

la NOUVELE

ANNIE MIGNARD

française

CONTEMPOR

RAINE



Annie Mignard

**La nouvelle française
contemporaine**

**The contemporary French
short story**

Translated by Michael Walsh

**La novela corta francesa
contemporánea**

Traducido por Agence 4T

**Ministère des Affaires étrangères.
Direction générale de la coopération internationale
et du développement.
Direction de la coopération culturelle et du français.
Division de l'écrit et des médiathèques.**

Annie Mignard, chargée de cours à Paris VII, est docteur en littérature française, licenciée en droit public, diplômée d'études supérieures de sciences politiques, diplômée d'études supérieures de sciences économiques et ancienne élève de Sciences Po à Paris. Sa thèse (Paris VIII, 2000) porte sur « *La fiction brève ou fragmentée dans la littérature française depuis les années 1980 (1980-1995)* ».

Ancienne trésorière de la Maison des écrivains, dont elle est membre du comité de parrainage, habituée du Festival de la nouvelle de Saint-Quentin, jurée de concours de nouvelles, elle a publié des romans (*La Vie sauve*, Grasset 1981; *Le Père*, Seghers 1991), des recueils (*7 Histoires d'amour*, 1987, HB Éditions), des nouvelles et des novellas (*Grands sont les maîtres du Haut-Koenigsbourg*, Le Verger 1998), et du théâtre (*Mère humaine*, Paroles d'aube 1998). Elle a dirigé chez Autrement *Écrire Aujourd'hui* (1985).

Richesse des fictions brèves contemporaines **7**

- De quoi parlons-nous et qu'entend-on par « nouvelle » ? **8**
- De l'après-guerre au tournant des années 1980 : survol **14**
- Le tournant des années 1980 **19**
- Où en sommes-nous ? **21**
- Esthétique **29**
- Éclairage sur des tendances de la littérature contemporaine **41**
- Conclusion **50**

Le Festival de la nouvelle de Saint-Quentin **54**

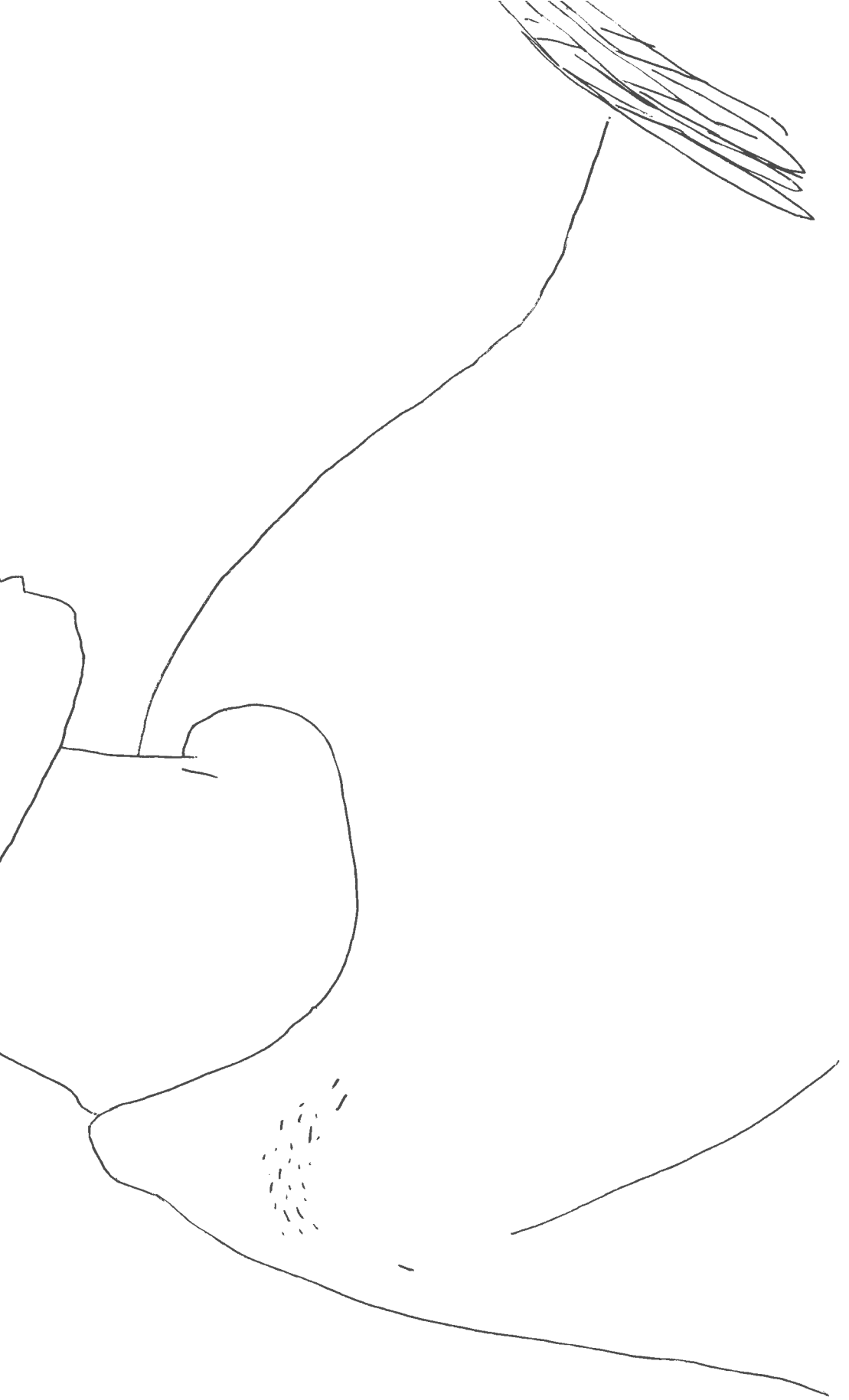
Bibliographie **57**

- I Ouvrages théoriques **59**
- II Œuvres de fiction brève des origines jusqu'à la deuxième guerre mondiale **65**
- III De la deuxième guerre mondiale à environ 1980 **70**
- IV Du tournant des années 1980 à nos jours **73**

Éditeurs, revues, documentation sur les concours et prix **83**

The wealth of contemporary short fictions **92**

Riqueza de las ficciones breves contemporáneas **127**



Annie Mignard

Richesse des fictions brèves contemporaines

En France, «roman» et «nouvelle» couvrent tout le champ de la prose de fiction: longue et brève. On a l'habitude de les opposer. Le roman trône à la place d'honneur. Il est le roi des vitrines, des prix et des ventes. Il accapare les recherches universitaires. Il est généralement confondu avec la littérature et ses «universaux». Il est l'universel. Sur le bas-côté, la nouvelle, considérée comme «genre», ne serait que du particulier, et genre «mineur» qui plus est, c'est-à-dire négligeable, et genre «qui ne se vend pas», autant dire de publication précautionneuse.

Or, loin d'être négligeables, ces fictions brèves composent un gisement de littérature particulièrement riche et inventive, qu'on connaît souvent mal.

De quoi parlons-nous et qu'entend-on par « nouvelle » ?

Pour la norme bibliographique internationale (Dewey), à laquelle les éditeurs sont soumis, la littérature « pure » figure sous la rubrique « romans et nouvelles français ». Rien de plus. Le roman commençant à cent feuillets (de mille cinq cents signes) ou davantage pour les éditeurs, la fiction dont le format est moindre est dite « nouvelle » : c'est une taille.

Pour une partie des critiques et des lecteurs, la nouvelle est un genre : c'est une essence.

Taille dans un sens, essence dans l'autre, et l'on glisse de l'un à l'autre constamment.

Les frontières sont d'autant plus floues que les définitions théoriques, de par le monde, de la nouvelle prise comme genre sont multiples et contradictoires : pour les uns, la nouvelle moderne est courte, réaliste, sans sens du temps, et file d'un trait vers sa chute. Pour d'autres, elle n'a qu'une seule « voix » ou qu'une vérité, alors que le roman serait polyphonique. Il y a ceux pour qui la nouvelle longue, mini-roman, n'entre pas dans le genre de la nouvelle, d'autres pour qui elle y entre. Il y a ceux qui estiment qu'une nouvelle n'est jamais unique mais fait partie d'une série, qu'elle n'a plus de chute mais qu'elle est elliptique, etc. Si de sa définition on passe à son historique, les uns la font remonter à Maupassant ou à Mérimée (XIX^e siècle), d'autres au *Décameron* de l'Italien Boccace (XIV^e siècle), d'autres encore aux *Lais* en vers de Marie de France (XII^e siècle), d'autres enfin voient son origine dans la *disputatio* latine, que certains considèrent, eux, comme un roman.

Ces débats s'avivent de ce que, d'un autre côté, un certain nombre d'écrivains et de chercheurs refusent l'idée même de l'existence d'un genre. Eux considèrent que « la nouvelle » n'existe pas. Ils estiment qu'il y a « des nouvelles », singulières, et irréductibles dans leur variété à un genre.

Et puis il y a les conciliants, qui disent pour calmer le jeu que la nouvelle est un genre omnigenre, au même titre que le roman est un genre omnigenre.

Omnigenre, oui, le mot « nouvelle » l'est en France. Car il est aujourd'hui couramment employé pour tout désigner : les nouvelles brèves, les fictions de longueur moyenne, nouvelles longues, mini-romans ou récits brefs – ce que souvent à l'étranger on appelle *novella* –, les recueils (les principaux prix de la nouvelle sont attribués à des recueils édités, y compris des recueils de textes courts). Joint à l'idée de « genre », cela entraîne une confusion totale.

Traitant de la nouvelle française contemporaine, nous mettons donc le pied, en dépit de la surface lisse de ce simple mot « nouvelle », sur un terrain entièrement miné et bouleversé.

Aussi ce livret ne prétendra pas à l'exhaustivité. Il sera critique, il fera des choix, il donnera des outils de compréhension et mettra en relief l'essentiel, pour guider le lecteur à travers une masse d'informations dans lesquelles il peut se perdre.

Une distinction est donc nécessaire. Je parlerai de « fiction brève » pour l'ensemble des désignations du mot « nouvelle » que je viens de rappeler et qui est l'objet général de ce livre : nouvelles brèves, nouvelles longues mini-romans dites *novellas*, recueils (de nouvelles, *novellas* ou textes courts). Les pragmatiques disent aussi bien « le genre bref », ou « le récit bref ». On évite « court » parce qu'il est péjoratif, excepté dans la locution figée « texte court ». « Bref » signifie donc – c'est dommage, mais c'est la contrainte de notre langue – deux notions différentes : la concision de la parole (brièveté) ou le peu de longueur d'une œuvre (« courteté »). Et donc, pour une œuvre de peu de longueur, « fiction brève » – et non fiction courte – est ce qu'on est obligé de dire à cause de *« c'est un peu court, jeune homme »*.

Quant au mot « nouvelle », je le garderai pour les nouvelles brèves proprement dites. Que le « genre » donc soit une notion peu tenable dans la multiplicité et la porosité de ces fictions brèves n'empêche pas qu'on puisse découvrir entre elles des lignes de traverse, et en proposer une mise en perspective significative.

Mon critère sera la valeur brute, littéraire des œuvres : c'est elle qui prime à la longue et qui fait qu'une œuvre dure. Il s'agit d'autre chose que du goût du lecteur. On peut ne pas aimer un livre et convenir qu'il est bon. Un bon livre est un livre qu'on relit en le trouvant toujours aussi bon, sinon davantage : pour sa forme, sa langue, son style ou sa manière, sa nécessité interne, son pouvoir évocatoire, son monde, tout ensemble. Ce critère de valeur littéraire explique la présence jusqu'à la page 53 d'une frise d'extraits des œuvres postérieures à 1980 citées dans ce texte : ils servent de vérification sur pièces. On ne peut pas y voir la forme ni le mouvement de l'œuvre, ni sa nécessité, mais ils donnent un peu du sens de la langue, du timbre de la voix et du goût du monde de chacun. Cette présentation dégage les traits esthétiques ou les tendances ; les extraits sont des morceaux de chair, avec leur suc, leur saveur.

Je n'ai pas retenu la valeur symbolique, qui est la valeur ajoutée à la valeur brute littéraire, et qui porte sur l'image de l'œuvre (image de l'éditeur, image et nom de l'auteur, titre, critique, références, publicité, effets de mode et polémiques,

bouche à oreille, etc.). Sans la valeur symbolique, la valeur littéraire a peu de chances d'être vue: elle a un effet de mirage, et module le désir collectif et les désirs individuels, puisque lire et acheter sont affaire de désir et que le désir s'influence et s'attise. Mais il vaut mieux essayer de ne pas attribuer à une œuvre le talent qui revient à sa présentation. Je n'ai pas non plus retenu la valeur économique immédiate, d'usage et d'échange, de la réalité du marché (ventes du titre, cote marchande de l'auteur). Elle n'est pas toujours en synergie avec la valeur symbolique: un auteur peut être célèbre et pauvre. Même si la valeur économique immédiate joue un rôle important, elle ne peut être un critère de choix. Il se trouve par contre que les œuvres que je vais mentionner sont pour la plupart rééditées: c'est de la valeur économique à long terme.

Deux précisions au terme de cette introduction:

Les nouvellistes sont en majorité romanciers, si ce n'est parfois en plus auteurs de théâtre, ou poètes. Cela signifie qu'ils ne sont pas ignorants des problèmes de la fiction longue: loin de manquer du souffle nécessaire au roman, ils passent du format long au format court selon l'histoire à raconter, ou selon leur goût.

Le pouvoir de publication a un rôle décisif. Le XIX^e siècle a été celui de la nouvelle de journal. On attribue souvent (Florence Goyet) l'âge d'or de la nouvelle au XIX^e siècle. L'auteur (par exemple Maupassant) s'adapte au public, et les nouvelles de journal obéissent au « cahier des charges » de leur support, qui leur impose des thèmes et une esthétique particuliers, lesquels peuvent faire conclure à un « genre »: littérature d'évasion, haute en couleur, d'un exotisme dépaysant ou social, distanciée, « morale », efficace. Même si l'auteur vise l'édition, il doit passer au préalable par le cahier des charges du journal. Les revues polyvalentes et à tirage important (*Revue des Deux Mondes*) publient des nouvelles longues (*La Vénus d'Ille*, de Mérimée) comme des romans (*Madame Bovary*, de Flaubert) en plusieurs livraisons.

Par contre, le XX^e siècle devient celui des recueils. On passe, avec les crises successives de la presse, dans le domaine de l'édition seule. Ainsi, créée en 1974, la Bourse Goncourt de la nouvelle était double à l'origine: elle récompensait d'une part une nouvelle de journal, d'autre part un recueil d'édition. Elle a dû cesser dès 1979 de récompenser une nouvelle parue en journal, faute d'en trouver suffisamment pour opérer un choix. (Et si *Le Monde* du dimanche a publié durant quelques années de la décennie 1980 une nouvelle littéraire, la situation financière du journal lui a fait arrêter ce luxe). Les revues

généralistes d'honnête homme cultivé ont fait place à des revues spécialisées à faible tirage, qui ne sont plus des vitrines de prépublication.

Ce changement matériel de support de la presse à l'édition est capital. Il a ouvert une période qui s'analyse différemment : les nouvelles, qui ne nourrissent plus leurs auteurs, sont en revanche libérées du cahier des charges qui fondait le genre de la nouvelle de journal. Par l'édition directe, l'esthétique des œuvres brèves est intégrée pour l'auteur dans les enjeux généraux de la littérature.

Que la nouvelle *renaissance de ses cendres périodiquement* n'a rien d'une énigme : la cause est dans les évolutions de l'industrie éditoriale. Elle n'est pas chez les écrivains, majoritairement romanciers par ailleurs et qui affirment contre vents et marées leur désir d'écrire dans les formats brefs. Elle n'est pas non plus chez les petits éditeurs, dont le travail, souvent de qualité, n'a pas la diffusion qui le rendrait visible. Elle est chez les éditeurs moyens ou importants, bien diffusés. Il avait suffi avant la dernière guerre d'un éditeur, Gallimard, chez qui l'écrivain Paul Morand dirigea une collection entre 1934 et 1939, pour que « La Renaissance de la nouvelle » (c'est le titre de la collection) soit visible. Et l'historique de la fiction brève

Alain Gerber

Les Jours de vin et de roses

Ma mère me dit : « Kolyo, sauras-tu faire le bonheur d'une femme ? » En ce temps-là, je suis un garçon sain et vigoureux, assis sur l'escalier de la véranda dans le soir qui tombe.

« Kolyo, me dit ma mère, sauras-tu seulement t'y prendre avec elle ? » C'est le commencement d'un été, les soirs sont beaux. Elle reçoit alors un veuf, un certain Liouritch, ou Niouritch (il parle dans sa barbe). « Qui se ressemble s'assemble », me dis-je.

Jean Échenoz

L'Occupation des sols

Comme tout avait brûlé — la mère, les meubles et les photographies de la mère — pour Fabre et le fils Paul c'était tout de suite beaucoup d'ouvrage : toute cette cendre et ce deuil, déménager, courir se refaire dans les grandes surfaces. Fabre trouva trop vite quelque chose de moins vaste, deux pièces aux fonctions permutables sous une cheminée de brique dont l'ombre donnait l'heure, et qui avaient ceci de bien d'être assez proches du quai de Valmy.

depuis 1980 illustre comme un cas d'école sa dépendance au support. Il a suffi en 1978 que deux maisons d'édition moyennes et bien diffusées publient, l'une, Balland, des novellas dans sa collection « L'Instant romanesque » (1978-1983), l'autre, Ramsay, des fictions brèves parmi les romans de sa collection « Mots », (poursuivie chez Seghers : 1978-1992), pour qu'une floraison soit perçue, qu'il y ait synergie avec un festival de la nouvelle, des revues, et que d'autres éditeurs moyens et bien diffusés créent eux aussi leur collection : sept collections de recueils qu'il a suffi d'une crise de l'édition en 1991 pour balayer avec le reste. Il suffit encore qu'en essai de solution à la crise, l'édition en 1994 importe d'Italie la formule du livre à dix francs, petit prix, court texte, et s'alimente à l'inédit pour qu'elle se tourne timidement vers les novellas ou les nouvelles publiées isolément.

Les chiffres mesurent la faiblesse de la publication et donc sa sensibilité aux variations : des années 1950 jusque vers 1980, il se publie environ trente recueils de nouvelles par an. À partir de 1978-1980, environ cinquante recueils, novellas et nouvelles. À partir de 1985, par la synergie environ quatre-vingt-dix. À partir de 1991-1992, à cause de la crise, de nouveau environ cinquante recueils, nouvelles et novellas isolées.

Il y a en 1999 plus de cent vingt concours de nouvelles par an

Jacques Réda

Le Méridien de Paris

En raison de mon comportement typique, je m'attends qu'une personne obligeante, à ce carrefour un peu plus animé, me demande si j'ai perdu quelque chose. Oserais-je répondre : le méridien de Paris ?

Je le rattrape au bout de dix minutes. Je le tiens. Mais tout de suite il m'échappe et file de l'autre côté du carrefour, continue à travers un bureau de poste. Et là, à longueur de journée, il y a des employés qui, sans le savoir, assènent des coups de tampon tombant tantôt un peu à sa gauche, tantôt à sa droite, et parfois (sans que lui-même s'en rende compte) juste dessus.

Dominique Noguez

Les Deux veuves

Par hasard, elles s'appellent Marie-Odile et Marie-Adèle. C'est pourquoi, in petto, je les appelle les Marie. Du temps que je les voyais ensemble, je les appelais aussi Adèle et Léda : Adèle, parce que Marie-Adèle, Léda parce que c'est le verlan d'Adèle et que ça fait une symétrie. Aussi, bien sûr, à cause du cygne. Je leur avais composé une tarentelle :

Adèle est très dans la lune,
Léda souvent dans les vignes.
La chouette est l'élue de l'une
Et de l'autre c'est le cygne.

Daniel Boulanger

Le Visiteur, dans Vessies et lanternes

La neige tombât-elle, ou que l'été brûlât jusqu'à l'herbe, on pouvait toujours voir sur les fenêtres de Mme Fariois des suites de roses ou d'anémones en pots. La maison de granit s'éclairait par ces rangées de touches vives, veilleuses à la porte d'un pourrissoir. Mme Fariois vivait avec un valet qui la suivait dans les escaliers et ramassait avec pelle et balai les petites croûtes qu'elle faisait en marchant. Elle avait été belle, bien que d'une taille de fillette, et ses maris s'étaient perdus en mer, le premier à la guerre, le second à la pêche.

Jean-Pierre Otte

Une pierre dans mon jardin, dans Histoires du plaisir d'exister

C'était un soir de l'hiver dernier. Il avait neigé toute la journée: une épaisse couche de neige couvrait la campagne dans la nuit noire. Nous étions installés, ma femme et moi, près de l'âtre, occupés à lire. Tout à coup, on frappe. Je relève la tête du livre où j'étais enlisé: qu'est-ce que ça peut-il être par cette nuit, par cette neige?

Je me lève, je vais ouvrir. Il y a un grand gaillard avec une tête bouclée de berger, qui sort de l'ombre et me dit:

— Vous êtes l'auteur du Cœur dans sa gousse? J'ai fait tout ce chemin par cette nuit et par cette neige à seule fin de vous parler; je peux entrer?

(cent soixante en 1991). C'est dire le paradoxe de l'attraction populaire pour l'écriture de fictions brèves et de l'exigüité du support éditorial. Le stupéfiant gonflement des publications, de cinquante recueils, novellas et nouvelles, en 1996, à cent-vingt en 1997 et cent-quatre-vingt en 1999 est dû non pas tant aux petits éditeurs qu'à la fausse édition à compte onéreux et non diffusée (Bibliographie de la France). Ajoutons, pour boucler la boucle, que la réapparition à la toute fin des années quatre-vingt-dix de nouvelles et novellas dans les magazines et journaux d'été fait ressurgir la contrainte du cahier des charges de journal, qui s'adapte au lectorat.

Ces conditions matérielles déterminantes relativisent l'idée d'une vie de la littérature ayant sa logique propre. L'édition, qui a le pouvoir de donner ou de refuser vie à des tendances de la littérature, est le premier juge de leur valeur en les jugeant publiables ou non. La fiction brève, maillon économiquement faible de la littérature (elle-même «vente lente»), est la première éliminée dans les périodes mouvementées, qui demandent un gros «retour sur investissement» et perdent le sens du temps.

Ces précisions étaient nécessaires pour éclairer le commentaire que nous allons faire des œuvres contemporaines citées dans la bibliographie.

Pour en arriver à l'époque contemporaine, un découpage pertinent diviserait l'après-guerre en 1950-1980 environ et 1980 à aujourd'hui.

DE L'APRÈS-GUERRE AU TOURNANT DES ANNÉES 1980 : SURVOL

Je retiendrai de grandes trajectoires pour la plupart, d'auteurs majeurs, dont les textes courts ont un aspect de l'œuvre. Ils sont tous romanciers également.

1

Le sentiment de la fin de l'histoire et le sujet humain incertain

On se souvient de la difficulté de narration des auteurs du Nouveau Roman, des débuts, poursuites et fins de récit difficiles, quasi impossibles (Beckett, Pinget), ou, dans les « nouvelles » ainsi qualifiées de Beckett, de la narration fragmentée et extrême où la voix semble à la limite de l'expression d'une expérience existentielle (*L'Innommable*, *Comment c'est*, etc.).

Cela est à la fois en rapport avec la rupture symbolique de l'humain née de la deuxième guerre mondiale, et héritier d'une interrogation du sujet : l'humour et la situation de *Premier Amour*, de Beckett, reproduisent Kafka. Les nouvelles « irréalistes » de René Belletto de cette époque (1974), récemment redécouvertes, sont dans cette veine d'humour de l'absurde (*La Vie rêvée*). Quant à Nathalie Sarraute, elle publie encore

Gil Jouanard
C'est la vie

La terre se monte en érotiques rotondités, se coiffe d'opulents feuillages de salon, se pousse du coude et vient au ras de la vitre me faire de l'œil. Je viens, je viens, ma belle : rentre tes blancs troupeaux, tes noirs troupeaux, tes troupeaux aux robes multicolores, et pare-toi de l'éclat des étangs et de la saveur douce-acide du comté qui dort encore dans les pis replets.

Ah ! que c'est bon de le sentir autour de soi. Viens autour de moi, mon monde, approche-toi encore plus près. Je ne me lasserai jamais de toi, même lorsque je dormirai dans l'éternité de tes bras.

Jean-Noël Blanc

La Vie durera plus longtemps que le parfum des glaces,
dans Hôtel Intérieur Nuit

Dans les premiers lacets, le corps est à la torture.

Le cœur, les pommons, les muscles, tout fait mal. On s'obstine malgré tout. On s'acharne. On s'applique. Et puis vient un temps où, d'un coup, on cesse de souffrir. On a les mains en haut du guidon, de part et d'autre de la potence, et on s'aperçoit que la cadence a fini par s'installer, les pommons ne brûlent plus, le souffle s'allonge, les articulations tournent juste, les muscles trouvent leur place, le poids des cuisses tombe d'aplomb sur les pédales, on a l'impression que la route chante sous les roues.

Paul Fournel

Bleu-blanc-rouge, dans Les Petites filles respirent
le même air que nous

BLEU-BLANC-ROUGE

On a joué à bleu-blanc-rouge. Quand la grosse Josiane s'est retournée pour nous surprendre, Maline s'est statufiée. Elle reste, bras écartés, bouche ouverte et jambe en l'air, comme une danseuse pataude. Les autres sont immobiles, au garde à vous. On jurerait qu'elles n'ont pas bougé.

Madeleine quitte brusquement le jeu sans raison; elle s'ébroue, esquisse un ou deux mouvements de gymnastique et va pour rentrer en classe.

En frôlant Maline, elle murmure :

— Si la mort passe, tu resteras comme ça et on ne pourra même pas t'enterrer.

Annie Saumont

Cette année, nous, dans Le Lait est un liquide blanc

Pa et Ma traversent une mauvaise passe.

Ces mots-là me restent dans la tête.

Grand-mère elle les avait dits en se tripotant le menton y a les poils qui chatouillent. Avant, quand tout allait bien, Ma lui faisait de temps en temps une petite épilation.

Grand-mère a dit aussi, Yann ne mets pas tes doigts dans ton nez. S'il te plaît. Tu vas remonter jusqu'à ton cerveau. L'esquinter.

Je les ai enfoncés assez profond déjà pour savoir que c'est fermé là-haut. Mes doigts passeront pas au travers.

Pa et Ma traversent une mauvaise passe.

en 1980 des textes courts à voix composées, dans sa manière (*L'Usage de la parole*).

2

Les restes isolés du surréalisme

Les grandes trajectoires isolées d'anciens compagnons du surréalisme se perpétuent par-delà la guerre. C'est le cas d'Aragon et de son *Mentir-vrai*, qui mêle nouvelles, débuts de romans interrompus, récits de vie, réflexions sur l'écriture, écrits au long des années 1960 et 1970, dans le jeu de masque et de vérité où il est le plus lui-même. C'est le cas d'André Pieyre de Mandiargues dans ses récits érotiques, d'où l'inspiration surréaliste ou proche de Bataille n'a pas entièrement disparu (*Mascarets*). C'est le cas d'Henri Thomas (*Les Tours de Notre-Dame*, 1977).

C'est le cas enfin du Queneau des *Contes et propos* (1922-1971), dans lesquels d'anciens restes d'absurde surréaliste cohabitent avec des jeux formels. Quant à Julien Gracq, qui reste toujours proche d'une prose poétique rimbaldienne ou surréaliste, il se situe à mi-chemin du surréalisme pour l'inspiration et du classicisme pour la forme, dans le format bref (*La Presqu'île*) comme il l'est dans ses romans ou ses poèmes en prose: proses de description suspendue en tableaux sans action, chargés de poésie. Pour ce qui est de Julien Green, hors surréalisme,

son inspiration tourmentée entre religiosité et culpabilité, l'orienté vers le fantastique ou l'irréalisme (*Le Voyageur sur la terre*).

3

Le chant du monde

Dans son pamphlet *La Littérature à l'estomac* (1950), Gracq visait principalement la littérature engagée, littérature du «non», de refus du monde et de culpabilisation. Et il a pu faire l'hypothèse (*Préférences*), en reprenant un *topos* éclairant: que si la poésie se portait mal dans ces années d'après-guerre, c'était que, si noire qu'elle soit, la poésie est forcément du côté du «oui» au monde, d'une acceptation émerveillée de la splendeur du monde, et que la domination sartrienne sur la littérature imposait le «non» contre la poésie.

Dans la fiction brève, plus que chez Gracq encore, c'est chez Jean Giono qu'on trouve ce chant du monde. Il poursuit dans sa superbe prose évocatoire son œuvre en cours, entre nouvelles, mini-récits, passages à insérer plus tard, etc., où jouent le court et le long, et qui montrent par eux-mêmes la fragilité de la notion d'un genre propre au bref (*Solitude de la pitié*). Louis-René des Forêts, dans les cinq «récits» de *La Chambre des enfants*, joint un lyrisme très personnel à son sens du temps et de l'imaginaire. À sa manière, et plus dans la tradition NRF

Corinna Bille

La Petite fille et la bête, dans Nouvelles et Petites Histoires

Ils ont marché longtemps, lui a marché longtemps car il l'a portée dans ses bras. Pour le remercier, elle a voulu lui donner un baiser, mais où? Sur ses joues de bois? Elle y renonce et s'endort.

Elle s'est réveillée quand il l'a déposée sur le foin.

Elle respire une odeur étouffante:

— Ca sent l'été, ici. C'est ta maison?

Mais lui, dans l'obscur, il chante doucement, il module plutôt car sa chanson est sans paroles. Il creuse dans le foin, il y façonne une grotte et au fond il étend une couverture.

— Qu'est-ce que tu fais?

Pierre Bergounioux

Le Grand sylvain

La prairie marécageuse s'annonçait à un rideau brillant tendu entre les arbres. Derrière, le soleil attendait, avec sa trique, au droit des ombelles, un service de cinq ou six mille pièces, larges comme des assiettes, régulièrement disposées entre un et deux mètres du sol sur l'espace d'un hectare avec, parfois, pas toujours, un insecte posé dessus, aussi net, éclatant que s'il avait été peint sur de la porcelaine de Limoges. C'est par ce travail de grand feu, répété chaque jour, que j'ai ouvert la colonne de l'«avoir».

Pierre Michon

Dieu ne finit pas, dans Maîtres et serviteurs

Nous avons connu Francesco Goya. Nos mères, ou peut-être nos grands-mères, l'ont vu arriver dans Madrid. Elles l'ont vu frapper aux portes, à toutes les portes, faire le dos rond, n'être pas nommé aux palmarsés des académies, louer ceux qui y figuraient, revenir docilement dans sa province, y peindre encore quelque mythologie appliquée, et derechef la présenter à nos peintres de la Cour, un an, deux ans plus tard ; derechef échouer, reprendre le large, ramener encore une Vénus ou un Moïse mal équilibrés, peints en rase campagne, convoyés sur un âne : ceci à dix-sept ans, à vingt, à vingt-six ans. Elles l'ont vu et elles s'en souviennent peu, ou pas du tout.

Jean-Marie Gustave Le Clézio

Moloch, dans La Ronde, et autres faits divers

Mais Liana ne peut pas s'endormir. Les vagues de douleur passent à travers son corps, venues de très loin, de l'autre bout de la terre, elles ont trouvé sur leur chemin la carapace du mobile home, et à l'intérieur de la carapace, cette femme couchée sur le tapis, recroquevillée, essayant en vain de se cacher. Il y a tellement de souffrance sur la terre ! La terre cendrée, les arbres, les palmiers immobiles, la nuit grise, les réverbères à la lueur mauvaise, et tout cela encore, ces tôles, ces vitres, ces plastiques, ces meubles recouverts de moleskine. Et lui, le grand chien-loup blanc et noir, couché sur le ventre comme une statue de pierre, hiératique.

de la collection « Le Chemin », Jean-Loup Trassard écrit depuis les années soixante et jusqu'à aujourd'hui des recueils de « récits », semi-narrations descriptives poétiques (*Des cours d'eau peu considérables*; *L'Ancolie*). Enfin, au chant du monde, on peut rattacher Corinna Bille (Suisse) pour l'ensemble de ses *Nouvelles* et *Petites Histoires*.

4

La chronique sombre du réalisme populaire

Les nouvelles de guerre ou d'asile de Pierre Gascar (*Les Femmes*, 1955) tracent des destins individuels pris dans l'histoire collective, avec la force du cinéma néoréaliste de son époque. Poursuivant la lignée du roman et du cinéma noirs français d'entre les deux guerres, les nouvelles policières de Georges Simenon (1947) ou les *Quat'saisons* d'Antoine Blondin proposent une ethnologie d'une vie populaire où l'atmosphère, les lieux, les personnages sont pris dans un destin. De son côté, Henri Pourrat, que l'on redécouvre aujourd'hui, consigne dans les décennies 1950 et 1960 la mémoire des *Contes* populaires sombres de l'Auvergne, dans un sentiment de fin d'époque, d'un type de civilisation qui meurt et qu'il faut sauvegarder : désir de sauver qui prendra diverses formes par la suite, du régionalisme post 68, jusqu'à aujourd'hui l'essor de l'autobiographie ou du patrimoine.

Jean-Marie Laclavetine

Mouches noyées, dans *Le Rouge et le blanc*

Rémi était arrivé avant le lever du soleil. Il aimait cette heure silencieuse où la rivière se repose dans ses odeurs puissantes : poivre et anis, sauge, terre mouillée. On n'entend que le chuintement de l'eau le long des berges, repris en contrepoint par celui du vent traversant les feuillages. Puis un rossignol fait un essai de voix, des froissements d'ailes commencent à courir sur la surface de l'eau que l'on distingue encore à peine, un ragondin passe et plonge sous une racine. L'aube naissante mouille les rives de leurs pâles.

Jean-Loup Trassard

Ariane aranéide, dans *Des cours d'eau peu considérables*

Il se félicitait d'être venu assez tôt pour sentir l'accomplissement de cette naissance, pour s'accroupir au ras tandis que le courant commençait d'éloigner les enveloppes luisantes. Les pousses fraîches avaient jusqu'au bord effacé toute marque des crues, feuilles noires et bois morts. Des fleurs trempaient à demi. Une poule d'eau qui se lissait les plumes sur la première tache de soleil s'enfuyait en baissant le cou. Il prenait soin pourtant de ne faire aucun bruit malgré quelquefois la vivacité de son passage.

5

La lignée de la « littérature de voyage »

On la voit traditionnellement illustrée surtout par le romancier et nouvelliste Paul Morand (*Nouvelles des yeux, Nouvelles du cœur*) en nouvelles brèves ou longues : œuvres, non pas d'« écrivain-voyageur » d'une *world literature* qui se répand aujourd'hui, mais littérature sûre de ses arrières, évasive et cosmopolite, rapide et fortement charpentée.

6

Les buissonniers

À l'opposé de la ligne droite, Charles-Albert Cingria (*Bois sec Bois vert*), Alexandre Vialatte dans ses chroniques pour *La Montagne*, journal du Massif central (*Et c'est ainsi qu'Allah est grand; L'Éléphant est irréfutable*), font des textes brefs un usage très libre : ce ne sont que détours nécessaires, digressions imperturbables, lignes de traverse tordues, logiques fantaisistes et imparables. Aujourd'hui, Jacques Réda, dans sa prose de flâneur du pays, croise parfois leurs traces (*Le Méridien de Paris*).

LE TOURNANT DES ANNÉES QUATRE-VINGT

Les deux décennies 1960-1970 ont été l'époque du marxisme, du freudisme et du structuralisme. C'est l'«ère du soupçon» et de la «nouvelle critique», qui a pu s'appuyer sur des nouvelles ou contes des siècles passés (Boccace, Balzac) pour formaliser des modèles de récits, mais qui a délaissé ce type d'œuvres dans la production contemporaine.

Le tournant des années quatre-vingt, qui voit le reflux des avant-gardes et la remise en question des formes expérimentales, voit aussi le «paysage intellectuel» changer. La disparition des maîtres à penser qu'étaient Jean-Paul Sartre, Roland Barthes puis Michel Foucault, de même que la fin des systèmes idéologiques, sonnent la fin de ce qu'on appelle la «modernité», que l'hypothèse de la «post-modernité» (1979, Jean-François Lyotard) renvoie au passé. On est dans le post-marxisme, le post-freudisme, le post-structuralisme. Des revues, dont *Le Débat* (1980) de Pierre Nora, naissent, et les revues structuralistes (*Change; Tel Quel*) changent d'optique et de nom (1983: *Change International; L'Infini*).

C'est un changement de rapport de forces. La littérature est plus forte que le «philosophisme». Dans les œuvres des écrivains, le retour du récit (affirmé par le philosophe Paul Ricœur en 1984) après qu'on l'ait considéré pendant deux décennies comme une «notion périmée», s'accompagne du retour de la question

Pascal Quignard

Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia

III. Promenade sur l'île

Je vis sur le Tibre passer des barques plates chargées d'avoine, d'amphores, de blé, de fruits. La lumière rasait l'eau. Les couleurs étaient très belles, particulièrement les verts et les bleus. Des petits enfants nus s'éclaboussaient sur les rives dans le silence. Nous étions trop loin pour les entendre et le vent venait du sud. Près de là, au bord d'une mare, dans les joncs, les fesses roses posées sur les talons, un enfant de cinq ans, noir de hâle, péchait à la grenouille. D'un regard impérieux et portant la main au sexe il nous fit signe de nous éloigner.

Annie Mignard

Le boucher Tusco, dans 7 Histoires d'amour

Tusco freine dans la poussière devant chacun qu'il voit. Il est en sueur et ses yeux sont rouges. Il tape sur sa portière. Il s'écrit: «Je veux saigner ce cochon de peintre anglais! Où est sa maison? Où est-il?»

Le boucher Tusco montre ses couteaux à côté de lui. L'épicière Asconia, Faénio le café qui joue aux dés avec Lucio. Salvitati accoudé au pont, les voisines Betta et Serena qui parlent ensemble, et même Orlando le balayeur: qui a le visage tordu et qui aime bien voir un peu de spectacle, tous répondent: «Je ne sais pas.» Salvitati se détourne et regarde l'ombre au fond du torrent.

du sujet, avec un essor de l'autobiographie y compris chez les Nouveaux Romanciers. On assiste aussi au retour de l'auteur, des intrigues, des personnages, et du plaisir de la fiction. La littérature se dégage en partie du calibre du roman. Des revues littéraires naissent, qui marquent ce changement : *Roman* (1982, grande pourvoyeuse de nouvelles et de textes courts), *Brèves* (1980), *Nouvelles nouvelles* (1986), etc. *Écrire aujourd'hui* (1985), *État des lieux* (1982), composés principalement de nouvelles constatent ce repositionnement des enjeux.

