Au cœur de toutes les renaissances, une traversée de la matière fictive : la longue histoire des genres narratifs brefs en France

Michel Lord

> Oui, il faut ce soir que ce soit comme dans le conte que mon père me lisait, soir après soir, quand j'étais petit, […] pour me calmer, soir après soir, pendant des années il me semble ce soir [1].

L'AMOUR du genre humain pour les histoires brèves remonte à la nuit des temps. Depuis toujours, on s'est plu à se réunir au coin du feu, dans une grotte, une chaumière ou dans un salon huppé, pour se distraire, s'instruire même, en se racontant des histoires vraies, réalistes, fictives, comiques, épiques, tragiques, merveilleuses, fantastiques, le plus souvent courtes, ou par fragments, car on n'avait que peu de temps pour se distraire, s'égayer ou se faire peur, histoire d'oublier la rudesse de la vie ou simplement d'en jouir.

On le sait, le conte et la nouvelle ont des histoires entrelacées, le premier plongeant ses racines dans la plus ancienne oralité, la seconde trouvant sa forme dans l'écriture à la fin du Moyen Âge dans l'Italie renaissante de Boccace. Pour ces raisons de consanguinité, je propose d'aborder la problématique de l'évolution du faire narratif bref sous un angle historique, en remontant aux origines, mais en me limitant à l'histoire

1. Samuel Beckett, « Le calmant », *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955, p. 46.

littéraire en France, vaste champ esthétique que les Québécois partagent avec la mère patrie.

Le lai est la plus ancienne forme brève produite en français. Né au XIIe siècle, il est à la fois narrativisé et versifié (comme l'épopée). On en parle généralement comme des récits en vers (l'envers du poème en prose). Le genre est célèbre, car il a été pratiqué entre autres par Marie de France, qui vit à la cour d'Henri II Plantagenet d'Angleterre, et qui y compose ses lais entre 1160 et 1178. Œuvres fondatrices, elles s'inscrivent dans ce qu'on a convenu d'appeler la « Matière de Bretagne », car l'imaginaire y est celtique, païen donc, nourri de magique, de merveilleux, relevant encore plus du conte que de la nouvelle.

Ce qui intéresse Marie de France, ce sont avant tout les amours mémorables et difficiles des dames et de leurs chevaliers. Le lai se trouve ainsi à la jonction de la Matière de Bretagne et du roman [2] courtois, dans lesquels des amoureux s'aiment en secret, et à l'opposé de la Matière de France, qui donne dans l'épopée (par exemple, *La chanson de Roland* et autres chansons de geste). Le récit, de forme simple, canonique, retrace la vie d'un personnage (ou un épisode de celle-ci). Les motifs récurrents en sont les femmes éplorées, tenues captives, ou les femmes envieuses ; les hommes jeunes et solitaires sont à la recherche de l'amour et les plus âgés, comme les maris cruels, jaloux, tiennent le rôle d'opposant, d'empêcheur de tourner en rond. Il y a aussi des animaux extraordinaires, parlant comme dans la fable, des monstres, qui font que le lai a aussi des racines folkloriques.

Ainsi, dans « Le biclavet », un homme se change en loup-garou, mais sa femme méchante lui vole ses vêtements (sans lesquels il ne peut retrouver sa forme humaine) ; un jour, il rencontre un roi qui l'emmène à sa cour où il revoit sa femme, à qui il mange le nez ; cette dernière explique tout, et

2. La nouvelle courtoise existe également, comme la célèbre « Châtelaine de Vergy », texte anonyme du XIIIe siècle (dans André Mary, *La chambre des dames*, Paris, Boivin et cie éditeurs, 1922, p. 197-209).

on redonne les vêtements au loup qui retrouve sa forme humaine. « Lanval » est plus courtois avec un jeune chevalier solitaire et malheureux à qui une belle dame apparaît, exigeant qu'il garde le secret de cet amour ; le jeune homme, victime de la méchanceté de la reine — car il résiste à ses avances —, est sauvé par la belle dame qui l'emmène dans un pays enchanté. Il n'y a pas que les chevaliers qui aident les princesses, le contraire existe aussi. Ces œuvres, tantôt merveilleuses avec leurs apparitions et transformations magiques, tantôt cruelles, avec leur lot de trahisons, préfigurent, à leur façon, certaines pratiques des formes brèves à venir.

