

TERESA CIEŚLIKOWSKA
Łódź

LES TRANSFORMATIONS DES FORMES ÉPIQUES BRÈVES: NOUVELLE, RÉCIT

(Introduction à une discussion sur le problème)

L'attention des critiques de la littérature moderne se trouve surtout attirée par l'évolution de l'épique romanesque. C'est à sa forme la plus récente, la plus attrayante et la plus riche en perspectives, dite antiroman qu'on le doit. Les genres épiques brefs n'ont point suscité d'intérêt aussi général. L'étape actuelle de leur évolution ne mérite-t-elle pas cet intérêt?

Ce phénomène qui apparaît dans la phase actuelle du roman, se laisse aussi observer dans un autre genre littéraire, le récit. On en reparlera encore, bien que ce genre ne soit pas le seul qui est digne d'intérêt dans le domaine de l'épique brève.

On ne peut éviter de se servir de définitions telles que genre épique „bref“ ou „prolix“, faute d'autres termes qui auraient distingué et généralisé en même temps, bien que ceux-ci ne portent qu'un caractère mécanique (extérieur). Toutefois lorsqu'il s'agit d'une division subséquente en genres épiques, on est d'avis, le plus souvent, que les distinctions purement mécaniques de ce type sont irremplaçables dans l'état actuel de la science théorique littéraire à cause du fait que les extensions d'autres concepts génériques empiètent les unes sur les autres. Cependant l'adoption de ce critère de division n'exclut pas la possibilité d'observations et de tentatives en vue d'indiquer certains traits qui se répètent comme traits typiques des structures par lesquelles les formes épiques brèves diffèrent entre elles.

A cause de la masse des matériaux de textes et de l'aspect adopté de la littérature moderne, il nous faut admettre les cadres temporels qui s'étendent depuis la I^{ère} guerre mondiale à travers la II^{ème} guerre jusqu'à présent (les années 1918—1960) ainsi que les pays réputés par des épiques célèbres, auteurs de nouvelles et de récits.

L'épique des formes brèves d'entre les deux guerres est placée, au point de vue thématique, dans le cadre du catastrophisme: obsession de la mort, obsession de la culpabilité, angoisse devant l'éphémère, perplexité

à l'égard du temps qui passe sans retour. Le thème de la terreur est caractéristique (ce qui ne veut nullement dire exclusif) et revient fréquemment dans l'oeuvre nouvelliste à laquelle il est assez étroitement lié durant de longues époques littéraires. D'une part, ce lien s'explique par le fait d'avoir basé la construction nouvelliste sur une structure dramatique qui, de pair avec le catastrophisme, a donné des effets faisant penser au pathétique de la tragédie antique. D'autre part, le lien en question tout en se laissant expliquer par la structure dramatique de la nouvelle, ramène à la genèse de celle-ci: à l'anecdote primitive¹ ainsi qu'aux éléments dynamiques qui y sont contenus potentiellement (à côté des éléments statiques) et développés sur le plan littéraire dans l'anecdote en tant que genre littéraire² de même que dans la nouvelle.

La diversité des conceptions philosophiques et littéraires, propres aux années d'entre les deux guerres, à celles de la deuxième guerre et à l'époque contemporaine, avait formé maintes modifications structurales de la nouvelle.

I

C'est l'expressionnisme qui s'est montré particulièrement favorable à ce genre de prose succincte. Non seulement l'épique du fantastique infernal de S. Grabiński (*Niesamowite opowieści*), celui de J. W. Wy-mark *Monkey's Paw*, ou les péripéties du suicidé inconséquent du *Palace Hôtel Thanathos* de Maurois³, mais même l'épique basée sur les conventions du réalisme (au sens strict du mot), bien qu'elle se serve d'accessoires de terreur fantastique en fonction de motivation symbolique⁴, avaient donné naissance à une forme cohérente de la nouvelle.

¹ Comp. les matériaux pour le dictionnaire de genres littéraires: récit, nouvelle. [(Zag. Rodz. Lit. IV, 1 (6)].

² Éléments structuraux qui conditionnent l'existence de l'anecdote (de même que le caractère conventionnel de la nature des autres genres littéraires): présentation du système des vecteurs représentant des catégories contradictoires et leur entrée en collision à un moment donné appelé „pointe“. Je passe sous silence le problème de l'anecdote humoristique comme étant liée aux problèmes du sens du comique et qui constitue un problème analogue à celui dont il est question.

³ C'est une modification de la nouvelle qui accentue l'approfondissement de la ligne dramatique au moyen d'un prolongement considérable de la phase de l'*anagnorisis* et de l'application d'une double pointe. L'affabulation, présentée dans le récit du héros-narrateur, met en évidence la convention de l'anecdote. C'est un exemple typique de la structure générique en train de s'élargir et conservant en même temps ses procédés traditionnels (classiques).

⁴ *Skorpiony* de T. Czyżewski, *Dowcip kapitana Kiralyi* de H. Worcell (sans employer d'accessoires), conf. *Z teki dwudziestolecia* (choix de récits), War-

Une autre forme de technique nouvelliste de l'époque, ne renonçant pas au climat expressionniste et clinique, rattache, par une construction parallèle des deux trames du récit (sort de l'homme, sort du chien)⁵, ces trames à la forme naturaliste de la nouvelle tout en suivant celle-ci dans son effort à rompre la convention classique du genre et définissant par là la direction formelle des recherches artistiques⁶.

Le recueil *Allerleirauh* d'Arnold Zweig⁷ qui représente tout un kaléidoscope de formes brèves du récit, en commençant par la nouvelle fondée sur le principe du rondeau⁸ jusqu'à la narration paraphrase des contes de *Mille et une nuits*⁹, est encore un reflet de l'expressionnisme.

szawa 1959. C'est au moyen d'une allusion dans le contexte que cet accessoire relie plus strictement l'action présentée d'une façon fragmentaire tout en suggérant la cause déterminante de la faute.

⁵ M. Choromański, *Uwiad*, conf. *Z teki dwudziestolecia*.

⁶ Le naturalisme a créé une modification de la nouvelle à deux trames, fondée sur deux comptes rendus parallèles de la vie du héros-homme et de celle du héros-animal, liés par une pointe-conclusion, souvent au moyen d'un commentaire de l'auteur.

⁷ Comp. Bompiani: *Dizionario delle opere e dei personagi*, vol. I: *Espressionismo*.