Ce retour au récit et au romanesque n'est pas forcément en 1980 une «révolution conservatrice», comme le dit aujourd'hui Pierre Bourdieu, imputable à la concentration capitaliste dans l'édition, tournée vers la demande et la rentabilité maximale. Car c'est quelques années plus tard, vers la fin des années quatre-vingt que le pouvoir dans les maisons d'édition basculera massivement des textes à l'argent et de l'éditorial à la gestion commerciale.

Ainsi, la fiction brève connaît dès le début des années quatre-vingt une vitalité et une richesse que des observations aussi concordantes que nombreuses ont relevées, nouvelles ou textes courts en recueils, œuvres de format novella : nouvelles brèves ou longues, inclassables de tous ordres.

Ludovic Janvier

On a crié, dans Brèves d'amour

Réveillé par la voix qui criait dans la nuit : Maman !

Il allume, il se redresse, cœur battant. Faute quelque part. Répondre, aller voir, sauver peut-être. Qui ?

La dormeuse, bien sûr. À côté de lui. Mais justement, elle dort. Son visage est détendu, elle respire de manière égale, opinions et peines repliées elle dort à des profondeurs sans cri. Le son de la voix était si fort, le ton si pressant, qu'elle devrait s'être réveillée, si c'était elle.

Gisèle Prassinis

Je ne suis plus seul, dans Mon cœur les écoute

Une nuit, comme je ne pouvais dormir et que le courant électrique était coupé, j'ai voulu aller chercher une bougie que je tenais en réserve, justement à cet endroit, la planche supérieure du placard. Dans le noir, j'ai tâté et j'ai senti une chair tiède, couchée là, tout du long. Puis une main a croché la mienne, l'a serrée, conduite ailleurs. Ce devait être une bouche car j'ai été légèrement mordu. Alors, j'ai apporté du lait et la chose l'a bu avec de petits râles de satisfaction.

René Belletto

La Vie rêvée

Je regarde par la fenêtre. Le soir tombe. Mon émotion est telle que je prête à ce phénomène, nouveau pour moi, une attention bavarde et passionnée : à la tombée du jour, la nuit tombe aussi. Le jour tombe parce que la nuit lui tombe dessus. Je suppose alors que le jour s'en va par le bas, mais je peux dire aussi que la nuit se lève. Elle sourd des entrailles de la terre et se fond au jour qui tombe : c'est le crépuscule. Ou encore la nuit se levant chasse le jour vers le haut et le refoule vers le soleil qui l'absorbe jusqu'au lendemain matin. La nuit tombe, le jour se lève. Puis le jour tombe et la nuit se lève, ou tout se lève ou tout tombe.

Luba Jurgenson

Avoir sommeil

Finalement, la porte s'entrouvrit.

Je n'ai jamais eu tant de visiteurs d'un seul coup. Il y avait sur le palier plusieurs personnes, six ou sept. Toutes m'étaient complètement inconnues. Je leur laissai alors quelques minutes pour se raviser, au cas où elles se seraient trompées de porte. Mais d'après leurs visages pleins d'assurance, leurs gestes tranquilles, il n'y avait aucun doute, c'était bien chez moi qu'elles venaient. Elles continuaient à me dévisager calmement et ne s'appréhendaient nullement à s'en aller. Dans la pénombre grise du palier humide, je n'ai pas pu remarquer tout de suite qu'elles étaient toutes de très petite taille, le visage fatigué, le teint terreux, et qu'elles étaient absolument trompées, ce qui m'a d'ailleurs étonné, car il ne pleuvait pas dehors.

OÙ EN SOMMES-NOUS ?

Parce que les œuvres précèdent les genres, et même les ignorent, aujourd'hui certains spécialistes de la nouvelle admettent (René Godenne) que « *du point de vue du sujet, la nouvelle n'est plus un genre typé. Dès les années 1980, il n'y a plus adéquation entre théorie et pratique* » ; les nouvelles ne sont plus forcément réalistes, comme on le croyait, mais peuvent être fantastiques. Elles n'ont pas forcément de chute vers laquelle le récit tendrait comme une flèche tend vers sa cible. Elles sont parfois groupées dans des recueils tellement articulés qu'ils priment sur les textes qu'ils contiennent. Et surtout, loin d'être courte, comme on répète que la nouvelle l'est par essence, « *c'est à ne plus s'y retrouver : il paraît dans les années 1990 des romans plus courts que des nouvelles* ». Ce sont autant de signes de vitalité.

1

Visibilité de la novella

On aura remarqué depuis quelques années la vogue des romans brefs, et de façon générale la tendance aux formats « légers ». Mais ces nouvelles plus longues que des romans courts, ce sont les novellas, que je mentionnais plus haut. À l'étranger, et pas seulement dans les pays anglo-saxons, ce terme est employé depuis des décennies pour désigner un format moyen, trop long

pour être appelé encore nouvelle, trop court pour être dit roman, enfoncé comme un « *coin* », un espace ouvert entre la nouvelle et le roman (Gerald Gillespie). En France, les auteurs non seulement écrivent des fictions de ce format moyen, mais connaissent ou emploient le terme de novella. Il déborde l'opposition nouvelle-roman, et notre goût français pour les débats manichéens, en attirant l'attention sur ces formats semi-brefs (entre la nouvelle brève et une centaine de feuillets de 1500 signes ou au-delà), si riches en chefs-d'œuvre dans les siècles passés. J'emploie à dessein le mot feuillet, qui est une mesure précise: 1500 signes, et non le mot page, car une page de livre peut varier d'un demi-feuillet à plus de quatre, et n'est donc pas une mesure.

Ce format moyen de la novella est un lieu de liberté et d'expérimentations de nouvelles longues, de mini-romans, de récits brefs diversement formés: ce peuvent être un mini-roman onirique de quatre-vingts feuillets, « instant », comme on verra plus loin les « nouvelles-instant » (*Accident de parcours*, de Roger Vrigny); une errance dans la sensation douloureuse d'une rage de dents nocturne (*Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*, de Jean-Marie G. Le Clézio); un conte chinois en chapitres (*La Fenêtre aux ombres*, de Marc Petit); aussi bien qu'une « confession » bilobée (*La Cinquantaine à Saint-Quentin, confession enrichie d'un Éloge des dames et*

Christiane Rolland-Hasler

Dodie la mer, dans Villégiatures

Gravement, Grand-mère a hoché la tête: « Je l'entends, oui je l'entends. Approchons-nous doucement. Rien ne presse puisque je sais qu'elle est là. » Nous sommes parvenues sur la place du Marché-au-Blé.

La lumière déclinait sur la surface de la mer. C'était beau. Le reflet des maisons se brisait dans les vagues, les éclaboussant de couleurs. Le nez me picotait, comme si j'allais pleurer. Je préférerais songer au ridicule de ma situation: debout face à l'océan en plein cœur des terres, avec, pesant à peine à mon bras, une petite vieille.

Pascal Garnier

L'Année sabbatique

Lentement et délicatement, la rivière brassait ses eaux, ramenait à elle le lit où Marthe et Louis reposaient enlacés comme deux initiales sur un mouchoir.

Une dentelle de vibrations semblait faire frémir leurs narines pincées. Sur leurs lèvres un sourire, l'empreinte du baiser qu'ils venaient d'échanger.

Jean-Pierre H. Tétart
Le Retour, dans L'Éden et les cendres

- Vous avez déjà vu un noyé?
 - Malheureusement oui, répond-elle. Et je préfère penser à autre chose.
 - Moi pas, dit Serge. Moi, je ne pense qu'aux noyés, toujours.
 - Vous devriez arrêter de boire, conseille-t-elle froidement.
 - C'est ma condition, dit Serge, je suis un marin bourré.
- On ne sait pas quoi faire de moi, me raser le ventre avec un couteau rouillé ou me balancer dans une barque à la dérive, on ne sait vraiment pas.

Marie Redonnet
Ist et Irt

Ist et Irt étaient maintenant très vieux. Chaque jour, ils allaient au milieu du lac pêcher les derniers petits poissons. Leur barque était très abîmée, elle prenait l'eau. Tandis que Irt ramait, Ist vidait l'eau de la barque. Un jour, Ist n'eut plus assez de force pour vider toute l'eau montée brusquement dans la barque. Et Irt continua de ramer comme s'il ne s'était rendu compte de rien. Quand ils furent arrivés au milieu du lac transparent comme un lagon, tout doucement, la barque s'engloutit avec Ist et Irt.

des motociclettes, de Jacques Bens). Et tant d'autres.

Ce peuvent être aussi des monstres formels qui n'ont pas de nom : *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, de Pascal Quignard, par exemple, qui, en soixante-trois feuillets au total, composent le tombeau bifide d'une patricienne de la fin de l'Empire romain, par son journal fragmenté (*Les Tablettes*), précédé d'une *Vie* érudite du personnage, en une coulée. Comment appeler ces soixante-trois feuillets en deux récits ? Certainement pas un roman. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il s'agit d'une fiction de format novella.

2

Porosité de la nouvelle

Conte, fable, récit, histoire, etc., sont, moins que des définitions, des modalités d'une fiction brève, et des façons d'indiquer la tonalité variable de son registre. Jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix, l'édition de nouvelles (brèves) isolées était rarissime : *L'Occupation des sols*, de Jean Echenoz, nouvelle de sept feuillets gonflés à vingt-deux pages d'une plaquette, est une exception qui relève d'une politique (de soutien) d'auteur par son éditeur.

Le format aujourd'hui habituellement dévolu à la nouvelle – par rapport à la novella ou nouvelle longue – est poussé à

la réduction par ses voies de diffusion : les revues (cinq feuillets), les concours de nouvelles (dix), l'utilisation scolaire (cinq à dix), les lectures publiques ou théâtrales (quinze), les rares colonnes des magazines (trois à dix). Quant aux auteurs, ils vont de quelques lignes (dont l'exemple fut, il y a un siècle, les *Nouvelles en trois lignes* sur faits divers de Félix Fénéon) à beaucoup plus, selon leur tempérament et selon l'histoire. Ainsi on trouve des nouvelles de cinq lignes à cinq feuillets dans un recueil de Daniel Zimmermann sur la guerre d'Algérie (*Nouvelles de la zone interdite*), ou dans les nouvelles érotiques de Jacques Sternberg (*Histoires à mourir de vous*). C'est en effet chaque histoire qui demande sa longueur à l'auteur.

On dit volontiers qu'il y a des « sujets de nouvelles » (brèves) qui ne sont pas des sujets de romans : ce sont les « nouvelles-instant », comme les nommait entre les deux guerres le nouvelliste Marcel Arland, sans histoire, mais d'impression fugace ou de sensation, et qu'on rencontre assez souvent chez Christiane Baroche (*Chambres, avec vue sur le passé...*) ou chez Annie Saumont (*Moi les enfants j'aime pas tellement*). Chez Claude Pujade-Renaud également (*Vous êtes toute seule ?*), ou, dans un registre plus souvent autobiographique, chez Michèle Delaunay (*L'Ambiguïté est le dernier plaisir*), ou davantage encore dans les textes courts de Georges Piroué (*L'Herbe tendre*). Encore

Jacques Bens

Revoir la mer, dans *Idees fixes*

Pourtant, quand s'approcha l'heure de ma retraite, le désir me reprit de revoir la mer. Quand j'en faisais part à mes amis suédois, ils se récriaient : « Comment peux-tu dire une chose pareille ? Tu te trouves à deux heures des îles Lofoten ! Tu peux aller contempler tous les week-ends l'immensité de l'océan Glacial Arctique ! » Je leur répondais : « Ce dont vous me parlez, ce n'est pas la mer, c'est de l'eau. »

François de Cornière

Les Anglais, dans *Boulevard de l'Océan*

Après quelques jours, en passant à vélo, je ne sais toujours pas si les petits Anglais sont trois ou quatre, et s'ils sont sortis, avec leurs parents, pour aller prendre un bain. Car, à toute heure, ils sont bien là, les Anglais, dans leur maison – et surtout la cuisine – ou devant, sur la terrasse, dans des sièges de jardin, un gros livre pour l'Anglais – bien mille pages à vue d'œil –, des magazines pour l'Anglaise, dans les cris des enfants qui, après plusieurs passages, s'amuse à me tirer dessus avec des bouts de bois.

faut-il voir que les «sujets de nouvelles» ne tiennent pas en général à un argument trop mince pour un roman (un «manque d'épaisseur»), mais que souvent c'est le traitement d'une histoire qui en fait l'épaisseur et la différence: c'est-à-dire l'idiosyncrasie de l'auteur, sa vision du monde, comme le montre Proust. Ainsi dans la novella mini-roman «instant» de Roger Vrigny *Accident de parcours*, qui semble un récit de départ impossible en voiture, l'indécision du sens fait pencher pour un flash dilaté de remémoration à l'instant de la mort. Tant il faut se rendre compte que nous dépendons d'habitudes culturelles nationales: les romans du Japonais Yasunari Kawabata seraient souvent pris en France comme sujets de nouvelle (*Les Belles endormies*, par exemple, auraient parfaitement convenu à la veine cynique de Maupassant).

La possibilité pour la nouvelle d'avoir une forme la sépare du texte court (fiction très brève à la marge du narratif). Ainsi, pour insérer un texte court («Réveillé par la voix qui criait dans la nuit: Maman!») dans son recueil de nouvelles *Brèves d'amour*, sans dépareiller celui-ci, Ludovic Janvier ajoute à la fin de son texte court une phrase qu'il reprend en titre (*On a crié*), ce qui lui donne une forme circulaire de nouvelle. Dans un format bref ou semi-bref, la forme et le style sont plus visibles. En conclure que la nouvelle serait un art de la perfection, comme

Marc Petit
La Fenêtre aux ombres

Où se dirige-t-il, ce personnage au pas pressé, avec sa charrette? Est-il trop pauvre pour s'acheter un cheval? Qui peut-il être, ce long homme grêle, un peu voûté, au regard bizarre aussi indéfinissable que son sourire? Il a l'air de venir de loin. C'est un étranger, peut-être, ou même pire; à la place des douaniers, je me méfierais.

— Nom, prénom, domicile, profession!

— Chao-wong, dit l'homme. Sans domicile fixe: je suis forain.

Pierre Gripari
Conte chinois

Voici ce que m'a raconté le tilleul au parfum de miel.

Il y a une dizaine d'années, j'étais un homme comme toi. J'habitais cette maison comme toi, et je me promenais comme toi le soir dans ce jardin. Il m'arrivait souvent, comme à toi cette nuit, de m'y asseoir, de méditer et d'entendre la voix des arbres, comme tu entends en ce moment-ci la mienne.

A la place de la souche que tu vois ici près, poussait alors un grand noyer. Lui et moi, nous étions une paire d'amis. Il parlait à mon cœur dans le demi-silence, et je lui répondais à mi-voix.

on le dit parfois, est d'un optimisme excessif. Les nouvelles moyennes ou médiocres sont légion – nous en avons tous lu – et pourtant ce sont des nouvelles.

3

Transformations du recueil

Si la nouvelle ou la novella innovent par nécessité interne de l'auteur, le recueil innove par contrainte externe. Car l'obligation éditoriale du recueil provoque une gêne perceptible chez beaucoup d'auteurs. Le recueil disparate de nouvelles singulières, faites pour être lues isolément, entraîne en effet des problèmes esthétiques de cohabitation des œuvres entre elles, qui risquent de se nuire les unes aux autres et d'engendrer un ennui de lecture par absence de lien, et donc de sens ou d'esthétique globaux. (C'est le cas aussi des collectifs, des anthologies et des « compilations » d'un auteur).

Pour y remédier, l'éditeur qui connaît son métier place en premier les deux meilleures (pour les critiques), et organise parfois une dynamique dans le déroulé du recueil. L'auteur va souvent plus loin : soit, comme Daniel Boulanger, il fait un usage interstitiel de textes courts à thème global (par exemple la ville), qui cimentent ses nouvelles disparates (*Les Jeux du tour de ville*). Ou il reprend, comme Michel Tournier (*Le Médiocrépuscule amoureux*), l'ancien modèle du *Décameron* de Boccace, de conversation

Alain Nadaud

Voyage au pays des bords du gouffre

Nous eûmes à plusieurs reprises le réflexe stupide de tendre l'oreille comme on écoute la chute d'une pierre au fond d'un puits, ce qui, après coup, nous fit tous éclater d'un rire sauvage et dément que ne nous renvoyait aucun écho. Enfin nous parvînmes à l'extrême rebord. Quant à moi, je craignais surtout de ne plus avoir assez de forces et de ressort pour repartir à reculons si la nécessité s'en faisait sentir ; je me contentais de trembler doucement, de façon continue et sans pouvoir m'en empêcher.

Julien Green

Le Rêve de l'assassin, dans *Histoires de vertige*

La terreur fit que je m'évanouis et que je tombai de la chevelure du dieu. Mais il me semblait dans la nuit où j'étais qu'un vaste fleuve d'air me portait sur ses ondes. Avec un sifflement effroyable il traversa le vide qui s'ouvrit en gémissant ; puis il tournoya quelque temps entre les planètes les plus basses du plus bas des univers...

J'ouvris les yeux dans ma chambre. Des poings furieux ébranlaient ma porte.

Muriel Cerf

Trois sœurs, dans Ogres et autres contes

Le vent souffle dans les chênes yeuses de l'Istrie en Yougoslavie. C'est hier, à Pula, sur le littoral adriatique, à deux pas de Trieste, juste en face de Venise, à Pula en Yougoslavie. Le drap se lève sur mon sexe d'or, j'ai onze ans. Personne que moi ne touchera ce sexe d'or. Personne. Maintenant, je l'arbore, ma maigreur qui veut dire: je suis comme consumée, vous n'avez rien à consommer là-dessus. Je suis tabou et stérile, barrée, je relève ma jupe sur mon sexe d'or, j'ai bientôt vingt ans, j'ai quitté l'Istrie mais j'entends toujours ce vent.

Claude Delarue

Le Grand Homme

Ils pénétrèrent ensemble dans la boue. La jeune fille connaissait le relief du fond, il se laissa guider, et lorsqu'il eut de la boue jusqu'à la taille, son cœur se mit à battre à cause de la chaleur. «Regarde le ciel», lui dit Ceva qui se tenait derrière lui. La matière pesait sur eux de toutes parts mais sans brutalité, caressante, à la fois solide et liquide. Il en prit deux pleines poignées et s'en barbouilla le visage. Il sentit la jeune fille s'agiter derrière lui, il y eut un bruit clapoteux puis les battements de son cœur, lents et sourds, qui cognèrent contre la montagne.

de convives racontant chacun une histoire, pour enchâsser des récits disparates, avec morale finale de l'histoire.

Soit l'auteur abandonne le recueil disparate et rassemble ses nouvelles sous le thème fort d'un recueil que j'appellerai élaboré: ce thème fort peut être un nom, comme *Romillats*, de Jacques Jouet; un sentiment: *Histoires du plaisir d'exister*, de Jean-Pierre Otte; une référence: le vin chez Jean-Marie Laclavetine (*Le Rouge et le blanc*); une occupation: *En sortant de l'école*, de Michèle Gazier; un lieu: le quartier Saint-Paul à Paris des Juifs ashkénazes chez Cyrille Fleischman (*Rendez-vous au métro Saint-Paul*); une idée fixe: cuisiner son prochain (*La Petite sauteuse*, d'Alain Demouzon). Etc. Dans le recueil élaboré, le risque est que les effets, jusqu'au plus infâme, jouent dans la totalité de l'œuvre qui forme chambre d'écho.

Pour fuir l'ennui du recueil disparate, l'auteur peut aussi donner à son recueil une unité structurelle: c'est le recueil que j'appellerai composé, qui présente un lieu unique et un réseau de personnages et d'objets communs (*Les Petites Filles respirent le même air que nous*, de Paul Fournel). Le recueil devient alors une forme en soi en prenant, à son niveau global, son autonomie d'œuvre: l'univers est familier (*Hôtel Intérieur Nuit*, de

Gloria Alcorta

Le Ressuscité

L'étranger était étendu sur le rivage quand quelque chose de tiède, après avoir tourné un moment dans l'air, s'immobilisa sur sa tête. Il ouvrit les yeux, leva les mains et s'en saisit.

C'était quelque chose d'ailé, de vibrant, de féminin, qui l'observait d'un regard aigu sans pupilles. Ismaël referma les doigts sur cette chose et la serra, comme il avait serré le corps de sa mère. Ensuite, il l'étendit sur le dos et la maintint couchée, pendant qu'il lui découvrait la poitrine et plongeait sa bouche dans la blessure.

Dominique Mainard

Augustino, dans La Maison des fatigués

Mais Maria-Luisa était parvenue au bord d'un fleuve qui irriguait des marais bleutés et elle s'assit là, sur la rive, les pieds dans l'eau. L'iguane s'extirpa du panier; grimpa lentement le long de son bras – peau parcheminée contre peau parcheminée, une pierre sur une vieille branche d'arbre – et après lui avoir caressé la joue de sa langue fourchue se lova autour de sa nuque. Maria-Luisa était trop fatiguée pour le chasser et elle se contenta de courber un peu plus la tête, et bientôt posa le front sur ses genoux. Puis elle s'endormit.

Jean-Noël Blanc), ou un personnage central passe d'une situation à une autre (les *Petites fêlures* d'un retraité militaire, chez Claude Bourgeyx), ou une chronique de station balnéaire éclate en tableaux (*Boulevard de l'océan*, recueil de textes courts de François de Cornière). Ainsi il y a un double format d'œuvre, l'unité de la nouvelle d'une part, le recueil comme unité d'autre part.

Il arrive dans les recueils composés de textes courts que l'unité bascule totalement du côté du recueil: dans *Les Nuages au-dessus de l'eau*, de Georges Kalebka, composés de tableaux en reflet répartis dans les deux parties du recueil, les textes ne se comprennent que deux par deux, quand on a réuni la paire, qui forme alors une sorte de narration. Mais, par son parti-pris formaliste, c'est déjà ce que nous nommerions un recueil d'exercices.

Ces recueils composés ont connu quelques exemples antérieurs, mais ils se sont spontanément développés depuis les années quatre-vingt, comme les recueils élaborés à thème, au détriment du recueil disparate.

Enfin, le recueil que j'appellerai d'exercices en série ou de gammes est formaliste, parce qu'il part d'une forme. Et il est sérialisé parce qu'il reproduit cette forme à la chaîne. Il est fidèle à l'idée de modernité textuelle des années soixante-dix. Il s'agit

Marcel Schneider

Les Archers de l'arrière-monde, dans
Histoires à mourir debout

Éventrer, assommer, tout leur paraissait bon pourvu
qu'on sacrifiât aux mânes de Marat le plus de victimes possible.
Ils auraient aussi trucidé les chevaux et les chiens ; il fallait
un cortège d'ombres palpitantes pour accompagner l'illustre
poignardé jusqu'aux rives infernales. On lui devait bien cette
hécatombe ; une mer de sang n'aurait pas suffi pour déplorer
comme il fallait l'insupportable disparition du nouvel intercesseur.
— Il reviendra, criaient les enragés, il reviendra et
son fantôme vous poursuivra jusqu'à la fin des temps !

Hubert Haddad

Le Pont renversé, dans Mirabilia

Mon château tombe en ruines, il s'écroule chaque jour
davantage et m'ensevelit comme une vulgaire blatte, moi,
Jean Gré de la Bouche-en-Faux, héritier sans descendance légale
des derniers chevaliers à la mode. Il craque et s'écroule pierre
après pierre, immense, ténébreux, désolant, avec ses effrois
d'oiseaux de nuit et de rats volants, ses plaintes au fond
des oubliettes où les vents raclent les crânes de mes ancêtres,
avec ses dernières vigies de poussière en haut des tours instables
et moi-même enfin pleurant de mille façons l'irremplaçable,
la disparue, Marie des sables, ô mon chagrin de sang, douleur
hachant toute espérance !

de longues séries de textes courts variant une scène unique en de multiples versions : série de recettes de cocktails dans *Sonates de bar*, d'Hervé Le Tellier ; série d'évocations d'une femme sur chaque vignette d'une collection de timbres-poste (*La Semeuse*, dans *L'Orchestre et la semeuse*, de Régine Detambel) ; série de variations d'une scène érotique dans *Souvenirs alphabétiques d'un amant cosmopolite*, de Patrice Cotensin, etc. Ces exercices sont uniformes en gabarit et en ton. Le formalisme est plus divers et vivant dans *Le Petit Chaperon rouge, partout*, de Gilbert Lascault, variations d'humour sur le conte qui se croise parfois avec d'autres types de récits (slogan, Genèse, comptine, haïku, etc.). Ou dans la série d'apologues tibétains à règle d'écriture cryptée de François Caradec (*Le Porc, le coq et le serpent*).

ESTHÉTIQUE**Esthétique 1: Traces d'avant-garde**

Bien que les avant-gardes aient disparu au tournant des années quatre-vingt, sauf dans la poésie, le terme d'avant-garde reparaît en filigrane dans le discours (Bourdieu, etc.) comme notion messianique captatrice des notions de progrès, de nouveau. De façon générale, l'invention dans les fictions brèves

ignore cette notion. Leurs auteurs disent souvent « chercher », ou « inventer ». Mais ils se réclament volontiers d'un travail d'artisan, voire d'une mémoire secrète lettrée dans laquelle le dialogue ne se fait plus avec la théorie, comme dans les années 1960-1970, mais entre auteurs du présent et du passé.

Cependant, on trouve dans les fictions brèves des traces de l'avant-garde textuelle des décennies 1960-1970 : par exemple dans les tentatives non conclues d'écriture de nouvelles sur programme d'ordinateur de Jean-Pierre Balpe. Dans la déconstruction textuelle affichée de *Triestine*, nouvelle du recueil *Le Nouvelliste*, du poète Jude Stéfan, en parenthèses, tirets, alinéas au milieu de la phrase, syntaxe latine contractée à la Tacite. Plus visuel et rituel dans l'utilisation des effets avant-gardistes, Denis Roche (*Cinquième journée*, dans *L'Hexaméron. Il y a prose et prose*) insère un effet de calligramme (Guillaume Apollinaire, Lewis Carroll, etc.) dans un texte en tableaux successifs à la façon d'Alain Robbe-Grillet : le narrateur, sur un temple de montagne de Chine, voit un nuage de moucherons suspendu dans l'air.

Autre écho : les nouvelles assez longues de Bernard Comment sont composées d'une unique phrase scandée de virgules (*Allées et venues*, recueil), celle de la voix mentale du héros perdu qui ressasse, à la façon de Joyce. Assez proches, les textes

Joël Schmidt

Le Jour de ma mère

Ma mère, Alphonsine, est née un premier août, mon père, Eléazar, aussi, et moi, Alphonse, je suis également venu au monde un premier août. De cette date anniversaire qui nous est commune, j'aurai été marqué pendant toute une partie de ma vie, jusqu'au jour où j'aurai pu écrire ces pages et sortir enfin de ce sentiment carcéral d'avoir été entouré jusque dans le ventre de ma mère, jusqu'au fond de mon berceau, par ce premier jour d'un mois d'été qui n'aura jamais été innocent, mais se sera révélé lourd d'angoisses et de tragédies intimes.

Maurice Pons

L'Enterrement d'Agathe, dans Douce-amère

— Viens, dit-elle. Je veux te montrer l'arbre. Et le pré au bord de la rivière.

Je ne posai aucune question. J'étais simplement heureux de la retrouver, telle que je l'avais connue, alors que je la croyais disparue à jamais. Il me semblait que la mort l'avait rajeunie de dix ans. Seule sa voix avait un peu changé.

En silence, nous fîmes le tour de l'arbre, un mûrier noir, superbe et dix fois centenaire, parfaitement digne de figurer sur un blason royal. Par-dessous mon bras, Agathe avait mis sa main dans la mienne. Je retrouvai la douceur fragile de ses doigts.

Roger Vrigny
Accident de parcours

Chez moi, dans la pièce qui me sert à la fois de bureau et de salon, on peut voir une écharpe de soie rouge posée sur le dossier d'un fauteuil. Elle est là depuis toujours. Elle appartenait à Serge Lanier, un camarade de lycée, qui est mort en mille neuf cent quarante-trois, tué par les Allemands. Il me l'a donnée juste avant d'être abattu. Il l'avait enroulée autour de mon cou : « Comme ça, tu n'auras pas froid. Tu penseras à moi. » Il parlait bas pour ne pas réveiller les autres. Mais les autres ne dormaient pas, ils avaient bien trop peur, étendus par terre, grelottant au fond de leurs sacs de couchage. Tous des gosses comme moi, qu'on avait arrêtés à la descente du car, à Château-Chinon, et conduits à la Kommandantur.

Françoise Sagan
Une partie de campagne, dans Musiques de scènes

Il y eut un instant de répit avant que l'avion ne se décrochât, cédât brusquement à l'attraction terrestre et, contre son gré, semblât-il, se précipitât, vaincu, vers leur arbre. Elle ferma les yeux sous le bruit, leva machinalement la main vers son oreille, et aussitôt la terre sembla secouée de nausées irrépressibles, un tacatac frénétique hacha les brins d'herbe, fit voler des morceaux de peinture sur la belle Rolls abandonnée, et, ne pouvant supporter de voir cette chose énorme et préhistorique, cette chose de fer qui voulait sa mort, Héïène se recroquevilla et s'accrocha au tronc d'arbre.

d'Alain Fleischer où la répétition exhaustive de phrases a un effet d'humour (*La Femme qui avait deux bouches*). Quant aux emprunts « classiques » qui apparaissent ici ou là dans des nouvelles policières, ils s'intègrent presque dans la déconstruction acquise de la narration : fragmenté de la narration dans une nouvelle chez Frédéric H. Fajardie, qui rend ce qu'il appelle les « effets disruptifs » dans son drame par des fragments séparés par des astérisques (*Le Loup par les oreilles*). Ou éphéméride de la transformation d'un quartier chez Didier Daeninckx (*Journal sur Seine*, du recueil *En marge*), selon un mode déjà rencontré chez Georges Perec.

Esthétique 2 : Formes

Nous ne reviendrons pas sur les formes des recueils, nées en réaction à l'obligation du bouquet d'œuvres, ni sur la libération mentale des auteurs de nouvelles à l'égard du cahier des charges implicite du journal. Mais ce changement matériel de conditions de publication permet ceci : on rencontre assez souvent, dans les fictions brèves des années quatre-vingt – quatre-vingt-dix, un « *besoin de forme, d'un irréductible minimum de géométrie* » dont parle l'Anglais Franck Kermode quand il évoque « *le pouvoir de consoler qu'a la forme* », et qui entre dans la fonction consolatrice de la beauté dans l'art ou

la littérature : ces fictions brèves présentent parfois une forme, géométrique, intelligible, nécessaire, et, de ce fait, unique.

Certaines formes sont issues du cheminement narratif et en restent proches. Ce sont des formes circulaires : fin en boucle dans la novella *Le Verger*, de Georges-Olivier Châteaureynaud (dans un camp d'extermination, un enfant va entrer dans les douches, dans la file des gens nus ; il se sauve dans un verger merveilleux), où la fin revient sur le début ; et dans d'autres aussi, où cette forme en fin à boucle s'applique à un instant imaginaire fort et dilaté.

Fin en spirale, où la ligne se boucle à côté du départ de la révolution sur un autre personnage qui se substitue au premier, dans la nouvelle *Conte chinois* de Pierre Gripari (un arbre anciennement un homme raconte son histoire à un homme qui risque de devenir semblablement un arbre) ; même mouvement dans la novella autobiographique de Pierre Bergounioux, *Le Grand sylvain*, dont les descriptions à caractère poétique l'intègrent dans l'imaginaire (l'adulte narrateur, qui avait trouvé, gamin, son premier scarabée, en cherche à nouveau avec un gosse qui trouve un scarabée le premier) ; ou dans *La Visite au tombeau de mes ancêtres*, nouvelle de Sylvain Jouty, etc. : la fin à spirale s'applique à des histoires de généalogie (masculine ici), où une voix dit « je ».

Georges-Olivier Châteaureynaud
Le Verger

Bientôt une patrouille surgit de l'ombre au pied du mirador.
Un chien de berger accompagne les hommes.

— Les voilà ! Horst, descends les guider !

L'enfant hors d'haleine s'est allongé près de la mare.

Il n'a couru qu'une vingtaine de mètres, mais l'émotion surtout l'a brisé. Un écart d'un pas à droite ou à gauche lui eût été fatal : jusqu'au dernier moment l'étroite surface d'herbe et le pommier lui-même lui sont demeurés invisibles. Ils ne lui sont apparus qu'à la seconde exactement où le sol a changé de consistance sous ses pieds. Alors il a fermé les yeux, il s'est laissé tomber dans l'herbe.

Daniel Zimmermann

Maître-chien, dans Nouvelles de la zone interdite

MAÎTRE-CHIEN

Le séminariste vert récite des prières. Il s'était porté volontaire pour devenir maître-chien. Tout, plutôt que de devoir tirer sur un être humain. Dieu merci, il n'a pas encore tué. Son chien le fait à sa place.

Autres formes circulaires, les spirales internes des nouvelles écrites comme des rondeaux musicaux (leitmotive de phrases ou de mots, retour de scènes). Elles sont plus mélodiques que géométriques, mais leur ligne simple est perceptible spatialement. On en trouve des formes modérées, comme dans *Un amour de soie* (avec les rimes *de soi/de Swann* dans le texte), de Claude Pujade-Renaud (nouvelle du recueil *Vous êtes toute seule ?*), ou dans *En courant*, de Pierrette Fleutiaux (nouvelle du recueil *Sauvée*), etc. À côté de ces formes modérées de rondeau, deux formes plus fortes : la première est *Ist et Irt*, courte nouvelle de Marie Redonnet, qui part de la forme répétitive en couplets de comptine « Am-stram-gram », de substitution des personnages jusqu'à élimination finale. Elle est formaliste et poétique, comme une petite mécanique, une boîte à musique. La deuxième est celle que Pierre Michon utilise dans ses novellas, et dit imitée des « vies » antiques et moyenâgeuses : les courbes (rhétoriques) d'une ligne quasi d'un seul tenant et d'une tension uniforme font que le fil de la voix s'enroule sur lui-même et que le texte a une forme sphérique de pelote (*Rimbaud le fils* par exemple, novella). Toutes ces formes de rondeau à spirales internes sont mentales et émotives et racontent le travail d'émergence d'une idée, d'une émotion.

Michel Manière

Le Cahier bleu, dans *Vous souvenez-vous de moi ?*

Je rouvre ce cahier.

Je ne pleure pas.

Ce qui se passe alors est en deçà des larmes : au lieu de s'ouvrir devant moi, ce cahier s'est ouvert en moi, comme se serait ouverte une case inconnue de mon cerveau.

Et dans cette case je vous vois, vous, mes morts, passer au loin furtivement. Si loin que je ne puis vous distinguer les uns des autres, ni attirer votre attention — car je n'ai qu'un désir : vous retenir. Un seul désir, et, au cœur de ce désir, une question : Vous souvenez-vous de moi ?

Jean-Pierre Andrevon

Le Petit Garçon qui voulait être mort

Lors d'un de ses brefs passages pour le rituel baiser de la nuit, elle trouva son fils raide dans son lit, trop raide, ne réagissant pas à la caresse de sa main et de ses lèvres. Même le souffle de son fils ne s'entendait pas dans la chambre seulement éclairée par l'ampoule bleutée de la lampe fixée au mur, à la tête du lit. Perplexe, la femme secoua son fils sans trop de ménagement.

« Qu'est-ce que tu as ? Tu es malade ? Réponds-moi, voyons ! »
 Pour la première fois le petit garçon lui avoua son secret.
 « Je m'exerce à être mort, maman. »

À côté de ces formes circulaires, les plus fréquentes, on trouve des formes uniques et non reproductibles : les *Histoires en forme de trèfle*, recueil de Gilbert Lascault (six trèfles à trois dérives chacun), ou la forme (musicale) de fugue de son recueil déjà cité, *Le Petit Chaperon rouge, partout*. Il y a aussi, autre œuvre formaliste qui part d'une forme, comme *Ist et Irt* de Marie Redonnet, la nouvelle *Bobo*, de Paul Fournel, que je dirais « en X », construite sur vingt monosyllabes en « aille » et « ouille » (ce qu'on dit quand on a bobo) croisés en X, de « vaille » à « baille » et de « bouille » à « Vouillé », dans l'histoire d'un culturiste malheureux, et qui en ordonnent le niveau de langue, le rythme, le style, les personnages, l'intrigue.

Autre reviviscence du passé après les « vies » novellas de Pierre Michon, de tradition antique ou moyenâgeuse, la novella déjà évoquée de Pascal Quignard, *Les Tablettes de buis d'Apronesia Avitia*, dont la deuxième partie « *Tablettes-journal* » reprend la forme *zuihitsu* décousue, fragmentée, des *Notes de chevet* de Dame Sei Shônagon en l'an mil japonais, avec ses listes, scènes, pensées, évocations, toutes titrées et séparées de grands blancs. Forme fragmentée qui exprime de façon extra-littéraire la douleur et le temps mental en éclats de cette sorte de « tombeau ». Encore une reviviscence du passé : autre forme nécessaire, reprise du moyen âge, la nouvelle *Le boucher*

Georges Piroué

L'Entorse, dans L'Herbe tendre

Si nous étions sur cette route, je me rappelle vaguement, c'est que nous venions voir à l'hôpital — légendaire pour moi comme un château ensorcelé au milieu des bois — une sœur de ma mère très malade, qui allait mourir. Nous étions sur le point de lui rendre visite, nous allions constater de quelle terrible sanction la tuberculose ou l'urémie frappent le bonheur d'exister. La forêt nous entourait. Je dirais que c'était le printemps, le mai venait d'éclorre et sur le sol des plantes avaient soulevé les feuilles mortes et se risquaient à fleurir. Quelle était cette force qui du fond de l'humus les poussait à vivre ? Pour quel destin ?

Roger Grenier

Je parle tout seul, dans La Mare d'Auteuil

Ce jour-là, on enregistrerait la scène où, sur la Côte d'Azur, Zelda tombe amoureuse d'un aviateur français, René Silvé. Ce qu'on retrouve dans *Tendre* est la nuit, quand Nicole se donne à Tommy Barban, aventurier, coureur de guerres. Car Scott a mis toute son histoire dans ce roman. Il ne pouvait pas écrire sans y mettre toute son histoire. Et quand il raconte que l'on finit toujours par être chassé par les riches, par les femmes, par tous ces mondes de rêve où l'on a cru pouvoir s'introduire en fraude, ce n'est pas une théorie. C'est sa vie. Et le peu que je sais, le peu que j'ai vu m'incite à lui donner raison.