Le « grand » genre qui établit un relais entre le lai et la nouvelle en bonne et due forme est le fabliau. Ils ne sont pas légion : « L'immense majorité des fabliaux a péri : Joseph Bédier en compte 147 seulement — 92 anonymes, 55 signés du nom d'environ 30 auteurs. C'était, de toute évidence, une littérature orale que l'on a dû fort peu mettre en forme écrite [3]. » Néanmoins, les fabliaux continuent de faire fleurir et progresser le genre bref au XIIIe siècle. Du lai au fabliau, on assiste alors au passage de l'imagination pure au goût du fait authentique, du merveilleux au réalisme, des aventures chevaleresques aux aventures de vilains, bien que l'on ait vu que le lai peut contenir son lot de vilénie.

Jean Bodel, mort en 1209, est le premier à écrire des fabliaux, et le dernier, Jean de Condé, au début du XIVe siècle, le plus célèbre étant Rutebeuf. Au XIIIe siècle, la féodalité se transforme rapidement. C'est l'époque des grandes croisades contre les Albigeois et les Arabes, le siècle du roi saint Louis (1226-1270), de la construction des grandes cathédrales (Chartres, Strasbourg, Metz…), de la fondation de l'Université de Paris (1200), de la Sorbonne (1258). Bref, une première renaissance au cœur du Moyen Âge. Le savoir se répand, les idées bouleversent les mœurs, les seigneurs cèdent un peu de leur pouvoir aux serfs et aux vilains. Les marchands se

3. Pierre Jourda, « Préface », dans *Conteurs français du XVIe siècle*, Paris, Gallimard, 1956, p. xiii.

regroupent en guildes, les artisans en corporations, en confréries. Les distinctions entre les classes sociales s'accentuent. D'où sans doute des questionnements, des remises en question de l'ordre social, des injustices. Selon Marie-Thérèse Lorcin (*Façons de sentir et de penser : les fabliaux*, Paris, Champion, 1979), les fabliaux traduiraient l'amertume des jeunes classes de clercs et de chevaliers errants et sans argent. Ces jeunes constituent un milieu proche des jongleurs, diffuseurs des fabliaux. Le ton se fait comique, moqueur, critique.

Ainsi, dans « Estula » (fabliau anonyme), deux pauvres cherchent à voler des légumes à un riche ; le père riche envoie son fils et son chien, Estula, pour faire déguerpir les voleurs, mais ceux-ci font preuve d'intelligence et parviennent à berner les riches en leur faisant croire que leur chien parle (c'est eux qui répondent à la place du chien). Sur le mode réaliste et comique, nous aurions là un ancêtre des fables animalières, façon La Fontaine.

La religion est également sujette à critique. Ainsi Rutebeuf, dans « Le prêtre crucifié », représente un prêtre qui mène une vie de débauche avec la femme d'un autre ; puni par le mari, il y laisse ses parties génitales. Le conte cruel n'est pas l'apanage des Sade ou autres Villiers de L'Isle-Adam à venir.

La fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance (du XIVe au XVIe siècle) voient l'apparition de la nouvelle moderne, dont l'effet sera décuplé grâce à l'invention de l'imprimerie par Gutenberg (1455) : les « nouvelles », comme le reste, se répandent de plus en plus vite. Le modèle en est le *Décaméron* de l'Italien Boccace (XIVe siècle), qui exerce une grande influence en France. Comme son titre l'indique, le recueil offre cent nouvelles racontées en dix jours par sept femmes et trois jeunes gens : les récits portent sur les pestes et les ravages du XIVe siècle, sur des escrocs, des marchands orientaux ou italiens.