⁸ *La Charoque* (ex. *Allerleirauh*). Il n'est pas question ici de la forme lyrique dite „rondeau“. La nouvelle se compose de trois parties: I — présentation du personnage du héros A (le partenaire), II — présentation du personnage du héros B (le contre-partenaire), III — réalisation du plan de revanche du contre-partenaire: le résultat de cette action dépasse les intentions de son auteur et, dans un certain sens, se retourne contre lui. La structure du rondeau consiste à présenter, dans la première partie de la narration, un tableau (X) de l'enfance du héros A, tableau annonçant la catastrophe, motivant celle-ci et jouant le rôle de facteur qui cointerprète la pointe et, dans la IIIème partie, un tableau de la catastrophe (Y). Le premier tableau conditionne toute l'action et tout le sens de la nouvelle, grâce à son analogie avec la structure du tableau de la catastrophe, il est la miniature de celui-ci. C'est la psychologie de l'inconscient qui forme ici incontestablement le fondement motivant.

⁹ *Vieillard porté par Sindbad sur son dos* (ex. *Allerleirauh*). La structure de ce récit est intéressante bien qu'elle soit fréquemment rencontrée, étant basée sur l'axe d'un motif emprunté à une autre oeuvre. Le conte de Sindbad-le marin a servi ici à l'affabulation par analogie au sort du héros. Une nouvelle d'Iwaszkiewicz (*Młyn nad Lutynią*), construite de la même manière et empruntant le motif du lynch à *Matéo Falcone* de Mérimée, ouvre ses cadres par un motto et les ferme par une pointe. Ces deux oeuvres sont construites à base d'allégorie (la partie comparante et la partie comparée sont renfermées dans l'oeuvre).

The Brooch de Faulkner peut servir d'exemple de nouvelle construite à base de symbole. L'accessoire indiqué dans le titre représente un lien (ici entre deux personnes). La perte de celui-ci est une annonce de la catastrophe (séparation). Cet accessoire „épinglé“ l'oeuvre non seulement d'une manière formelle. Il sert de symbole.

La symbolique expressionniste mène encore plus loin, jusqu'aux structures surréalistes de Kafka, en commençant par la composition inverse¹⁰ et sinueuse¹¹ dans *Die Verwandlung*¹² jusqu'aux systèmes qui n'ont plus conservé que certaines des rigueurs nouvellistes avec une action interrompue par le commentaire lyrique du narrateur¹³.

Le *Sanatorium pod Klepsydrą* de Szulc est un exemple frappant de narration expressionniste et psychologique à la fois. La métamorphose d'un chien en homme, cette transposition littéraire, pour ainsi dire, des formes plastiques symboliques de Goya montre, si l'on peut s'exprimer de la sorte, un processus en sens inverse, qui a lieu dans *Die Verwandlung* de Kafka (métamorphose d'un homme en insecte)¹⁴.

Ce profil d'un des cycles des formes brèves du récit prouve que celles-ci se laissent ramener à un trait commun, aux rénovations structurales de la structure des nouvelles où l'on distingue l'une des deux tendances: 1. celle de la mise en relief de la pointe et de l'accroissement de la dynamique du contenu et 2. celle qui admet la possibilité de violer la continuité d'une action unitrame et continue la tradition d'une objectivisation épique¹⁵.

La troisième modification de ce genre de composition épique, c'est le système dans lequel l'accessoire reste asservi à une métaphore intégrale en organisant toute l'oeuvre. Dans le *Mistral* de Faulkner l'accessoire (le vent) représente non seulement le sujet, mais exprime en même temps la base philosophique de l'oeuvre. Comme le témoignent les trois types de narration cités, le fait de lier le sujet au moyen d'un seul élément structural qu'est l'accessoire aux rôles variés, construit l'oeuvre au point de vue esthétique et sur le plan du problème (donc autant pour le sujet que pour la forme) en lui donnant plus de cohérence.

¹⁰ La catastrophe est placée au début de l'oeuvre, ce procédé consiste à employer l'inversion de la ligne dramatique (et non pas l'inversion du temps).

¹¹ Tantôt la ligne de la tension s'élève, tantôt elle baisse.

¹² Je cite cette oeuvre, bien qu'elle ait été composée en 1912, parce qu'elle devance, par son caractère, la création littéraire de ce temps-là (au point de vue formel et philosophique).

¹³ *Ein Landarzt, Das Urteil* (vers 1919) et autres.

¹⁴ Conf. B. Szulc, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*, réédition 1960.

¹⁵ En raison des parties intercalées par l'auteur et de son omniscience croissante (conf. *Die Verwandlung*): elle dépasse celle qu'on rencontre généralement dans la prose traditionnelle: le narrateur connaît les pensées du héros, non seulement sous la forme humaine, mais aussi dans la phase de sa transformation en insecte. C'est un problème récemment mis en évidence que celui du conflit intérieur (dans le roman) entre le subjectivisme du sujet et la technique réaliste. Comp. *Histoire des littératures* (Encyclopédie de la Pléiade), vol. 3, 1958, p. 1358: „... le roman doit choisir entre une perspective interne et une perspective externe: il ne doit pas les mêler. Romans du monologue intérieur et romans du comportement s'opposent ainsi en une nouvelle séparation des genres“; conf. aussi A. Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*, Warszawa 1959, p. 48.

