relation entre le titre, le début et la fin du récit. Le plaisir de lire est ainsi celui de la recherche d'indices expliquant le décalage ironique entre un titre de nouvelle d'un optimisme béat – «tout concorde» – et le titre inquiétant du numéro de la revue : «Nouvelles noires». Cette étude, mise en perspective avec le titre du numéro de la revue «Nouvelles noires», ouvre une recherche sur les caractéristiques de ce sous-genre. On peut ainsi discuter la phrase de J. F. Opper dans le même numéro : «Chez moi, si on est un héros ou une héroïne, on en prend plein la figure.» La revue fournit à l'enseignant un réseau qui favorise la lecture.

Autre thème fédérateur pour les adolescents : le couple, dans «Duos et autres couples improbables». Dans «Jeu» de Guy Chaty, un personnage s'assied au cinéma à côté d'une jeune femme qui le reconnaît. Au lieu de la détromper, il joue le jeu jusqu'au bout d'une nuit d'amour. La nouvelle s'achève ainsi : «Tendre au revoir. Je me retrouve seul dans la rue. Qui est-elle ? Qui suis-je ? Pourvu que je ne la rencontre pas à nouveau par hasard!» Le texte peut conduire à une étude rigoureuse des interrogatives qui ponctuent le récit, pour déboucher sur une réflexion sur l'amour comme interrogation de soi et de l'autre, sur «l'inquiétante familiarité» de Freud mise en scène par ce récit surprenant.

Pour aller à la rencontre des auteurs francophones

De «Bon à lire côté belge» (n° 65) à «Horizons suisses» (n° 77), l'enseignant peut trouver dans la revue une ouverture et une analyse de la nouvelle francophone.

Pour résoudre la question du choix des auteurs

La revue *Brèves* a le mérite de présenter des textes inédits d'auteurs contemporains, ce qui met la lecture au cœur du monde d'aujourd'hui en proposant une

sélection de qualité pour l'enseignant. (Cf. Fatou Diome n° 62, Janine Teisson n° 82, Éric Holder n° 75). La revue favorise pour l'enseignant, l'élève ou le formateur, les rencontres inattendues, les surprises et les découvertes.

« Les Ports de folie » de Fatou Diome mettent en scène l'exil, l'abandon et le rêve autour du thème de l'immigration. Il est intéressant de demander en premier lieu aux lecteurs de relever les différents costumes ou visages du personnage principal, pour relever ensuite toutes les occurrences du mot « folie », pour chercher enfin dans la nouvelle la phrase qui rapproche les transformations du personnage et sa folie. Cette phrase donne la clé de la nouvelle : « C'est ainsi que commencèrent les métamorphoses de Toutina qui la faisaient passer pour une folle. » À partir de l'expression « faisait passer pour », le jugement du narrateur apparaît et on peut en recueillir les traces dans le texte : « Si Toutina avait sa folie pour éviter de se noyer dans la réalité, le commun des mortels cherche toujours son radeau dans l'océan de la vie », plus loin : « Ceux qui voyaient en Toutina une folle marchaient simplement sur la route de l'évidence et ignoraient tout de la ligne invisible qu'elle suivait. En effet, son chaos apparent s'articulait autour d'une logique qu'elle était la seule à posséder » et découvrir ainsi le lien avec la citation de Nietzsche en exergue : « Nous avons l'art, afin de ne pas mourir de la vérité. » La nouvelle de Fatou Diome est une ouverture sur les problèmes du monde contemporain, une écriture d'aujourd'hui qui rend hommage à un philosophe d'hier, un récit qui ouvre les yeux sur ceux qui déambulent dans les rues dans des accoutrements improbables.

Pour donner au travail sur la nouvelle une cohérence

L'organisation du numéro, l'ordre des textes, la présence de textes très différents autour de la nouvelle (entretiens, notes de lecture, textes critiques regroupés dans un même numéro) donnent à la lecture de nouvelles une unité favorable aux apprentissages. L'adolescence, période de remise en question, savoure « les retourneurs d'idées », dès la couverture où les lettres sont malicieusement retournées. Le court texte de Jules Vallès intitulé « Aux copains du Chat noir » fait de l'écrivain un dénonciateur : « l'heure est venue où toutes les idées doivent être tranchantes comme des idées. » Les notices biographiques très fouillées complètent la découverte de ces écrivains anarchistes : Félix Fénéon, Alphonse Allais, Octave Mirbeau, Louise Michel...

Comment travailler Brèves en classe ?

En classe, le travail sur les dossiers de la revue *Brèves* permet d'aller à la rencontre des plus grands nouvellistes français : Christiane Baroche (n° 21), Béatrix Beck (n° 68), Annie Saumont (n° 83), Frédéric Tristan (n° 89). Une nouvelle a par exemple charmé les élèves de seconde et fait sourire les stagiaires de Lettres de PLC2. « La Moindre des fées » offre aux lecteurs un bel envol vers le merveilleux, avec un personnage étrange de « petite vieille qui vient de temps en temps acheter un grain de sel » et « tous les samedis une bulle de savon pour faire la lessive », et qui dit : « mon travail, je ne le vends pas, je le donne. » Mais ce beau personnage ne prend sens que dans le contraste avec le personnage central : Mme Grosjean, commerçante de son état. Si on relève les propos au discours direct de Mme Grosjean, on dégage à la fois sa détermination – « enfin poursuivons les recherches », « il me faut absolument quelqu'un », son esprit intéressé – « combien allez-vous me demander ? », « Combien d'argent est-ce que je vais vous donner ? » et sa surprise – « c'est à en perdre la raison », « c'est le monde renversé », expression répétée deux fois. Il est alors intéressant de montrer que la nouvelle est construite sur le décalage entre les deux discours, comme le montre la chute à double détente : « Mme Grosjean se dit : “ gardons la tête tout entière à nos affaires. ” Un chant moqueur comme un rire répondit aux pensées de la commerçante. »

L'article intitulé «L'art de la nouvelle de B. Beck» par Amy Castouguay (n° 68 p. 62) souligne: «Quand elle donne la parole aux personnages, c'est avec leurs mots qu'ils s'expriment», et plus loin: «elle choisit des personnages insignifiants, des situations anodines souvent revisitées», «la langue toujours appropriée, précise et sobre, dévoile avec une netteté rare l'étrangeté du quotidien.» À l'aide du dossier de presse, la petite vieille de l'histoire est devenue une image de l'auteur dont on souligne «le raffinement obtenu à force de dénuement». La cohérence de la revue fournit ainsi un outil pédagogique de qualité et des supports variés.

L'article de Christophe Pérez sur Gary (n° 69 p. 96 à 101) peut permettre de découvrir les thèmes favoris d'un auteur, sa biographie, son travail d'écrivain, son regard sur le monde.

On peut citer aussi deux exemples de travaux menés en classe sur les caractéristiques de la nouvelle à partir de deux articles de *Brèves* analysant la spécificité du genre (n° 63 et n° 74). Dans *Brèves* n° 63, C. Rolland Hasler écrit: «Quant à la chute, cette fameuse chute – convenons-en – est celle du lecteur dans l'escarcelle de la nouvelle.» Comme le dit J. F. Ooppel: «Dans la nouvelle, il y a le plaisir littéraire d'explorer des techniques d'écriture amenant à un gag final et la manipulation du lecteur poussée à l'extrême qui fonctionne bien sur de courtes distances.» (n° 67 p. 136).

Le travail mené en classe sur le registre fantastique (registre cher aux jeunes lecteurs) a été construit à partir de «L'usage du fantastique» (n° 80). Il peut être mis en place sur la nouvelle de Georges-Olivier Châteaureynaud intitulée «L'Inhabitable».

On demande aux élèves, après lecture individuelle du texte, de relever les mots qui créent «un effet de réel», puis ceux qui créent «un effet d'irréel», enfin le champ lexical de l'inquiétude pour le narrateur. Après avoir distribué aux élèves l'entretien avec l'auteur paru dans *Brèves*, on peut leur demander de sélectionner dans l'entretien les éléments susceptibles d'éclairer la lecture de «L'Inhabitable». En effet, le titre de l'entretien: «La demeure si vaste de Châteaureynaud», l'encadré: «– Si je vous donne 100 millions que faites-vous? – J'achète une maison», les formules comme «clin d'œil à votre patronyme», «j'ai la fibre immobilière, au moins en littérature» ou «le rapport de mes personnages avec le lieu qu'ils habitent n'est jamais naturel, il ne va pas de soi», confirment les impressions de lecture. S'ils relèvent dans la bibliographie les titres de Châteaureynaud qui renvoient à l'habitat, ils vont trouver «La Demeure de l'amour est vaste», «La Chambre sur l'abîme», «Le Château de verre», «Le Jardin dans l'île», «L'Habitant de deux villes», «Château naguère». L'explication autobiographique donnée dans l'entretien – «Il faut dire que j'ai vécu les huit premières années de ma vie dans une chambre de trois mètres sur trois» – renforce l'importance de ce thème dans l'imaginaire de l'auteur. La séance peut s'achever sur la comparaison entre le début de la nouvelle et l'entretien, pour insister sur le fait que les éléments biographiques sont détournés, déformés dans la création. La revue permet à la fois la rencontre avec un texte, un auteur et un registre.

La nouvelle d'Éric Holder (n° 75) a donné lieu à une étude sur l'expression de la restriction dans la langue française. Les deux premières phrases installent l'atmosphère: «La station ne date que de la fin du dix-neuvième siècle. C'est du moins ce qu'indique une plaque...» Plus loin: «et que ne monte plus, de la plage devant, qu'une rumeur apaisée», les bikers «psychédéliqués quoiqu'esseulés au fond de provinces», la plage «n'est prise d'assaut qu'à forte chaleur», «seuls des enfants s'exclament».

Cette nouvelle offre une occasion passionnante de travailler l'expression de la restriction. La finesse du style d'Holder joue sur ce «presque rien» des plages désertées à l'automne, sur ce paysage qu'on voit, mais qui n'est plus ce qu'il était, comme le montre la chute: «Nous n'avons rien laissé.»

Quel sens prend la lecture dans ce va-et-vient entre la revue et le cours ?

La lecture devient vivante grâce à la rencontre ou la correspondance par courriels (ouverture vers l'écrit sur la lecture) avec les animateurs de la revue qui sont des lecteurs professionnels. Les élèves ont pu rencontrer les rédacteurs de *Brèves* lors de «La Comédie du livre» de Montpellier et échanger ainsi avec eux sur la sélection, ses critères et ses exigences. La lecture devient personnelle, car les élèves développent une autonomie et choisissent dans le numéro la nouvelle qu'ils préfèrent. Ils quittent ainsi une attitude passive et consommatrice pour une attitude active, créatrice de sens. Différentes activités permettant de socialiser la lecture en partageant une nouvelle ou un thème avec les autres ouvrent des pistes vers la maîtrise orale de la langue, toujours à partir de numéros de *Brèves*. Par exemple les élèves ont présenté un tour d'Europe de la nouvelle, chaque élève choisissant dans les numéros de la revue une nouvelle d'un pays européen. Les numéros 7, sur la Norvège, et 87, sur l'Espagne, sont particulièrement utilisés.

La lecture de nouvelles est mise en relation avec la lecture des couvertures et des photos, donc avec le visuel. Une séquence a été menée sur les photographes Despatin et Gobeli qui présentent leurs œuvres dans le numéro 81. L'humour des photographies est mis en relation avec l'humour des nouvelles. «L'Organisation» de Pierre Autin-Grenier met en place dans la narration le principe de l'espion espionné, comme le montre la comparaison entre le début et la fin de cette courte nouvelle. Voici l'ouverture : «En planque à l'angle de ma rue, rencognés sous une porte cochère qui leur fait comme une échauquette de fortune, depuis dix jours des gendarmes sont à l'affût.» Et voici la chute : «Je vais m'appliquer à mettre au propre l'ensemble de mes observations et dès demain, je ferai remonter un rapport circonstancié aux responsables de l'Organisation. Je crois le moment venu.» Les photographies surprennent sans cesse, comme des nouvelles à chutes. Le passage se fait donc naturellement de la lecture d'images à la lecture de textes.

Brèves rencontres peut-être, mais des rencontres qui laissent des traces, qui redonnent le goût de la lecture, qui ouvrent des horizons, des renvois, des perspectives et qui assurent ainsi la longévité d'une culture.

¹ Brèves-Atelier du Gué. 1 rue du Village F 11300 Villelongue d'Aude. Tél.: 0468695030; Fax: 0468695113
breves@atelierdugue.com
Site : <http://www.lekti-ecriture.com/editeurs/-revue-breves-html>

La nouvelle en classe de français langue étrangère : enjeux et apports

ALEXANDRE EYRIES
Association ITEC

Introduction

En didactique des langues, la compétence lectorale est constamment sollicitée. Elle est l'élément moteur de l'acquisition de toutes les autres compétences langagières (compréhension orale, production orale et écrite). À l'heure des TICE, la nouvelle pourrait sembler désuète ou inutile. Or la compétence lectrice, pluridimensionnelle, concerne différentes tâches et performances langagières. À l'heure où d'aucuns pensent que l'intérêt public pour la lecture va décroissant, la question de la lecture de nouvelles s'affirme d'une manière impérieuse. Contre la désagrégation de la concentration due à la multiplication des sources d'information, la lecture de nouvelles peut pallier cet émiettement de l'attention. La nouvelle requiert les apprenants de FLE par sa brièveté et son économie de moyens langagiers. Elle couvre plusieurs formes et une multitude de genres.

Dans une perspective didactique, l'exploitation de la nouvelle en classe de FLE présente de nombreux atouts linguistiques (le lexique est riche, même s'il y a peu de pages), culturels et communicationnels. La nouvelle matérialise le lien entre langue, littérature et culture. Elle possède ainsi une valeur documentaire au sens noble du terme : elle fournit des renseignements sur le pays et la civilisation au sein desquels elle a vu le jour.

Cet article développera, dans un premier temps, des arguments en faveur de la lecture de nouvelles en classe de FLE. Il travaillera ensuite à construire une pédagogie spécifique de la nouvelle en classe de langue. Enfin, il tracera des perspectives tendant vers une exploitation de la nouvelle littéraire en didactique des langues.

Arguments en faveur de la lecture de nouvelles en classe de FLE

Dans le champ de la didactique des langues étrangères, une pratique a longtemps existé : celle du recours à des textes littéraires tronqués, sans lien avec l'œuvre originale. Face à cette vision lacunaire, la nouvelle s'impose comme une alternative intéressante, même si elle est souvent peu valorisée, voire décriée : « On a appelé la nouvelle "la Cendrillon de la littérature". C'est la fille mal aimée que les éditeurs laissent à l'abandon, au profit des sœurs aînées qui se réclament des modes du roman¹. » Mal aimée à tort, la nouvelle présente pourtant de très nombreux avantages didactiques et culturels. Elle compte autant de possibilités scripturales et créatives que d'apprenants de FLE.

Un genre diversifié et protéiforme

Ce genre est fréquemment décrié. Daniel Grojnowski écrit pourtant dans *Lire la nouvelle* : « Cette "délaissée" occupe toutes sortes d'espaces de la communication : elle est prisée par les magazines à grand tirage, diffusée sur les ondes, adaptée au cinéma ou à la télévision. Elle occupe également une place importante dans la presse quotidienne. La nouvelle est un genre polymorphe qui se prête à tous les avatars. Elle est, comme la citrouille de Cendrillon, un objet de métamorphoses². »

La nouvelle, dans l'espace littéraire francophone, connaît une situation inédite. Alors que son rayonnement ne cesse de croître, elle ne connaît pas la plus-value éditoriale qu'elle serait en droit d'attendre. Les parutions de nouvelles sont réduites à

la portion congrue. Objet de métamorphose, la nouvelle ne peut provoquer la lassitude et la désaffection du lectorat parce qu'elle est en constante évolution.

Dans la nouvelle «Les Métamorphoses de Batine» d'Andrée Chedid, la métamorphose concerne le regard posé par l'opinion publique sur les artistes. Le galeriste américain Steve Farrell, traversant des difficultés financières, décide d'entreprendre le voyage jusqu'en Égypte, à la fois pour faire découvrir un peintre talentueux et inconnu mais aussi pour s'attirer la célébrité. Il s'attend à rencontrer «une sorte de vieux Noé hirsute³». Cette image convenue de l'artiste échevelé subit l'épreuve du réel. Comme la maison-atelier, le peintre a été métamorphosé par Wadiha, sa domestique, au point d'être devenu étranger à la façon dont les autres le perçoivent: «D'un décor net, quasiment nu, se détachait un homme de haute taille. Correctement vêtu d'un costume sombre, comme n'importe quel directeur d'agence, celui-ci s'avavançait vers le visiteur la main tendue. “Je suis Batine. Soyez le bienvenu”⁴.» L'inadéquation du peintre à l'image que se faisait de lui Farrell provoque un véritable choc de cultures: d'un côté une vision commerciale de l'art (celle du galeriste texan), et de l'autre un homme qui peint par plaisir et par passion uniquement, allant jusqu'à brûler ses toiles une fois par semaine: «Il descendait régulièrement quelques tableaux pour les jeter, non loin de son domicile, sur le monticule d'immondices auquel un préposé mettait le feu une fois par semaine. Chaque fois cet autodafé lui procurait un sentiment de renaissance et de liberté⁵.» Leçon de liberté selon Batine, l'exercice de la peinture devient dans cette nouvelle un langage transnational, à la fois une ouverture vers l'international et une démarche véritablement interculturelle.

La nouvelle est pourvue d'une plasticité remarquable qui lui permet de se couler dans tous les moules narratifs et génériques. La diversité du vivier de nouvelles françaises et francophones nous oblige à questionner la complexe problématique du genre. Pour Daniel Grojnowski: «[Tout se passe] comme si la nouvelle devait se présenter au grand public sous une forme camouflée. [...] Entre des caractéristiques qui la fixent sans la figer, des avatars qui la font apparaître en des lieux, sous des aspects inattendus, et les écrits des auteurs qui sans cesse la rénovent, la nouvelle est nécessairement affectée d'un coefficient d'indétermination. Elle n'en demeure pas moins toujours un récit bref destiné à des lecteurs adultes⁶.»

La nouvelle masque souvent son appartenance générique, hésite entre des formes variées et un cadrage théorique difficile. L'élément qui fait autorité en matière de définition constitue certainement la taille du texte.

Une brièveté inépuisable, source de motivation

La nouvelle est un récit bref, c'est en tout cas ce que s'accorde à dire la doxa. Mais comment définir au juste cette brièveté? La nouvelle peut compter quelques lignes, quelques pages ou même quelques dizaines de pages. Plutôt que de brièveté, sans doute doit-on parler de concentration de l'intrigue et d'économie de moyens. La nouvelle se caractérise donc par la simplicité de sa construction dramatique. Cette description associe la longueur matérielle (en nombre de pages) aux composantes de l'histoire narrée et au nombre d'épisodes et de personnages.

Il apparaît alors que la concision est au service d'un parti pris de dépouillement. La nouvelle est donc une forme brève au moins autant qu'une forme simple. Certains critères qualifiants existent pour établir une typologie des nouvelles. Dans le domaine anglo-saxon, on estime que l'histoire courte comporte moins de 7500 mots (représentée par Raymond Carver ou Philip Roth). La *novelette* (pratiquée par Graham Greene) se compose d'un nombre de mots compris entre 7500 et 17499, tandis que la *novella* (qu'incarne presque à lui seul Jim Harrison) se situe, en termes de pagination, dans une fourchette comprise entre 17 500 et 40 000 mots.

La brièveté de la nouvelle présente, en didactique des langues, l'avantage important de susciter la motivation des apprenants. Si les romans en français facile sont

accessibles pour les allophones, ils demandent néanmoins un important effort de concentration. Or, on sait que les apprenants devant lire des ouvrages longs connaissent des difficultés de concentration phagocytant leur lecture. Pour pallier ces lacunes, les nouvelles de langue française (aussi bien dues à des natifs qu'à des francophones) s'imposent comme une alternative précieuse.

Sur un texte court, la concentration est resserrée, il n'y a pas de déperdition. La nouvelle suscite d'autant plus l'implication lectorale qu'elle épouse différentes inspirations : « Son caractère protéiforme rend la nouvelle présente dans la vie culturelle. [...] Elle emprunte des formes variées qui intéressent des publics dont les goûts et les appartenances diffèrent radicalement⁷. » Dans le cadre d'une classe de langue, c'est ce caractère protéiforme qui implique les apprenants. Il n'entraîne jamais ni lassitude ni abandon.

Un deuxième facteur a aussi une importance capitale : la prédisposition de la nouvelle à des adaptations télévisuelles ou cinématographiques : « Si la nouvelle ne permet pas de remplir le volume d'un ouvrage à elle seule, elle peut fournir au cinéma ou à la télévision la matière d'un scénario. Elle peut également occuper des espaces divers [...] sur la scène (adaptations théâtrales) ou sur les ondes radiophoniques⁸. »

Il est judicieux de partir d'une nouvelle française ayant été adaptée au cinéma pour intéresser les apprenants, car l'image a un caractère fascinant et attractif que la littérature n'a pas toujours pour le public d'une classe de langue. Dans le champ littéraire français et francophone, les nouvelles d'Annie Saumont font preuve d'une grande économie de moyens. Leur incipit souvent très accrocheur capte l'attention du lecteur en une fraction de seconde. C'est le cas dans la nouvelle « Œufs sur le plat » figurant dans le recueil *Après* : « Odeur aigre-douce de coussins râpés, de rideaux fanés. Même si tout est propre. Relents d'eau de Cologne, de sirop pectoral. Odeur de vieillesse⁹. »

Le présent incipit plante très vite le décor et permet d'inférer les affres de la vieillesse, de l'abandon et de la solitude. Ces trois lignes de texte annoncent et portent en germe la nouvelle entière. Pour un apprenant de FLE, cet incipit est intéressant parce qu'il mobilise un vocabulaire assez simple, excepté peut-être l'expression « aigre-douce », même si celle-ci existe dans d'autres langues.

Dans la nouvelle « La bâche », issue du même recueil d'Annie Saumont, le constat est le même. L'incipit, dense et percutant, est à l'image de l'économie de moyens linguistiques de la nouvelle : « C'est précieux une bâche. Ça fait un toit contre la pluie. Ça fait un mur de maison. Au travers s'en vont les cris, les disputes. Restent les regards, les sourires¹⁰. » Dans cet incipit, la nouvelle est entièrement contenue en filigrane. La bâche est un synonyme de richesse pour ceux qui n'ont plus rien, un signe extérieur d'aisance matérielle pour les habitants des bidonvilles d'Amérique du Sud qu'on devine à travers le récit. La brièveté est responsable de l'implication mise par les apprenants dans leur lecture.

Pour une pédagogie de la nouvelle

La nouvelle constitue une alternative aux textes tronqués et aux documents fabriqués. Considérons les différentes virtualités offertes par les nouvelles écrites en langue française, tant d'un point de vue didactique que littéraire et culturel.

La lecture de nouvelles : quels enjeux pour quels apports ?

Si la nouvelle présente des qualités évidentes en termes de variété formelle, de brièveté et donc de motivation, elle implique des modalités de lecture bien spécifiques. Dans leur ouvrage *La littérature au pluriel. Enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, Jean-Pierre Gerfaud et Jean-Paul Tourrel écrivent : « Lire ne signifie pas seulement rendre compte du sens évident d'un texte, mais équivaut à le

décrypter, à en explorer les zones d'ombre, à déployer la pluralité et la convergence des sens, à en déceler le principe organisateur¹¹.»

Cette définition de la lecture permet l'introduction de nouvelles dans la didactique des langues. Pour un apprenant allophone, lire une nouvelle écrite en français constitue une activité d'interprétation qui met en jeu des compétences cognitives, lectorales, mais aussi culturelles.

Afin de spécifier les modalités de la lecture littéraire de nouvelles, je convoquerai la définition suivante : « Une lecture littéraire lucide se doit de séparer et de combiner de manière équilibrée la recherche [...] des sens intentionnels (voulus par l'auteur), [...] des sens inconscients (relevant de "l'intention du texte") et [...] des sens "projetés" plus ou moins librement par le lecteur¹². » La nouvelle, en classe de langue, doit donc être à la croisée de différents niveaux d'intentionnalité. Pour les apprenants, la lecture littéraire doit être un processus construit, relevant d'une lente élaboration.

La nouvelle « La Femme du tueur » d'Annie Saumont constitue, en termes de didactique de la lecture littéraire, un support très intéressant.

Exercices

1. À partir du titre de cette nouvelle et avant même de la faire lire, l'enseignant demande aux apprenants d'élaborer oralement des hypothèses de lecture à l'aide de questions de cadrage : Pouvez-vous anticiper le déroulement de l'intrigue ? À quel genre semble appartenir cette nouvelle ? Qui est ce tueur ? Peut-on deviner sa personnalité et ses motivations ?

2. Dans un deuxième temps, l'enseignant distribue la nouvelle sans la chute. Puis, il demande aux apprenants (en production écrite) de rédiger une chute possible et cohérente en relation avec le corps de la nouvelle. Après qu'ils ont rédigé leur chute, l'enseignant leur distribue la véritable chute de la nouvelle. Un remue-ménages (à l'oral) confrontera la chute auctoriale et les chutes rédigées par les apprenants. Ce travail constituera une initiation à la complexité de la lecture littéraire.

La lecture littéraire de nouvelles de grands auteurs français ou francophones est sous-tendue par plusieurs enjeux didactiques tout à fait complémentaires :

Enjeux discursifs et communicatifs

Dans un premier temps, « la lecture permet de progresser dans la maîtrise de la langue écrite, qu'il s'agisse du vocabulaire, des constructions grammaticales ou des subtilités des différents styles et registres d'écriture¹³. »

En classe de langue, la lecture de textes littéraires contribue à affermir la maîtrise de la langue française dans toutes ses composantes. Les nouvelles entières constituent un excellent observatoire de la langue française, ainsi qu'un réservoir quasiment inépuisable de structures.

Dans un second temps, « elle assure la maîtrise des codes et des stéréotypes propres aux différents genres littéraires et non littéraires [...] elle communique des informations, des systèmes de référence et des valeurs qui permettent [...] d'enrichir et de diversifier ses connaissances et ses jugements sur le monde, sur ses semblables et sur lui-même¹⁴. »

Lire des nouvelles d'auteurs français ou francophones, c'est aussi s'approprier les caractéristiques d'une œuvre littéraire. C'est également un moyen privilégié d'accès à une culture étendue, et notamment à celle d'un pays comme la France.

La lecture littéraire est « le préalable nécessaire de tout apprentissage d'écriture. Nul ne peut écrire s'il n'a lu¹⁵. » Lors de l'apprentissage d'une langue étrangère, les compétences lectorales et scripturales sont travaillées et renforcées. C'est ainsi que s'élabore une compétence globale de communication.

Enjeux diachroniques et interculturels

La lecture de nouvelles littéraires aide les apprenants de FLE «à mieux comprendre et évaluer le monde en nous ouvrant à d'autres points de vue, d'autres cultures, d'autres époques¹⁶».

Faire lire des nouvelles littéraires à des apprenants, c'est leur favoriser l'accès au témoignage des hommes et des sociétés qui les ont précédés. Dans la nouvelle «C'était hier», Annie Saumont croise habilement les temporalités (l'époque de la conquête romaine de la Gaule, l'époque contemporaine avec la visite des sites historiques d'Alésia et de Gergovie, et enfin l'époque de la Seconde Guerre mondiale).

Dans la première partie de la nouvelle, l'auteur fait un bref rappel historique de la campagne de Gaule de Jules César : «Jules César le proconsul a réglé avec le soin d'un grand stratège la position de ses troupes. Dans chacun des vingt-trois postes quatre cohortes de légionnaires. Au total soixante-dix mille soldats. César réduira la ville à la famine¹⁷.»

La nouvelle se fait ainsi accès à l'histoire française et européenne. Elle est source d'information même si elle subit un traitement fictionnel. Ainsi, la littérature investit-elle les failles de l'histoire. La période de la Seconde Guerre mondiale survient brutalement, sous la forme d'un souvenir traumatisant : «il était [...] celui qui savait se taire, celui que vise le fusil du SS et un autre fusil abat le SS à l'instant où l'homme noir va tirer¹⁸.»

Dans ce passage, la période sombre de l'Occupation de la France est ressuscitée à la faveur d'une visite de monument historique. Elle resurgit involontairement comme une anamnèse. Pour un apprenant allophone, c'est une source d'information précieuse, précise et condensée, qui se substitue à des ouvrages historiques plus complexes.

L'époque moderne surgit dans les propos du jeune personnage qui déclare à sa grand-mère ayant vécu la Seconde Guerre mondiale : «Ta guerre à toi, quand tu racontes ça fait comme si c'était très loin, tu vois¹⁹.» Le maillage subtil de ces trois époques est d'autant plus instructif pour un apprenant que la nouvelle se fait espace de distanciation.

La littérature invite le lecteur non francophone à prendre de la distance avec une histoire troublée mais sait malgré tout parfaitement en restituer la violence et les enjeux.

Enjeux humanistes et philosophiques

La lecture littéraire (ces nouvelles en sont l'illustration) est une véritable école de la lucidité. Elle comporte aussi une dimension humaine et philosophique forte : «elle développe en nous le sens de l'altérité et suscite notre compassion à l'égard de la misère humaine²⁰.»

Enfin, la lecture de nouvelles «nous offre la possibilité d'une rencontre et d'une évasion vers d'autres temps, d'autres lieux, d'autres milieux, d'autres êtres, d'autres situations. [...] Tout homme a besoin de vivre d'autres vies par procuration²¹». La lecture de nouvelles par des non-francophones oscille entre adhésion et distanciation, et participe de la création d'un véritable esprit critique.

Plaisir du texte et acquis linguistiques : une impossible conciliation

Rappelons d'abord que le concept de «*plaisir du texte*» ou encore de «*texte de plaisir*» a été formulé pour la première fois en 1970 par Roland Barthes. Il désignait les ouvrages dont les procédés d'écriture sont aisément repérables, le plaisir du lecteur procédant de sa capacité à reconnaître des éléments constitutifs du genre. Au contraire, «*le texte de jouissance*» est un texte résistant qui s'ingénie à déconstruire les conventions et procure une forme de jouissance plus intellectuelle qui implique

un type de lecteur sinon expert du moins très aguerri. Dans le cadre de la classe de FLE, c'est le « *texte de plaisir* » qui sera requis, et ce pour des raisons diverses.

La première d'entre elles réside dans le choix de la nouvelle qui, pour susciter l'intérêt, doit recourir à un niveau de langue abordable et à une structure narrative simplifiée. Le choix de la nouvelle intégrale (entre cinq et dix pages) constitue une alternative aux textes tronqués figurant dans les méthodes de langue sans aucune contextualisation. L'exploitation de textes littéraires de qualité peut néanmoins s'assortir d'un travail sur la langue-cible. Celui-ci doit guider les apprenants sur la voie de l'autonomie et de l'appropriation du français.

C'est en tout cas le postulat initial et l'hypothèse de travail que je vais essayer à présent d'étayer et de développer. Dans la nouvelle « Que mettre ce matin », Annie Saumont traque les mésaventures du quotidien et les failles de la vie conjugale avec un humour et une tendresse qui rendent la lecture très plaisante. L'incipit est le suivant : « Où ? Dans la poêle ? Des œufs et du bacon. Non. Sur le dos. Que me mettre. Quelles fringues. Ma petite robe noire passe-partout. Ou du prêt-à-porter très hard. Le décolleté jusqu'au nombril²². »

La lecture de cet incipit de nouvelle au vocabulaire plutôt simple est un enjeu important pour un apprenant de FLE. L'expression « passe-partout » donnera lieu à un travail de clarification et d'approfondissement. Il s'agira de montrer aux étudiants la fréquence d'emploi de cette expression relevant pourtant d'un usage métaphorique du langage. La structure de la nouvelle, jouant sur l'ambiguïté des structures « que mettre » et « que (se) mettre », fera l'objet d'une explication de la part du professeur. Le but sera de matérialiser la différence de construction et d'usage de ces deux formules. Dans le premier cas la structure attributive se rapporte au petit-déjeuner qu'est en train de préparer la narratrice de la nouvelle ; dans le second cas, le pronom personnel réfléchi « se » oriente la compréhension vers l'indécision de la narratrice qui ne sait pas quelle tenue choisir, qui hésite entre le « prêt-à-porter très hard » (tendant vers une certaine forme d'érotisme) et une robe plus discrète et uniforme.

Exercices

1. L'enseignant fera réfléchir les apprenants sur l'image suivante : « Le décolleté jusqu'au nombril », qu'il leur demandera ensuite de commenter.

2. Puis il leur distribuera la nouvelle et, dans une perspective civilisationnelle, visera la découverte du passage suivant : « Il avait trente ans quand je l'ai rencontré, j'en avais presque vingt-cinq, j'ai bien manqué coiffer Sainte-Catherine. Grâce à lui j'ai échappé au classement dans une catégorie de célibataires déjà ringarde à l'époque²³. »

Ce sera l'occasion d'expliquer qu'autrefois en France les jeunes femmes non mariées à l'âge de vingt-cinq ans avaient le droit de mettre un chapeau sur la statue de Sainte-Catherine dans l'espoir de rencontrer un bon mari. Pour ouvrir la discussion vers l'interculturel, il les interrogera sur l'éventuelle existence de cette tradition dans leur pays et leur culture d'origine.

Cette nouvelle constitue un bon support pour un travail d'approfondissement lexical (mettant l'accent sur les expressions idiomatiques et métaphoriques), ainsi que pour une activité de civilisation. Le plaisir du texte ne sera pas occulté, puisque la lecture de cette nouvelle initiera, en guise d'activité de prolongement, les apprenants à l'humour désabusé caractéristique d'Annie Saumont : « Moi on me disait que jamais j'avais été aussi épanouie. Et pourquoi tu t'épanouis t'as une raison ? qu'il demandait. J'appelais ça grossir. Mes formes que désormais il qualifiait d'abondantes, j'appelais ça de l'embonpoint²⁴. »

Ici le professeur s'attachera à faire percevoir l'humour résultant de l'utilisation détournée d'un terme, « épanouie », que l'on applique habituellement aux femmes enceintes et qui est ici utilisé pour parler avec enjouement de la prise de poids et de l'embonpoint de la narratrice.

Perspectives pour l'exploitation de la nouvelle en didactique des langues

Je voudrais dire d'abord combien le choix d'utiliser des nouvelles en classe de langue est riche de potentialités didactiques. Il s'agira à présent de fournir des clés aux enseignants afin de leur permettre de s'orienter dans la masse des nouvelles contemporaines écrites aussi bien en littérature française que francophone.

À travers nouvelles et nouvellistes: course d'orientation et parcours critique

Afin de permettre à certains enseignants de se repérer dans les différents recueils de nouvelles françaises ou francophones, je développerai certains arguments d'ordre littéraire, linguistique, didactique et bien évidemment culturel.

Je tenterai tout d'abord de justifier le choix des nouvelles exploitées au cours de cet article. Outre une nouvelle de Franck Pavloff abordant des sujets éthiques et philosophiques de premier plan, j'ai convoqué une majorité de nouvelles d'Annie Saumont (la plus grande nouvelliste française contemporaine). Son œuvre scrute la réalité des gens ordinaires au moyen de portraits minimalistes et d'une grande attention prêtée aux voix. Elle aime élever la parole du quotidien – la langue des bistrotiers et des marchés, des lycées, de la rue et du métro – au rang de révélateur des petits soucis et des grands traumatismes du temps.

Denses, lexicalement et narrativement simples, les nouvelles d'Annie Saumont sont appropriées à une classe de langue parce qu'elles traitent de thèmes universels accessibles à tous.

J'ai aussi retenu les nouvelles d'Andrée Chedid, nouvelliste française d'origine à la fois égyptienne et libanaise, dont l'œuvre est hantée par la conscience de la vulnérabilité endémique de la condition humaine. Persuadée de la proximité de la tragédie et du bonheur, cette œuvre postule l'égalité de tous devant le destin, au-delà de tous les clivages ethniques, religieux, ou sociaux.

C'est le cas dans la nouvelle « L'Enfant des manèges » où le forain Maxime Balin (célibataire endurci plus ou moins xénophobe) et le jeune Omar-Paul (réfugié de guerre) parviennent à nouer un dialogue autour de leur passion commune du spectacle et de Charlie Chaplin. Cette entente par-delà les langues et les cultures entraîne un événement inattendu: « Tu as quatre noms à présent...[...] Maintenant, tu t'appelles: Omar-Paul Chaplin-Balin [...] Une semaine après, l'enfant apprend par le notaire que Maxime avait signé, à son bénéfice, un acte d'adoption. Il y travaillait depuis des mois¹⁵. » Cette adoption sonne comme une alliance, une proclamation d'ouverture d'esprit et de porosité à l'autre qui trouve, en classe de FLE, des résonances fécondes et multiples.

La capacité d'accueil et d'écoute, l'intérêt sincère pour l'autre et sa culture sont des qualités indispensables pour qui enseigne le français à des allophones. Les histoires d'Andrée Chedid, empreintes de fraternité, d'amour, de solidarité et de générosité, m'ont paru tout indiquées dans la perspective de cet article, parce qu'elles sont au cœur de la démarche interculturelle sous-tendant l'enseignement du français aux étudiants non francophones.

Langue, littérature, culture: nouvelles pistes d'exploitation

La nouvelle contemporaine de langue française véhicule une charge culturelle forte. Je développerai ici, à partir de la lecture des dites nouvelles, quelques pistes permettant de ne pas séparer le texte littéraire de ses dimensions langagières et culturelles.

La nouvelle « Matin brun » de Franck Pavloff permet à un professeur de faire analyser de concert la langue, la littérature et la culture en classe de FLE. Cette nouvelle plonge le lecteur dans l'histoire récente de la France. Ce livre a connu en 2002 un grand succès à la suite de la surprise du premier tour de l'élection présidentielle qui a

vu le candidat d'extrême droite (Front National), Jean-Marie Le Pen, présent au second tour.

Racontant la mise en place et l'expansion d'une dictature brune (évoquant le nazisme), la nouvelle donne à voir le comportement de Charlie et du narrateur qui se soumettent à des lois apparemment stupides : «Lorsqu'il m'a dit qu'il avait dû faire piquer son chien, ça m'a surpris, mais sans plus. [...] C'est toujours triste un clebs qui vieillit mal, mais passé quinze ans, il faut se faire à l'idée qu'un jour ou l'autre il va mourir [...] – Tu comprends, je pouvais pas le faire passer pour un brun [...] C'est pas la question, c'était pas un chien brun, c'est tout²⁶.»

La passivité du narrateur et de son meilleur ami Charlie les pousse à accepter de se séparer d'animaux parce qu'ils ne rentrent pas dans le cadre strict des lois de l'État brun, dictature qui ne dit pas (encore) son nom. Après les animaux, l'emprise de l'État s'étend aux organes d'information qui deviennent de dangereux outils de propagande : «Ça me tracassait de devenir un lecteur des Nouvelles Brunes. Pourtant, autour de moi les clients du bistrot continuaient leur vie comme avant : j'avais sûrement tort de m'inquiéter²⁷.»

Cette absence de lucidité du narrateur va lui être fatale. Après la disparition de Charlie, la nouvelle se clôt sur le propos suivant du narrateur : «On frappe à la porte. Si tôt le matin, ça n'arrive jamais. J'ai peur. Le jour n'est pas encore levé, il fait encore brun dehors. Mais arrêtez de taper si fort, j'arrive²⁸.» La chute de la nouvelle est une invitation à réfléchir à la signification et au prix que l'on accorde aux libertés fondamentales, ainsi qu'à ce que l'humanité est prête à faire pour les défendre.

Exercices

1. En production orale, l'enseignant demandera aux apprenants s'ils connaissent des dictatures contemporaines, s'ils pensent que ces régimes peuvent être combattus et si oui de quelle manière.

2. Il les questionnera ensuite sur la possible émergence de régimes totalitaires dans des nations de tradition démocratique et sur l'attitude à adopter pour qu'un tel scénario ne se produise jamais.

3. En production écrite il leur demandera – après recherche dans un dictionnaire – de définir les termes «démocratie, dictature et tyrannie» d'un point de vue lexical et culturel.

Conclusion

La nouvelle française et francophone constitue, nous l'avons vu, un vivier d'une extraordinaire richesse pour l'enseignant de FLE qui entend faire travailler conjointement à ses apprenants la langue, l'écriture littéraire et la culture-cible. Par sa diversité, par son ouverture et sa plasticité, elle s'adapte à quasiment tous les publics d'apprenants. Brève et dense, la nouvelle est de nature à impliquer le plus grand nombre. En FLE, la littérature contemporaine (ici, les nouvelles) constitue à la fois un support privilégié pour une initiation à une culture humaniste et une ouverture vers l'interculturel, vers toutes les langues-cultures qui constituent le socle sur lequel on peut construire un apprentissage efficace de la langue française.

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Dunod, 1993, p. XI.

² *Ibidem*, p. XI.

³ Andrée Chedid, (2007), «Les Métamorphoses de Batine», dans *L'Enfant des manèges et autres nouvelles*, Paris, Éditions Flammarion, collection «Étonnants classiques» n° 70, 2007, p. 69.

⁴ *Ibidem*, p. 70.

⁵ *Ibidem*, p. 56-57.

⁶ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 15-16.

⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁸ *Ibidem*, p. 58.

⁹ Annie Saumont, «Œufs sur le plat», dans *Après*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket n° 10176, 1996.

¹⁰ Annie Saumont, «La bâche», dans *Après*, *op. cit.*, 1996, p. 7.

¹¹ Jean-Pierre Gerfaud et Jean-Paul Tourrel, *La littérature au pluriel. Enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, Bruxelles, Éditions De Boeck, collection «Savoirs en pratique», 2004.

¹² Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne et Dominique Ledur, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Bruxelles, Éditions De Boeck, collection «Savoirs en pratique», 2005, p. 73.

¹³ *Ibidem*, p. 128.

¹⁴ *Ibidem*, p. 128.

¹⁵ *Ibidem*, p. 129.

¹⁶ *Ibidem*, p. 130.

¹⁷ Annie Saumont, *Moi les enfants j'aime pas tellement*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket n° 11484, 2001, p. 62.

¹⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹⁹ *Ibidem*, p. 68.

²⁰ Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne et Dominique Ledur, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Bruxelles, Éditions De Boeck, collection «Savoirs en pratique», 2005, p. 131.

²¹ *Ibidem*, p. 132.

²² Annie Saumont, *C'est rien ça va passer*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket n° 11712, 2001, p. 124.

²³ *Ibidem*, p. 125-126.

²⁴ *Ibidem*, p. 126.

²⁵ Andrée Chedid, «L'Enfant des manèges» dans *L'Enfant des manèges et autres nouvelles*, Paris, Éditions Flammarion, collection «Étonnants classiques» n° 70, 2007, p. 42.

²⁶ Frank Pavloff, *Matin brun*, Le Chambon-sur-Lignon, Éditions Cheyne, 2002, p. 1-2.

²⁷ *Ibidem*, p. 5.

²⁸ *Ibidem*, p. 11.

Bibliographie

- A. CHEDID, *L'Enfant des manèges et autres nouvelles*, Paris, Éditions Flammarion, collection «Étonnants classiques» n° 70, 2007.
- J.-L. DUFAYS, L. GEMENNE et D. LEDUR, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Bruxelles, Éditions De Boeck, collection «Savoirs en pratique», 2005.
- J.-P. GERFAUD et J.-P. TOURREL, *La littérature au pluriel. Enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, Bruxelles, Éditions De Boeck, collection «Savoirs en pratique», 2004.
- D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Dunod, 1993.
- F. PAVLOFF, *Matin brun*, Le Chambon-sur-Lignon, Éditions Cheyne, 2002.
- A. SAUMONT, *Après*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket n° 10176, 1996.
- A. SAUMONT, *C'est rien ça va passer*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket n° 11712, 2001.
- A. SAUMONT, *Moi les enfants j'aime pas tellement*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket n° 11484, 2001.

Découvrir la France à travers les nouvelles : pour une lecture socio-culturelle

SANDRINE BAUSSAN

ATER, Université de Nice Sophia-Antipolis

Introduction

Dans le champ épistémologique de la didactique des langues, la nouvelle est un genre littéraire trop peu exploité et rarement en évidence dans les diverses activités déployées au sein des classes de Français Langue Étrangère. Cet article, s'appuyant sur la diversité et l'ouverture de la nouvelle, entend montrer que ce genre a toute sa place dans une progression pédagogique s'adressant à des étudiants allophones apprenant la langue-cible. Les nouvelles de langue française (celles d'Annie Saumont incomparablement) offrent divers points de vue pour appréhender la société française dans sa richesse et sa complexité. Cet article proposera une lecture socio-culturelle de la nouvelle de langue française pour mieux circonscrire les spécificités politiques, sociales, linguistiques et civilisationnelles d'un pays comme la France. Il développera une réflexion didactique sur les modalités d'une approche à même de faire percevoir aux apprenants la densité culturelle de la nouvelle qu'ils étudient avec leur professeur. Cet article donnera des perspectives didactiques sur l'apport de la nouvelle en classe de FLE. Il invitera ensuite les apprenants de classes de langue à un voyage en France à travers les nouvelles. Enfin, il se prononcera en faveur d'une analyse de la dimension culturelle des nouvelles.

Des nouvelles de la France ? Perspectives didactiques sur l'apport de la nouvelle en classe de FLE

La nouvelle, par sa souplesse et sa plasticité, peut se couler dans tous les types d'intrigue et aborder toutes les thématiques. Elle a subi et continue de subir une série de métamorphoses : «[...] de ses formes : trois lignes ou trente pages; [...] de ses types : sentimentale, humoristique, fantastique, vouée à l'événement réel ou imaginaire, réaliste ou fantaisiste¹.»

Dans le cadre d'une classe de FLE, la nouvelle constitue un important facteur de motivation car elle fait montre d'une grande variété stylistique et d'une importante pluralité de formes, ainsi que d'une nature propre profondément pluridisciplinaire.

Exploitée avec des apprenants non francophones, elle est également un support privilégié pour les amener à approfondir leurs acquis lexicaux et à améliorer leur maîtrise de la langue-cible.

Expressive et évocatrice, la nouvelle constitue à elle seule un petit monde possible : « Dans l'univers de la nouvelle, tout fait événement. Même l'absence de péripétie produit un effet, parce qu'elle trompe une attente. En troisième lieu la nouvelle vise à influencer sur son lecteur de manière immédiate et intense : elle cherche à modifier sa vision, elle l'invite à considérer – à reconsidérer – les êtres et les choses, à percevoir le monde extérieur, la vie intérieure, sous un jour nouveau. Disant beaucoup en peu de mots, elle se voue volontiers à la prise de conscience².»