Sur ce modèle, et ce, dès 1462, le duc de Bourgogne et ses amis réunis autour de lui publient ce qui est le premier recueil collectif, *Cent nouvelles nouvelles*. Chaque nouvelle

est autonome, mais le tout est lié par le fait que des hommes sont rassemblés pour se conter des histoires. Prétexte : le séjour du jeune Louis XI, alors dauphin de France, chez Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Le contenu est celui des histoires que l'on se raconte après avoir bien bu : le fonds est encore celui des fabliaux, mais surtout de Boccace. C'est facétieux, grivois, volontiers grossier. Des histoires de maris trompés, de bourgeois bernés. *Cent nouvelles nouvelles* est une œuvre qui manifeste aussi l'esprit de la France au sortir de la guerre de Cent Ans et qui préfigure l'esprit de liberté propre à la Renaissance encore à son aube, avec ses joyeusetés toujours médiévales, le tout étant dominé par le principe du plaisir (gaulois).

En 1505, Philippe de Vigneules publie un recueil qui porte le même titre que les *Cent nouvelles nouvelles* bourguignonnes. L'auteur, un marchand de Metz, s'inscrit dans la même lignée, qu'il connaît fort bien par ailleurs, avec ses histoires de taverne, salées, scabreuses, scatologiques même (nous sommes bien dans le siècle de Rabelais). De par ses origines, Vigneules s'intéresse moins aux gens de la cour qu'à ceux de métiers, qui pullulent en ces temps de corporations de maîtres et d'apprentis et de guildes de marchands.

Le grand œuvre français du siècle est sans doute *L'heptaméron* (1540) de Marguerite de Navarre, qui contient soixante-dix nouvelles. Des voyageurs français, espagnols et autres se rencontrent dans une auberge des Pyrénées et se racontent des histoires pour se distraire. Les sujets tournent encore souvent autour des figures de maris trompés, d'infidélités.

Autre Bourguignon remarquable, Bonaventure des Périers est considéré comme « le meilleur [conteur] de son siècle, si l'on excepte Rabelais[4] ». Cela surtout à cause de son recueil intitulé *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558) que Charles Nodier appréciait particulièrement. L'auteur puise aux sources les plus diverses, tant orales que littéraires, et se

4. Marie-Madeleine Fontaine, « Des Périeurs, Bonaventure », dans Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française. A-F*, Paris, Bordas, 1984, p. 632.

distingue par son sens de l'humour et de la facétie, comme son titre l'indique bien.

Au XVIIe siècle, grande période du classicisme où règne la célèbre doctrine de la primauté des Anciens sur les Modernes, la nouvelle souffre d'un certain recul. Cela, sans doute parce que les Anciens n'ayant pas vraiment pratiqué la narration brève, le genre se trouve déclassé aux yeux de la plupart des écrivains classiques. Il y a tout de même quelques auteurs qui s'adonnent au genre bref, marqués pour certains, dont Charles Sorel et Paul Scaron, par l'influence espagnole, portée par Cervantès dont le *Don Quichotte* déborde des frontières espagnoles, et qui donne vers la fin de sa vie un recueil intitulé *Nouvelles exemplaires* (1613). L'ouvrage paraît pour l'époque moins important que le *Décaméron*, mais laisse tout de même sa marque, en raison de la notoriété de son auteur. Il est composé d'histoires héritées de la tradition qui remonte à l'Antiquité (Plaute), construites sur des archétypes de personnages (jeune fille éplorée, bon brigand…) avec un manque initial qui sera comblé en fin de parcours. Charles Sorel, dans *Les nouvelles françoises* (1623), offre ce type de récits, avec des histoires d'amours empêchées, de fuites et de poursuites, puis avec *happy ending* et mariage. Paul Scarron, de son côté, dans *Les nouvelles œuvres tragi-comiques, tirées des plus fameux autheurs espagnols* (1655), présente surtout des traductions-adaptations, preuve s'il en est de l'influence espagnole en France au XVIIe siècle (pensons également au *Cid* de Corneille).

Une figure se démarque toutefois, bien que ce soit du côté du conte et non de la nouvelle, mais qui faisait encore l'admiration de Charles Nodier[5] et de Théophile Gautier : Charles Perrault et ses *Histoires ou contes du temps passé*

5. « Venu l'âge du romantisme, celui des collecteurs de contes et de chansons populaires, Perrault franchit enfin les portes du purgatoire. Nodier […] trouve en lui une âme fraternelle [tandis que Théophile Gautier dira de « Peau d'âne » que c'est "le chef-d'œuvre de l'esprit humain, quelque chose d'aussi grand dans son genre que l'*Iliade* et l'*Odyssée*" », Gilbert Rouger, « Introduction », Perrault, *Contes*, Paris, Classiques Garnier, 1967, p. li.