Cette deuxième voie (faisant sauter les cadres de la composition) débute par le spécimen le plus intéressant en son genre qui est une tentative de montrer l'atelier technique de la nouvelle et son auto-analyse; c'est la nouvelle „autothématique“¹⁶ de L. Koniński *Straszny czwartek w domu pastora*“, pour emprunter l'expression créée pour le genre du roman dit „d'atelier technique“. Cette nouvelle cesse d'être nouvelle à la suite d'une dissolution de l'anecdote. Elle perd sa valeur narrative au moment où commence l'analyse de la structure. De là découle une nouvelle tendance de la technique narrative se rattachant, dans une certaine mesure, à l'oeuvre novelliste de Gombrowicz *Zbrodnia z premedytacją* et qui apparaît nettement dans *Sommernovellette* de Stefan Zweig grâce au dialogue entre l'auteur et le narrateur, introduit dans la partie finale de la nouvelle. Le narrateur fait la critique et l'analyse de la structure novelliste du point de vue de la correction du genre et de l'attrait de sa fable (son affabulation). Cette tendance va aboutir à *Das Versprechen* de Dürrenmatt. Le caractère générique de cette oeuvre est discutatif par excellence (roman ou nouvelle?). La base fondamentale de la vie du personnage principal est agrippée, au moyen d'un profil, par le cours de l'action, unitrame en principe, mais élargie par des épisodes. Quelques phases qui servent de tournant à la destinée des héros, tout en faisant croître et décroître la tension, deviennent le fondement d'une étape considérablement prolongée et portant le caractère d'attente d'une catastrophe. De cette façon-là, l'auteur taquine, pour ainsi dire, le narrateur qui est un des personnages de l'action à la phase où l'on expose la catastrophe. Il recule le moment de découvrir ses cartes au moyen du récit débile de la vieille femme auquel assiste aussi bien le narrateur-témoin de la confidence qui précède la mort que le lecteur lui-même. C'est alors que vient la première pointe qui consiste à montrer l'ironie dont use le hasard en pesant sur la vie entière du personnage principal; la pointe suivante déçoit l'attente du lecteur et celle du narrateur par un manque de réaction de la part du héros, qui est „à bout“ au point de vue psychique à l'annonce d'une nouvelle sensationnelle. La troisième pointe clôt la situation (elle n'est qu'un prétexte à présenter „une aventure“), se trouve en dehors de l'action du récit et forme un ornement destiné exclusivement au narrateur et au lecteur et ne concernant pas les personnages du „drame“. Les discours préliminaires et terminaux entre l'auteur (le I^{er} narrateur) et le II^{ème} narrateur proprement dit, concernent les principes de la structure du roman criminel vis-à-vis de la prétendue

¹⁶ En suivant K. Irzykowski (*Paluba. Sny Marii Dunin*, Warszawa 1948). Conf. aussi A. Sandauer, *op. cit.*, et Z. Bieńkowski, *Piekła i Orfeusza*, Warszawa 1960.

logique et de la régularité qui régissent la réalité; celles-ci, à l'avis du narrateur, ne sont que le résultat d'une rationalisation des romans policiers par leur auteurs.

La tendance à l'autothématisation de la nouvelle, traitée ici, ne concerne pas exclusivement le I^{er} cycle des formes du récit bref, indiqué ci-dessus. Elle se rattache aussi, par une dépendance non moins importante, au II^{ème} cycle des genres épiques brefs.

II

C'est la tendance psychologiste qui a décidé du profil de ce cycle. Avant de passer à l'analyse de l'épique (brève), caractéristique pour ce courant, il convient de faire une objection qui tient au double caractère de celui-ci. Il présente, d'une part, un type psychologique de motivation de l'anecdote, c.-à-d. de motivation qui recourt, avant tout, à des raisons d'ordre psychologique; d'autre part, il concerne la composition des plans de l'action, hiérarchisés dans l'oeuvre. D'une part, le plan des phénomènes d'ordre psychique, considéré comme fondamental, d'autre part, le plan des phénomènes extérieurs.

Ce deuxième principe de structure, typique pour la narration des années d'entre les deux guerres, établit, avant tout, sa documentation dans les récits¹⁷. Le narrateur est „penché“ sur les événements du temps de son enfance ou de son adolescence soit du temps de celles de ses proches après avoir tiré ces réminiscences de l'oubli au moyen d'accessoires tels que pages de journal, lettres à papier jauni ou fleurs séchées. En dehors des fragments d'événements rappelés à la vie, quelquefois sous la forme de fantômes angoissants qui apparaissent en rêve, l'action, à proprement parler, n'existe pas. C'est plutôt une suite de souvenirs, racontés au moyen de diverses formes de présentation, donc dialogues avec des gens qui, se souvenant des vieux temps, jouent le rôle d'informateurs, au moyen de descriptions, mémoires, lettres etc. Leurs structures peuvent être très éloignées des formes de la nouvelle, bien qu'elles soient souvent porteuses d'un sens éloquent¹⁸. Le temps structural, cette condition presque canonique de la technique des nouvelles, ne peut y être appliqué au sens structural, c.-à-d. en tant que condition *sine qua non*. Il n'existe que pour le narrateur et uniquement en qualité de jeu, si l'on peut dire ainsi, que celui-ci abandonne ou re-

¹⁷ S. Balicki, *Sprawa zegara*; B. Ostrowska, *W starym zwierciadle*. Dans la partie suivante de ce travail, on trouvera une tentative en vue d'établir les causes de ce phénomène.

¹⁸ La pointe lyrique correspond à la pointe de la nouvelle, mais ne conditionne pas l'ensemble de la composition (comp. *W starym zwierciadle*).

prend à son gré sans compter avec lui. Par contre comme bien d'autres thèmes, il sert d'objet de narration. Les méditations sur le temps qui passe (marqué quelquefois au moyen d'un accessoire comme p. ex. l'horloge)¹⁹, la perplexité et l'angoisse inspirées par l'évidence de l'éphémère, servent souvent de sujet aux récits qui datent des années 1918—1939. Dans cette méditation sur le passé, on distingue nettement deux attitudes du narrateur. Celle où il s'exprime à la 1^{ère} personne, est fortement teintée d'émotion, c'est donc une attitude émotionnelle²⁰. Celle, par contre, où le narrateur lui-même se retire au second plan, est dominée par un ton de réflexion intellectuelle et d'auto-analyse des épreuves du héros²¹. On distingue donc le document des principes littéraires de la tendance psychologue imprégnée d'esthétisme. La narration repose sur deux suites de temps différents: celle où les événements datent des années écoulées du héros, c.-à-d. du temps passé de l'action accomplie, et celle des événements qui lui sont contemporains (temps passé de l'action présentée²². Cela donne naissance à deux plans dont le premier, analysé par le personnage principal, est celui des phénomènes d'ordre psychique, évoqués par les événements qui lui sont contemporains et coupé par la ligne du deuxième plan, par l'intermédiaire des interlocuteurs qu'on rapproche alternativement, personnages qui servent de prétexte pour évoquer le passé²³ et dont chacun est entouré d'un réseau de réminiscences.

Le fait de manier ces deux plans de l'action, soit en rapprochant soit en éloignant les personnages, établit la hiérarchie de ceux-ci d'après leur importance dans les deux phases de la vie du personnage principal ou plutôt selon le degré de saturation des souvenirs de celui-ci. Ces événements, sans aucune considération de la place qu'ils tiennent dans les plans, se déroulent au ralenti, d'où résulte une action retardée par toutes sortes de digressions, de commentaires de la part de l'auteur ou de descriptions. Les moments qui servent de tournant à la destinée du héros sont presque parallèles les uns aux autres et n'apportent aucun changement dans le niveau de la tension. La pointe qui, le cas échéant, est une conclusion, c'est la décision (mais non pas la résignation, puisque le hé-

¹⁹ Comp. *Sprawa zegara*.