En FLE, la nouvelle peut être l'occasion de faire émerger la vision qu'ils ont de la France, éventuellement de voir apparaître en filigrane plusieurs visions, quelquefois complémentaires, parfois contradictoires, du pays d'accueil.

Quelles visions de la France véhiculent les nouvelles ?

Pour un enseignant de FLE, les nouvelles françaises ou francophones présentent une France tantôt fantasmée et idyllique, tantôt décriée, décevante et cauchemar-

desque. Dans un premier temps, l'enseignant peut faire lire à ses étudiants la nouvelle « Shampoing traitant » d'Annie Saumont afin de leur faire découvrir un pan de la réalité sociale française qui concerne les immeubles réservés aux employés recevant des salaires peu élevés : « les nouvelles achélèmes [...], quand on les compare avec les horreurs qu'on voyait avant, de vraies prisons en béton, y a progrès. Les nouveaux logements, ils sont chouettes. » Cet extrait de nouvelle du recueil *Moi les enfants j'aime pas tellement* d'Annie Saumont (publié en 2001) présente, en outre, l'avantage d'initier les apprenants à une réalité sociologique à laquelle ils doivent être sensibilisés : l'administration française et l'une de ses caractéristiques communicationnelles et scripturales fortes, le recours fréquent à des sigles. L'intérêt de faire lire ce bref extrait de nouvelle aux apprenants réside dans le fait de les confronter à un terme qui, au premier abord, peut sembler sybillin, le mot : « achélème ».

Une fois passé le cap de l'incompréhension et de la surprise, l'enseignant guidera ses étudiants jusqu'à leur faire découvrir que l'expression « achélème » constitue la transcription phonétique du sigle HLM signifiant Habitation à Loyer Modéré en France et en Suisse notamment, et Habitation à Loyer Modique au Québec.

Il est judicieux de confronter les apprenants à cette réalité, pour eux méconnue (l'existence d'une couche de la population française constituée de travailleurs pauvres et de personnes se trouvant en dessous du seuil de pauvreté), mais tout aussi prégnante et qui tranche avec une vision stéréotypée de la France.

En prolongement à cette activité de compréhension écrite, l'enseignant pourra alors proposer l'exercice suivant :

Exercice

En production orale, il demandera à ses étudiants si des structures identiques aux HLM existent dans leurs différents pays, quelles sont les modalités qui décident de l'attribution de ces logements aux locataires, et enfin leurs appellations spécifiques.

Pour de nombreux apprenants étrangers, la France est essentiellement connue comme une puissance économique mondiale (la cinquième) ainsi que comme la patrie des Droits de l'Homme. Elle est également un des pays-phares de la haute couture, de la gastronomie et de l'industrie du luxe.

Dans le recueil *Trouvé dans une poche* (paru chez Buchet-Chastel, en 2005), Fabrice Pataut décrit les aventures cocasses d'une huître qui, après de multiples pérégrinations, se retrouve dans la cuisine d'un célèbre restaurant de luxe parisien : « Au Fouquet's ma chère, au Fouquet's bien sûr. Vous n'avez donc rien entendu ? Je le savais déjà. Que croyez-vous ? C'est probablement écrit sur la boîte, ajouta-t-elle d'un ton sec. D'abord, nous sommes des vraies, pas des portugaises. Ensuite des fines de claire. Tertio, des numéros quatre. Ce qu'il y a de meilleur (ce chiffre équivalant sans doute dans son esprit à un nombre spécifique de galons ou de titres de noblesse). Et surtout, ne l'oubliez jamais, nous sommes de Port-des-Barques³. »

L'huître étant un produit symbolisant, avec le foie gras et le champagne, la gastronomie française de luxe (qui a un rayonnement ouvert à l'international), cette nouvelle de Fabrice Pataut constitue une bonne introduction à une certaine idée, élitiste et privilégiée, de la France qui n'échappe pas totalement au stéréotype.

Ayant vécu une partie de sa vie à l'étranger, Fabrice Pataut échappe à la tentation de l'autocentrisme et parvient à restituer le snobisme parisien qui trouve son origine dans une localisation géographique précise et restreinte : l'avenue des Champs-Élysées.

Un autre extrait de la nouvelle « Les huîtres » stigmatise la manière dont certains Français sont perçus à l'étranger : « Il paraît que les Champs ont bien changé. C'est plein de touristes qui portent des shorts. Vous ne trouvez pas ça toutbonnement "in-croi-yaable" ? Je pense, quant à moi, qu'on devrait intervenir. Sur les Champs ! Mon

arrière-grand-mère qui, comme chacun dans la famille, a fini glorieusement ses jours au Fouquet's, y fut engloutie par Offenbach en 1863. Quelle sépulture, avouez-le ! Vous savez, il y a des moments dans la vie où il faut savoir laisser de côté certains a priori un peu mesquins. D'ailleurs tout, un jour ou l'autre, devient futile. Pensez ! Il fredonna un air de *La Belle Hélène* trois mois avant sa première salle Favart en tapotant en rythme sur sa coquille. Quelle inspiration ! Quel brillant !⁴»

Cet autre passage de la même nouvelle de Fabrice Patout, pour cocasse qu'il soit, met en lumière un stéréotype assez répandu chez les apprenants alloglottes : l'auto-centrisme des Français et le parisianisme des habitants de la capitale.

Afin d'ouvrir au maximum l'espace de la réflexion interculturelle, un professeur de FLE pourra pratiquer, à l'oral, l'exercice suivant avec ses étudiants :

Exercice

Les habitants de la capitale de votre pays sont-ils perçus différemment de ceux des autres villes ? Y a-t-il une différence de statut et/ou de prestige entre les gens habitant la province et ceux qui vivent dans la capitale ? Ceux-ci font-ils l'objet de critiques et de brimades ou subissent-ils le poids des stéréotypes en raison de leur appartenance à une commune ou encore en raison de leur accent ?

Les différentes visions de la France développées dans les deux nouvelles abordées précédemment ont le mérite d'introduire les apprenants à un ensemble de perceptions kaléidoscopiques de la France.

Ainsi apparaît une France qui n'est pas unique ou d'un seul tenant, mais qui se révèle, bien au contraire, ouverte, plurielle, multiple et multidimensionnelle. Celle-ci est à la fois marquée par la fracture sociale et la paupérisation d'une partie de la population et, d'autre part, par la persistance d'une vision de la France comme patrie de la haute couture et de l'industrie du luxe.

Les nouvelles françaises, une passerelle vers l'ailleurs

Sans céder au francocentrisme, les nouvelles écrites et publiées par des auteurs français et francophones se caractérisent par une grande ouverture vers l'ailleurs, une tension vers l'étranger qui est faite de bienveillance et de disponibilité. La langue française qui est mise en œuvre et exemplifiée dans ces différentes nouvelles est une langue altruiste et profondément dialogique.

La nouvelle « L'Enfant au réverbère » d'Andrée Chedid est une bonne illustration de ce tropisme vers l'ailleurs. Tony, le jeune protagoniste de la nouvelle se signale par un véritable intérêt pour le pays qu'il visite (l'Égypte), attitude qui tranche avec le consumérisme et l'éparpillement des touristes : « Tony ne demandait que cela : perdre le groupe, sortir du cortège, ne plus subir la voix nasillarde du guide !⁵ »

Perdre le groupe et sortir du cortège, c'est refuser une vision formatée de l'autre et de son pays pour nourrir une vraie préoccupation, un véritable intérêt. Là réside la réflexion interculturelle qui cherche à comprendre en profondeur un pays et une culture.

De la même manière, le jeune adolescent rejette la photographie comme moyen d'appréhension du réel : « Il refusa tout net. L'idée d'ajouter d'autres vues insipides au nombre de celles qui existaient déjà, d'aplatir les monuments éternels, de banaliser soleils et visages de pierre l'écœurerait⁶. »

Photographier, c'est, pour Tony, formater le réel et en réduire considérablement l'empan. Pour lui, la vraie connaissance des monuments, la vraie découverte de ces vestiges est dans son propre regard et dans son cœur.

Exercice

Le professeur pourra, en production orale, proposer à ses apprenants le sujet de réflexion suivant : pour découvrir un pays et une culture, vaut-il mieux voyager seul

au gré de ses envies et de ses inspirations ou opter pour le voyage organisé où rien n'est laissé au hasard et où toute « découverte » est prévue, anticipée et scénarisée dans les moindres détails ? Aller à la rencontre de l'autre (et de sa culture), est-ce une démarche individuelle ou, au contraire, qui concerne toute la communauté humaine ?

La nouvelle, passerelle vers l'ailleurs, est guidée par un désir inextinguible de connaissance, de découverte et de rencontre, comme en témoigne cet extrait de la nouvelle déjà citée d'Andrée Chedid, « L'Enfant au réverbère » : « Poussé par une soif singulière, que les ébats du jour, l'aumône incertaine ne parvenaient pas à satisfaire, l'enfant cherchait à connaître, à découvrir : sans savoir où tout cela le mènerait⁷. »

La soif de connaissance est la condition *sine qua non* de la rencontre interculturelle, sans quoi l'échange ne se produit pas. Il faut vouloir connaître l'autre dans sa spécificité et son originalité pour qu'advienne une rencontre sincère et profonde. Témoigner de la curiosité pour la vie de l'autre, sa culture et sa personnalité ne signifie pas qu'on abdique sa propre identité et ses acquis culturels, mais, au contraire, que l'on se découvre (par un effet retour, de *feed-back*) à la lueur de la prise de conscience de l'altérité. En didactique des langues et des cultures, l'altérité n'advient donc qu'au contact de l'identité. C'est par un effort de décentrement qu'on parvient à comprendre les autres. C'est en essayant de savoir comment les étrangers perçoivent la France que l'on en apprend beaucoup sur son propre pays et sur sa propre culture.

En se décentrant, en faisant un détour par l'ailleurs et par l'altérité, on parvient à saisir la particularité du pays dans lequel on est né. Ainsi, les nouvelles françaises et francophones ouvertes sur l'international ne sont qu'une manière détournée de questionner la France et son patrimoine socio-culturel et civilisationnel.

Une invitation au voyage (en France)

En pratiquant le décentrement et en ayant la capacité de se mettre à la place de l'autre (y compris en embrassant ses poncifs et ses lieux communs sur les autres pays et nationalités), on éclaire son terreau culturel d'une autre manière, on prend conscience que la France est sous-tendue par une réalité complexe et d'une extrême richesse. En didactique des langues (et tout particulièrement en FLE), la lecture de nouvelles françaises et francophones revêt une dimension anthropologique. C'est ce qu'expriment Jean-Pierre Gerfaud et Jean-Paul Tourrel dans leur ouvrage *La littérature au pluriel* : « elle doit [...] permettre [à l'apprenant] de s'identifier comme personne dans la complexité, d'identifier sa propre culture et/ou la culture de l'autre, de se construire dans la rationalité comme un être de culture, ouvert à l'échange interculturel⁸. »

Se construire dans la richesse et la complexité d'un rapport fécond et toujours renouvelé à l'autre et à soi, c'est tout l'intérêt résidant, pour des apprenants de FLE, dans la lecture de nouvelles écrites en langue française et/ou en francophonie.

Les nouvelles, du stéréotype à l'interculturel

En effet, un apprenant alloglotte, lisant une nouvelle écrite en français par un auteur natif ou étranger, aura la possibilité d'infirmer ou de confirmer certaines intuitions qu'il avait sur la France et les Français, de faire émerger certaines représentations figées de ce pays et de ses habitants et d'en jauger la validité ou, au contraire, la vacuité. Le travail du professeur sera de faire jaillir les auto-stéréotypes (c'est-à-dire les stéréotypes que l'on a sur soi) et les hétéro-stéréotypes (c'est-à-dire ceux qui sont destinés aux autres, aux membres d'un groupe humain différent).

C'est précisément ce qu'écrit Luc Collès dans l'article « Didactique de l'interculturel » du *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles* : « Il est donc

essentiel que l'enseignant travaille les représentations de l'autre avec les élèves. Sa démarche sera double. Tout d'abord, il les amènera à prendre connaissance de certains codes culturels propres à la culture-cible. [...] Ce premier apprentissage permettra de prévenir un certain nombre de malentendus. Ensuite, il s'agira d'exercer les apprenants à prendre conscience du caractère relatif de leur rapport aux valeurs⁹.»

La nouvelle « L'Enfant des manèges » d'Andrée Chedid, pourtant située en France, place le lecteur dans les dispositions idéales pour l'initier à un va-et-vient perpétuel entre la culture-source et la culture-cible. En effet, la France est, dès l'entame de la nouvelle, renvoyée à son rôle historique de carrefour entre plusieurs cultures et plusieurs civilisations : « Dans un tumulte d'armes et de prières, les Croisés venus de France et des pays avoisinants se rejoignaient jadis sur cette place surmontée d'une imposante basilique¹⁰. »

Loin de la dominante guerrière des croisades, la nouvelle invite plutôt à pratiquer le croisement des cultures, à faire en sorte qu'elles s'interpénètrent et s'enrichissent l'une l'autre. Il s'agit de pratiquer le voyage immobile, le décentrement, alors même qu'on se trouve dans son pays natal.

Dans cette nouvelle d'Andrée Chedid, le principal protagoniste est un garçon situé, par ses origines plurielles, à la croisée de diverses cultures et de deux paroles : « Lui-même en possédait deux. Par sa mère : la parole évangélique ; la parole coranique, par son père.

Cette union n'avait pas cessé de poser des problèmes à l'entourage. Très tôt, Omar-Paul en avait tiré ses propres conclusions, qui le laissèrent à la fois tolérant et sceptique. Son nom composé témoignait d'une alliance. Il était résolu à en maintenir le symbole avec courage et fierté¹¹. » L'alliance de ce prénom composé par la liaison de deux prénoms par un trait d'union est en lui-même tout un programme et une incarnation de l'interculturel en actes.

Exercice

L'enseignant pourra amener les étudiants à s'interroger sur l'arrière-plan culturel de leurs prénoms. Il leur posera la question suivante : est-ce qu'un double prénom (comme Omar-Paul, par exemple) contribue à donner une dimension interculturelle à un individu ? Il pourra leur demander, ensuite, d'effectuer une recherche documentaire, afin de rédiger un texte expliquant l'origine de leur prénom, son étymologie et sa signification première.

Omar-Paul est un enfant qui a le voyage chevillé au corps : dans l'histoire de sa famille, la navigation, le commerce et la rencontre d'autres peuples et d'autres cultures : « Omar-Paul possédait un sens inné des affaires. Depuis l'Antiquité, ses ancêtres avaient navigué, échangé, installé sur tous les rivages de la Méditerranée des comptoirs de commerce multiples et fructueux¹². »

Enfant issu d'un pays en guerre, devenu enfant des manèges, Omar-Paul a le sens et le goût du contact. Il aime entretenir des relations fructueuses et enrichissantes avec les autres hommes. Il sait percevoir la richesse humaine et la singularité de ses interlocuteurs. Son expérience de migrant l'a rendu capable de saisir rapidement ce qui fait qu'un être humain est unique : « D'un coup d'œil, il avait jaugé l'individu qui lui faisait face. Derrière ses injures, son irritabilité, l'homme était fragile, sensible ; et même compatissant. À cause de tout ce qu'il avait vécu dans sa patrie détruite, Omar-Paul avait acquis, malgré son jeune âge, une exacte perception des humains ; un jugement sur l'existence et sa précarité, qui le rendait à la fois souple et patient¹³. » Omar-Paul, l'étranger, le migrant, parvient à opposer au racisme primaire de Maxime (voyant Omar comme un délinquant, simplement parce qu'il était originaire d'un pays moyen-oriental) et à son agressivité l'ouverture d'esprit et la curiosité visant à découvrir l'autre (en l'occurrence le natif) dans sa spécificité.

Exercice

Après la lecture de cet extrait, un remue-méninges sera organisé. Celui-ci visera à trouver les réponses aux questions suivantes : Quels sont les pré-requis nécessaires du questionnement interculturel ? En quoi la lecture de nouvelles françaises et/ou francophones favorise-t-elle le dialogue des cultures entre elles ?

La France en nouvelles

Dans cette section, il sera question de la possibilité pour un enseignant en classe de langues de donner à voir divers visages de la France, de diverses régions françaises à travers des nouvelles écrites aussi bien par des écrivains français que par des écrivains francophones. La nouvelle « Aller simple », extraite du recueil *C'est rien ça va passer* d'Annie Saumont, permet aux lecteurs non francophones d'une classe de langue de découvrir la Bretagne et la personnalité de ses habitants : « Il n'a jamais bougé de son coin. La Bretagne¹⁴. »

La géographie de la Bretagne et son littoral se confondent souvent dans l'imaginaire collectif avec une certaine forme d'autarcie, avec une tendance forte au protectionnisme et à l'auto-centrisme qui va à l'encontre de la découverte de l'autre et de l'ailleurs.

La Bretagne est une région à l'identité culturelle forte qui a longtemps vécu de l'activité extrêmement difficile et éprouvante qu'est la pêche : « Diego proclame qu'il en a assez de trimer sur le bateau de Loïc pour pêcher la sardine. [...] La vie de pêcheur ne lui convient pas. [...] C'est le lot des gens de métier qui ont hérité les goûts de générations d'ancêtres¹⁵. »

La vie de pêcheur, éreintante et laissant peu de répit, ne ménage que très peu de plages de repos ou de temps libre pour voyager en France ou à l'étranger. Le quotidien des Bretons est aimanté par la pêche qui est au centre de leurs préoccupations et de leurs pratiques professionnelles : « Joël revient harassé, du trouble dans les yeux. Cette émotion quotidienne ce serait à cause de la pêche, les filets bleus, la mer, le banc de sardines qu'ils ont traqué¹⁶. »

D'un point de vue didactique, cette nouvelle présente de nombreux avantages, au premier rang desquels figure la possibilité, pour l'enseignant de FLE, de faire découvrir à ses apprenants une région, ses caractéristiques géographiques et climatiques, ainsi que le caractère de ses habitants.

Exercice

Dans le cadre d'une activité de prolongement à l'oral, il est possible de poser les questions suivantes aux apprenants : Connaissez-vous déjà la Bretagne ? Cette nouvelle vous a-t-elle donné envie de découvrir plus concrètement cette région ? En production écrite, il sera demandé aux apprenants de présenter une ou plusieurs régions de leur pays natal dont les ressources économiques découlent uniquement de la mer et de la pêche.

Dans la nouvelle « Le rendez-vous manqué » d'Annie Saumont (figurant dans le recueil *Les voilà quel bonheur*), c'est la région Nord-Pas de Calais qu'il est possible de découvrir dans le cadre d'une classe de langue : « À Dunkerque. Le ciel pâle. La Tour du Menteur.

Les bistrot du port. La mer livide. Le souvenir de ce qu'il avait été. Enfant unique né dans les Flandres de parents émigrés venus d'Europe centrale. Un même qui jouait sur le trottoir. À Dunkerque. Qui rêvait au long des quais où le poisson est vendu à la criée¹⁷. »

Le personnage de Jan Vadek revient dans le Nord-Pas de Calais après une longue période d'absence et sent réaffluer des souvenirs d'une enfance passée en pleine Seconde Guerre mondiale dans une ville portuaire évacuée et désertée par l'armée fran-

çaise en débâcle après le déclenchement de la *blitzkrieg*, de la guerre-éclair menée par les troupes allemandes appuyées par leur aviation.

Exercice

Dans une perspective civilisationnelle, le professeur pourra demander aux apprenants s'ils connaissent des villes qui ont eu un rôle important dans l'Histoire de France.

Il leur proposera, par exemple, de faire des recherches et de présenter une ville ou une région dans laquelle se serait passé un fait d'armes ou un épisode essentiel survenu au cours de la Seconde Guerre mondiale, par exemple.

Dans une démarche d'ouverture interculturelle, l'enseignant proposera ensuite de présenter un lieu marquant ou célèbre dans l'histoire de leur pays.

Pour une analyse de la dimension culturelle des nouvelles

Vers une lecture anthropologique de la nouvelle : du texte à l'appréhension d'un inconscient collectif

Les nouvelles qui constituent le corpus d'analyse de cet article ont toutes en commun de fournir des fragments d'un imaginaire culturel et civilisationnel collectif. La lecture anthropologique de ces nouvelles révèle des pans entiers d'un inconscient universel; sont ainsi en jeu divers visages de la France, diverses représentations de ce pays: «L'objectif que nous poursuivons est de favoriser la découverte réciproque des cultures. [...] Nous suggérons d'utiliser des textes issus des littératures françaises de France et de Belgique, ainsi que du Maghreb et de l'immigration, comme points de rencontre et de confrontation entre des univers culturels profondément divergents¹⁸.»

Dans son article «Didactique de l'interculturel», Luc Collès propose de croiser les points de vue sur une réalité socio-culturelle (celle de la France), en multipliant les angles d'attaque et les sources d'information et de documentation que sont les nouvelles françaises et francophones.

Dans la nouvelle «C'était hier» (figurant dans le recueil *Moi les enfants j'aime pas tellement* d'Annie Saumont), un enfant visite le site historique d'Alésia en compagnie de sa grand-mère. La visite de ce lieu particulier provoque chez sa grand-mère l'affluence de souvenirs qui la renvoient à une période troublée de l'Histoire de France: «Pour cette guerre, petit gars il n'y avait pas de tanks. Les tanks c'était la dernière fois.

C'était voilà seulement une quarantaine d'années. Hier. Les tanks roulant dans la vallée, amis ou ennemis on ne savait pas. Et le garçon aux cheveux roux sur le trottoir, contre le mur et l'affiche AVIS À LA POPULATION, PAR ORDRE DE – regardant l'homme en uniforme noir basculer au bord des pavés mouillés, puis suivant des yeux le mince filet de sang qui coule vers le caniveau¹⁹.»

Alors que le garçon évoque les soldats romains et leur implication dans la bataille d'Alésia, sa grand-mère revoit l'arrivée des chars et leur entrée dans le village de son enfance. L'Occupation, la loi martiale, les rafles et les exécutions reviennent instantanément à son esprit.

Dans cette nouvelle traitant de la période de l'Occupation (la plus sombre de l'Histoire de ce pays), la fiction recoupe le discours historique et participe de l'émergence d'un inconscient collectif français dans lequel la Seconde Guerre mondiale constitue un traumatisme encore à vif, encore présent dans toutes les mémoires. La nouvelle se fait l'écho d'un devoir de mémoire, d'une obligation éthique de se souvenir. Au contraire de sa grand-mère, le garçon partage avec sa génération une méconnaissance de cette période qui est jugée à tort moins intéres-

sante que d'autres : « Parce que ta guerre à toi, mamé – il soupire, il secoue ses mèches rousses – parce que ta guerre c'est pas drôle. Il hésite. Il cherche un moment. Il s'énerve il se décide, ta guerre à toi quand tu racontes ça fait comme si c'était très loin, tu vois²⁰. »

Cette nouvelle présente un intérêt didactique évident. Elle offre à l'enseignant la possibilité de faire émerger un phénomène marquant dans l'imaginaire collectif du pays hôte, en l'occurrence la France.

Exercice

L'enseignant pourra, au cours d'une activité de civilisation, demander aux apprenants ce qu'ils savent de la période de l'Occupation en France. Il leur demandera ensuite quel personnage et/ou quel lieu symbolisent pour eux ce moment de l'histoire. Dans un second temps, il les amènera à réfléchir aux symboles de leur pays et de leur culture (objets, personnages, emblèmes etc.).

Dans la nouvelle « Les voilà » (qui occupe une place essentielle dans le recueil *Les voilà quel bonheur* publié par Annie Saumont en 1993), le cyclisme constitue un phénomène populaire très important pour la société française : « On savait que c'était l'heure du passage des coureurs cyclistes. On s'attroupait sur le bitume en un lieu défendu. [...] Et nous, au bord de la route, Ah les voilà²¹. » Le Tour de France suscite de l'engouement et exerce une puissante fascination sur la population française : « Sur le bord de la route en bitume on attendait vainement, dit-il que surgisse le favori échappé du peloton²². » L'attente du passage de l'épreuve est accompagnée par la passion et la ferveur de tout un peuple. Le sport cycliste véhicule des notions de bravoure, de solidarité, d'héroïsme dans lesquelles la plupart des gens se retrouvent : « Le peloton des coureurs cyclistes s'acharnant à monter la colline trempés de sueur, muscles noués par les crampes²³. »

Le sport comme dépassement de soi, expérience des limites et comme pratique universelle est plein d'enseignements pour un apprenant de FLE. En effet, le sport constitue un langage transnational et dépassant les barrières de la langue.

Exercice

L'enseignant pourra ensuite proposer oralement à ses apprenants les sujets de réflexion suivants : Quel est le sport le plus populaire dans votre pays et quelles sont les valeurs qui y sont associées ? En quoi le sport peut-il constituer un langage universel et un centre d'intérêt partageable par des apprenants de nationalités, de langues et de cultures très différentes ?

La nouvelle, introduction à une France pluriculturelle

La nouvelle « Allah est grand » du recueil *C'est rien ça va passer* d'Annie Saumont présente une frange de la population française située au croisement de plusieurs cultures. Le personnage principal de la nouvelle, Farida, femme de ménage d'origine maghrébine, se signale par une syntaxe bien particulière : « D'accord pour le lavage du pavé ça purifie. Plus on lave plus que c'est très propre²⁴. »

En permettant d'entendre une Française d'origine étrangère et à la syntaxe particulière, Annie Saumont ne stigmatise pas un usage fautif de la langue française, mais la capacité qu'a celle-ci à se voir appropriée par des apprenants non francophones. Dans la phrase suivante, Annie Saumont exploite les ressources phonétiques de la langue française (à crédit devient « *acridi* » dans la bouche de Farida) et en fait le signe d'une intériorisation d'un système linguistique par un apprenant relevant d'un autre système : « Tu m'as pas laissé les sous t'avais l'esprit à la déroute. Moi je vais tout de suite aller voir si je peux t'acheter ton manger *acridi*²⁵. »

Dans le cadre d'une classe de FLE, il est très intéressant de montrer qu'un auteur peut volontairement mettre à mal sa propre langue. La langue littéraire n'est plus

sacralisée, mais constitue un réservoir des possibles de la langue, de son enrichissement potentiel et de ses virtualités d'évolution.

Dans la nouvelle « Taggers taggez », la nouvelliste traite d'une forme d'expression artistique née dans un contexte très urbain : les villes dortoirs ou encore les cités (dans l'acception défavorable qu'on leur prête le plus souvent) : « Ça partait d'une bonne intention de chercher à graffer tous les deux là où c'est un peu pourri. Et puis non [...] c'était pas une affaire d'intention mais simplement que les murs bien clean y en avait plus. De nos jours je tagge/tu tagges ça y va fort, bon ce serait plutôt il tagge/ils taggent²⁶. »

Avec cette nouvelle, un enseignant de FLE initiera ses apprenants à un nouveau langage urbain français, qui a ses propres règles et son propre système de valeurs (y compris esthétique).

Ce langage particulier, qui se développe en marge de la langue française classique, joue un rôle cryptique (qui, à l'instar de l'argot, vise à n'être intelligible que pour les seuls initiés). Cela constituera l'occasion pour l'enseignant de battre en brèche certains stéréotypes tenaces sur la France qui ont cours à l'étranger et de montrer aux apprenants que ce pays est une entité plurielle et beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord.

Exercice

Au niveau de la production écrite, l'enseignant demandera à ses apprenants d'écrire un texte présentant en quelques lignes un code vestimentaire (symbole d'appartenance à un groupe précis) ou un langage spécifique qui se pratique et se développe parallèlement à leur langue natale. À l'oral, il leur demandera de présenter chacun à son tour un signe du pluriculturalisme et/ou du multiculturalisme propre à leur pays.

Conclusion

Au terme de cet article, je voudrais signaler quelques prolongements à ce travail. Outre les perspectives ouvertes quant à la pertinence de l'exploitation de nouvelles en classe de FLE, ainsi que les pistes de travail invitant à un voyage sur le sol français par le biais des nouvelles, cet article aura tenté de systématiser une analyse de la charge culturelle de toute nouvelle écrite en langue française.

Je signalerai, en guise de conclusion, que les nouvelles écrites en français par des auteurs natifs ou francophones constituent pour les apprenants allophones un formidable vivier de langage, ainsi qu'une illustration de la richesse et des possibilités presque infinies qu'offre cette langue, tant sur le plan de la lecture, que de la communication orale et écrite.

Je dirai, enfin, que la diversité des nouvelles exploitables en classe de langue reflète la variété des profils d'apprenants de FLE et que la lecture de nouvelles littéraires en classe de langue constitue un vaste champ scientifique et épistémologique qu'il conviendra d'explorer à l'avenir.

¹ Grojnowski Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Dunod, 1993, p. XI.

² *Ibidem*, p. XII.

³ Pataut Fabrice, « Les huîtres », dans *Trouvé dans une poche*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 2005, p. 67.

⁴ *Ibidem*, p. 68.

⁵ Chedid Andrée, « L'Enfant au réverbère », dans *L'Enfant des manèges et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, collection « Étonnants classiques », 2007, p. 20.

⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁸ Gerfaud Jean-Pierre et Tourrel Jean-Paul, *La littérature au pluriel. Enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, Bruxelles, Éditions De Boeck, collection « Savoirs en pratique », 2004, p. 8.

⁹ Collès Luc, «Didactique de l'interculturel», dans Gilles Ferréol et Guy Jucquois, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 176.

¹⁰ Chedid Andrée, «L'Enfant des manèges», dans *L'Enfant des manèges et autres nouvelles*, op.cit., p. 30, 2007.

¹¹ *Ibidem*, p. 33-34.

¹² *Ibidem*, p. 39.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁴ Saumont Annie, «Aller simple», dans *C'est rien ça va passer*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket, 2004, n° 11712, p. 107.

¹⁵ *Ibidem*, p. 109.

¹⁶ *Ibidem*, p. 110.

¹⁷ Saumont Annie, «Le rendez-vous manqué», dans *Les voilà quel bonheur*, Paris, Julliard, collection Pocket, n° 4480, 2004, p. 55.

¹⁸ Collès Luc, «Didactique de l'interculturel», dans Gilles Ferréol et Guy Jucquois, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op.cit., 2003, p. 177.

¹⁹ Saumont Annie, «C'était hier», dans *Moi les enfants j'aime pas tellement*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket, n° 11484, 2001, p. 62.

²⁰ *Ibidem*, p. 68.

²¹ Saumont Annie, «Les voilà», dans *Les voilà quel bonheur*, Paris, Julliard, collection Pocket, n° 4480, 2004, p. 44.

²² *Ibidem*, p. 45.

²³ *Ibidem*, p. 48.

²⁴ Saumont Annie, «Allah est grand», dans *C'est rien ça va passer*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket, n° 11712, 2004, p. 13.

²⁵ *Ibidem*, p. 25.

²⁶ Saumont Annie, «Taggers taggez», dans *Les voilà quel bonheur*, Paris, Julliard, collection Pocket, n° 4480, 2004, p. 65.

Bibliographie

- A. CHEDID, *L'Enfant des manèges et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, collection «Étonnants classiques», 2007.
- L. COLLÈS, «Didactique de l'interculturel», in G. FERRÉOL et G. JUCQUOIS, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003.
- J.-P. GERFAUD et J.-P. TOURREL, *La littérature au pluriel. Enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, Bruxelles, Éditions De Boeck, collection «Savoirs en pratique», 2004.
- D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Dunod, 2003.
- F. PATAUT, *Trouvé dans une poche*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 2005.
- A. SAUMONT, *Moi les enfants j'aime pas tellement*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket, n° 11484, 2001.
- A. SAUMONT, *C'est rien ça va passer*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket, n° 11712, 2004.
- A. SAUMONT, *Les voilà quel bonheur*, Paris, Éditions Julliard, collection Pocket, n° 4480, 2004.

Trois usages de la nouvelle

RAYMOND LE LOCH

Lycée de Pontoise, Association française des enseignants de français (AFEF)

Le prière d'insérer du dernier recueil d'Annie Saumont¹ signale que «son œuvre est enseignée dans les universités américaines et traduite dans le monde entier». Ainsi les étudiants d'outre-Atlantique sont-ils plus familiers de cette œuvre que leurs homologues français : la nouvelle – en particulier la nouvelle contemporaine – reste, en France, la parente pauvre dans l'enseignement et dans la culture littéraire, comme si le genre avait jeté tous ses feux à la fin du XIX^e siècle, avec Maupassant. Encore faut-il observer que le recueil le plus souvent rencontré au collège, c'est-à-dire *Les Contes de la bécasse*, rassure par sa présentation : un fil conducteur (l'invitation du baron des Ravots à ses convives de raconter une histoire) relie les récits et leur donne une sorte de cohésion. Par là, il masque aux lecteurs ce qui me paraît être l'une des caractéristiques de la nouvelle : l'effet de surprise, la découverte recommencée de thèmes, d'actions, de personnages sortis du lot commun, l'obligation de changer sans cesse d'angle de vue, comme étaient invités à le faire les abonnés du *Gaulois*, de *Gil Blas*, ou de *La Vie moderne*, ces journaux et revues dans lesquels Maupassant s'essayait à l'écriture de récits plus ou moins courts, qu'il remaniait, si nécessaire, pour les besoins de la publication en volumes. Bref, on apprend à lire des romans, on n'apprend pas à lire des nouvelles. Pour retrouver une certaine fraîcheur du regard, mais aussi une capacité d'accommodation à des situations de lecture renouvelées, je propose trois situations dans lesquelles l'utilisation de la nouvelle comme support d'exercices permet d'explorer les caractéristiques et les ressources du genre.

La nouvelle et l'évaluation des compétences du lecteur

Cherchant à définir la spécificité de la nouvelle, Baudelaire écrivait en 1857, à propos d'Edgar Poe : «Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse à l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée... L'unité d'impression, la totalité d'effet, est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière.»

Sortie du recueil où elle figure ou figurera, une nouvelle nous jette au cœur d'une histoire resserrée ; à la différence du roman, elle joue sur le *hic et nunc* des faits, des circonstances et des personnages. En une prise unique elle nous permet d'appréhender les éléments de la narration (la voix du narrateur, les paroles rapportées, les dialogues). Et dans cette découverte, les élèves lecteurs sont placés à égalité. Point n'est besoin d'un savoir préalable sur la situation des fermiers du Wyoming pour lire les nouvelles d'Annie Proulx et saisir la détresse de ses personnages.

Pour comprendre la manière dont mes élèves s'y prennent pour lire un texte littéraire, pour expliciter en retour ce que j'attends d'eux, je propose, en tout début d'année, en seconde ou en première, la lecture d'une nouvelle : une plage de deux heures, une feuille A3 sur laquelle est reproduit le texte et que chacun a entre les mains, une consigne pour la première demi-heure : lire à sa manière le texte et en faire un résumé d'une dizaine de lignes, et puis une série de questions simples, auxquelles chacun répondra par écrit.

L'exemple retenu ici est celui d'une nouvelle de l'écrivaine néerlandaise Marga Minco², publiée par *Le Monde*, au temps où ce journal entendait jouer le rôle de ses prédécesseurs du XIX^e siècle et faire découvrir à ses lecteurs de nouveaux auteurs. Le dispositif adopté par le journal me paraît porteur d'un questionnement efficace :

un texte en pleine page, la présentation en colonnes, un titre, une illustration, une notice biographique, l'alternance d'italiques et de caractères droits. Le questionnaire vise alors à faire réfléchir sur la première lecture, à pointer dans le texte quelques-uns des faits textuels sur lesquels se fonde la compréhension, à les rendre visibles :

- Comment avez-vous lu le texte ? Lecture linéaire ? En diagonale ? Avec retours en arrière ?
- Comment/à quel moment précis avez-vous utilisé le titre ? l'illustration ? la notice biographique de la fin ?
- Le texte parle d'un « gilet vert » : qu'en avez-vous fait ?
- Le texte parle d'un « hanoucka en fer à la mode ancienne » : qu'avez-vous fait de cette référence ?
- « Tu es donc revenue » : d'où revient-on ? d'où ne revient-on pas ? à quel moment avez-vous compris le sens de cette expression ?
- Comment comprenez-vous la fin ? Cette fin vous satisfait-elle ?
- Avez-vous rapproché ce texte du genre de la nouvelle ? Qu'est-ce pour vous une nouvelle ?

À la différence de l'explication orale et collective, la lecture des réponses individuelles et écrites informe sur la manière dont les lecteurs entrent dans le texte, se donnent ou non un « horizon d'attente », tirent parti ou non du dispositif proposé, sont sensibles ou non aux connotations de l'illustration, lisent ou non une notice biographique, donnent de l'importance ou non aux reprises (complètes ou incomplètes), au balisage du texte par la référence à « l'adresse » portée par le titre : « Marconistraat, numéro 46 »... Ces réponses permettent de cerner les points aveugles du texte : malgré la notice biographique (et parce qu'ils ne l'ont pas lue), de jeunes lecteurs ne comprennent pas l'expression « tu es donc revenue », là où d'autres confondent narratrice et auteure. L'illustration est déjà une lecture et porte un jugement plus explicite que le texte lui-même, et pourtant le rapport texte/image n'est pas évident pour tous.

Il y a des ouvrages didactiques qui méritent de durer et des concepts qui vérifient leur pertinence dans les situations les plus variées. Je tiens la démarche d'*approche globale des textes* décrite par Sophie Moirand dans *Situations d'écrit*³ pour telle, pertinente et efficace.

Le paradoxe est que, conçues au départ dans le cadre du français langue étrangère (s'aider de son expérience dans sa langue maternelle pour repérer, dans un article de journal par exemple, les correspondances texte/image, les répétitions, les reformulations), les stratégies d'approche globale des textes écrits conviennent parfaitement aux situations de français langue maternelle. J'en avais proposé, en 1992, au congrès de Lausanne⁴, une illustration avec la lecture des textes documentaires à l'école élémentaire. C'est la même préoccupation qui me guide dans la lecture de nouvelles : apprendre à se donner une certaine distance par rapport à ce qu'on va lire, rompre avec la lecture linéaire, apprendre à accorder son regard à des objets un peu particuliers.

La nouvelle et l'activité d'écriture

Aux épreuves écrites du baccalauréat, une nouvelle épreuve s'est ajoutée à la dissertation et au commentaire, « l'écriture d'invention », qui vise à « tester l'aptitude du candidat à lire et comprendre un texte, à en saisir les enjeux, à percevoir les caractères singuliers de son écriture ». Imiter, prolonger, prendre le contre-pied d'un texte... Les postures sont aussi variées que les textes proposés, et les nouvelles ont toute leur place dans cette activité. L'exemple sera ici une courte nouvelle de Danièle Sallenave, « Une lettre⁵ », tirée du recueil *Un printemps froid* : le texte est donné à lire et je propose aux élèves non pas de prolonger ou modifier les données, mais de les « anticiper », c'est-à-dire de rédiger la lettre dont celle-ci est la réponse. Ce qui

suppose une lecture attentive du texte, la capacité d'en repérer les silences et les ambiguïtés. Ils écriront ce qu'ils auront lu.

Une vieille femme, retirée dans une maison de retraite, écrit à son fils :
« Mon cher petit,
Cela ne fait rien, je comprends bien. Vois-tu, je ne m'y attendais pas trop : c'est comme à Noël dernier vous avez si peu de vacances... »

Sans qu'elle soit jamais formulée, la plainte affleure constamment sous l'aménité des mots : son fils la délaisse, il n'est pas venu pour son anniversaire, il n'est pas venu depuis fin juin (« ce n'est pas un reproche »), il n'a pas vu la chambre dans laquelle elle est maintenant installée et qu'elle doit lui décrire, sa dernière lettre a mis *neuf* jours à lui parvenir, sa belle-fille ne lui donne pas les « mesures *exactes* de Jean-François : sans quoi je ne peux pas terminer son pull », et elle lui envoie une « jolie gravure », mais dont elle est obligée de couper le titre, *La Maison aveugle*, « trop triste pour une vieille femme comme moi »... Ils croiront se racheter en lui rapportant un cadeau, « comme à chaque fois. Sur mon étagère, c'est une véritable exposition, j'en ai presque honte... ». Tout au plus accepte-t-elle des bonbons, « à la rigueur, des “*Quality street*”, la boîte est bien pratique pour ma couture ».

Parmi les onze nouvelles du recueil, celle-ci est la plus courte, mais, dans la banalité de la situation évoquée, l'écriture retient le conseil donné par Baudelaire, toujours à propos d'Edgar Poe : « Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité. » Se préparer à écrire revient donc à cerner, sous leur tranquille apparence, la redoutable férocité des mots.

La nouvelle et l'adaptation cinématographique

Au collège et au lycée, l'introduction d'œuvres cinématographiques dans les programmes d'études littéraires donne toute sa place à la confrontation entre un texte écrit resserré et la « traduction » qui en est donnée. Il s'agit, là encore, d'apprendre à lire et d'apprendre à voir, d'apprécier les proximités et les distances, de comprendre comment on peut réinventer les suggestions d'un texte. D'apprendre à écouter aussi. Lorsque Max Ophüls⁶ prend en charge la nouvelle de Maupassant, « La Maison Tellier », il entend faire de cette histoire de « femmes de bordel à la première communion », une « rencontre du plaisir et de la pureté ». La nouvelle lui propose les paroles d'une chanson donnée comme grivoise : « combien je regrette/ma jambe bien faite/mon bras si dodu/et le temps perdu... », qu'il transforme en *leitmotiv* courant à travers tout le film en notes fraîches et joyeuses comme autant de promesses, et s'épanouissant dans la scène du champ planté de fleurs, que le bataillon des femmes anime en un tableau impressionniste. Surtout il fait se croiser, au-dessus de la petite église normande et de son clocher, cette chanson et un cantique : « plus près de toi, mon Dieu, plus près de toi... », dont les premières notes s'égrènent dès la découverte du panneau justifiant l'obscurité et le silence autour de la maison Tellier (« fermée pour cause de première communion »), mais dont le sens ne s'explique qu'à l'arrivée au village du « bataillon des femmes », dans la ferveur des voix d'enfants alors entendues. En conjuguant ainsi cantique et chansonnette, le cinéaste est fidèle à l'esprit de cette nouvelle, « raide et très audacieuse », aux dires de l'éditeur Havard – et le discours du narrateur qui commente les scènes reprend les mots mêmes de Maupassant – mais il en infléchit la tonalité vers plus de tendresse, vers une sorte de nostalgie qui donne toute sa saveur à la scène de l'attendrissement général dans la petite église. On est loin de Toulouse-Lautrec, du naturalisme, de la « farce », du trait forcé jusqu'à la caricature qu'affectionne Maupassant. C'est sensible dès l'ouverture, dans le long et lent mouvement de la caméra qui décrit la maison Tellier de

l'extérieur, de fenêtre en fenêtre, de couloir en couloir, qui effleure l'intimité des pièces sans y pénétrer, gardant une distance discrète et amusée à l'égard de ce qui se joue sur cette scène. Il faut revenir au texte pour apprécier ce que le film retient et ce qu'il gomme, relire, par exemple, la description du « personnel » pour comprendre que proposer à Danielle Darrieux d'incarner le personnage de Rosa la Rosse, « une petite boule de chair tout en ventre avec des jambes minuscules », c'était ou bien raconter une autre histoire ou bien raconter différemment la même histoire. Il y a une misogynie de Maupassant, une méchanceté souvent à l'égard de ses personnages féminins (que l'on retrouve dans le traitement de madame Dufour, dans « Une partie de campagne ») et qui est étrangère au dessein de Max Ophuls. Dans la scène du train, lorsque les dames répondent à l'offre de jarretières que leur fait le commis-voyageur, Rosa ne montrera pas « une chose informe, toute ronde, sans cheville, “un vrai boudin de jambe”, comme disait Raphaëlle », mais un mollet rond et ferme. Et dans la scène du retour à la gare (« Tous ensemble hurlèrent le refrain... et la chanson continua, braillée à tue-tête, à travers la campagne... Cette carriole enragée et hurlante, emportée dans la poussière... »), la chanson réinterprétée éclaire les glissements opérés par le cinéaste dans les attitudes et dans les rapports entre Rosa/Danielle Darrieux et le menuisier Rivet/Jean Gabin.

À propos de son film *Partie de campagne*, et pour justifier son choix d'une histoire déjà écrite par un autre, Jean Renoir affirme : « L'histoire, ça n'a aucune importance. Ce qui est important, c'est la façon dont on la raconte. Alors, si l'histoire est déjà trouvée par un autre, on est libre de donner toute son attention à ce qui est vraiment important, c'est-à-dire aux détails. C'est-à-dire au développement des caractères et des situations⁷. » À l'enseignant de cerner ces « détails », de donner à lire écriture et réécriture. Dans l'ouverture du « Masque », par exemple, en face de l'écriture serrée de Maupassant, qui procède par accumulation (« C'étaient des employés, des souteneurs, des filles, des filles de tous draps, depuis le coton vulgaire jusqu'à la plus fine batiste, des filles riches, vieilles et diamantées, et des filles pauvres... »), il y a la profondeur de champ, les *travellings*, les plans-séquences, les mouvements de la caméra de Max Ophuls sinuant dans un décor baroque extravagant, traversé et retraversé par les personnages, il y a la saturation de la lumière et de la musique. Par exemple encore, dans « Une partie de campagne », les deux canotiers restent longtemps indifférenciés, longtemps interchangeable dans le texte de Maupassant, réunis par la description, par leurs attitudes et leurs réactions (« C'étaient les propriétaires des yoles... Ils étaient étendus sur des chaises, presque couchés... C'étaient deux solides gaillards... Donnons notre place, dit l'un... L'autre aussitôt se leva... Les deux jeunes gens portèrent leur couvert quelques pas plus loin... »). Alors que Jean Renoir, en trois séquences qui se complètent, et par un montage de plans alternés champ/contrechamp, donne un profil à chacun d'eux, un prénom, une individualité, une histoire, des projets sur les deux femmes, la mère et la fille. Alors que chez Maupassant la formation des couples embarqués sur les yoles semble répondre autant au hasard qu'à une brusque décision (« un des canotiers se dévoua : il prit la mère... »), chez Renoir l'entreprise de séduction prend la forme d'une comédie libertine, croise et décroise ses fils, les couples ont le temps de se faire et se défaire. À la différence des canotiers de Maupassant, ceux de Renoir mettent en œuvre une stratégie élaborée, qui a ses appâts et ses leurres, calcule ses moyens et ses fins, pour aboutir au résultat inverse de celui attendu. L'économie de la nouvelle, récit « pressé », tendu vers la « totalité d'effet » que lui offre un sujet « scabreux » ne réclame pas une différenciation des personnages; la narration cinématographique emprunte d'autres chemins⁸.