(Contes de ma mère l'oie) (1697), avec sa panoplie de contes célèbres (« Le petit Poucet », « Le petit Chaperon rouge », « La barbe bleue », « Le chat botté », « La belle au bois dormant », « Cendrillon », « Peau d'âne »), parus d'abord sous le nom de son fils, parce que son auteur craignait que ça ne fasse pas sérieux. Or, pour Perrault, les contes de fées ont une grande valeur parce qu'ils sont enjoués et utiles, divertissants pour leur histoire et instructifs pour leur morale. Il fonde ainsi une « Petite Académie des contes de fées », dont il est le président et son fils, le secrétaire. Il y a alors une vogue du conte de fées en France de 1683 à 1704, qui culmine avec la parution en 1704 des contes des *Mille et une nuits*, traduits par Gallant, et qui donnera naissance à une vague de contes orientaux.

Au XVIIIe siècle, quelques grands noms sont associés au genre narratif bref. Historiquement, ce qu'on a appelé les Lumières, et qui correspond à l'*Aufklärung* allemand et à l'*Enlightenment* anglais, prend forme en France autour des encyclopédistes que sont D'Alembert, Montesquieu, Voltaire et Diderot, ces deux derniers ayant brillamment pratiqué le genre narratif bref. Ils admirent beaucoup les institutions anglaises (démocratie, philosophie ouverte, idée de tolérance à une époque où la censure est encore très forte). On rejoint en droite ligne l'idée maîtresse de la Renaissance, fondée sur l'appétit de savoir, mais à quoi s'ajoutent un certain relativisme dans l'évaluation des connaissances et une remise en question de certains dogmes. Diderot et Voltaire exploitent cette problématique, le premier offrant des nouvelles qui souvent prennent la forme du dialogue philosophique, alors que Voltaire publie de longs contes[6] inspirés par la vogue

6. Le XVIIIe siècle — comme bien d'autres époques, y compris la nôtre encore — use librement des appellations génériques. *Candide* est-il un conte ou un roman ? Selon Michelle Béguin et Jean Goldzink, « nul critère ne permet de distinguer à coup sûr un court roman d'un long conte (ou d'une longue nouvelle). *Candide* […] et même *Zadig* […] peuvent se réclamer du genre romanesque qui, comme on sait, n'obéit à aucune règle stricte, transgresse toutes les frontières et toutes les définitions. Le terme le plus neutre serait celui de *Récits*. Mais nul éditeur ne l'a jamais employé comme titre pour les fictions

orientale, mais au ton toujours satirique et sarcastique, fort critique du comportement humain (*Candide*, *Zadig*). On le voit souvent aussi comme un des précurseurs de la littérature de science-fiction (*Micromégas*). Dans le même sens, Jacques Cazotte, avec *Le diable amoureux*, longue nouvelle d'influence espagnole, est considéré comme l'auteur du premier texte fantastique en langue française. On le voit, le genre narratif bref se trouve souvent à la source de très nombreuses pratiques génériques. Le XVIIIe siècle opère ainsi la transition entre le classicisme et le romantisme, et signale la fin des codes anciens et l'ouverture à des codes nouveaux.

Le XIXe siècle est assurément le grand siècle du roman, mais la nouvelle n'y est pas en reste avec une panoplie de grands auteurs toujours très connus (Balzac, Stendhal, Charles Nodier, Gautier, Nerval, Maupassant, Villiers de L'Isle-Adam, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, Daudet, Mérimée, Stendhal, Zola, Huysmans) et son feu roulant d'esthétiques : le romantisme et le fantastique (Balzac, Gautier, Nerval…), le réalisme (Balzac encore, Maupassant, Flaubert), le naturalisme (Zola), le symbolisme ou le décadentisme (Huysmans). La grande figure est certes celle de Maupassant, mais presque tous les grands romanciers (Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola) ont touché à la nouvelle au cours de leur carrière.