²⁰ Comp. *W starym zwierciadle*.

²¹ L'objection de J. Kott, concernant l'emploi du terme „héros”, est peut-être justifiée; néanmoins à cause du manque d'un synonyme et à cause de l'habitude établie d'adopter le second sens de ce terme dans les recherches littéraires, il serait difficile d'y renoncer.

²² J. Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka*.

²³ Une architectonique de la structure aussi nette, forme contraste avec la convention des récits contemporains, „action” répandue sur un seul plan (comp. S. Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, 1955; comp. aussi A. Sandauer, *op. cit.*).

ros s'en va tête levée et le sourire aux lèvres) de ne point continuer la suite de ses anciennes réminiscences et de s'en détacher complètement. Les récits de César Pavaese (*Notte di Festa*), datant des années 1936—1938, présentent une structure nettement apparentée à la précédente.

C'est aussi dans le même cercle, toutefois en dehors de toute tournure esthétisante, que l'on peut situer *Tres novelas ejemplares y un Prólogo* de M. de Unamuno, datant de 1920. Donc conception qui rappelle celle d'un récit d'Iwaszkiewicz (*Nowa miłość*) dont la forme structurale se prête difficilement à une classification générique. Il pourrait tout aussi bien passer pour un récit que pour une nouvelle: l'action se joue au fond de la conscience, elle est subordonnée à l'auto-analyse du sujet qui est à la fois le personnage principal et le narrateur. Cependant la conscience du héros lui impose deux attitudes nettement opposées: pour et contre la décision d'assumer une nouvelle aventure. L'hésitation tient ici lieu de lutte. Dans le cadre du monologue intérieur il y a une place pour un dialogue potentiel entre deux dispositions opposées. Le personnage principal est seul vis-à-vis de sa conscience mais, derrière la porte, il y a un partenaire potentiel d'une nouvelle aventure; il attend le résultat de l'hésitation et, le connaissant d'avance ou non, attend qu'on lui ouvre la porte. Les pétales de roses qui tombent, mesurent par trois fois le temps qui s'écoule. On peut les traiter de points à caractère de tournant pour cette „action“ d'ordre psychique. Le fait de les avoir introduit dans cette action muette et silencieuse en fonction, pour ainsi dire, du son de l'horloge qui annonce l'approche d'une heure déterminée, est l'indice d'un type caractéristique de métaphore „à l'esthétique“. Quant au point culminant, il faut le chercher dans les pétales de fleurs qui tombent déjà pour la troisième fois. Par contre, la pointe qui réside dans la prise de la décision (la porte restera fermée) est hors de doute. Cette oeuvre peut donc aussi bien passer pour un récit que pour la paraphrase présumée d'une forme de nouvelle ou encore pour une autre modification de ce genre. Cette expérience à tournure esthétisante donne lieu au développement d'une forme brève de la narration et cela avec tendance à condenser et à lier et non pas à disloquer la structure.

L'histoire intitulée *Siegfrid*²⁴ est une deuxième variante de la tendance psychologue à tournure esthétisante, mais d'une tendance psychologue réduite à la motivation d'une catastrophe et à l'interprétation de la pointe, tandis que l'action se déroule surtout et presque exclusivement sur un plan unique, extérieur (et non pas situé dans la conscience)²⁵. La catastrophe a été rattachée, d'une façon asymétrique, à la ligne d'attente qui se compose surtout de contextes (il n'y a que trois énoncia-

²⁴ J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania, 1918—1953*, Warszawa 1954.

²⁵ En comparaison avec *Nowa miłość*.

tions dont une seule parle directement du péril menaçant et des raisons de celui-ci); la pointe a été suggérée par la catastrophe, elle ne se laisse cependant pleinement saisir qu'à travers quelques antécédents (annonce de la catastrophe et attitude du personnage principal dans maintes circonstances). Elle n'est pas localisée d'une façon concrète. C'est la façon de traiter l'analogie plastique de la silhouette de l'acrobate-jongleur, suspendu dans les airs et tenant à la main l'ange sculpté de Giotto qui montre la tendance esthétisante de la structure. Cela tient à la problématique de la psychologie d'une profession déterminée, celle „de la psychologie du cirque“, pour se servir des paroles du narrateur. Un seul instant d'inattention, semblable à un clin d'oeil, profondément justifié d'ailleurs, décide de toute la vie. La déduction des suites d'une nature aussi décisive d'un seul faux pas (bien que celui-ci soit généralement justifié du point de vue psychologique) devient le noeud de la composition des nouvelles et des récits, tout aussi bien chez W. Somerset-Maugham *Before the Party* (conf. *The Casuarina Tree*) et autres récits que chez Stefan Zweig (*Erstes Erlebnis, Amok*, conf. *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*) ou encore chez Graham Greene (*Nineteen Stories* et *Twenty-one Stories*).

Il y a dans la prose de O. Terlecki²⁶, rapprochée de celle de Beckett et, dans certains cas, aussi celle de Faulkner, des tentatives subséquentes concernant les effets formels, mais tendant déjà vers la dissolution de la forme générique (apparences de pointes et de lignes dramatiques) et une accentuation à présenter les états de conscience.

III

C'est le *Mistral* de Faulkner qui se distingue à l'échelle d'une précision toujours croissante de la structure dramatique de l'anecdote dans les formes appliquées à la structure novelliste.

À la suite de l'intermédiaire qui est le narrateur introduit dans l'affabulation présentée (qu'il soit lui-même engagé dans l'action comme l'abbé Brown de l'oeuvre novelliste psychologique et criminelle de Chesterton ou qu'il n'y figure que comme témoin statique), apparaît aussi un narrateur en caractère de détective, sans autre importance pour le cours de l'action, mais qui, de pair avec son compagnon, est indispensable au lecteur (comme le docteur Watson des nouvelles de Conan Doyle ou encore le Flambeau de Chesterton). Ce partenaire des dialogues narrateurs qui mettent au courant de l'action et qui sont fondamentaux, comme forme „présentative“ de la technique behavioriste de représentation

²⁶ *Podróż na wierzchołku nocy.*

dans la nouvelle, joue un rôle presque homologue à celui des personnages principaux de cette nouvelle criminelle. Suffisamment fin pour aider le narrateur à déchiffrer la situation et les raisons d'agir des personnages, les caractériser et formuler par allusions, mais jamais directement, un jugement sur eux, il est en même temps infiniment réservé, quelquefois même taquin et en dépit de l'éloquence équivalente du contexte, prenant des apparences de naïveté et refusant de donner des réponses²⁷. Cette manière d'agir étouffe et dissimule les liens causaux de l'action en la plongeant encore davantage dans l'obscurité d'un mystère. De même toutes les énonciations successives des interlocuteurs du narrateur sont voilées par la crainte.