Trois exemples donc de rencontres avec des nouvelles, dans des situations différentes, qui sont autant d'occasions de partir à la rencontre d'autres textes, d'autres auteurs, d'autres moyens d'expression. En guise de conclusion, je propose-

rais bien qu'on s'essaie à réécrire la première nouvelle, «La Visite», du recueil de Danièle Sallenave, *Un printemps froid* – qui gomme les différences entre narration et discours, entre dialogue et discours rapporté, écriture neutre à l'image du personnage visité – et, qu'en vue d'un tournage, on prépare le *découpage technique*, le document de travail qui énumère la liste des plans, les angles de prise de vue, les mouvements de caméra, les enchaînements visuels et sonores, les paroles échangées...

¹ Saumont Annie, *Encore une belle journée*, Paris, Julliard, 2010.

² Marga Minco est née en 1920 à Breda, aux Pays-Bas. Cadette d'une famille juive de trois enfants, elle fut la seule survivante des déportations nazies. «L'Adresse» est l'une des douze nouvelles du recueil *De andere kant* («L'Autre Côté»), paru en 1959.

³ Moirand Sophie, *Situations d'écrit. Compréhension, production en langue étrangère*, Paris, Nathan/CLÉ international (1979, 6^e édition 1997).

⁴ *Dialogues et cultures*, 1992, numéro 36: *Créer en français*, p.141-143, «Le français au carrefour des disciplines».

⁵ Sallenave Danièle, *Un printemps froid*, Paris, P.O.L. éditeur, 1983, Folio n° 4424.

⁶ *Le Plaisir* (1952) combine trois nouvelles de Maupassant : «Le Masque» (1889), «La Maison Tellier» (1881) et «Le Modèle» (1883). Un coffret édité par Gaumont Vidéo (2009) rassemble *La Ronde*, *Le Plaisir*, *Madamede...* et *Lola Montès*.

⁷ *Jean Renoir, entretiens et propos*, éditions Cahiers du cinéma, 1961.

⁸ Le Loch Raymond, *Une partie de campagne – de Maupassant à Jean Renoir*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1996.

La nouvelle à l'heure des TICE

Le cas de www.litteratureaudio.com

HALINA CHMIEL-BOZEK

Collège de formation des maîtres de langues vivantes, Cieszyn, Pologne

Le poids de la littérature dans l'enseignement des langues étrangères a été plusieurs fois analysé au cours de colloques réunissant des pédagogues, des philologues et des professeurs de langues¹. Les partisans de l'exploitation des textes littéraires en classe citent de nombreux avantages liés à cette activité. Leurs arguments sont multiples et hétérogènes : « La connaissance et l'étude de la littérature permettent d'acquérir des compétences culturelles (et interculturelles), analytiques (déchiffrer, déceler les sens et significations), linguistiques (enrichir le vocabulaire, s'exprimer, expliquer, argumenter) et psychologiques (construire son système de valeurs, le défendre ou le modifier). » Il s'agit d'une citation de Kalinowska (2008, p. 87) qui conclut que : « L'exploitation des textes littéraires satisfait toutes les exigences que formule la didactique des langues étrangères – elle offre des supports riches et représentatifs pour la langue-cible et la culture véhiculée ; pour cette raison la littérature semble prédestinée à occuper une place durable en classe du FLE. » (2008, p. 90)

Cependant certains enseignants expérimentés ne partagent pas cet enthousiasme (Kalinowska, 2008, p. 92). La possibilité de travailler avec un texte littéraire original, même bref et condensé, leur paraît problématique. Le problème central qu'ils évoquent est lié au manque de temps. Les programmes scolaires et, avant tout, le nombre limité de leçons hebdomadaires, ne permettent pas aux enseignants de se décider à faire la lecture et l'analyse de textes littéraires.

Quoiqu'ils soient justifiés, leurs arguments ne constituent pas une raison suffisante pour renoncer totalement à l'exploitation des textes littéraires originaux en classe de langues. Mais il est sûr que les enseignants ne peuvent pas utiliser tous les écrits qui attirent leur attention. Il est donc judicieux de proposer l'étude des textes comme ceux des nouvellistes français, textes qui semblent justement capables de créer et d'entretenir un consensus entre les partisans et les adversaires de la littérature en classe. Rappelons que la nouvelle est un récit bref, ce qui, dans le cadre de la didactique des langues, semble être un avantage. En plus, ce type de texte présente un choix énorme. Il faut noter que ce genre n'a pas disparu avec le XIX^e siècle. Au XX^e siècle la nouvelle était un genre en plein épanouissement, écrit Ablamowicz (1991, p. 10). En France, les nouvelles se multiplient sans cesse en coexistant parfaitement avec les formes littéraires plus longues et malgré une grande concurrence du cinéma et de la télévision². En plus, ce genre attire l'attention de nombreux écrivains renommés. On dit que tous les « grands auteurs³ » ont pratiqué ou au moins essayé de pratiquer cette forme d'écriture narrative (Ablamowicz, 1991, p. 8). Ils ont laissé des recueils remarquables, ce qui prouve à la fois une réelle vitalité et une grande qualité. Le recours aux textes des nouvellistes dans le processus de l'enseignement des langues semble donc être un choix tout à fait justifié et même le plus approprié.

Cependant il faut souligner un phénomène bizarre : le manque de considération qui entoure la nouvelle. C'est René Godenne, le grand spécialiste de la nouvelle française (Ablamowicz, 1991, p. 16), qui constate, dans son étude, que les lecteurs français boudent les recueils de nouvelles car ils n'aiment pas lire des livres composés de plusieurs histoires indépendantes, ce qui les contraint à une certaine activité mentale. Autrement dit, il met l'accent sur la paresse du lecteur contemporain et souligne le fait que la lecture de chaque nouvelle oblige la personne qui lit à prendre

contact avec de nouveaux personnages et à être attentive à de nouveaux événements. Au moment où le lecteur commence à s'intéresser aux personnages et à leur histoire, il doit les abandonner car le récit se termine (Godenne, 1974, p. 5). Il en résulte que les Français préfèrent lire les romans que ces « productions éphémères » qui trouvent davantage leur place dans la presse. Vu cette attitude des lecteurs natifs envers la nouvelle, nous pouvons nous poser la question de savoir s'il y a des raisons pour lesquelles ce sont les étrangers qui doivent lire des nouvelles françaises.

Il faut souligner d'abord que la même attitude « ignorante » envers la nouvelle concerne aussi les éditeurs et la critique littéraire. Déterminés par les lois du marché et par le goût du public, les premiers semblent avoir peur de publier des volumes de nouvelles, ne croyant guère à leur succès commercial. Quant à la critique, elle se comporte généralement comme les éditeurs et le public. Elle ne prend pas au sérieux la nouvelle. En conséquence, les études littéraires n'ont pas élaboré de moyens d'investigation. Godenne déplore que la littérature sur la nouvelle, sur les problèmes formels et narratifs qu'elle soulève, reste très limitée. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que les auteurs eux-mêmes considèrent la nouvelle en tant que genre de seconde zone, un pur divertissement, « une sorte de roman avorté » (Godenne, 1974, p. 8).

Étant données toutes ces contradictions, d'un côté, une réelle vivacité de la nouvelle, de l'autre cette « attitude boudeuse » de la critique, de certains lecteurs et même des auteurs, on peut se demander ce qui distingue la nouvelle des autres genres narratifs. Malgré les apparences, la définition du genre pose toujours beaucoup de problèmes, vu la grande diversité des textes.

D'après Godenne, « la nouvelle souffre d'un manque quasi total de clarté » (1974, p. 11), ce qui fait que les critiques ne parviennent pas à tomber d'accord sur la définition même du genre. Ablamowicz partage tout à fait l'avis de Godenne, en caractérisant la nouvelle comme « genre littéraire dont on discute toujours sans arriver à le définir » (Ablamowicz, 1988, p. 9). Selon lui, l'étude théorique de la spécificité de ce genre flou est encore à faire. Malgré toutes les difficultés, les deux chercheurs rappellent que, d'une part, la nouvelle est avant tout un récit bref, parfois extrêmement bref, réduit au compte rendu neutre et laconique d'une scène et qu'il n'est pas possible d'indiquer un nombre de pages pour faire la distinction entre la nouvelle et le roman par exemple. En revanche, la nouvelle se distingue du roman, entre autres, par le nombre d'éléments qu'elle met en œuvre. Autrement dit, la nouvelle limite le nombre des personnages, des événements, des données spatio-temporelles. Elle est fondée sur un sujet restreint. Tous les fils du récit sont noués à un élément central, à un instant privilégié. Les nouvelles se concentrent donc sur un fait unique. D'autre part, il ne faut pas oublier que ces textes courts organisent leurs matériaux de façon spécifique. Ils sont rapides et serrés et ils frappent par leur concision. Tout se passe comme si le texte court, pour être un genre autonome, devait établir une structure interne particulièrement forte et fermée. Si on envisage la nouvelle selon ses aspects formels, on aboutit donc à la conclusion que c'est un « art difficile, tout de rigueur et d'exigences », écrit Godenne (1974, p. 153). En plus, bien qu'elle soit brève, la nouvelle saisit les moments importants de la vie, ce qui permet une réflexion généralisante. « La nouvelle ne s'est jamais donné comme but d'offrir une image de la vie ou de présenter une réalité globale, mais elle a toujours proposé un fragment significatif soigneusement choisi, qui devait, à travers la formule proposée, servir d'illustration en enseignant les vérités générales qui s'imposaient en tant que poteaux indicateurs du bien et du mal dont la distinction dichotomique semble être inébranlable », conclut Ablamowicz (1991, p. 22).

Ne perdant pas de vue notre perspective didactique, nous devons mettre l'accent, encore une fois, sur le caractère spécifique de la nouvelle, grâce auquel ce genre semble être particulièrement utile en classe de langues. La brièveté et la concentration de la nouvelle, dans certaines circonstances (comme, par exemple, celles

mentionnées ci-dessus par Godenne), peuvent constituer un grand inconvénient mais, examinées du point de vue de la didactique des langues étrangères, elles constituent un grand atout. Autrement dit, si les lecteurs étrangers veulent lire les textes des nouvellistes français, c'est grâce au caractère concis de ces textes.

Après ces considérations, nous nous devons de réfléchir à l'attitude des jeunes, ou plutôt des apprenants en général, à l'égard de la lecture des textes littéraires originaux. En effet, depuis un certain temps, on dit souvent que les jeunes ne lisent pas, ou lisent de moins en moins. Nous ne disposons pas de suffisamment de données pour vérifier cette opinion. En tout cas, nous ne pouvons pas l'accepter *a priori*. Pourtant, dans la littérature qui aborde ce sujet, on pose cette question et on analyse aussi ses raisons. Hwang Sheue-Shya, par exemple, cite trois causes de la crise de l'enseignement de la littérature, non seulement à l'école, mais aussi à l'université (Sheue-Shya 2009, p. 54-55). Sa première remarque porte sur l'approche communicative sur laquelle reposent les méthodes d'apprentissage les plus récentes. Elle privilégie des actes langagiers dans des situations communicatives authentiques, tandis que la lecture des textes littéraires est une activité plus exigeante. Elle suppose une connaissance globale de la langue, du fait qu'il s'agit souvent d'un français écrit et soutenu. En plus, selon Sheue-Shya, l'apprentissage de la littérature est considéré comme difficile et moins utile dans la recherche d'un emploi ce qui, le plus souvent, constitue le but primordial de l'apprentissage des langues. Enfin, selon le chercheur, les jeunes d'aujourd'hui n'ont plus les mêmes habitudes, ni la même application au travail, que la génération de leurs parents car le progrès de l'informatique facilite la recherche des informations.

Malgré les opinions répandues sur l'aversion des jeunes pour la littérature, malgré même les conclusions parfois assez pessimistes des scientifiques, il y a encore des apprenants qui désirent lire la littérature en langue originale. Comme l'affirme Kalinowska, « les jeunes ont besoin d'être rassurés et encouragés à poursuivre des démarches personnelles et individuelles, de ne pas craindre la littérature » (2008, p. 90). D'ailleurs Sheue-Shya partage cette opinion. Il arrive, non seulement à l'université mais aussi au niveau de l'enseignement secondaire, que des apprenants aient besoin d'un travail complémentaire. Ce n'est peut-être pas leur seul but, mais à l'occasion de l'apprentissage qui vise à communiquer, ils veulent profiter de leurs performances et essayer de lire la littérature en version originale. C'est la lecture qui peut contribuer à l'amélioration de la communication au niveau langagier et culturel. Mais cette idée nous dirigerait directement vers les arguments des partisans de la littérature dans l'apprentissage de langues étrangères, dont nous avons déjà parlé au début. Comment travailler en classe avec la littérature en général ou plus précisément avec la nouvelle ? La lecture du texte original exige une grande motivation de l'apprenant car on ne peut pas tout faire à l'école. Conditionné par l'emploi du temps hebdomadaire, l'enseignant ne peut que montrer un chemin aux apprenants. La lecture ne peut s'effectuer que dans les conditions d'un travail guidé. Cependant, donner un texte littéraire à lire à la maison est un exercice qui ne satisfait pas nos élèves. La lecture de la littérature n'est plus une activité très attirante. Nous vivons une époque révolutionnaire où la lecture du livre en papier est progressivement remplacée par la lecture à travers les TICE, ou grâce aux TICE. L'expression « grâce à », dans ce contexte, n'est pas employée par hasard. En d'autres termes, c'est grâce aux TICE que les jeunes veulent encore consulter et connaître les plus grandes œuvres de la littérature. Cela signifie que l'utilisation massive de l'ordinateur et de l'Internet ne conduit pas à la mort de la littérature, ni à l'anéantissement des textes littéraires dans l'enseignement des langues. Bien au contraire, seules les nouvelles technologies peuvent aujourd'hui encourager à lire et donner à la lecture un nouvel élan. Il n'y a que les nouvelles technologies qui peuvent changer l'attitude des apprenants pour qui la lecture « traditionnelle » signifie une activité trop exigeante, difficile ou même ennuyeuse.

Concentrons-nous maintenant sur un problème plus général, à savoir le rôle des TICE dans l'apprentissage des langues étrangères. Cette question est aujourd'hui bien connue. On a déjà consacré beaucoup d'études à ce problème⁴. Dans les années quatre-vingt-dix du XX^e siècle, à l'époque où le réseau n'était pas si développé, on soulignait déjà le rôle essentiel de l'Internet dans le domaine de la formation, y compris la formation continue (Lancien, 1998, p. 90). Aujourd'hui le réseau est le média le plus puissant capable de diffuser des informations et de les échanger. À l'heure actuelle, le rôle des TICE dans l'enseignement devient par conséquent encore plus considérable, pour ne pas dire indiscutable. Pour nous – les enseignants de langue étrangère – l'accès au réseau constitue une excellente occasion de perfectionner nos compétences langagières, culturelles mais aussi pédagogiques. Il en va de même pour nos apprenants.

Le rapport entre les TICE et l'enseignement des langues étrangères paraît donc indiscutable. Est-il possible, à travers les TICE, de joindre à l'enseignement des langues étrangères les éléments de la littérature? Nous osons donner une réponse affirmative. Voici un exemple de l'utilisation des TICE dans l'apprentissage du FLE. Il s'agit du site www.litteratureaudio.com. Quoique créé par l'association « Des livres à lire et à entendre », qui a pour objet de faciliter l'accès aux joies de la littérature à tous et en particulier aux non-voyants et malvoyants, ce site peut jouer aussi le rôle d'un excellent support pédagogique en incitant à l'auto-apprentissage dont le rôle est si souvent souligné⁵. Il ne faut pas oublier que « selon les principes de la pédagogie moderne (...) l'éducation des jeunes générations devrait consister non seulement à leur transmettre des connaissances “ techniques ” et à inculquer les valeurs du moment. Il s'agit avant tout d'indiquer des voies, d'inciter à l'autonomie et à l'indépendance d'esprit. Il y va de doter les jeunes apprenants d'outils généraux de compréhension et d'interprétation : objectiver ce qui est lu, confronter avec les acquis précédents, explorer les implicites ; bref, former à s'approprier des habilités cognitives » (Kalinowska 2008, p. 88). À cela, nous pourrions ajouter que, dès la fin des années quatre-vingt-dix, la notion d'auto-apprentissage est de plus en plus attachée au multimédia et à l'Internet en particulier⁶.

Les auteurs du site www.litteratureaudio.com se sont proposé de construire un vaste catalogue de livres audio gratuits en fédérant une communauté d'internautes bénévoles qui enregistrent leurs propres lectures ainsi qu'en recensant tous les autres livres audio disponibles gratuitement sur Internet. Ainsi, ont-ils établi une liste de plus de huit cents livres dont près de deux cents nouvelles. D'ailleurs la liste des livres audio ne cesse de croître. Les auteurs du site www.litteratureaudio.com ont donc réussi à lier deux niveaux différents, la cyber-réalité de l'Internet et l'imaginaire littéraire.

Tous les textes réunis par les auteurs du site sont classés selon les époques, les courants littéraires et les genres. Nous allons nous borner à une courte présentation des textes des nouvelles. Le site nous propose de lire et d'étudier les textes des auteurs bien ancrés dans la tradition littéraire française. Nous y trouverons, entre autres, des nouvelles d'Alphonse Allais, d'Honoré de Balzac, de Barbey d'Aurevilly, de Charles Baudelaire, d'Alexandre Dumas, de Gustave Flaubert, d'Anatole France, de Théophile Gautier, d'Arthur de Gobineau, de Victor Hugo, de Gaston Leroux, de Guy de Maupassant, de Prosper Mérimée, d'Octave Mirabeau, de Gérard de Nerval, de Marcel Proust, de Jules Renard, de Stendhal, de Jules Verne et d'Émile Zola. Grâce à www.litteratureaudio.com, le lecteur-auditeur peut connaître aussi les traductions des textes européens importants. Citons, par exemple, les traductions des nouvelles de Léonid Andreïev, d'Arthur Conan Doyle, de Fedor Dostoïevski, de Nicolas Gogol, de Rudyard Kipling, de Mikhaïl Lermontov, de Jack London, de Nicolas Machiavel, d'Allan Edgar Poe, de Mark Twain ou d'Oscar Wilde.

Il faut ajouter que l'accès aux livres audio est gratuit. En plus, chaque texte est téléchargeable au format mp3 « pour que vous puissiez les écouter partout, par

exemple sur votre baladeur numérique», soulignent les auteurs. Enfin on peut toujours consulter la version texte des livres audio.

Envisagé en tant que support pédagogique, le site www.litteratureaudio.com possède plusieurs avantages. Premièrement il renvoie aux textes littéraires en satisfaisant à la fois toutes les exigences formulées par la didactique des langues étrangères. Le site offre donc un vaste matériel authentique qui fournit des exemples de l'emploi de la langue dans différentes situations. Il présente le lexique dans un large contexte en développant, entre autres, les compétences réceptives de l'apprenant. À cela s'ajoutent une multitude d'informations concernant la civilisation, ce qui contribue à l'approfondissement de la conscience de l'apprenant de la variété et, avant tout, de la spécificité de la culture française et francophone. En tant que « livres audio », les nouvelles sont destinées à être écoutées. Cette possibilité, envisagée comme un exercice d'écoute, peut conduire nos apprenants au développement de la compréhension orale. Cette propriété constitue un grand atout du site en garantissant la supériorité de la littérature reçue à travers les TICE sur la littérature dite « traditionnelle ». Bref, le site www.litteratureaudio.com peut concourir au développement de différentes compétences langagières dont la compréhension écrite, mais aussi la compréhension orale.

Le site est comme une fenêtre sur le monde de la littérature surtout française, mais aussi étrangère traduite en français. Il constitue, en effet, une espèce de centre de documentation virtuel, sans cesse amélioré et enrichi. Grâce à ce site, les amateurs de la langue et de la culture françaises ont accès aux textes littéraires en langue originale, parfois difficiles à trouver dans les bibliothèques de leurs pays.

Quoique les TICE constituent aujourd'hui un support pédagogique inestimable, un grand travail reste à faire. Pour essayer de suivre la révolution technologique en classe de langue, il faut beaucoup de volonté et de temps. Les atouts sont nombreux. Pourtant, nous ne pouvons pas oublier que nos apprenants se limitent généralement aux sites les plus répandus, sans grand esprit critique par rapport à ce qu'ils y trouvent. À l'heure actuelle, il existe donc un grand problème de sélection des outils pédagogiques en ligne, mais c'est un problème qu'il faudrait analyser à part. En fin de compte, c'est notre rôle, c'est le rôle des enseignants, de connaître les possibilités du réseau, de s'intéresser à leur contenu pour en faire les usages les plus appropriés à leurs objectifs.

¹ Cf. Kalinowska Ewa, « La littérature dans l'enseignement/l'apprentissage des langues », *Prof-Europe, Bulletin de l'Association des Professeurs de Français en Pologne*, n° 9, 2008, p. 87-92; Kozłowski Aleksander, *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych*, Warszawa, WSiP, 1991; *Littérature et enseignement. La perspective du lecteur*, numéro spécial du *Français dans le monde*, Recherches et applications, février-mars 1988; Michel Benamou, *Pour une nouvelle pédagogie du texte littéraire*, Paris, Librairies Hachette et Larousse, 1971.

² Un grand nombre de sites, souvent interactifs, consacrés aujourd'hui aux nouvelles confirment la vivacité et la popularité du genre. Tel est le cas par exemple de <http://fr.e-stories.org>, <http://www.textes.net> ou <http://www.lirecreer.org/index.html>.

³ Ablamowicz s'appuie sur les textes choisis des auteurs de grande renommée tels que André Maurois, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Marcel Aymé, Hervé Bazin, Marguerite Yourcenar (Ablamowicz, 1991).

⁴ Cf. *Apprentissages des langues et technologies : usages en émergence*, numéro spécial du *Français dans le monde*, Recherches et applications, janvier 2002; *Multimédias, réseaux et formation*, numéro spécial du *Français dans le monde*, Recherches et applications, juillet 1997; Lancien Thierry, *Le multimédia*, Paris, Clé International, 1998.

⁵ Cf. Holec Henri, *Autonomie et apprentissage des langues*, Paris, Didier-Hatier, 1979; *Auto-apprentissages*, numéro spécial du *Français dans le monde*, Recherches et applications, février 1992; Holec Henri, « Apprentissage autodirigé. Petit précis en forme de glossaire », *Le Français dans le Monde*, n° 277, 1995, p. 39-44.

⁶ *Multimédias, réseaux et formation*, numéro spécial du *Français dans le monde*, Recherches et applications, juillet 1997.

Bibliographie

- A. ABLAMOWICZ, *Contes et nouvelles en France de Maurois à Yourcenar*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1991.
- A. ABLAMOWICZ, (sous la direction de), *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1988.
- M. BENAMOU, *Pour une nouvelle pédagogie du texte littéraire*, Paris, Librairies Hachette et Larousse, 1971.
- R. GODENNE, *La nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- H. SHEUE-SHYA, «La place de la littérature dans l'enseignement du français langue étrangère - Le cas de l'Université Fu-Jen à Taiwan», *Synergies Chine*, n° 4, 2009, p. 53-62.
- E. KALINOWSKA, «La littérature dans l'enseignement/l'apprentissage des langues», *Prof-Europe, Bulletin de l'Association des Professeurs de Français en Pologne*, n° 9, 2008, p. 87-92.
- A. KOZLOWSKI, *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych*, Warszawa, WsiP, 1991.
- Th. LANCIEN, *Le multimédia*, Paris, Clé International, 1998.
- Littérature et enseignement. La perspective du lecteur*, numéro spécial du *Français dans le monde*, février-mars 1988.

Lire Simenon en classe

JACQUES LEFÈBVRE

Association belge des professeurs de français

Séquence didactique:

«Le Chien jaune», nouvelle de Simenon, Press Pocket, 1978

Le succès dont jouit actuellement le récit policier, quelle que soit sa forme (roman, nouvelle, film, série télévisée), explique sans doute que beaucoup d'enseignants l'abordent en classe. Mais cette pratique est-elle réellement justifiée ? Ne s'agit-il pas d'un simple effet de mode ou d'un avatar de la pédagogie démagogique qui est toujours à la remorque des goûts des ados ? La question mérite d'être posée. La réponse ne peut être catégorique. Aborder le récit policier peut être une excellente démarche dans la mesure où l'enseignant a opéré un choix judicieux concernant l'auteur et l'œuvre, mais aussi dans la mesure où le projet didactique mis en œuvre est cohérent et s'inscrit dans le parcours de l'année scolaire.

Qu'en est-il, dans le cas concret d'une analyse d'une nouvelle de Simenon qui se poursuivra par un atelier d'écriture ? C'est ce que nous voudrions présenter ici.

Intérêt didactique d'une nouvelle policière de Simenon

La nouvelle facilite la pratique de la didactique de la littérature

– Texte bref (ici, une dizaine de pages), elle peut être abordée, voire analysée de manière approfondie, lors de séquences assez courtes. Elle permet de répondre à deux contraintes de l'enseignement de la littérature en classe de FLE¹: d'une part, aborder des œuvres intégrales, d'autre part, tenir compte du manque d'appétit et de compétences linguistiques qu'ont certains élèves confrontés à des textes littéraires.

– Texte narratif (avec peu de descriptions et d'analyses psychologiques) et, de plus, texte captivant, la nouvelle peut être analysée à l'aide d'outils déjà maîtrisés par l'apprenant : schémas narratif et actantiel, point de vue narratif, grilles d'analyse des personnages, des décors, du milieu humain.

– Genre spécifique, par sa brièveté, (économie des moyens, éléments multifonctionnels²), elle comporte de plus une chute minutieusement préparée. Une part importante de l'analyse peut donc être de déterminer tous les moyens mis en œuvre pour rendre cette chute à la fois plausible, vraisemblable et surprenante.

Le genre policier plaît

C'est une vérité qu'illustre l'omniprésence du genre à la télé et au cinéma. Les jeunes ont une connaissance au moins intuitive des spécificités de ce genre et, assez spontanément, cherchent à résoudre l'énigme qu'il pose. Par ailleurs, le succès de ce genre fait que beaucoup d'auteurs l'utilisent. Ils le savent efficace pour garder le lecteur en haleine. Mais sur une trame policière bien solide, ils tissent des motifs qui dépassent les poncifs. Ils nous mènent sur d'autres domaines où surgissent des questions de type historique, politique, sociologique, religieux. Citons, à ce titre, des auteurs comme Eco, Fred Vargas, Peter Aspe...

Même quand ils sont traités de manière distancée, voire ironique, les thèmes du récit policier ne sont pas anodins. Ils renvoient le lecteur aux questions fondamentales de la mort, du bien et du mal, du vrai et du faux, de la punition et du pardon, de la justice, de ses mécanismes et de son indépendance, du fonctionnement de la société, de la répartition des pouvoirs. Ils peuvent montrer que ces questions sont complexes et que les réponses qui y sont apportées ne sont pas nécessairement adéquates. Il

existe même des policiers «éducatifs» ou destinés à réconcilier les jeunes avec la société, tel *Navarro*, ou d'autres plaçant la cause de l'égalité des sexes face à des professions longtemps réservées à des hommes, comme *Julie Lescaut*.

Même si toute lecture peut être souhaitée comme une aventure, il est bon, pour certains apprenants, de se retrouver quelque peu en terrain connu quand ils ouvrent un livre. De ce point de vue, le récit policier, même s'il peut à certains moments donner des frissons, a un caractère rassurant ! C'est un genre paradoxal, à la fois plein de surprises et on ne peut plus convenu. Dans la plupart des cas, en effet, il débute par la découverte d'un cadavre, fait ensuite apparaître l'enquêteur, puis les témoins, les proches de la victime, avant d'introduire les suspects et d'aboutir à la découverte du meurtrier. On s'attend à des interrogatoires, avec les habitudes discursives que cela implique et les formes langagières que cela nécessite. On peut, dès lors, en se demandant s'ils ont ou non suivi les passages obligés, apprécier l'originalité de certains récits. Ont-ils ou non subverti les codes habituels en fusionnant, par exemple, dans un même personnage les fonctions d'enquêteur et de meurtrier ? Respectent-ils oui ou non le code d'honneur (à mettre peut-être en question) par lequel l'auteur de récits policiers s'engage à ne pas duper le lecteur par des moyens par trop faciles comme la mise en scène de sosies ?

Simenon

Cet auteur présente l'avantage d'être internationalement connu, non seulement parce qu'il s'est arrangé pour être fort médiatisé, mais aussi et surtout parce qu'il a produit beaucoup, parce qu'il a écrit des récits de qualité, parce qu'il utilise une prose sobriement belle, parce qu'il a renouvelé le genre policier. L'énigme est pour lui l'occasion de nous présenter des personnages originaux et qui souvent inspirent la sympathie ou du moins la compréhension même s'ils sont meurtriers, à tel point que parfois l'enquêteur ne les fera pas inculper. Il nous plonge dans des milieux et des atmosphères particuliers dont il rend bien la spécificité. La manière dont Maigret ou ses épigones mènent l'enquête est beaucoup moins cérébrale que celle d'Hercule Poirot, le détective belge mis en scène par Agatha Christie. Maigret est un intuitif, il crée une relation très complexe et parfois ambiguë avec le suspect. Il le désarme après avoir découvert en lui la faille psychologique. Ses ouvrages sont accessibles en éditions de poche, adaptés au cinéma et à la télé. Maigret est incarné par de grands acteurs, Gabin, Jean Richard, Bruno Crémer...

Pour des apprenants de FLE, le fait d'aborder des œuvres littéraires présente une importante difficulté. D'une part, le but de la communication littéraire n'est pas de transmettre une information avec un maximum de clarté, mais, par exemple, d'opérer un travail sur la langue et de créer une surabondance de sens. Voilà qui ne rend pas la lecture aisée pour ceux qui ne maîtrisent pas parfaitement une langue et restent encore largement dans le domaine de la dénotation plus que dans celui de la connotation. Or, et c'est un point essentiel pour nous, la langue de Simenon est plutôt limpide. Pourquoi ? D'une part, elle est relativement classique au niveau lexical et syntaxique. D'autre part, c'est la langue d'un homme qui a été journaliste et auteur de romans populaires, d'un écrivain qui sait donc s'exprimer de manière simple et qui fait mouche. Enfin, Simenon écrit très vite et se rature assez peu. Il évite l'écueil sur lequel butent beaucoup d'écrivains : la différence entre la durée de l'écriture et la durée de la lecture. Certains auteurs, en effet, se sont immergés si longtemps dans la rédaction de leurs œuvres et les connaissent tellement qu'ils ne peuvent plus imaginer les difficultés de compréhension ou d'appropriation globale qu'elles posent au lecteur. D'ailleurs Simenon a dicté certaines de ses œuvres autobiographiques. Ce faisant, il rendait pratiquement égal le temps d'écriture et le temps de lecture.

Peut-être Simenon plaît-il aussi aux lecteurs d'aujourd'hui parce que son souci est davantage de comprendre que de juger. Nous ne sommes plus dans une culture

manichéenne. Nous aimons la démarche d'un romancier, inspirée non point par le souci moralisateur, mais par une curiosité intellectuelle bienveillante pour ce que Simenon appelait *l'homme nu*.

Analyse du « Chien jaune »

On peut aborder cette nouvelle par la méthode éprouvée de la lecture interrompue. L'enseignant lira d'abord, morceau par morceau, le texte que les apprenants auront sous les yeux ou non, selon leur degré de compétence discursive et linguistique à l'audition. Si le support du texte imprimé est nécessaire, il faudra bien évidemment le photocopier et le distribuer portion par portion pour garder l'effet de surprise. Le découpage aura été effectué pour faire apparaître les étapes de la progression narrative conçue pour intriguer et susciter le questionnement. En fait, à la fin de chaque portion de texte, l'apprenant doit pouvoir se poser une question qui est suscitée par la façon de mener l'intrigue. Par exemple, après tel passage, se demander si le personnage qu'il a précédemment identifié comme suspect apparaît plus ou moins comme coupable. Ainsi on fait progresser dans la métacognition. On rend plus apparents et conscients des processus de lecture. On esquisse aussi de la sorte les critères de qualité qui seront retenus pour apprécier un récit policier, par exemple, le subtil partage entre indices et fausses pistes.

On peut aussi, si l'apprenant en est capable, lui confier une lecture à domicile avec, bien sûr, une aide ou des outils pour faciliter la compréhension : dans le cas qui nous concerne, par exemple, expliquer la situation particulière de l'Alsace entre les deux guerres ou donner une liste de mots de vocabulaire... La lecture sera plus efficace, mais évidemment moins personnelle, si elle est téléguidée par des consignes :

– Lisez la nouvelle. Où feriez-vous des pauses pour réaliser une lecture interrompue ?

– Racontez la nouvelle à quelqu'un qui ne la connaît pas en reprenant les stratégies narratives de Simenon.

– Veillez surtout à :

Utiliser le même point de vue narratif : le narrateur est un proche de l'enquêteur principal. Quels effets peuvent être ainsi tirés pour rendre le récit plus captivant ?

Suivre la même évolution des forces perturbant et des forces facilitant l'enquête, notamment le personnage ambigu de Libert ;

Garder les mêmes finalités aux descriptions des décors et des personnages pour situer, faire comprendre et faire sentir.

Il est également possible de centrer l'analyse sur une seule piste : la méthode de l'inspecteur ici, dans un premier temps traditionnelle et inefficace, parce que les conditions dans lesquelles elle se déroule sont particulièrement défavorables, ensuite, dans un second temps, inattendue et efficace, parce que particulièrement adaptée à la tactique de bluff du meurtrier.

Si les apprenants maîtrisent bien ces outils d'analyse, on peut leur demander de dégager :

– le schéma narratif : SI : un village paisible, FT : un crime mystérieux, FR : l'arrivée des enquêteurs, SF : la découverte du coupable ;

– le schéma actantiel : décor et milieu s'opposent au héros enquêteur ;

– le point de vue narratif : celui de l'adjoind, qui ne connaît pas tous les éléments, ni la stratégie de son supérieur ;

– la caractérisation des personnages : la description du coupable et des suspects mélange indices et fausses pistes ;

- le rapport entre décor et action : les conditions géographiques et sociales qui contrecarrent l'enquête, le climat pluvieux qui reflète l'atmosphère glauque ;
- l'approche sociologique de Simenon quand il décrit un milieu qui dépayse les enquêteurs.

Pistes didactiques : de la lecture à l'écriture

Une fois que l'apprenant s'est approprié l'œuvre et comprend son fonctionnement narratif, il est possible de le faire écrire. Par exemple, de lui demander d'émettre des hypothèses après la lecture de chaque portion de l'œuvre, puis de montrer comment ces hypothèses seront confirmées ou infirmées par la suite. Il sera à même également d'expliquer comment tel détail, tel aveu, ont été présentés pour fournir un indice ou pour mettre sur une fausse piste. En tout cas, avant le dénouement, lors du rassemblement de tous les chiens dans la cour de l'école, il est intéressant de demander aux apprenants comment ils imaginent la fin de l'enquête.

Simenon ne s'attarde guère sur les procédés d'enquête mis en place, mais peut-être les élèves auraient-ils des idées pour investiguer autrement.

Dans «Le Chien jaune», le meurtrier se dévoile et se punit lui-même. Il n'est donc pas démasqué après un raisonnement logique et il ne passe pas aux aveux. Dès lors, pourquoi ne pas proposer aux élèves de chercher une autre manière de dénouer l'intrigue et d'imaginer une plaidoirie pour défendre le meurtrier ? Avec la plaidoirie on aborde une autre pratique discursive avec des exigences propres au niveau de l'argumentation qui doit être solide et au niveau de la langue qui doit être soutenue.

Enfin, il serait encore pensable de réécrire la nouvelle en faisant de Peterman l'assassin. Ce dernier serait d'ailleurs un accusé qui pourrait inspirer à un avocat ayant la fibre sociale une défense passionnée.

Enfin, une fois que la nouvelle policière a moins de secrets pour l'apprenant, il est outillé pour en rédiger une lui-même, par exemple, au départ d'un fait divers. Cet exercice peut être un travail d'écriture individuel ou collectif. Il peut aussi faire l'objet d'un atelier d'écriture.

La nouvelle policière, genre court et abordable, permet de pratiquer deux types d'énoncé : le récit et l'argumentation. Dans les deux cas, la performance est au rendez-vous. Les auteurs de récits policiers sont des maîtres de la narration et ils proposent au lecteur une énigme finement agencée. Il s'agit pour la résoudre, même si on se trouve dans la fiction, de ne pas confondre l'être et le paraître, de tenir compte des contraintes de l'espace et du temps, de distinguer causalité et concomitance, de connaître ce qui motive les comportements humains, dont les racines, souvent profondes, rejoignent les couches les plus ténébreuses de l'être. Autre élément qui nous retiendra, le lecteur du récit policier est sans cesse sollicité. Il doit se rappeler ce qu'il a lu, être très attentif à ce qu'il découvre et imaginer constamment ce qui va se passer. Au moment même où il lit, il est déjà tout près d'écrire. Pourrait-on donc trouver un meilleur genre littéraire pour inviter l'apprenant à prendre la plume ?

¹ C'est par exemple le cas, actuellement, au Maroc.

² Le décor n'y est que rarement un simple décor, ou un prétexte à descriptions poétiques. Il a pour but de créer une atmosphère, de faire mieux comprendre les personnages. Il s'intègre à l'action.

Réflexion sur l'exploitation didactique des « Tombales » de Guy de Maupassant

DARIUSZ KRAWCZYK
Université de Varsovie

Dans l'enseignement, il n'est pas simple de trouver des outils de travail qui permettent de condenser le maximum de contenu en un minimum d'espace, d'être un champ d'application pour les apprenants et d'éveiller leur intérêt. C'est donc comme un joyau précieux qu'on garde de telles trouvailles. En tant qu'enseignant de français et de littérature française à l'Université de Varsovie, je travaille avec mes étudiants sur des textes littéraires. Je suis toujours à la recherche de textes qui remplissent tous les objectifs didactiques, qui peuvent intéresser, ne sont pas très longs ou peuvent être proposés en fragments et qui ont un intérêt esthétique non négligeable. Et je partage l'opinion que la nouvelle est un genre littéraire des plus productifs pour les enseignants de FLE et de littérature, du fait de sa condensation et de sa relative simplicité. Mais même parmi les nouvelles, il n'est pas aisé d'en trouver une qui remplisse les objectifs imposés, qui puisse être exploitée avec différents groupes d'apprenants et différentes conditions d'enseignement et qui éveille l'intérêt des apprenants jusqu'à provoquer des débats.

Moi, j'en ai trouvé une qui a plus d'une fois prouvé son efficacité, c'est la nouvelle « Les Tombales » de Guy de Maupassant¹. Elle m'a bien servi depuis des années et je l'ai proposée à tous les types de public avec lesquels j'ai eu l'occasion de travailler: des lycéens (16-18 ans), dont le niveau de certaines compétences atteignait B2 du Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues, et des étudiants de licence et de maîtrise à l'Université de Varsovie, dont le niveau n'est pas homogène et varie entre B1 et C1.

Je voudrais partager mon expérience de travail avec ce texte en fournissant des pistes d'exploitation et des éléments d'analyse qui permettront aux enseignants de choisir, ainsi que les aspects à travailler et leur approche didactique. La nouvelle offre en effet tant de possibilités d'approches et de méthodes, que j'ai décidé de ne pas proposer un scénario complet, forcément réducteur, mais plutôt de montrer les voies qui s'ouvrent devant l'enseignant désireux d'introduire un texte littéraire dans son cours.

Résumé

L'histoire est très simple: un viveur parisien, homme du monde et conteur célèbre dans son cercle d'amis, raconte une étrange aventure qu'il a vécue. Un jour, parmi différentes possibilités d'agrémenter sa journée, Joseph de Bardou décide de rendre visite à une femme... au cimetière de Montmartre. Son amie est morte depuis un certain temps déjà, mais Joseph aime aller la voir. C'est là qu'il remarque une femme vêtue de noir, en sanglots, agenouillée auprès d'un tombeau. En s'approchant, il peut lire que c'est celui d'un jeune capitaine d'infanterie de marine, mort depuis quelques mois seulement. La femme lui paraît jeune et belle et son comportement le convainc qu'elle doit être une jeune veuve, souffrant à l'extrême de la mort de son mari. Quand elle semble s'évanouir de douleur, Joseph est là pour la secourir. Ses soins ne lui sont pas désagréables, si bien qu'elle se laisse amener à un restaurant, puis à sa maison, puis à son appartement. Le narrateur s'efforce de la séduire, à quoi elle ne s'oppose que mollement et il reste chez elle pour la nuit.

Cette étrange relation nouée sur les tombes dure trois mois, puis ils se séparent, car Joseph avoue qu'il s'ennuie vite de tous les plaisirs qu'il vit «et principalement des femmes». Ils se quittent sans passion et sans regret et jurent de se revoir un jour, mais l'étrange relation ne cesse d'intriguer le narrateur, comme un «problème de psychologie», car il ressent qu'il y avait quelque chose d'inhabituel dans le comportement de la mystérieuse femme. C'est alors qu'il décide d'aller visiter encore une fois le cimetière Montmartre, et là, il la revoit avec un autre homme à ses côtés. Joseph vit l'illumination d'avoir enfin saisi une explication possible de ce mystère: «Je m'en allai stupéfait, me demandant ce que je venais de voir, à quelle race d'êtres appartenait cette sépulcrale chasseresse. Était-ce une simple fille, une prostituée inspirée qui allait cueillir sur les tombes les hommes tristes, hantés par une femme, épouse ou maîtresse, et troublés encore du souvenir des caresses disparues? Était-ce unique? Sont-elles plusieurs? Est-ce une profession? Fait-on le cimetière comme on fait le trottoir? Les Tombales! Ou bien avait-elle eu seule cette idée admirable, d'une philosophie profonde, d'exploiter les regrets d'amour qu'on ranime en ces lieux funèbres? Et j'aurais bien voulu savoir de qui elle était veuve, ce jour-là².»

Cette réaction rend pleinement compte de l'étonnement de Joseph de Bardou: lui, le fin connaisseur de l'âme humaine, l'homme du monde accompli, l'amateur du bizarre et le philosophe par passion, n'a pas su démêler le mystère de l'identité et de la profession de la jeune femme. L'illumination ne lui vient qu'au moment où il voit un autre prendre sa place à ses côtés.

Le résumé de l'histoire ne rend peut-être pas compte de tous les aspects intéressants de la nouvelle, or ils sont nombreux, et le texte s'est révélé un excellent instrument de travail avec les étudiants du lycée et ceux du premier cycle (licence). Je trouve qu'outre la fascination et l'enthousiasme tout personnels qui s'emparent de moi à chaque fois que je la lis et que je l'analyse avec mes étudiants (enthousiasme qui est contagieux et qui influence les étudiants plus que toute autre forme de motivation), cette nouvelle possède des caractéristiques intrinsèques qui la rendent potentiellement intéressante et applicable à différents types de public. Les raisons en sont multiples: elle propose une histoire qui ne manque pas de piquant; elle réserve à ses lecteurs un mystère; par sa construction, les références littéraires et extralittéraires et la langue utilisée, elle est déjà adaptable au public d'adolescents de niveau B1+, B2 du CECRL; par la simplicité et la transparence de sa forme, elle permet une réflexion sur la nouvelle en tant que genre littéraire; finalement, par ses qualités littéraires, elle offre une mine de réflexion sur la narration et le narrateur, sur la création des personnages. De plus, la lecture peut être accompagnée de courts métrages qui traduisent l'histoire dans la langue du cinéma. Grâce à ces qualités et la multiplicité d'approches possibles, «Les Tombales» sont un outil de travail simple et efficace, pouvant occuper le temps de deux-trois cours jusqu'à une séquence étendue sur plusieurs cours.

Éléments du contexte

«Les Tombales» sont adaptées aux apprenants avant tout par la simplicité de la langue, de l'histoire et par sa transparence. Par transparence, je comprends avant tout le fait que la compréhension globale du texte ne nécessite pas d'explications de la part de l'enseignant: aussi bien le contexte que le vocabulaire sont suffisamment clairs pour permettre une lecture sans accroc.

En ce qui concerne le contexte littéraire, historique et social, il est réduit au minimum et à la limite inutile à la compréhension de l'intrigue. C'est uniquement en voulant approfondir certains aspects, surtout la création des personnages, qu'il serait utile aux enseignants d'apporter des éclaircissements. On pourrait éclaircir le phénomène du dandysme du XIX^e siècle, car Joseph de Bardou en possède certaines caractéristiques, surtout par son oisiveté, son attitude de recul par rapport au monde,

sa tendance à se démarquer du reste de la société par la pensée et par les goûts et sa volonté d'esthétiser tous les instants de sa vie et de faire de sa vie une œuvre d'art. Cette dimension élitiste doit être mise en relief de manière très forte, car c'est elle qui détermine la manière de vivre et de penser du personnage à travers lequel le lecteur perçoit le monde.

Il faudrait toutefois souligner que ce personnage n'est pas un dandy accompli et que, parmi toutes les manières de vivre, il choisit toujours celle qui est la plus comode et lui offre le plus d'agréments. D'où peut-être serait-il aussi utile et complémentaire de mentionner l'idée de la « mondanité » et de l'homme mondain, surtout dans sa dimension sociale.

Pour le lieu de l'action, qui constitue un cadre à peine visible, s'il n'est pas crucial dans la compréhension, il serait sans doute utile de préciser qu'à l'époque Paris était « la capitale du XIX^e siècle », comme l'a appelée Walter Benjamin. Pour ce qui est du cimetière de Montmartre, le lieu des deux rencontres décisives de la nouvelle, il était situé dans l'endroit de toutes les extravagances de la capitale, fréquenté par des artistes, des vagabonds et des génies de tous bords. Un endroit à la mode, « peuplé », pour reprendre l'expression de Joseph de Bardou, des plus célèbres artistes du XIX^e siècle. C'est donc un lieu où tout est possible, où toutes les bizarreries sont à leur place. La rencontre inhabituelle y est tout à fait « normale » et « légitime ».

La dernière question utile à soulever dans le cadre de l'explication du contexte serait peut-être celle des prostituées au XIX^e siècle et surtout des prostituées dans les nouvelles de Guy de Maupassant. Chez lui, il est impossible de trouver un jugement négatif sur les filles.

Bien au contraire, à plusieurs reprises elles ressemblent à s'y méprendre aux femmes respectables, ce qui est l'occasion de quiproquos comme dans « Les Tombales » (par exemple aussi dans la nouvelle « La Maison Tellier », ou « Yveline Samoris », et dans « Les Sœurs Rondoli », le narrateur se refuse à croire que les filles avec lesquelles il passe son temps sont prostituées). Parfois même une femme respectable est prise pour une prostituée (« Le Signe », « Une soirée »). De ce point de vue, la manière de présenter la dame dans notre nouvelle est exemplaire de cette attitude de l'auteur.

