

# 1

## Forme longue, forme courte et perspectives esthétiques

Ce ne sont pas les mêmes principes qui gouvernent les textes brefs et les textes longs, simplicité et complexité sont liées au nombre de pages. La brièveté prive le lecteur de détails et de développements, la rapidité de la narration et l'économie des moyens cherchent l'intensité des effets. Seule la longueur permet des constructions complexes de grande envergure.

### 1. Formes longues : roman et épopée

---

*Le roman et l'épopée sont des genres panoramiques, ils visent une interprétation du monde ; il leur faut donc la place de déployer une matière inépuisable. Leur volume sans limite permet des constructions narratives complexes, traitement du temps, multiplication des personnages, arrangement des épisodes.*

#### ▮ De la nouvelle au roman-fleuve

On peut rapprocher l'épopée du roman, pour leur propension à s'étaler dans le temps et dans l'espace, à grossir sans limite. Ce

sont des formes longues, voire très longues : le *Mahâbhârata* (épopée indienne) compte plus de cent mille quatrains d'octosyllabes, *L'Iliade* totalise 15 693 hexamètres, *La Chanson de Roland* 4 002 décasyllabes... Dans une perspective historique, le roman, lui aussi, est d'abord un genre démesurément long, son caractère intarissable s'affirme dès ses premiers âges : on connaît l'ampleur des grands textes de l'époque baroque, qui se déploie dans le roman pastoral, illustré par *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1619). Les œuvres à grand spectacle de Madeleine de Scudéry, *Le Grand Cyrus* (1649-1653), *Clélie* (1654-1661) occupent vingt volumes à eux deux, longueur qu'on ne saurait condamner, selon Ménage, qui invoque une esthétique liée à la forme longue fondée sur les modèles antiques : « Ceux qui blâment la longueur des romans de Mlle de Scudéry font voir la petitesse de leur esprit, comme si l'on devait mépriser Homère et Virgile parce que leurs ouvrages contiennent plusieurs livres chargés de beaucoup d'épisodes et d'incidents qui en reculent nécessairement la conclusion. » Le roman picaresque ne risque pas d'orienter le genre vers la concision, enchaînant des épisodes plus ou moins liés, comme Lesage, dans *Gil Blas de Santillane* (1715-1735), en quatre volumes dont la publication s'échelonne sur vingt ans.

Il faut attendre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître, dans le sillage de la nouvelle espagnole et sous l'influence des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès (traduites dès 1615 en français), les premiers romans courts de l'histoire littéraire, dont *La Princesse de Clèves*, de Mme de La Fayette (1678) est le plus connu. Encore convient-il de préciser que le texte, à sa publication, fut donné comme une nouvelle, et qu'on peut aujourd'hui encore le considérer comme tel (Jean-Pierre Aubrit, dans *Le Conte et la Nouvelle*, étudie cette œuvre parmi les nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle marquées par le modèle espagnol). En effet, le siècle classique, en réaction contre l'abondance et la fantaisie baroques, opère un rapprochement entre la nouvelle et le roman qui finissent par ne plus se distinguer l'un de l'autre. Les différences en ce qui concerne la longueur ou le mode de publication s'estompent, on peut citer une nouvelle de Boisguilbert de 700 pages (*Marie Stuart, reine d'Écosse*, 1675), ou la première nouvelle

publiée de manière isolée, et non dans un recueil, *L'Amant ressuscité*, d'Ancelin, en 1658. Mme de Villedieu et Mme de La Fayette écrivent des textes qui prolongent la veine romanesque des récits d'Honoré d'Urfé, tout en préfigurant le roman court moderne. Les auteurs reprennent les intrigues et les *topoi* du modèle baroque, mais, d'une part, ils y mêlent une réflexion de moraliste (réflexion sur la méconnaissance de soi, conception pessimiste de la passion), d'autre part, ils n'en reproduisent pas la complexité, adoptant généralement une structure linéaire, sans retour en arrière, se contentant de peu de personnages réunis par une action délimitée. *La Princesse de Clèves* est remarquable par l'unité de composition, un seul événement, de nature psychologique, occupe tout le récit : la princesse de Clèves, insensible à la parfaite passion de son époux, tombe amoureuse du très volage duc de Nemours. Incapable de résister par ses propres forces à ce sentiment, elle se confie à son époux qui finit par mourir de cet aveu.

