



HAL
open science

Lire le récit bref. Problématiques

Patricia Eichel-Lojkine

► **To cite this version:**

Patricia Eichel-Lojkine. Lire le récit bref. Problématiques. Publije, 2012, Lire le récit bref. hal-04323834

HAL Id: hal-04323834

<https://univ-lemans.hal.science/hal-04323834v1>

Submitted on 5 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



2012-n°1

Patricia Eichel-Lojkine. *Lire le récit bref.*

« Lire le récit bref. Problématiques »

Patricia Eichel-Lojkine (Université du Maine)



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

« Passer en coup de vent. Ne pas s'éterniser. Reprendre sa route. » (Raymond Carver)¹

Charles Deulin, l'éditeur de Perrault et de ses antécédents italiens, confiait en 1878 : « Il y a [...] quelque chose de si vivace dans une anecdote fortement conçue, qu'elle est douée, pour ainsi dire, d'immortalité, et cette immortalité des infiniment petits en littérature mérite d'arrêter l'attention². »

Cette « immortalité des infiniment petits en littérature » explique la pérennité des « pensées », épigrammes, aphorismes, maximes ou autres fragments philosophiques finement ciselés où l'esprit semble s'être concentré. Mais par « anecdotes », Deulin entendait surtout les formes narratives brèves qui se sont développées en Occident à partir du Moyen Âge. En fait, on aurait tort de croire que la tradition de la maxime et celle de l'anecdote narrée soient essentiellement différentes : *gnômé* (sentence) et *paradeigma* (exemple) étaient pour Aristote les deux versants de la preuve persuasive, le récit anecdotique développant et exemplifiant le précepte (*Rhétorique*, II, 20)³. Cette alliance du récit bref et de l'exemplarité modèlera pendant longtemps la fiction sur le modèle de l'apologue. Les historiens de la littérature française datent en gros de *La Princesse de Clèves*, qui est le récit d'un exemple « sans exemple », les tentatives narratives proprement expérimentales qui relâchent ce lien⁴.

I. Ouverture

1. L'essor des genres brefs

Si l'on en croit Marc Fumaroli, la France classique, celle qui a fait le succès des recueils de maximes, semble avoir tout particulièrement prisé les « livres courts » : « Paris est un filtre qui laisse passer de préférence des livres courts, écrits d'un seul jet, et où l'utile est inséparable de l'agréable », écrit-il pour expliquer le succès d'un nouveau genre littéraire importé d'Italie, le conte⁵. Le critique semble paraphraser Du Plaisir lorsqu'il commentait l'essor contemporain des nouvelles galantes et historiques, dans le deuxième traité des *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style* (1683) :

¹ « De l'écriture », in *Les Feux. Essais, poèmes, nouvelles* (New York, 1984), traduit de l'américain par F. Lasquin, Paris, Éditions de l'Olivier, 1991, p. 29.

² Citation attribuée à un « écrivain allemand » par Deulin Charles, *Les Contes de ma mère l'Oye avant Perrault*, Paris, Dentu, 1878 (introduction) ; Genève, Slatkine Reprints, 1969 ; en ligne : http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contes_de_ma_mère_l'Oye_avant_Perrault

³ Voir ESCOLA Marc (éd.), *Nouvelles galantes du XVIIe siècle*, Paris, GF Flammarion, 2004, Présentation, p. 22-23 ; BOUJU Emmanuel et alii (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR, 2007.

⁴ Voir ESCOLA Marc (éd.), op. cit., p. 480-484.

⁵ FUMAROLI Marc, « Les abeilles et les araignées » (essai), in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2001, p. 16.

[...] c'est depuis peu seulement que l'on a inventé les nouvelles. Cette dernière espèce est principalement très convenable à l'humeur prompt et vive de notre nation. Nous haïssons tout ce qui s'oppose à notre curiosité ; nous voudrions presque commencer la lecture d'un volume par la fin [...] ⁶.

Entre récit fleuve et récit bref, se produit alors comme un mouvement de balancier. On sait qu'après avoir goûté les grandes fresques épiques et chevaleresques de l'Arioste déclinées en 46 chants, qu'après s'être délecté des 7373 pages de la *Clélie* de Mlle de Scudéry – pages pleines d'aventures et de péripéties dans le goût du roman grec (les *Éthiopiennes* d'Héliodore traduits par Amyot étant le *best seller* de l'époque) – le goût du public se porte, à partir de 1660, vers l'histoire galante sur fond historique, racontée dans des formats brefs par Mme de Lafayette, Catherine Bernard, Saint-Réal⁷. C'est pourquoi Du Plaisir peut constater : « Les petites histoires ont entièrement détruit les grands romans » (*ibid.*). Puis, à la fin du siècle, ce goût s'oriente vers des écrits nouveaux à la saveur archaïque où semble ressurgir, sous une autre forme, le fabuleux des grandes sommes romanesques, un genre qui ne s'intitule pas encore « conte de fées » mais qui, par sa brièveté, sa posture didactique, voire sa forme versifiée (pour *Peau d'asne*), voudrait rivaliser avec le genre antique de la fable, alors magistralement revisité par La Fontaine.

À la Renaissance, la recherche de l'économie narrative, de l'intensité et d'une concentration des effets qui ne repose pas seulement sur l'art de la chute, a favorisé l'émergence ou le renouvellement de genres narratifs brefs qui mêlaient, dans des proportions variables, finalités didactiques et divertissantes : *exemplum*, *casus* (cas), apologue, légende, hagiographie ou Vie brève, fable, fabliau, historiette, conte, facétie (Le Pogge), nouvelle de tradition florentine (Boccace), importée en France au xv^e siècle (le recueil anonyme des *Cent Nouvelles nouvelles*, 1462) et continuée dans les recueils du xvi^e siècle (M. de Navarre, 1559 ; Boaistuau ; Des Périers ; Du Fail) qui mettent en valeur l'oralité fictive dans le récit cadre et les « devis » procurant au texte une dimension métanarrative et réflexive⁸. Dans ces différents genres relevant de la catégorie de la *narratio brevis*, « la brièveté n'est jamais aléatoire [...], elle constitue un modèle formalisant⁹ ».

⁶ Extrait reproduit dans ESCOLA Marc (éd.), op. cit., p. 485 (titre abrégé en *Sentiments sur l'histoire*).

⁷ « En l'espace de quelques années seulement, une forme romanesque inédite, la nouvelle ou "petit roman", est venue supplanter, jusqu'à l'éclipser totalement, le genre qui avait connu durant plusieurs décennies les constantes faveurs du public » (Escola M. (éd.), op. cit., Présentation, p. 7). Voir à ce sujet PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 125-136 ; NOILLE-CLAUZADE Christine, « Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionalité... », in *La théorie littéraire des mondes possibles*, Lavocat F. (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 171-188.