Aspects formels

Même si toutes ces références extralittéraires sont utiles et permettent d'approfondir de nombreux aspects de la nouvelle, elles ne sont pas la condition *sine qua non* d'une exploitation pédagogique efficace. Elles peuvent être omises aussi par l'enseignant qui se donnerait pour l'objectif de travailler « Les Tombales » en tant qu'exemple d'une nouvelle.

Il y aurait certainement des textes où la forme serait plus visible, mais notre nouvelle se prête très bien à ce type d'analyse : un court récit en prose, avec l'action simplifiée à une intrigue, une chute inattendue, des personnages rapidement esquissés et un titre intrigant qui résume toute l'histoire en un mot, mais qui est à déchiffrer uniquement après la lecture. « Les Tombales » peuvent donc être analysées du point de vue de l'efficacité du travail de l'auteur sur la construction, parce que chaque élément est nécessairement à sa place dans l'économie de la nouvelle. Cette approche permettrait aux apprenants de se rendre compte que l'apparente simplicité cache en effet un grand effort d'assemblage et un immense talent de conteur de Guy de Maupassant.

Du point de vue de l'action, il faut souligner qu'elle est réduite au minimum : le texte ne se compose que de deux scènes (celles des rencontres) qui ont lieu au même endroit, au cimetière Montparnasse. La première scène est plus développée, car elle doit donner un cadre aux événements : l'attitude du narrateur, ses pensées, la

description de la femme et des circonstances de la rencontre. La suite de l'histoire n'est donnée qu'en un bref résumé puisqu'elle n'offre plus rien de réellement surprenant – c'est encore une amourette de Joseph de Bardou. La seconde scène, celle de la fin de l'histoire, constitue la chute de l'action en fournissant une explication du mystère.

Or, si l'action – les événements et les actes des personnages – est réduite à quelques gestes, quelques paroles et un seul endroit, il faudrait peut-être chercher ailleurs les vrais enjeux de la nouvelle. Je suis persuadé qu'ils sont dans les pensées de Joseph de Bardou sur la femme, dans sa manière de la voir et d'interpréter ses actes. C'est en gardant cette perspective qu'il est possible de déterminer les étapes du développement de l'intrigue : état initial – complication – développement – résolution. L'intrigue se réduit ainsi à la question de l'identité et de la profession de la femme du cimetière. La résolution de l'énigme arrive avec cette illumination du narrateur, ce dont témoigne le passage cité plus haut. « Les Tombales » posséderaient donc une structure dramatique classique, quoique fortement condensée.

Ceci dit, la forme de la nouvelle se caractérise par deux particularités, une au début et une à la fin de l'histoire. Au début, dans l'exposition, l'auteur fournit beaucoup d'éléments pour un portrait de Joseph de Bardou, d'abord « de l'extérieur », en parlant de sa vie, ensuite « de l'intérieur », en montrant sa manière de penser et la disposition de son esprit juste avant la rencontre de la femme. Il utilise donc premièrement la narration à la troisième personne qui offre un cadre à l'histoire elle-même et donne une esquisse du personnage principal.

Deuxièmement, tout de suite après, cette narration passe à la première personne et complète la première en donnant l'échantillon des pensées de Joseph de Bardou sur la vie, les plaisirs et les femmes. La première narration est hétérodiégétique, centrée sur le narrateur (focalisation zéro), où le narrateur est omniscient, la seconde est homodiégétique, centrée sur le narrateur (focalisation interne) et donc le savoir du narrateur est réduit. La transition est cruciale pour la suite de l'histoire et il faudrait donc d'abord attirer l'attention des apprenants sur elle et ensuite les amener à formuler des hypothèses sur son impact.

La seconde particularité concerne la fin inattendue de l'histoire. Le dénouement est construit de telle manière qu'il est loin de clore définitivement la nouvelle. Si en effet la question centrale de l'intrigue est celle de l'identité de la « tombale », la fin ne nous donne pas de réponse univoque, loin de là. Elle nous fournit une réponse possible (la jeune femme était une « prostituée inspirée ») sous forme de questions. Nous sommes toujours devant les hypothèses de Joseph qui, nous le savons déjà, se trompe dans ses jugements.

Quoique fondées sur ce qu'il voit la deuxième fois au cimetière, ses hypothèses n'en sont pas moins des conjectures et n'ont pas valeur de preuves. Le dénouement laisse donc la question en suspens, ce qui veut dire que la nouvelle possède une construction ouverte, permettant au lecteur de trouver librement lui-même la solution du problème. Ce type de construction est d'ailleurs propre à Guy de Maupassant et il serait utile non seulement de le montrer aux étudiants, mais aussi de les inciter à une activité créatrice en inventant d'autres hypothèses ou un dénouement alternatif. Pour compléter ces remarques formelles, il faudrait relever le caractère essentiellement oral de la nouvelle. Or, c'est justement la source du genre qui, contrairement au roman dont la tradition est essentiellement écrite, provient de la tradition orale et cette oralité est toujours présente dans certaines cultures. Le conteur des « Tombales » est d'ailleurs choisi pour jouer ce rôle justement pour ses qualités d'orateur³. C'est en effet un conteur idéal et sa prestation est digne d'un aède antique, barde, jongleur, troubadour ou « griot ». Le caractère oral, même s'il passe par l'écrit, donne à la nouvelle la valeur de témoignage, de vécu, et nous acceptons cette convention d'autant plus aisément qu'elle nous promet la joie de vivre avec le narrateur une histoire.

Éléments d'interprétation

L'application des critères formels permet d'approfondir la lecture de l'œuvre, de découvrir les principes de construction et par conséquent de poser un certain nombre de questions qui ouvrent des perspectives interprétatives intéressantes : Quel est l'impact du changement de la perspective narrative (points de vue)? Pourquoi tant d'informations sur Joseph de Bardon dans une nouvelle tellement courte ? Pourquoi le cimetière comme lieu d'action ? La réponse à ces questions permettra de proposer quelques pistes d'interprétation, et de révéler le jeu avec les motifs littéraires traditionnels auquel l'auteur s'adonne tout au long de la nouvelle.

Il faut toutefois prendre en considération le fait que l'analyse littéraire, dont nous ne donnerons que quelques éléments, peut être proposée uniquement aux étudiants qui ont déjà une certaine expérience en lecture critique. Il ne faut pourtant pas en avoir peur, d'autant plus qu'elle se montre très fructueuse. Premièrement, d'après mon expérience, il ne faut pas inciter les apprenants à prendre la parole, ils le font de manière spontanée.

Deuxièmement, elle ne demande pas nécessairement beaucoup de temps, et selon la volonté de l'enseignant elle peut être abrégée à juste quelques remarques ou bien prolongée sur un ou deux cours. Troisièmement, elle apporte une nouvelle qualité à la lecture, les étudiants étant amenés à réfléchir sur le fonctionnement du texte entier.

Étant donné que la nouvelle est centrée sur le personnage du narrateur, lors de la lecture approfondie, il serait utile de rassembler et de comparer toutes les informations à son sujet qui sont données par le narrateur omniscient et les compléter par les informations que Joseph donne sur lui-même. De ces dernières, il faut relever certaines observations sur son train de vie. Or, comme nous avons dit, il passe ses journées à chercher les moyens d'agrémenter sa vie. Mais son attitude n'est pas réductible à la recherche des plaisirs dans le sens commun : le fait d'aller au cimetière lui promet le plaisir de la mélancolie (« J'aime beaucoup les cimetières, moi, ça me repose et me mélancolise : j'en ai besoin ») qui d'ailleurs va très bien avec la saison de l'année⁴. Cette mélancolie devient l'agrément de celui que les autres plaisirs ont ennuyé déjà. Voulant éviter la monotonie, Joseph de Bardon procède en artiste et veut composer sa vie de différents ingrédients, tout comme on compose un parfum ou une œuvre d'art. Les femmes font partie de ces plaisirs et Joseph tend à les réduire à ce rôle.

Le court passage du début de son récit éveille toujours l'intérêt des étudiants, peut-être parce qu'il heurte la mentalité moderne. Joseph choisit une femme selon le goût et le caprice du jour, tout comme il choisirait dans une galerie. C'est un collectionneur de femmes pour le plaisir qu'elles lui apportent, parce qu'il n'est attaché à aucune d'elles. Même quand il rend visite à une ancienne amie, reposant à Montmartre, il ne s'oublie pas dans la douleur jusqu'à ne pas tenter la chance de connaître une nouvelle jolie femme. Il n'est donc pas étonnant que ce passage éveille à la fois l'intérêt et l'indignation du public presque exclusivement féminin avec lequel je travaille.

Ayant donc pris en considération ces éléments, il devient clair pourquoi l'auteur consacre autant de place à son héros : c'est un séducteur-philosophe accompli, maître dans son art et toujours à l'affût des plaisirs nouveaux, qui n'aurait jamais laissé s'échapper l'occasion de séduire une belle femme, surtout dans des circonstances inhabituelles que lui offre le cimetière. À qui d'autre pouvait arriver une telle aventure amoureuse et qui d'autre aurait aussi facilement abandonné le plaisir spirituel mélancolique de la mort contre le plaisir charnel de la vie ? La construction du personnage de Joseph de Bardon répond donc à l'exigence de trouver à la fois un conteur idéal, un philosophe à ses heures et un séducteur attiré par le nouveau, le bizarre et l'insolite.

La concentration sur ce personnage va de pair avec l'exclusion de tous les autres. Avec la prise de parole par Joseph, d'autres points de vue disparaissent et tout l'espace est accaparé par son immense ego. Nous voyons donc la situation uniquement de son point de vue, nous jugeons les gestes de la femme à travers lui et son interprétation. En fait, il ne nous est permis de connaître de la « Tombale » que ce que lui décide de nous dire.

La perspective interne nous fournit uniquement des hypothèses. Il suffit de relever dans le passage de la première rencontre les verbes et les tournures par lesquels Joseph interprète le comportement de la femme pour s'en apercevoir⁵. Or ces hypothèses, fondées sur ses gestes et ses paroles, se révéleront fausses. Confronté à une bonne actrice, le héros lit tout de travers et lui, le philosophe, le « psychologue », se refuse à prendre en considération certains faits qui lui auraient permis de deviner l'identité de la prétendue veuve. Cette lecture erronée est en elle-même révélatrice des limites propres à la perspective interne (focalisation interne), parce que le narrateur omniscient ne nous aurait permis aucun mystère ni aucun doute. D'habitude les étudiants eux-mêmes arrivent à formuler cette remarque et apprennent ainsi jusqu'à quel point la connaissance des différentes techniques narratives est utile lors de la lecture des textes en prose.

Le dernier aspect proprement littéraire à aborder est le traitement par Guy de Maupassant de certains motifs littéraires. Je n'en évoquerai que trois : les motifs de la rencontre amoureuse, de la séduction et du quiproquo. Vue sous cette optique, la nouvelle « Les Tombales » révèle son côté pastiche ou parodique dans lequel se manifeste très fortement l'ironie de Maupassant. Il se sert de topos littéraires pour les retourner habilement : le lieu de la rencontre amoureuse et donc l'affirmation de la vie est un lieu de mort ; le séducteur est lui-même séduit sans s'en rendre compte ; la femme souffrante, apparemment impuissante, est le véritable meneur du jeu. Étant une formidable actrice, elle donne à Joseph le sentiment de contrôler la situation, alors qu'il est comme une marionnette entre ses mains. Les clichés littéraires propres à la littérature sentimentale sont donc retournés pour proposer aux lecteurs une histoire qui ne manque pas de fraîcheur et d'originalité.

Ainsi est-il clair qu'une étude approfondie des « Tombales », dont j'ai donné un aperçu, révèle d'intéressantes qualités littéraires de ce texte en apparence très simple. Je crois que c'est sur elles que devrait se concentrer l'enseignant qui voudrait l'inclure dans son cours.

Toujours est-il que la nouvelle se prête aussi à une exploitation plus typique dans une classe de français langue étrangère, pour développer avant tout la compréhension écrite, l'expression orale et l'expression écrite. Il serait donc enrichissant de proposer aux étudiants la nouvelle sans la chute. Leur tâche consisterait à en imaginer une, à inventer l'identité de la femme, ses pensées, à raconter l'histoire de son point de vue et ainsi de suite. Moi, je propose toujours aux étudiants de traduire le titre en polonais pour exprimer à la fois l'idée du tombeau et de la profession féminine (terminaison en -ale). Sous cette forme de jeu, je leur propose à la fois un exercice sur la formation des mots en français et en polonais et une réflexion sur la complexité du travail de traducteur.

La lecture peut être enrichie aussi par la possibilité de visionner une des adaptations cinématographiques des « Tombales ». Sans faire d'importantes recherches, j'ai découvert qu'il y a eu au moins trois courts métrages qui s'en sont inspirés. Le premier, de 1963, a été réalisé par Carlo Rim, avec Françoise Arnoul et François Périer, et il dure 30 minutes. Le second, de 2001, dure 13 minutes et a été réalisé par Christophe Barratier, avec la participation de Lambert Wilson, Carole Weiss, Daniel Benoin et Kad Merad. C'est dans ce film que Christophe Barratier a révélé son talent de scénariste et de réalisateur, talent qu'il confirmera avec *Les Choristes* en 2004. Le troisième, de 2008, a été réalisé par Nasha Gagnebin, avec la participation d'Anne Macina, Guillaume Eymard et Frédéric Quesnot⁶. Il dure sept

minutes. Du fait de la durée des deux dernières versions, ces courts métrages peuvent être visionnés dans le cadre d'un cours de langue pour accompagner la lecture de la nouvelle. Ils peuvent tout aussi bien servir lors d'un cours sur l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire, afin d'alimenter la réflexion sur deux langages artistiques différents et sur les moyens de porter à l'écran un texte littéraire. Ceci ouvre donc de nombreuses perspectives d'exploitation didactique.

¹ Cette nouvelle peu connue a été écrite en 1891 par Guy de Maupassant et elle est incluse dans l'édition définitive du recueil *La Maison Tellier* de la même année. Le texte peut être librement consulté ou téléchargé sur plusieurs sites Internet. Moi, je le cite d'après une édition en poche : Guy de Maupassant, *La Maison Tellier. Une partie de campagne et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1995, coll. Folio.

² *Op. cit.*, page 71.

³ L'auteur n'hésite pas à vanter les qualités d'orateur de Joseph de Bardou : « [...] il tirait de ses observations, de ses aventures, de tout ce qu'il voyait, rencontrait et trouvait, des anecdotes de roman comique et philosophique en même temps, et des remarques humoristiques qui lui faisaient par la ville une grande réputation d'intelligence. C'était l'orateur du dîner. Il avait la sienne, chaque fois, son histoire, sur laquelle on comptait. » (*op. cit.*, p. 63-64)

⁴ L'automne correspond au tempérament mélancolique, tout comme les réflexions sur la mort, la fuite du temps, la décrépitude auxquelles se livre Joseph de Bardou. La théorie humorale offrirait encore certainement des pistes d'interprétation intéressantes.

⁵ En voici les exemples : « elle devait souffrir d'une profonde douleur », « elle semblait elle-même être une morte », « je devinai qu'elle allait pleurer, je le devinai à un petit mouvement du dos pareil à un frisson de vent dans un saule », « [elle] parut honteuse », « cela avait l'air sincère ».

⁶ Cette version a l'avantage de pouvoir être visionnée sur le site Dailymotion : http://www.dailymotion.pl/video/x52yrx_les-tombales_shortfilms . Ce court métrage dure 7 minutes.

De l'exploitation de la nouvelle dans un atelier d'écriture créative

HODA RIZK-HANNA

Université libanaise, Faculté des lettres et des sciences humaines, Beyrouth

Cet atelier prolonge un cours théorique et pratique sur la poésie dans le cursus de la licence de lettres françaises. Il correspond à un approfondissement des travaux dirigés amorcés pendant ces cours.

L'objectif spécifique de cet atelier est de mettre en œuvre, sous forme d'exercices d'écriture de textes courts poétiques, les concepts littéraires étudiés en cours d'année.

Les étudiants découvriront à travers les textes (récits, poèmes) des figures de construction, des figures de pensée et surtout des tropes et des comparaisons.

Dans un premier temps, ils seront amenés à prendre conscience des éléments mis en jeu dans la création littéraire, en l'occurrence la nouvelle de Buzzati «Les Journées perdues». Cette prise de conscience sera le fruit d'une appropriation du texte par ces étudiants et d'une imprégnation par les images et les symboles, qui occuperont aisément la moitié du temps requis pour les deux séances de cours. L'autre moitié sera consacrée à la rédaction de textes courts, imagés, développant le thème analysé dans le texte étudié.

L'exploitation de la nouvelle de Buzzati «Les Journées perdues» vise donc, d'une part, à favoriser l'appropriation du symbole, de l'allégorie et de la notion de champ lexical par les étudiants et, d'autre part, à développer leur créativité à travers une production écrite imagée.

Fiche étudiant

«Les Journées perdues»

Quelques jours après avoir pris possession de sa somptueuse villa, Ernest Kazirra, rentrant chez lui, aperçut de loin un homme qui sortait, une caisse sur le dos, d'une porte secondaire du mur d'enceinte, et chargeait la caisse sur un camion.

Il n'eut pas le temps de le rattraper avant son départ. Alors, il le suivit en auto. Et le camion roula longtemps, jusqu'à l'extrême périphérie de la ville, et s'arrêta au bord d'un vallon.

Kazirra descendit de voiture et alla voir. L'inconnu déchargea la caisse et, après quelques pas, la lança dans le ravin, qui était plein de milliers et de milliers d'autres caisses identiques.

Il s'approcha de l'homme et lui demanda : «Je t'ai vu sortir cette caisse de mon parc. Qu'est-ce qu'il y avait dedans ? Et que sont toutes ces caisses ?»

L'autre regarda et sourit : «J'en ai encore d'autres sur le camion, à jeter. Tu ne sais pas ? Ce sont les journées.

Quelles journées ?

Tes journées.

Mes journées ?

Tes journées perdues. Les journées que tu as perdues. Tu les attendais, n'est-ce pas ? Elles sont venues. Qu'en as-tu fait ? Regarde-les, intactes, encore pleines. Et maintenant...»

Kazirra regarda. Elles formaient un tas énorme. Il descendit la pente et en ouvrit une.

À l'intérieur, il y avait une route d'automne, et au fond Graziella, sa fiancée, qui s'en allait pour toujours. Et il ne la rappelait même pas.

Il en ouvrit une autre. C'était une chambre d'hôpital, et sur le lit son frère Josué, malade, qui l'attendait. Mais lui était en voyage d'affaires.

Il en ouvrit une troisième...

Dino Buzzati

Les Nuits difficiles, Robert Laffont, 1972

Lisez le texte et répondez aux questions suivantes :

1. Que représente la caisse volée à la villa de Kazirra ?

2. Complétez le tableau suivant :

| Caisses | Personnages | Lieu | Temps | Sentiments bafoués |
|-----------------|-------------|------|-------|--------------------|
| Première caisse | | | | |
| Deuxième caisse | | | | |

3. Qui est le manutentionnaire ?

4. Qui pourrait jouer ce rôle de «justicier» dans la vie de Kazirra ?

Expression écrite :

Donnez une suite à ce récit en imaginant le contenu d'une troisième caisse. Quel sentiment serait bafoué dans ce cas ?

Lisez maintenant la fin de la nouvelle :

À la grille de la vieille maison misérable se tenait Duke, son mâtin fidèle qui l'attendait depuis deux ans, réduit à la peau et aux os. Et il ne songeait pas à revenir.

Il se sentit prendre par quelque chose qui le serrait à l'entrée de l'estomac. Le manutentionnaire était debout au bord du vallon, immobile, comme un justicier.

«Monsieur ! cria Kazirra. Écoutez-moi. Laissez-moi emporter au moins ces trois journées. Je vous en supplie. Au moins ces trois. Je suis riche. Je vous donnerai tout ce que vous voulez...»

Le manutentionnaire eut un geste de la main droite, comme pour indiquer un point inaccessible, comme pour dire qu'il était trop tard et qu'il n'y avait plus rien à faire. Puis il s'évanouit dans l'air, et au même instant disparut aussi le gigantesque amas de caisses mystérieuses. Et l'ombre de la nuit descendait.

Dino Buzzati

Les Nuits difficiles, Robert Laffont 1972

5. Comment comprenez-vous la disparition du manutentionnaire et des caisses mystérieuses ?

6. À quelle catégorie de nouvelles se rattache ce récit de Dino Buzzati ?
7. Pourquoi le ravin où sont jetées les caisses était-il déjà plein de « milliers d'autres caisses identiques » ?
8. Kazzira a perdu ses journées. Pourtant nous constatons qu'il n'a pas perdu son temps. Il a réussi dans les affaires, il a fait fortune et acheté une villa. Comment expliquez-vous ce paradoxe ?
9. Que signifie « perdre » dans les expressions suivantes ? Trouvez, si possible, les synonymes adéquats.

| | |
|-----------------------|-------|
| Perdre du poids | _____ |
| Perdre la parole | _____ |
| Perdre connaissance | _____ |
| Perdre le souffle | _____ |
| Perdre la vie | _____ |
| Perdre son sang-froid | _____ |
| Perdre son chemin | _____ |
| Perdre l'équilibre | _____ |
| Perdre le nord | _____ |
| Perdre du terrain | _____ |

Expression écrite :

Rédigez un paragraphe où vous tenterez d'expliquer ce qu'est pour vous « une journée perdue ». (20 lignes maximum)

Fiche pédagogique

Objectifs :

- Tentative de définition d'un genre : la nouvelle.
- Sensibilisation à un type de texte : la nouvelle fantastique (parallèle intéressant avec le conte).
- Réflexions sur la notion de symbole (distinction entre les symboles stéréotypés comme le pigeon ou la balance et les symboles inventifs et pluriels).
- Acquisition d'une figure de pensée : l'allégorie ou le double langage (signification littérale et signification symbolique de l'allégorie).
- Insister sur la fonction didactique du texte allégorique.
- Polysémie et champ lexical (à propos du verbe perdre).

Déroulement et modalités de travail :

- Lecture collective de la première partie du texte et imprégnation par les symboles du texte.
- Les étudiants répondront oralement aux questions 1 et 3 puis compléteront par écrit le tableau de la question 2.
- La première production écrite sera suivie d'un tour de table : chaque étudiant lira son texte. La mise en commun sera suivie d'un débat et d'un bilan qui viendra compléter le tableau 2 déjà amorcé.

- Ce même débat peut donner lieu à une prise de notes : chaque étudiant notera « les sentiments bafoués » trouvés par les autres étudiants.
- La seconde partie du texte sera alors distribuée aux étudiants. Elle sera lue et analysée à travers les réponses aux questions 4, 5, 6, 7 et 8 travaillées en binômes, puis corrigées en classe.
- Le travail en binômes sera suivi d'une deuxième production écrite individuelle.

Corrigé :

1. La caisse volée à la villa de Kazirra représente une de ses journées perdues.
- 2.

| Caisses | Personnages | Lieu | Temps | Sentiments bafoués |
|-----------------|------------------------|-----------------------|------------------------------------|---|
| Première caisse | Graziella sa fiancée | Une route d'automne | Elle le quitte pour toujours | L'amour |
| Deuxième caisse | Son frère Josué malade | Une chambre d'hôpital | Kazirra était en voyage d'affaires | La fraternité, le soutien moral et affectif |

3. C'est le porte-parole du narrateur.
4. Un ami. Une maîtresse. Un proche parent. Sa propre conscience.
5. Les journées perdues sont irrécupérables, parties à jamais.
6. À la nouvelle fantastique.
7. Car les hommes qui « perdent leurs journées » sont nombreux et il y a des milliers de Kazirra dans toutes les villes.
8. Kazirra a perdu des occasions d'être heureux et de rendre les autres heureux. Il n'a pas accordé suffisamment d'importance à l'essentiel : à l'amitié, à l'amour, à la solidarité.
9.

| | |
|-----------------------|---------------------|
| Perdre du poids | Maigrir |
| Perdre la parole | Devenir muet |
| Perdre connaissance | S'évanouir |
| Perdre le souffle | S'essouffler |
| Perdre la vie | Mourir |
| Perdre son sang-froid | Se troubler |
| Perdre son chemin | Se fourvoyer |
| Perdre l'équilibre | Trébucher |
| Perdre le nord | Être désorienté |
| Perdre du terrain | Se laisser dépasser |

Écrivons des nouvelles

OLGA MARÍA DÍAZ

Université métropolitaine des sciences de l'éducation, Santiago du Chili

«À chaque œuvre sa forme»
(Honoré de Balzac)

Premières structurations dans les nouvelles de Maupassant

Partant de quelques voies d'approche particulièrement libres et diverses, nous rassemblons ici une série de notes qui nous ont servi de base et d'introduction aux contes de Guy de Maupassant. On sait que cet auteur est très apprécié du public étranger – Guy de Maupassant est en effet l'un des auteurs français les plus étudiés dans les universités étrangères –, et que la forme écrite du conte, œuvre à la fois brève et complète, se prête singulièrement bien aux exercices d'initiation à la lecture et à l'étude de textes littéraires. Un choix de productions d'apprenants terminera par ailleurs cette étude. Après avoir précisé que les «premières structurations» concernent plus spécialement les «techniques» d'introduction et de clôture des récits courts de Maupassant, quelques observations préliminaires s'imposent.

Problèmes de classification

S'il est vrai qu'au XVIII^e siècle le terme «conte» évoquait la notion de récit fantastique, et que la dénomination «nouvelle» renvoyait plutôt à l'idée de récit vrai, réel, plus long généralement et d'aspect psychologique plus nettement marqué, au XIX^e, les deux termes, souvent associés, traduisent fréquemment la même réalité. Il n'y a plus alors pour ainsi dire qu'une appellation, celle de «récit court», reposant tantôt sur des données fantastiques, tantôt sur des données réelles, et les auteurs du XIX^e, tels que Gautier, Balzac, Flaubert, parlent indifféremment de conte ou de nouvelle. De même chez Maupassant, il existe des frontières indécises entre les deux formes et il semble bien que l'appellation la plus adéquate soit finalement celle de «récit» au sens large du terme. Ceci dit, ce genre littéraire trouve sans contredit sa meilleure illustration dans l'œuvre de Maupassant.

Lois du genre

C'est en 1875 que paraît le premier conte de Maupassant, «La Main d'écorché», dans *L'Almanach de Pont-à-Mousson*. Mais ce n'est en fait qu'en 1880, lors de la publication des *Soirées de Médan* avec «Boule de suif» que naît véritablement la renommée de Maupassant prosateur. Il ne donne alors aucune définition théorique du genre, comme il l'a fait pour le roman, par exemple, et c'est à peine si, dans un récit qui sert de préface aux *Contes de la bécasse*, il définit le conte comme ayant un caractère spécifiquement oral et comme «un récit». André Vial donne lui aussi une définition du conte en le qualifiant de «récit qui isole un seul élément et suscite chez le conteur et le lecteur, un instant de gaieté, pitié, tristesse. Un récit où l'effet de concentration est à son maximum». De ces premières citations on retient donc le caractère spécifiquement oral, le fait qu'un seul élément soit à isoler, l'importance accordée à la complicité auteur-lecteur, l'effet maximum de concentration.

Contraintes spécifiques

Le courant naturaliste, tout d'abord, a pu avoir une certaine influence sur l'esthétique du conteur car l'on note, de très bonne heure, la prédilection des introductions en quelques lignes, des cadres rudimentaires et des conclusions abruptes, par la suite considérés comme éléments particulièrement caractéristiques de son art.

Sans doute, l'évolution de la personnalité de l'auteur a-t-elle aussi son importance. Ainsi dit-il lui-même avoir toujours besoin d'un point de départ familier et vrai. Cela explique manifestement la relative prépondérance dans son œuvre du thème normand, d'une part, et, d'autre part, sa raréfaction au profit des thèmes parisiens, vies d'employés, vies mondaines.

On remarque également une qualité très personnelle dans l'extrême faculté d'inscrire presque instantanément le thème et les personnages dans son champ de vision. Or, on sait qu'il composait avec une méthode rigoureuse et ne prenait la plume que quand les grandes lignes de sa composition préalable étaient achevées. Le texte qu'il écrivait alors était à peu près définitif. C'est dire que les limites de ses récits étaient toujours plus ou moins à l'avance consciemment définies. Véritables « pré-visions », ces limites s'inscrivent dans une quantité matérielle de pages. Il y a, en effet, à l'origine de cette contrainte, non seulement le fait que ce genre court était alors à la mode, par réaction et après les excès des romantiques, mais encore les exigences imposées par les éditeurs de la presse qui demandaient aux auteurs des récits pouvant tenir dans deux ou trois colonnes de journal. C'est ainsi que parurent, dans les quotidiens, tous les premiers contes de Maupassant et la plupart de ceux qui suivirent. Ces récits ne pouvaient donc pas dépasser quelque trois cents lignes. Mais cette contrainte n'entrava pas la pensée de l'écrivain, ou pas plus que les règles des poèmes à forme fixe n'ont gêné la pensée des poètes, et pour cinq volumes de romans, il publia, entre 1880 et 1890, pas moins de vingt volumes de contes et nouvelles, parmi lesquels « Boule de suif » et « Monsieur Parent » qui sont considérés comme étant près de la perfection.

Modèles dynamiques et choix d'un corpus

Si on tente à présent de définir la démarche suivie, on dira que c'est la matière qui a tout d'abord défini la méthode. En effet, les parties constitutives du récit que sont les introductions et les conclusions des contes demandent dans un premier temps à être décrites et comparées. On peut donc supposer la nécessité au départ de réunir un vaste corpus de textes pour être à même d'avancer quelques hypothèses. En réalité, un corpus assez limité, mais sélectif, peut déjà révéler des constantes significatives au niveau des thèmes et des structures. C'est ainsi que le présent corpus se réduit à une cinquantaine de textes, dont on ne reprendra ici qu'un sous-corpus représentant, à titre d'exemples, des séquences d'introduction et de clôture (tableau résumé).

Paires minimales

Brève, complète, la nouvelle est à la fois une œuvre logiquement organisée, (mettant donc au premier plan la cohérence discursive des faits rapportés), et une portion d'un univers entièrement clos sur lui-même. Ainsi, *du début à la fin* de sa structuration, se dessine manifestement une figure fortement unifiée, dans l'espace, sans fils noués, d'une seule « pièce ». On comprend alors que l'une des grandes difficultés, dans l'art du conte, soit précisément de *commencer* et d'*achever* le récit. Nous appelons ces deux parties constitutives « paires minimales ».

Cadres traditionnels

La forme de commencement que, depuis Boccace, la tradition a consacrée, est celle du *cadre*. Maupassant utilise parfois ce mode d'introduction qui permet immédiatement de bien situer le récit : « Pareille à toutes les hôtelleries de bois plantées dans les Hautes-Alpes au pied des glaciers, dans ces couloirs rocheux et nus qui coupent les sommets blancs des montagnes, l'auberge de Schwarenbach sert de refuge aux voyageurs qui suivent le passage de la Gemmi. » (« L'Auberge »)

Ce type d'introduction est une sorte de première pause descriptive qui a déjà à charge de créer une atmosphère, le cadre jouant chaque fois un rôle « esthétique » dans l'équilibre du récit. Cette même technique apparaît, par exemple, dans « Le Vieux » : « Un tiède soleil d'automne tombait dans la cour de ferme, par-dessus les grands hêtres des fosses. Sous le gazon tondu par les vaches, la terre imprégnée de pluie récente était moite, enfonçait sous les pieds avec un bruit d'eau ; et les pommiers chargés de pommes semaient leurs fruits d'un vert pâle, dans le vert foncé de l'herbage. »

À la fin du récit, on trouve généralement *une explication* tantôt objective, tantôt réaliste, qui peut en partie détruire l'illusion créée par le conte. « Le Vieux » présente la conclusion suivante : « Ça n'aurait pas à r'faire tous les jours ! » (Il s'agit de la mort du gendre.)

Comme beaucoup de phrases finales, celle-ci provoque un sourire, ou même le RIRE, ce rire que Bergson a justement analysé comme dû à la « brusque conscience d'une différence ». Et c'est, en effet, *le décalage* apporté par la fin humoristique qui semble donner au conte toute son aisance. Mais le rire de l'humour implique souvent, aussi chez Maupassant, l'exercice de ce qu'on appelle en Normandie « la malice », finesse quelquefois non dépourvue d'une certaine cruauté. Après des débuts innocents, ces fins abruptes s'opposent donc aux nouvelles techniques de type psychologique caractérisées plutôt par des « fins vagues », car la tradition naturaliste préfère incontestablement un achèvement sous forme de pointe, plaisanterie, jeu de mots, calembour... Les exemples ici sont nombreux, citons « Les Bécasses » : « J'emploie mon temps à guetter les bécasses qui passent tandis que vous allez aussi voir passer au bois les premières toilettes d'hiver. »

Remarquons qu'à la fin du conte, le jeu de mots devient un procédé qui donne au lecteur une sorte de *supériorité*, en lui laissant entendre une vérité que les personnages peuvent ignorer.

Technique naturaliste

Parce que les cadres traditionnels sont souvent longs, Maupassant réduit très vite leur importance. Il est ainsi l'un des premiers auteurs à mettre au goût du jour la suppression pure et simple de toute introduction. Avec cette nouvelle méthode, le lecteur est soit *introduit directement* dans le vif du sujet, soit mis en présence de l'*état final* du récit. Le premier cas se réalise, par exemple, en abordant de plain-pied une conversation : « Jean d'Espars s'animait : “Fichez-moi la paix avec votre bonheur de taupes, votre bonheur d'imbéciles que satisfait un fagot qui flambe, un verre de vieux vin ou le frôlement d'une femelle. Je vous dis, moi, que la misère humaine me ravage, que je la vois partout, avec des yeux aigus, que je la trouve où vous n'apercevez rien, vous qui marchez dans la rue avec la pensée de la fête de ce soir et de la fête de demain.” » (« Misère humaine »)

La forme dialoguée qui est alors fréquemment employée a l'avantage d'être une forme très « mimétique », à caractère oral. De plus, elle donne la possibilité de marquer les personnages d'un trait linguistique récurrent : avec tel ou tel indice d'appartenance sociale, Maupassant utilise un patois ou un dialecte qui permet de mieux identifier les personnages. La diversité des plans est ainsi obtenue à l'aide du langage.

Dans le cas où le récit commence par l'*état final* de l'aventure, l'auteur reviendra en arrière pour rendre compte du cours des événements qui ont conduit à cette situation. Cela correspond donc à *un renversement total* des deux parties minimales : – « Oui, le souvenir de ce soir-là ne s'effacera jamais. J'ai eu pendant une demi-heure la sinistre sensation de la fatalité invincible ; j'ai éprouvé ce frisson qu'on a en descendant aux puits de mines. J'ai touché le fond noir de la misère humaine. J'ai compris l'impossibilité de la vie honnête pour quelques-uns. » (...) – « Et elle partit, s'enfonçant dans la pluie fine comme un voile. Je la vis passer sous un bec de gaz,

puis disparaître dans l'ombre. Pauvre fille!» («L'Odyssee d'une fille»)

Le retour dans les dernières lignes à la *situation initiale* décèle un désir très net d'encerclement du récit à partir d'un phénomène d'enchâssement qui achève le conte sur la même note que le début. Et pour ne citer qu'un élément caractéristique de ce type de démarche, soulignons ici la présence fonctionnelle des pronoms personnels, dès les premières lignes, l'auteur faisant comme si on connaissait déjà les personnages: «Depuis trois mois qu'elle était mariée, elle n'avait point quitté le Val de Ciré où son mari possédait deux filatures.» («Réveil») «Il l'a tuée, puis il s'est tué, donc il l'aimait. Qu'importe Il ou Elle? Leur amour seul importe.» («Amour»)

Ajoutons que, sans encadrement, le récit tend à être plus distant et impersonnel. Or, il arrive que Maupassant intervienne beaucoup plus directement dans le récit. Apparaissent alors les introductions et les conclusions *propres* à l'auteur parce que, même lorsqu'elles suivent les modèles dynamiques traditionnels, elles sont marquées par un mode expressif très personnel. L'étude de ces parties minimales, loin de perdre de son intérêt, met en évidence des *techniques originales*, où, par-delà les structures, on perçoit une vision du monde au niveau cette fois de l'écriture.

«Ouvertures» et «clôtures» à la Maupassant

Maupassant a pu être appelé «l'auteur des contes d'après-dîner», parce qu'il lui arrive souvent de réunir plusieurs personnes pour ou après un dîner, l'heure du dîner marquant une occasion propice pour se raconter toutes sortes d'histoires. L'auteur réduit volontairement alors le nombre de personnages, à deux généralement, l'un racontant, l'autre écoutant, cet autre pouvant d'ailleurs être l'auteur lui-même. Ainsi dans «La Rempailleuse»: «C'était la fin du dîner d'ouverture de chasse chez la marquise de Bertrans. Onze chasseurs, huit jeunes femmes et le médecin du pays étaient assis autour de la grande table illuminée, couverte de fruits et de fleurs. On vint à parler d'amour, et une grande discussion s'éleva, l'éternelle discussion, pour savoir si on pouvait aimer vraiment une fois, ou plusieurs fois.»

La fin de ces récits est ordinairement marquée, soit par le rire des auditeurs: «Pierre L'étoile se tut. Ses compagnons riaient.» («Ma femme») Soit par des larmes, après une histoire dramatique: «Léon Chenal se tut. Les femmes pleuraient. On entendait sur le siège le comte d'Estrailles se moucher coup sur coup.» («Miss Harriet»)

Maupassant systématise aussi trois grands modèles de présentations devenus de véritables archétypes qu'on peut très sommairement rappeler:

- *L'accent est mis sur un personnage central* et le conteur dépeint dans l'introduction son caractère en commençant par faire son portrait: «Quand le capitaine Épivent passait dans la rue, toutes les femmes se retournaient. Il présentait vraiment le type du bel officier des Hussards.» («Le Lit 29») «Saint-Antoine, parce qu'il se nommait Antoine, et aussi peut-être parce qu'il était bon vivant, joyeux, farceur, puissant mangeur et fort buveur, et vigoureux trosseur de servantes, bien qu'il eût plus de soixante ans.» («Saint-Antoine»)

En quelques lignes, on le voit, le portrait est bien tracé. On notera cependant dans la variété des personnages choisis, et qui peuvent être aussi bien des «pêcheurs, que des paysans, des rentiers, des servantes», un trait commun. En effet, il est rare que Maupassant nous présente un *caractère exceptionnel*, une figure extraordinaire. L'imagination du lecteur n'est jamais forcée et elle s'accommode, au contraire, fort bien avec l'image de l'*être moyen* que Maupassant retient de préférence, probablement parce que ce type de personnage est déjà plus ou moins présent dans *notre mémoire*. Il suffit d'en réveiller l'image. C'est là l'une des grandes réussites de Maupassant.

Dans la presque totalité de ces textes, la conclusion est une révélation, on découvre la véritable nature du personnage initialement présenté sous des apparences

trompeuses: «Comme on connaissait leur liaison, on ne le soupçonna pas, et il dirigea même les recherches en affirmant que le Prussien allait chaque soir courir le cotillon. Un vieux gendarme en retraite qui tenait une auberge dans le village voisin, et qui avait une jolie fille, fut arrêté et fusillé.» («Saint-Antoine»)

– *L’accent est mis sur une idée ou un sentiment*, et cela peut être une méditation centrée, par exemple, sur l’âme féminine («Une aventure parisienne»), sur les liens père-fils («Un fils»); il peut aussi s’agir d’une simple réflexion ou de l’expression d’un sentiment («Amour»). C’est également dans ce genre de récit que Maupassant formule le plus nettement ses idées philosophiques et morales, et cela n’apparaît nulle part mieux qu’au niveau de la dernière phrase: «Un autre peuple avait rêvé autrement cette bataille.» («La Légende du Mont Saint-Michel»)

– *L’accent est mis sur l’action*, et il est rare que les moyens mis en œuvre pour composer l’introduction ne reflètent pas le motif choisi. Très souvent l’action est associée, dans les contes, au *mouvement* qui va effectivement jouer un rôle capital dans tous les récits, où le motif est l’action. L’auteur met littéralement en marche les personnages, et on les rencontre alors aussi bien en voiture qu’en omnibus, en fiacre, en train, en bateau, en promenade... Un tiers des contes, en réalité, sont construits sur ce modèle, et il n’est pas difficile de comprendre pourquoi. Cela convient à l’art du conteur.

Un voyage ou une promenade, tout en gardant de la vivacité et de la couleur, *encadre* d’une façon naturelle une situation, en limite la durée et facilite la rupture nécessaire de la fin. C’est cette composition qui caractérise les deux premiers grands contes qui sont à la base de la célébrité de Maupassant, «Boule de suif» et «La Maison Tellier». On peut citer aussi quelques exemples moins connus tels que: «Le bateau était couvert de monde; la traversée s’annonçait fort belle, les Havraises allaient faire un tour à Trouville.» («En voyage») «Vraiment, je te crois folle, ma chère amie, d’aller te promener dans la campagne par un pareil temps.» («L’Abandonné»)

De façon générale, lorsque c’est l’action qui domine, la fin comporte un *événement-pivot*, ce qui a pour conséquence un revirement complet du cours des événements. Ainsi dans «Boule de suif» ou dans «La Parure»: «Oh! Ma pauvre Mathilde! Mais la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs!»

Là encore, la phrase finale doit présenter un caractère inattendu, un effet de surprise, produire un certain choc. En réalité, chez Maupassant cet *art de l’inattendu* est particulièrement recherché. Ainsi l’achèvement du conte est bien pressenti par les lecteurs, mais jamais entièrement deviné. Il est même prouvé, le plus souvent, que l’on avait mal prophétisé, car ce n’est qu’au tout dernier instant que se produit cette volte-face. Et Maupassant, maître ici dans son art, peut rendre *l’inattendu inévitable*, comme cela se produit dans «La Bête à Maît’Belhomme»: «L’autre vit bien qu’il faudrait céder. Il tira sa bourse, et paya. Puis la voiture se remit en marche vers Le Havre, tandis que Belhomme retournait à Criquetot, et tous les voyageurs, muets à présent, regardaient sur la route blanche la blouse bleue du paysan, balancée sur ses longues jambes.»

Quant aux clôtures de ces récits où le mouvement devient symbole d’action, elles sont caractérisées par l’effet violent d’un événement qui se produit à l’improviste, et cet événement est fréquemment *la mort*. Soit que survienne:

– *un suicide*: «Victor courut chercher une serpe, grimpa dans l’arbre et coupa la corde. Mais le vieux était déjà froid et il tirait la langue horriblement, avec une affreuse grimace.» (Le Père Amable)

– *une exécution*: «En moins d’une minute le bonhomme, toujours impassible, fut collé contre le mur et fusillé, alors qu’il envoyait des sourires à Jean, son fils aîné, à sa bru et aux deux petits qui regardaient éperdus.» («Le Père Milon»)

– *un décès*: «Quand on vint pour l’interroger au petit matin, on le trouva mort sur le sol. Quelle surprise!» («Le Gueux»)

– *ou encore un accès de folie*: «Denis fut acquitté, et mis aux frais de son maître, dans un asile d'aliénés.» («Denis»)

La mort occupe en réalité une très large place dans l'œuvre de Maupassant conteur. Toutefois il serait ici inexact de dire seulement qu'elle peut occasionner «un effet» très fort qui convient à ce genre de texte. On sait qu'elle a une autre importance, et que le «jamais» de la mort qui revient comme un leitmotiv évoque en fait un vide quasiment insoutenable dans la vision de l'auteur, un «désespoir total». Maupassant et ses personnages se révoltent parfois, et cette révolte contre la mort a trouvé son expression la plus pathétique dans «La Tombe»: «Mort, comprenez-vous ce mot? Jamais, jamais, jamais, nulle part cet être n'existera plus. Jamais cet œil ne regardera plus rien, jamais, jamais... Est-ce possible? On devient fou en y songeant!»

Comme les voyages, *les cérémonies* encadrent parfaitement les récits qui se définissent d'emblée comme un tout. On trouve de ce fait de nombreuses cérémonies décrites dès l'introduction (baptêmes, communions, noces, enterrements): «La procession se déroulait dans le chemin creux ombragé par les grands arbres poussés sur les talus des fermes.» Et comme dans la plupart des récits de ce type, l'anecdote culmine et se ramasse dans *le mot de la fin*: «Et voilà comme on s'amuse les jours de noce, au pays normand.» («La Farce normande»), sauf dans quelques rares cas, où l'effet consiste en ce qu'il n'y a *pas d'effet*: on s'attend à une catastrophe qui n'arrive pas (ainsi, dans «Retour», le marin qui revient chez lui après que sa femme s'était remariée reçoit le coup de la fatalité avec un grand sang-froid).

Il revient à Maupassant d'avoir cherché à épuiser les ressources des présentations de ses contes. Dans les nombreux exemples que nous fournit son œuvre, relevons trois schémas de projets particulièrement bien menés:

– *La découverte de documents cachés*

Cela peut être une lettre ou un document qui sera une révélation, une lumière sur le passé. Ainsi, dans «Le Testament», «Un million», «L'Héritage» ou «L'Épave»: «C'était hier le 31 décembre. Je venais de déjeuner avec un vieil ami, Georges Garin. Le domestique lui apporta une lettre couverte de cachets et de timbres étrangers.»

– *Le récit prend entièrement la forme d'un journal* («Mes vingt-cinq jours», «Le Horla») *ou d'une lettre*: «Mon cher Abbé, voici mon mariage avec ta cousine rompu, et de la façon la plus bête, pour une mauvaise plaisanterie que j'avais faite presque involontairement à ma fiancée. J'ai recours à toi, mon vieux camarade, dans l'embarras où je me trouve car tu peux me tirer d'affaire.» Le récit de style épistolaire s'achève alors de façon très naturelle avec la fin de la lettre, puisque dès que le lecteur sait tout ce qu'il doit savoir sur le sujet, Maupassant peut mettre un point final à l'aventure.

– *La justice, les tribunaux, un autre thème de prédilection*

Dans une quinzaine de contes, on assiste à des procès («Le Trou», «L'Assassin»): «Coups et blessures ayant occasionné la mort. Tel était le chef d'accusation qui faisait comparaître en cour d'assises le sieur Léopold Renard, tapissier.» «Le coupable était défendu par un tout jeune avocat, un débutant.»