Les autres renseignements portant sur l'action ont été renfermés dans le récit du narrateur; ils informent, mais d'une façon indirecte, p. ex. à travers une caractéristique exclusivement extérieure de l'aspect des endroits ou des personnes et de leur comportement, d'où découlent des conclusions concernant leur attitude et leur activité. En voici un spécimen: „Nous l'avons regardé avec calme en entrant à l'église et nous avons préféré à voix basse et en même temps: Biber. C'est l'un de ceux qui portent le cercueil... Voilà pourquoi il est revenu“. Cette énonciation sert à présenter le personnage par un geste allusif qui indique la fonction principale résultant de son attitude et suggérée par le sous-texte au moyen du rôle littéral du héros dans cette situation (portant le cercueil).

L'attitude du héros lui a été impliquée par la narration et les dialogues antérieurs. Elle lui suggère un empressement à faire disparaître au moins le cadavre de celui qui semble être potentiellement son rival. Qu'on ne se laisse cependant point leurrer par le fait d'avoir découvert le prétendu meurtrier. Ce ne sont que des moyens dont dispose la technique de la narration détective et qui ne font que retarder le dénouement de l'énigme. La présentation du rôle du héros pendant la cérémonie funéraire, par confrontation avec certaines énonciations d'autres personnages, érige un nouveau contexte qui éloignera de lui les soupçons en les reportant sur quelqu'un d'autre. On s'imagine aisément le contenu des informations ainsi que l'allure du dialogue, entrecoupé de narration, du moment que, d'après les principes méthodiques²⁸, la fable de la nouvelle

²⁷ Par. ex.: „Je ne parle pas italien“, „J'adore l'Italie“, „Je suis fou de Mussolini“.

²⁸ „Donc lui aussi, il la regardait — murmura Don à voix basse. Il dut s'asseoir à table en face d'elle et la regarder. La regarder manger du pain qui faisait que de rien, elle était devenue tout sachant qu'elle n'avait pas de pain à elle et que c'était bien son pain à lui qui avait fait cela et que ce n'était pas pour lui qu'il la changeait ainsi. C'est chose connue: les filles ne sont rien et tout à coup elles deviennent tout. Tu vois comme elles deviennent tout devant tes yeux. Non,

doit tenir sur une dizaine de pages. Mais ce sont non seulement les personnages et les événements qui ont été soumis au principe de la dynamique. Le mouvement y a été ajouté même au récit qui concerne tant l'existence des objets que leur état. C'est le mistral qui règne alentour²⁹, car le mistral exprime ici l'idée „du bruit et de la fureur“ de Faulkner. Les objets et les hommes, solitaires, sont exposés à l'action du vent et perdus dans l'espace³⁰. Rien d'étonnant. La nouvelle a été composée à la limite de l'existentialisme avec une logique qui régit chaque élément de sa structure. Le climat de l'action entière se ressent de la terreur du meurtre. C'est le meurtre qui ouvre et qui clôt les cadres de celle-ci. Il ne se termine cependant pas à l'endroit de la catastrophe. L'image du prêtre se tordant dans l'abîme, celle du meurtrier vaincu par le meurtre agit même sur les personnes des témoins tout en suggérant la pointe: de leurs propres yeux, ils se voient patraques et voués aux misères de l'existence. L'éloquence des accessoires, tous de la même catégorie: souffle du vent, gris du crépuscule, vide et froid du tombeau, ne se limite pas au rôle d'ornement qui marque le fond de l'oeuvre. Elle façonne un plan différent, auxiliaire en apparence et extérieur au point de vue architectonique, en réalité fondamental et indispensable à la convention adoptée. C'est seulement à la base d'un tel plan que ce drame avait pu se jouer. Et au-dessus de tous les accessoires, le mistral titulaire symbolisant le phénomène d'un mouvement, incessant et fou, envahit l'ensemble de la composition.

Comme il résulte de cette expérience, la technique du behaviorisme, appliquée à la composition de la nouvelle, avait donné de bons résultats: une sélection très stricte des éléments non-dramatiques, le degré maximal d'objectivisation de l'anecdote par rapport à la distance du narrateur (et de sa narration littéraire). Ce fait se laisse nettement distinguer en comparaison avec d'autres nouvelles de Faulkner où apparaît une techni-

pas devant tes yeux; cela arrive aussi quand on n'y voit guère. Tu le sais encore avant qu'elles ne changent; qu'elles deviennent tout, ce n'est pas ce que tu craignais, mais ce que tu crains, c'est qu'elles ne le découvrent ce que toi, tu savais déjà depuis longtemps; on meurt trop souvent. Ce n'est pas correct. Pas honnête... J'espère n'avoir jamais de fille. C'est l'inceste — murmurai-je“. Cet extrait est représentatif pour la narration de Faulkner à force d'avoir accumulé plusieurs traits caractéristiques (métaphores, prémisses tacites, allusions, abrégés). Voici un exemple de déduction hypothétique sur les motifs de comportement des personnages.

²⁹ „...le plan sévère de son visage, comme un relief rugueux, ses yeux comme deux flammes vacillantes“. Cette description harmonise bien avec le type des accessoires introduits et impose une association avec le tombeau („le tron“, „le relief rugueux“, „deux flammes vacillantes“), avec le monde de la mort.

³⁰ „Le presbytère était aussi en pierre, perdu et exposé au vent, dans un jardin délaissé“.

que de description différente. Ne fusse que *The Brooch* où l'auteur a adopté un discours apparemment indirect, *Dr. Martino*, *Black Music*. Il ne faut, évidemment, pas en conclure que la cohérence de la nouvelle n'est due exclusivement qu'à cette technique³¹. Steinbeck s'en sert, le plus souvent, pour sa prose qui pourtant porte généralement le caractère du récit.