⁸ Voir ici même la contribution de Céline Marchand.

⁹ ZUMTHOR Paul, « La brièveté comme forme », in *La nouvelle* (Actes du colloque international de Montréal), Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 3 (cité par CAZALÉ-BÉRARD Claude, « L'exemplum est-il un genre littéraire ? », in *Les Exempla médiévaux : Nouvelles perspectives*, Berlioz J. et Polo de Beaulieu A.-M. (dir.), Paris, Champion, 1998, p. 32).

Au sein de cet ensemble aux contours européens, des lignes de fracture se font jour selon que les récits brefs entretiennent plutôt une relation au sacré (la légende, l'hagiographie) ou à la *delectatio* profane, avec la tradition italienne et française (Noël Du Fail) de l'« eutrapélie », « cette forme récréative de narration ayant pour les humanistes une fonction d'hygiène mentale¹⁰ » ; plutôt à la doctrine (*exemplum*, apologue, fable, nouvelle exemplaire), ou à l'exception problématique (*casus*¹¹).

Chaque histoire se définit en outre, au niveau thématique, par sa relation au merveilleux (légende, hagiographie, conte, fable) ; au vraisemblable (historiette, nouvelle, histoire tragique) ; au comique (fabliau, facétie, anecdote, nouvelle) ; à un sentiment tragique de l'existence (le conte et l'histoire tragique partagent un sens du tragique qu'ils ancrent ou non dans le réel, qu'ils s'emploient ou non à réparer dans l'intrigue).

Voit alors le jour, dans une culture urbaine en plein essor, un genre dérivé de la conversation, la nouvelle, défini par des critères de brièveté, de divertissement (*delectatio*), de linéarité narrative (un récit continu avec un début, un milieu, une fin), de « mondanité » (opposée à la visée morale ou religieuse), de véracité ou d'authenticité¹². Au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, le genre prend de nouvelles colorations, sinistres, avec l'histoire tragique (Bandello, Belleforest, Rosset) ; ou ambiguës, avec la nouvelle exemplaire (Cervantès), dont on a pu dire que le titre relevait de l'oxymore¹³.

2. Mais s'agit-il vraiment de livres courts ?

De courts récits produisent souvent, par leur agencement, des anthologies substantielles – en témoignent les *Mille et une nuits*, le *Décameron* ou, plus près de nous, *Le Petit Nicolas*, les *Cosmicomics* et autres *Microfictions*. Lointains descendants de la tradition arabo-persane, les nouvelles et les contes de la Renaissance sont articulés entre eux sous la forme d'une déclinaison sérielle, regroupés en Journées ou en Nuits, et unifiés par l'artifice d'une histoire-cadre initiale, qui met en place un niveau méta-narratif. Puis Cervantès, dans les *Nouvelles exemplaires* (1613), et Perrault, dans les *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralités* (1697), rompent avec cette convention en faisant l'économie d'une structure narrative enchâssante.

Le paradoxe d'une copieuse collection de textes brefs n'avait pas échappé à Calvino qui, tout en vantant « l'économie expressive » du conte, s'émerveillait du « procédé inverse, caractéristique des contes orientaux, qui dilatent le temps par prolifération interne d'une

¹⁰ CORRÉARD Nicolas, « De l'exemplarité à l'empathie... », in *Littérature et exemplarité*, op. cit., p. 186.

¹¹ Voir VON MOOS Peter, « L'*exemplum* et les *exempla* des prêcheurs », in *Les Exempla médiévaux...*, op. cit., p. 79-81.

¹² Parmi la vaste bibliographie à ce sujet, voir notamment PICONE Michelangelo, « Il racconto », in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. 1. *Dalle Origini alle fine del Quattrocento*, BRIOSCHI F. et DI GIROLAMO C. (dir.), Turin, Bollati Boringhieri, 1993, p. 590.

¹³ LASPÉRAS Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Editions du Castillet, 1987 (cité par CORRÉARD N., art. cit., 2007, p. 186).

histoire à l'autre¹⁴ ».

À partir du XVI^e siècle, avec les progrès techniques réalisés par l'imprimerie, la matière verbale et discursive en vient à intégrer un matériel iconique pour créer de nouveaux types de productions resserrées : livres de devises et d'emblèmes, de Portraits et de Vies et, aux XIX^e et XX^e siècles, albums pour enfants où l'articulation entre le langage verbal et la part de l'image est de mieux en mieux pensée ; bandes dessinées construites à partir d'un nombre déterminé de planches, avec même des histoires humoristiques réduites à une planche unique, aux antipodes des « romans graphiques », donc. Autant de productions qui font éventuellement le choix de se décliner en séries, volumes, tomes, voire « actes¹⁵ ».

De nombreux travaux scientifiques de référence parus ces vingt dernières années portent sur l'esthétique de la nouvelle, sur l'émergence et la diffusion des genres narratifs brefs depuis le Moyen Âge, ou encore sur les techniques narratives spécifiques au récit bref, et éventuellement sur les modes d'intégration d'éléments hétérogènes dans le récit¹⁶. Les courts romans ou les nouvelles, à intrigue galante ou à tonalité fantastique, ont naguère formé le corpus privilégié des poéticiens et des narratologues héritiers du structuralisme. Les poétiques du récit trouvent en effet un matériau de premier choix dans des textes où les personnages ont un caractère typé (« on ne manque point de donner aux principaux acteurs un caractère précis, et sensiblement marqué », notait Du Plaisir¹⁷) ; où l'intrigue recherche la simplicité et refuse « l'embarras de la construction » (toujours selon Du Plaisir) ; où « une grammaire du récit » peut être dégagée de textes stables et clos, qui se développent à partir d'un « champ sémantique réduit », le champ des données initiales que ne fait que développer l'intrigue jusqu'à sa chute (c'est ce que J. Bessière a nommé « l'invariance sémantique »)¹⁸. Mais ce corpus a soulevé aussi l'intérêt, plus récemment, des sémanticiens de la fiction qui, à la suite de Thomas Pavel¹⁹, s'interrogent sur la relation entre la dimension du texte et la dimension du monde fictionnel figuré – ce rapport déterminant sa « densité référentielle », sa « texture »²⁰.

¹⁴ CALVINO Italo, *Leçons américaines* (1988), « Rapidité », in *Défis aux labyrinthes II*, trad. fr., Paris, Seuil, 2003, p. 40.