Ici, on se demandera pourquoi tous les contes qui prennent pour sujet une plaidoirie d'avocat se terminent par l'*acquiescement* du prévenu. La lecture des contes laisse supposer qu'il faut seulement avoir compris les raisons des crimes pour pardonner au lieu de condamner. Et dans tous les cas, Maupassant semble particulièrement bien disposé à comprendre; la faute pour lui est due essentiellement aux préjugés moraux de la société, la clôture sera donc invariablement l'*acquiescement*.

Avec les contes fantastiques enfin, le conteur, tel un démonstrateur, devance les objections de l'esprit critique des lecteurs qui doivent insensiblement entrer dans son jeu. C'est ainsi que dans «La Main d'écorché», «Apparition», «Le Horla», «La Morte», à partir d'une donnée véritable, tout bascule dans le fantastique. L'élément

important est alors représenté par l'œil et la vision. Ce qui a été vu va, en effet, «faire croire» à l'événement inexplicable: «Cela vous étonne de m'entendre parler ainsi, moi qui ne crois guère à rien. Et pourtant j'ai vu un miracle, je l'ai vu, dis-je, vu, de mes yeux, ce qui s'appelle vu.» («Qui sait?»)

Dans «Le Horla», chef-d'œuvre du genre fantastique, l'auteur aborde le sujet de façon originale, puisqu'au point culminant du récit, l'élément essentiel n'est plus le visible, mais l'invisible. La fonction testimoniale ou d'attestation reste néanmoins concentrée dans le champ de la perception (la perception imaginaire d'objets irréels correspond d'ailleurs exactement à l'expression «avoir des visions») car c'est d'elle que finalement dépendra le degré de crédibilité pour le lecteur. À la clôture, l'incompréhensible va jouer le rôle principal, et cela peut se traduire syntaxiquement par une question, comme c'est le cas dans «Fou?», «Apparition» ou «Menuet» qui s'achève par cette interrogation: «Vous trouverez cela ridicule sans doute?»

Tableau résumé

| Ouvertures | | | Clôtures |
|---|---|--|--|
| Ex. de cadre traditionnel | Description fixant très précisément la situation | ↔ | Explication ou décalage humoristique (pointes, jeux de mots, calembours) |
| Ex. de technique naturaliste | Introduction directe, inversion, le récit commençant par la fin | ↔ | Retour à la situation initiale (effet d'encerclement) |
| Grands modèles de Maupassant | Réunions autour d'un repas | ↔ | Fins comiques (rires) ou dramatiques (larmes) |
| | Portraits | ↔ | Effet de surprise |
| | Méditations philosophiques centrées sur une idée, un sentiment | ↔ | Fixe les points de vue de l'auteur, sa conception du monde |
| | Action, mouvement (débutant avec un voyage, une sortie) | ↔ | Un élément-pivot survient et très souvent la mort |
| | Cérémonies | ↔ | Le récit culmine dans le "mot de la fin" |
| | Document caché (lettre, testament) | ↔ | Révélations, lumières sur le passé |
| | Rédaction d'un journal | ↔ | Fins épistolaires |
| | Procès | ↔ | Acquittements |
| Contes fantastiques (dès le début l'accent est mis sur le visible et l'invisible) | ↔ | Interrogations sur ce qui demeure incompréhensible | |

Maupassant «reporter»

Qui parle?

L'observation des paires minimales suffit pour mettre également en lumière un aspect structural relativement important, celui de la position de l'auteur. Concrètement, cela signifie que l'on peut opportunément sensibiliser le lecteur-apprenant aux différents types de discours, des formes particulièrement nettes (en situation contextualisée) facilitant ici cette initiation :

Discours rapporté

L'auteur reprend le discours tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage, et situe clairement l'émetteur qui «rapporte» déjà à un auditoire une aventure qu'il a vécue, à laquelle il a assisté en tant que témoin : «Le docteur Bonenfant cherchait dans sa mémoire répétant à mi-voix : “Un souvenir de Noël?... Un souvenir de Noël”? Et tout à coup, il s'écria : “Mais si, j'en ai un, et bien étrange encore ; c'est une histoire fantastique. J'ai vu un miracle ! Oui Mesdames, un miracle, la nuit de Noël”.»

Discours narrativisé

«Souvenirs» relève du discours narrativisé, c'est-à-dire traité et assumé par l'auteur lui-même : en évoquant des souvenirs personnels, l'auteur s'adresse directement aux lecteurs : «Comme il m'en vient des souvenirs de jeunesse ! Qu'ils sont exquis les souvenirs, des anciens printemps ! J'en veux dire une, de ces aventures. Elle date de douze ans, et me paraît déjà si vieille, qu'elle me semble maintenant à l'autre bout de ma vie, avant le tournant d'où j'ai aperçu tout à coup la fin du voyage.»

Qui voit ?

Avec la position du narrateur (présent ou absent dans l'action) doit être déterminé le *point de vue* choisi qui tend à être plus ou moins *objectif* (Maupassant s'est expliqué, à ce sujet, dans la préface de *Pierre et Jean*) : à ce niveau on observe que la narration dite «objective» est l'un des procédés les plus courants chez Maupassant (entre autres à cause de l'aversion naturaliste pour l'omniprésence du «je» auteur). Les deux composantes que sont à la fois la *position* et le *point de vue* dans la narration déterminent en fait quatre combinaisons qui correspondent aux deux questions que se pose le lecteur au moment où il commence à lire le récit : qui parle ? qui voit ?

Un tableau-résumé peut donc schématiser cette typologie à double entrée :

| Éléments perçus de l'extérieur | | Éléments perçus de l'intérieur | |
|--|---|--|--|
| Narrateur présent comme personnage dans l'action | Un témoin raconte l'histoire (« Sur l'eau ») | L'auteur raconte l'histoire (« Souvenirs ») | |
| Narrateur absent comme personnage dans l'action | L'auteur omniprésent raconte l'histoire (« Deux amis ») | Un personnage principal raconte l'histoire (« Mon oncle Jules ») | |
| Qui parle ? | Qui voit ? | | |

Le lecteur

Il convient en outre de se demander quel est le rôle attribué au lecteur. Et de répondre que, quoique variable, cette dimension est manifestement toujours importante. En effet, il est clair qu'il est l'un des éléments pertinents du jeu narratif ; en conséquence, c'est dans ce genre de récit que l'auteur peut aisément entretenir certaines relations avec lui. Ainsi, les situations émotionnelles sont-elles choisies en vue d'éveiller chez le lecteur un effet intense, et de mode plus ou moins implicite, et le message final lui est-il aussi, la plupart du temps, astucieusement adressé.

L'expérience de l'auteur

Prenons enfin l'exemple plus détaillé d'une introduction qui montrera que c'est bien par un système de sélection très strict que l'auteur compose chacune des parties

de son récit : « Monsieur Lantin, ayant rencontré cette jeune fille dans une soirée chez son sous-chef de bureau, l'amour l'enveloppa comme un filet. » (« Les Bijoux »)

Visiblement, « l'ouverture », tout en ne retenant que l'essentiel, répond prioritairement aux questions : qui ? quand ? où ? quoi ? Et cette sélection rappelle, plutôt qu'une technique cinématographique, une démarche de type journalistique et la méthode du reportage. En effet, elles donnent en premier lieu des informations aptes à fixer rapidement les situations. On se souvient alors que Maupassant fut, d'une part, chroniqueur et publia abondamment dans les quotidiens de son époque et que, d'autre part, il puisa une grande quantité de ses sujets dans la rubrique des « faits divers ». Mais sans doute est-il inutile de dire que les contes de Maupassant, dépassant de loin la simple et pure description, demeurent de véritables compositions artistiques, ne serait-ce que parce qu'ici s'accomplit ce qu'on pourrait appeler le saut qui va d'une réalité extérieure à un réel intérieur, seul capable de nous livrer cette expérience intime qui se voit réfractée dans l'écriture du narrateur. Le récit qui progresse, dès lors, suivant une autre voie, devient la substance d'une autre analyse, d'une autre épreuve, celle qui en allant « quelque part » s'achève, le plus souvent, dans la diminution ou la mort. La symbolique des gestes destructeurs et agressifs (étranglements, couteaux, armes à feu), nombreux à la fin des contes, non seulement a à charge de reproduire un état psychologique, mais encore de traduire une expérience fondamentalement douloureuse.

La clôture alors, telle une chute correspondant à la destruction physique et morale de l'être, se trouve étrangement orientée vers une finalité totalement négative, et l'échec sanctionne le conte comme un suicide met fin à un acte désespéré : « Nous aperçûmes une masse noire, c'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou. » (« Sur l'eau »)

Symbole du non-retour, la chute dans l'eau marque effectivement la fin de nombreux contes, qui en s'achevant brusquement, arrêtent toute vie et renvoient au néant de l'espace et du temps. Plus d'une fois, il est vrai, l'auteur nous laisse un vide immense, qui est comme le silence de l'expression intentionnelle répondant, de son point de vue, au néant du monde.

Bibliographie

- G. DE MAUPASSANT, *Boule de suif et autres contes normands*, Paris, Éd. Garnier, 1971.
G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, Paris, Laffont, 1988.
G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Coll. « La Pléiade », t. I-II, 1974, 1979.
G. DE MAUPASSANT, *Contes choisis*, Paris, A. Michel, 1992.
G. DE MAUPASSANT, *Le Horla et autres histoires*, Paris, Seuil, coll. « École des Lettres », 1992.
G. DE MAUPASSANT, *Pierre et Jean*, Paris, Albin Michel, 1973.

Études sur Maupassant

- R. ANTOINE, «État présent des études sur Maupassant», in *Revue des Sciences humaines*, n° 144, oct.-déc. 1971.
- M. BESNARD-COURSODON, *Étude schématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: Le piège*, éd. Nizet, 1973.
- P.-G. CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, éd. Corti, 1962.
- A. J. GREIMAS, *Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques*, éd. du Seuil, 1966.
- B.-P. HAEZEWINDT, *Guy de Maupassant: de l'angoisse au conte fantastique*, Amsterdam, éd. Rodopi, 1993.
- E. MAYNIAL, *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, Mercure de France, 1906.
- W. ROPARS et M. MOURIER, «Lire l'écriture», in *Esprit* n° 12, déc. 1974.
- A. VIAL, *Faits et significations*, éd. Nizet, 1973.

À la suite de Guy de Maupassant

Exercices pratiques

OLGA MARÍA DÍAZ

et des élèves de l'Alliance Française, Osorno, Chili

Quatre nouvelles

«*Le temps de mars*»

Autant qu'on s'en souvienne, cela commença à peu près au mois d'août 1971, il y a donc plus d'une vingtaine d'années. Je vivais avec ma mère, Marie, propriétaire alors d'immenses «fundos» dans le sud du Chili, dans la dixième région du pays. Dans cette province australe éloignée du monde, une verte campagne alterne avec ces vastes domaines agricoles qu'on appelle aussi «haciendas», et pour qui s'y trouve l'été, ce coin perdu prend soudain, dans les derniers mois de l'année, les couleurs d'un paradis caché, préservé, retrouvé... Mais même dans un lieu aussi idéal, surgit la fatalité. Heminway ne pensait-il pas que toutes les choses véritablement malfaisantes naissent d'un moment d'innocence ? Eh bien, il n'avait pas le moindre tort. Car voilà le fait : Marie, qui était une jeune femme dotée de maintes qualités, avait cependant une faiblesse : elle était superstitieuse, excessivement superstitieuse. Elle avait ainsi acquis la fâcheuse habitude de faire venir jusqu'à elle un gitan, un vieux quidam, qu'elle consultait régulièrement, toutes les deux ou trois semaines, pour connaître «l'avenir». En réalité, les prédictions qui, pour elle, étaient les plus importantes concernaient surtout les récoltes de blé. En ce temps-là, j'avais seulement six mois ; cela paraîtra incroyable, mais depuis lors, jusqu'à ce jour, il ne m'avait pas été donné de revoir ma mère, et voilà mon histoire...

Un jour sombre où ma mère avait demandé la présence de ce vieux gitan répondant – Dieu sait pourquoi – au surnom de Mars, elle remarqua qu'il demeurait stupéfait en observant quelque chose d'apparemment extraordinaire sur la paume de sa main gauche. Un tant soit peu troublée, Marie s'écria :

– Qu'est-ce que tu vois, gitan ? Dis-le-moi ! Parle !

Mais Mars n'eut qu'un sourire édenté et narquois en annonçant dans un balancement de tête lugubrement mystérieux :

– Non, non... Je n'ai rien à vous dire ! Ce secret, c'est de l'or, ma chère, de l'or !...

Et puis, retentit un rire malin qui glaça le cœur de ma pauvre mère.

Il fouilla nerveusement dans sa poche et en tira de quoi écrire, puis il arracha un feuillet blanc d'un carnet d'adresses qu'il referma d'un geste sec et décisif. De son fauteuil, Marie n'aperçut que quelques lignes illisibles, tracées d'une écriture singulièrement fine et plutôt mal formée. Une sentence de mort ne lui aurait pas causé plus de panique. Il promena ensuite un regard magnétique autour de lui ; que cherchait-il ? Une petite flûte posée près du berceau où je dormais attira soudain son attention. Il s'en saisit aussitôt, évidemment sans permission. Il roula doucement le message comme un papier de cigarette et le glissa dans l'instrument de musique. Mars avait l'air content de lui, l'air satisfait de celui qui a réussi une bonne affaire, et ce malgré le ton menaçant avec lequel il lança :

– Votre destinée est là, ma chère... dans cette jolie flûte... Le moment venu, nous en reparlerons... Nous pourrions la faire jouer... !

Et, cette fois, il éclata de rire. Chaque minute qui passait devenait plus insupportable pour Marie. Elle se rappela alors subitement qu'elle était seule ! Pas une

âme dans l'immense domaine ! Qui pourrait venir à sa rescousse ? Un instant de frayeur la traversa. On était à la veille de la grande fête nationale du 18 septembre, et tous les employés de la maison, sans exception, étaient en congé. La propriété était absolument déserte. Marie pâlit de manière alarmante et, envahie d'une angoisse incontrôlable, s'évanouit. Lorsqu'elle ouvrit les yeux, elle perdit connaissance une seconde fois, à la vue de l'atroce surprise qui l'attendait : Mars avait bel et bien disparu, sans laisser de trace... sans explication... Cependant, la plus insoutenable cruauté fut de constater que le berceau, lui aussi, était vide !

Ce que je raconte maintenant, je ne m'en souviens pas de mémoire, je le tiens essentiellement de ma mère et de Mars lui-même, qui dut fort heureusement passer aux aveux avant que ne se referment sur ses misérables jours les portes de la prison de Puerto Montt.

Ma disparition fut immédiatement communiquée à la police, en vain, hélas ! De son côté, soutenue par un espoir qui semblait plus qu'insensé, ma mère fut sans doute la seule à ne jamais se lasser de ses longues et épuisantes recherches.

Mars m'avait emmené puis caché dans le camp de gitans de la vallée de Niebla. Et, de la pénombre de mon enfance, le passé s'est enfui. Je dois dire que je l'ai chassé, et que pour rien au monde je ne reviendrais aujourd'hui en arrière... Mais... une figure, d'ailleurs longtemps incompréhensible pour moi, persiste encore dans mon souvenir, celle de Mars. C'était quelqu'un de fort indépendant, non pas particulièrement aimé de la communauté des gitans, mais incontestablement respecté : on craignait ses dons et on savait que ses « voyances » s'avéraient infailliblement. Au fond, je crois que cet être impressionnant possédait l'art de cultiver le mystère. Les bribes de commentaires que je glanais avec avidité sur son compte laissaient toujours intacte mon ignorance ; pour d'autres, le vrai secret de ses pouvoirs était dans la petite flûte andine qu'il portait et caressait jalousement sur sa poitrine... ce qui lui arrivait finalement fréquemment, chaque fois qu'il était passablement gai, voire ivre... Cette flûte artisanale était en bois, assez bien faite et en bon état. L'objet n'avait certainement rien de la magie qu'on lui attribuait, pourtant, comment ne pas reconnaître qu'il a définitivement marqué le sens de ma vie ?... J'aimais les voyages, ils aimaient l'aventure ; notre convoi parcourut le continent, et ma route fut la leur.

Dix années après l'enlèvement, Mars écrivit à ma mère qui identifia sans peine son écriture fine, serrée et mal formée. Devinerez-vous le contenu laconique de cette lettre ? Je crains que non. Retrouver son fils, l'embrasser de nouveau, signifiait, pour Marie, céder à Mars ni plus ni moins que cinquante pour cent de ses terres. Elle n'avait, certes, pas vraiment le choix, mais elle avait... une semaine pour décider. Elle choisit. Ce fut NOOOOON. Pour donner cette réponse, Marie avait dû se plier, la mort dans l'âme, aux directives du service d'Interpol. Celui-ci était absolument sûr qu'il arrêterait bientôt le maître-chanteur... ! Le résultat de toutes les recommandations fut malheureusement dix autres années de désespoir, qui n'ont peut-être compté que dans le cœur meurtri de Marie.

En 1991, mes vingt ans furent marqués par les derniers coups de feu de la guerre du Golfe, et une nouvelle lettre que Mars écrivit à ma mère. Cette fois, il voulait... soixante-quinze pour cent des terres qu'il appelait déjà, très délicieusement, ses « mariannes » ! On évita de commettre une nouvelle erreur. Des documents furent bientôt signés. Mars me rendrait à ma mère et il recevrait en échange les propriétés tant convoitées. Mars jugea aussi que l'heure de la vérité avait enfin sonné : la petite flûte devait révéler le secret qu'elle cachait depuis si longtemps. Marie déroula presque rituellement un papier jauni et lut ceci : « Ma chère Marie, voici mon pronostic : dans 20 ans le prix du blé aura augmenté au moins de 500 % à cause d'une situation défavorable pour les récoltes. Ce seront à

coup sûr des années en or pour les producteurs de blé. Nous aurons la joie de partager tous les deux cette chance!»

En fait, Mars avait vu au plus juste. Ma mère et moi avons semé la quasi-totalité des terres du meilleur blé que nous avons trouvé et, de cette façon inespérée, les récoltes de nos domaines ont considérablement enrichi et amélioré le patrimoine familial.

Ainsi s'achève mon histoire. Quant à Mars, il moisit en prison comme un mort au cours de sa «vie». Il vous plaira peut-être de savoir aussi que, pour toute distraction, il n'a, au loin, que le magnifique Moulin Rawi qui, dans la joie de moudre sa blanche farine, chante et crie.

Nicolas B.

«*Le tableau*»

Il était neuf heures du soir, quand une voiture se gara devant la porte de l'immeuble «Le Velásquez», à Paris. À l'arrière de la voiture, la portière s'ouvrit et un agent de police en descendit. Il se dirigea d'un pas rapide vers l'entrée de l'immeuble. Une fois à l'intérieur, il alla droit au bureau où travaillait habituellement monsieur Jacquet, le propriétaire de l'édifice. Il entra et annonça, sans préambule, le motif de sa visite, en disant qu'il voulait savoir où se trouvait monsieur Treechman, un jeune Anglais, occupant l'appartement numéro 43, car il n'était pas allé à son travail depuis trois jours.

Voyons maintenant ce qui s'est réellement passé.

Tout a commencé quatre ans avant, quand M. Treechman, au cours de l'une de ses explorations, faisait partie d'une équipe de recherches archéologiques dans les pyramides d'Égypte. Un jour qu'il était absorbé par l'observation d'une gigantesque chambre, il a découvert une quantité de richesses pour un archéologue, mais parmi toutes ces merveilles millénaires, un objet a attiré, très spécialement, son attention. C'était un tableau où il y avait des personnes de toutes les époques, et au centre, tout puissant, dominait, majestueux, un grand pharaon, avec un regard cependant plein de rage.

Monsieur Treechman est resté quelques jours encore en Égypte, et puis il est retourné en France, à Paris, où il avait un ami assez généreux pour l'aider financièrement à poursuivre ses investigations et ses longues et lointaines explorations. Revenant de voyage, comme il n'avait pas de logis fixe, monsieur Treechman a loué un appartement dans l'immeuble de monsieur Jacquet.

Le jeune Britannique vécut ces quatre dernières années sans jamais se lasser d'étudier les passionnantes découvertes qu'il avait faites en Égypte, et il préparait minutieusement son prochain voyage. Mais tout a changé quand, trois jours avant l'arrivée de l'agent de police, il a entendu la sonnerie de la porte de son appartement. Il a aperçu sur le palier un petit paquet rectangulaire qui avait la forme d'un livre enveloppé d'un papier marron très ordinaire. L'ayant ramassé, il est rentré fort intrigué; après l'avoir examiné sous toutes les coutures, il a pensé qu'il s'agissait d'une erreur. Finalement, il s'est décidé à l'ouvrir pour savoir s'il lui était destiné ou s'il fallait remettre l'étrange colis à la police. Il n'en croyait pas ses yeux: c'était le même tableau qu'il avait vu quatre ans auparavant, quand il était chercheur en terre égyptienne... Pas l'ombre d'un doute, c'était exactement le même tableau: le pharaon avec des airs de grand seigneur, et tout autour, comme des serfs, des personnes de différentes époques.

Monsieur Treechman, malgré toute son imagination, n'arrivait pas à comprendre comment le tableau était parvenu jusque-là... Son esprit d'explorateur a primé de toute façon, et il a donc décidé de le laisser dans sa chambre. Cette

nuit-là, il se coucha fort tard, tant il était excité! Il s'allongea enfin dans son lit, et son chien se coucha à côté de lui, comme d'habitude. Ils se sont bientôt endormis tous les deux. Minuit sonna, puis une heure, puis deux heures du matin. À ce moment-là, monsieur Treechman s'est réveillé en sueur et une indéfinissable sensation l'envahissait. Il a bien regardé partout, tout était en ordre, mais il pressentait, sans savoir en réalité pourquoi, que quelque chose allait mal. Le fait est qu'il vivait depuis quatre ans dans cette chambre, et qu'à cet instant précis, il avait cru ne pas la reconnaître!

Son état d'homme déconcerté atteignit ensuite son paroxysme lorsque, cherchant des yeux son chien, il ne l'aperçut nulle part. Il l'appela, désespéré; or la pièce était vide. Quelle folle idée n'eut-il pas alors?! Il s'approcha tant du tableau qui demeurait suspendu à droite de son lit qu'il pouvait maintenant en voir nettement tous les détails. Ce fut ici qu'il a cru perdre connaissance. Il put à peine s'appuyer sur son lit pour ne pas tomber brusquement par terre. Ce qu'il venait de voir était trop incroyable, c'était absolument insensé! Il avait vu dans le tableau, à côté du pharaon, – IL AVAIT VU – un chien, SON chien!!! Tous les deux le regardaient avec fureur. C'était insoutenable! Peu à peu, les images ont commencé à s'agrandir et, en prenant des formes plus réelles, elles s'approchaient de lui... elles s'approchaient de lui...

Après avoir eu la permission de monsieur Jacquet, l'agent de police a pénétré dans l'appartement de monsieur Treechman. Il l'a parcouru entièrement, et, finalement, il est entré dans sa chambre. Il n'y avait rien de spécial: un lit défait, témoignant que quelqu'un l'avait occupé, quelques vêtements soigneusement ordonnés à la manière la plus anglaise qui soit, et un tableau où l'on distinguait des personnages de toutes les époques, avec, au centre, un pharaon qui avait à son côté gauche un chien, et à sa droite un jeune homme caractéristiquement anglais, qui portait, comme vêtement de nuit, un pyjama, et qui regardait avec une indescriptible panique!...

Manuel V. / Marco F.

« La vitre brisée »

C'était un lundi comme tous les autres. C'est-à-dire, ennuyeux. En plus, on était en cours de maths et, ce jour-là, il était plutôt fastidieux car personne – pas même le crack de la classe – n'avait compris comment sortir ce maudit cosinus, ni comment dessiner le fameux « sinus complément de l'angle » que le prof était bien le seul à imaginer... Heureusement, notre vieux prof de maths aimait aussi nous raconter de bonnes histoires, plus intéressantes les unes que les autres. En fait, je ne sais plus comment on en est venu à écouter une de ses aventures inoubliables qu'il avait vécue avec Joseph Darcot, son meilleur ami. Je vous la raconte donc telle que je l'ai entendue, et autant qu'il m'en souvienne, il avait ainsi commencé son récit:

Je revenais de Patagonie d'un voyage fort pénible dans le sud du pays, et n'avais qu'une idée: me reposer! Me détendre enfin, loin de la grande ville et de toute civilisation! Mais où aller? La question était cruciale, il s'agissait de bien choisir... Je n'ai rien trouvé de mieux que de téléphoner à Joseph, un ami qui, par son extraordinaire entrain, réussissait toujours à revitaliser mon esprit déprimé. C'était décidé, cette fin de semaine, j'irais la passer chez Joseph que je n'avais pas vu depuis longtemps. Mon ami habitait seul, dans une jolie maison de

campagne à deux étages, où, à peine arrivé, mon corps ressentait généralement l'inappréciable délassément dont j'avais tant besoin. Darcot m'invita bientôt à faire une petite promenade dans les alentours de sa charmante propriété, et j'acceptai volontiers. Nous admirions les hauteurs de la colline de Quilpué, lorsque, soudain, nous avons remarqué la même chose : le ciel était devenu d'un gris de plomb menaçant ; un bel orage se préparait... Très sagement, nous décidâmes de rentrer le plus vite possible. La pluie tomba enfin, menue, mais forte et ininterrompue. À l'intérieur de la résidence, il faisait bon être près de l'accueillante cheminée, confortablement calés dans nos fauteuils en cuir... Mais quel était ce fracas qui avait osé mettre fin à notre conversation ? La foudre, tout simplement. Et quelle foudre, Seigneur ! Les vitres de l'une des fenêtres du rez-de-chaussée venaient de se briser dans un bruit épouvantable. Non que nous soyons des personnes particulièrement impressionnables, mais nous avons failli céder à la panique quand, tel un pétard formidable, quelques secondes après, le vase de Chine délicatement posé sur le rebord de la cheminée vola en éclats, devant nos yeux, pendant que nous restions littéralement époustouffés.

C'était, mes amis, le début d'une série d'étranges surprises. Voulez-vous tout savoir ? Eh bien voilà... D'abord, l'électricité vint à se couper dans cette campagne isolée, pour nous plonger irrémédiablement dans une obscurité très peu rassurante ; en outre, le gentil chien de Joseph commença à aboyer comme s'il eût voulu attaquer un inconnu... Bref, il y avait de quoi s'inquiéter, je le certifie. C'est pourquoi quand, à notre grand soulagement, la clarté électrique revint, on n'eut qu'une envie : rire de bon cœur, pour chasser la crainte stupide qui n'avait pas encore tout à fait réussi à nous envahir. Enjoué, Joseph me demanda si je refuserais un verre d'un excellent whisky rapporté tout droit d'Écosse. Déjà gais, nous tenions chacun notre verre à la main, lorsqu'ils se brisèrent en même temps que la bouteille qui, à notre grand regret, se vida de son précieux contenu. C'était inouï. Que voulez-vous que je vous dise ? Ni Joseph ni moi ne comprenions rien à rien, et la situation devenait absolument intolérable, on ne supportait plus le moindre bruit... et moi qui étais venu de si loin pour me reposer !... Maintenant que j'y pense, je crois que, jamais plus, je n'aurai l'occasion de revivre des moments pareils. Enfin, jugez-en par vous-mêmes. Tard dans la nuit, voilà qu'un coup de feu, un vrai, retentit à l'extérieur, dans le fond du jardin. On alluma tous les lampadaires, et on aperçut le professeur Fluth qui arrivait en courant droit vers nous, le souffle coupé. Il revenait de son laboratoire de recherche scientifique, situé à une centaine de mètres de notre villa. Il n'eut qu'un geste, le pauvre homme, il désigna son chapeau noir : troué d'un coup de flingue !... Plus mort que vif, le professeur Fluth s'assit en tremblant de tous ses membres, et assura qu'il avait été victime d'une agression à main armée. Nous étions, tant l'un que l'autre, dans un piteux état psychologique. On appela vainement la police : on ne découvrit absolument rien, on ne trouva pas la moindre trace d'un suspect. Cette nuit-là fut sans doute la plus courte de ma vie. Le lendemain, alors que Joseph se brossait nerveusement les dents, le miroir se brisa en trois morceaux, comme par magie. Pâle comme un linge, mon ami vint me rejoindre au rez-de-chaussée, et, avec un regard vaguement dirigé vers la fenêtre encore sans carreaux, il marmonna : « Nous sommes ensorcelés !... » L'horreur dans tout ça, c'est qu'il était réellement sur le point de le croire. C'était à devenir fou : on n'osait pas sortir, et pourtant, on aurait fait n'importe quoi pour être loin de là...

À l'heure du déjeuner, la catastrophe fut encore pire : elle provoqua un retentissement seulement comparable à un magnifique concert à l'Odéon : cela venait du dehors ; on mit le nez à la fenêtre, et quel fut, à votre avis, le spectacle ?

Devant le portail en fer, cette fois, c'étaient des litres et des litres de lait répandus sur le chemin en pierre, et parmi toutes les bouteilles vides et cassées, pas une n'avait échappé à ce dévastement insolite et inexplicable. C'est à ce moment-là que notre réflexion se mit en marche (il était temps !) en faisant retomber tout le discrédit sur le professeur Fluth dont le laboratoire nous avait toujours paru cacher des activités un tant soit peu suspicieuses, ou pour le moins douteuses. L'incertitude nous torturait. On n'y tint plus, mieux valait en avoir le cœur net. Il fallait aller voir. La porte était fermée, et bien fermée, puisqu'elle était doublement cadenassée. Pas d'autre solution : la fenêtre. Armés seulement de courage, on se trouva bientôt à l'intérieur d'un vaste laboratoire, où une découverte assez extraordinaire nous attendait. Une machine aussi énorme qu'indescriptible avait un aspect trop dantesque pour ne pas exciter une inévitable curiosité. Dieu, que nous étions exaltés ! Tout à coup, un bruit sec de pas pressés nous immobilisa. Devinez qui c'était ? Fluth en personne ! Et que croyez-vous qu'il fit en nous voyant ? Demi-tour ! Il s'échappa comme un voleur, le vaurien !

Dans sa précipitation, il ne ramassa même pas une feuille qui s'envola de son dossier secret. Ce document s'avéra primordial, puisque c'était la copie de l'étrange machine, une machine des plus sophistiquées, utilisant les ultra-sons. Une fois sur place, l'inspecteur Mitchel nous confia qu'il suspectait le professeur Fluth d'appartenir à la N.U.S., la Nouvelle Union des Suprématis, une organisation éminemment dangereuse, d'après lui. Il nous expliqua en outre que cette machine infernale avait été conçue durant la Seconde Guerre mondiale, et qu'elle était mortellement puissante, vu qu'elle était capable de détruire, en une fraction de seconde, une ville complète !... Mitchel se voulut néanmoins rassurant et déclara que l'ignoble Fluth ne tarderait pas à se retrouver en prison, que ses plans diaboliques seraient immédiatement brûlés et que la terrifiante machine serait sous peu démantelée.

Déjà plus tranquilles, nous nous sommes donné rendez-vous, Darcot et moi, pour nous réjouir sans réserve de cet heureux dénouement. Et puisque nous étions vivants par miracle, nous irions nous recueillir un instant dans la chapelle du village. Une fois à l'intérieur, le silence de ce saint lieu remplit notre âme. C'est alors que, sans savoir d'où elle venait, une tonitruante secousse réduisit à néant l'un des plus beaux vitraux, celui qui se trouvait tout en haut, juste au-dessus de l'autel. Joseph Darcot me regarda, blême, prêt, me sembla-t-il, à rendre l'âme dans un dernier cri.

Claudio B. / Roberto P.

« Révélation »

J'ai pris ce cahier parce que je veux écrire une sorte de témoignage. Vision très spéciale, d'un autre « moi », « il » ou « elle »... Oui, c'est comme si nous étions chacun derrière notre propre fenêtre. Un étrange froid tombera sur nous, devenant ensuite seulement Lumière.

Nous étions assis autour d'un feu de bois au bord d'un lac, la lune éclairait la nuit. Trop pâles, nous avions, mes amis et moi, des figures d'argent. L'eau reflétait le silence... Qui accompagnait son murmure avec une guitare mélancolique ? Languissante fumée. Nos regards étaient blancs, comme la figure de l'Être qui devait nous parler de la clarté qui nous entourait. Il arriva enfin. On lui offrit une boisson chaude, cela le rendit sans doute plus éloquent. Je me trouvais à son côté gauche. Le feu, l'eau, les nuages qui enveloppaient notre soirée d'hiver, le vent et le mystère faisaient de cette personne « un secret de lumière ».

Il a ouvert un livre. C'était un livre ancien. Je ne pouvais pas l'examiner de près, mais je voulais à tout prix savoir ce qu'il disait. L'Inconnu commença à lire d'une voix lente, mais claire et bien timbrée : « On doit ouvrir les yeux, mais au-dedans, au fond de nous-mêmes ; vous connaîtrez alors le jour en vous-mêmes. Dès que vous apercevrez ce rayon-artisan-de-la-connaissance, vous pourrez le découvrir aussi dans les autres. On doit ainsi croître, seuls, pour assimiler la paix et devenir Nature. Fermez les yeux, non fermez-les bien, ouvrez-les au-dedans de vous. La joie a une couleur, c'est la vie qui ne finit pas. » Après la lecture complète du livre, il fit cette assertion : « On doit lire "entre les lignes" d'un texte. La vérité se trouve dans la lumière... qui jaillit de la Lettre... cachée pour qui ne sait pas la déchiffrer. Je reviendrai bientôt. »

Pendant qu'il regardait les collines illuminées par le ciel, et la silhouette noire des grands arbres du Sud, j'ai pris le livre, je l'ai ouvert, pour le lire, mais les pages étaient vierges, vides, immaculées... Aucun mot n'était imprimé, rien... toutes les pages étaient blanches, pures... Ce livre n'était pas un livre, puisqu'il n'était pas écrit...

L'aube est arrivée silencieusement. Je suis tombée dans un sommeil qui me parla. Un rêve. Une révélation. Je marchais sur une cime, et à mes pieds se trouvaient deux océans. Il y avait un ciel obscur sur lequel contrastait un petit soleil reflété sur des vagues. Les deux masses d'eau jouaient à mes pieds et elles m'aidaient à ne pas basculer dans le vide. Soudain tout est devenu lumière. Je me suis réveillée. Ce fut la première Révélation.

Les nuits et les jours ont passé sans mémoire. Puis la lumière s'est présentée de nouveau à moi, quand j'ai découvert une musique qui pouvait me transporter vers la campagne, la mer, la montagne. Je ne peux pas la décrire. Je ne sais même pas ce que c'est exactement. Un mélange, dirais-je, de sensation et de vibration, capable d'émouvoir très profondément, une suite d'accords qui a sa propre force... Je la sentais là, tout intérieure. Ce fut la seconde Révélation. Nous étions sous un arbre, nous écoutions le chant de la nature. Quelle harmonie dans la brise, dans les branches, dans la douce pluie ! Il semblait que le ciel jouait du piano sur la terre. Quelques-uns cependant paraissaient perdus, ils n'étaient pas arrivés à temps au rendez-vous de la lumière. L'Inconnu se présenta de nouveau. Ceux-là, à la fois confus et curieux, lui ont demandé s'il était un être d'une autre planète. Il sourit ; on en est venu à lui parler de notre façon de voir le monde, de nos découvertes, de nos communications avec les autres. Il nous prêta une oreille fort attentive, il avait une manière extraordinaire de s'intéresser à son interlocuteur. Par le temps qu'il faisait, d'où venait que nous n'avions pas froid ? Nous étions malgré tout pâles. D'où venait la force qui nous accompagnait quand il était là ? De son livre. Il lut une nouvelle fois. Il parla des couleurs, des lumières et des ombres qui nous entouraient. Il nous raconta l'histoire de la terre et ses anciens habitants selon le vrai pouvoir, l'esprit. L'Inconnu nous lut quelques pages sur le chapitre de la vie, c'est-à-dire sur notre propre existence ; il nous a guidés sur la manière d'arriver à une perfection.

Nous l'avons écouté tout l'après-midi, sans perdre une syllabe. Quand le soir se fit sentir, il interrompit sa lecture et se mit à jouer avec d'étranges cordes ; mes amis l'imitaient en s'amusant. Pendant ce temps, il me fut possible de prendre le livre pour le redécouvrir. Je pensais que quelque chose devait bien être écrit, puisqu'il était si intéressant lorsque l'Inconnu le lisait !... Je l'ai ouvert silencieusement. Maintenant je distinguais des signes, mais... ils étaient particulièrement énigmatiques, ces signes, et pour moi, ils ne signifiaient encore rien. Donc, j'ai avancé en tournant les pages et j'eus une surprise. Les dernières pages étaient écrites dans une langue différente de la mienne, j'y reconnaissais seulement une langue ancienne, une langue morte.

La dernière fois que nous l'avons vu, l'Inconnu dévoila à mes amis l'expérience de l'équilibre, qu'on pouvait appeler le miracle de la vie, de l'amour; telle est la lumière irradiant, parfois faiblement, parfois avec force, de notre « moi », « toi », « il », « elle ». Depuis, je suis un chemin tracé selon d'autres désirs, car absorbé par cette lumière, il n'y a plus d'obstacles à ma volonté, je suis ma pensée. Celle-ci me dit aujourd'hui: « Chacun de nous est un vieil Inconnu, portant en soi un message qui attend d'être ouvert, décacheté, lu, communiqué aux autres. Cherche en ton centre la lumière; elle est la force qui, comme dans un œuf, renferme déjà son futur équilibre. » Maintenant que tu sais qu'il existe, procure-toi ce livre, retrouve-le coûte que coûte, ouvre-le... et, cette fois, commence à lire...

Vanessa B.

À la suite de... Sempé

Exercices pratiques

OLGA MARÍA DÍAZ

et des élèves de l'Alliance Française, Osorno, Chili

«Une certaine dimension du réel n'est révélée que par l'imagination»

Louis Calaferte

Commençons par le début...

Il s'agissait seulement, au départ, d'imaginer une suite au récit humoristique de Sempé¹: «Carence d'affection».

Sophie étant très fatiguée, sa mère l'emmena consulter un médecin. Le docteur A. Van de Seprononcer, qui ne s'appelait pas ainsi, bien entendu. Sophie l'avait affublé de ce surnom car il utilisait souvent cette formule: «Avant de se prononcer, il conviendrait d'observer quelques jours de repos, et...»

Il déclara que Sophie souffrait peut-être de quelque carence en vitamines, mais qu'avant de se prononcer, il jugeait opportun d'ordonner quelques jours de repos.

«Une carence en vitamines, avait expliqué la mère sur le chemin du retour, c'est une sorte de déficience: par exemple, quand il y a carence en vitamine E, on a le scorbut. Voilà, une carence, c'est un manque... On est dans un état désagréable, insatisfaisant. Par exemple, une carence d'affection plonge celui ou celle qui la subit dans un état qui...»

«Carence d'Affection, quel joli nom! que j'aurais aimé m'appeler ainsi», pensait Sophie qui n'écoutait plus les explications de sa mère.

«Carence d'Affection, la jeune et belle châtelaine, était un peu mélancolique les jours de pluie...», se racontait-elle rêveuse.

Le lendemain, Sophie n'alla donc pas à l'école. Elle resterait seule dans l'appartement jusqu'à ce que ses parents reviennent de leur travail. Sa mère avait préparé son déjeuner et lui avait recommandé de bien se reposer. Elle lui téléphonerait de son bureau.

Dans l'appartement silencieux, Sophie se prélassait dans son lit. «Je suis Carence d'Affection», se disait-elle. «De la lignée des Affections, cette grande et noble famille apparentée à la branche des Grands Sentiments. Dans ma prime jeunesse, j'ai vécu des années merveilleuses dans le domaine de mes cousins les Grands Sentiments. Mais tout cela est fini maintenant. Je suis emprisonnée parce que j'ai refusé d'épouser un homme riche mais horrible et cruel. Comment s'appelait-il? Voyons... Ah oui, il s'appelle Usure du Temps. Rien ni personne ne lui résiste. Il a cinquante-huit ans de plus que moi. Il a déjà été marié six fois. Ses pauvres femmes sont toutes mortes. Sans que l'on sache exactement pourquoi. Je suis désespérée dans cette situation désespérante.»

Sophie se fit un grand bol de chocolat au lait.

En le dégustant à petites gorgées, elle se disait, bien calée dans ses oreillers, que c'était délicieusement agréable d'être malheureuse quand on l'a décidé, pour se distraire, un jour de congé.

Sophie s'installa à son bureau. Elle se mit à écrire, gâcha plusieurs feuilles de papier, conserva celle où étaient écrits ces mots simples, mais éloquentes:

«Carence, à vous je pense/Très souvent. Carence, à vous je pense/Trop souvent...»

C'était signé: G. des Grands Sentiments.

C'était son cousin préféré. Une âme délicate.

« Comme il doit être malheureux de ne plus me voir », se dit Sophie qui se recoucha, tenant la feuille de papier enroulée dans sa main, sous l'oreiller. Elle sentit qu'elle allait pleurer un peu et que ce serait très agréable.

Le téléphone sonna. C'était la maman de Sophie qui voulait savoir comment allait sa « grande malade chérie ». Rassurée, la maman conseilla à Sophie d'aller faire une petite promenade.

« Comme si cela m'était possible d'aller me promener ! » pensa Sophie. La belle noble Carence d'Affection ne pouvait effectivement pas sortir. On lui avait fait une marque.

Une marque rouge indélébile sur le nez. (Sophie se barbouilla délicatement le nez avec un bâton de rouge à lèvres de sa mère. Du rouge carmin.) Si une personne, homme, femme ou enfant, apercevait cette tache rouge, le nez de la belle Carence tomberait instantanément à ses pieds comme une figue trop mûre.

Elle regarda prudemment par la fenêtre. Elle ne voyait pas les voitures, ni les autobus, ou ne voulait pas les voir. Devant elle, s'étendait une plaine immense et déserte. Sa chambre pourtant modeste lui semblait grande et étrange.

Il fallait un peu adoucir le destin de la belle Carence par une lueur d'espoir : un jour, dans la vaste plaine, un beau et fier chevalier arriverait, sur un splendide cheval, pour la délivrer. L'intrépide chevalier devrait frotter son nez à lui contre le nez de Carence. Cela enlèverait tout maléfice. Comment s'appellerait ce héros ? Il faudrait qu'il ait un beau nom. Il s'appellerait Gentil. Gentil d'Êtrevenu. Les d'Êtrevenu, cette grande et noble famille qui possédait le château du Comble de la Joie. Sophie rassérénée se recoucha.

On sonna à la porte d'entrée. Sophie s'approcha.

– Qu'est-ce que c'est ? demanda-t-elle.

– J'habite au-dessus depuis une semaine ou deux, dit une voix de garçon. Avez-vous une pompe à bicyclette ?

– Oui, répondit Sophie (son père possédait un beau vélo de course qu'il montrait dans l'appartement et laissait dans le couloir).

– Pouvez-vous me la prêter ?

– Oui.

– C'est gentil !

– Gentil d'Êtrevenu ! Je savais que vous viendriez me délivrer ! Mais qu'est-ce qui me prouve que...

¹ Le document de travail présenté est, à l'origine, un texte volontairement inachevé de Sempé (Bayard Presse Jeune BP 2043 - 99204 Paris), invitant le jeune public à participer à un concours appelé « Mini Plume ».

La suite proposée reprend les meilleures idées de la classe dans la longueur-limite imposée par les règles du concours

« Mais qu'est-ce qui me prouve que vous pouvez le faire ? », demanda-t-elle d'une voix à la fois enjouée et pleine de mystère... « J'ai rien compris », avoua-t-il confus. Puis à voix basse, il ajouta : « Étrangement étrange, ma voisine... » « Vous êtes mon cousin GENTIL D'ÊTREVENU », s'exclama-t-elle. « J'ai dit VOISIN, pas COUSIN », souffla-t-il comme dans un micro à la hauteur de la serrure. Et il se dit soudain un peu tristement qu'il aurait peut-être mieux fait de ne pas Êtrevenu. Prêt à repartir, il cria donc aussi fort qu'il put : « Si je ne suis pas le Bien venu, je m'en vais ! » À ces mots pleins de sentiments, Sophie ouvrit grande la porte et avec un petit sourire murmura dans un geste de noble révérence : « Je suis votre Carence d'Affection. C'est bien moi que vous cherchez ? »

Le souffle coupé, cette fois il balbutia : « Ça c'est le comble... » « De la Joie ! De la Joie ! », répétait-elle en dansant autour de lui. « Il est arrivé ! Je savais qu'il viendrait ! » « C'est que... je viens seulement chercher une pompe à bicyclette... », fit-il remarquer, l'air de vouloir gentiment s'excuser. « Bon, mais quand est-ce que vous allez me la rendre ? Elle est à mon père, expliqua-t-elle, et si vous ne me la ramenez pas avant midi, c'est l'heure où il rentre du travail, il se fâchera avec moi et... »

Il l'interrompit sans crainte : « Si vous n'avez pas confiance, vous pouvez m'accompagner, j'habite au-dessus. » Elle eut un mouvement de recul, et ouvrant grands les yeux, elle affirma : « Mais cela ne se peut pas ! » « Pourquoi donc ? », questionna-t-il de plus en plus étonné. « Mais parce que je suis malade, et d'ailleurs, c'est vous qui allez me sauver, oui, me délivrer ! », dit-elle d'un ton décisif, assuré et tranchant qui impressionna vivement le pauvre garçon. « Vous délivrer ? Moi ?... de quoi ? », osa-t-il demander légèrement inquiet. « Du mal que j'ai », répondit Sophie de plus en plus hermétique. Il s'approcha d'elle pour mieux entendre sa confession. « Vous avez un mal ? » « Oui, lui dit-elle à l'oreille, une Carence d'Affection ; vous imaginez comme c'est agaçant ! » « Oui, dit-il poliment, mais au fait, comment avez-vous attrapé cette incroyable maladie ? » « C'est simple, dit-elle, c'est que tout le monde n'est pas aussi Gentil que vous : vous comprenez ? » « Pas bien, fit-il après une courte réflexion, quelqu'un vous veut donc du mal ? » « Justement, acquiesça-t-elle, c'est une méchante vengeance d'Usure du Temps, ce vieux chameau m'a envoyé un maléfica parce que je n'ai pas voulu l'épouser. Il m'a rougi le nez pour qu'il tombe comme une figue mûre et que je ne puisse plus jamais sortir... ni sentir le parfum des fleurs que m'enverra sûrement mon... » Elle écrasa alors une larme qui emplît de compassion le cœur du héros : « Non, ne pleurez pas, voyons, voyons ! Voulez-vous que je vous enlève cette marque une bonne fois pour toutes ? » « Oui, renifla-t-elle, mais ça doit être avec votre nez. » Interloqué, il voulut savoir : « Pourquoi avec mon nez ? » Légèrement irritée soudain, elle répliqua : « Mais parce que ça doit être comme ça ! » Puis d'une voix suppliante, elle ajouta : « S'il vous plaît ! Si vous êtes gentil, héroïque, intrépide, fier et courageux, faites-le ! »

Le garçon, devenu subitement superbe Chevalier de l'Ordre des Grands Sentiments, frotta courageusement son nez contre celui de Sophie, et l'arcane dura deux longues minutes. Après quoi, enchantée, Sophie sauta de joie, et lui proposa d'aller faire une promenade à bicyclette. Au Comble de la Joie, le héros fantastique accepta cette idée qui lui parut être plus miraculeuse qu'un vrai miracle, puisque cela a été la médecine la plus délicieusement douce qui guérit pour toujours cette Carence d'Affection.