C'est précisément pour les récits behavioristes que sont caractéristiques les descriptions minutieuses qui étendent la narration, quelquefois brève, à des dimensions imposantes³². Ainsi p. ex. la très connue *fish story* de Hemingway (*The Old Man and the Sea*) typique pour ce cas-là à cause des difficultés d'une classification générique, porte les traits des deux genres (nouvelle et récit). On peut prouver qu'elle possède une structure dramatique et démontrer sa tension montante, les directions de son action et contre-action, on peut aussi définir les personnages, notamment le partenaire des contre-partenaires; on peut indiquer le moment de la catastrophe et même la pointe, bien que celle-ci ne se laisse saisir ici qu'en vue de l'ensemble de l'oeuvre (comme c'est le cas dans les oeuvres de l'envergure de grandes métaphores). Cependant, d'une part le sens littéral du conte sur la lutte de l'homme contre le poisson n'a pas grande importance du point de vue de la fable et ne l'acquiert que dans le cadre de l'allégorie³³, en tant que parabole contemporaine sur l'espérance et la confiance; d'autre part, comme l'excès de détails et de descriptions minutieuses ralentit sensiblement la marche de l'action, il semble que cette oeuvre peut être considérée plutôt comme une narration relâchée³⁴.

L'épique occidentale d'après-guerre, liée aux noms de Dürrenmatt, Sartre, Beckett, G. Greene et l'épique américaine à ceux de Saroyan, Steinbeck et Faulkner, représente un vaste panorama de formes. En commençant par le recueil exhibitionniste intitulé *Le Mur*³⁵ aux formes qui balancent entre la nouvelle, assez cohérente, *Le Mur* et les récits *Hérostrate*, *L'Enfance du chef* à travers „le lyrisme“ du genre épique de

³¹ Comp. W. Faulkner, *Artist at Home*.

³² Comp. J. Steinbeck, *The Red Pony*.

³³ La matière comparée est ici identique à la matière comparante.

³⁴ Comp. *The Reader's Companion to World Literature*, New York 1958, et *A Mentor Book*, p. 319: „Novelette: a form of fiction intermediate between the short story and the novel. (The cumbersome term «long short story» is sometimes used as a synonym [...]. Outstanding examples are Henry James's *The Turn of the Screw* (1898) and Ernest Hemingway's *The Old Man and the Sea* (1952)“.

³⁵ La pointe consiste ici dans l'effet inattendu de son action surprenant le héros-narrateur lui-même.

Beckett qui présente de nouvelles perspectives génériques: le subjectivisme, la suppression du matériel des réminiscences et des réflexions en faveur de l'actualisation des expériences et de l'indication directe des suites d'associations tout en traitant, d'une manière spécifique la catégorie du temps, à finir par la nouvelle *Der Richter und der Scharfrichter*, composée surtout de dialogues (peut-être trop tirée en longueur) et par la renaissance de la nouvelle classique dans *Die Panne* de Dürrenmatt.

Dans les liaisons cohérentes de cette dernière, on distingue, par voie analytique, deux parties: la première sous forme d'exposition montrant, dans un coup d'oeil rétrospectif, le *curriculum vitae* du héros et la deuxième qui fait assister à un jeu de société entre des gens retraités, rongés d'ennui. Le jeu consiste à reproduire un procès en cour d'assises, clos par un prétendu arrêt de mort, rendu contre un voyageur, possesseur d'une belle voiture neuve, venu pour passer la nuit. C'est le héros qui exécute sur lui-même l'arrêt, résultat plaisant du jeu, comme on peut en conclure d'après les faits (la narration est succincte et impersonnelle, le narrateur étant soigneusement dissimulé). Le titre de la nouvelle rattache donc, d'une façon méthaphorique et au nom du principe *pars pro toto*, le sens de l'oeuvre à la structure de celle-ci. Au sens littéral du mot, il semble concerner l'accessoire qui est la propriété du héros et, comme le fait ressortir un des traits biographiques de celui-ci, le couronnement de la carrière de sa vie. Cependant c'est l'homme, Trapps, qui est voué à la catastrophe et non pas son Studebaker. Cette transposition de la dénomination qui définit l'état d'un objet à la situation du personnage principal, donne à l'oeuvre, le cas échéant, une expression doublement dramatique, elle montre l'objet qui définit le type des valeurs les plus appréciées par Trapps ainsi que la perte irrémédiable de toute possibilité de les posséder et marque le premier aspect d'une conclusion dramatique. La catastrophe qui clôt une vie de cette trempe, se trouve en relation presque proportionnelle à la panne d'auto (titulaire). D'après le sens existentialiste d'un tel cours d'événements, la réalisation accidentelle de l'arrêt, apparent et accidentel, confirme l'absurde du hasard qui fait irruption. La présentation biographique du cours d'une carrière d'arriviste, entrelacée à la narration, peut non seulement servir de base à la pointe qui proclame la vanité et l'absurde de toute activité. Elle peut aussi suggérer le motif de l'éblouissement du héros par l'arrêt qui, non seulement cèle l'ironie du hasard, mais sert de preuve à la compréhension de l'absurde éthique de la carrière dont le Studebaker était devenu l'indice. Cette suggestion, renfermée virtuellement dans le contexte, aurait suffi à sauver, chez Trapps, la conscience d'un lien humain tout en donnant à l'anecdote entière le deuxième aspect de conclusion dramatique. C'est un aspect doublement dramatique: le sentiment de sa dignité

humaine et des liens qui le rattachent à la société inspirent au héros la décision de mettre fin à ses jours.

Voici donc l'exemple d'une nouvelle basée sur le principe de la métaphore intégrale qui s'exprime par la diversité potentielle de son interprétation. Un accessoire apparemment insignifiant forme l'élément structural essentiel qui relie toute la structure de la nouvelle dont l'unité de la trame de récit fait l'impression d'avoir été rompue. Apparemment, car un récit intercalé sert en même temps d'exposition et de fond à la catastrophe, c.-à-d. à la fin de la vie du personnage principal, présentée à la base de son passé. Grâce à la possibilité de l'application d'une inversion temporelle, le temps structural a pu être respecté.

IV

Le quatrième cycle de narration épique (formes brèves), constitue, d'après S. Skwarczyńska, un exemple frappant de la pression exercée par le thème, sur la forme. Il consiste en valeur authentique de „l'anecdote-fait“ qui, par la trame naturelle de son récit, égale ou même surpasse quelquefois les effets de la fiction, composée de la façon la plus fine, calculée en vue d'exercer une influence par l'impression de probabilité qu'elle donne.