La nouvelle longue de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle s'appelle aussi « petit roman », elle semble avoir perdu ses caractères propres, son originalité thématique, la définition du genre est en régression par rapport à la tradition de Boccace et Marguerite de Navarre. Ce n'est que dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle que la distinction s'établit de nouveau entre le roman et la nouvelle, avec les œuvres de Marmontel (*Contes moraux*, 1761), Cazotte, et Sade qui mettent l'accent sur l'économie de moyens et la simplicité de la narration. Le roman long (*La Nouvelle Héloïse*) voisine alors avec le roman court (*Paul et Virginie*) sans que se confondent les catégories narratives.

L'époque moderne a forgé l'expression « roman-fleuve », dans les années 1930, pour désigner des œuvres d'une ampleur exceptionnelle, où la continuité narrative entre les volumes est assez forte pour que l'ordre de lecture ait une certaine importance : *Jean-Christophe*, de Romain Rolland<sup>1</sup> (1904-1912), ou *Les Thibault* de Roger Martin du Gard (1922-1940) sont représentatifs de cette tentation d'une écriture dont le but est de décrire

---

1. Donné comme exemple de roman-fleuve par Gilles Philippe, dans le *Lexique des termes littéraires*, sous la direction de Michel Jarrety, Le Livre de poche, 2001.

l'ensemble de la société et qui voudrait épuiser le monde, à travers de vastes fresques racontant l'histoire d'une famille sur plusieurs décennies. Quand l'ordre des volumes est moins contraignant, on parle de « cycles » (pour l'œuvre de Proust, par exemple).

Zola, lorsqu'il conçoit les *Rougon-Macquart*, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, comme une construction imitant un arbre généalogique, envisage les vingt romans comme les morceaux d'un puzzle se rapportant à la représentation de la même totalité. On voit reparaître les mêmes noms et les mêmes acteurs, dont la présence atteste que l'exploration du même monde se continue d'un volume à l'autre et que les romans forment une série. Ce procédé technique du retour des personnages est une invention qu'on doit à Balzac. Celui-ci visait, avec ces figures prêtes à servir dans de nouveaux récits, à relier ses productions l'une à l'autre au sein d'un cycle signifiant « de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman et chaque roman une époque » (« Avant-propos » de *La Comédie humaine*). La totalité, en effet, se concevant comme la mise en relation entre toutes les parties, le retour de héros devenus familiers au lecteur tisse des liens entre les différents romans, sans pour autant imposer un ordre de lecture contraignant. De nombreux personnages secondaires dans un volume tiennent le premier rôle dans un autre : on retrouve ainsi autour de Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*) Rastignac (restant à l'arrière-plan) et Vautrin qu'on a connus pauvres à la pension Vauquer, auprès du malheureux Goriot (*Le Père Goriot*). La description totale de la société, telle que l'envisage Balzac, passe par un recensement de tous les types sociaux. La réapparition des mêmes individus lui fournit un « personnel romanesque » (Hamon) abondant et stable qui suggère sans effort narratif la diversité des visages humains, car cette manière de disposer l'ensemble des rôles est, de plus, justifiée par sa ressemblance avec le fonctionnement du réel : « Il en est ainsi dans le monde social. Vous rencontrez au milieu d'un salon un homme que vous avez perdu de vue depuis dix ans [...] et là, quelque délicieux conteur de société vous fait en

une demi-heure l'histoire pittoresque des dix ou vingt ans que vous ignoriez. » (« Préface » à *Une fille d'Ève*)

## ■ Construction narrative

Panoramiques, le roman et l'épopée tendent vers une interprétation définitive de l'univers, il leur faut donc la place de déployer une matière inépuisable. Le traitement du temps, la multiplication des personnages, et l'arrangement des épisodes ont partie liée avec cette volonté d'exhaustivité. La longueur du texte permet des constructions narratives complexes par empilement, emboîtement, démultiplication, ou renversement de l'intrigue et des éléments narratifs.