Épilogue

Et c'est depuis ce fameux jour, qu'on voit souvent GENTILLESSE et AFFECTION tendrement s'embrasser sur la route de la félicité.

Travail préliminaire

En réalité, l'étape rédactionnelle n'a été envisagée qu'après un travail de fond sur l'agencement du récit. On constate rapidement, en effet, que c'est dans l'enchaînement logique des parties que réside toute la difficulté de cette nouvelle création. Pour permettre une meilleure rédaction, on peut donc commencer par mettre en relief les

points importants, c'est-à-dire les « nœuds » de l'histoire, puis dans un deuxième temps, dégager plus globalement la « syntaxe » qui sert de charpente à l'ensemble du récit.

1. Les nœuds (simples ou doubles)

- 1.1. / * / Sophie est fatiguée ;
- 1.2. / * / Sa mère l'emmène chez le docteur ;
- 1.3. / * * / Sophie devient Carence d'Affection ;
- 1.4. / * / Sophie ne va pas à l'école ;
- 1.5. / * * / Sophie imagine qu'elle est prisonnière parce qu'elle a refusé d'épouser Usure du Temps (un vieil homme terrible et cruel) ;
- 1.6. / * / Sophie boit du chocolat ;
- 1.7. / *(*) / Sophie écrit des vers ;
- 1.8. / * / Sophie répond à sa mère au téléphone ;
- 1.9. / *(*) / Sophie a le nez rouge, c'est un maléfice ;
- 1.10. / * * / Sophie imagine qu'un chevalier parviendra jusqu'à elle, frotera son nez contre le sien et la délivrera du maléfice ;
- 1.11. / * * / Un garçon, nouveau locataire, frappe à la porte de Sophie pour demander une pompe à bicyclette ;
- 1.12. / * * / Sophie imagine que son preux chevalier est arrivé...

En voulant clarifier les choses, ce repérage a mis en évidence une structure de doubles nœuds (***) dans laquelle l'imagination de Sophie fait surgir un récit dans le récit. C'est donc bien un schéma doublement articulé qu'il faut respecter en maintenant l'enchevêtrement des deux « fictions ». Une autre astuce de Sempé aura aussi été de couper le récit à l'un des moments où il y a précisément coïncidence de ces deux plans.

2. La syntaxe globale du récit

Un second découpage est nécessaire, il doit nous conduire dans la recherche d'une fin qui soit en fonction de la syntaxe globale du récit.

2.1 Un équilibre prétextuel renvoie dans la fiction 1 à un état de santé et de tranquille bonheur (1.0) ;

Celui-ci correspondrait dans la fiction 2 « aux années merveilleuses vécues dans le domaine des Grands sentiments » (1.3) ;

2.2 Une première situation de rupture est signalée dans la fiction 1 par une détérioration de l'état de santé et l'empêchement de sortir (1.1, 1.2, 1.4, 1.6, 1.8). Dans la fiction 2, la situation de rupture est produite par une force perturbatrice identifiée comme étant celle d'Usure du Temps qui cherche à nuire, et détient Sophie prisonnière (1.5, 1.7) ;

2.3 Le déséquilibre se concrétise, de façon assez inattendue, avec le détail du nez rouge (fiction 1) qui peut tomber (fiction 2) par œuvre de maléfice (1.9) ;

2.4 Une force inverse doit agir : c'est l'arrivée du voisin dans la fiction 1, interprétée dans la fiction 2 comme l'apparition du preux chevalier (1.10, 1.11, 1.12) ;

2.5 L'équilibre originel devra être rétabli, probablement sous une autre forme, qui peut être la disparition du maléfice, équilibre qu'il restait à trouver, en faisant

essentiellement appel à notre imagination, mais sans pour autant mettre en danger la structure initialement créée par l'auteur.

En définitive, nous dirions qu'un travail similaire sur l'écriture de Sempé a des chances d'être bien reçu par un public d'adolescents, qu'il permet au professeur d'aborder, de manière plaisante, la question centrale de l'agencement des récits, et que, à l'instar de Sempé lui-même, on développe ici le langage de l'imagination.

Quelques auteurs (classiques) traitant de l'analyse structurale :

T. TODOROV, V. PROPP, R. BARTHES, A. J. GREIMAS, C. BREMOND.

La nouvelle : citations

Dominique Barbéris

Une bonne nouvelle, c'est un texte qui contient en quelques pages le concentré d'un univers. C'est moins de l'ordre de la rapidité, de la surprise, que de la concentration. Il doit y avoir quelque chose d'enveloppé, d'allusif, d'aigu qui se prolonge en vous comme la sonorité d'une note.

Lire. *Le magazine des livres et des écrivains* 337, été 2005,
Enquête : «La nouvelle, mode d'emploi...»

Christiane Baroche

Je trouve que dans les textes courts il y a un côté incisif, un côté facilement mordant. (...) La nouvelle, finalement, (...) demande, exige, réclame et tape du pied.

France Culture, Émission Cote d'amour du 16.01.1989:
Nouvelles : bonnes nouvelles!

Charles Baudelaire

La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet.

Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1961

Paul Bourget

La matière de la nouvelle est un épisode, celle du roman une suite d'épisodes. Cet épisode que la nouvelle se propose de peindre, elle le détache, elle l'isole. Ces épisodes, dont la suite fait l'objet du roman, il les agglutine, il les relie. Il procède par développement, la nouvelle par concentration.

«Mérimée nouvelliste», in *Revue des Deux Mondes*,
15 novembre 1920

William Boyd

Une bonne nouvelle est une narration qui procure une charge esthétique différente, en un sens, du plaisir de la lecture d'un roman. C'est (...) plus intense, plus obsédant, parce que vous lisez une histoire d'un seul trait. Une bonne nouvelle est comme une pilule multivitaminée – pleine de bonnes choses différentes en un seul comprimé.

Lire. *Le magazine des livres et des écrivains* 337, été 2005,
Enquête : «La nouvelle, mode d'emploi...»

Michel Braudeau

Pour l'auteur, la nouvelle est une aubaine. Elle lui évite ces longues agonies qui accompagnent la ponte des romans, ces nuits blanches interminables...

La nouvelle voyage léger, ce qui ne veut pas dire court. Elle prend moins de mots, c'est un raccourci vers le cœur.

La nouvelle suggère, laisse beaucoup de blanc, de marge, que le lecteur comble à son gré.

Le Monde, «Le Monde des livres», le 22 mai 1992

Marcel Brion

Une nouvelle n'est ni l'ébauche ni le résumé d'un roman, mais une œuvre d'art totale en elle-même, se suffisant à elle-même, contrainte mais enrichie par ses limites, et obéissant à une technique qui exige autant d'application que de spontanéité. C'est pourquoi il y a fort peu de bonnes nouvelles. (...)

L'esthétique de la « short story » est exactement contraire à celle du roman. Elle oppose à sa continuité le choix d'un seul moment, elle ne décrit pas l'existence des êtres, mais au moyen d'une « coupe », d'un prélèvement, elle nous initie à leurs existences intimes, elle nous les montre non dans un enchaînement de faits, mais dans un instant caractéristique.

« Félicité par Katherine Mansfield »,
in *Revue hebdomadaire*, mai 1928

Antonia Fonyi

Genre à mille visages, « la » nouvelle n'existe pas, (...) « il n'y a que des nouvelles ».

Dictionnaire des genres et notions littéraires,
Encyclopaedia universalis, 1997

Pascale Gautier

La nouvelle doit être une figure géométrique parfaite. Tout est dans l'ellipse, le mouvement, puis la chute.

Lire. Le magazine des livres et des écrivains 337, été 2005,
Enquête : « La nouvelle, mode d'emploi... »

René Godenne

Là, point de bruit, rien d'inutile. En dix pages, il faut toucher la sensibilité du lecteur, lui donner à voir, et régler l'action du début à la fin. La nouvelle se caractérise par l'économie de moyens. Chaque mot doit être pesé. La nouvelle est l'art de l'échange et de la communication. Elle ne peut aller qu'à l'essentiel. (...)

Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985),
Genève, Droz, 1989

Florence Goyet

La nouvelle expulse de son champ tout ce qui n'est pas son sujet.
En somme, l'une des recettes pour réussir une nouvelle est de choisir un sujet étranger ou étrange.

La nouvelle. 1870-1925, 1993

Daniel Grojnowski

La nouvelle est un genre polymorphe qui se prête à tous les avatars. Elle est, comme la citrouille de Cendrillon, un objet de métamorphoses.

Lire la nouvelle, 1993

Éric Holder

C'est un récit dégraissé comme chez Hemingway.

Lire. Le magazine des livres et des écrivains 337, été 2005,
Enquête : « La nouvelle, mode d'emploi... »

Paul Morand

Une nouvelle se boucle assez rapidement. On part d'un point A, on se rend à un point B. La nouvelle, c'est un saut en parachute où il faut sauter à la bonne hauteur. Dans un roman, on a toujours le temps de corriger la trajectoire et de se rattraper en plein exercice.

Entretien avec Paul Morand, in «La nouvelle par ceux qui la font»,
Les Nouvelles littéraires n° 2466, du 30.12.74 au 5.01.75

Thierry Ozwald

Tout le monde pense savoir ce qu'est une nouvelle et être capable de la distinguer des autres formes littéraires, mais personne n'est en mesure ou n'éprouve le besoin de la définir avec précision et certitude.

La nouvelle, 1996

Fabrice Pataut

Une bonne nouvelle est une nouvelle dont on sait qu'on la redécouvrira entièrement à la prochaine lecture. La nouvelle parfaite est celle que nous lirions dans ce but un nombre infini de fois si la possibilité nous en était offerte.

Lire. Le magazine des livres et des écrivains 337, été 2005,
Enquête : «La nouvelle, mode d'emploi...»

BIBLIOGRAPHIE

Nouvelles, textes narratifs, thèmes

Études

- B. ALLUIN et Y. BAUELLE (éds), *La nouvelle II. Nouvelles et nouvellistes au XX^e siècle*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- B. ALLUIN et F. SUARD (éds), *La nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991.
- Ph. ANDRÈS, *La nouvelle*, Paris, Ellipses, 1998.
- J.-P. AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, Paris, A. Colin, 1977.
- R. AUDET, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, 2000.
- R. BERTRAND, *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.
- H. BONHEIM, *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1986.
- J.-P. BOUCHER, *Le recueil de nouvelles. Étude sur un genre littéraire dit mineur*, Québec, Fides, 1992.
- P. CARMIGNANI, *Aspects de la nouvelle*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- P.-G. CASTEX, *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1994.
- E. CURRENT-GARCIA et P. WALTON (éds), *What is the Short Story?*, New York, Scott, Foresman & Co, 1974 revised ed.
- O. DEZUTTER et J.-P. DE CRUYENAERE, *Le conte. Textes pour la classe de français et Vade-mecum du professeur de français*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1990.
- O. DEZUTTER et T. HULHOVEN, *La nouvelle. Textes pour la classe de français et Vade-mecum du professeur de français*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1991.
- C. DOUZOU et L. GAUVIN (dir.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006.
- V. ENGEL (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Actes du colloque de l'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, Frasne, Canevas éditeur, Québec, L'instant même, Echternach, Phi, 1994.
- V. ENGEL et M. GUISSARD (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, volume premier, Actes du colloque de Metz, juin 1996, Ottignies, Quorum, 1997.
- V. ENGEL et M. GUISSARD (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, volume second, Actes du colloque de Metz, juin 1996, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2001.
- F. EVRARD, *La nouvelle*, Paris, Seuil, 1997.
- F. GALLAYS et R. VIGNEAULT, *La nouvelle au Québec*, Québec, Fides, 1996.
- A. G. GEORGE, *Short Fiction in France. 1800-1850*, Syracuse, Syracuse UP, 1964.
- R. GODENNE, *La nouvelle de A à Z*, Auxerre, Rhubarbe, 2008.
- R. GODENNE, *Études sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Slatkine, 2005.
- R. GODENNE, *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Champion, 1993.
- R. GODENNE, *Premier supplément à la bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1990)*, Genève, Librairie Droz SA, 1992.

- R. GODENNE, *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Librairie Droz SA, 1989.
- R. GODENNE, *Études sur la nouvelle française*, Genève-Paris, Slatkine, 1985.
- R. GODENNE, *La nouvelle française*, Paris, PUF, 1974.
- F. GOYET, *La nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993.
- C. GRALL, *Le sens de la brièveté*, Paris, Champion, 2003.
- J. GRATTON et J.-P. IMBERT, *La nouvelle hier et aujourd'hui*. Actes du colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997.
- D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
- M. GUISSARD, *La nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2002.
- C. HANSON, *Short Story and Short Fiction, 1880-1980*, New York, Saint Martin's Press, 1985.
- M. ISSACHAROFF, *L'espace et la nouvelle*, Paris, Librairie José Corti, 1976.
- J. LECARME et B. VERCIER (rééd.), *Maupassant miroir de la nouvelle*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988.
- S. LOHAFFER, *Coming to Terms with the Short Story*, (s.l.), Louisiana State UP, 1983.
- M. LORD et A. CARPENTER (dir.), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997.
- G. MATTHIEU-CASTELLANI, *La conversation conteuse, Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992.
- C. E. MAY (ed.), *Short Story Theories*, Athens, Ohio UP, 1976.
- C. E. MAY (ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio UP, 1996.
- F. O'CONNOR, *The Lonely Voice, a Study of the Short Story*, London, Harper & Row, 1985.
- S. O'FALOAIN, *The Short Story*, London, Collins, 1948.
- T. OZWALD, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996.
- G. PELLERIN, *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec, L'instant même, 1997.
- C. PUJADE-RENAUD et D. ZIMMERMANN (dir.), *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Manya, 1993.
- A. SEMPOUX, *La nouvelle*, Turnhout, Brepols, 1973.
- V. SHAW, *The Short Story: a Critical Introduction*, London-New York, Longman, 1983.
- M. SPADA, *Érotiques du merveilleux. Fictions brèves de langue française au XX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1983.
- Th. et F. THUMEREL, *Maupassant. Thèmes et œuvres*, Paris, A. Colin, 1992.
- P. TRAHARD, *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*, Paris, Librairie Nizet, 1952.
- M. VIEGNES, *L'esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle*, New York, Peter Lang, 1989.
- A. WHITFIELD et J. COTNAM, *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto, Gref (Groupe de recherche en études francophones), Montréal, XYZ, 1993.
- P. YERLES et M. LITS, *Le fantastique*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1990.
- Articles**
- M. ARLAND, « Sur l'art de la nouvelle », in *Lettres de France*, Paris, Albin Michel, 1951.

- G. BELZANE, «Un genre à part», www.cndp.fr/revueTDC/776-41209.htm (22.12.2006).
- A. BERTHIAUME, «À propos de la nouvelle ou Les enjeux de la brièveté», *Écrits du Canada français*, n° 74, Montréal, 1992.
- J. BLOT, «Daniel Boulanger et le temps de la nouvelle», *La Nouvelle Revue Française*, n° 225, 1971.
- D. BOULANGER, «De la nouvelle», *La Nouvelle Revue Française*, n° 265, 1975.
- A. BRAGANCE, «Éloge de la nouvelle», *Le Monde des Livres*, 22 avril 1983.
- F. CICUREL, «Lecture de la nouvelle», *Le Français dans le Monde* n° 176, 1983.
- ÉTIEMBLE, «Nouvelle», article in *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (préf. François Nourissier), Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1997, p. 496-506.
- Ch. FERNIOT, Ph. DELAROCHE, A. FILLON et B. LIGER, «La nouvelle, mode d'emploi ...», dossier in *Lire. Le magazine des livres et des écrivains*, n° 337, 2005.
- C. GRALL, «La nouvelle relève-t-elle d'une écriture économe?», *La Voix du regard* n° 14, 2001, site www.voixduregard.org/economie.htm (4.12.2006).
- «La nouvelle, un pari pédagogique», dossier littéraire, in *Nouvelle Revue Pédagogique* 1, septembre 1988.
- P. MERTENS, «Faire bref et en dire long», in *Pour la nouvelle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990.
- B. VISAGE, «Les Moins-que-rien», *La Nouvelle Revue Française*, n° 540, 1998.

Didactique de la littérature

Études

- M.-C. ALBERT et M. SOUCHON, *Les textes littéraires en classe de langue*, Paris, Hachette, 2000.
- S. BASSNETT et P. GRUNDY, *Language through Literature: Creative Language Teaching through Literature*, London, Longman, 1993.
- H. BESSE, *Méthodes et pratiques des manuels de langue*, Paris, Didier-Crédif, 2001.
- D. BIRCH, *Language, Literature and Critical Practice*, London, Routledge, 1989.
- H. BLOOM, *The Western Canon*, New York, Harcourt Brace, 1994.
- C. J. BRUMFIT et M. BENTON (eds), *Teaching Literature: A World Perspective*, Basingstoke/London, Modern English Publications/The British Council, 1993.
- Ch. J. BRUMFIT, *Language and Literature Teaching: From Practice to Principle*, London, Pergamon Press, 1985.
- Ch. J. BRUMFIT et R. CARTER (éds), *Literature and Language Teaching*, Oxford, Oxford UP, 1986.
- R. CARTER et D. BURTON (éds), *Literary Text and Language Study*, London, Edward Arnold, 1981.
- R. CARTER et M. N. LONG, *The Web of Words : Exploring Literature through Language*, Cambridge, Cambridge UP, 1987.
- R. CARTER et J. Mc RAE (éds), *Language, Literature and the Learner: Creative Classroom Practice*, Harlow, Longman, 1996.
- R. CARTER, *Language and Literature. An Introductory Reader in Stylistics*, London, George Allen and Unwin, 1982.
- R. CARTER, R. WALKER et C. J. BRUMFIT (éds), *Literature and the Learner: Methodological Approaches*, Basingstoke/London, Modern English Publications/The British Council, 1989.

- F. CICUREL, *Lectures interactives en langue étrangère*, Paris, Hachette, 1991.
- J. COLLIE et S. SLATER, *Literature in the Language Classroom. A resource book of ideas and activities*, Cambridge, Cambridge UP, 1987.
- B. CONORT, *Literary Appreciation: A Practical Guide to the Understanding and Enjoyment of Literature in English*, Harlow, Longman, 1968.
- B. CONORT, *The Teaching of Literature in Developing Countries*, Harlow, Longman, 1971.
- J.-P. CUQ et I. GRUCA, *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, Pug, 2003.
- N. FABB *et al.* (eds), *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, Manchester, Manchester UP, 1987.
- J.-P. GOLDENSTEIN, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990.
- A. KOZŁOWSKI, *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych*, Warszawa, WsiP, 1991.
- G. LAZAR, *Literature and Language Teaching. A guide for teachers and trainers*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.
- H. L. B. MOODY, *The Study of Literature: Or, Literary Studies and Creative Writing*, London, George Allen and Unwin, 1972.
- M. NATUREL, *Pour la littérature. De l'extrait à l'œuvre*, Paris, CLÉ International, 1995.
- M. PENDANX, *Les activités d'apprentissage en classe de langue*, Paris, Hachette, 1998.
- Ch. POSLANIEC, *Vous avez dit «littérature»?*, Paris, Hachette, 2002.
- M. SHORT (ed.), *Reading, Analyzing and Teaching Literature*, London, Longman, 1989.

Articles

- E. ARGAUD, «Sensibiliser à l'altérité par le texte francophone», in *Le Français dans le Monde* n° 333, 2004.
- D. BERTRAND et F. PLOQUIN, «Lire pour écrire», in «Littérature et enseignement. La perspective du lecteur», n° spécial du *Français dans le Monde*, 1988.
- J.-F. BOURDET (1988), «Texte littéraire: l'histoire d'une désacralisation», in «Littérature et enseignement. La perspective du lecteur», n° spécial du *Français dans le Monde*, 1988.
- B. CONORT, «Le paysage poétique français», in «La poésie aujourd'hui», *Le Français dans le Monde* n° 325, 2003.
- I. GRUCA, «Didactique du texte littéraire, un parcours par étapes», in *Le Français dans le Monde*, n° 285, 1996.
- I. JANOWSKA, «Tekst literacki w nauce języka obcego – bogactwo języka, wiele sc interpretacji, uczuc i emocji», in *Języki Obce w Szkole* 3, 1999.
- J.-L. JOUBERT, «Enseigner les littératures francophones», in *Le Français dans le Monde* n° 343, 2006.
- E. KALINOWSKA, «Une place d'honneur pour la littérature en langue étrangère!», in *Le Français dans le Monde* n° 334, 2004.
- R. MACHUCA, «Privilégier le texte littéraire», in *Le Français dans le Monde* n° 332, 2004.
- H. MROZOWSKA, «Tekst literacki jako strategia dydaktyczna w nauce języka obcego», in *Języki Obce w Szkole* 3, 2001.
- J. PEYTARD, «Des usages de la littérature en classe de langue», in «Littérature et enseignement. La perspective du lecteur», n° spécial du *Français dans le Monde*, 1988.

S. RACHDAN, «Le texte littéraire, document authentique», in *Le Français dans le Monde* n° 330, 2003.

B. UHODA, «Analyser le texte littéraire», in *Le Français dans le Monde* n° 325, 2003.

Manuels

M. BARTHE et B. CHOVELON, *Lectures d'auteurs. 45 textes littéraires annotés avec exercices*, Grenoble, PUG, 2005.

N. BLONDEAU, F. ALLOUACHE et M.-F. NÉ, *Littérature progressive du français. Niveau intermédiaire*, Paris, CLÉ International, 2003.

N. BLONDEAU, F. ALLOUACHE et M.-F. NÉ, *Littérature progressive du français. Niveau débutant*, Paris, CLÉ International, 2004.

N. BLONDEAU, F. ALLOUACHE et M.-F. NÉ, *Littérature progressive du français. Niveau avancé*, Paris, CLÉ International, 2005.

M.-H. ESTÉOULE-EXEL et S. REGNAT RAVIER, *Livres ouverts. Approche des textes littéraires français et francophones*, Grenoble, PUG, 2008.

Sitographie : Sites consacrés aux textes narratifs brefs

www.centrejacquespetit.com/godenne/liseur/index.php

www.atelierdugue.com/

www.instantmeme.com

www.cafe.montreal.ca/genres/n-nouvel.html

<http://home.ican.net/~galandor/littera/nouv.htm>

<http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/sujets/nouvelle.html>

www.nouvelle-donne.net

www.fl.ulaval.ca/cuentos/

www.1000nouvelles.com

www.bonnesnouvelles.net

www.ancriers.org

www.larevuedesressources.org

www.meshistoires.com

<http://site.voila.fr/nouvelleaupluriel>

VARIA

Une méthodologie interartistique pour étudier les rapports entre œuvres littéraires, peintures et films

Récit d'une expérience d'enseignement à l'E. N.S. de Budapest

DAVID RAVET

Université Paris III, UMR7171 Paris III-CNRS

Introduction

Nous poserons les questions centrales de la mise en place d'une approche pluridisciplinaire et interartistique du texte littéraire par son étude en comparaison aux arts plastiques et cinématographiques. Cette approche permet de dynamiser davantage l'enseignement de l'objet littéraire en apportant aux étudiants ou aux élèves une compétence culturelle plurielle et des outils d'analyse picturale et filmique. Ainsi, l'analyse du texte littéraire s'enrichit, et sa mise en relation à l'image motive très souvent les étudiants. Le rapport Arts et Littérature peut s'organiser autour de plusieurs approches : approches intertextuelles, intericoniques, génériques, structurales et thématiques.

Cet axe transartistique développe également d'autres exercices pédagogiques et moyens d'évaluation que ceux utilisés dans une classe de littérature de type académique.

Les enjeux, les finalités et les évaluations propres à la construction de cette méthodologie interartistique seront étudiés à travers le récit et la théorisation de notre expérience d'enseignement d'un séminaire semestriel de Maîtrise en Littérature française et comparée à l'École Normale Supérieure Eötvös Kollegium de Budapest (2001-2002).

Ce séminaire intitulé *Arts et Littérature en France de 1907 à 1940: du cubisme au surréalisme* s'organisait autour d'un axe certes interartistique, mais aussi interculturel avec l'étude de l'internationalisation des quatre mouvements artistiques étudiés : le cubisme, le simultanésisme, le dadaïsme et le surréalisme. Les techniques picturales et littéraires ainsi que les principales idées esthétiques et politiques des mouvements choisis furent analysées et comparées. Cette étape permit d'initier les étudiants aux problématiques des liens entre les avant-gardes poétiques, picturales et filmiques du début du XX^e siècle, et de leur apprendre à décrire et interpréter des œuvres littéraires hybrides comme les calligrammes d'Apollinaire ou le premier poème-tableau simultané de Cendrars et Sonia Delaunay : le « Transsibérien ». Ce séminaire a également permis aux apprenants de comprendre leur *corpus* littéraire dans l'histoire des esthétiques, et de développer des compétences interartistiques et interculturelles.

Cette communication se déroulera en deux temps : la présentation du contenu et du sens des séquences pédagogiques avec une description des approches méthodologiques employées lors de notre séminaire interartistique, et l'organisation des évaluations et ses effets sur l'enseignement de l'objet littéraire à un niveau Master.

Contenu et sens du séminaire interartistique Littérature et Arts en France de 1907 à 1940

Plusieurs questions didactiques se sont posées lors de l'introduction et de l'explication du séminaire aux étudiants : Comment concevoir et utiliser des analyses artistiques en français langue étrangère ? Quels sont les apports de ces analyses pour

la compréhension d'un objet littéraire et de ses rapports à un contexte culturel plus large ? Comment organiser des comparaisons transartistiques ?

Le cours sur le cubisme a consisté en une présentation des idées et techniques de ce mouvement comme la nouvelle perception du réel par déconstruction, l'utilisation des lettrines, la technique du collage de journal, l'hétérogénéité des matériaux picturaux. Les étudiants et nous-même avons commenté des diapositives de tableaux et de collages de Picasso, Braque, Duchamp, etc. Nous avons analysé un extrait des *Méditations esthétiques* d'Apollinaire comme initiation aux problématiques des liens entre peinture et poésie d'avant-garde. Pour montrer la possibilité d'une réalisation picturale du poème, nous avons fait l'exégèse précise du calligramme : « La colombe poignardée et le jet d'eau » d'Apollinaire.

Dans cette séance de quatre heures, nous avons deux objectifs pédagogiques : initier l'étudiant à l'analyse picturale, et lui présenter l'importance du rapport étroit entre poésie et peinture dans les esthétiques du début du XX^e siècle. Nous avons défini des sortes de pistes d'analyse pour aborder et étudier une peinture, et nous avons travaillé sur le vocabulaire spécifique de l'art pour mieux décrire l'espace de la toile. Les étudiants devaient réfléchir sur les différents aspects de la peinture figurative pré-cubiste, pour mieux comprendre et cerner les apports révolutionnaires du cubisme dans l'art et dans la perception du réel en poésie. Il s'agissait pour les étudiants de travailler sur la composition générale de la peinture, sur les rapports spatiaux entre les personnages, sur l'organisation géométrique des éléments, sur la déconstruction des représentations humaines et ses effets esthétiques.

Après la présentation de ces consignes, nous avons travaillé sur le système calligrammatique, ses différentes formes chez Apollinaire (calligramme figuratif, allégorique etc.). Nous avons posé les questions inhérentes à sa lecture et à son interprétation. Ce qui était ardu pour un apprenant, c'est qu'il n'était plus face à un texte linéaire mais face à un espace littéraire d'une forme neuve, qui ne lui donnait pas d'indications précises pour le déchiffrer, et le mettre en ordre. L'étudiant ou le lecteur doit mettre en forme le visible pour qu'il soit lisible, le traduire en linéaire tout en l'étudiant comme une fusion de la graphie, du dessin et de la mise en espace des vers. Il confronte ainsi deux types d'analyses : l'analyse de l'approche analytico-discursive à celle de l'approche synthético-idéographique. L'apprenant devait étudier les jeux subtils entre graphie, dessin et sens en tenant compte des différences de typographie et de dispositions spatiales géométriques. L'étude du signifiant graphique devient alors fondamentale dans l'interprétation du poème.

Le calligramme présente donc la page poétique comme un espace à regarder qui révolutionne la lecture. Le lecteur s'inventerait alors une circulation dans le texte qui ne serait pas prédéterminée. L'enseignant pourrait, dans une approche plus générale, montrer ce processus de graphitisation du texte. Plusieurs questionnements sont essentiels à l'étude des calligrammes : Comment le poème est-il mis en espace ? Comment le vers est-il éclaté et quelles sont les significations des différents types d'éclatement, d'explosion du vers ? Les mises en scène spatiales du poème sont-elles mimétiques ?

Le calligramme tend à la simultanéité, autre innovation du XX^e siècle. Le cours sur le simultanésisme s'est composé de lectures et d'analyses d'articles de Robert Delaunay sur le simultanésisme et la peinture pure, extraits de son livre *Du cubisme à l'art abstrait*. Nous avons présenté la théorie du contraste simultané des couleurs par le biais d'études d'œuvres du couple Delaunay comme la série des « Fenêtres », et des « Disques » de Robert Delaunay, ou les tableaux, affiches et robes simultanées de Sonia Delaunay. Nous avons analysé en groupe l'*incipit* du « Transsibérien » et des passages fortement oppositionnels de ce poème, comme le contraste entre le voyage dans le train et le voyage imaginaire du poète avec Jeanne.

Cendrars écrit ainsi ses impressions sur le voyage réel infernal :

«Tous les boucs émissaires ont crevé dans ce désert
Entends les sonnailles de ce troupeau galeux Tomsk
Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk
La mort en Mandchourie
Est notre dernier débarcadère est notre dernier repaire
Ce voyage est terrible¹»

Ce passage s'oppose au voyage paradisiaque évoqué par le poète :

«Nous nous aimerons dans les ruines majestueuses d'un
temple aztèque
Tu seras mon idole
Une idole bariolée enfantine un peu laide et bizarrement étrange²»

Cette étude a mis l'accent sur la transposition des techniques de contrastes d'un art à l'autre. Les étudiants et nous avons commencé à analyser plus précisément le rapport entre peinture et poésie à travers le premier poème-tableau simultané de Sonia Delaunay et de Cendrars : le « Transsibérien ».

Avec cet exercice, on dépassait alors les simples comparaisons ou correspondances d'un art à l'autre, pour se pencher sur les formes et caractéristiques d'un objet intrinsèquement interartistique. Cette étape était primordiale dans la construction du séminaire. Plusieurs difficultés de lecture et d'analyse surgirent alors pour les étudiants. Ces difficultés furent liées à l'esthétique de Sonia Delaunay, à sa volonté de dépasser la notion de figuration, d'illustration et de *mimésis* par rapport à la narration du poème de voyage. Il s'agit pour l'étudiant de renouveler son herméneutique littéraire, de la réinventer pour dépasser les difficultés de la description et de l'interprétation transartistique. L'étudiant perçoit ainsi différemment la construction et la signification du poème, et se pose d'autres questions telles que : Quelles sont les corrélations entre dispositions des couleurs et dispositions des strophes ou des vers ? Quelle est l'importance des références artistiques dans la construction et l'imaginaire du voyage ? Quels sont les effets et les significations possibles des techniques du contraste simultané des couleurs ? Qu'apportent-elles de plus au poème et à son interprétation ?

La nature du rapport entre le poème de Cendrars et la composition picturale de Sonia Delaunay exclut toute dimension imitative et illustrative et détruit une interprétation de type iconographique occidentale. En effet, ce poème-tableau convoque d'autres traditions culturelles éloignées de la peinture française : les tableaux-poèmes chinois et japonais. La perspective d'analyse dépasse alors la simple étude du mouvement interartistique qu'est le simultanésisme pour entrer dans une dimension de comparaisons interculturelles France-Asie de la peinture et de son rapport à la narration et à la poésie. L'interartistique se mêle ici à l'interculturel.

Le cours sur le dadaïsme s'est constitué d'une présentation et d'une discussion sur le concept d'anti-art, puis d'une analyse des manifestes de Tristan Tzara et du manifeste *Cannibale Dada* de Francis Picabia. Les étudiants ont commenté de manière orale des diapositives d'œuvres de Picabia, de Duchamp (avec comme référence la définition du *ready-made*), de Max Ernst, d'Hans Arp et des photomontages de la branche allemande du mouvement comme ceux de Raoul Hausmann. Nous avons également présenté le théâtre dada à travers l'étude du prologue et des scènes six et sept de l'acte I des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, et à travers l'exposé de l'esthétique novatrice de Georges Ribemont-Dessaignes.

Notre objectif était d'enseigner un concept esthétique et artistique original, en totale rupture avec la pratique précédente des beaux-arts, et qui a eu des

répercussions et des influences jusqu'à nos jours (voir le happening). La difficulté propre à ces cours était de transmettre aux étudiants les tensions et les paradoxes du mouvement : art et destruction de l'art ; politique pacifiste et manifestations violentes, anarchistes, surtout anti-bourgeoises ; utilisation du quotidien (*ready made* de Duchamp) et satire extravagante et irrespectueuse (critique sociale de Grosz, poèmes simultanés de Tristan Tzara et Hugo Ball) ; mouvement esthétique et conception individualiste et libératrice de l'art.

Pour le cours sur le surréalisme, nous avons analysé le premier manifeste surréaliste d'André Breton en 1924, puis nous avons présenté les principales idées et techniques du mouvement comme l'écriture automatique, les notions de surréalité, de rêve, le rapport du mouvement à la psychanalyse, à la psychiatrie (avec son intérêt pour l'écriture des malades mentaux) et son rapport à la politique. Les étudiants ont étudié en classe des diapositives d'œuvres de Miro, Dali, Tanguy, Magritte, Masson. Une séquence pédagogique a aussi été entièrement consacrée aux rapports entre les titres et les contenus des peintures d'Yves Tanguy. Nous pouvons prendre pour exemple le tableau intitulé « Papa, maman est blessée » de Tanguy de 1927.

Une autre séquence s'est focalisée sur la projection de *L'Âge d'or* de Luis Buñuel (1930) et les réactions des étudiants face aux thèmes, aux provocations, à l'érotisme et au montage du film.

Lors de cette séquence, une nouvelle étape du cours transartistique a été franchie par l'initiation à l'analyse filmique. Plusieurs questions se sont posées à ce niveau du séminaire : Comment décrire une séquence filmique ? Comment enseigner les instruments d'une analyse cinématographique, sans être trop technique ? Les difficultés étaient multiples et de nature différente : l'acquisition d'un vocabulaire de base spécifique aux procédés filmiques (fondus, floutage, gros plan, travelling, contre-plongée etc.), l'analyse structurelle d'une œuvre surréaliste détruisant conventions et logiques, l'appréhension d'un éclatement des genres filmiques, le rapport individuel à une œuvre sulfureuse d'un érotisme débridé et parfois loufoque. Nous prendrons l'exemple d'une des images scandaleuses du film de Buñuel.

Nous nous sommes interrogés sur les procédés communs des œuvres littéraires, picturales et filmiques. Nous avons alors présenté la ressemblance esthétique des notions d'intertextualité et d'intericonicité. En effet, l'intericonicité est la référence explicite ou implicite d'une œuvre graphique ou iconique à l'intérieur d'une œuvre plastique. Nous avons alors choisi les exemples d'un tableau dadaïste très célèbre de Duchamp prenant la Joconde pour modèle : LHOQQ ou les tableaux de Picasso inspirés des *Ménines de Velásquez*³ et du *Déjeuner sur l'herbe de Manet*⁴ de 1961⁵.

La compréhension du rapport étroit entre intertextualité et mémoire de l'image ou intericonicité sert à développer chez les étudiants une compétence pluridisciplinaire en histoire de l'art, du cinéma et de la littérature. Dans le cadre d'un séminaire sur les avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle, les notions d'intertextualité et d'intericonicité permettent de travailler sur la subversion de la norme artistique et sur les formes de contre-culture.

Évaluation de ce séminaire : exercices proposés, difficultés ressenties

Nous vous présenterons à présent les différents exercices d'évaluation proposés aux étudiants lors de notre séminaire transartistique, et les difficultés propres à ces évaluations. Il existe une progression entre des évaluations de type traditionnel et d'autres plus novatrices ou inhabituelles en classe de littérature française. Les principales évaluations demandées furent des exercices de comparaison entre une peinture et une poésie, l'analyse du rapport entre titres et contenus des tableaux (importante notamment pour mieux comprendre le surréalisme pictural), une production écrite sur la visite d'une exposition ou le compte rendu sur un musée, les

lectures analytiques d'articles sur les problèmes d'esthétique picturale et poétique (par exemple *Méditations esthétiques* d'Apollinaire ou *Du cubisme à l'art abstrait* de Robert Delaunay).

Nous leur avons demandé de dépasser le stade purement biographique de l'étude littéraire ou picturale, de s'éloigner du style des articles encyclopédiques, de ne pas s'arrêter à une analyse purement descriptive de l'œuvre étudiée. Par conséquent, les étudiants devaient travailler dans le sens d'une interprétation personnelle et argumentée.

Pour faciliter le travail des étudiants, nous avons créé une brochure présentant des poèmes de Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, André Breton, Max Jacob, Paul Éluard, Robert Desnos, Benjamin Péret etc. Nous leur avons demandé de choisir un ou plusieurs poèmes à étudier et de les mettre en rapport avec un tableau, un dessin, une séquence filmique, ou même une œuvre musicale. Ce rapport pouvait être de différents ordres : être une simple correspondance, un rapport d'influence, une parodie, une œuvre transartistique comme les calligrammes ou le poème-tableau du « Transsibérien » que nous avons étudiés en classe. Nous donnons quelques exemples de recherches des apprenants : une étudiante a travaillé sur certains tableaux de Juan Gris utilisant des poèmes de Reverdy, une autre a comparé des cadavres exquis littéraires et picturaux (il en existe dans la collection du Musée d'art moderne de la Ville de Paris), un autre apprenant a vu des correspondances entre des poèmes de Desnos et des tableaux de Tanguy, une étudiante a réfléchi sur les lettrines et les vers intégrés aux tableaux de Joan Miro.

Nous avons par ailleurs lancé des activités d'ateliers créatifs interartistiques parallèlement aux séances du séminaire. Les étudiants créaient en français des calligrammes, des poèmes-tableaux (surtout par l'emploi de la technique du collage), des courts métrages (en caméscope) sur un mouvement artistique et littéraire du XX^e siècle (imitation d'interview d'un chef d'une école artistique, récitation de poèmes, explication de l'esthétique du mouvement, insertion de reproduction de tableaux avec commentaires etc.).

Après chaque création, l'étudiant devait exposer son projet aux autres apprenants en expliquant ses motivations, ses objectifs artistiques, sa conception de la création, en commentant son œuvre et ses rapports avec les quatre mouvements étudiés en classe. Les résultats ont été très bons car les étudiants étaient motivés par cette approche transartistique. Les créations ne furent pas des imitations ni des adaptations des œuvres du *corpus* du séminaire, mais leurs thématiques furent variées. En effet, il y eut un poème-tableau sur la ville de Budapest ; deux calligrammes figuratifs représentant les portraits des poètes hongrois Sandor Petofi (1823-1849) et Attila Jozsef (1905-1937), avec des vers traduits en français de quelques-unes de leurs créations les plus connues comme *Nemzeti Dal (Chant national)* de Petofi ; un court métrage sur le surréalisme avec des fausses interviews de Breton, des récitations de poèmes de Péret, d'Aragon et de Breton sur des vues du marché de Budapest (ancienne gare construite par Gustave Eiffel).

Une difficulté d'évaluation extérieure à notre approche transartistique est également survenue par la différence de notation entre la France et les pays de l'Europe centrale et de l'Europe de l'Est. En effet, la notation sur 20 contraste avec la notation sur cinq. Nous avons parfois eu du mal à nuancer alors les notes des étudiants.

Conclusion

Notre expérience d'enseignant de Littérature française et comparée à l'École Normale Supérieure de Budapest (dans le cadre de la Fondation franco-hongroise pour la jeunesse) nous a permis de développer et d'expérimenter une nouvelle méthodologie permettant une approche transartistique des textes littéraires. Elle fut

très positive également par les échanges interculturels fructueux qu'elle permet d'établir entre des étudiants hongrois et un jeune enseignant français.

Ces démarche et méthodologie transartistiques existent également au niveau secondaire dans la seconde Louvre du lycée Henri Bergson de Paris. Cette expérience pilote en France propose une articulation de toutes les matières scolaires (y compris scientifiques) autour de la présentation et de l'analyse des Beaux-Arts, avec une visite hebdomadaire au Musée du Louvre. Les vingt-deux élèves de cette classe ont aussi créé des toiles, et ils ont exposé récemment au Louvre quelques-uns de leurs meilleurs travaux. Cette expérience transdisciplinaire transartistique a donné de très bons résultats pédagogiques. Nous envisageons de publier d'ici peu un article à ce sujet.

¹ CENDRARS, Blaise, *Du monde entier*, Paris, Poésie/Gallimard, 1967, p. 35-36

² *Idem*, p. 38.

³ Le tableau *Les Ménines* de Velásquez date de 1656. Il est au Musée du Prado. Une des versions de Picasso datant de 1957 se trouve au Musée Picasso de Barcelone.

⁴ *Le Déjeuner sur l'herbe* peint par Manet date de 1863. Il est au Musée d'Orsay.

⁵ Le tableau de Picasso est à la galerie Rosengart de Lucerne.

Bibliographie

J. BIARD et F. DENIS, *Didactique du texte littéraire: progressions et séquences*, Nathan, 1995.

Iconographie et littérature: d'un art à l'autre, Rouen, CERHIS, Paris, PUF, 1983.

Le poète et le peintre au début du XX^e siècle, 8 et 9 décembre 2006 à Paris III, Colloque organisé par l'UMR7171 CNRS-Paris III et l'Institut franco-polonais de Paris, à paraître, Paris, Édition Calliopées.

B. OLLIER, *Textes-peintures. Réflexions sur une pratique picturale par l'intermédiaire d'une pratique d'écriture. Formes et fonctions substitutives. Modèles explicatifs*. Thèse de doctorat en philosophie à l'Université de Strasbourg 2, 1995.

M. SCHAPIRO, *Les mots et les images: sémiotique du langage visuel*, préface de Hubert Damisch, traduit de l'américain par Pierre Alferi, Paris, Macula, 2000.

D. SERRE-FLOERSHEIM, *Les courants littéraires et artistiques: de l'image au texte. I. Époque moderne 1850-1930*, Grenoble, CRDP, 1998.

À la recherche de l'identité dans *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun

VIRGINIA BOZA ARAYA¹

L'œuvre de Tahar Ben Jelloun dépeint, dans toute sa complexité, la culture arabomusulmane avec ses traditions, ses croyances et les conflits existentiels provoqués par les caprices de l'histoire. Faire découvrir ce monde empreint d'énigmes et sa douloureuse quête d'une identité à travers les stratégies narratives de Tahar Ben Jelloun, c'est le défi relevé par cet article. Cependant, il n'est pas aisé, pour les non-spécialistes, de comprendre les œuvres de Tahar Ben Jelloun, puisque, pour montrer la complexité de la culture, l'auteur superpose en les entremêlant différentes structures. Chacune d'elles schématise l'une des facettes de cette identité aliénée. La composition linéaire qui retrace la vie des personnages principaux a une composition circulaire qui marque l'errance perpétuelle d'une vie où les repères se perdent. L'organisation en diptyque rend palpable le conflit qui oppose la double culture imposée par l'histoire. Quant à la structure en miroir, elle symbolise le flou, aux mille reflets de cette identité. On comprend évidemment le message premier et les faits de société qu'il nous décrit et/ou dénonce. Nonobstant, le schéma narratif rend plus palpable la crise identitaire et le double qui marquent cette culture.

Lire Ben Jelloun, c'est plonger dans le cœur même de la société arabomusulmane et de la culture maghrébine en particulier, qu'il dévoile dans tous ses détails : ses rituels, ses conceptions de la vie, ses croyances, sa vie quotidienne, sa misère morale et physique, en créant, dans ses romans et dans ses essais, des portraits poignants d'une grande véracité. Ses personnages sont les porte-parole des opprimés, des femmes, des mendiants et de tous ceux qui ne peuvent jamais s'exprimer et dénoncer les injustices vécues.

Des spécialistes, comme Robert Elbaz, considèrent que : «Le roman maghrébin de langue française est essentiellement un roman mémoriel, un roman des origines, et son obsession première est de tout dire, de constituer ce livre – le livre total – où tout serait dit sur ce passé fuyant d'avant la chute coloniale et son prolongement dans l'histoire².»

C'est cette quête identitaire qui va articuler son œuvre, tant au niveau macro que micro, comme on pourra le constater dans l'analyse du roman *La Prière de l'absent*. Dès le départ, l'auteur énonce le sujet de son histoire et son appartenance au monde musulman car, ainsi que l'explique Boucheikri, *La Prière de l'absent* est la traduction de l'une des prières réservées aux morts dans le monde musulman³. Dans son œuvre, l'absent est celui qui a perdu son identité à cause de la colonisation, celui qui a oublié ses origines et en est mort. Mort évidemment symbolique. D'ailleurs, pour retrouver cette identité perdue, il faut se dépouiller de son passé, couper définitivement avec lui pour partir à la recherche de l'autre. De ce fait, Ben Jelloun multiplie à plaisir les récits de cette mémoire spoliée qui essaie de se reconstituer pour rétablir l'identité de tout un peuple. Pour reproduire cette recherche incessante d'une identité, cette errance qui fait tourner en rond, il met en place un récit dont la composition est labyrinthique car l'auteur nous emmène dans le dédale des histoires des personnages et de la société marocaine. Chaque personnage constitue une facette, une déchirure de cet univers dépossédé de ses racines. Ce n'est donc pas étonnant de trouver comme leitmotif les sèmes : origine (9)⁴ associé aux sèmes terre, désert, sable, dune, source (24), racines (12) ; mémoire (36) associé au passé (27) ; souvenir, aux images, oubli et ses dérivés (84), mort (78). Chaque personnage constitue une facette, une déchirure de cet univers dépossédé de ses racines.