Ditier Daeninckx

Souvenirs rectangulaires, dans En marge

Les noms magiques de toutes les étapes défilent derrière la vitre : Corentin-Cariou, Riquet, Crimée, Stalingrad, Gare de l'Est... Très longtemps je n'ai connu de ces lieux que leurs racines. On sortait à Cadet qui ne pouvait être, ah oui vraiment, que le royaume de l'homme aux trois maisons. Paris se résumait à cela : un boulevard sillonné par une multitude de voitures, de bus, une foule disponible, joyeuse, des immeubles fiers illuminés comme des arbres de Noël, un pays sur lequel flottait un parfum de goudron mouillé. Loin, très loin du ciel bas d'Aubervilliers.

Éric Faye

Tandis que roule le train, dans Je suis le gardien du phare

Je n'ai jamais vu à quoi ressemble notre train de l'extérieur. Comme nombre de mes semblables, je suis né à son bord, j'y ai grandi et c'est là qu'est ma vie. J'ignore à quoi il ressemble et cependant je peux l'imaginer en observant l'autre train, qui circule sur la voie parallèle, dans le même sens que le nôtre, et nous a prouvé que nous n'étions pas seuls à faire un tel voyage.

De mémoire d'homme, il y a toujours eu ce convoi parallèle. Tandis que nous roulons, notre seul divertissement consiste à observer les gens de l'autre train.

Tusco, d'Annie Mignard (du recueil à thème *7 Histoires d'amour*), emprunte à *La Chanson de Roland* son « train » de strophes noires séparées de blancs pour tirer le temps du récit d'un amour (un étranger arrive dans un village et tombe amoureux de la femme du boucher). Forme fragmentée si urgente par elle-même qu'elle pousse les caractères et transforme l'histoire d'un amour en fatalité d'une jalousie. Parce qu'elles sont « nécessaires », excepté les textes de jeu formaliste, toutes ces formes uniques sont, comme les formes circulaires, à la fois expression plastique du sujet, et en même temps liées à un type d'écoulement du temps (voire du temps mental pour les spirales internes).

Esthétique 3: Caractère poétique et théâtralité des fictions brèves

Sans doute aussi pour cette même raison de support premier plus littéraire qu'est l'édition, les fictions brèves des années quatre-vingt – quatre-vingt-dix se permettent assez fréquemment, par le « travail de la prose » qui s'y fait, un caractère poétique, variable dans ses types de référence. « *Le travail de la prose est analogue à celui de la poésie* », écrivait Stéphane Mallarmé, et le caractère poétique des fictions brèves émane souvent d'abord de la précision, qui entraîne une luminosité du texte. Il peut venir aussi de la musicalité, comme dans *Cette année, nous*, d'Annie Saumont (nouvelle

du recueil *Le Lait est un liquide blanc*). Cette nouvelle très écrite et « orale » (une voix de petit garçon raconte que « Pa et Ma traversent une mauvaise passe ») a une musicalité de refrain : cela vient de deux leitmotive alternés, et du retour de mots et de phrases répétés, qui donnent un ton ténu et une cadence de chanson simple et triste. Parfois, le caractère poétique vient d'une immobilisation du temps – et on se rapproche du poème en prose, comme dans la nouvelle *Moloch*, de Le Clézio (du recueil *La Ronde et autres faits divers*) : dans un terrain vague, une femme accouche dans un mobile home, surveillée par son chien-loup. Les cristallisations poétiques du temps en tableaux symboliques et répétés dans leur formulation dans un but d'« envoûtement rythmique », se fondent en un temps figé sur lui-même, qui compose véritablement le récit où « rien ne se passe ».

Parfois enfin le caractère poétique vient de l'usage extrême de la rhétorique d'éloquence, comme dans la novella en trente-six feuillets *Dieu ne finit pas*, de Pierre Michon, qui est une « vie » du peintre Goya dans le recueil *Maîtres et serviteurs* : le début, de cinq feuillets, est une seule période cadencée, en deux images symétriques, progressant par reprises antithétiques et accumulations. Jointe aux figures rhétoriques nombreuses et à la ponctuation, en points-virgules et deux points, qui garde

Michèle Delaunay

Se souvenir plus violemment, dans *L'Ambiguïté* est
le dernier plaisir

Une femme en tailleur d'automne à la mode hors de mode
qui dit le bon ton, habillée jusqu'au sac à main, descendait
de la promenade en faisant résonner ses talons sur le ciment.
Elle s'est arrêtée à la première marche en criant : « Gérard
c'est l'heure ! » L'heure de quoi, elle n'a pas dit, mais c'est
généralement ce qu'on ne sait pas. Le mur était un peu en retrait
et son regard est venu balayer à distance sans nous atteindre.

Pierrette Fleutiaux

En courant, dans *Sauvée !*

Je me suis sentie mal, quelque chose n'allait plus. Je me suis
levée pour partir, et là, un minuscule événement s'est passé,
qui m'agite lorsque j'y pense, bien que je n'y trouve pas de raison.

Au moment où je parlais, la femme a négligemment soulevé
son appareil photo et appuyé sur le déclic. Comme ça, au hasard,
sans même vraiment regarder. Mais il se trouvait que l'objectif
était tourné vers mon banc.

Cyrille Fleischman

Vision de Join entre Bastille et République, dans
Rendez-vous au métro Saint-Paul

Pendant qu'il parlait, il avait retourné l'énorme poste
et commençait à enlever le fond. Il se retournait brusquement :
— Quelqu'un a touché ici. C'est pas le boulon d'origine.
On se tordait de contrition. On disait de plus en plus
timidement :

— C'est vous. Quand vous avez réparé la semaine dernière.
Il haussait les épaules :
— Sûrement pas. Mais admettons. Alors, je répare, et dès que
j'ai le dos tourné, vous abîmez. Après on s'étonne que la science
ne progresse pas.

Jacques Fulgence

Rond-Point, dans Pour la Saint-Ravaillac

Le rose monta aux joues du flicailon. Faudane, confondant
avec le rouge de la colère, arrivait en renfort. Montuc se tourna
vers lui et récita bêtement :

— Que vous rondpointiez...
— Zassiez, corrigea le logophile. Voulez-vous que je vous
le note ?

D'un geste vif, il s'empara du carnet de contredanses,
subjonctiva noir sur blanc, détacha un feuillet qu'il tendit à
Montuc. Lequel le tendit à Faudane d'un air conflaté :
— Lis ça, bleusaille. C'est de moi.

le souffle de voix, elle présente, par « envoûtement rythmique »
combiné aux images, comme dans *Moloch* de Le Clézio,
un caractère poétique affiché.

Par contre, la théâtralité des fictions brèves, considérée
traditionnellement comme une caractéristique du moins
des nouvelles, n'apparaît pas évidente, dans la mesure où
les éléments qui les rendraient théâtralisables (le « je », le héros
réaliste, ou les scènes et dialogues groupés, l'unité de lieu,
le décor, l'action tendue qui serve de « colonne vertébrale ») n'y
figurent pas toujours, comme on a pu le voir. Et les nouvelles,
novellas et recueils (composés en réseau) qui ont été mis,
rarement en scène, ou plus souvent en espace (sans costume,
et l'acteur lit le texte en jouant), ont tous subi peu ou prou,
par la « théâtralisation », une adaptation simplificatrice, qui peut
aller jusqu'à la refonte complète de l'action, de la temporalité,
la suppression de personnages, etc. Car le grossissement
des effets et l'action en « colonne vertébrale » nécessaires à
la théâtralité ne sont pas forcément partagés par ces fictions
brèves contemporaines.

Une théâtralité virtuelle serait plus immédiatement visible
dans les nouvelles noires au scalpel sur Barbès ou
Clignancourt de Marc Villard (*Du béton dans la tête*, recueil).

Gilbert Lascault

Le Petit Chaperon rouge, partout

Le Petit Chaperon rouge vient d'avoir quarante ans. Elle mesure un mètre quatre-vingts. Elle pèse quatre-vingt-cinq kilos. Ses amis et ses amants font tous le même métier qu'elle. Ils sont camionneurs. Ils la trouvent superbe. Ils aiment ses seins énormes et durs, ses larges fesses et son sexe accueillant. Si elle a de grandes mains, c'est pour mieux tenir le volant de son camion frigorifique, un Ivéco de trente-huit tonnes. Si elle a de grandes oreilles, c'est pour mieux écouter la «cibi» qu'elle a installée dans sa cabine. Si elle a de grandes dents, c'est pour mieux dévorer les cassoulets des petits routiers de la nationale 7. Elle porte une casquette rouge, un blouson de cuir rouge, un pantalon de velours rouge.

Bernard Comment

Retours, dans Allées et venues

J'ai dû courir à travers un hall presque désert et le long du quai pour ne pas rater le train qui aussitôt démarrait, moi à bout de souffle, bringuebalé par la trajectoire brutale des premiers aiguillages, il ne reste plus aucune place en non-fumeurs, je renonce à parcourir d'autres wagons, toujours cette peur enfantine des passages à soufflets, avec leur bruit sourd et leurs portes qui se referment trop vite, le troisième compartiment est occupé par une femme seule, la quarantaine, davantage peut-être, elle jette un regard craintif sur ma petite valise et mon imperméable inutile. [...]

Également dans les nouvelles policières baignant dans la mythologie du cinéma policier américain, qui jouent parfois au pastiche (*Le Ténor hongrois*, recueil de Patrick Raynal). De même les nouvelles noires mises en scène par Jean Vautrin se réfèrent souvent à la mythologie américaine, littéraire ou cinématographique (*Dix-huit tentatives pour devenir un saint*, recueil). Ce sont des nouvelles qui continuent la tradition des nouvelles de journal, telles que les décrit Florence Goyet pour le XIX^e siècle, nouvelles «de genre», et d'un genre théâtralisable, à cahier des charges implicite, «populaires» et exotiques – et le marginal social est aussi exotique (*Cas de figure*, recueil de Pascal Garnier). Elles sont fortement dessinées, sans ralentissement ni digression, même quand elles sont centrées sur la peinture de mœurs et d'atmosphère (*Toutes les vies de Natacha*, recueil d'Alain Demouzon). Et même si les écrivains (M. Villard, P. Garnier, A. Demouzon) désirent parfois s'arrêter d'agir et de tuer pour ressentir, voire pour parler de soi (*J'aurais voulu être un type bien; Un jour je serai latin lover*, recueils de Marc Villard). Car ici le récit dans sa tradition originelle théâtrale, à travers sa «mise en intrigue» chère à Paul Ricœur, si complexe soit-elle en retours en arrière et montages parallèles, court à sa fin.

Claude Bourgeyx

La Gouvernante, dans Petites fêlures

Lundi matin, au retour des commissions, j'ai trouvé une inconnue dans ma cuisine, une femme d'une soixantaine d'années, d'une élégance discrète et d'humble maintien.

J'ai été un peu contrarié que cette personne ait profité de mon absence pour s'introduire chez moi.

L'inconnue a décliné son nom : Werner. Son prénom, elle l'a passé sous silence. Elle a ajouté qu'elle venait pour la place de gouvernante.

La place de gouvernante ? Se pouvait-il que j'aie fait passer une annonce dans un journal et que je ne m'en souvienne plus ?

Pris de court, je me suis contenté de dire : « Ah ! bon... Très bien. »

Bertrand Visage

Le Talisman

Et voilà donc qu'un soir de Mardi gras peu après le crépuscule, Toutmosis III lui-même, ou plutôt moi, ou plutôt le costume que je louai dans un négoce spécialisé, vint se mêler pharaoniquement à la bruyante foule bigarrée. Et voilà aussi que dès son entrée, qui était en fait la mienne (avec le masque, le chasse-mouches, le sceptre et l'œil-oudjat en collier), il fut splendidement reçu par des moulins de sabre de samourais, des pirouettes d'arlequin, des bruissements de chaînes d'esclaves seldjoukides et des minauderies de souris roses.

Esthétique 4: Manières de brévistes, manières de «longuistes»

Dans l'introduction, nous avons vu qu'à cause du sens péjoratif de «court», «bref» est polysémique et porte alternativement deux notions différentes: l'énonciation (brièveté) et la longueur, qu'il n'y a pas à confondre. Ce n'est pas parce qu'on écrit une nouvelle qu'on serait concis. Ce n'est pas parce qu'on est concis qu'on n'écrirait que des nouvelles.

C'est ainsi que les fictions brèves accueillent plusieurs modes d'énonciation: la brièveté ou la non-brièveté.

Relevant de la brièveté, il y a le style de bréviste. Il se situe au niveau du texte et du langage. Il peut être revendiqué comme marque d'auteur. C'est le cas, par exemple, d'Annie Saumont, qui voit l'unité de ses recueils disparates (tels que *Les voilà quel bonheur*) dans son style: les inversions de langage «parlé», l'absence de négations et de pronoms personnels, la ponctuation-écart, la «voix» y sont autant de faits de style repérables. Style aussi au niveau du texte et du langage dans le style néologiste à la Queneau qu'on trouve dans certaines nouvelles de Jacques Fulgence (*Rond-Point*, dans le recueil *Pour la Saint-Ravallac*).

Relevant aussi de la brièveté, il y a l'écriture de bréviste, qui n'est pas tout à fait la même chose que le style de bréviste: l'«écriture» garde une aura de scientificité parce qu'elle a été le terme élu par la sémiologie des années soixante-dix. L'écriture

Régine Detambel
La Semeuse

Elle compose. Les croches ondulent, les rondes se chevauchent, germent, s'atomisent si bien qu'aucune mélodie ne se forme. Presque aucun tempo sinon une ligne brisée, grasse et luisante.

Je cours les rues de Vienne. Les fenêtres ouvertes m'égarent. Les maisons font entendre la voix des meubles trainés, des canaris, des radios menaçantes.

Au premier étage de leur hôtel particulier, son amante, violoniste, joue à contretemps l'opus 61 de Beethoven.

Claude Pujade-Renaud

Pas de deux, dans Vous êtes toute seule?

Dans trente secondes c'est à eux. Nathalie savoure ces derniers instants. La semi-pénombre de la coulisse, la montée sourde de la musique et cette grâce, chaque fois renouvelée, de sentir son corps disponible, prêt à jaillir, peuple de muscles qu'elle vient d'échauffer en profondeur. Elle s'est acharnée à les relier par leurs connexions secrètes, elle les a tout à la fois pacifiés et tendus à l'extrême. Son peuple, sa meute de chiens excités et dociles, tenus en laisse de main de maître. Dans la coulisse en vis-à-vis, de l'autre côté du désert lumineux de la scène, Boris lui sourit.

se tient aussi au niveau du texte, et joue dans la mécanique du texte. On peut le voir dans *L'Occupation des sols*, nouvelle déjà citée de Jean Echenoz: écriture rhétorique, inventive, distancée, légère, avec une vision cinématique du récit, les personnages comme des porte-noms, peut-être une forme de behaviorisme, reconnaît l'auteur qui explique par ailleurs l'écriture comme une conduite automobile, avec les temps comme boîte de vitesses.

Si l'on passe à la manière, terme emprunté à la peinture, et dont la notion « subjective » revient après deux décennies, c'est encore autre chose. Elle est nécessaire, liée au rapport exclusif du sujet au langage et à sa façon de sentir le monde et d'être au monde. On trouve dans les fictions brèves des manières de « longuistes » – et ce n'est pas un paradoxe, comme nous l'avons expliqué plus haut. Si l'on reprend les deux significations de la description (énumération/évoquant), les manières de longuistes énumèrent. Elles décomposent, comme dans *Mouches noyées*, nouvelle du recueil *Le Rouge et le blanc*, de Jean-Marie Laclavetine; ou *Ariane aranéide*, récit du recueil *Des cours d'eau peu considérables*, de Jean-Loup Trassard, cité plus haut. Autres manières de longuistes, chez Pierre Bergounioux, qui explique qu'il faut « *diviser les choses, en considérer successivement chaque partie quand on prétend se les représenter, morceau par morceau* », ou chez Muriel Cerf,

Michel Host

Jeux villageois, dans *Les Cercles d'or*

Soudain le petit animal fut catapulté contre la face brillante d'Henri. L'homme grogna sourdement, tel l'ours surpris dans sa tanière. La salle lui répondit par un grondement rauque qui se prolongea plusieurs secondes.

— Trois minutes trente secondes!

— Allez, Henri! Allez! Cette fois-ci, c'est la bonne...

Le rat était retombé contre la face de son ennemi au moment où il tentait de s'accrocher au grillage. À la dernière seconde, il avait bien essayé de se retourner sur lui-même dans les airs, mais la manœuvre avait échoué. Les mâchoires de l'homme s'ouvrirent et se refermèrent sur son cou. La salle râla de plaisir.

Alain Demouzon

Le Gril, dans *La Petite sauteuse*

Le feu prend, la flamme fait semblant d'hésiter – juste pour l'émotion – puis ça craque de partout, des pointes acérées couleurent de soleil. L'homme se rassoit sur ses talons, satisfait, attentif, les yeux mouillés de larmes. La première fumée, toujours un peu touffue, cotonneuse, âcre, se change vite en une buée mouvante qui fait onduler la silhouette de la femme, là-bas, allongée sur le gazon. L'homme heureux se relève pour contempler son feu réussi.

— Qu'est-ce que tu fais encore comme saloperie ? crie la femme, du fond du jardin.

nourrie d'Albert Cohen (*Trois sœurs*, nouvelle du recueil érotique *Ogres et autres contes*).

À l'opposé, les manières de brévistes évoquent. Elles globalisent et simplifient la vision comme par « un effet de cadre » de *camera oscura*: on voit les lignes, les masses, une composition apparaît. Cette façon de peindre se trouve chez Pascal Quignard, dans ses fictions brèves (*La Frontière*, novella), chez Annie Mignard (*Grands sont les maîtres du Haut-Kœnigsbourg*, novella), chez Paul Fournel (*Les Grosses Rêveuses*, recueil), chez Jean-Noël Blanc (*On en apprend tous les jours*, recueil de textes courts). Ce n'est pas à dire qu'il n'existe que d'un côté des manières de linguiste et de l'autre des manières de bréviste. En fait, on pourrait dire que la manière, plus organique, plus profonde, englobe l'écriture et le style. Elle est, par un retour paradoxal d'une notion que Barthes a commencé à réhabiliter, le lieu de l'implication du corps et des sens dans l'expression écrite.

ÉCLAIRAGE SUR DES TENDANCES DE LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Ce repositionnement d'enjeux esthétiques de formes et de solutions narratives se poursuit par divers traits qui apportent un éclairage comme de biais sur des tendances de la littérature contemporaine.

Jacques Sternberg

Le Baromètre, dans *Histoires à mourir de vous*

LE BAROMÈTRE

Elle n'était pas seulement très belle, elle avait une telle présence d'instable femelle et dégageait un si lancinant magnétisme que le baromètre de son appartement indiquait tous les jours les variations et perturbations de son humeur, depuis la sombre déprime jusqu'à la joie solaire d'exister.

Éric Holder

Au milieu de nulle part, dans *La Belle jardinière*

La majesté de sa beauté, jointe à son assurance, avait figé les hommes. Ils la regardaient bouche ouverte. On n'entendait aucun commentaire. Seul le patron, qui en avait vu d'autres, et qui avait tout compris à la seconde même où elle avait posé le pied chez lui, la matait en connaisseur, la paupière mi-close, avec un sourire qui ressemblait à de la fierté, et l'air de dire : « Bien joué, petite ! »

— Et encore ! dit-elle, cette fois en évitant mon regard. Vous n'avez pas vu mon cul. C'est ce que j'ai de plus beau. Vous voulez voir mon cul ?

Éclairage 1: L'Irréalisme

Les fictions brèves contemporaines présentent une fréquence surprenante de divers modes d'irréalisme : à côté de la science-fiction qui, dans ses meilleures marges, vient à mi-chemin du fantastique et du noir (*Une mort bien ordinaire*, recueil de Jean-Pierre Andrevon), le fantastique de situation (*Les Archers de l'arrière-monde*, nouvelle du recueil *Histoires à mourir debout* de Marcel Schneider ; *Le Pont renversé*, nouvelle du recueil *Mirabilia*, d'Hubert Haddad) « emporte » le lecteur par un flux narratif qui mêle mots et images.

Le fantastique fantasmatique, nourri de tradition française ou européenne, peut reprendre la métaphore du voyage assimilé à la vie (*Je suis le gardien du phare*, recueil d'Éric Faye). Il joue aussi sur des situations d'« entre-deux », de passage et d'échappée dans un autre monde, dans une sorte d'incertitude métaphysique (*Le Jardin dans l'île*, recueil de Châteaureynaud), ou d'énigme au principe du monde (*Le Jour de ma mère*, novella de Joël Schmidt). Il va jusqu'au réalisme fantastique d'inspiration sud-américaine qui mêle le rêve, le meurtre et la folie dans les contes de l'Argentine Gloria Alcorta (*Le Crime de Doña Clara*, recueil) ou jusqu'au réalisme magique de Dominique Mainard (*Le Grenadier*, recueil).

Issue elle aussi de l'inconscient (*Dodie la mer*, nouvelle

du recueil *Villégiatures*, de Christiane Rolland-Hasler : une fillette voit la mer dans la ville), l'inquiétante étrangeté met en jeu des objets (*Avoir sommeil*, recueil de la Russe Luba Jurgenson), la nature, le corps, pris d'une vie incontrôlable (*La Vie rêvée*, recueil de René Belletto), ou encore dans *Douce-amère*, recueil de Maurice Pons, des présences, des voix, des prémonitions, des imprégnations de souvenirs et d'impressions qui tissent des liens disjoints d'épouvante et de grâce entre ombres et vivants. Nous avons déjà vu l'affleurement de l'inconscient en signes étranges sous l'apparent quotidien, chez Ludovic Janvier (recueil *En mémoire du liè*). Citons aussi le surréalisme poétique des contes courts de Marcel Béalu (*Le Bruit du moulin*), et le surréalisme onirique de Gisèle Prassinou (*Mon cœur les écoute*, recueil).

Le merveilleux, qu'il soit une parabole philosophique (*Voyage au pays des bords du gouffre*, recueil d'Alain Nadaud) ou métaphysique – et ce terme est à prendre au sens premier dans le recueil *Lettre de l'antiméridien*, de Marc Petit –, ou qu'il soit le merveilleux des contes dans presque toute l'œuvre brève de Pierre Gripari (*Contes de la rue Broca*, recueil), témoigne d'un plaisir de croire et de faire accroire à l'opposé du soupçon (*Le Talisman*, novella de Bertrand Visage). Le merveilleux peut être utilisé partiellement pour lancer une situation absurde

Marie Desplechin

Une question importante, dans *Trop sensibles*

Quand j'ai eu renversé la moitié du contenu de la théière sur la moquette crasseuse, il a murmuré :

— J'ai quelque chose à te dire.

— Ha Ha, ah-je vociféré, Je Me Disais Bien, Aussi.

J'ai quand même accusé le choc. Prépare-toi, ma fille.

Rappelle à l'ordre tes facultés mentales. Car tout, dans la vie, n'est pas bon à entendre.

Christiane Baroche

Sucreries... dans *Giocoso*, ma non...

Le grand jeu. La place bouclée, des flics et des poulets partout, le divisionnaire avec un mégaphone comme ils disent ; on s'était même fendu d'un tireur d'élite : le petit Pinson (sic) qu'est champion de France de tir au pigeon d'argile, je ne sais pas si c'est le vrai nom de ce truc, ah bull-trop, voilà. Bull-trap, vous êtes sûr ? Moi, je veux bien, pour ce que ça change !

(*Petites Fêlures*, recueil de Claude Bourgeyx) ou pour clore une scène de dialogue par intervention d'un deus ex machina (*Nouveaux Rendez-vous au métro Saint-Paul*, recueil de Cyrille Fleischman) : autant de faces du retour du romanesque et du plaisir de la fiction, mais de plus en plus empreints d'une réserve de vraisemblance à la mesure de leur banalisation. Témoin, l'allègement de l'irréalisme chez Pierrette Fleutiaux, qui passe du fantastique de situation dans les années soixante-dix (*Histoire du gouffre et de la lunette*, recueil) au surnaturel passager dans le quotidien (*Sauvée!*, recueil) dans les années quatre-vingt-dix.

La fantaisie, mélange d'irréalisme et d'insolite dans le quotidien, est depuis longtemps la marque de conteur de Daniel Boulanger (recueils *L'Enfant de bohème*; *Fouette, cocher*). Ses personnages farfelus et provinciaux et ses intrigues absurdes rapprochent parfois ses histoires d'un comique de théâtre. La nécessité y paraît moindre que dans le fantastique et le merveilleux précités. L'humour s'y nourrit de clins d'œil, à Flaubert, au *nonsense* de Lewis Carroll, parfois à des romans anglais, etc. Et cependant, par leur rapidité de conversation, leurs coq-à-l'âne, leur légèreté, les textes de Daniel Boulanger sont très « français », d'une façon qui se ramène à l'avant-guerre ou à l'immédiat après-guerre.

Frédéric H. Fajardie

Le Loup par les oreilles

*

L'homme et le camion, tapis au bout de l'immense ligne droite, attendaient.

Harmonie étrange entre l'homme, dans la cabine, et la machine, docile et soumise.

Un troisième personnage attendait également, invisible.

La mort, d'une infinie patience, s'était assise près de Georges Topner.

Tous trois avaient largement le temps, un peu comme si l'infini de la ligne droite et l'éternité de la non-vie s'offraient pour seules perspectives.

*

Pierre Autin-Grenier

Je n'ai pas grand-chose à dire en ce moment, dans Toute une vie bien ratée

Le soir venu j'ai vidé tard une bouteille de bourbon tout seul sous la tonnelle.

Ça faisait un sacré bout de temps que ma femme tournait et retournait dans le lit sans pouvoir trouver le sommeil quand je suis allé me coucher. « Je crois que tu n'as vraiment pas grand-chose à dire en ce moment » elle a dit. J'ai fermé les yeux comme un enfant, j'ai pensé très fort à mon ange gardien, en moi-même j'ai murmuré : « Seigneur ! pourquoi m'as-tu abandonné ? » J'ai dormi.

Patrick Raynal

Feed-back, dans *Le Ténor hongrois*

Elle m'a regardé comme si je venais de sortir d'une boîte à ordures mais elle a fini par prendre le risque de s'esquinter un ongle contre les touches de l'interphone.

— Vous pouvez y aller, gros malin, elle a fait sans me regarder.

Le coroner était un gros type aimable qui tétait un cigare éteint en touillant un verre de bismuth avec son crayon.

À en juger par le ventre qui tendait sa chemise, il avait dû grossir sans s'en apercevoir.

— Philip Marlowe ? il a fait sans se lever.

Jean Vautrin

Meurtre en lumière blanche, dans *Histoires déginguées*

— Dis donc, p'tit gars, t'as déjà entendu parler de Howard Adams ?

— Non. Qui c'est ?

— Une célébrité dans ton genre. Un petit malin qui ne voulait pas faire la grève. Un jaune. Il a pris une balle en pleine poitrine, la semaine dernière, sur la Pennsylvania Turnpike... Il a saigné deux heures sur son volant...

Je me suis retourné vers le fond de la cabine. Vieux Popeye dormait pas. Assis sur la couchette, les jambes pendantes, il se gratifiait un reste de cheveu. Il écoutait toute cette merde.

— Dis-y que c'est un encluté, qu'il a fait.

Il se peut qu'aujourd'hui les fictions brèves ou semi-brèves présentent un format plus propice à l'irréalisme que le roman, dans lequel la croyance au merveilleux, au fantastique ou à la fantaisie semble plus difficile à soutenir longtemps. Car alors que le réalisme dans tous ses états, depuis la chosification quotidienne jusqu'au « réalisme » mythologisant du roman noir ou policier, triomphe dans le roman, l'irréalisme déploie ses variations imaginaires dans le bref. C'est inattendu. Est-ce l'annonce d'une tendance plus profonde à secouer le principe de réalité ?

Éclairage 2 : Le « je »

Il est vrai que la vague autobiographique envahit aussi le format bref : par le souvenir en « je » travaillé en recueils de nouvelles ou de textes courts (Michel Manière, *Vous souvenez-vous de moi ?*), par le témoignage tendre (Éric Holder, *La Belle jardinière*, recueil) ou par le « quotidien de la vie » (*Une question importante*, nouvelle du recueil *Trop sensibles*, de Marie Desplechin), dans la veine de ce qu'on nomme en Grande-Bretagne « romans de célibataire ». Mais hors de ces diverses modulations autobiographiques brèves aux limites de la fiction, on trouve dans la fiction brève même une multiplicité d'énonciations à la première personne : des « je », des « nous », des « on »

Leïla Sebbar
La Jeune Fille au balcon

— Ma fille... tu es blessée? Ils ont tiré? J'ai pas entendu, j'avais tellement peur, ils ont tiré?... Tu es vivante! Allah est grand!
— Attention, ils peuvent revenir. Une fois une Golf noire a tiré, elle est partie en flèche, elle a fait marche arrière, elle a blessé deux hommes. Attention, mes sœurs.
— Ils tirent sur les femmes et les enfants, Allah les maudisse!

Mélissa s'occupe de la semoule et des œufs, elle n'écoute plus les femmes. Les enfants sont seuls à la maison, sa mère se dépêche, le père va arriver, elles doivent être là.

Andrée Chedid

Le Grand Boulevard, dans L'Artiste et autres nouvelles

— Tu sais bien qu'il n'y a rien à faire. Om Khalil.
— Je ne m'en irai pas.
— Ils vont tout démolir. Nous serons forcés de nous en aller. Tu ne veux pas que nous couchions sur des ruines?
— Tant que je resterai ici, ils n'oseront rien toucher. Ils n'oseront pas!
— Ils ne peuvent pas faire autrement.
— Je ne m'en irai pas... Ils ne vont pas me tuer pour quelques pierres!
Son visage pâlisait, ses lèvres étaient bleues; elle porta la main à son cœur.

à postures multiples, qu'on rencontre jusque dans l'irréalisme.

Ces «je» sont techniques. Ils paraissent sacrifier à une demande générale de personnalisation. On hésite à attribuer cette demande soit à un renouveau de l'attente romantique de marques d'originalité ou d'authenticité du sujet, soit à un affaiblissement de l'imaginaire du lectorat, qui demanderait, par imprégnation du *reality show* ou de l'essor autobiographique et biographique, un mimétisme de confession ou de vécu.

Les «je» imaginaires de la fiction brève peuvent être le «je» héros simple du personnage qui endosse son rôle décisivement, sans autre précaution et sans engager de dialogue avec le lecteur: par exemple, le jeune villageois de la Mitteleuropa de la nouvelle *Le Jour de vin et de roses*, d'Alain Gerber; ou le demeuré de *Le Bégaiement quand j'écris ça va*, du recueil *L'Air de riens*, de Monique Jouvancy; ou les «je» du recueil *La Marée du siècle*, de François Salvaing. L'auto-portrait éclaté en textes courts de Pierre Autin-Grenier (*Toute une vie bien ratée*, recueil) est moins une autobiographie qu'une posture en reflet des *losers* de la littérature et du cinéma américains. Les «je» héros fantastiques ou merveilleux, ou de fantaisie sont nombreux. Et diverses combinaisons de narrateur, témoin ou protagoniste, se retrouvent, comme dans *Jeux villageois* du recueil *Les Cercles d'or*, de Michel Host, ou chez Roger Grenier

Marc Villard

Adieu ma jolie, dans J'aurais voulu être un type bien

Faut-il dire la vérité à Djamilia? Lui avouer que j'écris pour ne pas descendre dans la rue un couteau à la main et tuer le premier venu? Oui, tuer Dupont Marcel ou Paul Durand, un anonyme, un innocent de préférence, qui paiera pour tous les autres. Un Marcel Durand dont la mort me vengerait d'un mauvais contrat passé avec la vie, des humiliations du passé face aux petits chefs besogneux, des faits divers immondes que propose le journal et qui gâchent toutes mes matinées.

Philippe Delerm

Le Journal du petit déjeuner, dans *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*

C'est un luxe paradoxal. Communier avec le monde dans la paix la plus parfaite, dans l'arôme du café. Sur le journal, il y a surtout des horreurs, des guerres, des accidents. Entendre les mêmes informations à la radio, ce serait déjà se précipiter dans le stress des phrases martelées en coups de poing. Dans le journal, c'est tout le contraire. On le déploie tant bien que mal sur la table de la cuisine, entre le grille-pain et le beurrier. On enregistre vaguement la violence du siècle, mais elle sent la confiture de groseilles, le chocolat, le pain grillé.

(*La Salle de rédaction; La Mare d'Auteuil*, recueils), chez qui le narrateur protagoniste, souvent «assistant», «confident», commente des vies morcelées ou erratiques qui se croisent dans des histoires esquissées en quelques éléments, souvent lestées d'une référence à des types (non des mythes) littéraires, et égrenées de réflexions mélancoliques sur les ratages de vies.

Dès qu'arrive le «je» du conteur, on le voit à ce qu'il appelle sur scène le «vous» de l'auditeur: une communication intersubjective s'instaure dans la narration. Outre des œuvres déjà citées, c'est le cas des parodies de Dominique Noguez, dans le format idéal de la novella: soit une sortie au primesaut gidien à la façon de *Paludes (Les Deux veuves)*, soit, dans le «nous» de modestie universitaire, une parodie jubilante d'étude universitaire (*Les Trois Rimbaud*). Le «je-vous» du conteur s'ajoute à l'apostrophe familière et au dialogue direct avec le lecteur dans les nouvelles de Christiane Baroche (*Giocoso, ma non...*, recueil), où le discours soutient sa fonction phatique d'établir et de maintenir le contact entre le scripteur et le lecteur.

Sous la forme généralisée du «on» et du «vous», d'un discours plus argumentatif que fictionnel, le conteur englobe le lecteur dans une humanité commune, dans *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, recueil de Philippe Delerm, ou aussi

Christian Bobin

Une petite robe de fête

Au début on ne lit pas. Au lever de la vie, à l'aurore des yeux. On avale la vie par la bouche, par les mains, mais on ne tache pas encore ses yeux avec de l'encre. Aux principes de la vie, aux sources premières, aux ruisselets de l'enfance, on ne lit pas, on n'a pas idée de lire, de claquer derrière soi la page d'un livre, la porte d'une phrase. Non c'est plus simple au début.

Monique Jouvancy

Vénus aux oiseaux, dans L'Air de riens

Des rivières bleues coulaient dans ses seins.

Du bout des doigts ils en suivaient les méandres, jusqu'aux mamelons où, sous la peau, les rivières gonflées palpaient. Chatons de la même portée, leurs têtes bataillaient, ils se chassaient l'un l'autre pour s'en emparer. Ils aspiraient d'un coup la chair plus mate jusqu'à la frontière nacrée, grumeleuse du pourtour, et la bouche emplie de cette colline souple, volumineuse, parfois ils s'endormaient. D'autres enfouissaient leur tête dans son aisselle et, prisonniers d'une caverne formidable, odorante et moite, percevaient la rumeur mouillée du dedans.

bien dans les textes courts à tendance philosophique (*Une petite robe de fête*, recueil), de Christian Bobin. On rencontre plus souvent le « je » de l'auteur qui intervient dans les fictions au passé pour les sortir de l'historique et les ramener au présent de la narration : par exemple, les courts essais-fictions de Pascal Quignard (*Petits Traités à la façon de Pierre Nicole*, XVII^e ; *Une gêne technique à l'égard des fragments*, sur La Bruyère), ou *Le Dernier des Égyptiens*, de Gérard Macé, sur Champollion. Ce processus de « passé dans le présent », qui rappelle l'emploi esthétique de formes passées ranimées et transformées dans un usage présent, est à l'opposé du roman historique qui plonge le présent du lecteur dans le passé.

Éclairage 3 : Le passé dans le présent

Ces récits de mémoire qui sont des récits présents, la mémoire esthétique de la tradition lettrée, la reviviscence intériorisée de formes passées, que nous avons mentionnées, se cumulent dans de nombreuses fictions brèves et font le présent gros du passé. Le passé dans le présent est aussi dans les récits de réflexion autobiographique de Pierre Bergounioux (*Le Grand sylvain*, *L'Empreinte*, nouvelles), dans lesquels il dit parler aux morts. Un autre mode de passé dans le présent reste la tradition vivace des flâneurs du pays, en petits volumes de « chroniques »

François Salvaing
Le Soixante-douzième, dans La Marée du siècle

J'avais installé Isabelle dans mon bureau comme tous les jours où sa mère est de l'après-midi, et moi je ne veux pas qu'elle reste seule après l'école. Un garçon, ce serait différent. Je pousse un peu mon bazar, elle sort son quatre-heures, ses cahiers, elle mange en regardant autour d'elle, ensuite elle s'y met, une vraie petite fourmi, et quand elle a fini elle s'endort, une vraie petite marmotte.

Michèle Gazier
Haut les mains, dans En sortant de l'école

Je crois que je me suis excusée. Je me suis en tout cas présentée: je suis le professeur d'italien des 3^e A3, je voudrais vous parler. Sans la moindre gêne, elle a rajusté ses lunettes. Elle a dit: rompez! Soixante-dix bras sont retombés en silence. Elle m'a regardée avec un mépris infini. Était-ce la lumière, son rictus tendait vers le sourire. Elle a repoussé sa mèche filasse: «Je vous écoute.» Puis, elle a pris son carnet de notes et a commencé à distribuer des zéros.

(Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*) ou de «carnets de bord» (Gil Jouanard, *C'est la vie*).

Si cette revigoration du passé – y compris celui du Japon – n'est pas neuve dans la littérature de notre pays, elle n'en a pas moins un visage assez particulier dans la fiction brève pour être significative. Elle ouvre l'attention sur le remuement de mémoire qui s'exprime depuis les années quatre-vingt dans la fiction longue, sous une forme brute (romans historiques, biographies), ou littéraire (romans à héritage affiché); ou sur l'interrogation touchant à la racine de la langue et de l'être collectif et individuel: l'antiquité intéresse (le grec, le latin), et non seulement l'antiquité mais aussi l'enfance du moyen âge, «les classiques» – tous envisagés non pas comme normes, canons ou productions de l'esprit rejetés dans l'histoire, mais dans leur «modernité» prise à sa naissance. On ne peut pas ne pas y voir un lien avec la redécouverte du patrimoine qui, depuis les années quatre-vingt, a pris l'importance d'une psychanalyse collective, comme si aux «Immatériaux» amnésiques postmodernes répondaient les *Lieux de mémoire*, répertoriés par Pierre Nora, dans une interrogation de l'identité et de l'origine pour «retrouver ses marques». Il n'est pas jusqu'au succès populaire de *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* qui ne s'y rattache, car Philippe Delerm y consigne le répertoire

du patrimoine du bonheur de vivre à la française. Forme de répertoire, comme si cette période d'incertitude avait davantage soif de catalogue simple que de synthèse complexe.

CONCLUSION

Les fictions brèves que ce livre a mises en perspective présentent à la fois des aspects partagés et des solutions individuelles. Les aspects partagés sont la qualité et l'inventivité; la présence du sujet et du « je »; le plaisir de l'imaginaire et du « romanesque ». Les solutions individuelles sont la revigoration du passé et la mémoire du passé dans le présent; les essais de nouveaux modes narratifs, la présence de formes, le jeu du bref et du long dans le fragmenté; la présence de manières et d'écritures, y compris le retour affiché de la rhétorique. Faut-il s'en souvenir, la forme et la subjectivité sont historiquement les deux lignes de force de notre littérature.