¹⁵ Cette dénomination entre en résonance avec la thématique de la représentation théâtrale dans *De Capes et de Crocs d'Ayroles* Alain (scénario) et Masbou Jean-Luc (dessin), Paris, éditions Delcourt, 1995-2009 (Actes I-VIII). Cependant, contrairement aux actes définis par la poésie dramatique classique, les volumes-« actes » ne sont pas au nombre de trois ou de cinq, mais leur nombre semble dépendre du bon vouloir et de l'inspiration des artistes.

¹⁶ Voir la Bibliographie.

¹⁷ *Sentiments sur l'histoire* (1683), in Escola M. (éd.), op. cit., p. 489. Les personnages des nouvelles modernes sont toujours caractérisés par l'outrance, le paroxysme : « ils sont prodigieusement ce qu'ils sont » (GOYET Florence, *La Nouvelle*, Paris, PUF, 1993, cité et commenté par Grall Catherine, « Rhétorique des fictions brèves : quid de la tradition exemplaire ? », in *Littérature et exemplarité*, op. cit., p. 265).

¹⁸ Voir Grall C., art. cit., p. 266.

¹⁹ PAVEL T., *Univers de la fiction*, trad. fr., Paris, Seuil, 1988 (*Fictional Worlds*, 1986).

²⁰ Dans *La théorie littéraire des mondes possibles*, l'introduction de Lavocat Françoise s'appuie notamment sur les exemples de Manon Lescaut, des nouvelles de Cortázar et de Borges... (« Les genres de la fiction. État des lieux et propositions », p. 34, p. 47 et passim). La problématique de la « densité référentielle » est exposée dans le volume par Macé Marielle (« "Le Total fabuleux" : les mondes possibles au profit du lecteur », p. 216).

En revanche, la question du récit bref est rarement mise en correspondance avec la problématique de la lecture, de la perception et du type de lectorat. Cette orientation rejoint les théories « émotionnelles » et les enquêtes cognitivistes, qui encouragent à explorer cette voie²¹. Elle rejoint aussi les observations des premiers auteurs de discours sur ce qu'on n'appelait pas encore la poétique de la nouvelle, des auteurs qui se montrent sensibles, tel Du Plaisir, à ce qui « attache » le lecteur à la fable ou l'« intéresse » pour ses héros.

C'est pourquoi on suggère de privilégier ici deux aspects principaux mettant en jeu des questions de lecture et d'interprétation.

II. Les principes de composition du récit bref

Du point de vue de l'économie narrative, les notions qui viennent spontanément à l'esprit sont celles de concision, de célérité de la narration, de densité, d'unité, voire de tension dramatique. Il vaut la peine de s'arrêter sur les propos d'un des maîtres contemporains du genre, Raymond Carver, surtout lorsqu'il évoque les émotions de lecture que font naître en lui les récits d'un autre grand maître de la nouvelle, Tchekhov :

[...] « et en un éclair, il comprit tout. » Ces quelques mots me paraissent chargés d'émerveillement, et riches de tous les possibles. Leur clarté simple et dépouillée me plaît infiniment, tout comme l'espèce d'illumination qu'ils suggèrent. Ils ont du mystère aussi. Qu'est-ce que était resté obscur jusque-là ? Pourquoi la lumière se fait-elle à ce moment-là et pas à un autre ? Qu'est-il arrivé ? Et surtout : que faire à présent ? Ces prises de conscience brutales ne sont pas sans entraîner toutes sortes de conséquences. J'éprouve un vif soulagement – et une fébrile attente²².

La nouvelle a partie liée avec la vision fugace et avec le style formulaire. C'est « une chose fugace qu'on entrevoit en passant, du coin de l'œil²³ » et son art dépend, plus que tout autre genre, d'une recherche de « l'exactitude foncière de l'expression²⁴ ». Ensuite, la recherche de la simplicité, du dépouillement produit deux effets conjugués chez le lecteur, la révélation instantanée, foudroyante (« émerveillement », « clarté », « illumination », « soulagement ») et la tension dramatique orientant vers des développements à venir (« riches de tous les possibles », « mystère », « fébrile attente »). C'est ainsi qu'une inaptitude, une lassitude pour les formes

²¹ Voir notamment, à propos des théories de Martha Nussbaum sur l'empathie suscitée par la littérature : Mathieu Jean-Baptiste, « "Not erudition, empathy". L'exemplarité morale de la littérature... », in Littérature et exemplarité, op. cit., p. 93-103. Plusieurs contributions ici même, dont celle de Claire Colin, traitent du lecteur déstabilisé par un récit bref énigmatique ou violent.

²² « De l'écriture », in Les Feux, op. cit., p. 29.

²³ Carver cite V.S. Pritchett (op. cit., p. 36).

²⁴ Carver cite Ezra Pound : « L'exactitude foncière de l'expression est la SEULE morale de l'écriture ! » (op. cit., p. 29). Car l'écrivain n'est pas seulement quelqu'un de talentueux qui a une vision du monde singulière, encore faut-il qu'il appose sa « griffe particulière, et reconnaissable entre toutes » à ce qu'il écrit : « Mais un écrivain qui a une façon spéciale de voir les choses et qui donne une forme artistique à cette manière de voir est un écrivain qui a des chances de durer. »

longues, comme lecteur puis comme auteur, ont pu être retournées en atout²⁵.

1. *Micro-récits et micro-fictions*

Cette concision peut aboutir à des cas limites, qu'expose Marielle Macé. Il s'agit de récits de quelques lignes, qui ne contiennent qu'un seul énoncé. « J'aimerais rassembler une collection de récits tenant en une seule phrase, en une seule ligne si possible », avouait Calvino, qui donnait cet exemple tiré d'un auteur sud-américain : « Quand il se réveilla, le dinosaure était encore à côté de lui²⁶ ».

Il ne s'agit pas là de l'amorce d'une intrigue, comme dans la phrase de Tchekhov citée plus haut, ou encore dans la célèbre formule de Suétone amplifiée aux dimensions d'une tragédie par Racine : « *Invitus invitam dimisit* ». Il s'agit bien là de l'intégralité du récit. Ces textes postmodernes dont *La vida imposible* d'Eduardo Berti peut fournir un exemple sont des « miniatures » (E. Delafosse) ou des « fables en miniature » (M. Macé) qui tiennent de la gageure autant que de la littérature. Micro-récits, mais aussi micro-fictions, ces textes poussent jusque dans ses derniers retranchements l'ambition d'allier concision textuelle et ampleur fictionnelle²⁷.