Chose étrange, le XXe siècle semble moins important que le précédent pour la nouvelle en France : peu de très grands noms s'affirment dans la nouvelle, toute la place semblant être prise par le roman : Proust, les romanciers surréalistes (Breton, avec une exception de taille, Louis Aragon et son recueil *Le mentir vrai*), les romanciers du déchirement psychologique (Gide, Mauriac…), les romanciers existentialistes (Sartre, Camus qui pratiquent tout de même

---

voltairiennes » (*Candide ou l'optimisme. Conte (philosophique) ou roman*, Paris, Petits classiques Larousse, 2002, p. 18-19). Je cite cette réflexion pour justifier l'inclusion des œuvres de Voltaire dans le corpus narratif bref, bien que je sois en désaccord avec les remarques sur l'absence de règles romanesques. Cette seule question mériterait un ouvrage complet. L'œuvre narrative de Voltaire demeure un exemple éloquent de flottement générique.

occasionnellement la nouvelle, Sartre avec *Le mur* et Camus, *L'exil et le royaume*).

Dans la période subséquente, surtout celle du Nouveau Roman (Robbe-Grillet, Butor, Sarraute…), on trouve peu ou pas de nouvelles, si ce n'est *Instantanés* (1962) de Robbe-Grillet. Nous pouvons aussi mentionner *Nouvelles et textes pour rien* (1955) de Samuel Beckett, écrivain irlandais qui écrit et publie en français chez le même éditeur (Minuit) que les néoromanciers.

Les plus grands noms de la nouvelle, « la mal-aimée du XXe siècle français[7] », ne sont pas considérés sauf exception comme des grandes figures de l'institution littéraire, les plus célèbres étant Marcel Aymé, Marcel Arland, Jean Giono, Jean Giraudoux, Pierre Gripari, Paul Morand, André Pieyre de Mandiargues, Marguerite Yourcenar, Daniel Boulanger.

Reste que le siècle n'est pas exactement en reste, René Godenne[8] recensant des centaines de recueils pour les seules années 1940-1985. Mais brièveté essayistique oblige, il faut ici se limiter dans l'illustration de l'apport du siècle dernier. Pour ce faire, j'aimerais clore ce trop bref essai en évoquant deux œuvres exemplaires, bien qu'elles soient aux antipodes de la pratique nouvellière, l'une donnant dans le « fantastique » et l'humoristique (Aymé[9]), l'autre, dans le réalisme (Camus[10]). Ce faisant, j'aime croire que ces œuvres contemporaines se rattachent au « fantastique » des premiers lais et au réalisme foncier teinté d'humour des fabliaux et des nouvelles de la Renaissance.

Signe de l'évolution des temps, Aymé vouait une admiration sans borne à l'auteur de *Tintin*, Hergé, et à son œuvre,

---

7. Alain Juillard, *Le passe-muraille de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 16.
8. René Godenne, *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Librairie Droz S. A., 1989, 392 p.
9. « Un des nouvellistes majeurs du XXe siècle », *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, p. 62.
10. Camus n'a publié qu'un seul recueil de nouvelles, *L'exil et le royaume*, que Godenne qualifie d'« exemplaire » (p. 89), ce qui n'a rien d'étonnant chez cet auteur de premier plan, lauréat du prix Nobel de la littérature.

évidemment. Pour lui c'était « la seule littérature qui compt[ait] en France [11] » à ce moment-là — le milieu du XXe siècle. Chez Aymé, on trouve un refus du conventionnel, comme chez Borges et Cortázar. Et comme eux, il écrit beaucoup de contes et de nouvelles — presque une centaine [12] en tout —, cela, sans compter ses romans et son théâtre. Comme chez beaucoup de nouvelliers aussi, il y a un lien chez lui entre la pratique du journalisme et de la nouvelle : « même goût du concret, de la concision, du fait divers, de l'événement coup de poing et du reportage [13] ». Il publie ainsi environ 250 articles dans les journaux et les périodiques. Selon Yves-Alain Favre, Marcel Aymé « voyait [...] dans l'article de journal un moyen d'observer les hommes en guettant dans l'actualité un fait intéressant ou un trait de mœurs remarquable [14] ». C'était pour lui une façon d'exécuter des esquisses dont il se servait parfois dans ses romans et ses nouvelles : une sorte de sociologie empirique. Il travaillait un peu à la manière de La Bruyère (*Les caractères*, ouvrage qu'il admirait et pour lequel il a donné une préface). Il aimait aussi, comme Théophile Gautier, les *Contes* de Charles Perrault. Un esprit contrasté, porté à la fois sur le réalisme le plus quotidien, sur la satire individuelle et sociale, et aussi sur une forme de merveilleux, d'humour noir, de fantas(ma)tique et même de science-fiction.