Arrivé à ce point, on ne peut manquer de remarquer que chez de nombreux peintres et plasticiens, une tendance parallèle de réinscription dans l'histoire s'engage au début des années quatre-vingt (y compris en Europe): retour au métier perdu, à l'inspiration personnelle du sujet, à des formats et techniques

Georges Kolebka

Le Moins que parfait, dans Les Nuages au-dessus de l'eau

Charles, vauté sur le parquet au milieu des débris de sa construction en meccano qu'il était en train de besogner, que son oncle lui avait rapporté, avait bouloigné, accroché, coïncé, superposé, jouté et empilé. Au bout de cinq minutes, il avait regardé ce que ça avait donné :

Un corbo à peu près « bec et plumage, mais un renard, qui tout jura se sent phénix ! à peu près lui laisse un doute : joie maître hé sans sans semblez mentir flatteur écoute vaut ramage !... »

Michel Tournier

La Famille Adam, dans Coq de bruyère

— Maintenant, dit Jéhovah, je vais te couper en deux. Dors !

— Me couper en deux ! s'exclama Adam.

Mais son rire s'éteignit bientôt et il tomba endormi.

Alors Jéhovah retira de son corps tout ce qui était femme :

les seins, le petit trou, la matrice.

Et ces morceaux, il les mit dans un autre homme qu'il modéla

à côté dans la terre humide et grasse du Paradis.

Et il appela cet autre homme : femme.

Alain Fleischer

La Cantine universelle, dans *La Femme qui avait deux bouches*

La Cantine universelle était ouverte à tous, et chacun pouvait y trouver une place à une table, puisque toutes sortes de tables y avaient été prévues: la table des Hongrois, la table des Juifs, la table des blonds, la table des travailleurs intellectuels, la table des gros, la table des obèses (distincte de la table des gros), la table des ouvriers du bâtiment, la table des Tchèques, la table des tristes (distincte de la table des Tchèques), la table des petits, la table des nains (distincte de la table des petits). [...]

Jude Stéfán

Triestine, dans *Le Nouvelliste*

[...] on était si bien ici, chez soi, en exil, ailleurs, « que mange-t-on ce soir, Magda?... vous ne restez pas dîner, monsieur Dragon? » — « non, das ist unmöglich », fixant déjà ses pantalons à l'aide d'une pince, pour remonter bientôt à bicyclette flanqué du berger réapparu, saluant ses hôtes de la main et se laissant accompagner sur le gravier par l'hôtesse jusqu'au portail — dont les regards veloutés sur lui posés devaient l'habiter toute la semaine —

« ah je vais jouer un peu, choisissez, les filles » — et je serais non loin à l'écouter, Bracq monté peut-être à l'étage frapper à la porte de Gertrude, le père auprès de l'abat-jour, plongé dans la terza pagina de *La Stampa*, c'est Schumann qu'elle préférerait.

anciens, à la référence à des âges d'or de la peinture (du quattrocento au XVIII^e siècle) par un grand saut en arrière par-dessus l'amnésie en chaîne avantgardiste. Ce saut en arrière est assez similaire de la suture des temps opérée par les écrivains qui renouent le fil avec l'héritage littéraire en ramenant, des âges d'or naissants de l'antiquité et du moyen âge, jusqu'au XVII^e siècle, le ferment d'éléments propres à nourrir leurs choix esthétiques. Ces âges d'or sont antérieurs à l'omnipotence du roman, « anté-roman », et peut-être cet « anté-roman » serait un « anti-roman », entendu le roman paradigme de l'œuvre littéraire depuis le XIX^e siècle. Le retour du passé dans une fiction brève florissante signifierait ainsi le rejet pratique, en acte, du roman codifié que demande le marché, aussi bien que du récit moderniste squelettique. Il signifierait aussi que le Nouveau Roman et vingt ans d'hyperthéorisation quelque peu terroriste auraient glacé l'accès au « roman-somme ». Le peintre Paul Klee proposait d'« apprendre cette façon particulière de progresser qui consiste à retourner à l'antérieur, d'où procède ce qui est à venir », comme on revient sur ses pas lorsqu'on se trouve dans une impasse. Cette notion à long terme de renaissance qui est à l'œuvre ici s'oppose au canon avantgardiste à court terme de progrès par rupture.

Denis Roche

Cinquième journée, dans L'Hexaméron. Il y a prose et prose

Je dessine deux points avec l'extrémité brillante de ma cigarette, ouvrant ainsi l'espace :

fabricant de bordures

gues Wu-Huan of the 1st Century,

usage : skimmer classique & filtre à cartouche

l'effigie du mort tourne un rouleau inscrit dessus

uisable Julia Barbilla enfanta sur-le-champ une série de

ne à débit réglable av/c assiette bouillie en mélamine de m

oût interrompu à l'international Hôtel branlant de Belize: 2/0

Jacques Jouet

L'Escalier du soleil, dans Actes de la machine ronde

Les traits du roi, soudain, furent épanouis.

Le Nôtre prit sa main, le mena vers l'esquisse qui, pauvre de relief dans la glaise qu'on lisse, ne manquait pourtant pas de tromper le regard.

Molière tituba sous ce coup de poignard :

« Gardez-vous, Majesté, d'un escalier de sable... »

— « Molière, taisez-vous, histrion méprisable !

et laissez-moi rêver du chemin qui descend... »

Ce matin, mieux que vous, Le Nôtre me surprend. »

Et s'il s'agissait dans cet *aggiornamento* de réponses à une situation historique nouvelle? La difficulté des Nouveaux Romanciers à raconter ou à commencer des histoires était ancrée dans la rupture symbolique de l'humain née de la deuxième guerre mondiale, avec ses génocides et la peur nucléaire, c'est-à-dire avec l'horizon de fin prochaine de notre histoire qui a été le nôtre dans les décennies 1950-1970. La littérature a transcrit un piétinement dans un présent terrorisé et une amnésie du sujet, faute de futur. L'époque qui s'ouvre en Europe sort de ce deuil et de cet horizon de fin de l'histoire. Notre réinstallation dans les histoires signifie notre réinstallation dans l'Histoire et dans l'écoulement du temps : un fil se renoue. L'avenir qui se rouvre, rouvre le passé et permet à nouveau la narration porteuse de sens.

François Caradec

Le Porc, le coq et le serpent

I.

Nul abre. Aucun bruit. Silencieux commencement du désert lumineux. Vers un ecart monte une fumée dans la grisaille, houppes brumeuses qui roulent dans l'immensité de jade. Kaléidoscopes sans limite derrière les hautes murailles des neiges nimbées d'or.

Pulsations. Questions sans réponse. Silences. Tremblements. L'unique — universel.

Soudain, dans un yacarme de wagons déraillés, grelotte un xylophone. Là-haut, un yack au zénith.

(Le soulignement est de la rédaction)

Patrice Cotensin

Z, dans Souvenirs alphabétiques d'un amant cosmopolite

Zanzibar, Zama hôtel ; des plates-bandes de zinnias zigouillés par la sécheresse ; portier zairois un peu zinzin. Elle parle avec un léger zézalement qui m'amuse, me traitant de zozo, de zazou, de zombie et fatiguant mes zygomatiques ; nulle zizanie entre nous ; je promène avec zèle mon zizi, tel un zeppelin, sur ses zones érogènes, sur ses seins ziggourats, en zigzag ; l'ombre d'un store zèbre nos corps qu'éffleure un zeste de zéphyr ; nous cherchons le zénith du plaisir. Une tache sur le sol, sous un bidet en zinc, dessine un grand zéro ; au mur une vieille photo de zouaves ; sur une étagère, des romans de Zweig.

Le Festival de la nouvelle de Saint-Quentin

Créé en 1985 à l'initiative de Martine Grelle, alors conservateur de la bibliothèque municipale de Saint-Quentin, le Festival de la nouvelle de Saint-Quentin est un festival de taille moyenne, subventionné par divers fonds publics, ce qui l'a rendu imperméable à la crise de l'édition des années 1991-1994.

Le Festival de la nouvelle de Saint-Quentin, qui a lieu chaque année au printemps, présente deux caractéristiques qui le distinguent des nombreux festivals, salons et foires du livre en France: il s'appuie d'une part sur l'écrit, en demandant une nouvelle inédite à chaque auteur invité, et d'autre part sur la rencontre de chaque auteur, dans les établissements scolaires, avec une classe, qui a préalablement étudié la nouvelle avec son professeur. Initialement, l'idée était un écrivain, un enseignant, une classe: faire découvrir aux élèves de Saint-Quentin et de la région des auteurs vivants, par le truchement d'une nouvelle, dont le format court permet un accès aisé à une œuvre (en 1985, les envois d'écrivains dans les établissements scolaires étaient encore très rares). Par ailleurs, un salon fixe accueille les stands d'éditeurs et de revues où le public rencontre les auteurs comme dans un salon du livre normal, avec diverses animations.

Si les moyens d'action et les formes du festival ont pu évoluer, l'objectif reste le même: favoriser la lecture de la nouvelle, en éditant chaque année une liasse de nouvelles inédites, sollicitées à la fois auprès de noms confirmés et d'auteurs débutants, sans distinction de genre (y compris policier, science-fiction ou jeunesse), et en instaurant des rencontres entre ces écrivains et le public, surtout scolaire.

Les nouvelles inédites des écrivains invités ont été au départ imprimées sur papier journal en format tabloïd, et illustrées, pour s'inscrire dans la tradition française ou anglo-saxonne de la presse du XIX^e siècle. De 1985 à 1999 quatre cent soixante-dix-neuf nouvelles ont été tirées à plus de quatre mille exemplaires, et diffusées gratuitement en liasses dans la ville. La maquette s'est ensuite modifiée: le format tabloïd sur papier journal s'est transformé en plaquette sur vergé ivoire, à couverture illustrée, et la liasse de journal est devenue coffret de plaquettes.

L'ouverture à l'étranger est demeurée un choix essentiel. La liasse donne chaque année à lire une nouvelle d'un auteur étranger invité, en langue originale et en traduction. Cette présence extra-francophone, inaugurée par Raymond Carver, a permis la venue, entre autres, d'Antonio Tabucchi, de Muriel Spark, ou de Juan-José Millas. De nouveaux auteurs, des collections de nouvelles se sont fait connaître au festival, qui réserve une place essentielle aux revues de nouvelles, vivier d'auteurs à découvrir.

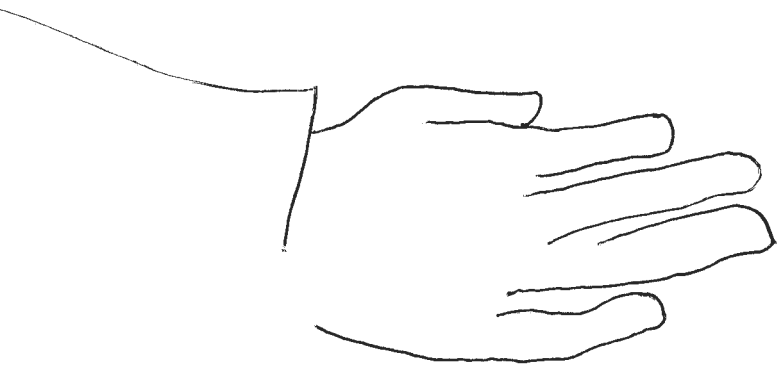
Entre 1985 et 1999, près de deux cents écrivains sont venus à Saint-Quentin. D'une grosse trentaine au début, le nombre d'écrivains invités ou réinvités est monté à cinquante ou soixante (invitations d'écrivains francophones). Depuis 1996, une nouvelle formule a réduit leur nombre à une vingtaine, en rotation, principalement d'auteurs de recueils parus dans l'année, et installé le festival sur la place de l'Hôtel-de-Ville, sous des tentes où les classes viennent désormais rencontrer les auteurs, et où les débats et rencontres avec le public ont lieu.

Plusieurs prix sont décernés ou accueillis par le festival, au premier chef la Bourse Goncourt de la Nouvelle, récompensant un recueil paru dans l'année, qui est proclamée par des membres de l'académie Goncourt. Quant aux prix décernés par le festival, le Prix du Jeune nouvelliste, qui s'appuie sur la lecture de la presse, est attribué dans sept catégories d'âge. Et le Prix de la nouvelle de la Ville de Saint-Quentin, doté de dix mille francs (mille cinq cents euros environ), récompense un recueil inédit. La majorité de ses lauréats ont ensuite été publiés en revues ou édités en recueils.

Le Festival de la nouvelle de Saint-Quentin peut se prévaloir de son rôle précurseur et de son efficacité dans la reconnaissance de la nouvelle. Conséquence non prévue, il a favorisé la formation d'un milieu de nouvellistes : cela a été particulièrement possible les années où les auteurs réinvités se retrouvaient d'une année l'autre, et lisaient mutuellement aussi bien leurs nouvelles que leurs interviews sur leur travail, effectuées par des journalistes intéressés de *La Voix du Nord* dans le Supplément de l'édition locale consacré au festival.

Depuis 1998, le Festival de la nouvelle s'est transformé en **Festival de la nouvelle et du conte**. Il se renouvelle ainsi par sa thématique, en s'interrogeant sur ce qui peut unir toutes les formes de récits brefs.

Renseignements : Ville de Saint-Quentin,
Bibliothèque municipale, 9, rue des Canonniers.
02100 Saint-Quentin.



Bibliographie

- I Ouvrages théoriques
 - 1 Sur la nouvelle et ses divers aspects
 - 2 Sur la littérature contemporaine depuis 1980,
 l'édition, l'art
 - 3 Études et témoignages d'écrivains
 contemporains

- II Œuvres de fiction brève des origines jusqu'à la deuxième guerre mondiale
 - 1 Les origines : le moyen âge
 - 2 XVI^e siècle
 - 3 XVII^e siècle
 - 4 XVIII^e siècle
 - 5 XIX^e siècle
 - 6 XX^e siècle jusqu'à la deuxième guerre mondiale

- III De la deuxième guerre mondiale à environ 1980

- IV Du tournant des années 1980 à nos jours

Cette sélection a pour but d'aider le lecteur de cet ouvrage. À rafraîchir tout d'abord ses souvenirs des chefs-d'œuvre brefs des temps passés. À entrevoir, par les titres des œuvres et par l'origine sociale des auteurs au cours des siècles, l'évolution des tendances littéraires du bref et la modification de ses conditions d'élaboration. À avoir ensuite un répertoire durable d'œuvres brèves contemporaines, tous genres confondus : sans prétention d'exhaustivité mais sur un choix de valeur littéraire. À pouvoir enfin se référer, s'il lui semble bon, à quelques ouvrages théoriques sur le sujet qui m'ont paru les plus indispensables.

Les recueils, novellas, nouvelles et textes courts répertoriés, qui sont édités le plus souvent en tirage limité, et qui ont connu la crise de l'édition de 1991-1994, laquelle a fermé maisons d'édition et collections, sont parfois difficiles à trouver dans les librairies. En revanche, assez souvent aussi, ils connaissent plusieurs éditions au cours de leur vie. Dans ce cas, je donne, quand cela est possible et semble nécessaire, plusieurs références parmi les éditions françaises, de façon que le lecteur ait plus de chances d'en trouver une (à la Bibliothèque nationale de France, dans les bibliothèques, chez les libraires d'occasion). Cela par précaution, et aussi parce qu'on ne peut enterrer une œuvre littérairement durable sous le prétexte d'une disette contingente de l'édition. Car ces manques peuvent à tout moment, comme on le constate journellement, être réparés par des initiatives de réédition ou de reprint ou par l'impression à la carte.

Une nouvelle étant une œuvre en soi, il m'arrivera de citer un titre dans un recueil ou un collectif. Certaines, parues dans les liasses du Festival de la nouvelle de Saint-Quentin, sont citées isolément.

La date mentionnée entre parenthèses est celle de la première édition. Pour les titres nés après la deuxième guerre mondiale, s'il y a eu réédition (excepté le passage en poche chez le même éditeur ou groupe), elle est mentionnée avec le nom du dernier éditeur.

Cette bibliothèque n'est pas exhaustive et comporte certainement des oublis. À chacun de la compléter sans m'en tenir rigueur.

I Ouvrages théoriques

(Ne sont donnés ici, sauf exception, que des ouvrages écrits ou traduits en français, et globaux.)

1 Sur la nouvelle et ses divers aspects

ALLUIN Bernard et SUARD François (sous la direction de)

La Nouvelle, définitions, transformations (1990)
Presses universitaires de Lille

BANCQUART Marie-Claire

Maupassant (1993)
ADPF Publications

CALVINO Italo

Leçons américaines (1989) (*Lezioni americane*)
Gallimard/coll. «Folio»

CASTEX Pierre-Georges

Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (1951)
José Corti

Contre-Vox, n^o 4, dossier sur «*La Nouvelle*», automne 1997

HB Éditions

DELAY Florence

Petites Formes en prose après Edison (1987)
Hachette, coll. «Textes du XX^e siècle»

DESSONS Gérard (sous la direction de)

La Licorne, n^o 21, *Brièveté et écriture* (1991)
Université de Poitiers

ENGEL Vincent (sous la direction de)

*Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant
du XXI^e siècle* (1995)
Belgique, Éditions Phi

ENGEL Vincent, GUISSARD Michel (sous la direction de)

*La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres,
du moyen âge à nos jours* (1997)
Belgique, Éditions Quorum

ÉVRARD Franck

La Nouvelle (1997)
Le Seuil

Le Français aujourd'hui, n^o 87, «*La Nouvelle*», 1989

GILLESPIE Gerald

«Novella, nouvelle, novella, Short Novel? A review of terms»,
dans *Neophilologus*, n^o 51, 1967. En anglais.

GODENNE René

Études sur la nouvelle française (1985)

Études sur la nouvelle de langue française (1993)

La Nouvelle (1995)

Honoré Champion

GOYET Florence

La Nouvelle, 1870-1925. Description d'un genre à son apogée (1993)

PUF/coll. «Écriture»

GROJNOWSKI Daniel

Lire la nouvelle (1993)

Dunod/coll. «Lire»

LECARME Jacques, VERCIER Bruno (sous la direction de)

Maupassant Miroir de la Nouvelle (1988)

Presses universitaires de Vincennes/coll. «L'imaginaire du texte»

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle

La Conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre (1992)

PUF/coll. «Écrivains»

MAUGHAM Somerset

L'Art de la nouvelle (1998) (*The Short Story*)

Éditions du Rocher

MIGNARD Annie

La Fiction brève ou fragmentée dans la littérature française depuis les années 1980 (1980-1995)

Thèse Université Paris VIII (2000)

Le Monde, cahier spécial *Éloge de la nouvelle*, 26 juin 1997

OZWALD Thierry

La Nouvelle (1996)

Hachette Livre

SCHAEFFER Jean-Marie

Qu'est-ce qu'un genre littéraire? (1989)

Le Seuil/coll. «Poétique»

VIEGNES Michel

L'Esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle (1989)

New-York-Paris, Éditions Peter Lang

2 Sur la littérature contemporaine depuis 1980, l'édition, l'art

BAERT F., VIART Dominique (sous la direction de)

La Littérature française contemporaine (1993)

Presses universitaires de Leuven

BAETENS Jan, VIART Dominique (sous la direction de)

Écritures contemporaines, n° 2, États du roman contemporain (1999)

Minard/coll. «La revue des lettres modernes»

BALPE Jean-Pierre (sous la direction de)

Action poétique, n° 129-130, *Informatique*, 4^e trimestre 1992

BLANCHOT Maurice

L'Écriture du désastre (1980)

Gallimard

BOURDIEU Pierre

Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire (1992)

Le Seuil/coll. « Libre examen »

BOURDIEU Pierre (sous la direction de)

Actes de la recherche en sciences sociales, n° 126-127,

Édition-Éditeurs I, mars 1999

Le Seuil

BRUNEL Pierre

La Littérature française aujourd'hui (1997)

Vuibert

Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle (1997)

José Corti

CALVINO Italo

Pourquoi lire les classiques (1993) (*Perchè leggere i classici*)

Le Seuil/coll. « Points »

COMPAGNON Antoine

Les Cinq paradoxes de la modernité (1990)

Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun (1998)

Le Seuil

CONTAT Michel (sous la direction de)

L'Auteur et le manuscrit (1991)

PUF/coll. « Perspectives critiques »

COUTURIER Maurice

La Figure de l'auteur (1995)

Le Seuil/coll. « Poétique »

DAMBRE Marc (sous la direction de)

Dix-neuf/vingt, II, « Romanciers d'aujourd'hui (t.1) », oct. 1996

SPEC

Le Débat, n° 54, *Questions à la littérature*, mars-avril 1989

Gallimard

DROIT Roger-Pol (éd.)

Les Grecs, les Romains et nous : l'Antiquité est-elle moderne ? (1991)

Le Monde Éditions/coll. « Forum Le Monde - Le Mans »

État des lieux – 40 nouvelles – 40 auteurs (ouvrage collectif) (1982)

Presses de la Renaissance

GUARRIGUES Pierre

Poétiques du fragment (1995)

Klincksieck/coll. « Esthétique »

HOLLIER Denis

De la littérature française (1993)

Bordas

Langages, n° 118, *Les Enjeux de la stylistique*, juin 1995

Larousse

LEBRUN Jean-Claude, PRÉVOST Claude

Nouveaux territoires romanesques (1990)

Messidor-Éditions sociales

LECARME Jacques, LECARME-TABONE Éliane

L'Autobiographie (1997)

Armand Colin/coll. « U-Lettres »

Littérature, n° 77, *Situation de la fiction*, février 1990

Larousse

LYOTARD Jean-François

La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir (1979)

Éditions de Minuit/coll. « Critique »

Le Magazine littéraire, n° 285, dossier *Retour aux Latins*, février 1991

MAHDER William (sous la direction de)

Paris-Création: une renaissance (1984)

Éditions Autrement

MESCHONNIC Henri

Modernité Modernité (1988)

Gallimard/coll. « Folio essais » (réédition)

Mesures, n° 3, *La Rhétorique aujourd'hui*, mai 1990

José Corti

MILLET Catherine

L'Art contemporain (1997)

Flammarion/coll. « Dominos »

NORA Pierre (sous la direction de)

Les Lieux de mémoire (1984-1992)

Gallimard/coll. « Quarto »

Poésie, n° 41, *L'Extrême contemporain*, 1987

Belin

La Quinzaine littéraire, n° 532, dossier « Où va la littérature française ? »,

mai 1989

RABATÉ Dominique*Vers une littérature de l'épuisement* (1991)

José Corti

Rencontres de Chédigny 1996. La littérature française contemporaine

(ouvrage collectif) (1997)

Centre Régional du Livre, Région Centre, Vendôme

RICŒUR Paul*Temps et Récit, 3 vol.* (1984-1985)

Le Seuil/coll. «Points essais»

RICHARD Jean-Pierre*L'État des choses. Études sur huit écrivains français d'aujourd'hui* (1990)

Gallimard/coll. «NRF essais»

ROUET François*Le livre: mutations d'une industrie culturelle* (1992)

La Documentation française/série «Économie»

SOLLERS Philippe (sous la direction de)*L'Infini*, n° 19, *Où en est la littérature?*, 1987

Gallimard

VESSILIER-RESSI Michèle*Le Métier d'auteur* (1982)

Dunod

VIART Dominique (sous la direction de)*Écritures contemporaines*, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998

Minard/coll. «La Revue des lettres modernes»

ZUMTHOR Paul*Parler du moyen âge* (1980)

Éditions de Minuit

3 Études et témoignages d'écrivains contemporains**BERGOUNIOUX Pierre***La Cécité d'Homère* (1995)

Circé

COUPRY François (sous la direction de)*Roman*, n° 5, *La Génération introuvable* (1983)

Presses de la Renaissance

GRACQ Julien*Préférences* (1961)

José Corti

JOUANARD Gil*Plutôt que d'en pleurer* (1995)

Verdier

LASCAULT Gilbert

Boucles et Nœuds (1981)

Balland/coll. « Le commerce des idées »

LE CLÉZIO Jean-Marie G.

L'Extase matérielle (1967)

Gallimard/coll. « Folio essais »

MIGNARD Annie (sous la direction de)

Écrire Aujourd'hui

Autrement, n° 69, avril 1985

NOGUEZ Dominique

Le Grantécrivain et autres textes (2000)

Gallimard/coll. « L'infini »

OULIPO

La Littérature potentielle (ouvrage collectif) (1973)

Gallimard/coll. « Folio essais »

PETIT Marc

Éloge de la fiction (1999)

Fayard

PUJADE-RENAUD Claude, ZIMMERMANN Daniel (sous la direction de)

131 Nouvellistes contemporains par eux-mêmes (1993)

Manya

PUJADE-RENAUD Claude, ZIMMERMANN Daniel

Les Écritures mêlées (1995)

Julliard

RACZYMOW Henri

La Mort du grand écrivain (1994)

Stock

SAGAN Françoise

Répliques (1992)

UGE Poche/coll. « Pocket » (réédition)

SCHNEIDER Marcel

Discours du fantastique, dans *Déjà la neige* (1974)

Grasset

TRISTAN Frédéric

Fiction ma liberté (1996)

Éditions du Rocher

ZIMMERMANN Daniel (sous la direction de)

Nouvelles nouvelles, numéro spécial, 3 rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle, 1988

II Œuvres de fiction brève des origines jusqu'à la deuxième guerre mondiale

1 Les origines : le moyen âge

La Châtelaine de Vergy (XII^e siècle)
Gallimard/coll. « Folio classique »

Fabliaux (XII^e et XIII^e siècles)
Gallimard/coll. « Folio classique »

La Fille du comte de Pontieu (XIII^e siècle)
Honoré Champion/coll. « Les classiques français du moyen âge »

LA SALLE Antoine de (attribué à)
Les Cent Nouvelles nouvelles (vers 1460)
Presses universitaires de Lyon, ou éditions Slatkine (3 vol.)

MARIE DE FRANCE
Lais (XII^e siècle)
Le Livre de poche/coll. « Lettres gothiques »

2 XVI^e siècle

MARGUERITE DE NAVARRE
Heptaméron (1559)
GF Flammarion

VIGNEULLES Philippe de
Les Cent Nouvelles nouvelles (sic) (1531)
Droz

3 XVII^e siècle

AULNOY Marie-Catherine Jumel de Berneville, comtesse d'
Contes (*L'Oiseau bleu*, *La Belle aux cheveux d'or*, *Fortunée*, *Le Dauphin*)
Éditions Philippe Picquier

LA FAYETTE Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de
La Princesse de Montpensier (1662) et *La Comtesse de Tende* (1724),
dans *Romans et Nouvelles*
Dunod/coll. « Classiques Garnier »

LA FONTAINE Jean de
Contes et nouvelles en vers
GF Flammarion

PERRAULT Charles
Contes de ma mère l'Oye (1697) (*La Belle au bois dormant*,
le Petit Chaperon rouge, *Le Chat botté*, *Cendrillon*, *Le Petit Poucet*, *Peau d'âne*)
Gallimard

4 XVIII^e siècle

CRÉBILLON fils, Claude Jolyot dit

Le Sylphe (1762)

Mille et une nuits, ou Gallimard/coll. «Le Promeneur»

DIDEROT Denis

Le Neveu de Rameau (1762)

Le Livre de poche

FLORIAN Jean-Pierre Claris de

Nouvelles nouvelles (1792)

STFM

LEPRINCE DE BEAUMONT Jeanne-Marie

La Belle et la Bête, et autres contes

Hachette Jeunesse

PRÉVOST d'EXILES, l'abbé Antoine-François

Manon Lescault (1731)

Le Livre de poche

SADE Donatien-Alphonse-François, marquis de

Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques (1799)

Gallimard/coll. «Folio classique»

VOLTAIRE, François-Marie Arouet dit

Micromégas (1752), *Zadig* (1747), *Candide* (1759)

GF Flammarion

5 XIX^e siècle

BALZAC Honoré de

Contes drôlatiques (1832-1837)

Éditions de la nouvelle République

L'Illustre Gaudissart, *La Grenadière*

GF Flammarion

Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles

Le Colonel Chabert, *El Verdugo*, *Adieu*, *Le Réquisitionnaire*

Une double famille, *Le Contrat de mariage*, *L'Interdiction*

Louis Lambert, *Les Proscrits*, *Jésus-Christ en Flandre*

La Maison du Chat-qui-pelote et autres nouvelles

La Maison Nuncingen, précédé de *Melmoth réconcilié*

Sarrasine et autres nouvelles

Les Secrets de la princesse de Cadignan et *Autre étude de femme*

Gallimard/coll. «Folio classique»

BARBEY D'AUREVILLY Jules

Le Chevalier des Touches

Les Diaboliques

GF Flammarion

L'Ensorcelée

Une histoire sans nom

Une vieille maîtresse

Gallimard/coll. «Folio classique»

CHATEAUBRIAND, vicomte François-René de

Atala (1805), *René* (1805), *Les Aventures du dernier Abencérage* (1826)
Gallimard/coll. «Folio classique»

CONSTANT de Rebecque Benjamin

Adolphe (1816), *Le Cahier rouge* (1811), *Cécile*
Gallimard/coll. «Folio classique»

DAUDET Alphonse

Lettres de mon moulin (1866)
Contes du Lundi (1873)
Le Livre de poche

FIAUBERT Gustave

Trois contes (1877)
Le Livre de poche

GAUTIER Théophile

Récits fantastiques
GF Flammarion

GOBINEAU, comte Joseph-Arthur de

Mademoiselle Irnois, *Les Conseils de Rabelais*, *Souvenirs de voyage*, *Adélaïde*
Gallimard/coll. «Folio classique»
Nouvelles asiatiques (1876)
POL/coll. «La Collection», ou dans *Œuvres complètes*, tome III
Gallimard/coll. «Bibliothèque de la Pléiade»

HUGO Victor

Le Dernier Jour d'un condamné (1829), précédé de *Bug-Jargal*
Gallimard/coll. «Folio classique»

HUYSMANS Joris-Karl

Sac au dos (1877)
UGE Poche/coll. «10/18»
La Retraite de monsieur Bougran (1888)
J.-J. Pauvert

LAFORGUE Jules

Moralités légendaires (1887)
Gallimard/coll. «Folio classique»

MAUPASSANT Guy de

Contes et nouvelles (1875-1893)
Gallimard/coll. «Bibliothèque de la Pléiade» (2 vol.)

MÉRIMÉE Prosper

Nouvelles complètes (1829-1845). Vol. I: *Colomba*, *La Vénus d'Ille*,
Les Âmes du purgatoire et autres nouvelles; Vol. II: *Carmen*, *Arsène Guillot*,
Lokis et autres nouvelles
Gallimard/coll. «Folio classique»

MUSSET Alfred de

Mimi Pinson (1845) et autres contes (*La Mouche, Histoire d'un merle blanc*)
J'ai lu/coll. «Librio»
Croisilles, Frédéric et Bernerette (1837-1853)

NERVAL, Gérard Labrunie dit Gérard de

Les Filles du feu (Sylvie, Octavie) (1854), *La Pandora* (1854), *Aurélia* (1855)
Gallimard/coll. «Folio classique»

NODIER Charles

Contes
GF Flammarion

POTOCKI, comte Jean

Manuscrit trouvé à Saragosse (1797-1814)
José Corti

RENARD Jules

Poil de carotte (1894)
Histoires naturelles (1896)
GF Flammarion

SAND, Aurore Dupin, baronne Dudevant, dite George

Nouvelles (1869)

SCHWOB Marcel

Vies imaginaires (1896)
Gallimard/coll. «L'imaginaire»

STENDHAL, Henri Beyle dit

Le Rose et le Vert, Mina de Vanghel et autres nouvelles
Gallimard/coll. «Folio classique»
Chroniques italiennes
UGE Poche/coll. «Pocket»

VIGNY Alfred de

Servitude et grandeur militaires (1835)
Gallimard/coll. «Folio classique»

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, comte de

Contes cruels (1883)
GF Flammarion

ZOLA Émile

Contes à Ninon
GF Flammarion

ZOLA, MAUPASSANT, HUYSMANS, CÉARD, HENNIQUE, ALEXIS

Les Soirées de Médan
Grasset/coll. «Les Cahiers rouges»

6 XX^e siècle jusqu'à la deuxième guerre mondiale

(Certains auteurs qui ont publié avant et après la guerre (Marcel Arland, Marcel Aymé, Jean Giono, Julien Green, Raymond Queneau) sont mentionnés ici ou plus loin selon le cas)

ALLAIS Alphonse

À se tordre (1891) dans *Œuvres Anthumes*
Robert Laffont/coll. «Bouquins»

APOLLINAIRE, Guillaume-Apollinaire de Kostrowitsky, dit Guillaume

L'Enchanteur pourrissant (1909)
Terre de brume Éditions/coll. «Petite Bibliothèque Arthurienne»
L'Hérésiarque et Cie (1910)
Le Livre de poche/coll. «Biblio»
Le Flâneur des deux rives
Gallimard/coll. «Idées»

ARLAND Marcel

Les Vivants (1934)
Les Plus beaux de nos jours (1937)
Il faut de tout pour faire un monde (1947)
Gallimard

AYMÉ Marcel

Le Nain (1934)
Derrière chez Martin (1938)
Les Contes du chat perché (1939)
Le Passe-muraille (1943)
Le Vin de Paris (1947)
Gallimard/coll. «Folio»

BATAILLE Georges

Madame Edwarda (1941), *Le Mort* (1942), *Histoire de l'œil* (1928)
UGE Poche/coll. «10/18»

COLETTE Gabrielle

La Femme cachée (1924)
Flammarion
Dialogues de bêtes (1904-1921)
Gallimard/coll. «Folio»

FÉNÉON Félix

Nouvelles en trois lignes (1906)
Mercure de France/coll. «Le petit mercure», (2 vol.)

GIDE André

Paludes (1895)
L'Immoraliste (1902)
Si le grain ne meurt (1920)
Thésée (1946)
L'École des femmes, Robert, Geneviève
Gallimard/coll. «Folio»

JOUHANDEAU Marcel

Les Pincengrain (1924)
Gallimard/coll. «Folio»

LACRETELLE Jacques de

Silbermann (1922)
Gallimard/coll. «Folio»

MAC ORLAN, Pierre Dumarchey dit Pierre

Sous la lumière froide (1927-1958)
Gallimard/coll. «Folio»

PERGAUD Louis

De Goupil à Margot (1910)
Gallimard/coll. «Folio»

SARTRE Jean-Paul

Le Mur (1939)
Le Livre de poche

SUPERVIELLE Jules

L'Enfant de la haute mer (1931)
Gallimard/coll. «Folio»

YOURCENAR, Marguerite de Crayencour dite Marguerite

Alexis ou Le Traité du vain combat (1929), *Le Coup de grâce* (1939)
Gallimard/coll. «Folio»

III De la deuxième guerre mondiale à environ 1980

(Certains auteurs qui ont publié avant ou après la guerre (Arland, Aymé, Giono, Green, Queneau), ou qui ont publié avant et après 1980 (Marcel Béalu, René Belletto, Daniel Boulanger, Georges-Olivier Châteaureynaud, Pierrette Fleutiaux, Roger Grenier, Maurice Pons, Annie Saumont, Jean-Loup Trassard, Michel Tournier), sont mentionnés selon le cas en II, en III ou en IV.)

ARAGON Louis

Le Mentir-vrai (1964-1980)
Gallimard/coll. «Folio»

BÉALU Marcel

Mémoires de l'ombre (1941-1944)
Phébus (réédition)
Contes du demi-sommeil (1979)
Phébus
Le Bruit du moulin (1986)
José Corti

BECKETT Samuel

Nouvelles et Textes pour rien (1946-1947)
L'Innommable (1953)
Comment c'est (1961)
Le Dépeupleur (1970)
Pour finir encore et autres foirades (1976)
 Éditions de Minuit

BILLE Corinna

Nouvelles et Petites histoires (1953-1980) **16**
L'Âge d'homme/coll. «Poche suisse» (réédition)

BLONDIN Antoine

Quat'saisons (1975)
 Gallimard/coll. «Folio» (réédition)

CAMUS Albert

L'Exil et le royaume (1957)
 Gallimard/coll. «Folio»

CAYROL Jean

Exposés au soleil (1980)
 Le Seuil

CINGRIA Charles-Albert

Bois sec Bois vert (1948)
 Gallimard/coll. «L'imaginaire»

DES FORÊTS Louis-René

La Chambre des enfants (1960)
 Gallimard/coll. «L'imaginaire»

FRAIGNEAU André

L'Arène de Nîmes (1943)
 Éditions du Rocher/coll. «Nouvelle» (réédition)

GADENNE Paul

Baleine (1947), et autres récits
 Actes Sud/coll. «Babel» (réédition)

GASCAR Pierre

Les Femmes (1955)
 Gallimard/coll. «Folio»

GIONO Jean

Solitude de la pitié (1932)
Le Déserteur et autres récits (1953-1966)
La Chasse au bonheur (1966-1970)
 Gallimard/coll. «Folio»

GRACQ, Louis Poirier dit Julien

La Presqu'île (1970)
 José Corti

GREEN Julien

Histoires de vertige, 1920-1956 (1984) **26**

Le Seuil/coll. «Points»

Le Voyageur sur la terre (1989)

Fayard (réédition)

MORAND Paul

Nouvelles d'une vie. Tome I: Nouvelles du cœur (1965), tome II: *Nouvelles des yeux* (1965)

Gallimard

PIEYRE DE MANDIARGUES André

Mascarets (1971)

Sous la lame (1976)

Gallimard/coll. «Le Chemin», «L'imaginaire»

POURRAT Henri

Contes (1948-1962)

Gallimard/coll. «Folio» (réédition)

QUENEAU Raymond

Contes et Propos, 1922-1971 (1981)

Gallimard/coll. «Folio»

SARRAUTE Nathalie

L'Usage de la parole (1980)

Gallimard/coll. «Folio»

SIMENON Georges

Maigret et l'inspecteur malchanceux (sic) et autres nouvelles (1947)

Presses de la Cité

THOMAS Henri

Les Tours de Notre-Dame (1977)

Gallimard

VIALATTE Alexandre

Et c'est ainsi qu'Allah est grand (1979)

UGE Poche/coll. «Pocket»

L'Éléphant est irréfutable (1980)

Julliard

VERCORS

Le Silence de la mer (1942), et autres récits

Le Livre de poche (réédition)

IV Du tournant des années 1980 à nos jours

(Certains auteurs qui ont publié des fictions brèves avant et après 1980 (Béalu, Belletto, Boulanger, Châteaureynaud, Fleutiaux, Grenier, Pons, Saumont, Trassard, Tournier) paraissent selon le cas en III ou ici.)