Ces fictions expérimentales et humoristiques, ces curieux récits hyper-brefs se sont développés sur le continent sud-américain et engagent un rapport au réel décalé intéressant à interroger. La disproportion entre concision et ouverture imaginaire se retrouve par ailleurs dans de vastes micro-fictions, des formes qui sont rien moins que brèves et qui se présentent parfois comme des encyclopédies embrassant une importante matière (l'évocation d'un pays fabuleux) sous des entrées de dictionnaire. *L'Atlas des géographes d'Orbæ* de François Place (1996 pour le premier volume) décline ainsi, par ordre alphabétique, une série de cartes de contrées imaginaires qui s'ouvrent par une lettrine emblématique et qu'illustre à chaque fois un conte ou une légende. Ce récit se développe longuement, dans une prose presque classique, élégante, rythmée, envoûtante, copieuse. Il dialogue en même temps avec des images de deux types, des scènes ou des vignettes descriptives évoquant les mœurs, coutumes, costumes des populations disparues, ainsi que la flore et la faune (nouveau bestiaire fabuleux) de la contrée²⁸.

2. *Dispersion et cohésion*

La disposition en rubriques, de même que la compilation de récits dans un recueil de nouvelles, posent la question du discontinu. Au sein d'une collection, comment se négocie la

²⁵ « Vers le milieu des années soixante, je me suis aperçu que j'avais du mal à me concentrer sur les récits d'une certaine longueur. L'espace d'un moment, j'ai éprouvé autant de difficultés quand j'essayais d'en lire que lorsque je m'échinai à vouloir en écrire. Ma capacité d'attention m'avait fui ; je n'avais plus assez de patience pour m'essayer au roman. » (op. cit., p. 28)

²⁶ L'auteur en est Augusto Monterroso : voir ici même la contribution d'Emilie Delafosse.

²⁷ Macé M., art. cité, p. 216, donne les exemples des Nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon, des Crimes exemplaires de Max Aub, des « Grands faits divers » de Mallarmé. Pour l'exemple tiré de Calvino I, voir Leçons américaines, op. cit., p. 50 et aussi p. 100 (sur les textes de Borgès alliant économie d'expression et figuration d'un monde).

²⁸ L'Atlas de François Place est l'objet de la contribution de Laurent Bazin ici même.

tension entre une matière éparsée et un dispositif unifiant ? Quels arbitrages l'auteur est-il amené à faire, et entre quels choix ? Peut-on rendre compte de cette construction esthétique sous la forme d'une tension entre deux pôles, la parataxe responsable de hiatus entre les unités discrètes que sont ces micro-narrations, et la syntaxe interne qui leur confère densité, unité et complétude ?

D'un point de vue diachronique, on peut se demander quels sont les avatars modernes de la poétique de la collection, de la « bigarrure », du « pot-pourri », de la « rhapsodie » (on reconnaît là le vocabulaire d'Étienne Tabourot des Accords et de Jean-Pierre Camus). Comment a évolué la dialectique entre collection et récit bref à travers l'histoire littéraire, culturelle et médiatique (avec les séries télévisées) ?

Dans le domaine discursif, les critères définitoires de ces textes sont la brièveté, la condensation dramatique et la complétude, ce que thématise déjà l'évêque de Belley avec l'outillage et le lexique de son temps dans la préface de ses *Evenemens singuliers* (1628). « Tous ces evenemens » il les appelle « Singuliers » – explique-t-il –

tant pour estre rares & notables, que pour n'avoir point de connexité les uns avec les autres, chacun faisant son corps [...] ²⁹.

Chaque nouvelle est une monade autonome (« chacun faisant son corps ») sans lien syntaxique avec les autres textes de la collection (sans « connexité les uns avec les autres »). Mais ces pièces sont tout de même cousues ensemble et non entassées pêle mêle :

C'est un ouvrage de marquetterie, où chaque piece faisant son corps a un couleur & une vertu particuliere, & toutes ensemble feront une prospective qui ne sera point desplaisante ³⁰.

On peut se demander ce que recouvrent exactement ces métaphores de la marquetterie et de la perspective aux échos montaigniens évidents. Contentons-nous pour l'instant d'exclure du champ les épisodes, qui ne forment pas une unité en soi, qui ne se conforment donc pas au critère de complétude, parce que ce sont en fait des parties d'un tout débité en séquences. Celles-ci se rapprochent du modèle du chapitre dans une narration à longue haleine : la parataxe et l'ellipse y ont moins leur place que la disjonction ménageant le suspense et la curiosité du lecteur ³¹. Les romans pluriels ou croisés comme le puzzle qu'est *La Vie mode d'emploi*. Romans de Georges Perec, ou encore le genre des romans par nouvelles se situent donc à la marge de notre champ. Il en est de même des récits suivis pour la jeunesse, aussi brefs soient-ils (par exemple les romans pour tout jeunes lecteurs de la collection « Petite Poche » chez Thierry Magnier).

²⁹ CAMUS Jean-Pierre, *Les Evenemens singuliers*, Préface (1628), in *Théorie de la contre-littérature*, éd. de Vernet Max, Paris, Nizet/Le Griffon d'argile, 1995, p. 172.

³⁰ Ibid., p. 174.

³¹ Voir BARONI Raphaël, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 95.

Sur ces bases, on observe qu'au fil du temps, l'articulation en collection a pris deux formes principales :

a/*La série récurrente d'histoires plus ou moins semblables*, fondée sur le retour, dans un même univers fictionnel, des mêmes protagonistes typés et peu susceptibles de maturation : la répétition du même type d'histoires, de la même atmosphère procure au lecteur un plaisir de répétition-variation. *Le Petit Nicolas*, des séries de bandes dessinées et d'albums (les *Histoires de Mirette* de L. Audouin), de très nombreuses séries télévisées, là aussi au format délimité (*Doctor House*), sont fondés sur ce principe de répétition. Et ce fonctionnement de la narration par économie et répétition ne serait pas sans parenté avec la poétique du conte populaire, selon Calvino³².

b/*La rhapsodie d'histoires éclectiques*, réunies ou non par un récit-cadre, et variant les personnages, les sujets, les cadres de référence, à partir de schèmes narratifs codifiés ou non. C'est le XVI^e siècle français qui a mis à l'honneur ces récits à « structure modulaire » obéissant à une « poétique de la *varietas*, de la bigarrure et du mélange » qui rend aléatoire la recherche d'« une cohésion définitive » dans leur agencement (M. Jeanneret³³). Depuis lors, les recueils de contes et de nouvelles – jusqu'au dernier opus de Marie NDiaye, artificiellement baptisé roman (*Trois femmes puissantes*, prix Goncourt 2009) – ont proliféré. Dans le domaine des publications pour la jeunesse, les *Histoires pressées* de Bernard Friot (Milan Poche junior) jouent également la carte de la variété des tonalités, des diégèses et des dispositifs énonciatifs.