Le compte rendu des faits de ce type n'exige point de procédés formels compliqués. L'élimination, autant que possible soigneuse, de toute intervention du narrateur dans le texte, la réserve observée dans la narration ainsi qu'une stricte réduction du commentaire de l'auteur caractérisent une certaine catégorie de ce genre. C'est la composition et la consécution des événements qui doivent valoir par elle-mêmes. Cela donne naissance à une structure de la nouvelle, différente et basée sur d'autres rigueurs que sa forme classique et ancienne. Le temps structural ne constitue point pour elle d'impératif à priori. Son principe, le même du reste que pour chaque modification de ce genre, a été imposé en tenant compte des impressions du destinataire du „récit“ qui doit pouvoir admettre la vérité et l'authenticité de celui-ci. Ce motif enlève à la nouvelle certains de ses traits littéraires. Phrases brèves d'un récit impassible, registres impassibles de variantes présentant l'échelle complète d'une spéculation avec le crime, voici la méthode appliquée. Ce type de nouvelle est un excellent exemple de la façon d'éviter un conflit entre la technique réaliste et l'omniscience de l'auteur. Si la technique réaliste admet³⁶ la probabilité des événements décrits, „l'omniscience“ de l'auteur n'entre pas en collision, le cas échéant, avec leur caractère; ceci non

³⁶ A. Sandauer, *op. cit.*, p. 52.

par égard à l'authenticité, mais à cause de la composition à caractère de reportage, donc de la transmission de ce qui ne peut être saisi que par le seul narrateur-témoin. C'est donc dans la base que réside la différence essentielle entre ces nouvelles: dans la nouvelle „classique" plus la fiction prenait l'aspect de l'authenticité, plus l'impression qu'elle faisait était grande. Par contre, dans la nouvelle-reportage, il s'agit avant tout de ne pas perdre l'authenticité et de fixer celle-ci avec toute la force de sa propre éloquence. La nouvelle-reportage est strictement liée, dans son évolution, aux sujets de la guerre et de l'occupation, car c'est sans doute là qu'elle trouve la plus grande accumulation de faits valables par eux-mêmes et d'une éloquence d'angoisse. L'angoisse revient donc de nouveau au premier plan. La nouvelle-reportage dispose d'une diversité de sujets aussi vaste que la réalité environnante qui les dicte. On connaît donc des nouvelles qui se déroulent autour de divers événements de la vie. En commençant par la misère de la vie de l'acrobate du cirque³⁷, à travers les tortures „chinoises" de l'ennui qui ronge le metteur du son³⁸ à la radio, jusqu'au pillage brutal du cadavre sur son catafalque³⁹, c'est toujours l'angoisse qui domine dans le choix du matériel anecdotique. L'angoisse du temps de l'occupation porte un caractère spécifique et fait preuve de diverses possibilités. C'est entre la nouvelle-reportage et la nouvelle-image qu'elle mûrit pleinement (selon S. Skwarczyńska) dans les *Medaliony* de Z. Nałkowska. Ce sous-genre consiste à fixer l'événement sous une forme statique, celle d'une description de la pointe elle-même.

T. Borowski représente la nouvelle-reportage qui, sur le plan de la structure ne s'éloigne pas beaucoup de la forme de l'anecdote crüe. Le cycle de nouvelles *Kamienny świat*, est non seulement un récit sur l'action dévastatrice exercée à l'égard de la vie et qui la réduit en cendres, mais aussi un récit sur des héros de pierre; c'est là que se rencontrent celui que les crimes ont dépravé avec la victime de ceux-ci; les uns et les autres en arrivent à sombrer dans l'insensibilité. Cependant la réalité „de pierre" trouve aussi son expression dans des positifs tels qu'une attitude de persistance et vouée à l'activité sans aucune considération à la misère et à l'angoisse. C'est pourquoi la métamorphose qui relie ce cycle, se rapporte à des objets différents et possède de multiples significations. Les différentes nouvelles brillent par la diversité des pointes tranchantes et de fins contextes.

Ce genre de réalité du temps de l'occupation, fixée par un récit artistique directement à la suite des événements pris sur le vif, porte les

³⁷ H. Böll, *Der Mensch mit den Messern*.

³⁸ *Doktor Murke...*

³⁹ A. Moravia, *Racconti romani*.

traits d'un enregistrement abrégé. Le principe de sélection entre les types d'abrévés consiste à donner ici une description sèche de faits, dépourvue de conclusions et de généralisations et sans aucune perspective déterminée. C'est l'épique de Nałkowska, c'est le *Kamienny świat* de Borowski, c'est la *Noc* d'Andrzejewski, c'est le récit illustrant, *Pograničnik* de W. Grossman (1935), c'est celui de W. Iwanow *Słowo o polku Igora*, datant de 1944, c'est enfin *Lohengrins Tod* (ou *Anna la Pâle*) de Böll.

Par contre, le type d'oeuvres qui reconstruisent les événements éloignés du passé et qui ont subi la perspective déformante du temps, se distingue par la présence des parties de commentaires bien plus développés et pourvues d'une appréciation directe ou indirecte. Le plus souvent, les événements authentiques y ont été soumis à une sélection en faveur des énonciations plus élargies du sujet. C'est donc plutôt une transposition subjective de „l'authentique“. Telle est précisément la prose de Pruszyński⁴⁰, celle de A. Rudnicki⁴¹, (encore une fois) celle de W. Grossman dans *Triebliński ad* (camp de concentration), celle de Vercors (*Silence de la mer*)⁴² ou celle de P. Gascar (*Le Temps des morts*), intéressant par le genre caractéristique de sa métaphore qui est celle de la mort, p. ex. „le festin des funérailles“ ou „le berceau au couvercle“ etc.

Les tentatives fréquentes⁴³, effectuées récemment en vue de définir le phénomène littéraire qu'on désigne sous le nom d'anti-roman, suscitent des problèmes artificiels. Sans analyser de plus près les suggestions et les problèmes apparents provoqués par le terme „d'anti-roman“, il faut constater qu'une certaine tentative déterminée de son interprétation avait donné naissance à un problème apparent de grande importance. Les auteurs⁴⁴ de cette „idée“ semblent avoir oublié nombre de conventions structurales variables du roman. Ce problème apparent n'est autre que la prétendue contradiction suggérée ici et existant entre „le sujet fictif et la technique réaliste“ du roman. (Cette contradiction ne peut avoir lieu que lorsqu'on interprète, d'une manière spécifique, les concepts de „fiction“ et de „réalisme“.) Cependant dans les énonciations de certains critiques, elle prend la forme d'une antinomie exagérée entre „la réalité transcendente et immanente du roman“. Les possibilités d'expliquer le phénomène de „l'anti-roman“ semblent se trouver sur d'autres voies.