ALCORTA Gloria

L'Oreiller noir (1978)

Grasset

Le Crime de doña Clara (1989) **28**

Presses de la Renaissance/coll. «Nouvelles françaises»

ANDREYON Jean-Pierre

Une mort bien ordinaire (1996)

Denoël/coll. «Présence du fantastique»

Le Petit garçon qui voulait être mort (1999) **33**

Les Belles Lettres/coll. «Cabinet noir»

AUTIN-GRENIER Pierre

Toute une vie bien ratée (1997) **44**

Gallimard/coll. «Folio»

BAROCHE Christiane

Chambres, avec vue sur le passé... (1978)

Pas d'autre intempérie que la solitude (1980)

Gallimard

Giocoso, ma non... (1990) **43**

Presses de la Renaissance/coll. «Nouvelles françaises»

BELLETTTO René

La Vie rêvée/Le Temps mort (1974) et autres nouvelles **21**

J'ai lu/coll. «Librio» (réédition)

BENS Jacques

La Cinquantaine à Saint-Quentin (1989)

Ramsay/coll. «Demi-Mots»

Revoir la mer dans Idées fixes (anthologie, 1996) **24**

Hachette/coll. «Courts toujours!»

BERGOUNIUX Pierre

Le Grand sylvain (1995) **16**

Verdier

L'Empreinte (1993)

Le Laquet et éditions François Janaud (réédition)

BLANC Jean-Noël

Esperluette et compagnie (1991)

Seghers/coll. «Mots»

Hôtel Intérieur Nuit (1996) **14**

HB Éditions/coll. «Textes courts»

On en apprend tous les jours (1999)

HB Éditions et éditions L'Instant même

BOBIN Christian

Une petite robe de fête (1991) **48**

Gallimard/coll. «Folio»

BOULANGER Daniel

Vessies et lanternes (1971) **13**

Fouette, cocher! (1974)

L'Enfant de bohème (1978)

Un arbre dans Babylone (1979)

Les Noces du merle (1985)

Gallimard/coll. «Folio»

Les Jeux du tour de ville (1983)

Gallimard

BOURGEYX Claude

Petites Fêlures (1995) **39**

Script Éditions

BRISELANCE Marie-France

Les Vacances du Président (1994)

Festival de la nouvelle de Saint-Quentin

CARADEC François

Le Porc, le coq et le serpent (1999) **53**

Éditions Maurice Nadeau

CERF Muriel

Ogres et autres contes (1997) **27**

Actes Sud

Une vie sans secret (1998)

Éditions du Rocher/coll. «Nouvelle»

CHÂTEAUREYNAUD Georges-Olivier

Le Verger (1978), dans *Nouvelles du XX^e siècle (France)* **32**
Hatier/coll. «Classiques Hatier» (réédition)

Le Jardin dans l'île (1989)

Presses de la Renaissance/coll. «Nouvelles françaises»,
ou J'ai lu/coll. «Librio»

Le Kiosque et le tilleul (1993)

Julliard/coll. «L'Atelier»

Les Ormeaux (1996)

Éditions du Rocher/coll. «Nouvelle»

CHEDID Andrée

Mondes Miroirs Magies (1988)

Flammarion

L'Artiste et autres nouvelles (1978-1992) **46**

J'ai lu/coll. «Librio»

COMMENT Bernard

Allées et venues (1992) **38**

Christian Bourgois

CORNIÈRE François de

Boulevard de l'océan (1990) **24**
 Seghers/coll. « Mots »
Partir pour de bon (1998)
 HB Éditions/coll. « Textes courts »

COTENSIN Patrice

Souvenirs alphabétiques d'un amant cosmopolite (1985) **53**
 Ramsay/coll. « Demi-mots »

DAENINCKX Didier

Zapping (1992)
En marge (1994) **35**
 Gallimard/coll. « Folio » (réédition)

DELARUE Claude

Le Grand Homme (1980) **27**
 Le Seuil/coll. « Points » (réédition)

DELAUNAY Michèle

L'Ambiguïté est le dernier plaisir (1987) **36**
 Actes Sud

DELERM Philippe

La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules (1997) **47**
 Gallimard/coll. « L'Arpenteur »

DEMOUZON Alain

La Petite Sauteuse (1989) **41**
 Seghers
Toutes les vies de Natacha (1999)
 Calmann-Lévy

DESPLECHIN Marie

Une question importante, dans Trop sensibles (1995) **43**
 Le Seuil/coll. « Points »

DETAMBEL Régine

L'Orchestre et La Semeuse (1990) **40**
 Julliard

ÉCHENOZ Jean

L'Occupation des sols (1988) **11**
 Éditions de Minuit

FAJARDIE Frédéric H.

Le Loup par les oreilles et La Campagne silencieuse, dans Le Loup par les oreilles (1980) **44**
 Éditions du Rocher (réédition)

FAYE Éric

Je suis le gardien du phare, et autres récits fantastiques (1997) **35**
 Le Seuil/coll. « Points » (réédition)

FLEISCHER Alain

La Femme qui avait deux bouches (1999) **51**

Le Seuil/coll. « Fiction & Cie »

FLEISCHMAN Cyrille

Rendez-vous au métro Saint-Paul (1992) **37**

Nouveaux rendez-vous au métro Saint-Paul (1994)

Le Dilettante

FLEUTIAUX Pierrette

Histoire du gouffre et de la lunette (1976)

La Forteresse (1979)

Julliard

Sauvée! (1993) **36**

Gallimard/coll. « Folio »

FOURNEL Paul

Les Petites Filles respirent le même air que nous (1978) **15**

Gallimard/coll. « Folio »

Les Grosses Rêveuses (1982)

Le Seuil/coll. « Points »

Un rocker de trop (1983)

Balland/coll. « L'instant romanesque »

Bobo (1990)

Festival de la nouvelle de Saint-Quentin

FULGENCE Jacques

Pour la Saint-Ravaillac (1996) **37**

HB Éditions/coll. « Textes courts »

GARNIER Pascal

L'Année sabbatique (1986) **22**

P.O.L.

Cas de figure (1990)

Syros

GAZIER Michèle

En sortant de l'école (1992) **49**

Le Seuil/coll. « Points » (réédition)

GERBER Alain

Les Jours de vin et de roses (1984) **11**

J'ai lu (réédition)

Les Débuts difficiles de l'écrivain Nathan Typesh (1996)

Éditions du Rocher/coll. « Nouvelle »

GRENIER Roger

La Salle de rédaction (1979)

La Mare d'Auteuil (1988) **34**

Gallimard

GRIPARI Pierre*Diable, Dieu et autres contes de menterie* (1980)

Gallimard/coll. «Folio»

Contes de la rue Broca (1967)*Contes de la Folie Méricourt* (1983)

La Table Ronde

Conte chinois (1987) **25**

Festival de la nouvelle de Saint-Quentin

HADDAD Hubert*Mirabilia* (1999) **29**

Fayard

HOLDER Éric*La Belle jardinière* (1994) **42***En compagnie des femmes* (1996)

Le Dilettante

HOST Michel*Les Cercles d'or : Récits de Flandre et de nos montagnes* (1989) **41**

Grasset

JANVIER Ludovic*Brèves d'amour* (1993) **20***En mémoire du lit* (1996)

Gallimard

JOUANARD Gil*C'est la vie* (1997) **14**

Verdier

JOUET Jacques*Romillats* (1986)

Ramsay

Actes de la machine ronde (1994) **52**

Julliard/coll. «L'Atelier»

JOUTY Sylvain*La Visite au tombeau de mes ancêtres* (1995)

Titanic

JOUVANCY Monique*Vénus aux oiseaux*, et *Le Bégaiement quand j'écris ça va*,dans *L'air de riens* (1996) **48**

HB Éditions/coll. «Textes courts»

JURGENSON Luba*Avoir sommeil* (1981) **21**

Gallimard

KOLEBKA Georges

Les Nuages au-dessus de l'eau (1983) **50**

Ramsay/coll. «Mots»

Villas sans soucis (1986)

Ramsay/coll. «Demi-mots»

LACLAVETINE Jean-Marie

Le Rouge et le blanc (1994) **18**

Gallimard/coll. «Folio»

LAMBERT Michel

La Troisième marche (1999)

Éditions du Rocher/coll. «Nouvelle»

LASCAULT Gilbert

Histoires en forme de trèfle (1990)

Seghers/coll. «Liseron»

Le Petit Chaperon rouge, partout (1989) **38**

Seghers/coll. «Mots»

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave

Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur (1964)

Mercure de France/ou dans *La fièvre* (1965) Gallimard/coll. «L'imaginaire»

La Ronde et autres faits divers (1982) **17**

Gallimard/coll. «Folio»

LÉPRONT Catherine

Trois gardiennes (1992)

Gallimard

LE TELLIER Hervé

Sonates de bar (1991)

Seghers/coll. «Mots»

MACÉ Gérard

Le Dernier des Égyptiens (1988)

Gallimard/coll. «Folio»

MAINARD Dominique

Le Grenadier (1997)

Gallimard

La Maison des fatigués (1999) **28**

Joëlle Losfeld

MANIÈRE Michel

Vous souvenez-vous de moi ? (1995) **33**

Julliard/coll. «L'Atelier»

MARSAN Hugo

Le Troisième sous-sol (1997)

Éditions du Rocher/coll. «Nouvelle»

MICHON Pierre

Vies minuscules (1984)
Rimbaud le fils (1991)
 Gallimard/coll. « Folio »
Maîtres et serviteurs (1990) **17**
 Verdier

MIGNARD Annie

7 Histoires d'amour (1987) **19**
 HB Éditions/coll. « Textes courts » (réédition)
Le Jour des chaussures (1993), dans *Le Pied*
 Hachette/coll. « Courts toujours! » (réédition)
Grands sont les maîtres du Haut-Koenigsbourg (1998)
 Le Verger

NADAUD Alain

Voyage au pays des bords du gouffre (1986) **26**
 Denoël

NOGUEZ Dominique

Les Trois Rimbaud (1986)
 Éditions de Minuit
Les Deux veuves (1989) **12**
 La Différence/coll. « Littérature »

OTTE Jean-Pierre

Histoires du plaisir d'exister (1997) **13**
 UGE Poche/coll. « Pocket »

PETIT Marc

Lettre de l'antiméridien (1992)
 Critérian
La Fenêtre aux ombres (1994) **25**
 Dumerchez

PINGAUD Bernard

Tu n'es plus là (1998)
 Le Seuil

PIROUÉ Georges

Feux et Lieux (1979)
 Denoël
L'Herbe tendre (1992) **34**
 Julliard/coll. « L'Atelier »

PONS Maurice

Les Virginales (1955)
 Christian Bourgois, ou Julliard (rééditions)
Douce-amère (1985) **30**
 Denoël (réédition)

PRASSINOS Gisèle

Mon cœur les écoute (1982) **20**
 HB Éditions/coll. « Textes courts » (réédition)

PUJADE-RENAUD Claude

Un si joli petit livre (1989)
Vous êtes toute seule ? (1991) **40**
Actes Sud

QUIGNARD Pascal

Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia (1984) **19**
Gallimard/coll. « L'imaginaire »
Une gêne technique à l'égard des fragments (1984)
Fata Morgana (réédition)
Petits traités (I-II) (1981-1993)
La Frontière (1992)
Gallimard/coll. « Folio » (rééditions)

RAYNAL Patrick

Le Ténor hongrois (1999) **45**
Flammarion/coll. « Gulliver »

RÉDA Jacques

Aller aux mirabelles (1981)
Gallimard/coll. « L'un et l'autre »
L'Herbe des talus (1984)
Gallimard/coll. « Folio »
Le Méridien de Paris (1998) **12**
Fata Morgana

REDONNET Marie

Ist et Irt (1987) **23**
Festival de la nouvelle de Saint-Quentin

ROCHE Denis

Cinquième Journée, dans *L'Hexaméron. Il y a prose et prose* **52**
(ouvrage collectif; 1990)
Le Seuil/coll. « Fiction & Cie »

ROLLAND-HASLER Christiane

Les Frimeurs (1990)
Atelier du Gué
Villégiatures (2000) **22**
Fayard

SAGAN Françoise

Musiques de scènes (1993) **31**
UGE Poche/coll. « Pocket »

SALLENAVE Danièle

Un printemps froid (1983)
Le Seuil/coll. « Points » (réédition)

SALVAING François

La Marée du siècle (1997) **49**
Fayard

SAUMONT Annie

- Dieu regarde et se tait* (1979)
 HB Éditions/coll. « Textes courts » (réédition)
Moi les enfants j'aime pas tellement (1990)
 Syros/coll. « Libre court »
Les voilà quel bonheur (1993)
 UGE Poche/coll. « Pocket »
Le Lait est un liquide blanc (1995) **15**
 J'ai lu (réédition)
Noir, comme d'habitude (2000)
 Julliard

SCHMIDT Joël

- Le Jour de ma mère* (1999) **30**
 Éditions du Rocher/coll. « Nouvelle »

SCHNEIDER Marcel

- Histoires à mourir debout* (1985) **29**
 Grasset

SEBBAR Leïla

- La Jeune Fille au balcon* (1996) **46**
 Le Seuil/coll. « Fiction Jeunesse »

STÉFAN Jude

- Lettres tombales (ad familiares)* (1985)
 Le Temps qu'il fait
Le Nouvelliste (1993) **51**
 Champ Vallon/coll. « Recueil »

STERNBERG Jacques

- Histoires à mourir de vous* (1991) **42**
 Denoël

TÉTART Jean-Pierre H.

- L'Éden et les cendres* (1990) **23**
 (Présentation par Jacques Réda)
 Le Temps qu'il fait

TOURNIER Michel

- Le Coq de bruyère* (1978) **50**
Le Médianoche amoureux (1982)
 Gallimard/coll. « Folio »

TRASSARD Jean-Loup

- L'Ancolie* (1975)
Des cours d'eau peu considérables (1981) **18**
 Gallimard/coll. « Le Chemin »

VAUTRIN Jean

- Histoires déglinguées* (« Compilation »; 1999) **45**
 Fayard

VILLARD Marc

Du béton dans la tête (1990)

NéO/coll. « NéO-Policier »

J'aurais voulu être un type bien (1995) **47**

Un jour je serai latin lover (1998)

L'Atalante

VISAGE Bertrand

Le Talisman (1990) **39**

Le Seuil/coll. « Points »

VRIGNY Roger

Accident de parcours, Amour, Une tache sur la vitre (1985) **31**

Gallimard/coll. « Folio »

ZIMMERMANN Daniel

Nouvelles de la zone interdite (1988) **32**

Actes Sud/coll. « Poche Babel »

Éditeurs, revues, documentation sur les concours et prix

1 Éditeurs qui précisent éditer des nouvelles :

Amboise (Éditions d')

722, chemin de la Gabre. 06690 Tourrette-Levens
T: 33-(0)4 93 91 50 00

Arthémuse

106, rue de Paris. 62520 Le Touquet-Paris-Plage
T: 33-(0)3 21 06 21 38

Atelier du Gué

11300 Villelongue-d'Aude
T: 33-(0)4 68 69 50 30

Aube (L')

Le Moulin du château. 84240 La Tour d'Aigues
T: 33-(0)4 90 07 46 60

Bernard Barrault

26, rue Racine. 75006 Paris
T: 33-(0)1 40 51 31 00

Canevas

Place de l'Église. 39290 Frasné
T: 33-(0)3 84 70 37 03

Deyrolle Éditeur (repris par Verdier)

Rue du 11-Novembre-1918. 11170 Montolieu
T: 33-(0)4 68 24 83 08

Domens

22, rue Victor-Hugo. BP 21. 34120 Pézenas
T: 33-(0)4 67 98 11 97

Dumerchez/ADACL

BP 80356. 60312 Creil Cedex
T: 33-(0)3 44 74 04 67

Épigramma

4, rue de la Petite-Pierre. 75011 Paris
T: 33-(0)1 43 79 74 79

ESF Éditeur

23, rue Truffaut. 75017 Paris
T: 33-(0)1 44 69 15 00

France-Empire

13, rue Le Sueur. 75767 Paris Cedex 16
T: 33-(0)1 45 00 33 00

Grasset et Fasquelle

61, rue des Saints-Pères. 75006 Paris

T: 33-(0)1 44 39 22 00

HB Éditions

3, Grande-Rue. 30670 Aigues-Vives

T: 33-(0)4 66 35 00 64

Hors commerce

26, rue Picpus. 75012 Paris

T: 33-(0)1 43 41 77 93

Lemeac

1124, rue Marie-Anne Est. Montréal. Québec H2J 2B7. Canada

T: (514) 524 5558

Lettres vives

4, rue Beautreillis. 75004 Paris

T: 33-(0)1 42 78 13 79

Loris Talmart

22, rue du Cloître Saint-Merri. 75004 Paris

T: 33-(0)1 42 78 52 38

Manège du cochon seul (Le)

18, rue Alfred Brisset. 58000 Nevers

T: 33-(0)3 86 36 63 21

Melchior

8, cours des Bastions. 1205 Genève. Suisse

T: (22) 310 14 87

Myriam Solal Éditeur

17, boulevard Bourdon. 75004 Paris

T: 33-(0)1 42 77 66 56

Nykta

20, rue de la Résistance. 89300 Chamvres

T: 33-(0)3 86 91 08 99

Opales

26, route de Toulouse. 33800 Bordeaux

T: 33-(0)5 56 49 28 40

Pierron

2A, rue Gutenberg. BP 80609. 57206 Sarreguemines Cedex

T: 33-(0)3 87 95 10 89

Rocher (Éditions du)

6, place Saint Sulpice. 75006 Paris

T: 33-(0)1 40 46 54 00

28, rue Comte-Félix-Gastaldi. BP 521. 98015 Monaco

T: 377 93 30 33 41

Séquences

125, rue Jean-Baptiste-Vigier. BP 114. 44402 Rézé Cedex

T: 33-(0)2 40 05 42 42

Serpent à plumes (Le)

20, rue des Petits-Champs. 75002 Paris

T: 33-(0)1 55 35 95 85

Vague verte (La)

271, rue du Haut. 80460 Woignarue

T: 33-(0)3 22 30 72 50

Via Valeriano

165, chemin de la Grave. 13013 Marseille

T: 33-(0)4 91 07 31 19

2 Revues qui peuvent contenir des textes de nouvelles

(Les revues marquées d'un astérisque sont spécialisées dans la nouvelle)

Algérie Littérature Action

Création: 1996.

Rédaction: Marie Virolle

103, boulevard Mac-Donald. 75019 Paris

T/F: 33-(0)1 40 33 11 21

L'Anacoluthé

Création: 1992.

Rédaction: Catherine Girard/Dominique Rousseau

«L'Anacoluthé», c/o Michel Gremeaux

Manoir du chêne. 61130 Saint-Ouen-de-la-Cour

L'Animal

(Littérature, Art et Philosophie)

Création: 1996

Rédaction: Thierry Hesse

2, rue Georges-de-la-Tour. 57070 Metz

Bottom

Création: 1998

Rédaction: Olivier de Solminihac

43bis, avenue Jean-Moulin. 75014 Paris

T: 33-(0)1 45 45 13 14

Brèves*

«Actualité de la nouvelle»

Création: 1980

Rédaction: Martine Delort

Éditions Atelier du Gué. 11300 Villelongue d'Aude

T: 33-(0)4 68 69 50 30

F: 33-(0)4 68 69 51 13

M: atdugue@club-internet.fr

Caravanes

Création: 1989

Rédaction: André Valter

Éditions Phébus, 12, rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris

T: 33-(0)1 46 33 36 36

F: 33-(0)1 43 25 67 69

Contre-Vox

Création: 1994

Rédaction: Franck Évrard

85, rue de la Santé, 75013 Paris

T: 33-(0)1 45 88 07 62

M: evrardfranck@wanadoo.fr

<http://www.multimania.com/acg/>

Encres vagabondes

Création: 1994

Rédaction: Brigitte Aubonnet

23, rue des Trianons, 92500 Rueil-Malmaison

<http://www.encres-vagabondes.com>

L'Encrier renversé*

Création: 1988

Rédaction: M. Dinhart

25, chemin de l'Arnac, 81100 Castres

M: encrier.renverse@wanadoo.fr

Europe

Création: 1923

Rédaction: Jean-Baptiste Para

I.R.M. 64, boulevard Auguste-Blanqui, 75013 Paris

T: 33-(0)1 43 37 59 04

F: 33-(0)1 45 35 92 04

Galaxies (science-fiction)

Création: 1996

Rédaction: Stéphane Nicot

BP 3687, 54097 Nancy Cedex

T: 33-(0)3 83 39 08 50

F: 33-(0)3 83 39 08 51

M: SNGalaxies@worldnet.fr

<http://www.galaxies-sf.com>

Harfang*

Création: 1991

Rédaction: Joël Glaziou

33, rue Charles-de-Gaulle, 49130 Les Ponts-de-Cé

T: 33-(0)2 41 86 76 37

813, Les amis de la littérature policière

Création: 1981

Rédaction: Jean-Louis Touchant/Françoise Poignant

c/o Jean-Louis Touchant

22, bd Richard-Lenoir. 75011 Paris

T: 33-(0)1 43 57 26 46

Le Jardin d'essai

Création: 1996

Rédaction: Simone Balazard

7, square Dunois. 75646 Paris Cedex 13

T: 33-(0)1 44 24 55 08

F: 33-(0)1 45 84 35 79

M: sbalazard@teaser.fr

<http://www.members.madasafish.com/~balazard/jardin/>**Le Matricule des anges**

Création: 1992

Rédaction: Philippe Savary

BP 225. 34004 Montpellier Cedex 1

T/F: 33-(0)4 67 92 29 33

M: lmda@lmda.net

<http://www.lmda.net>**Le Nouveau Recueil**Création (sous le titre *Le Recueil*): 1984*Rédaction: Jean-Michel Maulpoix*

Éditions Champ Vallon. 01420 Seyssel

T: 33-(0)4 50 56 15 51

F: 33-(0)4 50 56 15 64

<http://www.ifrance.com/NRecueil>**Nouvelle Donne***

Création: 1993

Rédaction: Pierre Fustec

BP 25. 1, allée du Clos-Laisnées. 95121 Ermont Cedex

T/F: 33-(0)1 34 15 80 71

M: ccongju@club-internet.fr

NRF

Création: 1909

Rédaction: Michel Braudeau/Nicole Aboulker

Gallimard

5, rue Sébastien-Bottin. 75341 Paris Cedex 07

T: 33-(0)1 49 54 42 00

F: 33-(0)1 45 44 99 19

Rémanences*Rédaction: Yvan Mécif*

13, rue René-Cassin. 34600 Bédarieux

Sapriphage

Création: 1988

Rédaction: Marie Desmée/Alain Hélissen

118, avenue Pablo-Picasso. 92000 Nanterre

Supérieur Inconnu

Création: 1995

Rédaction: Jean-Dominique Rey

9, rue Jean-Moréas. 75017 Paris

Théodore Balmoral

Création: 1985

Rédaction: Thierry Bouchard

5, rue Neuve-Tudelle. 45100 Orléans

T: 33-(0)2 38 51 07 12

Le Visage Vert

Création: 1997

Rédaction: Xavier Legrand-Ferronnière

Éditions Joëlle Losfeld/Mango Littérature

4, rue Caroline. 75017 Paris

T: 33-(0)1 55 30 40 50

F: 33-(0)1 55 30 40 40

3 Titres défunts

Écrivains

Nouvelles nouvelles

Nouvelles nuits

NYX

Roman

Taille réelle

4 Documentation

A Sur les concours de nouvelles

Ils sont environ 120 annuels, sans compter les concours universitaires et les non répertoriés. Des listes fréquemment remises à jour paraissent dans les documentations suivantes. Pour l'année 2000 :

Guide 2000 des concours de nouvelles

publié par la revue *L'Encrier renversé*

numéro spécial 42/43, automne 1999 (annuel)

25, chemin de l'Arnac. 81100 Castres

M: encrier.renverse@wanadoo.fr

LABES Bertrand

Guide Cartier 2000 des prix et concours littéraires

(Une partie est consacrée aux concours de nouvelles et aux prix)

septembre 1999 (quadriennal)

Le Cherche Midi éditeur

23, rue du Cherche-Midi. 75006 Paris

T: 33-(0)1 42 22 71 20

On peut également trouver une mise à jour annuelle auprès de :

Maison des écrivains

Service de documentation
Responsable : Robert Martin
 53, rue de Verneuil, 75007 Paris
 T : 33-(0)1 49 54 68 80
 F : 33-(0)1 42 84 20 87
 M : courrier@maison-des-ecrivains.asso.fr
<http://www.maison-des-ecrivains.asso.fr>

B Sur les revues littéraires publiant des nouvelles

GAILLARD Roger

ARLIT et Cie. Annuaire des revues littéraires et compagnie

publié par CALCRE (édition de juin 1999)
 BP 17, 94404 Vitry-sur-Seine Cedex
 (remise à jour tous les 2 ou 3 ans ; index ; informations très détaillées sur les revues ; quelques revues manquent)

Catalogue «276 revues de création littéraire»

publié par l'Association Entr'Revues
 9, rue Bleue, 75009 Paris
 T : 33-(0)1 53 34 23 23
 M : info@entrevues.org
<http://www.entrevues.org>
 (Le catalogue donne de petits résumés du contenu des revues.
 L'édition de 1997 est épuisée en papier mais consultable sur Internet.
 Une édition revue et amendée du catalogue paraîtra courant 2001.

On peut aussi s'informer sur les revues auprès de la **Maison des écrivains**.
 Voir plus haut (documentation sur les concours).



The contemporary French short story

translated by Michael Walsh

The wealth of contemporary short fictions **92**

What are we talking about and what do we mean by «short story»? **92**

From the post-war period to the turning point of the 80s: an overview **98**

The turning point of the eighties **101**

Where are we, then? **102**

Aesthetics **107**

Elucidating the trends of contemporary literature **114**

Conclusion **120**

The Saint-Quentin Short Story Festival **121**

Bibliography (in French) **57**

Theoretical works **59**

Works of short fiction from the origins to the Second World War **65**

From the Second World War to 1980 approximately **70**

From the turning point of the 80s to the present day **73**

Publishers, reviews, documents on competitions and prizes (in French) **83**

Annie Mignard

The wealth of contemporary short fictions

In France, the terms "novel" and "short story" cover the entire field of prose fiction, long and short. The two are habitually contrasted. The novel occupies the position of honour. It takes pride of place in bookstore windows, runs off with the prizes and clocks up the greatest sales. University research has eyes only for it. It is generally taken to be coterminous with literature and its universals. On its own, it is the universal. By the roadside, the short story, considered as a "genre", is looked down on as belonging to the realm of the merely particular, and as a "minor" genre to boot, in other words, negligible, a genre "that does not sell" and that publishers are reluctant to publish.

Yet these short fictions, far from being negligible, constitute a particularly rich and inventive seam of literature that is frequently not well enough known.

What are we talking about and what do we mean by "short story"?

According to the Dewey Decimal System, the international bibliographical standard which publishers are required to apply, "pure" literature comes under the heading "French novels and short stories". No more than that. Since the novel starts at one hundred typed manuscript pages (of fifteen hundred characters) or more for publishers, fiction of lesser length is deemed to be a "short story": the criterion is length.

For some critics and readers, the short story is a genre, an essence in itself.

Length, therefore, in one sense, essence in the other, and there is constant slippage from one definition to the other.

The borderline is all the more blurred in that theoretical definitions of the short story considered as a genre throughout the world are both manifold and contradictory. For some, the modern short story is brief, realistic, with no sense of time, a form that races swiftly to its frequently whiplash conclusion. For others, it possesses just one "voice", one truth, while

the novel is allegedly polyphonic. There are those for whom the long short story mini-novel does not form part of the novel genre, still others for whom it does. There are those who consider that a short story is never unique but part of a series, that it no longer has a "punchline", but is elliptic, and so on. If one moves from definition to a history of the form, some people date it from Maupassant or Mérimée (19th century), others from the *Decameron* by the Italian, Boccaccio (14th century), still others from the versified *Lays* of Marie de France (12th century), while others see its remote origin in the Latin *Disputatio* which some look upon as a novel.

The debate grows even livelier when one considers that, on the other hand, some writers and scholars reject the very idea of a genre. They are of the opinion that "the short story" does not exist, holding that there are "short stories", which are singular phenomena, the variety of which may not be reduced to a genre.

And then there are the peacemakers who, to pour oil on troubled waters, say that the short story, like the novel, is an omnigenic genre.

It is true that the term "short story" is omnigenic in France. Because it is regularly used nowadays to cover a multitude: brief short stories, fictions of average length (long short stories, mini-novels or brief narratives – which are often described as *novellas* abroad) and collections (the principal short story prizes are awarded to published collections, including collections of brief texts). Added to the notion of "genre", this state of affairs leads to total confusion.

In dealing with the contemporary French short story, we are, then, and despite the smooth surface appearance of the simple term "short story", entering ground that is both a minefield and in complete upheaval. It is for this reason that the present booklet lays no claim to exhaustivity. It will be critical, it will make choices, it will provide tools for understanding, and it will highlight what is essential in an attempt to guide the reader through a mass of information in which he or she might otherwise go astray.

A distinction is, therefore, necessary. I shall speak of "short fiction" to describe the full gamut of the definitions

of the term "short story" which I have just outlined and which is the general purpose of this book: brief short stories, long short stories mini-novels known as *novellas*, collections (of short stories, novellas or short texts).

As for the term "short story", I shall reserve it for stories that are, properly speaking, short. The fact that the "genre" is, therefore, a relatively untenable notion given the multiplicity and porosity of these short fictions does not mean that it is impossible to describe areas where they intersect and so to put forward a meaningful purview of the literature.

My criterion will be the raw, literary value of the work. This is what matters in the long run and what ensures that a work lasts. It is not merely a question of the reader's taste here. It is possible not to like a book but to agree that it is good. A good book is a book that one rereads and still finds as good as, if not actually better than, the first time, on account of the form, the language, the style and manner, its inner necessity, its evocative power, the world it delineates – all of these things. This criterion explains the presence as far as page 53 of a frieze of extracts from works published after 1980 quoted in these pages. They are to be used as supporting evidence. It is not possible to see the form or the movement of each of the pieces nor its necessity but, to a certain extent, they do provide each writer's feeling for language, the timbre of his or her voice, his or her feel for the world. The presentation reveals aesthetic features and trends. The extracts are pieces of flesh, with their own pith and tang.

I chose not to consider the symbolic value, since this is the value added to the raw literary value and which concerns the image of the work (the image of the publisher, the name and image of the author, the title, critical reception, references, advertising, the influence of fashion and controversy, word of mouth, and so on). Without the symbolic value, there is little chance that the raw literary value will be visible: it acts like a mirage, modulating individual and collective desires, given that the acts of reading and purchasing stem from desire and that desire is subject to influence and arousal. But it is preferable not to attribute the talent of its presentation

to the work itself. I have also chosen not to consider the immediate economic value, of use and exchange, of the marketplace (sales, the author's market value). Its relation is not always synergetic with the symbolic value: an author may be famous and impoverished. Even if the immediate economic value plays an important role, it cannot be looked upon as an essential criterion. It so happens, however, that the works to which I intend to refer have, for the most part, been republished: this is the economic value in the longer term.

Two remarks to conclude this introduction:

Most short story writers are novelists and sometimes even playwrights or poets. This means that they are not unaware of the problems of the longer form. Far from lacking the stamina needed for the novel, they move from the long to the short format depending on the story to be told or depending on their temperament.

The role played by the publisher is decisive. The 19th century was the century of the newspaper short story. The 19th century is often judged (Florence Goyet) the Golden Age of the short story. The author (Maupassant, for instance) adapted his craft to public taste, and the newspaper short story was framed to satisfy the specifications of the medium, which dictated particular themes and a particular aesthetic. This may lead one to speak of a "genre": recreational literature, full of primary colours, exotically unfamiliar or social, distanced, "moral", efficacious. Even when the author had a book in mind, he first of all had to fulfil the specifications of the newspaper. A number of broad spectrum reviews with large readerships (*La Revue des Deux Mondes*) published both long short stories (*La Vénus d'Ille*, by Mérimée) and novels (*Madame Bovary*, by Flaubert) in several instalments.

By way of contrast, the 20th century was to be the century of the collection. Following the successive slumps in the press industry, publication moved over into the area of the book format. Thus it was that at the outset, in 1974, the Bourse Goncourt de la nouvelle (the Goncourt short story prize) was double, one prize for a newspaper short story, another

for a collection. In 1979, it had to cease awarding the first of these prizes, for lack of a broad enough selection from which to choose a winner. (And although the Sunday edition of *Le Monde* published a literary short story for a few years in the eighties, the newspaper's finances eventually forced it to give up the luxury). General purpose reviews aimed at the reader of breeding and culture gave way to low-circulation specialised reviews which no longer served as pre-publication showcases.

This substantive change in the medium from press into publishing was decisive. It ushered in an era which requires a different type of analysis: short stories, which were no longer the writer's bread and butter, broke free of the specifications that had underpinned the genre of the newspaper short story. By virtue of direct publication in book format, the aesthetic of short works of fiction was assimilated by the author into the general problematic of literature.

There is nothing enigmatic about the fact that the short story should *periodically rise phoenix-like from the ashes*, since the cause is to be found in the development of the book publishing industry. The writers are not the cause; most are novelists in any case and proclaim, against all the odds, that they wish to write in the shorter formats. The cause is not to be found with the smaller publishers either. Many of these often produce work of quality which, because of limited circulation, is of limited visibility. The cause is to be found with the medium-sized and major publishers. Before the last war, it only took a single publisher, Gallimard, for whom the writer Paul Morand directed a series between 1934 and 1939, to ensure that the "Renaissance of the Short Story" (the title of the series) was visible. And the development of shorter fiction since 1980 provides a textbook illustration of its dependence on the medium. All it took, in 1978, was for two medium-sized and well-distributed publishing houses, Balland and Ramsay, to publish, respectively, novellas in the "L'Instant romanesque" series, 1978-1983, and short fiction in its series of novels ("Mots", continued by Seghers, 1978-1992), for a burgeoning of the form to take place, for synergies to appear, all evidenced in the creation of a short story festival, new reviews, and for other medium-sized and well-distributed

publishers also to set about producing series of their own: seven series of short story collections, all swept away, along with all the rest, by the publishing slump of 1991. Yet again, all it took was the importation of the formula of the 10-Franc low-priced, short-text book from Italy (a possible solution to the slump) for the industry to seek out unpublished work and turn shyly to novellas and short stories in isolation.

The figures show the paucity of texts published and thus their sensitivity to variations: from the fifties to almost 1980, roughly thirty collections of short stories were published each year. From 1978-80 onwards, around fifty collections, individual novellas and short stories. From 1985 onwards, through synergy, roughly ninety. From 1991-92 onwards, on account of the recession, again something in the region of fifty collections, novellas and short stories were published.

In 1999, as in previous years, over one hundred and twenty short story competitions were held (one hundred and sixty in 1991). This underscores the paradox of a widespread interest in writing short stories yet the narrowness of the publishing base. The extraordinary proliferation of publications, from fifty collections, novellas and short stories in 1996, to a hundred and twenty in 1997, and a hundred and eighty in 1999 is due, not so much to smaller publishers as to various forms of vanity publishing which have no distribution networks (*Bibliographie de la France*). We should add, to loop the loop, that the reappearance at the very end of the nineties of short stories and novellas in magazines and the summer editions of newspapers has once again given rise to the constraints of newspaper specifications, adapted to readers' expectations.

These causative material conditions temper the notion of a literature with its own inner logic. Publishing, which has the power to give or to refuse life to certain trends of literature, is the first judge of their value when it deems them publishable or not. Short fiction, the weak economic link of literature (which itself is "slow selling"), is the first victim of hard times, which require substantial "returns on investment" and lose the sense of time.

These remarks were necessary to throw light on the study of the contemporary works quoted in the bibliography.

Our approach to the contemporary era will take us, in two judiciously defined periods in the post-war epoch, from 1950 to 1980 approximately, and from 1980 to the present day.

FROM THE POST-WAR PERIOD TO THE TURNING POINT OF THE 80S: AN OVERVIEW

I shall be considering, for the most part, outstanding personal achievements, major writers whose shorter fiction is but one aspect of their *œuvre*. They are all novelists as well.

1

The feeling of the end of history and the uncertain human subject

One recalls the narrative quandaries experienced by the Nouveau Roman authors, the difficult, almost impossible beginnings, continuations and ends of stories (Beckett, Pinget) or, in the so-called "short stories" of Beckett, the extreme, fragmented narration in which the voice seems to be pitched at the outer limits of the expression of an existential experience (*L'Innommable*, *Comment c'est*, etc.).

This is related both to the symbolic rupture with the human that resulted from the Second World War and a legacy of the enquiry into the status of the subject: the humour and the situation of Beckett's *Premier Amour* reproduce Kafka. René Belletto's "nonrealistic" short stories of the period (1974), which have recently been rediscovered, also belong to this absurdist humorous vein (*La Vie rêvée*). As for Nathalie Sarraute, she was still, in 1980, publishing short polyvocal texts, after her fashion (*L'Usage de la parole*).

2

The solitary vestiges of Surrealism

The great, solitary careers of the old surrealist fellow-travellers continued to flourish after the war. This was true of Aragon and of his *Mentir-vrai*, which combined short stories, abandoned incipits of novels, tales of life, reflections on writing, all written throughout the sixties and seventies, as part of the game of mask and truth in which he was most truly himself. It was also true of André Pieyre de Mandiargues in his erotic tales, from which the inspiration, surrealist or approaching Bataille, has not completely vanished (*Mascarets*). It was also true of Henri Thomas (*Les Tours de Notre-Dame*, 1977).

Lastly, it was true of the Queneau of the *Contes et propos* (1922-1971) in which old vestiges of the surrealist absurd sit alongside more formal game-playing. As for Julien Gracq, who always remained close to a Rimbaldian, surrealist poetic prose style, in the shorter form, he is situated half-way between surrealism for his inspiration, and classicism for his formal approach (*La Presqu'île*) as in his novels and prose poems: a descriptive prose suspended in scenes devoid of action, charged with poetry. As for Julien Green, outside of surrealism, his tormented inspiration torn between religiosity and guilt, moved towards the fantastic and the supernatural (*Le Voyageur sur la terre*).

3

The Song of the world

In his pamphlet entitled *La Littérature à l'estomac* (1950), Gracq was mainly targeting committed literature, the literature of culpabilisation that had said "no", that had refused the world. And he even formulated the hypothesis (*Préférences*), using an enlightening topos: if poetry fared so badly in the post-war years, the reason was that, however dark it may be, poetry is necessarily on the side of a "yes" to life, of an amazed acceptance of the splendour of the world, whereas Sartre's dominion over literature had decreed the "no" against poetry.