3. Cas limites

Ce classement a surtout l'intérêt de faire sortir du lot des cas limites intéressants à étudier. L'opposition entre répétition et éclectisme n'est pas toujours aussi nette. Dans les nouvelles de Raymond Carver ou d'Alice Munro, la poétique de la *varietas* semble contrebalancée par le retour d'un même type d'univers ou de personnages, d'intrigues, voire de choix énonciatifs (le *je* masculin narrateur est fréquent chez Carver).

Concernant maintenant l'idée que la parataxe est censée imposer sa loi dans le regroupement des textes « singuliers », on se posera les questions suivantes : ne trouve-t-on jamais de « marqueterie » faussement « mal jointe », où chaque histoire serait faussement indépendante ; où seraient regroupées des unités narratives qui seraient, quant à elles, moins

³² CALVINO I., *Leçons américaines*, op. cit., p. 38.

³³ « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation. À propos de l'Heptaméron », *Le défi des signes*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 53-74. Ce choix esthétique reflèterait une position philosophique et épistémologique : « La pratique de la collection et la construction par modules [...] sont la forme appropriée pour exprimer une vision du monde composite et morcelée. » (p. 72)

denses, unifiées ou complètes qu'on aurait pu croire ? Quand une organisation se révèle trop peu rhapsodique et qu'elle montre des signes de « connexité », c'est qu'elle emprunte soit au modèle herméneutique de la stratification des niveaux de lecture (a), soit au modèle romanesque de la progression temporelle (b).

(a) *Palomar* de Calvino³⁴ évoque en trois grandes séries de trois modules (de quelques pages chacun) la relation au monde de monsieur Palomar (un personnage réduit à un nom, simple support de la narration). À l'intérieur de chaque série, les trois modules narratifs ne se combinent pas selon une quelconque succession diachronique mais selon une grille exégétique. Le système, explicité dans la Table, est le suivant. Le premier module correspond toujours à une expérience visuelle devant un phénomène naturel (« Lecture d'une vague », « Les amours des tortues », « La lune l'après-midi »...); le second à une expérience qui élargit le champ du visuel vers des systèmes sémiotiques mettant en jeu le langage, des symboles etc ; le troisième à une expérience spéculative :

Du domaine de la description et du récit, on passe ainsi à celui de la méditation³⁵.

Calvino déploie ainsi, à trois reprises, les trois sens de l'expérience existentielle de Palomar. Il choisit de se placer entre la quadruple interprétation de l'ancienne Bible dont était coutumière l'exégèse médiévale (lecture littérale ou historique, concernant la geste des Hébreux/typologique, préfigurant la vie ou l'enseignement du Christ/morale/eschatologique, concernant les fins dernières de l'homme) et les deux registres de l'allégorie renaissante, qui se prétendait moins systématique avec un partage entre deux grandes zones, le sens littéral et le sens figuré. Le mode de composition de ce singulier recueil, son organisation méthodique, quasi mécanique, le situent donc dans la lignée de la tradition allégorique, tout en évitant, par les triades, la fausse dualité entre littéral et figuré.

(b) C'est une bande dessinée qui nous fournira l'exemple d'une rhapsodie où s'organise, comme subrepticement et en sous main, une progression temporelle entre les unités. La collection *L'Almanach* de Jean-Claude Servais³⁶ est constituée d'une série de douze histoires « diaboliques » dessinées en noir et blanc qui font revenir le même cadre spatio-temporel (la campagne ardennaise au début du siècle), la même thématique (la sorcellerie), les mêmes types de personnages, la même composition – un nom propre féminin, plus rarement masculin, donnant son titre à chaque épisode (Lienne, Amandine, Hélène, Nanon...). Mais la série ne s'écarte pas du type du *Petit Nicolas* uniquement par son atmosphère. Un modèle temporel

³⁴ Turin, Einaudi, 1983 ; trad. fr., Paris, Seuil, 1985.

³⁵ *Palomar*, trad. fr., Paris, Seuil, 1985, p. 126 (Table).

³⁶ Paris, Casterman, 1988.

cyclique y est reconnaissable aux seuils du récit, dans les planches initiales et finales centrées sur le rituel du caillou magique qu'on retourne une fois par nuit. Mais se superpose à cette temporalité en boucle un temps progressif irréversible, avec la succession (qui est aussi une ronde) des mois de l'année, de janvier à décembre, mois qui figurent dans le titre de l'épisode aux côtés du nom du personnage central, et qui déterminent les modifications du paysage.

Ce syncrétisme entre le modèle de la série récurrente à l'organisation paratactique, d'une part, et du récit progressif irréversible (roman d'apprentissage ou d'enquête) d'autre part, se retrouve dans des séries télévisées récentes. Dans un format contraint, elles adoptent le principe de la récurrence d'un univers familier (on retrouve la même allée, le même quartier, les mêmes familles aux mères désespérées), mais sans renoncer à l'épaisseur temporelle, facteur d'évolution, de maturation, de progression de l'action (de l'enquête), de sorte que les épisodes peuvent prétendre au statut de micro-fictions complètes en même temps qu'à celui de chapitres dans une histoire fleuve.

4. *Le rapport au réel*

Ces exemples nous donnent l'occasion d'introduire un autre point, la question du rapport de ces récits brefs au réel ou à l'actualité. Il s'agit d'un trait définitoire de certains genres littéraires comme la nouvelle, le fait divers, le « cas » juridique – un trait qu'on retrouve dans les bandes dessinées dites historiques, dans l'ordre des « icono-textes ». Ces productions se font une loi de ne pas verser dans l'univers féerique, adoptent le parti-pris du réalisme (Maupassant, Zweig, ou plus près de nous L. Oulitskaïa) jusqu'à explorer de manière privilégiée la dimension prosaïque, quotidienne, banale de l'existence (Carver). Remontant aux origines de la tradition occidentale, E. R. Curtius et A. Jolles ont rappelé l'utilisation des récits brefs dans un contexte rhétorique (*paradeigma, exemplum*) ou judiciaire (le « cas »), ce qui explique, selon C. Grall, leur double attachement à la fiction et au réel : « les histoires inventées pour schématiser des questions de droit et de morale ont, si l'on peut dire, un pied dans la fiction (elles sont imaginées) et un pied dans le réel (elles visent ce qui est juste, ce qu'il convient de faire)³⁷ ».