Les deux genres obéissent à la logique des péripéties qui retardent l'issue attendue et par laquelle l'histoire, au lieu de s'épuiser, s'invente à nouveau. La construction la plus simple consiste à empiler la matière romanesque qui s'ordonne alors linéairement comme les cases d'un jeu de l'oie. C'est ainsi que procède le roman picaresque qui enchaîne des épisodes juxtaposés sans qu'aucune intrigue à long terme justifie l'action. Cette technique de l'entassement, fait remarquer Thomas Pavel, ne doit pas être portée au compte d'une maladresse de l'auteur. Elle représente la façon de se donner d'un monde hostile : « on découvre non pas une histoire racontée au hasard, mais un monde qui n'a rien d'autre à offrir que le hasard<sup>1</sup> ». Dans le roman feuilleton, l'empilement, qui représente une technique fondamentale, obéit à d'autres impératifs, moins esthétiques qu'éditoriaux. C'est un mode de composition dramatique qui rend le texte simple et facile à lire pour un public peu cultivé ou peu attentif et qui, d'autre part, permet d'entretenir le suspense, en terminant chaque épisode par une question angoissée ou par un coup de théâtre qui annonce ou appelle une suite : « Le sergent n'eut pas la force de lui répondre, il lui montra la porte béante et la chambre vide. Mordaunt s'élança vers les degrés, comprit tout, poussa un cri comme si on lui eût déchiré les

---

1. Pavel Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, « NRF essais », Gallimard, 2003.

entrailles, et tomba évanoui sur la pierre. » (*Vingt ans après*, Dumas)

L'épopée et le roman acceptent également les histoires emboîtées dans les histoires, bien que ces embranchements ouvrent des brèches dans l'unité d'action et risquent de nuire à la logique de l'intrigue, mais les genres narratifs longs ont l'étonnante faculté d'assimiler tout ce dont on veut les farcir. Dans *L'Odyssée*, par le biais d'un récit intercalé, Ménélas raconte à Télémaque la fin tragique d'Agamemnon, assassiné par son épouse Clytemnestre, aidée de son amant Égisthe. Bien des siècles plus tard, et dans un autre genre, le roman à tiroirs multiplie les relais de narration, passant la parole à des personnages qui deviennent narrateurs de récits secondaires. L'épisode enchâssé caractérise la composition de *L'Astrée*, où les histoires secondes sont là pour passer en revue tous les visages des difficultés amoureuses (celles que ne rencontrent pas Astrée et Céladon) par le biais des couples malheureux qui viennent de toute la Gaule interroger la fontaine d'amour. Chaque cas fait ainsi l'objet d'un récit et d'une délibération, où le lecteur pourra trouver autant de règles de conduite.

L'histoire à nombreux personnages principaux peut aussi se démultiplier, plusieurs intrigues peuvent courir parallèlement, le romancier et l'aède ont une sorte de don d'ubiquité et sont capables d'escorter des héros différents dans des lieux éloignés. Déjà le narrateur de *L'Odyssée* déroulait plusieurs actions simultanées : l'affrontement entre Pénélope et les prétendants qui se passe à Ithaque, le voyage de Télémaque, fils d'Ulysse, qui se rend en Grèce afin d'interroger les compagnons d'arme de son père, et la tempête qui, au même moment, jette Ulysse sur les bords de l'île des Phéaciens, sont des épisodes concomitants. Les romanciers modernes retrouvent les mêmes techniques de présentation fragmentée dans lesquelles les épisodes qui séparent les protagonistes sont pris dans un montage parallèle : « La multiplicité des personnages que nous avons introduits dans cette longue histoire fait que chacun est obligé de ne paraître qu'à son tour et selon les exigences de ce récit. » (*Le Vicomte de Bragelonne*, Dumas)