In short fiction, even more so than in Gracq, it is in the work of Jean Giono that the song of the world can most clearly be heard. He carried on, in his superbly evocative prose, with his work in progress, somewhere between short stories, mini-tales, texts to be inserted later on... in which the long and the short interact and demonstrate in themselves the fragility of the notion of a specifically short genre (*Solitude de la pitié*). Louis-René des Forêts, in his five "récits" of *La Chambre des Enfants*, melds a very personal lyrical note with a feeling for time and sense of imagination. In his own way, and more in the NRF (Nouvelle Revue Française) tradition of the series entitled "*Le Chemin*", from the sixties onwards, Jean-Loup Trassard has been writing collections of short texts, semi-narratives, poetic and descriptive (*Des cours d'eau peu considérables; L'Ancolie*). Lastly, the voice of Corinna Bille (Switzerland) might be added to the song of the world for her *Nouvelles* and *Petites Histoires*.

4

The dark chronicle of popular realism

Pierre Gascar's short stories of war or asylum (*Les Femmes*, 1955) portray individual destinies caught up against the collective fresco of history, with all the force of the neorealist cinema of his time. Continuing the tradition of the French detective novel and "film noir" of the interwar years, Georges Simenon's detective short stories (1947) and Antoine Blondin's *Quat'saisons* offer an ethnological depiction of working class life in which atmosphere, locations and characters are all caught up in the nets of fate. In the fifties and sixties, Henri Pourrat, whose work is now being rediscovered, records the memory of the sombre peasant *Contes* of the Auvergne from which there emerges the feeling of the end of an era, of a type of civilisation that is dying and that must be preserved: a desire to preserve which would take on various shapes thereafter, from post-68 regionalism to the remarkable development of autobiography and heritage.

5

The tradition of travel literature

This tradition is represented above all by the novelist and short story writer, Paul Morand (*Nouvelles des yeux, Nouvelles du coeur*) in novellas as well as in short stories: not the work of a "travelling writer", of a *world literature* that is on the increase today, but a literature sure of where it comes from, escapist and cosmopolitan, swift and solidly constructed.

6

Highways and byways

By way of contrast with the straight line, Charles-Albert Cingria (*Bois sec Bois vert*), Alexandre Vialatte in his "chronicles" for *La Montagne*, a newspaper published in the Massif Central (*Et c'est ainsi qu'Allah est grand; L'Éléphant est irréfutable*) put short texts to very free use, full of necessary diversions, imperturbable digressions, winding byways, logical connections that are both fantastical and unequivocal. At the present time, Jacques Réda occasionally crosses their path in his countryside strolling prose (*Le Méridien de Paris*).

THE TURNING POINT OF THE EIGHTIES

The sixties and seventies were the era of Marxism, Freudianism and Structuralism. It was the era, in the words of Nathalie Sarraute, "of suspicion", and of the "new criticism" which chose to use stories and tales from past centuries (Boccaccio, Balzac) to formalise models of narrative but neglected contemporary work of this type.

The turning point of the eighties, which witnessed the decline of avant-gardes and a challenge to experimentation, also witnessed a change of intellectual climate. The death of the intellectual heavyweights Jean-Paul Sartre, Roland Barthes and, later, Michel Foucault as well as the end of ideological systems spelled the end of what is termed "modernity" – which, in any case, Jean-François Lyotard's hypothesis (1979) of "post-modernity", had consigned to the past. It was the era of Post-Marxism, Post-Freudianism, and Post-Structuralism. New reviews, for example Pierra Nora's *Le Débat* (1980) were launched, while the structuralist publications (*Change; Tel Quel*) changed policy and name (1983: *Change International; L'Infini*).

There was a shift in the balance of power. Literature is stronger than "philosophism". In the work of the writers, the revival of the story (a claim made in 1984 by philosopher Paul Ricœur), after having been looked upon for two decades as an "outdated notion", went hand in hand with the return of the question of the subject, illustrated by the growth of autobiography, evident also in the work of the Nouveau Roman novelists. The writer also made a come-back, as did the plot, characters, and the pleasure of fiction. Literature partially freed itself from the dimension of the novel. The change was marked by the appearance of new literary reviews: *Roman* (a great platform for short fictions and short texts), *Brèves* (1980), *Nouvelles nouvelles* (1986), etc. *Écrire aujourd'hui* (1985), and *État des Lieux* (1982) containing mainly short stories, record a refurbished literary landscape.

This return to the story and the novelistic was not necessarily, in 1980, a "conservative revolution", as Pierre Bourdieu says today, imputable to capitalistic concentration in the publishing industry, turned towards demand and maximum profitability. Because it was only a few years later, towards the end of

the eighties, that the balance of power in publishing houses would swing heavily away from texts towards money and from editorial to commercial management.

In this way, from the beginning of the eighties onwards, short fiction began to experience a vitality and wealth of expression that numerous and concordant observations have recorded, collections of short stories and brief texts, works of the novella format: brief short stories and long short stories, unclassifiable texts of all shapes and sizes.

WHERE ARE WE, THEN?

In view of the fact that individual works precede genres and even disregard them, some short story specialists now admit (René Godenne) that *"from the point of view of subject matter, the short story is no longer a characteristic genre. From the eighties onwards, there has no longer been any correlation between theory and practice"*. Short stories are no longer necessarily realistic, as had been imagined, but may also be fantastical. They no longer have a whiplash conclusion towards which the narrative races like an arrow to its target. They are occasionally assembled in collections that are so tightly articulated that they take precedence over the texts they contain. And above all, far from being short, as the short story is supposed axiomatically to be, *"one scarcely knows what to think: in the nineties, some novels are shorter than short stories"*. So many signs of vitality.

1

The visibility of the novella

Over the past few years, there has been a remarkable upsurge of interest in short novels and, more generally, in "light" formats. But the short stories that are longer than short novels are in fact the novellas to which I have already referred. In other countries, and not just in the English-speaking world, the term has been used for decades to describe an intermediary format, too long to be still called a short story and too short to be called a novel, tucked in like a *"wedge"*, an open space between the novel and the short story (Gerald Gillespie). French writers have not only been writing in this intermediary format but are aware of and have actually been using the term. It reaches beyond

the usual novel/short story contrast and defeats the interest that the French show in Manichean argument, by attracting attention to these semi-short formats (between the brief short story and a hundred or more typed manuscript pages of 1500 characters), so fertile in masterpieces in past centuries. I use the term typed manuscript page deliberately since it is a precise unit of measurement, 1500 characters, whereas a page in a book may vary from half a typed manuscript page to more than four, making it an unstable unit of measurement.

This intermediary format is an area of freedom and experiment of long short stories, mini-novels, variously constructed brief tales, ranging from the dream-like mini-novel of eighty typed manuscript pages, a "snapshot" as we shall see later when we come to the "snapshot short story" (*Accident de parcours*, by Roger Vrigny); toing-and-froing through the painful sensation of a night-time toothache (*Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*, by Jean-Marie G. Le Clézio); a Chinese tale in chapters (*La Fenêtre aux ombres*, by Marc Petit); as well as a double-pronged "confession" (*La Cinquantaine à Saint-Quentin, confession enrichie d'un Éloge des dames et des motocyclettes*, by Jacques Bens). And so many others.

It may also be a formal monster that it is impossible to name: *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, by Pascal Quignard, for instance, which, in a total of sixty-three typed manuscript pages, compile the two-fold "tombeau" (memorial homage) of a woman of the Patrician class at the end of the Roman Empire through fragments of her diary (*Les Tablettes*) preceded by an erudite *Life* of the personage, in a single span. How is one to describe these sixty-three pages composed of two tales? Certainly not as a novel. All one can say is that it is a fiction of the novella format.

2

The porosity of the short story

Tale, fable, conte, story, etc, are not so much definitions as the different modalities of short fiction and ways of suggesting the variable spectrum of the register. Up until the mid-nineties, the publication of (brief) short stories in isolation was a rare event. *L'Occupation des sols*, by Jean Echenoz, a short story of seven manuscript pages swollen to twenty-two in the slim volume

is an exception, an expression of the publisher's policy of support towards the author.

The current format of the short story nowadays – compared to the novella or long short story – is being forcibly reduced by the means of circulation. Reviews (five manuscript pages), short story competitions (ten), educational uses (between five and ten), public readings and readings in theatres (fifteen), in the pages of magazines, few and far between (between three and ten). As for the authors, they range from a few lines (of which the example was set, a century ago, by Félix Fénéon's *Nouvelles en trois lignes* on news items) to many more, depending on temperament and the story to be told. Thus it is that one finds short stories of between five lines and five manuscript pages in a collection on the Algerian War by Daniel Zimmermann (*Nouvelles de la zone interdite*), or in Jacques Sternberg's erotic short stories (*Histoires à mourir de vous*). Ultimately, it is the story that imposes the length on the author.

It is often said that there exist "short story subjects" (brief stories) which are not novel subjects, "snapshot short stories", as they were dubbed by short story writer Marcel Arland between the wars, storyless stories, fleeting impressions or sensations, to be found fairly frequently in the work of Christiane Baroche (*Chambres, avec vue sur le passé...*), or Annie Saumont (*Moi les enfants j'aime pas tellement*). In the work of Claude Pujade-Renaud also (*Vous êtes toute seule?*) and, in a more frequently autobiographical register, in the work of Michèle Delaunay (*L'Ambiguïté est le dernier plaisir*) and even more so in the short texts of Georges Piroué (*L'Herbe tendre*). It ought to be added that "short story subjects" do not generally result from subject matter too slight for a novel ("lack of substance"). Very often, it is the treatment of a story that brings it substance and that makes the difference, in other words, the author's idiosyncrasy, his vision of the world, as Proust demonstrated. For example in Roger Urigny's mini-novel snapshot novella, which has the appearance of an impossible departure in a motorcar, the uncertain meaning tilts the narrative towards a dilated flashback at the instant of death. One must also realise that we are dependent on national cultural mindsets. The novels of the Japanese writer Yasunari Kawabata would often be

considered in France as subject matter for a short story (*House of the Sleeping Beauties*, for example, would have been perfectly well suited to Maupassant's cynical vein).

The fact that the short story can have a form separates it from the short text (a very short work of fiction, on the margins of narrative). Thus, so as to include a short text ("*Réveillé par la voix qui criait dans la nuit: Maman!*") in his collection of short stories, Ludovic Janvier added a sentence to the end of his short text of which the title is an echo: *On a crié* ("*Someone screamed*"), which gives it the circular shape of a short story. Form and style are more clearly visible in the brief and semi-brief formats. But to conclude from this, as occasionally happens, that the short story is an art of perfection would be excessively optimistic. Average or mediocre short stories exist in their thousands – we have all read some – yet they are short stories for all that.

3

The changing forms of the collection

While the short story and the novella innovate as a consequence of the author's inner necessity, the collection innovates by means of external constraint. Because the editorial obligations of the collection cause perceptible anxiety in a great many authors. The disparate collection of singular short stories, intended to be read separately, generate aesthetic problems of cohabitation between the individual stories which may thus injure each other, producing a feeling of boredom in the reader resulting from an absence of linkage and therefore of overall meaning, or aesthetic coherence. (This is also true of collective works, of anthologies and of "Compilations" of an author's work).

To remedy the situation, a publisher who knows his trade puts the two best stories at the beginning (for the critics) and occasionally arranges a dynamic in the sequence of the collection. The author sometimes goes even further. Either, like Daniel Boulanger, he makes interjacent use of short texts on a similar theme (for example, the city) which act as a cement between stories on disparate themes (*Les Jeux du tour de ville*). Or, like Michel Tournier (*Le Médiocre amoureux*), he reverts to the ancient model of Boccaccio's *Decameron*, of conversation between guests, each of whom relates a story, to embed disparate narratives, with a moral point at the end of the story.

Or else the author abandons the disparate collection and organizes his short stories around a central theme in the sort of collection that I would tend to describe as combined. This may be a name, as in *Romillats*, by Jacques Jouet; a feeling, *Histoires du plaisir d'exister*, by Jean-Pierre Otte; a reference, wine, in Jean-Marie Laclavetine's *Le Rouge et le blanc*; an occupation – *En sortant de l'école*, by Michèle Gazier; a place, the Ashkenaze quarter in the Saint-Paul district in Paris, in Cyrille Fleischman's *Rendez-vous au métro Saint-Paul*; an idée fixe – cooking his neighbour – in Alain Demouzon's *La Petite sauteuse*, and so on. In such combined collections, there is a risk that the effects of repetition, even the most minuscule, may result in the work as a whole resembling an echo chamber.

In an attempt to avoid the boredom of the disparate collection, the author may also give his collection a structural unity. I would describe this sort of collection as structured, offering a single location and a network of unchanging characters and objects (*Les Petites filles respirent le même air que nous*, by Paul Fournel). The collection thus becomes a form in its own right, assuming, in its overall structure, the autonomy of a unique work. The universe is familiar (*Hôtel Intérieur Nuit*, by Jean-Noël Blanc), or a central character moves from one situation to another (the *Petites fêlures* of a retired officer, by Claude Bourgeyx), or a chronicle set in a seaside resort splits up into a series of scenes (*Boulevard de l'océan*, a collection of short texts by François de Cornière). In this way, the work possesses a double structure, the unity of the short story on the one hand, the collection itself as a unit on the other.

There are also examples of structured collections of short texts where the unity tilts over totally towards the collection. In *Les Nuages au-dessus de l'eau*, by Georges Kalebka, made up of short scenettes distributed in the two sections of the collection, the texts can only be understood when taken two by two from each section, in a pair which then constitutes a sort of narrative. But this is, by virtue of its formalist determinism, what we would call a collection of narrative exercises.

There have, of course, been forerunners of these structured collections but the format has been spontaneously on

the increase throughout the eighties, as have thematic combined collections, at the expense of the disparate collection.

Lastly, the collection that I would describe as narrative exercises in series or sequences is formalist in character since it starts from a form. And it is also serial, since it reproduces the form successively. It remains faithful to the notion of textual modernity of the seventies. It is composed of lengthy series of short texts, multiple variations on a single scene: a series of cocktail recipes in *Sonates de bar* by Hervé Le Tellier; a series of evocations of a woman on each stamp in a collection of postage stamps (*La Semeuse* in *L'Orchestre et la Semeuse*, Régine Detambel); a series of variations on an erotic theme in *Souvenirs alphabétiques d'un amant cosmopolite*, by Patrice Cotensin, and so on. These exercises are uniform in dimension and tone. The formalism is more diversified and lively in *Le Petit chaperon rouge, partout*, by Gilbert Lascault, humorous variations on the tale occasionally intersecting with other types of narrative (the slogan, *Genesis*, the nursery rhyme, the haiku, etc). Or in the series of alphabetically encrypted Tibetan apologues of François Caradec (*Le Porc, le coq et le serpent*).

AESTHETICS

Aesthetic 1: Vestiges of the avant-garde

Although the avant-gardes vanished towards the beginning of the eighties, except in poetry, the term itself is reappearing between the lines in public discourse (Bourdieu, among others) as a messianic notion encapsulating ideas of progress and innovation. Generally speaking, the notion is of no interest to the more inventive short fictions. Their writers frequently speak of "searching" or "inventing". But they see themselves more as craftsmen, even as guardians of a secret literary memory, where dialogue no longer takes place, as in the sixties and seventies, with theory but between authors, both past and present.

Yet one does find vestiges of the textual avant-garde of the sixties and seventies, for example in the uncompleted attempts at computer-written short stories by Jean-Pierre Balpe. It is also present in the purposefully textual deconstruction of

Triestine, a short story in poet Jude Stéfan's collection *Le Nouvelliste*, with parentheses, dashes, a new line in the middle of the sentence, contracted Latin syntax as in Tacitus. A more visual and ritualistic use of avant-garde effects may be found in Denis Roche's *Cinquième journée* in *L'Hexaméron. Il y a prose et prose*. The author inserts a calligrammic effect (Guillaume Apollinaire, Lewis Carroll, etc) in a text composed of successive scenes, as in Alain Robbe-Grillet: the narrator, on a mountain temple in China, sees a cloud of midges hanging in the air.

Yet another echo: Bernard Comment's quite long short stories are composed of a single sentence scanned by commas (*Allées et Venues*, a collection), that of the lost hero's mental voice, talking on and on, in the manner of Joyce's Molly. Fairly close are the texts by Alain Fleischer in which the exhaustive repetition of certain phrases produces a humorous effect (*La Femme qui avait deux bouches*). As for the "classical" borrowings that appear here and there in detective short stories, they almost form part of the established deconstruction of the narrative: fragments of narrative in a short story by Frédéric H. Fajardie, who achieves what he calls "disruptive effects" in his drama by means of fragments separated by asterisks (*Le Loup par les oreilles*). Or a day-by-day account of the transformation of a city neighbourhood in Didier Daeninckx (*Journal sur Seine* in the collection *En marge*) using a technique already encountered in the work of Georges Perec.

Aesthetic 2: Forms

We shall not return to the form of collections that resulted from the obligations of the collection itself nor to the psychological liberation experienced by short story writers from the implicit specifications of the newspaper format. However, the substantive change in the conditions of publication makes it possible to note that, quite often, the short fiction of the eighties and nineties displays a "need for form, for an irreducible minimum of geometry", to quote the English scholar, Frank Kermode, speaking of "the consolatory power of form", and which forms part of the consolatory function of beauty in art and literature. These short fictions sometimes assume a form which is geometric, intelligible, necessary, and therefore, unique.

Certain forms derive from the very progression of the narrative and remain close to it. These are circular forms: first of all, the looped ending of Georges-Olivier Châteaureynaud's novella, *Le Verger* (in a concentration camp, a child is about to enter the shower in a queue of naked people; he runs away into a marvellous orchard), in which the end takes us back to the beginning; and in others also, where a looped end happens at an imaginary moment, intense and dilated.

Secondly, an end in the shape of a spiral, where the line turns round on itself alongside the departure of a loop onto another character, substituted for the first one, in Pierre Gripari's short story, *Conte chinois* (a tree, formerly a man, relates his story to a man who may also become a tree); the same figure occurs in Pierre Bergounioux's autobiographical novella *Le Grand sylvain*, whose poetic descriptions place it in an imaginary universe (the adult narrator who had found his first scarab when he was a child now again looks for one with a kid, who finds a scarab first); or in Sylvain Jouty's short story *La Visite au tombeau de mes ancêtres*, etc: the spiral end is used in stories of genealogy (male in these instances) where a voice says "I".

Lastly, other circular forms; the internal spirals of short stories written in the shape of the musical rondeau (leitmotifs of sentences or words, the repetition of scenes). They are more melodic than geometrical but the simple line is spatially perceptible. Moderate forms are to be found, as in Claude Pujade-Renaud's *Un amour de soie* (*de soie* – of silk, punning on *de soi* – of oneself; *de Swann*, – a play on words in French, with rhymes in the text), a story in the collection *Vous êtes toute seule?*, or in Pierrette Fleutiaux's *En courant* (in the collection *Sauvée*), etc. Alongside these moderate forms of the rondeau, two more individual forms: the first is *Ist et Irt*, a brief short story by Marie Redonnet which starts out from the repetitive form in nursery rhyme couplets "Am-stram-gram" of character substitution up until the final elimination. It is formalistic and poetic, like a little mechanical instrument, a musical box. The second is that used by Pierre Michon in his novellas which, he says, are imitations of Latin and medieval "*Lives*": the (rhetorical) curves of an almost complete single line of uniform tension lead to the thread of the narrative voice rolling back

on itself, giving the text the spherical shape of a ball of wool (*Rimbaud le fils*, for instance, a novella). All these rondeau shapes with inner spirals are mental and emotional and relate the emergence of an idea, of an emotion.

Alongside the circular forms, the most frequently found, there exist unique, non-reproducible forms, for example *Histoires en forme de trèfle*, a collection by Gilbert Lascault (six three-leaved clovers), or the (musical) form of the fugue in the collection already quoted, *Le Petit Chaperon rouge, partout*. One other formalist work takes a shape as point of departure, as in *Ist et Irt* by Marie Redonnet, *Bobo*, a short story by Paul Fournel, which I would describe as “X”-shaped, built up on twenty monosyllables containing “Aille” and “Ouille” (both of which reproduce the exclamation when one experiences pain: the title *Bobo* is a child’s word for *injury*), which intersect in an X shape, running from “vaille” to “baille” and from “bouille” to “(rue de) Vouillé”, in the story of an unhappy body-builder, which structure the register, the rhythm, the style, the characters and the plot.

Another revivification of the past after Pierre Michon’s “Lives” novellas, in the antique or medieval tradition, the novella by Pascal Quignard already referred to, *Les Tablettes de buis d’Apronemia Avitia*, the second part of which, *Tablettes*, – a diary – assumes the form of the disjointed and fragmented *zuihitsu* of the *Notes de chevet* of Dame Sei Shōnagon in the Japanese year 1000, with its lists, scenes, thoughts, evocations, all bearing titles and separated by large blanks. A fragmented form which expresses in an extra-literary manner the pain and the disconnected mental time of this sort of “*tombeau*” (memorial homage). Yet another revivification of the past, another necessary form borrowed from the Middle Ages – Annie Mignard’s short story *Le Boucher Tusco*, (in the combined collection *7 Histoires d’amour*), which takes its sequence of black strophes separated by blanks from *La Chanson de Roland*. Train-like, these serve to pull along the time of a love story (a stranger arrives in a village and falls in love with the butcher’s wife). It is a fragmented form so urgent in itself that it impels the characters and transforms the story from a love story to one of ineluctable

jealousy. Because they are “necessary” – with the exception of the formalistic texts – all of these unique forms are, like the circular forms, both a plastic expression of the subject and related to a type of unfolding time span (and even of mental time for the internal spiral forms).

Aesthetic 3: The poetic and theatrical character of brief fiction

Doubtless also because publishing has now become the primary literary medium, short fiction in the eighties and nineties fairly often allows itself, by virtue of its “prose workmanship”, a poetic character, that is variable in its types of reference. “*The work of prose is analogous to that of poetry*” wrote Stéphane Mallarmé, and the poetic character of short fiction often stems first and foremost from precision, which creates luminosity in the text. It may also stem from musicality as in Annie Saumont’s *Cette année, nous*, a story in the collection *Le Lait est un liquide blanc*. This finely wrought, very “oral” story (a little boy’s voice relates that “Mum and Dad are going through a bad patch”) has the musicality of a refrain, resulting from two alternating leitmotifs and from the repetition of words and phrases which give the whole a tenuousness of tone and the cadence of a sad, simple song. Occasionally, the poetic character emanates from an immobilisation of time – and one draws close to the prose poem, as in Le Clézio’s story *Moloch* (in the collection *La Ronde et autres faits divers*): in a waste ground, a woman gives birth in a mobile home watched over by her wolfhound. The poetic crystallisations of time in a series of symbolic tableaux, repeatedly formulated with a view to creating “rhythmic bewitchment” fade into a time frozen in on itself which truly forms the story in which “nothing happens”.

Lastly, the poetic character sometimes comes from the extreme use of the rhetoric of eloquence, as in Pierre Michon’s thirty-six-page novella *Dieu ne finit pas* which is a “life” of the painter, Goya in the collection *Maîtres et serviteurs*. The beginning, five pages long, is a single periodic sentence in two symmetrical images which evolve in antithetical iterations and accumulations. In addition to the numerous rhetorical figures and to the punctuation, colons and semicolons, which sustains the breath of the human voice, it sets up, by “rhythmic

bewitchment" combined with the images, as in Le Clézio's *Moloch*, a conspicuous poetic quality.

On the other hand, the theatricality of brief fiction, traditionally considered as a characteristic at least of short stories, is not all that obvious in as much as the elements that would make it "theatricalisable" (the "I", the realistic hero, or the scenes and assembled dialogues, the unity of place, the setting and the tense action that serve as a "backbone") are not always present, as we have already seen. And the short stories, novellas and collections (structured in a network) that have rarely been put on the stage or more often put in a space (without costumes, and the actor reads the text while acting it) have all, more or less, through the act of "theatricalisation", been subjected to a simplifying adaptation which may even go so far as a total reworking of the action, of the time-frame, and the elimination of characters, etc. Because the amplification of effects and the action as "backbone" required for theatricality are not necessarily shared by these contemporary brief works of fiction.

A virtual theatricality would be more immediately visible in Marc Villard's razor-sharp crime stories, set in Barbès or Clignancourt (*Du béton dans la tête*, collection). Also in detective stories suffused with the mythology of American cinema which occasionally play at pastiche (*Le Ténor hongrois*, a collection by Patrick Raynal). In the same spirit, Jean Vautrin's crime stories often refer to American mythology, literary or cinematographic (*Dix-huit tentatives pour devenir un saint*, collection). These are short stories that perpetuate the tradition of the newspaper short stories as they have been described by Florence Goyet for the 19th century, "genre" stories, of a theatralisable genre, with implicit specifications, "popular" and exotic – and the socially marginal is also exotic (*Cas de figure*, a collection by Pascal Garnier). They are powerfully drawn, with neither slower passages nor digression, even when they are centered on a portrayal of manners and atmosphere (*Toutes les vies de Natacha*, a collection by Alain Demouzon). And even if the writers (M. Villard, P. Garnier, A. Demouzon) sometimes wish to stop acting and murdering in order to feel or even to speak of themselves (*J'aurais voulu être un type bien; Un jour*

je serai Latin Lover, collections by Marc Villard). For here the story in its original theatrical tradition, through the “emplotting” dear to Paul Ricœur, however complex it may be in flashbacks and parallel settings, is rushing to its end.

Aesthetic 4: The manner of the briefist and the manner of the “longist”

Although the two notions are frequently semantically close, enunciation (brevity) and size (shortness) ought not to be confused. It is not because one writes a short story that one is going to be brief and concise. It is not because one is brief that all one is ever going to write are short stories.

Thus it is that short fiction accommodates several modes of enunciation: brevity and non-brevity.

Belonging to the domain of brevity, there is the briefist’s style. It is situated at the level of the text and of language. It may be professed as a sort of signature or hallmark of the writer. This is the case, for instance, of Annie Saumont who locates the unity of her disparate collections in her style (as in *Les voilà quel bonheur*): the inversions of “spoken” language, the absence of negations and of personal pronouns, the deviant punctuation, the “voice”, all are so many detectable stylistic events. One is also dealing with style at the level of text and language in the Queneau-like, neologistic style to be found in some of Jacques Fulgence’s stories (*Rond-Point*, in the collection *Pour la Saint-Ravaillac*).

Belonging also to the domain of brevity, there is the briefist’s writing, which is not quite the same thing as the briefist’s style: “writing” retains a scientific aura since it was the privileged term used by the semiologists in the seventies. Writing is also to be found at the level of the text, and functions in the mechanics of the text. It may be seen in *L’Occupation des sols*, a story already referred to, by Jean Echenoz. His writing is rhetorical, inventive, distanced, light of touch, with a kinetic vision of narrative, characters as cyphers, perhaps a form of behaviourism, admits the writer who also likens writing to driving a car, with tenses as gears.

If one now passes on to a consideration of the manner, a term borrowed from painting, whose “subjective” notion has

now reappeared after two decades, one is dealing with yet another phenomenon. The manner is a necessity, related to the exclusive relationship between the subject and language and the way he or she feels the world and experiences being in the world. The “longist’s” manner is to be found in short fiction – and this is not a paradox, as we have explained above. If one takes the two meanings of the description (enumeration/evocation), the longist’s manner enumerates. It details the objects, as in *Mouches noyées*, a story in the collection *Le Rouge et le blanc*, by Jean-Marie Laclavetine, or in *Ariane aranéide*, in the collection *Des cours d'eau peu considérables*, by Jean-Loup Trassard, quoted above. Further longist’s manners are to be seen in the work of Pierre Bergounioux, who explains that one has to “*divide things up, consider each part in succession, when one claims to represent them to oneself, piece by piece*”, or in the work of Muriel Cerf, tutored by Albert Cohen (*Trois sœurs*, from the collection of erotic stories *Ogres et autres contes*).

By way of contrast, the briefist’s manner evokes. It globalises and simplifies vision as if by means of the “frame” effect produced by a *camera obscura*: one sees the lines, the volumes, a composition comes into view. This way of painting may be seen in the work of Pascal Quignard, in his short fictions (*La Frontière*, novella), in the work of Annie Mignard (*Grands sont les maîtres du Haut-Koenigsbourg*, novella), of Paul Fournel (*Les Grosses Rêveuses*, collection) and of Jean-Noël Blanc (*On en apprend tous les jours*, a collection of short texts). This is not to say that the manner is divided neatly into longists and briefists. Ultimately, one might say that the manner, which is more organic and deeper, encapsulates both writing and style. It is – and this is a paradoxical recurrence of a notion that Barthes had begun to rehabilitate – the site where the body and the senses are implicated in written expression.

ELUCIDATING THE TRENDS OF CONTEMPORARY LITERATURE

This repositioning of the aesthetic strategies of narrative forms and solutions is replicated in various other features which illuminate, as if obliquely, the trends of contemporary literature.

Elucidation 1: Nonrealism

Contemporary short fiction offers a surprising frequency of different forms of nonrealism. Alongside science fiction which, in its more successful avatars, is situated half-way between the fantastic and crime fiction (*Une mort bien ordinaire*, a collection by Jean-Pierre Andrevon), the situational fantastic (*Les Archers de l'arrière-monde*, a story in Marcel Schneider's collection *Histoires à mourir debout*; *Le pont renversé*, a story in Hubert Haddad's collection *Mirabilia*) sweeps the reader away in a narrative flow combining words and images.

The phantasmic fantastic, nurtured by European and French traditions, may use the metaphor of travel as a paradigm of life (*Je suis le gardien du phare*, a collection by Éric Faye). It also plays on "in-between" situations, movement and retreat to another world, in a sort of metaphysical uncertainty (*Le Jardin dans l'île*, a collection by Châteaureynaud), or of the enigma of the principle of the world (*Le Jour de ma mère*, a novella by Joël Schmidt). It reaches as far as the fantastic realism of South-American inspiration which combines dream, murder and madness in the tales of the Argentinian Gloria Alcorta (*Le Crime de Doña Clara*, collection), or even the magic realism of Dominique Mainard (*Le Grenadier*, collection).

Originating also in the unconscious (*Dodie la mer*, in Christiane Rolland-Hasler's collection *Villégiatures*: a little girl sees the sea in the city), the disquieting strangeness brings objects into play (*Avoir sommeil*, a collection by the Russian, Luba Jurgenson), nature, the human body, all caught up in an uncontrollable life of their own (*La Vie rêvée*, René Belletto's collection), or in *Douce-amère*, a collection by Maurice Pons, presences, voices, premonitions, an impregnation of memories and impressions that weave discontinuous connections of horror and grace between shadows and the living. We have already seen the emergence of the unconscious in strange signs beneath the appearance of the everyday in Ludovic Janvier's collection *En mémoire du lit*. We should also mention the poetic surrealism of Marcel Béalu's short tales (*Le Bruit du moulin*) and the dream-like surrealism of Gisèle Prassinos (*Mon cœur les écoute*, collection).

The supernatural, be it philosophical parable (*Voyage au pays des bords du gouffre*, a collection by Alain Nadaud), or metaphysical – and the term is to be understood in its literal sense in Marc Petit's collection *Lettre de l'antiméridien* – or the supernatural in practically all the tales of Pierre Gripari's shorter works (*Contes de la rue Broca*, collection), testified to the pleasure of believing and of inducing belief, as distinct from "suspicion" (*Le Talisman*, a novella by Bertrand Visage). The supernatural may serve, in part, to launch an absurd situation (*Petites Fêlures*, a collection by Claude Bourgeyx) or to bring a sequence of dialogue to an end through the intervention of a Deus ex Machina (*Nouveaux rendez-vous au métro Saint-Paul*, a collection by Cyrille Fleischman): so many facets of a return to the novelistic and to the pleasure of fiction, but more and more marked by reservation of verisimilitude to the extent that these features have become so commonplace. An illustration of this may be seen in the diminishing nonrealism of the work of Pierrette Fleutiaux who moved from a situational fantastic register in the seventies (*Histoire du gouffre et de la lunette*, collection) to the transiently supernatural as part of the everyday in the nineties (*Sauvée!*, collection).

Fantasy, a mix of nonrealism and the unusual in the everyday has long been the hallmark of the storyteller, Daniel Boulanger (the collections *L'Enfant de bohème*; *Fouette, cocher*). His hare-brained provincial characters and absurd plots occasionally cause his work to resemble theatrical comedy. Necessity seems to play a lesser role than in works of the fantastic and supernatural just referred to. His humour is motivated by nods and winks, to Flaubert, to the nonsense of Lewis Carroll, occasionally to English novels, and so on. And yet the conversational rapidity, the non-sequiturs, the lightness of tone make Daniel Boulanger's stories very "French", reminiscent of the pre, or immediately post-war years.

It may be that, nowadays, the short, or semi-short fictions are dimensionally more suitable to expression of nonrealism than is the novel, in which belief in the marvellous and the fantastic appears more difficult to sustain for very long. For, while realism in all shapes and forms, from the reification of the everyday

to the mythologising “realism” of the detective story, reigns triumphant in the novel, nonrealism unfolds its imaginary variations in the shorter form. This is unexpected. Might it be the precursor of a deeper trend that is going to shake the reality principle?

Elucidation 2: The “I”

It is true that a wave of autobiography has also invaded the shorter form. This may be seen in the memory of an “I” in short story collections or collections of short texts (Michel Manière, *Vous souvenez-vous de moi?*), in tender testimony (Éric Holder, *La Belle jardinière*, collection), and in “everyday life” (*Une question importante*, a story in the collection *Trop sensibles*, by Marie Desplechin), in the vein of what in Great Britain is dubbed the “bachelor novel”. But apart from these various brief autobiographical modulations on the borderline of fiction, one also comes across a multiplicity of first-person enunciations in the area of shorter fiction itself, expressions of “I”, “we” and indefinite pronouns in multiple postures, up to and including in nonrealistic stories.

These are technical “I”s. They appear to conform to a general demand for personalisation. One hesitates to attribute this demand either to a renewed romantic desire, by the reading public, for an endorsement of the originality and the authenticity of the subject, or to a weakening of the imagination of readers, who may be asking, as a result of extreme familiarity with the *reality show* or with the development of biography and autobiography, for a mimetic restoration of confession or actual experience. The imaginary “I” of shorter fiction may merely be the “I” of the character decisively assuming his role, with no other intent and without entering into dialogue with the reader: for example, the youthful Mitteleuropa villager in Alain Gerber’s story *Le Jour de vin et de roses*; or the half-wit in Monique Jouvancy’s *Le Bégaïement quand j’écris ça va*, in the collection *L’Air de riens*; or the different “I”s in François Salvaing’s collection *La Marée du siècle*. Pierre Autin-Grenier’s self-portrait, dislocated into short texts (*Toute une vie bien ratée*, collection) is less an autobiography than a reflective figuration

of the *loser* in American literature and cinema. The "I"s of the fantastic or supernatural hero are legion. And different combinations of narrator, narratee and character, are to be found, for instance, as in *Jeux villageois*, in the collection *Les Cercles d'or* by Michel Host, or in the work of Roger Grenier (*La Salle de rédaction*; *La Mare d'Auteuil*, collections), in which the narrator, also a character, frequently an "assistant" or a "confidant", comments on erratic, dislocated lives that come into contact with each other in stories sketched out in a few elements, often comprising a reference to literary types (not to literary myths), stated in melancholy reflections on thwarted lives.

With the appearance of the "I" of the storyteller – this may be seen in the summons addressed to the "you" of the listener – a form of intersubjective communication emerges in the narrative. Apart from works already referred to, this is the case in Dominique Noguez's parodies in the ideal format of the novella, either a sprightly Gidian satirical farce, along the lines of *Paludes* (*Les Deux veuves*), or, with the academic modesty of the "we", in *Les Trois Rimbaud*, a jubilant parody of university research. The tale-teller's "I-you" extends the familiar apostrophe and direct dialogue with the reader in Christiane Baroche's stories (*Giocoso, ma non...*, collection) in which the discourse supports the phatic function of setting up and maintaining contact between the scriptor and the reader.

In its generalised form of the indefinite pronoun, (the French "on") and "you" of a discourse more argumentative than fictional, the tale-teller encapsulates the reader in a shared humanity, in *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, a collection by Philippe Delerm, as well as in Christian Bobin's short, philosophically-inclined texts (*Une petite robe de fête*, collection). There are more frequent occurrences of the authorial "I" intervening to transport past fictions into the narrative present so as to remove them from the historic past: for example, in Pascal Quignard's short essay-fictions (*Petits traités*, after the fashion of Pierre Nicole, 17th century, and *Une gêne technique à l'égard des fragments*, on La Bruyère), or in Gérard Macé's *Le Dernier des Égyptiens*, on Champollion. The device of "past-in-the present", reminiscent of the aesthetic use of past forms,

revived and transformed for current utilisation, is the reverse of the historical novel, which submerges the present of the reader in the past.

Elucidation 3: The past in the present

These tales of memory, which are tales of the present, the aesthetic memory of the literate tradition, the interiorised revivification of past forms, to which we have already referred, have flourished in a great many short fictions and constitute a present pregnant with the past. The past in the present is also apparent in Pierre Bergiounioux's tales of autobiographical reflection (*Le Grand sylvain, L'Empreinte*, novellas) in which he says he speaks to the dead. Yet another form of past in the present remains the active tradition of the countryside stroller, in short volumes of "chronicles" (Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*) or of "logbooks" (Gil Jouanard, *C'est la vie*).

While this revivification of the past – including the past of Japan – is not new in the literature of our country, it is nonetheless the case that the form it assumes in the area of short fiction is particular enough to be meaningful. It opens the attention onto the movement of memory that has been expressed in longer fiction since the eighties in raw (historical novels, biographies), and in literary form (conspicuously "heritage" novels). Onto enquiry into the roots of the language and of the individual and collective being: antiquity (Greek and Latin) is again of interest, and not just antiquity but also the infancy of the Middle Ages, the "classics" – all envisaged not as standards, canons or products of the mind rejected into history, but in their "modernity" depicted at its birth. It is impossible not to detect a connection with the rediscovery of heritage which, since the eighties, has taken on the shape of a collective psychoanalysis, as if, in an enquiry into identity and origin in an attempt to "double back on one's tracks", the *Lieux de mémoire* inventoried by Pierre Nora had come as an answer to the postmodern "*Immateriaux*", beset with amnesia. Even the popular success of *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* comes under this heading, since Philippe Delerm tabulates the inventory of the heritage of the joys of living,

French style. The form is that of the inventory, as though this era of uncertainty were in greater need of a simple cataloguing procedure than of a complex synthesis.

CONCLUSION

The short fictions that this booklet has analysed share certain features and, in other respects, offer individual solutions. What they share are quality and inventiveness; the presence of the subject and of the "I"; the pleasure of the imaginary and of the "novelistic". The individual solutions are the revival of the past and the memory of the past in the present; experimentation with new narrative modes, the presence of forms, the interplay of the short and the long in fragmented shapes; the presence of manner, including an unambiguous return of the rhetorical. It is worth remembering that form and subjectivity, historically, have been the cornerstones of our literature.