Mais le rapport des genres brefs à un monde de référence historiquement déterminé est-il toujours exclusif d'éléments merveilleux, fabuleux ou mythiques³⁸ ? Certains textes brefs semblent avoir une relation privilégiée à un univers vraisemblable, ce qui amène à y modérer l'incorporation d'éléments féeriques et explique leur affinité avec le fantastique. Une bi-polarité serait donc à l'œuvre dans les récits brefs depuis le XVII^e siècle avec, d'une part, une attraction féerique (le conte) et, d'autre part, une attraction vers la vraisemblance historique,

³⁷ Art. cité, p. 269.

³⁸ Dans le domaine de la bande dessinée, Les Compagnons du crépuscule de BOURGEON François (Paris, Éditions Casterman, 1984-1986, t. 1-2, Éditions 12bis, 2009, t. 3) offre un bon exemple de plongée dans un univers médiéval documenté qui incorpore des aspects féeriques sans jamais céder à la tentation de la fantasy.

éventuellement ouverte sur des échappées fantastiques. Cette question recoupe partiellement l'étonnement des historiens de la littérature devant la succession, dans les années 1660-1690, de deux genres qui semblent n'avoir d'autre point commun que la brièveté, la nouvelle galante à fond historique et le conte merveilleux³⁹.

III. La particularité de la réception

Quelles pratiques de lectures, quelles compétences cognitives sont-elles mises en œuvre avec le récit bref ? Quels protocoles de lecture sont-ils programmés par ces textes ? La brièveté est-elle une esthétique choisie ou une adaptation aux compétences des lecteurs ? Le lecteur est-il légitimé à y voir le reflet d'une réalité spécifique, d'un monde en mosaïque par exemple⁴⁰ ?

On a vu que la brièveté reposait sur une recherche soit de la concision (micro-récits), soit de la condensation, de la concentration (micro-fictions, mondes fictionnels dans une coquille de noix). Du point de vue de la réception, l'impression de brièveté est subjective et toute relative (une histoire de trois pages peut paraître longue à un enfant). C'est en s'appuyant sur l'idée que les adolescents aiment les histoires courtes, d'une part, et que, d'autre part, « la brièveté est sœur de talent » (une formule attribuée à Tchekhov) que les éditions Thierry Magnier mettent en avant leurs collections de nouvelles (« Nouvelles ») et de courts romans (« Petite Poche »), à l'instar de bien d'autres éditeurs pour la jeunesse⁴¹. Serait-ce que « les viandes coupées en menus morceaux s'avallent plus facilement », comme le dit prosaïquement J.-P. Camus⁴² ? En fait, la tradition de réduction d'œuvres culturelles majeures, comme les épopées homériques dans un contexte scolaire, remonte à l'Antiquité même⁴³.

Mais en dehors de la sphère scolaire, comment expliquer que certains romans fleuves, séries ou cycles, souvent d'origine anglo-saxonne, obtiennent un large succès auprès de la jeunesse, alors qu'au contraire, les récits brefs gagnent du terrain dans la production de littérature générale adulte ? De jeunes lecteurs se plongent, sans être rebutés par leur volume, dans de gros « pavés » romanesques. Ce que Gracq décrivait comme une entrée en Stendhalie chaque fois qu'il poussait la porte d'un livre de Beyle⁴⁴ est une expérience existentielle que connaît bien le (jeune) lecteur de fiction, amateur de suites et de continuations du même

³⁹ Voir ESCOLA M. (« Changer le monde... », in *La théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 253). Certes, les esthétiques des deux genres s'opposent ; mais la nouvelle a opéré un déplacement du centre de gravité de l'Histoire vers l'histoire, la fable qui la prend en charge, et ce déplacement ouvre la voie au conte qui, comme la nouvelle, élabore ses propres critères de vérité et rejette le principe de vérification en fonction de données extérieures.

⁴⁰ Voir ici même les « stories of the barrio » analysées par C. Pinçonat.

⁴¹ On trouve des collections de récits brefs pour jeunes chez Mango (Fleurus) et Océan éditions, des « histoires pressées » chez Milan etc. Voir ici même la contribution de Soizic Jouin à la table-ronde.

⁴² Op. cit., p. 173.

⁴³ Voir ici même la contribution d'Agathe Salha. Plus largement, sur la problématique de la transposition et de la transversalité (générique ou linguistique), voir Publije 1.

⁴⁴ Voir MACÉ M., art. cité, p. 220 (Gracq J., *En lisant en écrivant*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 574).

romancier.

Parallèlement, c'est un lectorat adulte qui se délecte des nouvelles d'Alice Munro par exemple. Et certains éditeurs de littérature générale, comme Liana Levi, semblent s'être fait une spécialité de la découverte de nouveaux textes courts – comme les récits aux personnages un rien dérangés (*borderline*) de la sicilienne Milena Agus, ou *Ru*, un court récit mi autobiographique mi poétique de la canadienne d'origine vietnamienne Kim Thuy (2009) auxquels les lecteurs français ont fait un succès inattendu. Dans cet ouvrage qui a lui-même la taille d'une longue nouvelle, les « chapitres » vont d'un paragraphe à une page, rarement plus. Ils se suivent bien selon une logique mi thématique mi diachronique, mais les évocations fugaces qu'ils contiennent (une scène, un portrait, un souvenir, une pensée...), le souci du rythme et des anaphores témoignent d'une composition presque sérielle, par répétition-variation.

C'est pourquoi il est légitime de se demander si, une fois les apprentissages acquis, une fois le lecteur exercé à la nage en haute mer, la brièveté est encore ce qui attire un jeune esprit dans un livre. Peut-on noter au contraire un croisement, un chiasme entre le type de lectorat (adulte/jeune) et le type de lectures (textes brefs/longs) ? Cette distribution inversée des textes par rapport aux compétences supposées ne serait paradoxale qu'en apparence. Si le dispositif paratactique assimile la lecture à un voyage saccadé ou, pire, à une course de haies, on comprend qu'il n'attire pas *a priori* le jeune lecteur qui chercherait plutôt l'installation confortable et durable dans un univers fictionnel cohérent.

Dans *Ru*, pour reprendre cet exemple, les hiatus récurrents amènent à interrompre la lecture et favorisent la rêverie autour du texte – on aurait là, comme dans le conte, une concision « narrativement efficace et poétiquement suggestive » (Calvino⁴⁵). Tout se passe comme si le lecteur rêveur, adepte de récits courts et suggestifs, avait compris cet adage que nous propose encore Calvino, non sans humour : « si l'économie de temps est une bonne chose, c'est que plus nous gagnons du temps, plus il nous sera donné d'en perdre⁴⁶. » Le temps perdu à rêver autour d'un texte, ce serait là un penchant qui ne serait pas encouragé, ou pas recherché de la même manière, dans les récits proposés aux jeunes lecteurs.