Dans *Le passe-muraille* (1943), Aymé joue sur les sous-genres les plus divers. La nouvelle éponyme, par exemple, renoue avec un certain magique païen, et a donc des affinités lointaines avec le lai de Marie de France et les contes de Perrault. Elle consiste en une série d'événements qui surviennent dans la vie de Dutilleul, simple employé de bureau

11. *Le passe-muraille de Marcel Aymé*, p. 13.
12. « Une contribution d'une telle ampleur prend place parmi les grands corpus de récits courts que compte la littérature française : ceux de Guy de Maupassant, de Paul Morand, de Daniel Boulanger », *Le passe-muraille de Marcel Aymé*, p. 16.
13. *Le passe-muraille de Marcel Aymé*, p. 19.
14. *Le passe-muraille de Marcel Aymé*, p. 21-22.

qui se découvre un don, celui de passer à travers les murs, et qui s'en sert pour faire tout à sa guise, cambrioler des banques, s'enrichir, s'évader de prison à répétition pour finir par être emmuré, figé dans la pierre, après avoir pris des cachets pour guérir un mal de tête. La nouvelle se termine sur l'image étrange de « la fin de la carrière et le regret des amours trop brèves [15] ».

Dans « La carte », le texte propose une vision science-fictionnelle dystopique de la réalité, le narrateur rédigeant son journal intime dans un monde de plus en plus absurde où le temps est rationné : certains auront « droit à tant de jours par mois d'existence, selon leur degré d'inutilité » (p. 60). Le narrateur trouve d'abord « cette idée aussi heureuse que poétique » (p. 60) mais, s'enfonçant de plus en plus dans cette irréalité aussi invraisemblable qu'implacable, il se dit un certain 34 juin qu'« il a enfin rencontré la femme de [s]a vie » (p. 77) qui, elle, veut faire « l'impossible pour être rentrée avent le 60 juin » (p. 77), mais le 5 juillet, il note qu'il « souffre comme un damné » (p. 79), et le 6 juillet, alors que prend fin le décret : « Ça m'est indifférent. » (p. 79)

« Les Sabines » est presque plus délirant encore avec cette femme du nom de Sabine qui découvre qu'elle a le don d'ubiquité et qui se démultiplie par milliers dans des êtres qui vivent d'amour libre, jusqu'à ce que survienne le repentir. Elles voient que « les plaisirs de l'amour [sont] de flatteuses illusions » (p. 53). Mais « des horreurs se perpètrent » (p. 55) toujours, et « des milliers d'amoureuses batt[ent] leur coulpe, se ru[ent] à la pureté » (p. 56). « Dieu lui-même » (p. 56) intervient dans le décor pour énoncer une morale du comportement général des êtres, dont le destin de Sabine est un exemple « assez spectaculaire » (p. 56). À la fin, un gorille l'étrangle. Au même instant, toutes les Sabines meurent : « On pense [que la Sabine originale] est en paradis et qu'au

15. Marcel Aymé, *Le passe-muraille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1943, p. 19. Dans la suite de l'essai, les renvois à la pagination seront donnés entre parenthèses dans le corps du texte.

jour du jugement dernier, il y aura plaisir pour elle à ressusciter de ses soixante-sept mille corps » (p. 58). Dans cette évocation de l'Apocalypse selon saint Jean, nous avons là ce que les anciens appelaient un *exemplum*, bien qu'il soit des plus satiriques, parodique des récits bibliques et des vies de saints.