At this stage, one ought to point out that a parallel tendency to reinscribe work in a historical perspective may be seen from the beginning of the eighties (elsewhere in Europe also) in the work of numerous painters and plastic artists: a return to lost skills, to the subject's personal inspiration, a return to older techniques and formats, references to the Golden Ages of painting (from the Quattrocento to the 18th century), by a great backward leap over the self-perpetuating amnesia of the avant-gardes. This backward leap is fairly similar to the restitching with times past undertaken by those writers who have threaded back into their literary heritage, repatriating, from the early Golden Age of Antiquity and the Middle Ages up until the 17th century, the wherewithal to nurture their artistic choices. These Golden Ages pre-date the omnipotence of the novel, they are "ante-novel" and this anteriority may even be "anti-novel", in as much as the novel has been taken to constitute the paradigm of the literary work since the 19th century. The return of the past in this flourishing short fiction may therefore mean the practical rejection, in the form of acts, of the codified novel that the market is asking for, as well as of the skeletal modernist story. It may also mean that the Nouveau Roman and twenty years of fairly terrorist hypertheorisation have frozen up access to

the “all-encompassing novel”. Painter Paul Klee suggested “*learning the particular manner of progress which consists in returning to the starting point from which proceeds what is to come*” as one retraces one’s steps when one finds oneself in a dead end. The long-term notion of renaissance at work here is in opposition to the short-term avant-garde notion of progress through rupture.

And what if this *aggiornamento* were a response to a new historical situation? The difficulties that the novelists of the Nouveau Roman school encountered in telling or even in beginning a story stemmed from the symbolic rupture of the human caused by the Second World War, with its genocides and the fear of nuclear disaster, in other words with the prospect of an imminent end of our history that was ours from the fifties to the seventies. For lack of a future, literature recorded immobility in a terrorised present and the amnesia of the subject. The era that is beginning in Europe is emerging from that period of mourning and from the prospect of the end of history. Our resumption of stories signifies our resumption of history and of the passage of time: a thread is being picked up. The future that is opening up before us is opening up the past and is once again making meaningful narrative possible.

The Saint-Quentin Short Story Festival

The Saint-Quentin Short Story Festival was created in 1985 on the initiative of Martine Grelle, then Curator of the Saint-Quentin municipal library. It is a medium-sized festival, subsidised by various public bodies, which insulated it from the publishing slump in 1991-1994.

The Saint-Quentin Short Story Festival, which is held in spring each year, displays two features which distinguish it from the many book festivals, fairs and exhibitions held in France. Firstly, it is organised around the written work in as much as each writer

invited is asked to submit an unpublished short story. Secondly, a meeting is held between the writers and the pupils in local schools who have previously studied the short story in question with their teacher. The initial idea had been to have a writer, a teacher, a class of pupils, so as to introduce the pupils of Saint-Quentin and the region to living writers by means of a short story, the format of which provides easy access to the work (in 1985, very few writers were being sent to discuss their work in schools). Furthermore, the public can meet the writers at the stands of publishers and reviews and attend various events in a special exhibition space, as at any ordinary book fair.

While the festival's form and resources have developed over the years, the aim remains the same: to promote the reading of short stories by publishing a bundle of unpublished stories each year, commissioned from both established writers and novices, regardless of genre (detective, science fiction and children's stories are included), and by organising meetings between these writers and the public, especially schoolchildren.

The invited writers' unpublished short stories were initially printed on newspaper in tabloid format and illustrated, along the lines of French and English practice in the 19th century. Between 1985 and 1999, more than four thousand copies of four hundred and seventy-nine short stories were printed and circulated in bundles throughout the town, free of charge. The model was subsequently altered: the newspaper tabloid format was abandoned in favour of a slim volume on ivory-laid paper, with an illustrated cover and the bundle of newspaper thus became a presentation box of slim volumes.

One of the essential objectives has always been to invite writers from abroad. Each year, the bundle contains a short story by a foreign writer, in the original language and in translation. This presence from outside the French-speaking zone, inaugurated by Raymond Carver, led to participation by Antonio Tabucchi, Muriel Spark or Juan-José Millas, among others. New writers and new short story series have been discovered at the festival, which reserves a special place for short story reviews, a breeding ground for new and undiscovered writers.

Almost two hundred writers came to Saint-Quentin between 1985 and 1999. From a little more than thirty at the start, the number of writers invited or reinvited increased to fifty or sixty (invitations to French-speaking writers). Since 1996, a new formula has reduced their number to twenty or so, in rotation, mainly writers who have had collections published in the course of the year, and the festival is now housed in tents on the main square, the Place de l'Hôtel de Ville, where the schoolchildren now come to meet the writers and where meetings and debates are held.

Several prizes are awarded or distributed by the festival, most importantly the Bourse Goncourt de la Nouvelle, which goes to a collection published during the year and which is awarded by the members of the Goncourt jury. As for the prizes awarded by the festival itself, the Young Short Story Writer prize, inspired by the regional press, is awarded in seven age groups. And the City of Saint-Quentin Short Story Prize, worth 10 000 francs (in the region of 1500 euros), goes to an unpublished collection. Most prizewinners go on to be published in reviews or to have collections published.

The Saint-Quentin Short Story Festival may be justly proud of its pioneering role and of its efficiency in winning acknowledgment for the short story. An unforeseen consequence of this has been the creation of an informal grouping of short story writers. This was particularly possible in those years when several writers were reinvited from one year to the next, reading each other's stories as well as the interviews about their work carried out by motivated journalists of the newspaper, *La Voix du Nord*, in the Supplement of the local edition devoted to the festival.

Since 1998, the Short Story Festival has become the **Festival of the Short Story and Tale**. In this fashion, it seeks renewal through the themes it deals with, exploring possible ways of uniting all the forms of shorter narrative.

For further information write to:
 Ville de Saint-Quentin
 Bibliothèque municipale, 9, rue des Canoniers
 02100 Saint-Quentin



N.d.T.

La palabra francesa "recueil" se tradujo por "antología", quedando entendido que se trata de un conjunto de novelas cortas sin orden predeterminado (excepto en el caso de antologías "formalistas" evocadas en el capítulo Estética 2: "Formas").

La novela corta francesa contemporánea

traducido por Agence 4T

Riqueza de las ficciones breves contemporáneas **126**

¿De qué hablamos y qué entendemos por «novela corta»? **126**

De la posguerra al giro de los años 80: repaso **132**

El giro de los años ochenta **135**

¿Dónde estamos? **136**

Estética **141**

Un enfoque sobre tendencias de la littérature contemporaine **149**

Conclusión **154**

El Festival de la novela corta de Saint-Quentin **156**

Bibliografía (en francés) **57**

Obras teóricas **59**

Obras de ficción breve desde los orígenes hasta la segunda guerra mundial **65**

De la segunda guerra mundial a 1980 aproximadamente **70**

Del giro de los años 80 a nuestros días **73**

Editores, revistas, documentación sobre los concursos y premios (en francés) **83**

Annie Mignard

Riqueza de las ficciones breves contemporáneas

En Francia, “novela” y “novela corta” abarcan todo el campo de la prosa de ficción: larga y breve. Por costumbre se contraponen. La novela ocupa el lugar de honor; es la reina de los escaparates, de los precios y de las ventas. Acapara las investigaciones universitarias y generalmente se confunde con la literatura y sus “universales”. Es lo universal. En cambio, la novela corta, relegada, considerada como “género” sería sólo lo particular y, además, género “menor”, es decir, insustancial, género que “no se vende”, lo que en otras palabras significa que hay que tomar con cautela su publicación.

Sin embargo, lejos de ser insustanciales esas ficciones breves constituyen un yacimiento literario particularmente rico e inventivo, a menudo mal conocido.

— — — ¿De qué hablamos y qué entendemos por “novela corta”?

Para la norma bibliográfica internacional (Dewey) a la que están sujetos los editores, la literatura “pura” figura en la rúbrica “novelas y novelas cortas francesas”. Nada más. Para los editores, la novela empieza a partir de cien folios (de mil quinientos signos) o más; la ficción con un formato menor es llamada “novela corta”: se trata de una cuestión de tamaño.

Para algunos críticos y lectores, la novela corta es un género: es una esencia. Tamaño en un sentido, esencia en el otro, y constantemente pasamos de uno a otro.

Las fronteras son tanto más vagas cuanto que las definiciones teóricas de la novela corta, tomada como género, son múltiples y contradictorias en todo el mundo: para algunos, la novela corta moderna es breve, realista, sin sentido temporal y va sin rodeos al desenlace. Para otros, la novela corta tiene una sola “voz”, una sola verdad, mientras que la novela sería polifónica. Hay también aquellos para quienes la novela corta más extensa, mini-novela, no entra en la categoría de la novela corta, mientras que para otros sí. Hay quienes estiman que una novela corta nunca es

única, sino que forma parte de una serie, que no tiene desenlace, sino que es elíptica, etc. Si de su definición pasamos a su historia, algunos la hacen remontar a Maupassant o a Mérimée (siglo XIX), otros al *Decamerón* del italiano Boccaccio (siglo XIV), otros incluso a los *Lays* en versos de Marie de France (siglo XII) y otros, finalmente, ven su origen en la *disputatio* latina, considerada por algunos como novela.

Estos debates se encienden dado que, por otro lado, cierto número de escritores y de investigadores rechazan incluso la idea misma de la existencia del género, considerando que “la novela corta” no existe. Estiman que hay “novelas cortas”, singulares, irreductibles, dentro de su variedad, a un género.

Por otro lado están los conciliadores, que para calmar el debate afirman que la novela corta es un género omnigénero, como lo es la novela en si misma.

Omnigénero, sí, en Francia el término “novela corta” lo es, ya que es empleado comúnmente para designar todo: las pequeñas novelas cortas, las ficciones de extensión mediana, o sea novelas cortas más extensas, mini-novelas o narraciones breves – todo aquello que con frecuencia es llamado *novella* en el extranjero –, las antologías (los principales premios de novela corta son atribuidos a antologías editadas, incluyendo libros de textos cortos). Aunado a la idea de “género”, esto produce una confusión total.

Por lo tanto, al referirnos a la novela corta francesa contemporánea, pisamos un terreno totalmente minado y turbio, a pesar de la sencillez del término de “novela corta”. Por esta razón, este libro no se pretenderá exhaustivo; será crítico, escogerá opciones, proporcionará herramientas que ayuden a la comprensión e intentará poner en evidencia lo esencial, para guiar al lector a través de una masa de informaciones en medio de las cuales puede perderse.

Resulta necesario hacer una distinción: hablaré de “ficción breve” para referirme al conjunto de formas literarias designadas por el término “novela corta” antes mencionadas y que constituyen el objeto general de este libro: pequeñas novelas cortas, novelas cortas más extensas o mini-novelas llamadas *novellas*, antologías (de novelas cortas, *novellas* o textos cortos).

Los pragmáticos dicen también “el género breve” o “el relato breve”, evitando la palabra “corto” porque suena peyorativa, excepto en la locución estereotipada “texto corto”. “Breve” designa por lo tanto – es una lástima, pero es una limitación del idioma francés – dos nociones diferentes: la concisión de la palabra (brevedad) o la pequeña extensión de una obra (cortedad). En consecuencia, para una obra de poca extensión, estamos obligados a decir “ficción breve” – y no ficción corta – por aquello del *“c’est un peu court, jeune homme”* (es un poco corto, joven), extracto de la tragicomedia de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (la tirada de la nariz).

En cuanto al término “novela corta”, lo reservaré a las pequeñas novelas cortas propiamente dichas. Que el “género” sea una noción poco defendible en la multiplicidad y la permeabilidad de esas ficciones breves no impide que podamos descubrir entre ellas elementos comunes y proponer una visión en perspectiva significativa.

Mi criterio será el valor bruto, el valor literario de las obras, que es lo que prevalece a la larga y lo que hace perdurable una obra. Se trata de algo distinto del gusto del lector. Se puede no amar un libro pero aceptar que es bueno. Un buen libro es un libro que volvemos a leer y seguimos encontrando igual de bueno o mejor, por su forma, su lenguaje, su estilo o su manera, su necesidad interna, su poder evocador, su mundo, todo junto. Ese criterio de valor literario explica la presencia, hasta la página 53, de una serie de extractos de obras posteriores a 1980 citadas en este texto, que servirán de prueba tangible. En ellos no puede verse la forma ni el movimiento de la obra o su necesidad, pero muestran un poco el sentido del lenguaje, el timbre de voz y el gusto del mundo de cada uno. Esta presentación resalta los rasgos estéticos o las tendencias; los extractos son muestras carnales con su jugo, su sabor.

No he tomado en cuenta el valor simbólico, valor añadido al valor bruto literario, que se refiere a la imagen de la obra (imagen del editor, imagen y nombre del autor, el título, la crítica, las referencias, la publicidad, los efectos de moda y las polémicas, los comentarios de boca en boca, etc.). Sin el valor simbólico, el valor literario tiene pocas oportunidades de ser

visto: tiene un efecto de espejismo y modula el deseo colectivo y los deseos individuales, puesto que leer y comprar es una cuestión de deseo y que el deseo se influencia y se atiza. Pero más vale tratar de no atribuir a una obra el talento que corresponde a su presentación. Tampoco he dado importancia al valor económico inmediato, de uso y de intercambio, de la realidad del mercado (ventas de la obra, cotización comercial del autor). No siempre tiene una correspondencia exacta con el valor simbólico: un autor puede ser célebre y pobre. Incluso cuando el valor económico inmediato desempeña un papel importante, no puede ser un criterio de elección. Por el contrario, las obras que voy a mencionar han sido, en su mayoría, reeditadas: se trata aquí del valor económico a largo plazo.

Cabe hacer dos precisiones al término de esta introducción: **La mayoría de los novelacortistas escriben también novelas largas**, cuando no son además autores de teatro, o poetas. Esto significa que no ignoran los problemas de la ficción larga. Lejos de carecer de la inspiración necesaria para la novela, pasan de este formato al corto en función de la historia que desean contar o de su gusto.

El poder de publicación desempeña un papel decisivo. El siglo XIX fue el siglo de la novela corta periodística. A menudo se atribuye (Florence Goyet) la edad de oro de la novela corta al siglo XIX. El autor (Maupassant, por ejemplo) se adapta al público y las novelas cortas periodísticas deben respetar el "pliego de condiciones" de su soporte, que les impone temas específicos y una estética particular, mismos que podrían caracterizar un "género": literatura de evasión, de colores vivos, con un exotismo que aleja al lector de su entorno o de su realidad social, distante, "moral", eficaz. Incluso cuando el autor pretende editar un libro, debe pasar previamente por el pliego de condiciones del periódico. Las revistas polivalentes con tirada importante (*Revue des Deux Mondes*) publican tanto novelas cortas más extensas (*La Vénus d'Ille*, de Mérimée) como novelas largas (*Madame Bovary*, de Flaubert) en episodios.

Por el contrario, el siglo XX es el siglo de las antologías.

A raíz de las crisis sucesivas de la prensa, pasamos al campo de la sola edición. Creada en 1974, la Beca Goncourt de la novela corta tenía en su origen un doble objetivo: por una parte, recompensar una novela corta periodística y, por la otra, una antología editada. A partir de 1979, esta beca dejó de premiar novelas cortas periodísticas, a falta de obras suficientes para efectuar una elección. (Si bien la edición dominical de *Le Monde* ha publicado durante varios años de la década de los 80 una novela corta literaria, la situación financiera del diario le ha hecho prescindir de tal lujo). Las revistas generales para hombres discretos y cultos han cedido su lugar a revistas especializadas con tirada reducida, que ya no constituyen una vitrina de prepublicación.

Este cambio material de soporte, de la prensa a la edición, resulta capital y ha abierto un período que debe analizarse de manera distinta: las novelas cortas, que ya no dan sustento a sus autores, ganan en cambio la libertad respecto al pliego de condiciones, fundamento del género de la novela corta periodística. Con la edición directa, la estética de las obras breves es integrada por el autor en los retos generales de la literatura.

El hecho de que la novela corta *renazca periódicamente de sus cenizas* no tiene nada de enigmático: la causa reside en las evoluciones de la industria editorial. Este renacimiento no es debido a los escritores, por la mayoría autores de novelas largas que afirman contra viento y marea su deseo de escribir en formatos breves; tampoco se debe a los pequeños editores cuyo trabajo, a menudo de gran calidad, no tiene la difusión necesaria para dar visibilidad a la novela corta. La causa está, sin lugar a dudas, en las editoriales medianas y grandes, con buena difusión. Antes de la última guerra, un solo editor, Gallimard, para quien el escritor Paul Morand dirigió una colección entre 1934 y 1939, ha sido suficiente para que "El Renacimiento de la novela corta" (título de la colección) alcance visibilidad. La historia de la ficción breve a partir de 1980 ilustra claramente su dependencia con respecto al soporte. En 1978 ha bastado con que dos editores medianos y con buena difusión publiquen, uno de ellos novellas (Balland, en su colección

“L’Instant romanesque” – 1978-1983) y el otro, Ramsay, ficciones breves entre las novelas de su colección “Mots” (retomada por Seghers – 1978/1992), para que se perciba un nuevo florecimiento, para que nazca una sinergia con un festival de la novela corta, algunas revistas, y para que otros editores medianos y con buena difusión creen también sus propias colecciones: siete colecciones de antologías. Y una sola crisis editorial, en 1991, ha sido suficiente para que se esfumen con todo lo demás. De la misma manera, ha bastado con que la industria editorial, en un intento por solucionar la crisis, importe en 1994 de Italia la fórmula del libro de diez francos, precio bajo, texto corto, y se alimente con inéditos, para orientarla nuevamente y de manera tímida hacia las novellas, o novelas cortas publicadas individualmente.

Las cifras reflejan el bajo volumen de la publicación y por ende, su sensibilidad frente a las variaciones: desde los años 50 hasta 1980 aproximadamente, se publican alrededor de treinta antologías de novelas cortas por año. A partir de 1978/1980, cerca de cincuenta antologías, novellas y novelas cortas. A partir de 1985, por sinergia, alrededor de noventa. Y a partir de 1991/1992, debido a la crisis, nuevamente unas cincuenta antologías, novellas y novelas cortas aisladas.

En 1999 ha habido más de ciento veinte concursos de novelas cortas por año (ciento sesenta en 1991), lo que ilustra la paradoja de la atracción popular por la escritura de ficciones breves y la parvedad del soporte editorial. El sorprendente incremento de publicaciones, de cincuenta antologías, novellas y novelas cortas en 1996, a ciento veinte en 1997 y ciento ochenta en 1999, es debido no tanto a los pequeños editores como a la falsa edición onerosa y no difundida (Bibliografía de Francia). Para cerrar el círculo, podemos agregar que la reaparición, en las postrimerías de los años noventa, de novellas y novelas cortas en revistas y periódicos de verano, ha hecho resurgir la imposición del pliego de condiciones del diario, que se adapta al lector.

Estas condiciones materiales determinantes relativizan la idea de una vida de la literatura con una lógica propia. La industria editorial, con su poder de dar vida o rehusarla a ciertas tendencias de la literatura, es el primer juez de su valor al considerarlas publicables o no. La ficción breve, eslabón económico débil de la cadena de la literatura (en sí misma

“de venta lenta”) es la primera eliminada en los periodos agitados, que requieren una gran “recuperación de la inversión” y pierden el sentido del tiempo.

Estas precisiones eran necesarias para aclarar el comentario que vamos a hacer acerca de las obras contemporáneas citadas en la bibliografía.

Para llegar a la época contemporánea, haremos una división pertinente a partir de la posguerra, de 1950 a 1980 aproximadamente, y de 1980 a nuestros días.

DE LA POSGUERRA AL GIRO DE LOS AÑOS 80: REPASO

En la mayoría de los casos, me referiré a grandes trayectorias, autores mayores cuyos textos cortos son sólo un aspecto de su obra, ya que todos ellos escriben novelas largas también.

1

El sentimiento del fin de la historia y el sujeto humano incierto

Podemos recordar la dificultad narrativa de los autores del “Nouveau Roman”: inicios, continuaciones y finales de relatos difíciles, casi imposibles (Beckett, Pinget) o, en las “novelas cortas” así calificadas de Beckett, la narración fragmentada y extrema, donde la voz parece estar al límite de la expresión de una experiencia existencial (*L’Innommable*, *Comment c’est*, etc.).

Esto está vinculado con la ruptura simbólica del humano nacida de la segunda guerra mundial, a la vez que es herencia de una interrogación del sujeto: el humor y la situación de *Premier Amour*, de Beckett, reproducen a Kafka. Las novelas cortas “irrealistas” de René Belletto de esa época (1974), recientemente redescubiertas, se inscriben en esta veta de humor del absurdo (*La Vie rêvée*). Por su parte, Nathalie Sarraute todavía en 1980 publica textos cortos con voces compuestas, a su manera (*L’Usage de la parole*).

2

Los restos aislados del surrealismo

Las grandes trayectorias aisladas de antiguos compañeros de armas del surrealismo se perpetúan más allá de la guerra. Es el caso de Aragon y de su *Mentir-vrai*, que mezcla novelas cortas, inicios de novelas interrumpidos, relatos de vida, reflexiones sobre la escritura, escritos a lo largo de los años 1960

y 1970, en un juego de máscaras y de realidad donde el autor es más él mismo que nunca. Es también el caso de André Pieyre de Mandiargues en sus narraciones eróticas, en las cuales la inspiración surrealista o cercana a Bataille no ha desaparecido por completo (*Mascarets*). Es el caso de Henri Thomas (*Les Tours de Notre-Dame*, 1977).

Es el caso, finalmente, del Queneau de los *Contes et propos* (1922-1971), en los cuales antiguas huellas del absurdo surrealista cohabitan con juegos formales. Julien Gracq, por su parte, que siempre sigue estando cerca de una prosa poética rimbaudiana o surrealista, se sitúa a medio camino entre el surrealismo, para la inspiración, y el clasicismo para la forma, tanto en el formato breve (*La Presqu'île*) como en sus novelas o sus poemas en prosa: prosas de descripción suspendida en cuadros sin acción, cargados de poesía. Por otro lado, la inspiración atormentada entre religiosidad y culpabilidad de Julien Green, fuera del surrealismo, lo orienta hacia lo fantástico o el irrealismo (*Le Voyageur sur la terre*).

3

El canto del mundo

En su panfleto *La Littérature à l'estomac* (1950), Gracq se refería principalmente a la literatura comprometida, la literatura del "no", del rechazo del mundo y de la culpabilización. Y ha podido plantear la hipótesis (*Préférences*) retomando un tópico luminoso: si la poesía estaba algo enferma durante esos años de la posguerra, era debido a que, por negra que sea, la poesía se ubica forzosamente del lado del "sí" al mundo, del lado de una aceptación maravillada del esplendor del mundo y la dominación sartreana sobre la literatura imponía el "no" contra la poesía.

En la ficción breve, más aún que en la obra de Gracq, es con Jean Giono que encontramos ese canto del mundo. Giono prosigue con su soberbia prosa evocatoria su obra en curso, entre novelas cortas, mini-narraciones, pasajes por incluir más tarde, etc., donde hay un juego entre lo corto y lo largo, y que muestran por sí mismos la fragilidad de la noción de un género propio al relato breve (*Solitude de la pitié*). Louis-René des Forêts, en las cinco "narraciones" de *La Chambre des enfants*, aúna un lirismo muy personal a su sentido del tiempo y de lo imaginario. A su manera y más en la tradición de la NRF (Nueva

Revista Francesa) de la colección "*Le Chemir*", Jean-Loup Trassard escribe desde los años sesenta y hasta hoy, antologías de "narraciones", seminarraciones descriptivas poéticas (*Des cours d'eau peu considérables; L'Ancolie*). Finalmente, podemos incluir en el canto del mundo a la suiza Corinna Bille por el conjunto de sus *Nouvelles et Petites Histoires*.

4

La oscura crónica del realismo popular

Las novelas cortas de guerra o de asilo de Pierre Gascar (*Les Femmes*, 1955) trazan destinos individuales atrapados en la historia colectiva, con la fuerza del cine neorrealista de su época. Continuando la línea de la novela y del cine negros franceses de entre las dos guerras, las novelas cortas policiacas de Georges Simenon (1947) o las *Quat'saisons* de Antoine Blondin ofrecen una etnología de una vida popular donde la atmósfera, los lugares, los personajes, se encuentran atrapados en un destino. Por su parte, en los decenios de 1950 y 1960, Henri Pourrat, hoy en día redescubierto, registra la memoria de los sombríos *Contes* populares de Auvergne con un sentimiento de fin de época, de un tipo de civilización que muere y que hay que salvaguardar: deseo de salvación que tomará formas diversas en adelante, desde el regionalismo posterior al 68 hasta el auge de la autobiografía o del patrimonio en nuestros días.

5

La familia de la "literatura de viaje"

La encontramos tradicionalmente ilustrada sobre todo por el novelista y novelacortista Paul Morand (*Nouvelles des yeux, Nouvelles du cœur*), en pequeñas o más extensas novelas cortas: obras no de un "escritor viajero", de una *world literature* que se extiende hoy en día, sino de una literatura segura de sus antecedentes, evasiva y cosmopolita, rápida y sólidamente estructurada.

6

Los "novillos"

En el lado opuesto de la línea recta, Charles-Albert Cingria (*Bois sec Bois vert*), Alexandre Vialatte en sus crónicas para *La Montagne*, diario del Macizo Central (*Et c'est ainsi qu'Allah est grand; L'Éléphant est irréfutable*), hacen un uso muy libre de textos breves; se trata sólo de rodeos necesarios, digresiones

imperturbables, atajos torcidos, lógicas fantasiosas e imparables. Hoy en día, Jacques Réda, en su prosa de paseante por el país, cruza en ocasiones sus huellas (*Le Méridien de Paris*).

EL GIRO DE LOS AÑOS OCHENTA

Los dos decenios 1960-1970 fueron la época del marxismo, del freudismo y del estructuralismo. Es la "era de la sospecha" (según Nathalie Sarraute) y de la "nueva crítica" que ha podido apoyarse en novelas cortas o cuentos de los siglos pasados (Boccaccio, Balzac) para formalizar modelos de relatos, pero que ha dejado de lado ese tipo de obras en la producción contemporánea.

El giro de los años ochenta, cuando retroceden las vanguardias y surge un cuestionamiento sobre las formas experimentales, ve también cambiar el "paisaje intelectual". La desaparición de los maestros del pensamiento que fueron Jean-Paul Sartre, Roland Barthes y después Michel Foucault, así como el fin de los sistemas ideológicos marcan el término de lo que llamamos la "modernidad", que la hipótesis de la "posmodernidad" (1979, Jean-François Lyotard) devuelve al pasado. Nos encontramos en el posmarxismo, el posfreudismo, el posestructuralismo. Nacen algunas revistas, como *Le Débat* (1980) de Pierre Nora y dos revistas estructuralistas (*Change; Tel Quel*) cambian de óptica y de nombre (1983: *Change International; L'Infin*).

Se trata de un cambio en la relación de fuerzas; la literatura es más fuerte que el "filosofismo". En las obras de escritores, el regreso del relato (afirmado por el filósofo Paul Ricœur en 1984), luego de haber sido considerado durante dos decenios como una "noción obsoleta", se acompaña del regreso del cuestionamiento del sujeto, con un auge de la autobiografía incluso de los Nuevos Novelistas. Descubrimos también el regreso del autor, de las intrigas, de los personajes y del placer de la ficción. La literatura se libera en parte del calibre de la novela. Nacen revistas literarias que marcan ese cambio: *Roman* (1982, gran proveedora de novelas cortas y textos breves), *Brèves* (1980), *Nouvelles nouvelles* (1986), etc. *Écrire aujourd'hui* (1985) y *État des lieux* (1982), constituidas principalmente por novelas cortas, dan cuenta del nuevo posicionamiento de los desafíos.

Ese regreso a la narración y a lo romanescos no significa necesariamente, en 1980, una "revolución conservadora", como

lo dice hoy Pierre Bourdieu, imputable a la concentración capitalista en la edición, enfocada a la demanda y a la rentabilidad máxima. Entonces, algunos años más tarde, hacia finales de los años ochenta, el poder en las casas editoriales cambiará masivamente de los textos al dinero y de la editorial a la gestión comercial.

Así, la ficción breve experimenta desde inicios de los años ochenta una vitalidad y una riqueza constatada por observaciones tan concordantes como numerosas: novelas cortas o textos breves en antologías, obras con formato de novella: pequeñas o más extensas novelas cortas, inclasificables de todo tipo.

¿DÓNDE ESTAMOS?

Porque las obras preceden a los géneros e incluso los ignoran, hoy en día ciertos especialistas de la novela corta admiten (René Godenne) que *"desde el punto de vista del tema, la novela corta ya no es un género caracterizado. Desde los años 80 ya no hay adecuación entre teoría y práctica"*; las novelas cortas ya no son necesariamente realistas, como se creía, sino que pueden ser fantásticas. No siguen forzosamente una línea hasta su desenlace, como la línea que la flecha traza hacia su blanco. A veces están reunidas en antologías tan articuladas, que éstas prevalecen sobre los textos que contienen. Y, sobre todo, no son cortas, si bien se repite que lo son por esencia, *"ya nadie entiende nada; en los años 90 aparecen novelas que son más breves que las novelas cortas propiamente dichas"*. Todos estos son signos de vitalidad.

1

Visibilidad de la "novella"

Desde hace varios años ha podido observarse una moda de las novelas breves, y de manera general una tendencia hacia los formatos "ligeros". Pero esas narraciones más largas que novelas breves, son las novellas que mencionaba anteriormente. En el extranjero, y no solamente en los países anglosajones, ese término es empleado desde hace decenios para designar un formato mediano, demasiado largo para seguir siendo llamado novela corta, demasiado corto para ser considerado como una verdadera novela, encajado como una *"cuña"*, un espacio abierto entre la novela corta y la novela a secas (Gerald Gillespie).

En Francia, los autores no sólo escriben ficciones en ese formato mediano, sino que además conocen o emplean el término novella. Este término rebasa la oposición novela corta/novela y nuestro gusto francés por los debates maniqueos, llamando la atención hacia esos formatos semibreves (entre la pequeña novela corta y un centenar de folios de 1500 signos o más), tan ricos en obras maestras durante los siglos pasados. Uso deliberadamente el término folio, que designa una medida precisa (1500 signos) y no la palabra página, porque una página de libro puede variar desde un medio folio hasta más de cuatro y, por lo tanto, no es una medida.

Este formato mediano de la novella es un espacio de libertad y de experimentación de las novelas cortas más extensas, de mini-novelas, de relatos breves formados en la diversidad: puede tratarse de una mini-novela onírica de ochenta folios, "instante", como veremos más adelante las "novelas cortas-instante" (*Accident de parcours*, de Roger Vrigny); de un vagabundeo en la punzante sensación de un dolor de muelas nocturno (*Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*, de Jean-Marie G. Le Clézio); de un cuento chino en capítulos (*La Fenêtre aux ombres*, de Marc Petit); tanto como de una "confesión" bilobulada (*La Cinquantaine à Saint-Quentin, confession enrichie d'un Éloge des dames et des motocyclettes*, de Jacques Bens). Y tantas otras.

Pueden ser también monstruos formales que no tienen nombre: *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, de Pascal Quignard, por ejemplo, que en un total de sesenta y tres folios, forman el "tombeau" (homenaje fúnebre) bifido de una patricia del final del imperio romano a través de su diario fragmentado (*Les Tablettes*), precedido de una *Vida* erudita del personaje, de un solo tramo. ¿Cómo denominar esos sesenta y tres folios que forman dos relatos? Ciertamente no pueden llamarse novela. Todo lo que puede decirse es que se trata de una ficción con formato de novella.

2

Permeabilidad de la novela corta

Cuento, fábula, relato, historia, etc., menos que definiciones, son modalidades de una ficción breve y maneras de indicar la tonalidad variable de su registro. Hasta mediados de los años noventa, la edición de novelas cortas (breves) aisladas era

rarísima: *L'Occupation des sols*, de Jean Échenoz, novela corta de siete folios inflados a veintidós páginas de un librito, es una excepción debida al fiel apoyo brindado por un editor a su autor.

El formato que hoy en día se acostumbra aplicar a la novela corta – con respecto a la novella, o sea a la novela corta más extensa – es forzado a la reducción por sus canales de difusión: las revistas (cinco folios), los concursos de novela corta (diez), el uso escolar (cinco a diez), las lecturas públicas o teatrales (quince), las raras columnas de los semanarios (tres a diez). En lo que respecta a los autores, éstos van de algunas líneas (cuyo ejemplo fue, hace un siglo, las *Nouvelles en trois lignes* sobre noticias de gacetilla de Félix Fénéon), hasta mucho más, según su temperamento y según la historia. De esta manera, podemos encontrar novelas cortas que van de cinco líneas a cinco folios en una antología de Daniel Zimmermann sobre la guerra de Argelia (*Nouvelles de la zone interdite*) o en las novelas cortas eróticas de Jacques Sternberg (*Histoires à mourir de vous*). Es, en efecto, cada historia la que impone su extensión al autor.

A menudo se dice que existen “temas de novelas cortas” (breves) que no lo son de novelas largas: son las “novelas cortas-instante”, como las llamaba entre las dos guerras el novelacortista Marcel Arland, sin historia, sino sólo de una impresión fugaz o una sensación, que con frecuencia escribe Christiane Baroche (*Chambres, avec vue sur le passé...*) o Annie Saumont (*Moi les enfants j'aime pas tellement*), Claude Pujade-Renaud (*Vous êtes toute seule?*) o, en un registro más a menudo autobiográfico, Michèle Delaunay (*L'Ambiguïté est le dernier plaisir*) y que encontramos aún más en los textos cortos de Georges Piroué (*L'Herbe tendre*). Habría que notar también que, en general, no es que los “temas de novelas cortas” tengan un argumento demasiado endeble para escribir una novela larga (una falta de “espesor”), sino que a menudo es el tratamiento de una historia lo que hace la extensión y la diferencia, es decir, la idiosincrasia del autor, su visión del mundo, como lo demuestra Proust. En la novella, mini-novela “instante” de Roger Vrigny, que parece ser un relato de una salida imposible en coche, la indecisión del sentido hace optar por un flash dilatado de rememoración del instante de la muerte. Nos hace tomar

conciencia de que dependemos de hábitos culturales nacionales: las novelas del japonés Yasunari Kawabata a menudo serían consideradas en Francia como temas de novela corta (*Les Belles endormies*, por ejemplo, convendrían perfectamente al estilo cínico de Maupassant).

La posibilidad para la novela corta de tener una forma, la aparta del texto corto (ficción muy breve, al margen del narrativo). De esta manera, para insertar un texto corto (*"Réveillé par la voix qui criait dans la nuit: Maman!"*) en su antología de novelas cortas *Brèves d'amour*, sin desemparejarla, Ludovic Janvier añade al final de su texto corto una frase que vuelve a tomar en el título (*On a crié*), lo que le confiere la forma circular de la novela corta. En un formato breve o semibreve, la forma y el estilo son más visibles, pero concluir que la novela corta sería un arte de la perfección, como a veces se dice, resulta excesivamente optimista. Las novelas cortas regulares o mediocres son numerosísimas – todos hemos leído alguna – y, sin embargo, se trata de novelas cortas.

3

Transformaciones de la antología

Si bien la novela corta o la novella innovan por necesidad interna del autor, la antología lo hace por imposición externa, ya que la obligación editorial de la antología provoca un desazón perceptible en muchos autores. En efecto, la antología dispareja de novelas cortas singulares, escritas para ser leídas de manera aislada, conlleva problemas estéticos de cohabitación de las obras entre ellas, que pueden deslucirse unas a las otras y generar un tedio en la lectura por la ausencia de vínculo y, en consecuencia, de sentido o estética global. (También es el caso de los libros colectivos, de los florilegios y de las "compilaciones" de un autor).

Para compensarlo, el editor que conoce su oficio incluye en primer lugar las dos mejores (para los críticos) y en ocasiones organiza una dinámica en el desarrollo de la antología. A menudo el autor va más lejos, como Daniel Boulanger, que hace un uso intersticial de textos cortos con tema global (la ciudad, por ejemplo), los cuales dan una coherencia general a sus novelas cortas dispares (*Les Jeux du tour de ville*). O, como Michel Tournier (*Le Médiocre amoureux*), que retoma el antiguo

modelo del *Decamerón* de Boccaccio, de una conversación entre invitados que cuentan cada uno una historia, para engastar narraciones disímiles, con una moral final de la historia.

O bien, el autor abandona la antología dispareja y reúne sus novelas cortas bajo el tema principal de una antología que yo llamaría elaborada; el tema principal podría ser un nombre, como *Romillats* de Jacques Jouet; un sentimiento: *Histoires du plaisir d'exister*, de Jean-Pierre Otte; una referencia: el vino, para Jean-Marie Laclavetine (*Le Rouge et le blanc*); una ocupación: *En sortant de l'école*, de Michèle Gazier; un lugar: el barrio Saint-Paul del París de los judíos asquenazíes, de Cyrille Fleischman (*Rendez-vous au métro Saint-Paul*); una idea fija: guisar al prójimo (*La Petite sauteuse*, de Alain Demouzon), etcétera. En la antología elaborada, el riesgo es que los efectos, hasta el más ínfimo, resuenen en la totalidad de la obra, que hace las veces de cámara de resonancia.

Para huir del tedio de la antología dispareja, el autor también puede darle a la suya una unidad estructural: es la antología que llamaré compuesta, que presenta un lugar único y una red de personajes y de objetos comunes (*Les Petites Filles respirent le même air que nous*, de Paul Fournel). La antología se convierte entonces en una forma de por sí al tomar, a su nivel global, su autonomía de obra: el universo es familiar (*Hôtel Intérieur Nuit*, de Jean-Noël Blanc), o un personaje central pasa de una situación a otra (*Petites fêlures* de un retirado militar, de Claude Bourgeyx), o una crónica de estación balnearia estalla en diferentes cuadros (*Boulevard de l'océan*, antología de textos cortos de François de Cornière). De esta manera, hay un doble formato de obra: por una parte, la unidad de la novela corta y, por la otra, la antología como unidad.

Sucede a veces, en las antologías compuestas de textos cortos, que la unidad caiga totalmente del lado de la antología: en *Les Nuages au-dessus de l'eau*, de Georges Kolebka, obra compuesta de pequeños cuadros en espejo repartidos en las dos partes de la antología, los textos sólo se comprenden de dos en dos, cuando se ha reunido el par, que forma entonces una especie de narración. Pero, por su carácter formalista preconcebido,

se trata ya de lo que podríamos llamar una antología de ejercicios.

Estas antologías compuestas han tenido algunos antecedentes, pero se han desarrollado espontáneamente a partir de los años ochenta, como las antologías elaboradas sobre un tema, en detrimento de la antología dispareja.