Sous le(s) récit(s) principal(aux) se greffent une multitude de micro-narrations et des méta-narrations, souvent présentées en séries narratives⁵.

En guise de prologue, il met en scène Mochktar, le personnage central, qui vient de mourir et qui, tel un phénix, va renaître sous l'apparence d'un enfant pour « se mettre à la recherche de la substance essentielle qui donnerait à ce corps impatient souffle, vie et mémoire⁶ ».

Cet enfant n'est que le symbole du Maroc. Il l'affirme à plusieurs reprises. Il l'évoque dès le troisième chapitre où il dépeint les moments les plus significatifs de cette colonisation et les blessures que celle-ci a infligées au peuple. Le protectorat français exerçait tout son pouvoir sur les Marocains. Des massacres étaient perpétrés lorsque ce peuple se révoltait, ce qui explique l'émergence des partis nationalistes et, plus particulièrement, du parti *Istiqlal* (indépendance) en 1943 et de la résistance qui s'est organisée afin de lutter pour l'indépendance.

Les histoires du Maroc et du personnage sont parallèles et indissociables car Mochktar est né juste à cette période de troubles, de massacres, d'humiliations, de dissensions, de trahisons mais aussi de patriotisme.

Le récit de la vie des personnages a une structure circulaire dans laquelle l'auteur les présente à travers les faits marquants de leur vie.

Le récit de Mochktar débute par sa mort, puis l'auteur fait un retour en arrière pour nous faire découvrir progressivement sa vie d'adulte, ses relations familiales et amoureuses, son adolescence et enfin sa naissance qui sera le point de départ de sa nouvelle vie. Ben Jelloun transgresse constamment les structures, ainsi que le démontre cette structure linéaire inversée. Celle-ci s'explique par l'importance que revêt cette naissance, puisque l'enfant va recommencer une nouvelle vie.

Par contre, cette diachronie est respectée pour les trois personnages secondaires de ce roman qu'on découvre à l'âge adulte. À l'instar de Mokhtar, Yamna est morte. Elle a vécu sa vie mais, tel un phénix, elle renaît de ses cendres pour réaliser un voyage initiatique avec l'enfant qui vient de naître. « Yamna est morte. Et moi, je ne suis que son image... Je suis chargée par le destin de recueillir cette petite étoile du matin et de la mener à la source des vertus sublimes... Si nous réussissons cette mission, peut-être retrouverons-nous notre être ?⁷ »

Sindibad et Bobby les accompagnent dans leur périple. Leur existence antérieure est brièvement évoquée mais toujours en faisant un tour d'horizon des faits qui les ont conduits à l'oubli et à l'effacement de leur vie antérieure. Ils partent aussi, malgré eux, sur les traces de leur origine, de leur culture. Ils vont parcourir le Maroc, errer de ville en ville, de village en village, à la recherche des origines, découvrir leurs habitants dans la violence de leur quotidienneté, faire un retour en arrière dans l'histoire du pays.

La recherche des racines donne lieu à la découverte du passé glorieux du Maroc et des héros qui se sont opposés aux envahisseurs. Leur itinéraire leur fera traverser le pays du nord au sud. Les récits du voyage et de l'histoire du Maroc ont une composition linéaire qui suit une courbe narrative en ligne brisée car les deux récits s'entrecroisent en parfaite harmonie.

Ce constant chassé-croisé entre le passé et le présent schématise, en quelque sorte, la coexistence des deux cultures. En fait, l'écrivain développe trois narrations parallèles : celle des personnages (chapitres 1-3-4-5-7-12-13-16-17-18), métonymie de la société, celle du Maroc (chapitres 2-6-8-12-13-14-15-) et celle de la société elle-même avec sa misère et ses malheurs (chapitres 2-9-10-11-13-14-16).

La diégèse est présentée sous forme de diptyque. La première partie retrace le passé du héros et du Maroc. La deuxième représente la quête d'identité engagée par ces trois personnages chargés de donner à l'enfant une nouvelle image, une nouvelle histoire. Yamna l'avoue à Sindibad et Bobby lors de leur rencontre au cimetière : « Je suis chargée par le destin de recueillir cette petite étoile du matin et de la mener à la source des vertus sublimes. ... Notre destin est entre les mains de cet enfant, un être

vierge de toute réalité, pur, né de la limpidité de l'eau et de la fermeté de l'écorce de l'arbre⁸.»

L'architecture de chaque partie de cette histoire est constituée donc par un agencement de récits emboîtants/emboîtés qui s'organisent en cascade avec un récit cadre et des récits encadrés qui, à leur tour, deviennent encadrants. L'histoire débute par le récit de la vie de Mochktar qui englobe les méta-narrations du Maroc qui, à leur tour, enchâssent la naissance du héros. La deuxième reproduit cette succession de diégèses en les multipliant à loisir, afin de donner l'image la plus complète du Maroc et des Marocains, autant en ce qui concerne la culture que la situation sociopolitique. Il va nous faire découvrir le Maroc profond avec ses superstitions, ses traditions, ses déchirures, sa religiosité et sa vie quotidienne.

Ainsi que l'explique Habib Salha, ces histoires sont disposées en miroir, à différents degrés, tant au niveau individuel que collectif. Pour ce faire, Ben Jelloun oppose, dans ces jeux de reflets, le passé et le présent, l'oubli et le souvenir, l'absence et la présence, le réel et l'irréel, la fiction et l'histoire, la vie et la mort, le Nord et le Sud⁹. Cette organisation narrative en miroir est littéralement matérialisée dans l'œuvre car ce sème est énoncé à plusieurs reprises (36)¹⁰. Il renvoie des images floues ou opposées car il reflète l'âme, l'autre, le double, des différents personnages qui y sont confrontés, à l'instar d'Ahmed/Zahra, personnages emblématiques de *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*: «C'était en ces moments de crise que l'autre en toi, celui qui aurait dû être là, se manifestait... L'autre t'habitait déjà, à ton insu, à l'insu de tous¹¹.»

Cette lutte interne s'explique par l'appartenance à deux cultures : arabe et française. Cette dernière, représentant le côté obscur, s'oppose à la première, celle de la lumière. D'ailleurs, cette lumière est une des hantises de Mochktar car cela signifie prendre conscience de son être et du fait de devoir renaître : «C'est pour cela que la lumière lui faisait peur. Il craignait son pouvoir : elle devait préciser dans le miroir son image pleine, son être achevé¹².»

Au niveau de la diégèse, l'unité reflète le tout qui, à son tour, renvoie l'image de l'unité sous une autre apparence. Il est intéressant de remarquer que Ben Jelloun utilise le procédé de la métonymie comme point de départ de son roman. L'histoire de Mochktar/l'enfant est celle du peuple à la recherche de ses origines, celle de Yamna, celle des femmes arabes soumises, bafouées, maltraitées, étouffées, comme le démontre l'auteur dans d'autres romans, tels que *Moha Le Fou*, *Moha Le Sage*, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*. Celle d'Argane dépeint le sort réservé aux petites filles esclaves. Celle de Lalla Malika, celle des femmes arabes fières et courageuses. Celle de Bobby, celle des miséreux. Cette articulation se répète à l'infini.

En ce qui concerne les personnages, ce miroir reflète les deux faces d'une même histoire. En effet, l'image de Mochktar (le côté masculin) réfléchit celle de Yamna (le côté féminin), tous les deux sont morts et réincarnés pour partir sur le chemin d'une même recherche existentielle, mais avec des rôles différents. Le reflet de Yamna renvoie, à son tour, à celui d'Argane, petite fille qu'elle aurait pu être. Toutes les deux cherchent leurs origines.

L'auteur met constamment en abyme des éléments qui marquent au plus profond l'âme des Marocains. À l'instar de Mochktar qui n'est plus car il est mort et qui est, selon Yamna, « fils de personne », la petite fille trouvée sur une place à Marrakech tente de se construire une vie, un être, de se donner un nom en accord avec sa vraie nature pour pouvoir exister. Elle, qui ne connaissait ni le berceau de son existence ni son nom, parce que ses parents avaient « oublié de la nommer¹³ », sera baptisée Argane, nom dérivé de l'arganier : arbre natif du Sud et dont elle possède les qualités. En fait, chaque histoire n'est que l'image d'une même obsession.

Tout comme Ahmed/Zahra, les personnages en quête de leur identité doivent effacer toute trace du passé, pour pouvoir libérer celui qui est en eux. Kamel Ben Ouanes le confirme : « Dans le roman de Ben Jelloun, le personnage est confronté à

une identité vacillante. Le moi est confronté à une sorte d'altérité qui fait de lui un être aux contours changeants, un contenant évacuant son contenu pour accueillir une nouvelle configuration ou une nouvelle identité.»

Ce constant chassé-croisé s'impose également au niveau collectif entre le passé colonial représenté par le Nord et les origines de ce peuple symbolisées par le Sud. Les personnages quittent Fès, ville du Nord, pour oublier leur passé. Cette errance s'explique par le fait que les envahisseurs sont arrivés par le Nord et que la résistance a été organisée dans le Sud par Ma-al-Aynayn, descendant du prophète Mohammed et l'un des plus grands héros marocains. Cette structure en miroir impose un cercle vicieux car l'oubli du colonialisme renvoie à l'avenir qui n'est autre que le passé, les origines. En effet, l'absence d'un passé mène à un présent flou qui, lui, renvoie à un passé. Il en va de même pour Mochktar : l'oubli, c'est la mort qui à son tour devient naissance/renaissance. Tous les protagonistes reviennent à la case de départ.

Séries narratives et méta-récits

Cette articulation extrêmement complexe s'appuie sur un réseau de séries narratives¹⁶, qui se répètent à l'infini sans que l'on puisse épuiser le potentiel du sujet. La plupart de ces narrations sont des méta-récits. Sur le plan fictionnel, les récits cadres sont bâtis autour de la série narrative de « l'oubli » avec ses différents visages : la mort, l'amnésie, l'absence de tout souvenir. Dès le chapitre 1, il met en scène Mochktar qui vient de trépasser et fait un bref rappel de son passé, qu'il va définitivement effacer de sa mémoire pour commencer une nouvelle vie. L'auteur reprend cette version sous les traits de Yamna, une femme qui, comme le héros, est morte et s'est détachée de sa vie antérieure pour assumer le rôle de guide et devenir la mémoire de tout un peuple (chapitre 14). Ces oublis sont irréversibles, ce qui n'est pas le cas de Sindibad qui, après un choc psychologique, décide d'effacer tous ses souvenirs pour se refaire une nouvelle identité libérée de toutes les contraintes de la vie quotidienne.

Deux autres versions, l'une masculine, celle de Boby et, l'autre féminine, celle d'Argane, s'ajoutent à cette série. Le premier semble ne rien se rappeler de son passé. Oubli volontaire qui ne serait qu'une carapace de protection contre une vie difficile qu'il aimerait changer pour une vie de chien. L'histoire d'Argane n'est qu'une variante de celle-ci car, même si elle se rappelle son passé proche dans lequel elle a été exploitée, elle n'a aucune réminiscence de son être car elle n'a pas d'existence, ses parents ayant oublié de la nommer. En fait, cet oubli est une source de chagrin, ce qui explique qu'elle fasse le pèlerinage vers les sources de l'histoire marocaine. Parallèlement à cette série, l'auteur en insère une deuxième : le village de l'oubli (chapitre 14) qui montre les souffrances du peuple et comment celui-ci essaie de vider sa mémoire pour pouvoir survivre.

Cinq autres séries permettent à Ben Jelloun de faire le portrait de la société marocaine telle qu'elle est dans sa vie quotidienne, sa misère humaine, ses superstitions, ses espoirs, ses traditions. Les récits sont regroupés. Ils évoquent des histoires personnelles, celles de voisins, ou d'un familier. Ceux qui évoquent la vie quotidienne abordent l'immigration, autant dans ses aspects positifs que négatifs. D'autres, la situation des femmes ou des catastrophes présentées sous forme d'analepse ou de prolepse. L'auteur parsème son œuvre de micro-récits de vie, afin de compléter l'image qu'il veut donner du pays.

Polyphonie narrative

La polyphonie constitue un élément important qui permet à l'auteur d'affirmer son appartenance au monde arabe et, par la même occasion, son attachement aux traditions orales. D'après Laurence Kohn-Pireaux¹⁷, cette tradition est liée aux

origines de l'islam, puisque les révélations reçues par le prophète Muhammad étaient orales et que celui-ci, qui était illettré, va les transmettre oralement.

Dans son jeu de la série narrative, Ben Jelloun s'appuie sur un réseau de vingt narrateurs intradiégétiques et extradiégétiques, allant de l'omniscient au rapporteur en passant par les narrateurs héros, témoin, confident. Ils vont donner un semblant de véracité à l'histoire de par le fait de l'avoir vécue ou d'en avoir été témoin.

Au niveau fictionnel, le passage entre les différents narrateurs est assuré par le narrateur omniscient. C'est lui qui prend en charge la présentation du protagoniste Mochktar: son passé, sa naissance, son état actuel, ses pensées, son besoin de rupture avec le passé pour se forger une identité et la quête de cette identité. Il présente les personnages secondaires, Yamna, Sindibad, Bobby et leur conception de la vie. Il lui incombe de confirmer le thème central du livre, « un voyage dans le passé historique », de présenter les différentes villes et leurs particularités, de brosser les portraits de leurs habitants. En outre, il rappelle les événements politiques et catastrophiques qui ont marqué le Maroc en 1944: le typhus, la Deuxième Guerre mondiale, le protectorat entre autres.

L'écrivain établit, ainsi que l'indique Laurence Kohn-Pireaux¹⁸, une chaîne de transmission, puisque les différents aspects des histoires du héros et du Maroc seront focalisés par divers narrateurs. Cette chaîne lui permet, en fait, de ne négliger aucun élément concernant la société ou les personnages. Il multiplie ainsi les versions de la même histoire.

Selon Robert Elbaz: « Pour assumer le mandat narratif il suffit de constituer une voix¹⁹ », qu'elle soit anonyme ou pas. En fait, la plupart des narrateurs, dans ce roman, sont de simples voix anonymes, comme en témoignent Yamna, Sindibad et Bobby et les nombreuses voix du peuple. Les trois premiers jouent un rôle important dans la transmission du savoir, puisqu'ils doivent faire découvrir à l'enfant le passé prestigieux et héroïque du peuple arabe. En revanche, les autres doivent ébaucher le portrait du Maroc actuel comme résultat de la colonisation et de l'indépendance. Bon nombre d'entre eux glissent, ici et là, des critiques concernant la perte de valeurs, la situation de la femme, les sentiments d'abandon et d'injustice éprouvés par le peuple, la violence latente et palpable, dans une certaine mesure, dans les mosquées, le modernisme de plus en plus envahissant qui anéantit leur propre identité. Ces personnages n'ont pas d'identité à proprement parler. Ainsi que le confirme Robert Elbaz, ils « surgissent de nulle part²⁰ ». En effet, on les retrouve au cimetière, ou bien dans un car, un taxi, une place, une mosquée, des villages aux noms énigmatiques, tels que « village de l'oubli²¹ », « village de l'attente²² ». Ils ne sont que des voix d'une réalité multiple et douloureuse.

Curieusement, les conteurs professionnels, personnages mythiques de la littérature arabe, sont peu nombreux dans ce roman, même s'ils jouent un rôle important dans les autres romans de l'auteur. Leur fonction étant celle de rappeler l'importance de l'oralité ainsi que d'introduire l'élément fantastique qui marque fortement la tradition arabe.

Il s'établit un échange discursif entre les différents personnages qui peuvent assumer le mandat narratif d'un ou de plusieurs événements. Comme beaucoup d'écrivains arabes, Ben Jelloun va introduire différents types de discours, tels que le monologue intérieur, les dialogues, la récitation, le discours rapporté, la narration sous forme de conte ou de légende. Tout au long de son œuvre, il maintient une interaction autant entre les différents personnages qu'entre le conteur professionnel (ou pas) et son auditoire. Cet échange discursif s'établit également entre les différents narrateurs et le lecteur car ils interpellent celui-ci, l'interrogent dans leur quête de réponse à leurs interrogations personnelles. Ils prennent à témoin ce lecteur fictionnel.

Ainsi qu'il vient d'être démontré, les stratégies narratives de Tahar Ben Jelloun lui permettent de faire le portrait d'une société déchirée, dépossédée, qui erre dans le

labyrinthe de son passé à la recherche de racines qui pourraient la faire s'épanouir dans toute sa grandeur passée. Il le confirme dès le départ : « Le nom et la vie de Mal-al-Aynayn le guideraient vers la lumière, celle de l'âme. Il allait ainsi en pèlerinage vers la source et la lumière, vers le miroir suprême... Il savait à présent qu'il ne pouvait devenir un autre qu'en se débarrassant de tous les masques²³. »

Cette quête tourne à l'obsession, puisque cette errance ne fait qu'accentuer le malaise. En fait, l'image que lui renvoie le miroir de la société est floue, triste, sombre, misérable. Ce miroir aux mille reflets connote les réverbérations hallucinantes que le désert renvoie aux égarés assoiffés. En effet, l'auteur l'affirme, la société marocaine n'est qu'apparence. Il joue avec ces reflets et la mise en abyme pour marquer la difficulté qu'il éprouve à terminer son histoire, à donner une image complète de son pays, à trouver cette identité perdue. Chaque histoire pourrait, à elle seule, être le thème d'un roman ou d'une nouvelle de cet univers arabo-musulman qu'il ne finit pas de raconter. Les méta-séries narratives symbolisent l'errance des personnages et de l'écrivain dans sa recherche identitaire. En fait, il essaie de trouver l'image, le personnage qui se rapprocherait le plus de cette identité idyllique qu'il souhaite. Ainsi construit-il, au fil de ses pages, le labyrinthe de cette quête identitaire qui les ramène au point de départ et dont chaque personnage n'est que l'une des possibles images. Pour finir, il faut insister sur le fait que l'auteur affirme d'emblée son attachement à la terre de ses ancêtres : le titre et de nombreuses mentions du Coran marquent sa spiritualité et les règles qui régissent la société.

¹ Adresse électronique : dantrou@hotmail.com

² ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996.

³ BOUCHEIKRI (2005), <http://www.lisons.info/Ben-Jelloun-Tahar-auteur-22.php>

⁴ Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre d'occurrences.

⁵ ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁶ BEN JELLOUN, Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 11.

⁷ *Idem*, p. 54-56.

⁸ *Idem*, p. 50.

⁹ SALHA, Habib, « Le miroir étoilé. Une lecture de *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », in TAHAR BEN JELLOUN, *Stratégies d'écriture*, sous la direction de Mansour M Henni, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 87.

¹⁰ Le chiffre entre parenthèses indique le nombre d'occurrences.

¹¹ *Idem*, p. 84.

¹² Ben Jelloun, Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 11.

¹³ Ceci est un clin d'œil fait par l'écrivain au statut de la femme dans certains pays arabes, car la naissance d'une femme est considérée comme une malédiction. Cf. *L'Enfant de sable*.

¹⁴ Dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*.

¹⁵ BEN OUANES, Kamel, « L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun », in M'HENNI, Mansour, *Tahar Ben Jelloun – Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹⁶ ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 24

¹⁷ KOHN-PIREAU, Laurence, *Tahar Ben Jelloun – L'Enfant de sable / La Nuit sacrée*, Ellipses, Paris, 2000.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 40.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 177.

²² *Ibid.*, p. 197.

²³ *Ibid.*, p. 98.

Bibliographie

Ouvrages théoriques

J.-M. ADAM et F. REVAZ, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996.

J.-M. ADAM, « La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative », *Langue Française* n° 38, 1978.

T. BEKRI, *Littérature de Tunisie et du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Ch. BONN, *Au miroir de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 1991.

- R. BOURKIS, *Tahar Ben Jelloun. La poussière d'or et la face masquée. Approche linguistique*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- D. BRAHIMI-CHAPUIS et G. BELLOC, *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française de 1945 à nos jours*.
- J. DÉJEUX, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, 1992.
- R. ELBAZ, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- R. GALISSON, « Culture et lexiculture partagées : les mots comme lieux d'observation des faits culturels », in *E.L.A.*, « Observer et décrire les faits culturels ».
- G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1985.
- M. GONTARD, *Violence du texte. La littérature marocaine de la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- J.-L. JOUBERT, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.
- J.-L. JOUBERT, *Littérature francophone. Anthologie*, Paris, Nathan, 1992.
- N. KAMAL-TRENSE, *Tahar Ben Jelloun, l'écrivain des villes*, Paris, L'Harmattan 2000.
- L. KOHN-PIREAU, *Tahar Ben Jelloun – L'Enfant de sable/La Nuit sacrée*, Ellipses, Paris, 2000.
- I. MASMOUDI, *De L'Enfant de sable maudit à la statue de chair sanctifiée de La Nuit sacrée : approche syntaxique, sémantique et pragmatique de deux œuvres de Tahar Ben Jelloun*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- M. M'HENNI, *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- A. ROUCH, *Littératures nationales d'écritures françaises*, Paris, Bordas, 1986.
- R. SAÏGH BOUSTRA, « Béances du récit dans *La Nuit sacrée* », in *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, sous la direction de Mansour' M HENNI, L'Harmattan, Paris, 1993.
- H. SALHA, « Le miroir étoilé. Une lecture de *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », in *Tahar BEN JELLOUN. Stratégies d'écriture*, sous la direction de Mansour' M HENNI, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 83-95.

Articles

- T. BEN JELLOUN, « Le monde arabe est fatigué », in *Le Monde*, 2003.
- M.-N. BOUILLET et A. CHASSANG, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie, 1878*.
- BOUCHEIKRI (2005), Commentaire.
<http://www.lisons.info/Ben-Jelloun-Tahar-auteur-22.php>
- Cl. WAUTHIER, (2002), « Antar, chevalier légendaire d'Arabie », in *MFI HEBDO : Culture Société*.
- AL-HÂDÎ MÛSÂ BEN AL-MAHDÎ
http://www.rfi.fr/Fichiers/Mfi/culture_societe/513.asp Al-Hadi (Abbasside)
- La Nuit sacrée I*
<http://lilt.ilstu.edu/jhreid/taharben1.htm>

La francophonie sur le sol russe

JEANNE AROUTIOUNOV

Présidente de l'Association des enseignants de français en Russie

Depuis les temps très lointains où sont nées nos deux nations, elles n'ont jamais cessé d'éprouver l'une pour l'autre un intérêt et un attrait tout à fait particuliers.

Charles de Gaulle

Le dialogue interculturel entre la France et la Russie a une longue histoire : il est passé par des périodes d'ouverture, d'amitié, de coopération et de compréhension ; il a connu des hostilités et même des guerres, mais il faut dire que peu de pays ont connu des échanges historiques, culturels, aussi profonds que la France et la Russie.

Depuis longtemps, parmi tous les États étrangers, la France est devenue un des pays les plus attrayants pour l'âme russe, pour les intellectuels russes. Pourquoi et comment ? Pour répondre à cette question, il faut faire un voyage à travers les siècles, parce que c'est du passé que naît le présent. Et je vous propose de le faire, car cela permettra de comprendre les motifs et les raisons de la représentation de la francophonie et, surtout, de la francophilie, dans notre pays, parmi les bouleaux et les chênes.

Les relations historico-culturelles entre la Russie et la France remontent à une époque très lointaine, et elles ont commencé par un mariage au plus haut niveau. Le roi de France Henri I^{er} a eu l'idée d'épouser « l'incarnation de la beauté et de la sagesse ». Après avoir parcouru toute l'Europe, les émissaires du roi ont enfin trouvé la merveille qu'ils cherchaient : l'idéal féminin du roi se trouvait à Kiev, capitale de la Russie. C'était la fille du roi de Novgorod, Yaroslav le Sage, Anne de Kiev, dont la beauté et la dévotion étaient légendaires. Anne avait hérité de la beauté de sa grand-mère suédoise, et de l'intelligence, la curiosité, la volonté d'apprendre, de son père. Ainsi, cette jeune princesse russe qui n'avait, à ce moment, que 25 ans, devint la reine de France. Donc, à partir de 1054, commence l'histoire des relations cordiales, l'histoire d'amour entre les deux pays, les deux peuples, les deux cultures.

Anne a fait un long voyage de Kiev à Paris et, selon la tradition russe, elle a apporté de précieux présents à son futur époux, dont le célèbre évangéliste Ostromirovo en slavon, qui jouera un rôle important dans l'histoire de France : il servira de livre de serment pendant les cérémonies du sacre à Reims. Les Français considéraient ce livre comme un livre magique.

Avec Anne, le soleil est entré dans le cœur d'Henri. Chaque fois qu'il contemplait sa princesse russe, il sentait passer sur lui le grand souffle des steppes, il respirait l'air de Kiev. Henri I^{er} meurt en 1060. Anne lui avait donné une fille et deux fils, dont un, Philippe, a succédé à son père avec le rang de Philippe I^{er} ; la dynastie des Capétiens était assurée grâce à une princesse de Kiev. Après la mort de son mari, Anne se retire dans une petite ville au nord de Paris, Senlis. Cette ville au charme secret, au mystère triomphant, où Hugues Capet fut proclamé roi, est devenue sa ville, son port d'attache. Elle a aimé ses remparts massifs, ses églises, le château, la rivière, les forêts profondes peuplées d'un abondant gibier, riches d'innombrables espèces d'arbres. Plus que Paris, Senlis ressemblait à ce qu'elle imaginait, à Kiev, lorsqu'elle cherchait à se représenter la France. Et c'est ici qu'elle a créé l'abbaye Saint-Vincent. La reine Anne est morte un 5 septembre et c'est dans cette abbaye qu'elle a été enterrée. Elle a laissé un sillage d'amour si fort et si puissant que, tous les ans, trente veuves pauvres de Senlis se réunissent pour partager le repas en mémoire d'Anne de Kiev et à Novgorod, chaque année, jusqu'au XV^e siècle, pour

l'anniversaire de sa disparition, le clergé russe a célébré la « Mémoire éternelle ». Aujourd'hui encore, Anne de Kiev reste l'une des souveraines les plus énigmatiques de l'histoire de France et a laissé un excellent souvenir de sa présence en France. La vie d'Anne de Kiev a inspiré à Régine Deforges le roman *Sous le ciel de Novgorod* et à Jacqueline Dauxois *Anne de Kiev, reine de France*.

Pendant trois siècles, les relations entre nos deux pays ont été interrompues. Elles ne réapparaissent qu'au XVI^e siècle. En 1586, le tsar Fédor I^{er} envoie Pierre Ragon, qui lui servait d'interprète, annoncer au roi Henri III son accession au trône. Le roi de France fit transmettre sa réponse par François de Carle, mais celui-ci ne parvint pas à établir des relations suivies entre les deux pays. La même année, Jean Sauvage, capitaine au long cours, entreprend une navigation de France vers la Russie moscovite. Le but du voyage est de découvrir la route navigable, de visiter les marchés russes et d'établir des liens commerciaux. À son retour, Jean Sauvage fait un compte rendu de son voyage pour les marins et les commerçants. À ce rapport est joint un petit lexique appelé « dictionnaire moscovite » qui, plus tard, sera appelé « dictionnaire moscovite du Parisien » et conservé comme tel. Il est rédigé par un des compagnons de Jean Sauvage. Les mots russes sont écrits en caractères français, selon l'orthographe du XV^e siècle. L'auteur donne non seulement les mots, mais les phrases qui lui étaient nécessaires, par exemple « kak tebia zovout » – comment t'appelles-tu ? Dans le dictionnaire, il y a une partie importante consacrée aux mœurs, mais la première partie concerne le commerce et la guerre.

En 1601, Boris Godounov monte sur le trône russe. Il se révèle un souverain capable et intelligent. Désireux d'apprendre à l'école de l'Occident, Boris Godounov envoie dix-huit jeunes gens étudier en Allemagne, en Angleterre et en France. On voit des étrangers dans les rues de Moscou. Un capitaine français, Jacques Marjerette, a écrit un livre sur la Russie de cette époque. Ce qui l'a étonné le plus, c'est la quantité de poissons dans les rivières russes.

En 1615, le tsar Mikhaïl Fédorovitch, premier souverain de la dynastie des Romanov, envoie à Louis XIII un diplomate russe, Ivan Kondyrev, pour lui annoncer son avènement et exprimer ses sentiments amicaux. En 1629, l'ambassadeur de France, Louis Deshayes-Courmenin, vient en Russie. À Moscou, il négocie un traité d'amitié et de commerce, qui ne sera pas suivi d'effet.

En 1654, le tsar Alexis Mikhaïlovitch délègue le prince Constantin Matchékhine en France pour donner au roi Louis XIV les raisons de son entrée en guerre contre la Pologne. Quatre ans plus tard, le tsar envoie son panetier, Pierre Potemkine, auprès de Louis XIV. Potemkine mène des négociations sur une liberté de commerce réciproque. Les Russes ont vu des palais royaux, des parcs, des galeries de peinture, les manufactures des Gobelins où se faisaient des tapisseries, ils ont assisté au spectacle de Molière, *Amphytrion*, qui a été traduit en russe à la fin du XVII^e siècle. Les Parisiens « furent ébahis à la vue de ces étrangers à longue barbe et aux longs cheveux, revêtus de caftans et de bonnets de velours bordés de martre ». Rentrée dans le pays, la mission de Potemkine, à travers des bilans d'affaires, trace ses impressions sur chaque événement curieux remarqué à la cour royale, fait part de ses impressions au tsar. En 1672, le premier théâtre russe ouvre ses portes à Moscou. On met en scène des mystères français traduits en russe. En 1680, on constate l'importance grandissante des étrangers dans l'économie russe. Un Allemand, Tilmann Ackerman, installe des forges près de Kalouga, le Français Mignot ouvre une fabrique de miroirs à Moscou. La langue russe emprunte des mots français liés aux grades militaires, aux unités et aux fortifications militaires, comme, par exemple, *patrouille, attaque, volontaire, déserteur, bombe, parole, lieutenant*.

La révélation de la puissance russe fut soudaine. L'Europe ne s'était pas intéressée à cet immense empire des neiges. La Russie sort de son isolement avec le tsar Pierre le Grand. Parmi les compagnons de jeu de Pierre, il y avait un Suisse, François-Jacob Lefort, dont l'influence sur le tsar était considérable. Militaire,

conseiller, diplomate, il a surtout initié Pierre aux mœurs et aux idées occidentales. Aujourd'hui, à Moscou, il y a un quartier qui porte le nom de Lefortovo. Plein d'admiration pour la civilisation occidentale, Pierre, ce colosse, ce travailleur infatigable, cette force de la nature, décide de l'imposer à son empire. Pour cela, il faut transformer intérieurement le pays et percer deux fenêtres, l'une sur la Baltique et l'autre sur la mer Noire. L'ami fidèle et disciple du tsar, A. Matveev, s'installe à Paris avec une mission diplomatique non officielle. Cette visite a une grande importance pour la Russie car le sujet qui l'attirait surtout, et était très actuel, c'était l'enseignement. Il intitule ses manuscrits *Sur les sciences différentes* et *Sur l'Académie française*.

Toujours sous Pierre le Grand, de nombreux artisans français sont invités au service de la Russie. C'était un moment fort favorable pour un certain nombre de spécialistes français car en France, à cause de la politique du roi Louis XIV, les huguenots perdent leur liberté de conscience. En conséquence, un nombre important de protestants demeurant attachés à leurs convictions ont trouvé en Russie une nouvelle patrie. La langue russe s'enrichit de mots porteurs des notions de la vie quotidienne, tels que *occasion, bagage, parterre, gazon*. Le 7 mai 1717, le tsar fait son entrée à Paris, escorté par trois cents grenadiers à cheval. Une foule de badauds se bouscule pour voir ce « monarque des neiges ». Le tsar, écrit Saint-Simon, « entendait bien le français et, je crois, l'aurait parlé s'il eût voulu; mais, par grandeur, il avait toujours un interprète ». Lors de son voyage, Pierre le Grand avait rêvé de marier sa fille Elisabeth au futur roi Louis XV. Mais celui-ci n'avait que 7 ans et Elisabeth, 5 ans. C'était peut-être un peu jeune. Mais c'est bien le trait de caractère un peu surréaliste des Russes, très semblable au caractère français et qui rapproche beaucoup nos deux peuples.

Rentré en Russie, Pierre décide de créer l'Académie russe des sciences. Le corps enseignant ne comptait que quinze professeurs, dont trois étaient français (Joseph-Nicolas Delisle faisait des cours sur l'astronomie, Jean-Georges Duvernoy sur l'anatomie et Pierre Leroi sur l'histoire). Les relations avec la France s'intensifient désormais, la conception de l'éducation mondaine en Russie change. La société russe voit naître la tradition d'apprendre les langues étrangères, la danse et les belles manières aux enfants. Cette coutume provient de la famille du tsar. Il est à noter que le tsarévitch Alexis connaissait plusieurs langues étrangères, de même que les filles de Pierre le Grand, Anne et Elisabeth, qui parlaient le français depuis leur plus tendre enfance. Elisabeth accède au pouvoir en 1741. Sous les auspices d'une femme jolie et aimable, la France fait son entrée dans la Moscovie germanisée. À son exemple, la cour et la haute société russes adoptent la mode française. Chaque famille noble a son précepteur français, de sorte que la langue française est la langue de toute la société cultivée.

Un grand nombre de Français de toutes conditions viennent chercher fortune en Russie. Il s'agit en l'occurrence des médecins Le Stock, Poissonnier, du peintre Le Prince, etc. En 1776, le diplomate français Corberon disait: « Il pleut des Français en Russie, comme des insectes dans les pays chauds. » Il est à souligner qu'à leur arrivée en Russie, ils trouvent une tradition francophone qui était déjà bien ancrée dans la vie quotidienne de la haute société et qui a facilité leur installation et leur rayonnement. Au XVIII^e siècle, le français est la langue des cours européennes et de la correspondance diplomatique. La cour de Russie est francophone, comme la cour de Suède, de Prusse ou d'Autriche. Charmée par la culture francophone, la noblesse russe voyage beaucoup en France, s'oriente vers le système d'enseignement français, s'inspire des idées françaises, suit la mode française, manifeste un vif intérêt pour la littérature et l'apprentissage de la langue française.

À partir de 1760, les relations entre les deux pays prennent de l'ampleur. La culture française influence « le Siècle des Lumières » russe. Les idées de Voltaire, Diderot, Rousseau, Montesquieu pénètrent dans toutes les couches sociales de la

Russie. Sous Elisabeth, l'influence française n'avait guère touché que les mœurs de l'aristocratie. Elle avait été presque uniquement mondaine, elle n'était que le reflet de cette société parisienne qui, depuis un siècle, donnait le ton à l'Europe. Par sa « philosophie », la France exerce maintenant partout une action intellectuelle. Avec un tel éclat que les souverains étrangers s'efforcent à l'envi de répandre dans leurs États le bienfait des « lumières » : Frédéric II de Prusse, Joseph II d'Autriche, Gustave III de Suède et, avec plus d'ardeur qu'eux tous, « la Sémiramis du Nord », Catherine II de Russie, la grande Catherine.

Catherine II, allemande d'origine, fut la plus russe des impératrices. Élevée par une Française, elle connaissait à fond la langue française et l'œuvre des plus grands écrivains. Dès le début de son règne, elle se tourne délibérément du côté de Paris. Elle propose à d'Alembert de se charger de l'éducation de son fils, alors âgé de huit ans, et à Diderot de venir achever à Saint-Pétersbourg *L'Encyclopédie* interdite par la censure française ; tous les deux d'ailleurs déclinent cette proposition. L'année suivante, elle écrit sa première lettre à Voltaire et entre en correspondance avec M^{me} Geoffrin, dont le salon faisait et défaisait les gloires de l'époque. En 1759, un vice-consulat de France s'ouvre à Moscou. Le premier vice-consul s'appelait Pierre Martin, il reste attaché à ce poste, au moins pendant vingt ans, tout en assurant les fonctions de précepteur dans la famille des princes Tcherkassky.

En 1765, sachant Diderot dans la gêne, Catherine lui rachète sa bibliothèque, tout en lui en laissant la jouissance : « Il aurait été cruel, écrit-elle à ce sujet, de séparer un savant d'avec ses livres ; j'ai été souvent dans le cas d'appréhender qu'on m'ôtât les miens. » Sur la recommandation de Diderot, elle fait venir Falconet qui érige, sur la place du Sénat, la fameuse statue équestre de Pierre le Grand, portée par un énorme bloc de granit où l'on lit : *Petro Primo Catherina Secunda*.

Sous le règne de Catherine II apparaît à Moscou une importante colonie française, véritable communauté ethnique et confessionnelle qui devait son existence aux facteurs suivants : la relative unité confessionnelle des Français à Moscou ; l'uniformité de leur statut social, due en grande partie à l'éloignement de la cour et des principales instances gouvernementales ; le degré d'intégration minimal des Français dans les structures d'État ; la forte concentration des Français dans deux quartiers de Moscou, la Loubjanka et, à un degré moindre, le Faubourg des Étrangers ; le statut élevé et pour ainsi dire la visibilité des Français en Russie, ce qui garantissait à la colonie, dans son ensemble et à chacun de ses membres en particulier, une identité ethnique positive et qui, par cela même, renforçait la tendance au repli sur soi des Français de Moscou.

La colonie avait son emblème, l'église catholique Saint-Louis-des-Français, qui était essentielle dans sa formation et dont on doit la fondation à quelques familles influentes de la colonie, au vice-consul de France et, naturellement, aux ecclésiastiques français. L'église est consacrée le 30 mars 1791 « en présence de la colonie française et avec la participation de la noblesse russe ».

Les ecclésiastiques français connaissaient un succès considérable auprès de l'aristocratie russe, à laquelle ils fournissaient des précepteurs pour sa jeune génération : le prêtre Surrugues trouve refuge auprès du comte A. I. Moussine-Pouchkine, le prêtre Septavaux auprès de la famille Kochélev, Billy auprès du prince P. I. Odoevsky, Moissant auprès de la générale Tchernychéva et Florentin auprès du prince G. Golicyne.

Parmi les Français établis à Moscou, on trouve des commerçants tels Jean Larmée, venu de Paris en 1775 et inscrit à la guilde marchande de Moscou ; le Grenoblois Jacob Rejoly, également inscrit à la guilde de Moscou en 1774 ; François-Dominique Riss, natif de Strasbourg, qui allait devenir l'un des plus illustres libraires de Moscou ; le chevalier Jean Desessart, aventurier et écrivain français, en Russie depuis 1760, ancien précepteur auprès de K. Razumovsky. Jean-Jacques Sievres, agronome, économiste, est nommé par Catherine II gouverneur de

Novgorod. Les Français font de grands progrès dans la vente des livres à Moscou, ouvrant ainsi aux libraires russes de nouveaux horizons dans l'art de la librairie. Ils introduisent des catalogues, le prêt des livres tant aux Moscovites qu'aux provinciaux, ouvrent les salles de lecture, organisent la publicité des nouveautés de librairie dans les journaux de Moscou.

Parmi les premiers syndics, on trouve même des maîtres des pensions moscovites, des fondateurs de familles russes, tels Philippe-Auguste Delesalle et Louis-Noël Deforceville, installés à Moscou depuis les années 1770. Ce sont des Français établis à Moscou depuis relativement longtemps et pour sans doute longtemps. L'un des neveux de Delesalle, Petr Delesalle, a participé aux campagnes étrangères de l'armée russe pendant la guerre patriotique de 1812. Sous le règne de Paul I^{er}, un membre de cette famille, F. Ertel, a travaillé comme traducteur dans le service du chef de la police moscovite.

En 1777, environ la moitié de tous les Français de Moscou étaient originaires de quatre villes ou régions de France, de Lorraine, de Paris, du Dauphiné, de Lyon. Seize ans après, en 1793, parmi les sujets français à Moscou, 20 %, c'est-à-dire le groupe le plus nombreux en Russie, était constitué par les enfants nés de parents français.

Le 14 juillet 1789 est accueilli à Moscou avec beaucoup d'enthousiasme. On se donnait la nouvelle dans les rues. Déjà, dans la capitale russe vivaient les hommes et les femmes de toutes les nations car Moscou était un lieu de rencontre universelle, comme Paris du reste. Ces hommes et ces femmes s'embrassaient dans les rues en disant « comment ne pas pleurer de joie, la Bastille est prise ». Ces faits sont rapportés par un témoin que l'on ne peut pas suspecter de partialité. C'est le comte de Ségur, ambassadeur de France en Russie, qui ne partageait en effet nullement cet enthousiasme. Dans ses mémoires, il écrit : « C'est folie que j'ai peine encore à croire en la racontant. »

En 1819, le petit-fils du comte de Ségur se marie avec Sophie Rostoptchine, fille du gouverneur de Moscou. Faut-il rappeler que Sophie Rostoptchine est devenue l'un des plus célèbres auteurs de la littérature enfantine ? Ses romans, publiés dans la Bibliothèque rose, continuent de faire l'enchantement de nombreuses générations d'enfants.

L'âge d'or de la colonie française de Moscou faillit s'interrompre brutalement juste après sa naissance : la nouvelle de l'exécution de Louis XVI parvient en Russie au début de 1793. La cour prend le deuil et, selon certains témoins, Catherine II s'est alitée lorsqu'elle a appris la nouvelle. La colère de l'impératrice ne se fait pas attendre. L'oukase du 8 février 1793 suspend la validité de l'accord commercial passé entre la France et la Russie en 1786, interdit l'entrée des ports russes aux vaisseaux français, expulse les diplomates français des frontières de l'empire et, dans ce qui était sans doute son article principal, oblige les Français à faire serment de fidélité à la royauté sous menace d'être expulsés de Russie. Plus de 1 500 personnes jurent leur foi, 43 refusent et sont immédiatement expulsées. Parmi ceux qui prêtent serment, on compte des Français de l'extérieur, Belges, Savoyards et Suisses, dont le frère de Marat, David, arrivé en Russie de Genève, en 1784, comme précepteur des enfants du chambellan V. P. Soltykov. Marat se fixe à Saint-Pétersbourg et, avec la permission de Catherine, change de nom pour devenir David Ivanovitch Boudry. Plus tard, il sera conseiller dans un collège et, dans les années 1810, enseignera la langue et la littérature françaises à Pouchkine au lycée de Tsarskoïé Sélo. Des centaines d'offres de service affluent de France vers la Russie. Parmi ceux qui proposent leurs services en 1795, se trouve un jeune Corse, Napoléon Bonaparte, qui sollicite le grade de major dans l'armée russe. Dès 1789, la grande noblesse française émigre en masse. Elle se fixe en Russie, seul pays qui puisse à l'époque la mettre à l'abri des foudres jacobines. Les représentants des plus hautes familles françaises, comme les Rochechouart, Montmorency, La Rochefoucault, Broglie,

Polignac, Richelieu, Toulouze, Damas, Laval, et quelques autres nobles, accompagnés eux aussi de leur famille et de leurs fidèles serviteurs, s'installent à Saint-Pétersbourg.

Que ce soit dans le domaine des mœurs, des idées, des lettres ou des arts, l'influence française a été bienfaisante pour la Russie. Les instituteurs étrangers que l'histoire avait successivement donnés à notre pays – Grecs, Varègues, Tartares, Allemands – n'avaient guère enseigné à ses dirigeants que la violence ou la ruse, que les méthodes propres à contenir le peuple dans l'obéissance par le moyen de la religion, des armes ou du fisc. Enfin, les Français sont venus pour leur apprendre les valeurs humaines, l'humanité. Pendant un siècle et demi, du règne de Catherine II à l'avènement des bolcheviks, tous ceux qui ont rêvé de donner la liberté au peuple russe ont été élèves des écrivains ou des philosophes français, des libéraux ou des démocrates «à la française».

Après la mort de Catherine, c'est son fils, Paul I^{er}, qui la remplace sur le trône. En politique intérieure, il prend le contre-pied de ce qu'avait fait Catherine II. Il fait des règlements interdisant le port de tout vêtement rappelant les modes masculines du temps de la révolution, il renforce la censure, il rappelle les Russes qui voyageaient et étudiaient à l'étranger. Par contre, il donne asile, à Mitau en Courlande, au comte de Provence, le futur Louis XVIII, et invite le prince Louis Joseph de Condé et son armée à venir en Russie se mettre sous sa protection. Condé accepte l'offre de revêtir l'uniforme russe et prête serment de fidélité au tsar. En 1800, Paul I^{er} entre en pourparlers avec Bonaparte, qu'il considère comme le défenseur des principes contre-révolutionnaires. Les deux chefs d'État conçoivent l'étonnant projet d'aller attaquer la puissance britannique jusqu'aux Indes. La mort du tsar vint arrêter cette première ébauche d'une alliance franco-russe.

Une petite remarque : la seconde femme de Paul I^{er} est Sophie-Dorothee, fille aînée du duc Frédéric Eugène de Wurtemberg, prince de Montbéliard. Elle a épousé Paul en 1776 et a pris le nom de Maria Fedorovna. À la suite de ce mariage princier, nombre de Montbéliardais, et surtout de Montbéliardaises, se rendent en Russie. Les femmes deviennent préceptrices et reviennent plus tard finir leurs jours à Montbéliard. Par exemple, une grand-tante de Tchekhov a eu comme gouvernante une Montbéliardaise, le compositeur russe Piotr Tchaïkovsky a eu comme préceptrice Fanny Durbach, montbéliardaise elle aussi, décédée à l'âge de 79 ans en 1901 et enterrée dans le cimetière local. Comme témoignage des liens particuliers existant entre la Russie et Montbéliard, on trouve dans les menus locaux parfois des plats dont le nom ressemble aux dénominations utilisées en Russie : *blani* au lieu de blini (crêpes russes), *zagouski* au lieu de zakouski (hors-d'œuvre).

Six ans après le mariage, le couple – pour les habitants de Montbéliard, « comte et comtesse du Nord » – vient dans la ville natale de Sophie. À Paris, le couple est accueilli à l'Académie française. Ils ne se limitent pas aux réceptions de Louis XIV, mais ils rencontrent aussi les hommes de lettres tels que d'Alembert, Marmontel, La Harpe. Paul I^{er} a visité l'atelier de Claude-Joseph Vernet et lui a commandé quatre tableaux. Aujourd'hui, dans le château de Montbéliard, devenu musée, on trouve un portrait du tsar Paul I^{er}, copie d'un tableau du musée de l'Hermitage, offert par Nicolas II en juillet 1913, des portraits de l'impératrice Maria Fedorovna et de son amie d'enfance Henriette de Walchever, devenue baronne d'Oberkirch. Le 18 janvier 1814, Alexandre I^{er}, fils de Maria Fedorovna et de Paul I^{er}, loge dans l'hôtel Beurnier-Rossel, en visite sur les lieux où sa mère a passé sa jeunesse. Lorsque Tchaïkovski va de Berlin à Paris, le 2 janvier 1893, il fait un détour pour voir sa « nounou » de Montbéliard et écrit : « J'en retirai une impression extraordinairement forte et étrange, un enchantement comme si j'étais transporté pour deux jours dans les années 1840. »

À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, la langue française comme moyen de communication a joué un rôle déterminant dans les relations entre la France et la

Russie. La langue française a eu un poids très grand, non seulement sur la syntaxe ou le vocabulaire du russe, mais aussi sur les mentalités de la partie francophone de la population, sur sa façon de parler. Le bilinguisme de la noblesse russe, au début du XIX^e siècle, est devenu un lieu commun dans les études sur la culture russe de cette époque.