Tout comme Aymé et de nombreux nouvelliers au XXe siècle, Camus exerce toute sa vie le métier de journaliste. En 1938, il pratique le métier à *Alger Républicain*, journal de gauche. Il y écrit des articles où il dénonce les injustices et où il révèle la misère des Berbères algériens, qui est plus grande que celle de certains colons pauvres. En Kabylie, la majorité des terres étaient possédées par les colons français. Camus est censuré et le journal est interdit. Contestataire, Camus prend fait et cause pour les petites gens et la liberté d'expression. En 1940, il travaille pour *Paris-Soir* et, en 1943, pour *Combat*, journal clandestin financé par la Résistance. Pendant la guerre d'Algérie dans les années 1950 et 1960, il écrit des articles sur les problèmes de l'Algérie dans *L'Express* (Paris). Il n'est donc pas étonnant que, dans le recueil *L'exil et le royaume*[16] (1957), l'année même où il reçoit le Nobel de la littérature, il exploite des thèmes des plus concrets et mette en discours des personnages affrontant des situations existentielles difficiles.

Ainsi, dans « La femme adultère » (on songe au célèbre motif du fabliau), une femme accompagne son mari lors d'un voyage d'affaires dans le sud désertique de l'Algérie. Partout règne le silence. Son mari est à côté d'elle, mais ils sont comme absents l'un à l'autre. S'aiment-ils ? Tout se passe comme s'il n'y avait plus d'appel humain, de communication. Une nuit, elle retourne voir le désert qu'elle avait découvert dans la journée, et là, elle a comme une extase sensuelle, charnelle. Elle se laisse pénétrer par « l'eau de la nuit[17] », rentre et pleure.

---

16. Albert Camus, *L'exil et le royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957, 190 p.
17. *L'exil et le royaume*, p. 34.

C'est aux corporations médiévales que l'on pense dans « Les muets », alors qu'au terme d'une grève qui n'a rien donné des ouvriers (tonneliers) rentrent à reculons au travail. Ils ont décidé de garder le silence devant le patron. Celui-ci cherche à rétablir la communication sans succès. À la fin de la journée, la fille du patron a une attaque. Les ouvriers s'en tiennent aveuglément à leur consigne du silence en dépit de tout.

Je termine avec une nouvelle aux accents presque aussi romantiques que contemporains, « Jonas », qui illustre le cas d'un peintre parisien victime de son succès. Son appartement est envahi par des amis. Il finit par s'isoler pour peindre, mais ne réussit à rien faire. Il devient un peu fou et, à la fin, sur une toile vierge, on ne sait pas s'il a inscrit *solitaire* ou *solidaire*. Ce drame de la solitude et du silence est celui de l'artiste contemporain. On dit que c'est là une des métaphores de la vie de Camus, et aussi sans doute de nombreux autres artistes.

Ces nouvelles de Camus semblent faire écho au narrateur de la nouvelle « Le calmant » de Samuel Beckett qui lutte avec le langage et le silence : « Je préparai donc ma phrase et ouvris la bouche, croyant que j'allais l'entendre, mais je n'entendis qu'une sorte de râle, inintelligible même pour moi qui connaissais mes intentions. Mais ce n'était rien, rien que de l'aphonie due au long silence [18]. »

Entre la prolifération fantasque à la Aymé et l'existentialisme austère, discret, menant au silence chez Camus, l'univers nouvellier contemporain continue de se déployer. Au cours du dernier demi-siècle, on sait que la nouvelle s'est fondamentalement transformée, comme elle l'a toujours fait en se frottant aux divers modes de pensée qui se bousculent depuis plus de huit siècles en France et ailleurs.

Du XIIe au XXe siècle, nous assistons ainsi à travers l'histoire de la nouvelle française à des tentatives parfois vaines,

18. *Nouvelles et textes pour rien*, p. 53 (« Le calmant » a paru dans *Nouvelles* en 1945).

parfois réussies pour vaincre ce que Pascal appelait « l'effrayant silence éternel de ces espaces infinis qui nous entourent ». Du lai merveilleux aux formes variées de la nouvelle contemporaine, l'imaginaire qui s'offre dans le genre narratif bref semble incommensurable. Tout autant que le roman, il a de tout temps accompagné le genre humain et sert de témoin privilégié pour en comprendre les multiples trajectoires esthétiques, formelles, existentielles, historiques, sociologiques et philosophiques même.