Roman et épopée peuvent enfin jouer avec l'ordre des événements. Là où une nouvelle suit le plus souvent une progression linéaire, les genres longs recourront volontiers au commencement *in medias res*, suivi d'un retour en arrière explicatif. Les romans modernes nous ont habitués à ce mode de construction. Mais, déjà, l'aède antique n'en usait pas autrement. L'action de *L'Iliade* commence neuf années après le début du siège de Troie, à un moment de crise, par la description des ravages que cause la peste dans le camp des Grecs. Dans le laps de temps restreint qui sépare la colère d'Achille des funérailles d'Hector, Homère, par des raccourcis, fait tenir toute l'histoire de cette guerre mémorable. Le bouleversement de la chronologie est encore plus frappant dans *L'Odyssée*, dont l'action ne dure que quarante jours, tout en retraçant toutes les circonstances du retour d'Ulysse. C'est après le récit de la dernière tempête et de l'arrivée chez Nausicaa que les épisodes antérieurs sont évoqués à leur tour. En effet, lors du banquet donné par Alkinoos en son honneur, Ulysse, entendant un rapsode célébrer la guerre de Troie, révèle son nom et entame alors le récit des aventures qui, pendant dix ans, ont rendu son retour impossible. Au moment où il commence à raconter, on est — du point de vue du déroulement chronologique — tout près de la fin de l'histoire.

## 2. Forme courte : la nouvelle

---

*La nouvelle est une forme brève qui se contente de peu de matière narrative et repose sur une esthétique de l'effet. Le récit est composé en fonction de la fin qui représente le moment fort du texte.*

La nouvelle, au contraire, est un récit pressé. Elle se caractérise par la concision, la concentration des effets et l'économie des moyens, elle expulse de son champ tout ce qui s'écarte de son strict sujet et s'interdit toute digression. Le mode de publication contraignant oblige les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle à un calibrage précis de leur texte, destiné à trouver sa place dans les colonnes des journaux. La presse demandait des récits brefs, faits pour être lus d'une seule haleine, et destinés à produire une

unité d'impression. De l'avis de Maupassant, une nouvelle courte vaut mieux qu'une nouvelle trop longue.

C'est au roman que la nouvelle ressemble le plus, et pourtant, tous ceux qui se mêlent de donner des conseils aux nouvellistes amateurs, mettent en garde les auteurs contre ce grand frère envahissant dont ils doivent se méfier : la nouvelle n'est ni un fragment, ni un résumé de roman. Celui-ci peut traîner, celle-là ne le peut pas. Le roman, récit complexe, prend tout loisir de déployer une évolution dramatique lente, qui s'écarte parfois de l'histoire dans des digressions sans valeur dramatique, et s'autorise de copieuses descriptions ou d'interminables discussions. La forme courte, au contraire, doit, dès les premières lignes, amener l'intrigue et placer les personnages. Le traitement du temps n'est pas le même dans les deux genres. Un roman se déroule dans une durée assez longue (une vie, une jeunesse, un amour), une nouvelle est centrée sur un moment, l'histoire racontée ne traîne ni ne se prolonge. Si le roman est inséparable de la notion d'épaisseur du temps (*À La Recherche du temps perdu*), la nouvelle se déroule dans l'instant, un individu est saisi dans une expérience unique (un moment de la vie, un jour mémorable) : *Le Mur* de Sartre présente des soldats qui vont être fusillés, *Boule de suif* de Maupassant met en scène le voyage en diligence d'une prostituée en compagnie de respectables bourgeois, pendant l'invasion prussienne, dans *La Métamorphose* de Kafka, le héros se réveille métamorphosé en cafard et finit par se suicider.

La nouvelle ne représente pas le monde dans sa richesse et dans sa diversité, c'est pourquoi elle se contente d'une relative pauvreté des éléments narratifs. En effet, elle n'a de place que pour l'essentiel, ce qui implique un nombre restreint de personnages, de lieux, et d'objets. C'est ainsi que chaque détail choisi est porteur de sens, car le nouvelliste élimine tout ce qui ne sert pas à mettre en valeur le caractère insolite du cas représenté et ne concourt pas à la résolution du conflit, ce qu'exprime paradoxalement Jules Janin dans *Le Piédestal* (cité par René Godenne<sup>1</sup>) : « Ici, si je faisais un roman et non pas une histoire,

---

1. Godenne René, *La Nouvelle*, Paris, (PUF, 1974), Champion, 1995.