Le temps gagné par une écriture resserrée aurait donc pour contrepartie une dépense illimitée du côté du lecteur. Mais cela suppose qu'il goûte la relative austérité de textes ramassés, que J.-P. Camus, en son temps, comparait à « des squelettes, où ne restent que les os de l'Événement, descharnez & depouillez des ornemens qui eussent pû faire paroistre leur corps en

⁴⁵ Leçons américaines, op. cit., p. 39.

⁴⁶ Op. cit., p. 46. Les récits brefs sont rapprochés des poèmes en prose plus loin, p. 48.

plus belle forme⁴⁷. »

On comprend que des textes squelettiques n'aient rien d'attrayant pour la jeunesse... Plus fondamentalement, la prédilection des jeunes pour de longs romans proviendrait peut-être d'une appétence pour la fiction qui a besoin de longueur pour se développer, pour acquérir une épaisseur, pour se construire en monde autonome, en monde auto-suffisant avec des personnages, des circonstances, des règles de fonctionnement sans équivalent dans le monde du sujet-lecteur. La longueur, c'est-à-dire la durée de lecture, serait une condition nécessaire à l'immersion dans le monde fictionnel et au fonctionnement de la « tension narrative » (R. Baroni). Ce serait la contrepartie obligée du « recentrement » (M.-L. Ryan), ce processus qui déplace l'univers de référence du monde actuel au monde projeté par la fiction : « ce transfert imaginaire, de la part du lecteur, dans un possible qu'il se mettrait à considérer comme actuel » (F. Lavocat⁴⁸). Le lecteur a besoin de la durée pour se familiariser avec l'univers mental que met en place la fiction, surtout lorsque l'univers fictionnel intègre à son tour ses propres mondes possibles, est en relation avec d'autres mondes, fait franchir des seuils métaleptiques jusqu'à en donner le vertige, comme c'est souvent le cas dans les fictions contemporaines destinées aux adolescents (fictions dites « polycentrées »). Rien n'est plus fatal à la « tension narrative » et, partant, à l'investissement dans la fiction, qu'un texte saccadé par des hiatus.

En somme, récits longs et récits brefs s'opposeraient en ce que leur mode de composition privilégie tantôt la connexion tantôt la collection, selon l'expression de M. Macé⁴⁹.

On aurait d'un côté :

a/la *connexion*, l'immersion mentale dans une fiction consistante, la « tension narrative » d'une histoire qui nous tient et dont on ne parvient à se déprendre qu'avec effort, l'accessibilité à des mondes reliés les uns aux autres par toutes sortes de passerelles, à savoir :

- les processus dits transfictionnels faisant communiquer avec des univers archétypiques, mythiques, dantesques, bibliques⁵⁰...
- la métalepse opérant un franchissement de seuils entre des niveaux de fiction différents⁵¹

⁴⁷ CAMUS J.-P., op. cit., p. 173. Ce choix poétique correspond à une visée didactique et morale : « Souvent il arrive que l'esprit tire plus d'utilité d'un exemple resserré dans les bornes de son sujet, que d'un autre dont la narration superfluë aura rendu l'attention ou languissante, ou distraite. »

⁴⁸ LAVOCAT F., art. cit., p. 25 (à la suite de Ryan Marie-Laure, *Possible Worlds and Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991).

⁴⁹ Art. cité, p. 208.

⁵⁰ La nouvelle n'est cependant pas étrangère à ce phénomène de résonance mythique, voir par exemple l'article de Natalia Leclerc sur Pouchkine et Mérimée, ici même.

⁵¹ Voir GENETTE Gérard, *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004. Pour des exemples analysés (y compris en littérature pour la jeunesse avec LDDZ de Lazure Jacques, 2001), voir SAINT-GELAIS Richard, « Le monde des théories possibles... », in *La théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 101-126. Pour un album fondé sur le procédé de

- la projection dans un univers parallèle : par la voie onirique du voyage intérieur sur les ailes du désir, du rêve, des anticipations d'un personnage ; par les trajets physiques des héros au moyen de technologies innovantes, dans les ouvrages de science-fiction ; par leurs aventures et leur double vie comme avatar...

Il est nécessaire de garantir une immersion durable dans la fiction, *même si* c'est pour la perturber par des décrochements ouvrant sur la découverte d'autres mondes intégrés ; il est nécessaire de conférer à la fiction une robuste constitution *justement* pour qu'elle soit apte à résister à ces emboîtements de mondes gigognes et ces déploiements cosmologiques.

De l'autre côté, on aurait donc :

b/la *collection*, le hiatus, l'interruption de la lecture, l'exploration des infinies possibilités de combinaisons à partir de canevas, de séquences, de motifs, de types récurrents ; non pas l'installation dans un monde fictionnel dense et ramifié, mais la familiarité « in-familière » d'une histoire qui n'est, à chaque fois, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre, l'expérience d'une lecture moins possessive, qui vous tient captif peut-être, mais autrement, et avec l'assurance que cette captivité sera de courte durée.

On peut donc partir de l'hypothèse de Marielle Macé⁵² selon laquelle il y aurait des *fictions à mondes* (les grands cycles de Balzac, Zola, Proust, Tolkien...) et des *fictions à histoire*, dans lesquelles se rangeraient les contes, nouvelles, apologues, dans leurs versions anciennes ou modernes (*short stories*).

Mais je plaiderais pour garder une place aux cas-limites :

- ces récits courts, voire ultra-courts qui ambitionnent de développer tout un monde dans une coquille de noix, et pour lesquels Calvino dit son admiration inconditionnelle, renouant ainsi avec le rêve d'épopées miniatures (*epullion*) caressé par l'époque hellénistique⁵³ ;
- ou encore ces récits contemporains inclassables (pour reprendre le paradigme de *Ru*) qui répondent bien au double impératif de « faire court » et de reposer sur une armature narrative, mais en opposant une résistance au rôle hégémonique à la fois de la narration et de la fiction, en privilégiant un environnement sensoriel ou un panorama mental, en repoussant l'attraction des modèles de l'autobiographie ou du roman d'apprentissage par un souci du rythme et de la suggestion qui tend vers le poème en prose.

métalepse, voir *Le livre qui avait un trou*, raconté par Héron D. et J-O., Paris, Actes sud junior, 2000 et sa continuation, *Le livre qui avait deux trous*, 2006.

⁵² Art. cit., p. 207.