Finalmente, la antología que yo llamaría de ejercicios en serie o de gamas, es formalista, ya que parte de una forma. Hablamos de serie, porque reproduce esta forma en cadena. Esta antología es fiel a la idea de modernidad textual de los años setenta. Se trata de largas series de textos cortos que transforman una escena única en múltiples versiones: serie de recetas de cócteles en *Sonates de bar*, de Hervé Le Tellier; serie de evocaciones de una mujer en cada viñeta de una colección de sellos de correos (*La Semeuse*, en *L'Orchestre et la semeuse*, de Régine Detambel); serie de variaciones de una escena erótica en *Souvenirs alphabétiques d'un amant cosmopolite*, de Patrice Cotensin, etc. Estos ejercicios son uniformes en el tamaño y en el tono. El formalismo es más diverso y vivo en *Le Petit Chaperon rouge, partout*, de Gilbert Lascault, variaciones humorísticas sobre el cuento de Caperucita Roja, que se cruza a veces con otros tipos de narraciones (eslogan, Génesis, canciones infantiles, haiku, etc.). O en la serie de apólogos tibetanos con regla de escritura críptica de François Caradec (*Le Porc, le coq et le serpent*).

ESTÉTICA

Estética 1: Huellas vanguardistas

Aunque los vanguardistas han desaparecido al giro de los años ochenta, salvo en la poesía, el término de vanguardia reaparece en filigrana en el discurso (Bourdieu, etc.) como noción mesiánica aglutinadora de las nociones de progreso, de lo nuevo. De manera general, la invención en las ficciones breves ignora esta noción. Sus autores dicen a menudo "buscar" o "inventar". Pero fácilmente se reivindican como artesanos, incluso depositarios de una memoria secreta letrada en la cual el diálogo ya no se establece con la teoría, como era el caso en los años 1960-1970, sino entre autores del presente y del pasado.

Sin embargo, encontramos en las ficciones breves huellas de la vanguardia textual de los decenios de 1960 y 1970: por ejemplo, en las tentativas no concluidas de escritura de novelas cortas por ordenador, de Jean-Pierre Balpe; en la desconstrucción textual desplegada en *Triestine*, novela corta de la antología *Le Nouvelliste*, del poeta Jude Stéfan, en paréntesis, guiones, saltos de línea en medio de la frase, sintaxis latina contraída a la manera de Tácito. Más visual y ritual en el uso de los efectos vanguardistas, Denis Roche (*Cinquième journée*, en *L'Hexaméron. Il y a prose et prose*) inserta un efecto de caligrama (Guillaume Apollinaire, Lewis Carroll, etc.) en un texto en cuadros sucesivos, a la manera de Alain Robbe-Grillet: el narrador, en un templo de montaña de China, ve una nube de moscas suspendida en el aire.

Otro eco: las novelas cortas, bastante largas, de Bernard Comment están compuestas por una frase única acompañada por comas (*Allées et venues*, antología), la de la voz mental del héroe perdido que repite ininterrumpidamente, a la manera de Joyce. También son parecidos los textos de Alain Fleischer, donde la repetición exhaustiva de frases tiene por objeto un efecto humorístico (*La Femme qui avait deux bouches*). En cuanto a los préstamos "clásicos" que aparecen aquí y allá en novelas cortas policiacas, éstos se integran casi en la desconstrucción adquirida de la narración: fragmentación de la narración en una novela corta de Frédéric H. Fajardie, que produce lo que él llama los "efectos disruptivos" en su drama, utilizando fragmentos separados por asteriscos (*Le Loup par les oreilles*); o efeméride de la transformación de un barrio por Didier Daeninckx (*Journal sur Seine*, de la antología *En marge*), según un procedimiento que también utiliza Georges Perec.

Estética 2: Formas

No hablaremos nuevamente de las formas de las antologías, surgidas a raíz de la obligación de presentar un conjunto de obras, ni tampoco de la liberación mental de los autores de novelas cortas con respecto al pliego de condiciones implícito de los periódicos. Pero ese cambio material de condiciones de publicación genera lo siguiente: en las ficciones breves de los años ochenta y noventa, encontramos muy a menudo "una

necesidad de forma, de un mínimo irreductible de geometría" a los que se refiere el inglés Franck Kermode cuando habla del "poder de consolación que tiene la forma" y que forma parte de la función consoladora que la belleza tiene en el arte o la literatura: estas ficciones breves presentan a veces una forma, geométrica, inteligible, necesaria y, por lo tanto, única.

Algunas formas nacen del camino seguido por la narración y no se apartan de él. Son formas circulares: el final se cierra en la novella *Le Verger*, de Georges-Olivier Châteaureynaud (en un campo de exterminio, un niño va a entrar a las duchas, en la fila de gente desnuda; se escapa hacia un vergel maravilloso), ya que se cierra regresando al inicio; y se cierra también en otras, en las que este final en bucle se aplica a un instante imaginario, fuerte y dilatado.

Final en espiral, donde la línea se cierra al lado del inicio de la rotación hacia otro personaje que substituye al primero, en la novela corta *Conte chinois* de Pierre Gripari (un árbol que anteriormente fue un hombre, cuenta su historia a un hombre que aparentemente se convertirá en árbol); encontramos el mismo movimiento en la novella autobiográfica de Pierre Bergounioux, *Le Grand sylvain*, cuyas descripciones con carácter poético la integran en lo imaginario (el narrador adulto, que siendo niño había encontrado su primer escarabajo, vuelve a buscar uno con otro niño, quien encuentra primero un escarabajo); o en *La Visite au tombeau de mes ancêtres*, novela corta de Sylvain Jouty, etc.: el final en espiral se aplica a historias de genealogía (masculina en este caso), donde una voz dice "yo".

Otras formas circulares, las espirales internas de las novelas cortas escritas como letrillas musicales (leitmotiv de frases o palabras, repetición de escenas) son más melódicas que geométricas, pero su línea simple es perceptible espacialmente. Podemos encontrar formas moderadas, como en *Un amour de soie* (con las rimas *de soi/de Swann* en el texto), de Claude Pujade-Renaud (novela corta de la antología *Vous êtes toute seule?*), o en *En courant*, de Pierrette Fleutiaux (novela corta de la antología *Sauvées*), etc. Al lado de esas formas moderadas de letrillas, se encuentran dos formas más fuertes: la primera es *Ist et Irt*, pequeña novela corta de Marie Redonnet, que parte

de la forma repetitiva en coplas de canción infantil "Am-stram-gram", de sustitución de los personajes hasta la eliminación final. Esta forma es formalista y poética, como un pequeño mecanismo, una caja de música. La segunda es la que Pierre Michon utiliza en sus novelas y que, según él, imita las "vidas" antiguas y de la edad media: las curvas (retóricas) de una línea casi de una sola pieza y con una tensión uniforme hacen que el hilo de la voz se enrolle sobre él mismo y que el texto tenga una forma esférica de pelota (por ejemplo en la novela *Rimbaud le fils*). Todas estas formas de letrilla con espirales internas son mentales y emotivas, y cuentan el trabajo de emergencia de una idea, de una emoción.

Al lado de esas formas circulares, las más frecuentes, encontramos formas únicas no reproducibles: las *Histoires en forme de trèfle*, antología de Gilbert Lascault (seis tréboles con tres derivas cada uno), o la forma (musical) de fuga de su antología ya citada, *Le Petit Chaperon rouge, partout*. Hay también otra obra formalista que parte de una forma – como *Ist et Irt*, de Marie Redonnet – la novela corta *Bobo*, de Paul Fournel, que yo llamaría "en X", construida con veinte monosílabos terminados en "aille" y "ouille" ("ay" y "uy", lo que se dice cuando a uno le duele algo, es decir, tener "bobo", para los niños franceses); estos "aille" y "ouille" cruzados en X en la historia de un culturista desdichado, que van desde "vaille" a "baille" y de "bouille" a "vouillé", ordenan el nivel del lenguaje, dan el ritmo, el estilo, los personajes y la intriga.

Otra reviviscencia del pasado después de las "vidas" novelas de Pierre Michon, de tradición antigua o medieval, la novela ya evocada de Pascal Quignard, *Les Tablettes de buis d'Apronesia Avitia*, cuya segunda parte "Tablettes – diario" retoma la forma *zuihitsu* descosida, fragmentada, de las *Notes de chevet* de Dame Sei Shônagon en el año mil japonés, con sus listas, escenas, pensamientos, evocaciones, todas tituladas y separadas por grandes espacios en blanco. Forma fragmentada que expresa de manera extraliteral el dolor y el tiempo mental en estallidos de esta especie de "tombeau". Y una reviviscencia más: otra forma necesaria, retomada de la edad media, la novela corta *Le boucher Tusco*, de Annie Mignard (de la antología temática *7 Histoires d'amour*), que toma de *La Chanson de Roland* sus bloques

de estrofas negras separadas por espacios blancos para halar el tiempo del relato de un amor (un extranjero llega a un pueblo y se enamora de la esposa del carnicero). Forma fragmentada tan urgente por sí misma, que impulsa los caracteres y transforma la historia de un amor en la fatalidad de los celos. Porque son “necesarias”, excepto los textos de juego formalista, todas estas formas únicas son, como las formas circulares, expresión plástica del sujeto al mismo tiempo que están ligadas a un tipo de paso del tiempo (incluso del tiempo mental, en las espirales internas).

Estética 3: Carácter poético y teatralidad de las ficciones breves

Las ficciones breves de los años ochenta/noventa, sin duda también por esta misma razón de primer soporte más literario que es la edición, se permiten con bastante frecuencia un carácter poético, variable en sus tipos de referencia, a través del “trabajo de la prosa” que en ellas se hace. “*El trabajo de la prosa es análogo al de la poesía*” escribía Stéphane Mallarmé, y el carácter poético de las ficciones breves emana, a menudo en primer lugar, de la precisión que confiere al texto una luminosidad. Puede venir también de la musicalidad, como en *Cette année, nous*, de Annie Saumont (novela corta de la antología *Le Lait est un liquide blanc*). Esta novela corta, tan escrita y “oral” (una voz de niño cuenta que “Papá y Mamá pasan por un mal período”) tiene la musicalidad de un estribillo producida por dos leitmotiv alternados y el regreso de palabras y frases repetidas que dan un tono tenue y una cadencia de canción simple y triste. En ocasiones, el carácter poético viene de una inmovilización del tiempo – y esto nos acerca del poema en prosa, como en la novela corta *Moloch*, de Le Clézio (de la antología *La Ronde et autres faits divers*): en un solar, una mujer da a luz dentro de un mobile home, bajo la vigilancia de su perro lobo. Las cristalizaciones poéticas del tiempo en cuadros simbólicos y repetidos en su formulación, con un propósito de “hechizo rítmico”, se funden en un tiempo cuajado en sí mismo que forma verdaderamente la narración, en la cual “no pasa nada”.

Finalmente, el carácter poético nace a veces del uso extremo de la retórica de elocuencia, como en la novella de treinta y seis folios *Dieu ne finit pas*, de Pierre Michon, que traza

una "vida" del pintor Goya en la antología *Maîtres et serviteurs*: el inicio, que comprende cinco folios, está constituido por un solo período acompasado, con dos imágenes simétricas que progresan a través de reanudaciones antitéticas y acumulaciones. Unida a las numerosas figuras retóricas y a la puntuación – puntos y comas y dos puntos – que mantiene el aliento de voz, esta obra presenta, a través de un "hechizo rítmico" combinado con las imágenes, un carácter poético ostensible, como en *Moloch* de Le Clézio.

Por el contrario, la teatralidad de las ficciones breves, considerada tradicionalmente como una característica de las novelas cortas por lo menos, no parece evidente, en la medida en que no siempre encontramos en ellas los elementos que las harían teatralizables (el "yo", el héroe realista, o las escenas y diálogos agrupados, la unidad de lugar, el decorado, la acción tensa que sirve de "columna vertebral"), como lo hemos podido ver. Y las novelas cortas, novellas y antologías (estructuradas en red) que ocasionalmente han sido puestas en escena o, más a menudo, en espacio (sin atuendo, el actor lee el texto actuando) han sufrido todas, poco o mucho, una adaptación simplificadora con la "teatralización", que puede llegar hasta la refundición completa de la acción, de la temporalidad, la supresión de personajes, etc., ya que la exageración de los efectos y la acción "en columna vertebral" necesarias a la teatralidad no son compartidas necesariamente por esas ficciones breves contemporáneas.

Una teatralidad virtual sería más inmediatamente visible en las novelas cortas muy negras sobre Barbès o Clignancourt de Marc Villard (*Du béton dans la tête*, antología), así como en las novelas cortas policiacas inspiradas de la mitología del cine policiaco americano, que a veces juegan a la imitación (*Le Ténor hongrois*, antología de Patrick Raynal). También las novelas negras cortas escenificadas por Jean Vautrin hacen a menudo referencia a la mitología americana, literaria o cinematográfica (*Dix-huit tentatives pour devenir un saint*, antología). Se trata de novelas cortas que perpetúan la tradición de las novelas cortas periodísticas, tal como las describe Florence Goyet para el siglo XIX, novelas cortas "de género", y de un género

teatralizable, con un pliego de condiciones implícito, “populares” y exóticas – y lo marginal social también es exótico (*Cas de figure*, antología de Pascal Garnier). Estas novelas están muy bien definidas, sin disminución del ritmo ni digresión, incluso cuando se centran en la descripción de costumbres y atmósferas (*Toutes les vies de Natacha*, antología de Alain Demouzon). Y aún cuando los escritores (M. Villard, P. Garnier, A. Demouzon) desean a veces dejar de actuar y de matar para sentir o incluso para hablar de sí mismos (*J’aurais voulu être un type bien*; *Un jour je serai latin lover*, antologías de Marc Villard). Porque en este caso, el relato en su tradición teatral original, a través de su “puesta en intriga” que Paul Ricœur acostumbra, por compleja que sea en regresiones y montajes paralelos, corre a su fin.

Estética 4: Maneras de los “novelabrevistas”, maneras de los “novelalarguistas”

Hemos visto en la introducción que, debido al sentido peyorativo de “corto”, el término “breve” es polisémico y expresa alternativamente dos nociones diferentes: la enunciación (brevedad) y la longitud, que no deben confundirse. No es por escribir una novela corta que el autor será conciso, como tampoco un autor conciso escribirá únicamente novelas cortas. Así pues, las ficciones breves adoptan varios modos de enunciación: la brevedad y la no brevedad.

Con respecto a la brevedad, existe el estilo de “brevista”, que se sitúa a nivel del texto y del lenguaje. Puede ser reivindicado como marca de autor. Es el caso, por ejemplo, de Annie Saumont, que ve la unidad de sus antologías disparejas (tal como *Les voilà quel bonheur*) con su estilo: las inversiones de lenguaje “hablado”, la ausencia de negaciones y de pronombres personales, la puntuación que desvía, la “voz”, son en ellas marcas de estilo identificables. Estilo también a nivel del texto y del lenguaje en el estilo neologista a la manera de Queneau que encontramos en algunas novelas cortas de Jacques Fulgence (*Rond-Point*, en la antología *Pour la Saint-Ravaillac*).

Con respecto también a la brevedad, está la escritura de “brevista”, que no es exactamente la misma cosa que el estilo de “brevista”: la “escritura” conserva un aura de científicidad

por haber sido el término elegido por la semiología de los años setenta. La escritura se aplica también a nivel del texto y juega con la mecánica del texto. Podemos verlo en *L'Occupation des sols*, novela corta ya citada de Jean Échenoz: escritura retórica, inventiva, distanciada, ligera, con una visión cinética del relato, los personajes como portanombres, quizá una forma de behaviorismo, como lo reconoce el mismo autor, quien explica la escritura como el hecho de conducir un automóvil, usando los tiempos como una caja de cambio de velocidades.

Si pasamos a la manera, término tomado de la pintura y cuya noción "subjetiva" regresa después de dos decenios, se trata, nuevamente, de otra cosa. La manera es necesaria, vinculada a la relación exclusiva del sujeto con el lenguaje y a su modo de sentir el mundo y de estar en el mundo. En las ficciones breves encontramos maneras de "languistas" – y no es una paradoja, como lo explicamos más arriba. Si volvemos a tomar los dos significados de la descripción (enumeración/evocación), las maneras de los "languistas" enumeran y desglosan, como en *Mouches noyées*, novela corta de la antología *Le Rouge et le blanc*, de Jean-Marie Laclavetine; o en *Ariane aranéide*, relato de la antología *Des cours d'eau peu considérables*, de Jean-Loup Trassard, citada anteriormente. También encontramos otras maneras de languistas con Pierre Bergounioux, quien explica que hay que "*dividir las cosas, considerar sucesivamente cada una de las partes cuando se pretende representárselas, pedazo por pedazo*", o con Muriel Cerf, influenciada por Albert Cohen (*Trois sœurs*, novela corta de la antología erótica *Ogres et autres contes*).

En cambio, las maneras de los "brevistas" evocan. Globalizan y simplifican la visión como por "efecto de enfoque" de *cámara oscura*: distinguimos las líneas, las masas y aparece una composición. Pascal Quignard, en sus ficciones breves (*La Frontière*, novella), Annie Mignard (*Grands sont les maîtres du Haut-Kœnigsbourg*, novella), Paul Fournel (*Les Grosses Rêveuses*, antología) y Jean-Noël Blanc (*On en apprend tous les jours*, antología de textos cortos) utilizan esta manera de pintar. Eso no quiere decir que sólo existen, por un lado, las maneras de los "languistas" y por el otro lado, las maneras de los "brevistas". De hecho podríamos decir que la manera,

más orgánica, más profunda abarca la escritura y el estilo. Esta manera es, a raíz del retorno paradójico de una noción que Barthes ha empezado a rehabilitar, el lugar de implicación del cuerpo y de los sentidos en la expresión de la escritura.

UN ENFOQUE SOBRE TENDENCIAS DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Este reposicionamiento a nivel de distintas estéticas de formas y de soluciones narrativas prosigue mediante diversos rasgos que permiten enfocar las tendencias de la literatura contemporánea de manera "oblicua".

Enfoque 1: El Irrealismo

Las ficciones breves contemporáneas presentan con frecuencia sorprendente, diversas formas de irrealismo: al lado de la ciencia ficción, que en sus mejores momentos se ubica a mitad de camino entre el género fantástico y el género negro (*Une mort bien ordinaire*, antología de Jean-Pierre Andrevon), el fantástico de situación (*Les Archers de l'arrière-monde*, novela corta de la antología *Histoires à mourir debout* de Marcel Schneider; *Le Pont renversé*, novela corta de la antología *Mirabilia*, de Hubert Haddad), transporta al lector en un flujo narrativo que mezcla palabras e imágenes.

El fantástico fantasmado, nutrido de tradición francesa o europea, puede retomar la metáfora del viaje asimilado a la vida (*Je suis le gardien du phare*, antología de Éric Faye). También juega con situaciones "intermedias", de paso y de escape hacia otro mundo, en una especie de incertidumbre metafísica (*Le Jardin dans l'île*, antología de Châteaureynaud) o enigmática en el principio del mundo (*Le Jour de ma mère*, novella de Joël Schmidt). Puede llegar hasta el realismo fantástico de inspiración sudamericana, que aúna el sueño, el homicidio y la locura en los cuentos de la argentina Gloria Alcorta (*Le Crime de Doña Clara*, antología) o hasta el realismo mágico de Dominique Mainard (*Le Grenadier*, antología).

Surgida también del inconsciente (*Dodie la mer*, novela corta de la antología *Villégiatures*, de Christiane Rolland-Hasler: una niña ve el mar en la ciudad), la inquietante extrañeza pone en juego objetos (*Avoir sommeil*, antología de la rusa Luba Jurgenson), la naturaleza, el cuerpo invadidos por una vida

incontrolable (*La Vie rêvée*, antología de René Belletto), o también en *Douce-amère*, antología de Maurice Pons, presencias, voces, premoniciones, impregnaciones de recuerdos y de impresiones que tejen lazos entrecortados de espanto y de gracia entre sombras y vivos. Ya hemos visto aflorar el inconsciente a través de signos extraños bajo la apariencia de lo cotidiano con Ludovic Janvier (antología *En mémoire du lit*); mencionemos también el surrealismo poético de los cuentos cortos de Marcel Béalu (*Le Bruit du moulin*) y el surrealismo onírico de Gisèle Prassinos (*Mon coeur les écoute*, antología).

Lo maravilloso, ya sea que se trate de una parábola filosófica (*Voyage au pays des bords du gouffre*, antología de Alain Nadaud) o metafísica – y este término debe tomarse en su primera acepción en la antología *Lettre de l'antiméridien*, de Marc Petit – o de lo maravilloso de los cuentos en casi toda la obra breve de Pierre Gripari (*Cortes de la rue Broca*, antología), demuestra el placer de creer y de hacer creer, como oposición a la "sospecha" (*Le Talisman*, novella de Bertrand Visage). Lo maravilloso puede ser utilizado parcialmente para introducir una situación absurda (*Petites Fêlures*, antología de Claude Bourgeyx) o para concluir una escena de diálogo utilizando un *deus ex machina* (*Nouveaux rendez-vous au métro Saint-Paul*, antología de Cyrille Fleischman): un sinnúmero de facetas que anuncian el regreso de lo romanescos y del placer de la ficción, pero cada vez más impregnados de una reserva de verosimilitud a la medida de su trivialización. Prueba de ello es el aligeramiento del irrealismo de Pierrette Fleutiaux, que pasa del fantástico de situación en los años setenta (*Histoire du gouffre et de la lunette*, antología) al sobrenatural pasajero en lo cotidiano (*Sauvées*, antología) en los años noventa.

La fantasía, mezcla de irrealismo y de insólito en lo cotidiano, constituye desde hace mucho tiempo la marca de cuentista de Daniel Boulanger (antologías *L'Enfant de bohème*; *Fouette, cocher*). Sus personajes, extravagantes y provincianos, y sus intrigas absurdas a veces hacen que sus historias se asemejen a un cómico teatral. En ellas, la necesidad parece menor que en lo fantástico y lo maravilloso antes citados; su humor está lleno de guiños a Flaubert, al non-sense de Lewis Carroll,

en ocasiones a novelas inglesas, etc. No obstante, por su rapidez de conversación, sus saltos de un tema a otro, su ligereza, los textos de Daniel Boulanger son muy “franceses”, de una manera que recuerda el período de antes de la guerra o de la posguerra inmediata.

Puede ser que hoy en día las ficciones breves o semibreves presenten un formato más propicio al irrealismo que la novela, en la cual, la creencia en lo maravilloso, lo fantástico o la fantasía parece más difícil de sostener durante mucho tiempo. En efecto mientras que el realismo presentado en todos sus estados, desde la cosificación cotidiana hasta el “realismo” mitologizante de la novela negra o policiaca triunfa en la novela larga, el irrealismo despliega sus variaciones imaginarias en el relato breve. Es inesperado. ¿Se trata del anuncio de una tendencia más profunda que va a sacudir el principio de realidad?

Enfoque 2: El “yo”

Es cierto que la ola autobiográfica invade también el formato breve, a través del recuerdo en “yo” manejado en antologías de novelas cortas o de textos cortos (Michel Manière, *Vous souvenez-vous de moi?*), en el testimonio tierno (Éric Holder, *La Belle jardinière*, antología) o a través de lo “cotidiano de la vida” (*Une question importante*, novela corta de la antología *Trop sensibles*, de Marie Desplechin), en la línea de lo que en Gran Bretaña llaman “novelas de solteros”. Pero fuera de esas diversas modulaciones autobiográficas breves al límite de la ficción, encontramos en la ficción breve misma una multiplicidad de enunciaciones en primera persona: “yo”, “nosotros”, con posturas múltiples, que se encuentran también hasta en el irrealismo.

Esos “yo” son técnicos; parecen depender de una demanda general de personalización. Dudamos en atribuir esta demanda a un regreso de la expectativa romántica de marcas de originalidad o de autenticidad del sujeto, o a un debilitamiento de la imaginación de los lectores, quienes pedirían, por impregnación del *reality show* o del auge autobiográfico y biográfico, un mimetismo de confesión o de vivencia. Los “yo” imaginarios de la ficción breve pueden ser el “yo” héroe simple

del personaje que asume su papel decisivamente, sin otra precaución y sin entablar un diálogo con el lector. Por ejemplo, el joven aldeano de la Miteleuropa en la novela corta *Le Jour de vin et de roses*, de Alain Gerber; o el retrasado mental de *Le Bégaïement quand j'écris ça va*, de la antología *L'Air de riens*, de Monique Jouvancy; o los "yo" de la antología *La Marée du siècle*, de François Salvaing. El autorretrato fragmentado en los textos cortos de Pierre Autin-Grenier (*Toute une vie bien ratée*, antología) es menos una autobiografía que una postura reflejo de los *losers* de la literatura y del cine americanos. Son numerosos los "yo" héroe fantástico o maravilloso, o de fantasía. También diversas combinaciones de narrador, testigo o protagonista, se encuentran, como en *Jeux villageois*, de la antología *Les Cercles d'or*, de Michel Host, o en los textos de Roger Grenier (*La Salle de rédaction; la Mare d'Auteuil*, antologías), en los cuales el narrador protagonista, a menudo "asistente", "confidente", comenta vidas fragmentadas o erráticas que se entrecruzan en historias bosquejadas en unos cuantos elementos, refiriéndose con frecuencia a tipos (no mitos) literarios, y salpicadas de reflexiones melancólicas sobre los fracasos de vidas.

En cuanto llega el "yo" del cuentista, lo vemos que invita al "usted" del lector a participar en la escena: una comunicación intersubjetiva se instaure en la narración. Además de las obras ya citadas, es el caso de las parodias de Dominique Noguez, en el formato ideal de la novella: ya sea una farsa con la espontaneidad gidiana a la manera de *Paludes (Les Deux veuves)* o bien, en el "nosotros" de modestia universitaria, una parodia jubilosa de estudio universitario (*Les Trois Rimbaud*). El "yo - usted" del cuentista se añade al apóstrofo familiar y al diálogo directo con el lector en las novelas cortas de Christiane Baroche (*Giocoso, ma non...*, antología), donde el discurso sostiene su función fática de establecer y mantener el contacto entre el escritor y el lector.

Bajo la forma generalizada del "nosotros" y del "usted", de un discurso más argumentativo que de ficción, el cuentista engloba al lector en una humanidad común, en *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, antología de Philippe Delerm, o también en los textos cortos con tendencia

filosófica (*Une petite robe de fête*, antología), de Christian Bobin. Encontramos más a menudo el “yo” del autor que interviene en las ficciones del pasado para sacarlas de la historia y traerlas al presente de la narración: por ejemplo, los cortos ensayos/ ficciones de Pascal Quignard (*Petits Traités* a la manera de Pierre Nicole, siglo XVII; *Une gêne technique à l'égard des fragments*, sobre La Bruyère), o *Le Dernier des Égyptiens*, de Gérard Macé, sobre Champollion. Ese proceso de “pasado en el presente”, que recuerda el uso estético de formas pasadas, reanimadas y transformadas en un uso presente, es el contrario de la novela histórica que sumerge el presente del lector en el pasado.

Enfoque 3: El pasado en el presente

Estos relatos de memoria que son relatos presentes, la memoria estética de la tradición letrada, la reviviscencia interiorizada de formas pasadas que hemos mencionado, se acumulan en numerosas ficciones breves y hacen al presente lleno de pasado. El pasado en el presente se encuentra también en los relatos de reflexión autobiográfica de Pierre Bergougnieux (*Le Grand sylvain*, *L'Empreinte*, novellas) en los cuales afirma que habla a los muertos. Otro modo de pasado en el presente sigue siendo la tradición vivaz de los paseantes por el país, plasmada en pequeños volúmenes de “crónicas” (Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*) o de “cuadernos de bitácora” (Gil Jouanard, *C'est la vie*).

Aunque esta revigorización del pasado – incluido el de Japón – no es nueva en la literatura de nuestro país, no deja de tener un perfil bastante singular en la ficción breve que la hace significativa. Este nuevo vigor despierta el interés por el trabajo de memoria que se expresa desde los años ochenta en la ficción larga, con una forma bruta (novelas históricas, biográficas) o literaria (novelas con herencia ostensible); o hacia la interrogación que atañe a la raíz de la lengua y del ser colectivo e individual: la antigüedad interesa (el griego, el latín) y no solamente la antigüedad, sino también la infancia de la edad media, “los clásicos” – todos concebidos no como normas, cánones o producciones del espíritu rechazadas en la historia, sino en su “modernidad”, tomada en su nacimiento. En ello no podemos dejar de ver un vínculo con el redescubrimiento

del patrimonio que, desde los años ochenta, ha adquirido la importancia de un psicoanálisis colectivo, como si a los "Inmateriales" amnésicos posmodernos respondieran los *Lieux de mémoire* (*Lugares de memoria*), catalogados por Pierre Nora, en una interrogación de la identidad y del origen para "reencontrar sus puntos de referencia". Hasta el éxito popular obtenido por *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* tiene que ver con este nuevo descubrimiento del patrimonio, ya que Philippe Delerm consigna en esta obra el repertorio del patrimonio de la felicidad de vivir a la francesa. Forma de repertorio, como si este período de incertidumbre tuviese más sed de catalogación simple que de síntesis compleja.

CONCLUSIÓN

Las ficciones breves que este libro ha puesto en perspectiva presentan a la vez aspectos compartidos y soluciones individuales. Los aspectos compartidos son la calidad y la inventiva; la presencia del sujeto y del "yo"; el placer de lo imaginario y de lo "romanesco". Las soluciones individuales son la revigorización del pasado y la memoria del pasado en el presente; los ensayos de nuevos modos narrativos, la presencia de formas, el juego entre lo breve y lo largo en lo fragmentado; la presencia de maneras y de escrituras, incluyendo el regreso ostensible de la retórica. Hay que recordarlo: históricamente, la forma y la subjetividad son las dos directrices fundamentales de nuestra literatura.

Llegados a este punto, no podemos dejar de notar que en la obra de numerosos pintores y artistas plásticos se inicia, a principios de los años ochenta, una tendencia paralela de reanudación con la historia (incluyendo a Europa): regreso al oficio perdido, a la inspiración personal del sujeto, a formatos y técnicas antiguas, a la referencia a edades de oro de la pintura (del quattrociento al siglo XVIII) a través de un gran salto atrás por encima de la amnesia en cadena vanguardista. Este salto hacia atrás es bastante similar a la sutura de los tiempos operada por los escritores que reanudan el hilo con la herencia literaria y vuelven a traer, desde las edades de oro nacientes de

la Antigüedad, de la edad media hasta el siglo XVII, el fermento de elementos propicios para nutrir sus elecciones estéticas. Esas edades de oro son anteriores a la omnipotencia de la novela, "ante-novela" y, quizá, esta "ante-novela" sería una "anti-novela", o sea la novela paradigma de la obra literaria desde el siglo XIX. El regreso del pasado en una ficción breve floreciente significaría así el rechazo práctico, por actos, de la novela codificada que reclama el mercado, así como de la narración modernista esquelética. Significaría también que el "Nouveau Roman" y veinte años de hiperteorización un poco terrorista habrían congelado el acceso a la "novela-suma". El pintor Paul Klee proponía *"aprender esta manera particular de progresar que consiste en regresar a lo anterior, de donde procede lo que está por venir"*, como regresar sobre los propios pasos cuando uno se encuentra en un callejón sin salida. Esta noción a largo plazo de renacimiento que tratamos aquí se opone al canon vanguardista a corto plazo de progreso por ruptura.

¿Y si se tratara con este *aggiornamento* de responder a una situación histórica nueva? La dificultad de los Nuevos Novelistas para contar o para comenzar historias estaba anclada en la ruptura simbólica del ser humano surgida de la segunda guerra mundial, con sus genocidios y el temor nuclear, es decir, con el horizonte del fin próximo de nuestra historia que ha sido el nuestro en los decenios 1950-1970. La literatura ha reflejado un estancamiento en un presente aterrorizado y una amnesia del sujeto, a falta de futuro. La época que se abre en Europa nace de ese duelo y de este horizonte de fin de la historia. Nuestra reinstalación en las historias significa nuestra reinstalación en la Historia y en el paso del tiempo; un hilo que se reanuda. El porvenir que vuelve a abrirse, reabre el pasado y permite de nuevo la narración portadora de sentido.

El Festival de la novela corta de Saint-Quentin

Creado en 1985 a iniciativa de Martine Grelle, entonces Conservadora de la Biblioteca Municipal de Saint-Quentin, el Festival de la novela corta de Saint-Quentin es un festival de tamaño mediano, subsidiado por diversos fondos públicos, lo que le ha permitido soportar la crisis editorial de los años 1991-1994.

El Festival de la novela corta de Saint-Quentin, que se celebra cada año en la primavera, presenta dos características que lo distinguen de los numerosos festivales, salones y ferias del libro en Francia: se basa por una parte en lo escrito, pidiendo una novela corta inédita a cada autor invitado y, por otra parte, en la reunión en los establecimientos escolares, de un autor con una clase que previamente ha estudiado la obra con su profesor. Inicialmente, la idea era un escritor, un profesor y una clase: hacer descubrir a los alumnos de Saint-Quentin y de la región autores vivos, a través de una novela corta cuyo formato poco extenso permite un acceso fácil a una obra (en 1985, los envíos de escritores a los establecimientos escolares todavía eran muy raros). Por otro lado, un salón fijo recibe los stands de los editores y de revistas donde el público se reúne con los autores como en un salón del libro normal, con diversas animaciones.

Si bien los medios de acción y las formas del festival han podido evolucionar, el objetivo sigue siendo el mismo: favorecer la lectura de la novela corta, editando cada año un legajo de novelas cortas inéditas, solicitadas a la vez a escritores confirmados y a autores noveles, sin distinción de género (incluyendo policiaco, ciencia ficción u obras para jóvenes), y organizando encuentros entre estos escritores y el público, sobre todo escolar.

Las novelas cortas inéditas de los escritores invitados, al principio han sido impresas en papel periódico, formato tabloide e ilustradas, para mantener la tradición francesa o anglosajona de la prensa del siglo XIX. De 1985 a 1999

han sido tiradas cuatrocientas setenta y nueve novelas cortas en más de cuatro mil ejemplares, y difundidas gratuitamente en legajos en la ciudad. La maqueta ha sido modificada posteriormente: el formato tabloide en papel periódico se ha transformado en pequeño libro en papel vergé marfil, con cobertura ilustrada, y el legajo de periódico se ha cambiado por un estuche de libros.

La apertura al extranjero se ha revelado una opción esencial. El legajo presenta cada año a la lectura una novela corta de un autor extranjero invitado, en el idioma original y su traducción. Esta presencia extrafrancófona, inaugurada por Raymond Carver, ha propiciado la asistencia de Antonio Tabucchi, Muriel Spark, o Juan José Millas, entre otros. En este festival, que reserva un lugar esencial a las revistas de novelas cortas, un vivero de autores por descubrir, se han dado a conocer nuevos escritores y nuevas colecciones de novelas cortas.

Entre 1985 y 1999, han asistido a Saint-Quentin casi doscientos escritores. De poco más de treinta al principio, el número de escritores invitados una o varias veces ha aumentado a cincuenta o sesenta (invitaciones a escritores francófonos). Desde 1996, una nueva fórmula ha reducido este número a unos veinte, con una rotación, principalmente de autores de antologías publicadas durante el año; asimismo, el festival se instala en la plaza del ayuntamiento, bajo tiendas a donde acuden los alumnos para encontrarse con los autores, y donde se llevan a cabo los debates y reuniones con el público.

Varios premios son otorgados o acogidos por el Festival; en primer lugar, la Beca Goncourt de la novela corta, que recompensa una antología publicada durante el año, otorgada por los miembros de la Academia Goncourt. En lo que respecta a los premios conferidos por el Festival, el Premio del Joven Novelacortista, que se apoya en la lectura de la prensa, es atribuido a siete categorías de edad; y el Premio de la novela corta de la Ciudad de Saint-Quentin, que asciende a diez mil francos (mil quinientos euros), recompensa una antología inédita. La mayoría de los autores que han ganado este premio han sido publicados posteriormente en revistas o editados en antologías.

El Festival de la novela corta de Saint-Quentin puede prevalerse de su papel de precursor y de su eficacia en el reconocimiento de la novela corta. Consecuencia no prevista: este Festival favorece la formación de un medio de novelacortistas, lo que ha sido particularmente posible los años en que los autores invitados se reencontraban de un año al otro y leían mutuamente tanto sus obras como entrevistas sobre su trabajo realizadas por periodistas interesados de *La Voix du Nord* en el suplemento de la edición local dedicada al Festival.

Desde 1998, el Festival de la novela corta se ha transformado en **Festival de la novela corta y del cuento**. De esta manera, renueva su temática al tiempo que debate sobre los aspectos comunes a todas las formas de relatos breves.

Información: Ville de Saint-Quentin
Bibliothèque Municipale, 9, rue des Canonniers
02100 Saint-Quentin



Réalisation **adpf** Pascale Thumerelle, Anne Parian
6, rue Ferrus. Paris 14 ●
Fabrication 4m. Dessin+Typographie Dinamo S P Millot.
Composé en Architype Renner, Amb+ B-Dot & Itc Cushing
Imprimé sur papiers Munken elk 1.5 115 grs pour les pages
intérieures, Fedrigoni Symbol freelifa E/E raster blanc 170 grs
pour la couverture.

© **Ministère des Affaires étrangères – adpf ●**
Novembre 2000/12 500 exemplaires. isbn 2-911127-78-1/80 ff

Titres parus

Aragon
Architecture en France
Art contemporain en France/épuisé
Bande dessinée en France
Balzac (Honoré de)
Bernanos (Georges)
Breton (André)
Chateaubriand (François René de)
Cinéma français
Cinéma français 2
Cinquante Ans de philosophie française
1. Les années cinquante
2. Les années structure, Les années révolte
3. Traverses
4. Actualité de la philosophie française
Écrivains francophones/épuisé
Écrivains français d'outre-mer/épuisé
France – Allemagne
France – Arabies
France – Grande-Bretagne
Gracq (Julien)
La Fontaine (Jean de)
L'Essai
L'État
Lévi-Strauss (Claude)
Lire la science
Livres français pour la jeunesse/épuisé
Livres français pour la jeunesse 2/épuisé
Malraux (André)
Maupassant (Guy de)/épuisé
Médecine en français/épuisé
Michaux (Henri)
Musique en France
Nouvelle Médecine française
Philosophie contemporaine en France/épuisé
Photographie
Poésie contemporaine en France/épuisé
Polar français
Roman français contemporain/épuisé
Roman français contemporain 2
Sarraute (Nathalie)
Sciences humaines et sociales en France
Simon (Claude)
Sport et Littérature
Théâtre français
Voltaire

À paraître

Berlioz écrivain
Poésie contemporaine
La France technologique

Le texte publié dans ce livret
et les idées qui peuvent s'y exprimer
n'engagent que la responsabilité
de leur auteur et ne représentent
en aucun cas une position
officielle du ministère des Affaires
étrangères.