Le fils aîné de Paul I^{er}, le tsar Alexandre I^{er}, avait pour précepteur le Vaudois La Harpe, républicain de naissance et d'opinion et qui est resté son ami et son conseiller. Le marquis de Sanglin est nommé à la tête de la police secrète. Un de ses ministres, Mikhaïl Spéranski, qui a fait une carrière exceptionnelle malgré une origine modeste, grâce à son français irréprochable, était partisan des idées françaises et admirait fort le Code civil de Napoléon. Les premiers temps de son règne, Alexandre poursuit avec Bonaparte, pas encore empereur, des rapports amicaux. Le 8 octobre 1801, il signe avec lui un traité de paix qui prévoyait le règlement, sous les auspices de la France et de la Russie, des affaires d'Allemagne et d'Italie. Mais les relations franco-russes se gâtent bientôt, la guerre sanglante reprend en 1806. Alexandre voit son armée décimée; un revirement se fait dans sa tête et, le 25 juin 1807, il rencontre Napoléon seul à seul à Tilsit, sur un radeau amarré au milieu du Niémen, frontière de ses États. Les seules paroles entendues par l'entourage sont « je hais les Anglais autant que vous. En ce cas, soyons amis ». Il en résulte le traité d'alliance qui reconnaissait toutes les conquêtes de Napoléon et qui promettait à la Russie l'aide de la France contre la Turquie. Une remarque linguistique : pendant les pourparlers à Tilsit, puis à Erfurt, entre les deux empereurs, tous les accords secrets étaient rédigés de la main du tsar, qui maniait le français avec plus d'aisance, et seulement signés par Napoléon. L'entente entre Napoléon et Alexandre ne dure que quatre ans. À la cause principale de la rupture de l'alliance – l'agrandissement de la puissance polonaise – s'ajoute le dépit personnel qu'a causé à Napoléon l'échec de ses projets de mariage avec la grande-duchesse Anna Pavlovna, sœur d'Alexandre.

L'année 1812 apporte la guerre. La bataille de Borodino a été d'un horrible acharnement; elle a obligé les Russes, malgré une farouche résistance, à renoncer à défendre Moscou. La capitale, abandonnée par une partie de ses habitants, était en proie au pillage et à l'incendie.

On accuse Rostoptchine, gouverneur de la capitale, d'y avoir mis le feu; il s'en est défendu. Le jour de Noël 1813, le tsar annonce à ses troupes qu'elles vont pénétrer sur le territoire français. Le 31 mars 1814, les alliés entrent à Paris, Alexandre prend la tête des troupes russes. Les Parisiens ne s'en étonnent pas, mais ils étaient « frappés de la belle tenue des troupes qui passaient, ainsi que de l'ordre qui régnait. La musique militaire jouait des airs français ». Les soldats russes entrent dans les cafés parisiens, ils veulent se faire servir rapidement en criant « bistro ». Un tenancier de café a décidé alors d'appeler son café « bistro » et le nom est devenu une appellation générale et populaire des cafés parisiens. Ce qui est très drôle, c'est que le mot « bistro » est revenu en Russie avec le sens de « café ».

Ainsi que ses prédécesseurs, Alexandre I^{er} a accordé une large hospitalité aux émigrés français, qui ont reçu des postes élevés au service du tsar. Armand-Emmanuel du Plessis, duc de Richelieu, arrière-petit-neveu du cardinal, a émigré en Russie à 24 ans, en 1790. D'abord, un rêve de carrière militaire le pousse à rejoindre sur le front turc l'armée de Potemkine. Douze ans plus tard, il sera le successeur de Potemkine au poste de gouverneur de la Nouvelle-Russie. En 1802 Alexandre I^{er} le nomme gouverneur général de la ville d'Odessa. Odessa, marquée par le génie de Richelieu comme Saint-Pétersbourg l'avait été par Pierre le Grand, sera appelée « la Pétersbourg du Sud ». L'avenue centrale et le monumental escalier qui descend vers le port portent le nom du gouverneur. Revenu en France en 1814, Richelieu est nommé président du Conseil en remplacement de Talleyrand et est chargé de négocier avec les alliés les traités de 1815.

Les nombreux prêtres catholiques réfugiés en Russie fondent des écoles, dont la plus célèbre était le Collège des jésuites de Saint-Pétersbourg, dirigé par l'abbé Nicolle, éducateur de toute une génération de la noblesse russe. En 1804, il aura 400 externes et deux ans plus tard, il agrandira son établissement en y joignant un pensionnat exclusivement réservé à la noblesse russe – *alma mater* de plusieurs futurs décembristes. Des Français occupent des postes dans les universités nouvellement créées par Alexandre I^{er}. L'université de Kharkov par exemple, fondée en 1804, compte parmi ses professeurs quatre Français : Delavigue (botaniste), Paquy de Savigny (professeur-adjoint de philologie), Belin de Ballu (professeur de rhétorique grecque), Jeudy-Dugour (historien) qui russifia son nom en Degouroff et devint recteur de l'université de Saint-Pétersbourg. Des écrivains, artistes, musiciens, comédiens viennent en Russie. Les adversaires de Napoléon, parmi lesquels M^{me} de Staël et Joseph de Maistre, prennent une part active à la vie culturelle de Saint-Pétersbourg.

Je voudrais attirer l'attention sur un personnage tout à fait extraordinaire – Pozzo di Borgo. Chassé du pouvoir par Bonaparte, dont l'accession à l'empire va lier le sort de la Corse à celui de la France, Pozzo di Borgo se met au service de la Russie à partir de 1805. Général-major de l'armée russe et conseiller d'Alexandre, après la prise de Paris par les alliés, il est nommé commissaire de l'empereur Alexandre auprès du gouvernement provisoire français. Il a décliné le poste de ministre offert par Louis XVIII, préférant rester au service du tsar dans la fonction d'ambassadeur de Russie à Paris. Il ne fait aucun doute que l'engagement des émigrés français et l'exemple de leur vie ont contribué au rapprochement des deux cultures à travers toute une époque historique.

Le tsar Nicolas I^{er} succède à son frère Alexandre en 1825. À partir des années 1830, ce sont plutôt les liens culturels entre nos deux pays qui s'imposent, soutenus par les traditions historiques. Honoré de Balzac, Alexandre Dumas-père viennent en Russie. Louis Viardot, directeur du Théâtre Italien, reste quelques années en Russie, il fait connaissance avec Ivan Tourguéniev et, en collaboration avec lui, fait paraître pour la première fois en France les traductions de Gogol, en particulier *Tarass Boulba* qui conquiert le public français. Prosper Mérimée commence à apprendre le russe et traduit des œuvres de Pouchkine, Gogol, Tourguéniev. À son tour, Tourguéniev fait de son mieux pour que le lecteur russe découvre les œuvres de Flaubert, Zola, Maupassant. En 1831 est publiée *La grammaire complète de langue russe* de Nicolas Gutch. Le 22 décembre 1840 a lieu, au Collège de France, la leçon d'ouverture de la chaire de langues et littératures slaves. À l'initiative de G. Lopatine, la bibliothèque russe ouvre ses portes aux étudiants et aux émigrés politiques russes à Paris. La langue russe emprunte, non seulement des idées philosophiques, mais aussi des mots qui expriment des notions abstraites, par ex. *sujet, objet, instinct*. En français apparaissent les mots qui désignent les réalités typiquement russes : *steppe, samovar, izba, lapti*.

En novembre 1840, un mariage a eu lieu : la fiancée s'appelait Mathilde de Monfort, elle était la fille de Jérôme Bonaparte, nièce de Napoléon Bonaparte ; lui, il s'appelait Anatole Démidov et était un des héritiers des grands industriels de l'Oural. Les grands savants russes Dmitri Mendéléév et Ilia Metchnikov, le chirurgien Nicolas Pirogov étaient en correspondance avec des savants français. Mendéléév a été élu membre de l'Académie française. En 1880, à l'âge de 18 ans, Claude Debussy arrive, pour la première fois, en Russie ; il prend connaissance des œuvres des grands compositeurs russes Balakirev, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski, Moussorgski qui ont exercé une grande influence sur lui. Tout cela permet de dire que, du XVIII^e au début du XX^e siècle, les courants culturels russo-français étaient très intenses et font partie de notre histoire commune.

La première vague de l'émigration russe a inscrit ses pages dans le dialogue interculturel. Paris, « ville-lumière », ne se borne pas à donner aux expulsés le gîte et

le couvert, mais aussi de l'inspiration. Certains se sont si bien assimilés qu'ils sont devenus des Français de renom. Personne ne contestera l'appartenance de Nathalie Sarraute et d'Henri Troyat à la littérature française. Pourtant, tous les deux, ils sont russes. Ils sont russes de par leur famille, mais français de par leur éducation. Élu à l'Académie française en 1959, Henri Troyat a eu l'honneur d'être le deuxième écrivain naturalisé admis sous la coupole depuis sa fondation. Dans l'article « Itinéraire d'un réfugié », publié dans *Paris Match* en 2001, Henri Troyat écrit : « La France est plus grande qu'on ne se la représente sur la carte géographique. Ses vraies frontières sont partout dans l'univers. Elle a les dimensions incommensurables de sa culture. »

On trouve des traces françaises, non seulement à Moscou et à Saint-Petersbourg, mais aussi dans « la Russie profonde ». Non loin de Moscou se trouve la ville de Kostroma, petite perle de l'Anneau d'or de la Russie, où au début du XIX^e siècle une Française, Anne Mathieu, a organisé une école privée pour les jeunes filles qui pouvaient y étudier les langues – le russe, le français, l'allemand – aussi bien que la grammaire, la traduction, la géographie, les mathématiques, la mythologie et l'histoire politique, apprendre à jouer du piano, à dessiner et à danser. Alexandre Dumas et Théophile Gautier ont consacré quelques pages de leurs mémoires à leurs voyages le long de la Volga et à la visite de la ville provinciale de Kostroma. Au bord de la mer Noire, dans la ville de Novorossiisk, au début du XX^e siècle, 113 Français vivaient ; il y avait là-bas « une cité française » avec une « rue française » et une salle de cinéma « Mon plaisir ». Une toute petite ville derrière l'Oural, la ville de Kourgan, est aussi liée à la France. Le nom de cette ville est évoqué par Jules Verne dans son roman *Michel Strogoff*. Le décembriste Nicolas Lorrain dont les ancêtres étaient français, Alexandre Rosin qui a participé à l'organisation de la réforme de l'abrogation du droit de servage de 1861 et sa femme qui a organisé une pharmacie et guérissait de différentes maladies, la famille des Clairs qui s'occupait de l'exploitation des mines, tous ont contribué au développement de la Russie. À Oulianovsk, autrefois Simbirsk, on se souvient d'Auguste Chaudais, architecte en chef de la ville, auteur des chefs-d'œuvre architecturaux dont les habitants sont si fiers.

Si, au début du XX^e siècle, les voies empruntées par nos deux pays sont différentes, les années 1980 témoignent de la renaissance des traditions de la coopération entre la France et la Russie, du rétablissement du dialogue culturel qui n'est pas possible sans connaissance de la langue française. Tous ceux qui s'occupent de la langue française savent que le terme *francophonie* a été inventé en 1880 par le géographe français Onésime Reclus, pour désigner l'ensemble des régions du monde où on parle le français. Dans les années 60, ce terme s'est rapporté à « la diffusion du français dans le monde ». Aujourd'hui, la répartition des communautés francophones est caractérisée par une grande diversité géographique, ethnique, économique, politique, culturelle. Aux pays où le français est la langue officielle et nationale, s'ajoutent les territoires qui n'ont aucun rapport officiel avec la langue française, mais où elle est étudiée depuis longtemps, où l'on constate un intérêt réel, par exemple, la Russie. La francophonie n'a pas de frontières, elle est plurielle, elle est polycentrée et elle respecte en son sein les différentes approches politiques, religieuses, philosophiques, culturelles ; on peut être arabe, danois, russe, musulman, orthodoxe, et se sentir bien en francophonie. Comme je viens de montrer, c'est surtout la fin du XVIII^e siècle-début du XIX^e siècle qui était « l'âge d'or » de la langue française sur le sol russe, et c'est cette période qu'on peut considérer comme le point de départ de la francophonie russe.

Après la dislocation de l'URSS, les anciennes traditions culturelles ont servi de base pour le partenariat, à tous les niveaux, entre la France et la Russie. Depuis lors, l'activité des organisations francophiles (associations qui regroupent des professeurs, des enseignants et, parfois, des apprenants et des sympathisants) devient de plus en plus énergique, ce qui contribue au développement de l'intérêt pour la langue et la culture françaises en Russie. C'est à ce moment-là que nous, professeurs russes de

français, nous avons vu que la langue que nous enseignons, souffrait, que cette langue, devenue pour nous tous presque une langue maternelle, était entrée dans un moment de grande douleur. Nous avons tiré la sonnette d'alarme et nous avons décidé de défendre le français, son contenu, sa précision et son harmonie en créant l'Association des enseignants du français (AEFR). Le principal but statutaire de l'association, dont je suis la présidente, est la promotion du français et de la francophonie en Russie. Elle compte plus de 1 250 adhérents dans plus de 200 villes, villages, localités territoriales. L'AEFR, c'est une grande famille francophone qui tâche de rassembler, d'épauler, de soutenir tous ceux qui, à travers notre immense pays, parlent la langue de Molière et de Baudelaire, de Flaubert et d'Éluard, l'aiment, la font vivre en l'enseignant dans différents établissements. L'enseignement d'une langue est inséparable de l'enseignement de la culture, car « la langue est au cœur de la culture ».

La vocation de notre association est d'être, non seulement un réseau de solidarité et d'échanges pédagogiques, mais aussi un outil de modernisation de la diffusion de la langue. Notre force, ce sont nos écoles, nos universités, tous nos lieux de rencontres où des femmes et des hommes de toutes nationalités, de toutes religions, de toutes conditions ont la possibilité de confronter librement leurs idées, leurs projets, leurs espérances. Le métier d'enseignant est un métier où la formation doit se prolonger tout au long de la carrière, un métier où les compétences peuvent et doivent évoluer et se construire sans cesse. Pour aider nos professeurs à améliorer et à actualiser leurs connaissances, à rencontrer des Français « en chair et en os », à découvrir et à pratiquer le français d'aujourd'hui, nous organisons des séminaires (parfois on les appelle congrès/stages/forums) d'une semaine dont le thème général est « La France et la francophonie aujourd'hui ». Cette manifestation, qui réunit en général de 157 à 231 enseignants, concerne aussi bien des professeurs des universités que des écoles ordinaires et spécialisées, des lycées et des collèges. L'objectif de ces séminaires est de réactualiser l'information sur la culture et la société françaises dans tous les domaines (éducatif, économique, audio-visuel, social, culturel), de sensibiliser les enseignants aux différentes approches méthodologiques de l'enseignement de la civilisation en classe de langue, de mobiliser les professeurs, de les faire se rencontrer pour réfléchir ensemble sur leurs problèmes, sur les solutions qu'on peut y apporter.

Les enseignants stagiaires assistent à des conférences faites par des intervenants français ou francophones (tous locuteurs natifs), participent à des ateliers divers qu'ils choisissent dans un éventail très large, profitent de projections de films en VO, organisent des soirées de sketches. On peut considérer ces séminaires comme des stages de recyclage, des stages de réflexion et de formation continue, pendant lesquels nous tâchons de créer un petit bout de France et de francophonie sur le sol russe, aux environs de Moscou enneigée, car tous nos séminaires se passent fin janvier-début février. Depuis 1992, nous avons réussi à organiser en tout 13 manifestations dont 8 séminaires en Russie, 4 forums en France et un congrès trilatéral « Les langues ouvrent les portes » à Copenhague.

Le deuxième grand volet de nos activités, c'est l'organisation de manifestations pour les jeunes. Nous comprenons très bien que l'avenir se prépare maintenant, l'avenir est dans la jeunesse. Les jeunes, c'est notre richesse, nos valeurs. L'organisation de ces manifestations est, pour notre association, l'un des moyens reconnus par nos statuts pour atteindre nos objectifs, tout spécialement la diffusion du français dans le milieu scolaire et étudiant. Les concours que nous organisons réunissent des jeunes venant d'établissements secondaires et supérieurs. Tous les concours ont pour but la promotion de la langue et de la culture françaises auprès des apprenants russes. Le programme des concours comprend les épreuves suivantes : test sur la civilisation française (histoire, géographie, culture, etc.) ; texte avec des erreurs de sens que les élèves doivent relever et souligner ; composition de grammaire ; énoncé

oral préparé à la maison sur un sujet donné (par exemple : Pouchkine et la France ; Pouchkine et la langue française ; La francophonie hier, aujourd'hui, demain ; Le Saint-Exupéry que j'aime ; Victor Hugo que je connais et que j'aime ; Mon Dumas). Comme vous voyez, les sujets sont liés avec des célébrations nationales qui ont été largement célébrées, non seulement dans nos deux pays, mais à travers le monde.

Cette année, nous avons proposé aux participants un nouveau sujet : « France-Russie : histoires croisées ». Le sujet est tellement intéressant, tellement profond, que les participants, les professeurs ont demandé au comité d'organisation de le laisser pour les années suivantes. Chaque participant au concours peut préparer une chanson, une danse, un poème à réciter etc., liés au sujet du concours, aussi bien qu'amener avec lui ses dessins, ses broderies, ses céramiques, bref ses productions. Alors, on organise l'exposition des travaux des participants. Tous les participants reçoivent des cadeaux et des diplômes. Les gagnants, de plus, reçoivent des diplômes. Quant aux lauréats, l'association fait de son mieux pour organiser, de concert avec l'ambassade, leur séjour culturel en France ou les envoyer en stage afin de parfaire leurs connaissances linguistiques et de s'immerger dans la culture française. Le but du festival de théâtre francophone Ménestrel est le développement de l'activité théâtrale comme moyen de motiver, sensibiliser les élèves à l'étude de la langue et de la culture françaises. Le festival réunit des troupes d'amateurs francophones pour échanger leurs expériences, enrichir leur répertoire. Parmi les participants, il y a des troupes de théâtre expérimentées, celles qui ont participé à des festivals renommés en France, à Versailles, à Amiens, en Hongrie, en Russie (à Saint-Petersbourg) et des débutants, pleins d'avenir. Le festival prévoit de nombreux spectacles jugés par les participants et le jury compétent, des ateliers d'acteurs et de metteurs en scène.

Toutes ces manifestations, on peut les considérer comme l'éducation non formelle qui apprend aux jeunes à vivre ensemble, qui aide les milieux associatifs à procéder à des échanges de jeunes. Les séminaires, les concours, les festivals, ainsi que d'autres activités que nous organisons, ont pris place parmi les événements en faveur de l'enseignement du français, de la francophonie dans les établissements d'enseignement de notre pays.

Le potentiel d'enrichissement réciproque des cultures russe et française est loin d'être épuisé. (...) Cela permettra de diversifier les relations culturelles et contribuera au renforcement des rapports amicaux qui unissent nos deux peuples qui, malgré les différences apparentes, sont destinés à s'enrichir intellectuellement. Si les Russes goûtent dans la culture française la légèreté de toucher, la subtilité du raisonnement, l'élégance de la pensée et de la forme, les Français, quant à eux, apprécient dans la culture russe la spontanéité, la naïveté, la rudesse primitive et l'élan du cœur.

Par tempérament, par nature et par éducation, je suis une optimiste endurcie. Je crois à notre bonne volonté de sauvegarder la langue, la culture, la civilisation françaises, car c'est un patrimoine irremplaçable et c'est la raison pour laquelle il faut conjuguer tous les efforts et dire : « Professeurs de français du monde entier, unissez-vous !/unissons-nous ! »

Pour conclure, permettez-moi de citer le poème rédigé par de jeunes stagiaires au séminaire « La France et la francophonie aujourd'hui » :

Hymne à la langue française

À la très chère, à la très belle
Qui remplit nos cœurs de musique,
À la langue française, à l'idole immortelle,
Et on le déclare en public.
Elle se répand dans ce monde
Où il fait des fois un froid mortel.

Il est comme avant, le monde,
Mais, sans doute, moins cruel.
Comment, notre amour linguistique,
T'exprimer avec vérité?
Grain de merveille fantastique
Au fond de cette éternité.
À la très bonne, à la très belle
Qui fait nos joies et notre richesse,
À la langue française, à l'idole immortelle,
Vive la langue française !

Membres de la FIPF au 1^{er} décembre 2010

AFGHANISTAN

Association des professeurs de français en
Afghanistan (APFA)
Besmillah ASKARZADA, président
apfa.kabul@gmail.com

AFRIQUE AUSTRALE

Association des études françaises en Afrique
australe / Association for French Studies in
Southern Africa (AFSSA)
Bernard DE MEYER, président
demeyerb@ukzn.ac.za

ALBANIE

Association des professeurs de français
d'Albanie (APFAA)
Ibana BEJA, présidente
fbeja@albmail.com

ALGÉRIE

Association nationale des enseignants de
français (ANEF)
Abdelkader ABBOUB, président
kady_abb@yahoo.fr

ALLEMAGNE

Fédération allemande des professeurs de
français (FAPF)
Andreas NIEWELER, président
andreas.nieweler@t-online.de

ANGOLA

Association des enseignants de français
d'Angola (AEFA)
Devanh José Jacques GUIMBI, président
devanhjose@yahoo.fr

ARGENTINE

Asociacion para la difusion de la civilizacion
francesa / Association pour la diffusion de
la civilisation française en Argentine
(DICIFRAN)
Martha MENDEZ, présidente
dicifran@gmail.com

Fédération argentine des professeurs de
français (FAPF)
Griselda FELDMANN, présidente
gfeldmann@arnet.com.ar

Société argentine des professeurs de français
de l'enseignement supérieur et universi-
taire (SAPFESU)
Maria Leonor SARA, présidente
leonor_sara@yahoo.com.ar

ARMÉNIE

Association arménienne des enseignants de
français (AAEF)
Suzanne GHARAMIAN, présidente
s.gharamyan@gmail.com

AUSTRALIE

Federation of associations of teachers of
french in Australia (FATFA)
Béatrice ATHERTON, présidente
b.atherton@uq.edu.au

AUTRICHE

Association des professeurs de français en
Autriche (APFA)
Rotraud ROUX, président
rotraud.roux@chello.at

AZERBAÏDJAN

Association des professeurs de français
d'Azerbaïdjan (APFAZ)
Tchamane BABAKHANOVA, présidente
unescolangin@artel.net.az

BANGLADESH

Association des professeurs de français du
Bangladesh (APFB)
Jahangir TAREQUE, président

BÉLARUS

Association des professeurs de français de
Biélorussie (APFB)
Valentina BOURLO, présidente
buridan@mail.ru

BELGIQUE

Association belge des professeurs de français
(ABPF)
Jacques LEFÈBVRE, président
fa988590@skynet.be

Belgische vereniging leraren frans, vlaamse
gemeenschap (BVLFF)
Raymond GEVAERT, président
raymond.gevaert@pandora.be

BÉNIN

Association des professeurs de français du
Bénin (APFB)
Jean Benoît ALOKPON, président
jeanbenoitlokpon@yahoo.fr

BOLIVIE

Association bolivienne des professeurs de
français (ABPF)
Lilium ORTUNO, président
lilijour@yahoo.com.mx

BOSNIE-HERZÉGOVINE (RÉP.)

Association des enseignants de français de
Bosnie-Herzégovine (AEFBH)
Mirza MEJDANIJA, présidente
mirza_77@hotmail.com

BOSTWANA

Association des professeurs de français du
Bostwana (FTAB)
Caver MUDZONGA, président
cavmudz@yahoo.fr

BRÉSIL

Fédération brésilienne des professeurs de français (FBPF)
Rosa SALES CHIANCA, présidente
karinachianca@fbpf.org.br

BULGARIE

Association des professeurs de et en français de Bulgarie (APFB)
Stefka RAYKOVA, présidente
stef_raykova@yahoo.com

BURKINA FASO

Association nationale des professeurs de français du Burkina Faso (ANPFB)
O. Marcellin KABORE, président
anpfbf@yahoo.fr

BURUNDI

Association burundaise des enseignants de français (ABEF)
Joseph MUKUBANO, président
munojosther@yahoo.fr

CAMBODGE

Association des professeurs de français du Cambodge (APFC)
Neang MUTH, président
012503218@mobitel.com.kh

CAMEROUN

Association camerounaise des enseignants de français (ACEF)
Marie-Madeleine MBONJI-MOUELLE, présidente
mbonji@cm.refer.org

Association des enseignants de français du Cameroun (AEFCA)
Daniel OBAMA NKODO, président
acefcam@yahoo.fr
aefca.association@gmail.com

CANADA

Association canadienne des professeurs d'immersion / Canadian association of immersion teachers (CAIT) (ACPI)
Alicia LOGIE, présidente
logie_a@sd36.bc.ca

Association canadienne des professeurs de langues secondes / Canadian association of second language teachers (ACPLS/CASLT)
Valérie PIKE, présidente
valeriepike@esdnl.ca

Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)
Pascal MICHELUCCI, président
pascal.michelucci@utoronto.ca

CHILI

Association des professeurs de français du Chili (APF CHILE)
Juanita OSORIO, présidente
leju_2000@yahoo.com

CHINE

Association chinoise des professeurs de français (ACPF)
Deming CAO, président
demingcao@yahoo.com.cn

Association français langue étrangère de Hong-Kong (AFLE)
Jean-Luc REY, président
jeanlucrey@yahoo.com

CHYPRE

Association panchypriote des professeurs de français (APPF)
Maria CONSTANTINO, présidente
mar.con@cytanet.com.cy

COLOMBIE

Association colombienne des professeurs de français (ACOLPROF)
Liliana GONZALEZ, présidente
presidencia@acolprof.org

CONGO

Association congolaise des enseignants de français (ACEF)
André Patient BOKIBA, président
apbobika@yahoo.fr

CORÉE DU SUD

Association coréenne des professeurs de français (ACPF)
Sae Hwan KIM, présidente
jean5809@hanmail.net

Société coréenne de langue et littérature françaises (SCLLF)
Saeng Keun OH, présidente
jinsung@yonsei.ac.kr

COSTA RICA

Association costaricienne des professeurs de français (ACOPROF)
Minor RODRIGUEZ SMITH, président
minorrodriguez@yahoo.fr

CÔTE-D'IVOIRE

Association ivoirienne pour la promotion de l'enseignement du français et des langues nationales (AIPEF-LN)
Marie-Lydie BOUSSOUMA, présidente
marielydie1963@yahoo.fr

CROATIE

Association croate des professeurs de français (ACPF)
Dubravka SKENDEROVIC-KELEC, présidente
skenderovickelec@net.hr

CUBA

Grupo de especialistas en lengua francesa de Cuba, rattaché à l'Asociación de lingüistas de Cuba (GELFRA CUBA)
Felino MARTINEZ, président
felino.martinez@enet.cu

DANEMARK

Association des professeurs de français du Danemark (APFD)
Frank Philip ØSTERGAARD, président
frankf.oestergaard@email.dk

ÉGYPTE

Association égyptienne des professeurs de français (AEPF)
Sawson KORRA, président
sawsankorra@yahoo.com

EL SALVADOR

Association salvadorienne des professeurs de français (ASPROF)
Kary Nohemy RODRÍGUEZ, présidente
karyro72@yahoo.es

ÉQUATEUR

Association des professeurs de français de Quito (APFQ)
Victor Hugo ROMERO, président
vhromerog@yahoo.fr

ESPAGNE

Association des professeurs de français de Catalogne (APFC)
Carolina VICENTE, présidente
cvicent1@xtec.net

Fédération espagnole des professeurs de français (FEAPF)
Julián SERRANO HERAS, président
julian.serrano@uclm.es

ESTONIE

Association des professeurs de français en Estonie (APFE)
Katrin MEINART, présidente
katrin.meinart@mail.ee

ÉTATS-UNIS

American association of teachers of french (AATF)
Ann SUNDERLAND, présidente
mmesunderland@frenchteachers.org

(SPFFA)

Clément MBOM, président
cmbomsr@gmail.com

ÉTHIOPIE

Association des professeurs de français en Éthiopie (APFE)
Beniam ZEWDIE, président
beniamzewdie@yahoo.com

FINLANDE

Association des professeurs de français de Finlande (APFF)
Jaana BJÖRKLUND-VUOJALA,
présidente

FRANCE

Association des centres universitaires d'études françaises pour étrangers (ADCUEFE)
Jacky CAILLIER, président
directeur.cuef@univ.perp.fr

Association des enseignants de français (AFEF)
Viviane YOX, présidente
vivianeyoux@gmail.com

Association internationale pour la recherche en didactique du français (AIRDF)
Christine BARRÉ-DÉ MINAC, présidente
christine.barre-deminiac@grenoble.iufm.fr

Association des professeurs de lettres (APL)
Romain VIGNEST, président
apl@aplettres.org

Association de didactique du français langue étrangère (ASDIFLE)
Marie BERCHOUD, présidente
marieberchoud@gmail.com

Société internationale pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde (SIHFLES)
Marcus REINFRIED, président
marcus.reinfried@uni-jena.de

Groupement professionnel des organismes d'enseignement du français langue étrangère (SOUFFLE)
François PFEIFFER, président
francois.pfeiffer@accord-langues.com

GABON

Association gabonaise des enseignants de français (AGEF)
Valère ATEBA, président
atebavalere@yahoo.fr

Union gabonaise des enseignants pour la culture francophone (UGECEP)
Mathieu ENGOUANG, président
saint_hallnaut@yahoo.fr

GÉORGIE

Association géorgienne des professeurs de français (AGPF)
Iza JINJIKHADZÉ, présidente
saintcolex2002@yahoo.fr

GHANA

Association ghanéenne des professeurs de français (GAFT)
Evans KOKROKO, président
ekokroko@yahoo.com

GRANDE-BRETAGNE

Association for language learning (ALL)
Linda PARKER, présidente
lindap@all-languages.org.uk

GRÈCE

Association des professeurs de français de formation universitaire (APF F.U.)
Sophoklis TSAKAGIANNIS, président
sobatsts@otenet.gr

Association des professeurs de langue et littérature françaises en Grèce du Nord (APLF-GN)
Marianne LEONARDOU, présidente
leonardoumarian@gmail.com

GUATEMALA

Association des enseignants de français langue étrangère au Guatemala (AEFLEG)
David GARCIA-MANZO, président
aefleg@hotmail.com

GUINÉE

Association guinéenne des enseignants de français (AGEF)
Raymond Georges CAMARA, président
agef2000@yahoo.fr

GUINÉE BISSAO

Association des professeurs de français de Guinée Bissao (APFGB)
André MENDES, président
assprofgb@hotmail.com

HAÏTI

Association haïtienne des professeurs de français (ASHAPROF)
Pierre VERNET, président

HONDURAS

Association des professeurs de français du Honduras (APROFAH)
Doris ERAZO, présidente
doriserazo@hotmail.com
doris.castro@diplomatie.gouv.fr

HONGRIE

Association hongroise des enseignants de français (AHEF)
Katalin SZILAGYI, présidente
torokne.dr.szilagykatalin@kkfk.bgf.hu

INDE

Association of indian teachers in french (AITF)
Kichenasamy MADANAGOBALANE, président
rvramane@yahoo.com

Indian association of teachers of french (IATF)
Anuradha WAGLE, présidente
anuwig@yahoo.com

INDONÉSIE

Association des professeurs de français d'Indonésie (APFI)
Joesana Tjahjani TJHOA, présidente
joesana98@yahoo.com

IRAN

Association iranienne de langue et littérature françaises (AILLF)
Jaleh KAHNAMOUIPOUR, président
jkahnamoui@yahoo.com

IRLANDE

French teachers association of Ireland (FTAI)
Mary O'SULLIVAN, présidente
marygeraghtyosullivan@eircom.net

ISLANDE

Association des professeurs de français en Islande (APFI)
Sigridur GUDBRANDSDOTTIR, président
siggan@mh.is

ISRAËL

Association des professeurs de français d'Israël (APFI)
Sarah OMID, présidente
hellyeth50@hotmail.com

ITALIE

Associazione nazionale insegnanti francese (ANIF)
Fiorella CASCIATO, présidente
f.casciato@aliceposta.it

Association nationale des enseignants de langues vivantes (ANILS)
Gianfranco PORCELLI, président
gp.anils@yahoo.it

Lingua e nuova didattica (LEND)
Silvia MINARDI, présidente
silvia.minardi@tiscali.it

Société italienne des enseignants de français (SIDEF)

JAPON

Société japonaise de didactique du français (SJDF)
Nobukata MIURA, président
nobutakamiura@gmail.com

KAZAKHSTAN

Association kazakhstanaise des enseignants de français (AKEF)
Camilia FAÏZOVA, présidente
aicam57@gmail.com;
aicam@rambler.ru; aicam5@mail.ru

KENYA

Association des professeurs de français au Kenya (KAFT)
Peter Otieno OWINO, président
powino73@yahoo.com

KOSOVO

Association des professeurs de français du Kosovo (APFK)
Kastriot SADIKU, président
kastrioti20@hotmail.com

LETTONIE

Association lettone des professeurs de français (ALPF)
Olga OZOLINA, présidente
olgozoli@lanet.lv

LIBAN

Association libanaise des enseignants de français (ALEF)
Sophie NICOLAÏDÈS-SALLOUM, présidente
snsalloum@yahoo.fr

Association nationale des enseignants de français du Liban (ANEFL)
Bouchra Bagdady ADRA, présidente
badra@lb.refer.org

LITUANIE

Association lituanienne des professeurs de français (ALPF)
Regina SUTKIENE, présidente
regina@baitnetas.lt

LUXEMBOURG

Association des professeurs de français du Luxembourg (APFL)
Jean-Claude FRISCH, président
jean-claude.frisch@education.lu
Syndicat éducation et sciences (SEW/OGB-L)
Monique ADAM, présidente
monique.adam@education.lu

MADAGASCAR

Association des professeurs de français dans les écoles secondaires malgaches (FMTF)
Armandine PRUVOT MAMIZARA, présidente
ampruvot@gmail.com

MALAISIE

Association malaisienne des professeurs de français (AMPF)
Sep Neo LIM, président
sep8485@hotmail.com
sepneo@fbmk.upm.edu.my

MALAWI

Association malawienne pour l'enseignement du français (AMEF)
Willy KALOMBO, président
w.kalombo@yahoo.com

MALI

Association malienne des professeurs de langue française (AMAPLAF)
Issiaka Ahmadou SINGARE, président
issiaka_singare@yahoo.fr

MALTE

Association des professeurs de français de Malte (APFM)
Angèle VELLA LAUWERS, présidente
angele_lauwers@yahoo.fr

MAROC

Association marocaine des enseignants de français (AMEF)
Naji CHOUKRI, président
n_choukri@menara.ma

MAURICE (ÎLE)

Association mauricienne des enseignants de français (AMEF)
Ramanujam SOORIAMOORTHY, président
ramanujam@intnet.mu

MAURITANIE

Association mauritanienne de formateurs et d'animateurs dans les langues d'enseignement (AMFALE)
Mohamed EL MOKTAR, président
mohamed.emoktar@voila.fr

MEXIQUE

Association des professeurs et des chercheurs du Mexique (AMIFRAM)
Julia VILLEGAS, présidente
julvillegas@yahoo.com.mx

MOLDAVIE

Association des professeurs de français de la république de Moldavie (APFM)
Anna BONDARENCO, présidente
annabondarenco@yahoo.fr

MONGOLIE

Association des professeurs mongols de langue française (APMLF)
Galsanjams BOUYANNEMEKH, président
gbuyanemekh@yahoo.com

MONTÉNÉGRO

Association des professeurs de français du Monténégro (APFM)
Milica SCEPANOVIC, présidente
milicasc@t.com.me

MOZAMBIQUE

Association mozambicaine des professeurs de français (AMPF)
Maria Cécilia CHISSUMBA-FOUILLOT, présidente
cecilia.ch@netcourrier.com

NAMIBIE

Association namibienne des professeurs de français (ANPF)

NIGER

Association des professeurs de français au Niger (APFN)
Aboubacar ABDOUSSALAMI, président
apfn@caramail.com

NIGERIA

Association nigériane des professeurs de français (NAFT)
Iliya John KIM, président
naftnat@aol.com

NORVÈGE

Association norvégienne des enseignants de français (ANEF)
Pierre LEDERLIN, président
pierre.lederlin@hiof.no

NOUVELLE-ZÉLANDE

Association des professeurs de français de Nouvelle-Zélande (NZAFT)
Lesley PARRIS, présidente
al.parris@xtra.co.nz

OUGANDA

Association des professeurs de français en Ouganda (APFO)
Milburga ATCERO, président
matcero@yahoo.com

PANAMA

Association nationale des professeurs de français du Panama (ANPROF)
Marcela ISAZA S., présidente
misaza@cwpanama.net

PARAGUAY

Association des professeurs de français du Paraguay (APPF)
Victor CORREA, président
vcorreal@hotmail.com

PAYS-BAS

Vereniging van leraren in levende talen (VLLT)
Maarten STROES, présidente
maarten.stroes@gmail.com

PÉROU

Association nationale des professeurs de français du Pérou (ANAPROF)
Verónica Adela GÁLVEZ CORDOVA, présidente
veronic_g@hotmail.com

Union péruvienne des professeurs de français (UNIPPROF)
Olinda VILCHEZ, présidente
olindavilchez@speedy.com.pe

PHILIPPINES

Association des professeurs de français des Philippines (APFP)
Rosalinde Fleur ZAPATA, présidente
cinddi_zapata@hotmail.com

POLOGNE

Association des professeurs de français en Pologne (PROF-EUROPE)
Malgorzata PIOTROWSKA-SKRZYPEK, présidente
m.skrzypek@profeurope.pl

PORTO RICO

Association portoricaine des professeurs de français (PORTOPROF)
Liselie SOTO, présidente

PORTUGAL

Association portugaise des professeurs de français (APPF)
Cristina AVELINO, présidente
crisavelino@sapo.pt

QUÉBEC

Association des professionnels de l'enseignement du français au collégial (APEFC)
Gérald GAUDET, président
gerald.gaudet@cegeptr.qc.ca

Association québécoise des enseignants de français langue seconde (AQEFLS)
Carlos CARMONA, président
carlos.carmona@micc.gouv.qc.ca

Association québécoise des professeurs de français (AQPF)
Suzanne RICHARD, présidente
info@aqp.qc.ca
suzanne.richard@usherbrooke.ca

RÉP. CENTRAFRICAINE

Association des professeurs de français de Centrafrique (APFCA)
Jean-Pierre ROUSSEAU, président
pjrosso2007@yahoo.fr

RÉP. DE GUINÉE ÉQUATORIALE

Association nationale des professeurs de français de Guinée équatoriale (ANPFGE)
José Antonio ESONO ABESO, président
esono101@yahoo.fr

RÉP. DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Association congolaise des enseignants de français (ACEF)
Fidèle NGOYI-LEMPEL, président
acef2@yahoo.fr

Association des professeurs de français de la République démocratique du Congo (APF/RDC)
Mulumba KANKU, président
apfrdc@yahoo.fr

(SAULFRAMIR)
Jean-Pierre KALENDA-NKASHAMA, président
jeanmudi@yahoo.fr

RÉP. MACÉDOINE

Association des professeurs de français de Macédoine (APFM)
Irina BARAMOVA, présidente
irina_babamova@yahoo.com

RÉP. TATARSTAN

Association des professeurs de français du Tatarstan (APFT)
Valentina VASSILIEVA, présidente
intloffice@mail.ru

RÉP. TCHÈQUE

Association des enseignants de français de la République tchèque (AEFRT)
Helena DLESKOVA, présidente
helena.svobodova@centrum.cz

ROUMANIE

Association roumaine des professeurs de français (ARPF)
Mihaela Cristina GRIGORE, présidente
grigorecri50@yahoo.fr

RUSSIE

Association des enseignants de français de la région Amourskaya (AEFA)
Nathalia KOUTCHERENKO, présidente
natkou72@yandex.ru

Association des enseignants de français de Russie (AEFR)
Jeanne AROUTIOUNOVA, présidente
jeanne_arout@hotmail.com ;
jeanne_arout@mail.ru ; aefr@pochta.ru

Association des professeurs de français d'Astrakhan (APF d'Astrakhan)
O. P. GOLIANDINA, présidente
universdufr@apsu.ru

Association des professeurs de français d'Irkoustk (APF) membre correspondant
Éléna APANOVITCH, présidente
vapan@irk.esrr.ru

Association des professeurs de français d'Ivanova (APF) membre correspondant
R. V. IVANOVA, présidente
mblab@ieee.org

Association des professeurs de français de Nijni Novgorod (APF)
Elena PORCHNEVA, présidente
eposhneva@gmail.com

Association des professeurs de français de Piatigorsk (APF) membre correspondant
N. A. POTAIENKO, président
franfac@yandex.ru

Association des professeurs de français de Saratov (APF)
I. A. MAKEYENKO, président
julgous@mail.ru

Association des professeurs de français de Saint-Petersbourg (APF)
Anna KROUTCHININA, présidente
anna_kroutchinina@rambler.ru

Association des professeurs de français en Russie (APFR)
Yuri SOUKHAREV, président

RWANDA

Association rwandaise des enseignants de français (AREF)
Augustin NGABIRAME BIRABONEYE, président
angabirame@yahoo.fr

SÉNÉGAL

Association sénégalaise des professeurs de français (ASPF)
Baytir KA, président
baytirka4@yahoo.fr

SERBIE

Association des professeurs de français de Serbie (APFS)
Tatjana SOTRA-KATUNARIC, présidente
tanja.sotra@gmail.com

SEYCHELLES

Association seychelloise des enseignants de français (ASEF)
Fatima MADELEINE, présidente
fcmadeleine@yahoo.com

SIERRA LEONE

Sierra Leone association of french teachers (SLAFT)
Abu Bakarr TARAWALLIE, président
tarawaba@yahoo.com

SLOVAQUIE

Association slovaque des professeurs de français (ASPF)
Jana BIROVA, présidente
jbirova@ukf.sk

SLOVÉNIE

Association slovène des enseignants de français (SDUF)
Jacqueline OVEN, présidente
jacqueline.oven@guest.arnes.si

SOUDAN

Association soudanaise des enseignants de français (ASEF)
Sarah HASSAN ELBEELY, présidente
selbeely@mail.com

SRI LANKA

Association des professeurs de français du Sri Lanka (APFSR)
Maya MANAWAMMA, présidente
maya.manawamma@gmail.com

SUÈDE

Association des enseignants de français en Suède (AEFS/FLF)
Françoise SULE, présidente
francoise.sule@fraitu.se

Association des professeurs de langues modernes en Suède (LMS)
Karin ZARROUK, présidente
karin.zarrouk@pub.malmo.se

SUISSE

Association suisse des professeurs de français (ASPF)
Christophe ZIMMERLI, président
president.aspf@bluewin.ch

TAÏWAN

Association des professeurs de français de Taïwan (APFT)
Valentine ZEE HUANG SHEUE-SHYA, présidente
001461@mail.fju.edu.tw

TANZANIE

Association tanzanienne des enseignants de français (APLFT)
Gordian KILAVE, président
gkilave@yahoo.com

TCHAD

Association tchadienne des enseignants de français (ATEF)
M'nadjinam Rimbar NADJI, président
rimbar_nadji@yahoo.fr

THAÏLANDE

Association thaïlandaise des professeurs de français (ATPF)
Princesse GALYANIVADANA, présidente

TOGO

Association des professeurs de français du Togo (APFT)
Kossi Souley GBETO, président
gbetok@yahoo.fr

TUNISIE

Association tunisienne pour la pédagogie du français (ATPF)
Mustapha ENNAIFAR, président
mustapha.ennaifar@minedu.edunat.tn

TURQUIE

Association des professeurs de français de Turquie d'Ankara (APFT)
Emin OZCAN, président
ozcan@humanity.ankara.edu.tr

Association des professeurs de français de Turquie d'Istanbul (APFT)
Hüseyin GUMUS, président
hgumus@marmara.edu.tr
gumuskan@gmail.com

UKRAINE

Association des professeurs de français d'Ukraine (APFU)
Eléna FEDTCHENKO, présidente
cfdkiev@univ.kiev.ua
apfu@mail.univ.kiev.ua

URUGUAY

Association nationale des professeurs de français en Uruguay (ANAPFU)
Susana SILVA GHIA, présidente
anapfu@adinet.com.uy

VANOUATOU

Association vanouataise des professeurs de français (AVPF)
Jacques Gédéon TARITONG, président

VÉNÉZUÉLA

Association vénézuélienne des professeurs de français (AVENPROF)
Raquel PIRCA HERRERA, présidente
rpirca@cantv.net

VIETNAM

Association des professeurs de français au Vietnam (APFV)
Huu Tho N'GUYEN, président
dttx98@yahoo.fr

ZAMBIE

Association des professeurs de français de Zambie (ZAFT)
Augustin LUMWANGA, président
alumwanga@yahoo.fr

ZIMBABWE

Association des professeurs de français du Zimbabwe (ZAFT)
Johnson KINGDOM, président
domjohnson2001@yahoo.com
k.johnson-zfta@yahoo.com
domjohnson-zfta@yahoo.com



AU CŒUR DE VOTRE MÉTIER !

- Au cœur de l'époque
- Au cœur de la classe
- Au cœur de l'actualité
- Le lien indispensable :

www.fdlm.org



Abonnement Découverte
1 an : 88 € / 2 ans : 158 €
6 numéros par an
+ 2 Francophonies du Sud
+ accès privilégié à
l'espace abonné

Pour vous abonner :

Abonnement Formation
1 an : 105 € / 2 ans : 189 €
6 numéros par an
+ 2 Francophonies du Sud
+ accès privilégié à
l'espace abonné
+ 2 numéros spéciaux

Tél. 33 (0) 1 40 94 22 22 - Fax 33 (0) 1 40 94 22 32
Adresse : 9 bis rue Abel Hovelacque
75013 Paris, France
courriel : fdlm@fdlm.org
www.fdlm.org