⁵³ Par exemple Hékale du poète alexandrin Callimaque de Cyrène (IIIe s. av. J.-C.).

C'est à partir de ces ébauches de pistes, de ces hypothèses de travail qu'on peut imaginer entamer une réflexion sur les compétences de lecture adulte et enfantine, ainsi que sur les principes de composition et de narration des auteurs, contemporains ou non, s'adressant à tous publics.

Bibliographie

- BALDISSONE Giusi, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto* (Biblioteca di « Lettere Italiane ». Studi e testi, XL), Florence, Olschki, 1992.
- BARONI Raphaël, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.
- BOUJU Emmanuel et alii (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR, 2007.
- CALVINO Italo, *Leçons américaines* (1988), « Rapidité », in *Défis aux labyrinthes II*, trad. fr., Paris, Seuil, 2003, p. 13-124.
- CAMUS Jean-Pierre, *Les Evenemens singuliers*, Préface (1628), in *Théorie de la contre-littérature*, éd. de VERNET Max, Paris, Nizet/Le Griffon d'argile, 1995.
- CAZALE-BERARD Claude, « L'exemplum est-il un genre littéraire », in *Les Exempla médiévaux : Nouvelles perspectives*, BERLIOZ J. et POLO DE BEAULIEU A.-M. (dir.), Paris, Champion, 1998, p. 29-42.
- CORREARD Nicolas, « De l'exemplarité à l'empathie... », in *Littérature et exemplarité*, Bouju E. et alii (dir.), Rennes, PUR, 2007, p. 183-195.
- DELCORNO Carlo, « Pour une histoire de l'exemplum en Italie », in *Les Exempla médiévaux : Nouvelles perspectives*, BERLIOZ J. et POLO DE BEAULIEU A.-M. (dir.), Paris, Champion, 1998, p. 147-176.
- DEULIN Charles, *Les Contes de ma mère l'Oye avant Perrault*, Paris, Dentu, 1878 (introduction) ; Genève, Slatkine Reprints, 1969 ; en ligne : http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contes_de_ma_mère_l'Oye_avant_Perrault
- DOLEZEL Lubomir, *Heterocosmica*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1998.
- DUBUIS Roger, « Les formes narratives brèves », *GRLMA VIII/1*, Heidelberg, C. Winter, 1988, p. 173-196.
- , *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble, PUG, 1973.
- ESCOLA Marc (éd.), *Nouvelles galantes du XVII^e siècle*, Paris, GF Flammarion, 2004.
- , « Changer le monde : textes possibles, mondes possibles », in *La théorie littéraire des mondes possibles*, LAVOCAT F. (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 243-258.
- Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. La Nouvelle* (colloque McGill University, 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983.
- FUMAROLI Marc, « Les abeilles et les araignées » (essai), in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2001, p. 7-220.
- GARNIER Xavier (dir.), *Littérature francophone*, t. 2 : Récits courts, poésie, théâtre, Paris, Hatier/AUF, 1999.
- GASTER Moses (éd.), *The Exempla of the rabbis*, New York, Ktav, 1968 (1924).
- GENETTE Gérard, *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GERFAUD Jean-Pierre et TOURREL Jean-Paul, « Lecture anthropologique d'un texte littéraire bref et découverte progressive de sa nature anthropologique », *La Littérature au pluriel. Enjeux et méthode d'une lecture anthropologique*, Bruxelles, De Boeck, Savoirs en pratique, 2004 (chapitre 5).
- GODENNE René, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970.
- , *La Nouvelle*, Paris, Champion, 1995.
- GOYET Florence, *La Nouvelle, 1870-1925*, Paris, PUF, 1993.
- GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995.
- GRALL Catherine, « Rhétorique des fictions brèves : quid de la tradition exemplaire ? », in *Littérature et exemplarité*, BOUJU E. et alii (dir.), Rennes, PUR, 2007, p. 263-272.
- GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
- JEANNERET Michel, « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation. À propos de l'Heptaméron », *Le défi des signes*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 53-74.

- JEAY Madeleine, *Donner la parole. L'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV^e-XVI^e siècles*, Montréal, Cérès, 1993.
- JOLLES André, *Formes simples*, trad. fr. A. M. Buguet, Paris, Seuil, 1972.
- LASPERAS Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Editions du Castillet, 1987.
- LAVOCAT Françoise, « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions », in *La théorie littéraire des mondes possibles*, LAVOCAT F. (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 15-52.
- La Nouvelle. Définitions, Transformations*, ALLUIN B. et SUARD F. (dir.), Lille, PUL, 1990 (t.1) ; *Nouvelles et nouvellistes au XX^e siècle*, Lille, PUL, 1992 (t. 2).
- La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, ENGEL V. et GUISSARD M. (dir.) (Actes du colloque de Metz, 1996), Ottignies, Quorum, 1997.
- La nouvelle française de la Renaissance*, études réunies par SOZZI L. et présentées par SAULNIER V.-L., Genève-Paris, Slatkine, 1981.
- MACE Marielle, « "Le Total fabuleux" : les mondes possibles au profit du lecteur », in *La théorie littéraire des mondes possibles*, LAVOCAT F. (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 205-222.
- MATHIEU Jean-Baptiste, « "Not erudition, empathy". L'exemplarité morale de la littérature... », in *Littérature et exemplarité*, BOUJU E. et alii (dir.), Rennes, PUR, 2007, p. 93-103.
- NOILLE-CLAUZADE Christine, « Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionalité... », in *La théorie littéraire des mondes possibles*, LAVOCAT F. (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 171-188.
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, trad. fr., Paris, Seuil, 1988 (*Fictional Worlds*, 1986).
- , *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PICONE Michelangelo, « Il racconto », in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. 1. *Dalle Origini alle fine del Quattrocento*, BRIOSCHI F. et DI GIROLAMO C. (dir.), Turin, Bollati Boringhieri, 1993, p. 588-696.
- RYAN Marie-Laure, *Possible Worlds and Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- SAINT-GELAIS Richard, « Le monde des théories possibles... », in *La théorie littéraire des mondes possibles*, LAVOCAT F. (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 101-126.
- VIEGNES Michel, *L'esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle*, New York, P. Lang, 1989.
- VON MOOS Peter, « L'exemplum et les exempla des prêcheurs », in *Les Exempla médiévaux : Nouvelles perspectives*, BERLIOZ J. et POLO DE BEAULIEU A.-M. (dir.), Paris, Champion, 1998, p. 67-82.
- ZUMTHOR Paul, « La brièveté comme forme », in *La nouvelle (Actes du colloque international de Montréal)*, Montréal, Plato Academic Press, 1983.
- , *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.