⁴⁰ Conf. *Trzyście opowieści*.

⁴¹ Conf. *Szekspir i inne opowiadania*.

⁴² On prétend qu'ils avaient été composés dans un camp de concentration, ceci ne semble pourtant pas vraisemblable.

⁴³ A. Sandauer, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁴ On signale ce problème dans l'*Histoire des littératures*, (Encyclopédie de la Pléiade), 1958, p. 1359.

Celles-ci sont même indiquées par Sandauer, co-auteur de „l'idée de contradiction“ et qui les nomme catégories opposées l'une par rapport à l'autre: réalisme — psychologisme. Ce système semble témoigner de l'élimination du fait de l'empiétement des extensions de ces deux concepts l'une sur l'autre. Ce qui est plus dire: on a l'habitude de renfermer l'extension du concept du psychologisme dans celle du concept du réalisme. C'est donc, d'après Sandauer, l'opposition entre une extension plus large et plus étroite, ce qui n'explique pas encore le phénomène de la technique narrative qui le préoccupe. Le sens de cette opposition se trouve contenu dans la constatation que tout ce qui est réaliste, peut être vérifié directement et ce qui est psychologique, ne peut l'être qu'indirectement et pas toujours. Bref, cette différence se ramène à une opposition du visible et de l'extérieur à ce qui est caché et intérieur, mais ceci ne signifie pas encore l'existence d'une contradiction (dans le cadre d'une oeuvre littéraire non plus). La transposition, effectuée au cours de l'évolution de la forme du roman à partir de l'omniscience du narrateur (versé dans la mécanique des épreuves d'ordre psychique de ses personnages) jusqu'à l'auto-rapport du narrateur, lui-même sujet lyrique de son récit, est exclusivement affaire de convention technique. Cette convention se forme parallèlement à la tentative d'exposer, d'une façon de plus en plus complète, les épreuves d'ordre psychique (roman psychologique, anti-roman), au premier plan de l'oeuvre ou à l'unique plan de celle-ci. „La technique de ce genre reproduit, d'une façon lyrique, la réalité vécue ou, ce qui revient au même, le courant pur de la conscience“⁴⁵. Les méditations de Sandauer sur la prétendue contradiction interne du roman auraient dû être ramenées à la tentative de définir la relation qui existe entre la conception objective d'une oeuvre épique et les éléments subjectifs de celle-ci, au rapport entre les sujets épiques et lyriques du roman épique et même d'autres récits épiques. Le récit contemporain est subordonné au même dénouement. Par contre, lorsque ce dénouement figure dans une nouvelle, celle-ci se transforme automatiquement en récit, d'autant plus que, du moment de l'application de la technique dite psychologique à l'anecdote, on la prive de structure dramatique, c.-à-d. de la charpente qui est son noyau.

Le phénomène en question et ses suites se laissent observer dans toute l'épique et semblent même façonner certaines formes de ce genre. La position accordée au narrateur, la projection de sa personnalité sur le plan de l'objet représenté (manifeste ou latente, accentuée ou camouflée) forme, en conséquence, le climat de l'oeuvre: épique ou lyrique (caractère subjectif ou objectif de la forme épique). C'est cela qui semble

⁴⁵ S. Beckett, *op. cit.*

donner naissance à la différence qui existe entre certaines formes épiques, p. ex. entre le récit et la nouvelle ou entre l'image et l'anecdote.

C'est en rapport avec cette affirmation que demeure la forme la plus répandue de la narration dans les récits contemporains: le narrateur parlant à la I^{ère} personne. Un autre trait caractéristique de cette épique est la difficulté, toujours croissante, de pouvoir la résumer. Si l'on tente de présenter le contenu des „nouvelles“ de Beckett, il devient évident qu'elles se composent, sur le plan des événements extérieurs, de quelques péripéties banales (expulsion, recherche du gîte et couvert) datant de la dernière période de la vie de quelqu'un ainsi que de l'ensemble de ses comportements. La banalité des faits du monde extérieur possède toutefois une signification fondamentale et intentionnée pour la structure de ces oeuvres, bien qu'elle n'en dise pas grand-chose dans le récit du contenu. Ceci demeure en relation avec la réduction au minimum du plan du monde extérieur en faveur de celui du monde intérieur (psychique). C'est de la même façon que se présentent les plans (objet de la présentation) dans le *Carcassonne* de Faulkner. Dans la sphère des phénomènes extérieurs et visibles, le personnage principal n'est soumis à aucune action, il y est présenté, par contre, de l'intérieur, dans le monde de ses épreuves, de ses impressions, de ses visions, de ses illusions... C'est la prise de conscience d'impressions venues de l'extérieur ainsi que les épreuves d'ordre psychique qui sont l'objet de la présentation dans ces oeuvres. Elles sont toutes basées sur une convention réaliste. (Les traits qui révéleraient l'existence d'une réalité extra-matérielle y font défaut).

Il n'est pas rare d'y constater une rupture du principe logique de la syntaxe dans les juxtapositions des mots ou bien celle de l'affinité à l'intérieur de la phrase. Ceci est une simple conséquence et une illustration de l'application d'une suite d'associations, fondée sur un principe d'associations détachées. Grâce à cela, le *Carcassonne* est une expérience réussie de l'épique subjectivisée, à l'opposé de la tentative analogique d'Andrzejewski dans *Bramy rajy*. (Ce sont les associations de causes et d'effets qui forment ici le principe de la composition). Abstraction faite dans ce récit de toute conception historiosophique, de même que du principe d'association lui-même, il convient de le signaler comme un cas de contamination du type de narration de l'époque d'entre les deux guerres avec sa modification la plus récente. Des formes présentatives variées s'y entrelacent; mais ce sont deux d'entre elles qui dominent: le discours apparemment indirect avec le monologue (usités dans ces deux modifications). Le monologue intérieur n'y a été appliqué qu'au cours des idées du personnage principal. Le fragment biographique, associé à chaque personnage, y a été conçu comme une rétrospection du noeud que

forment ses épreuves d'ordre psychique justifiant la prise de conscience actuelle de sa part ainsi que son comportement par une analyse reflective des réminiscences et des richesses de son subconscient. L'analyse psycho-biographique donne une interprétation de la part prise à la croisade par chacun des personnages. Le texte se présente comme une suite d'associations de causes et d'effets qui ne différencient les fragments concernant les personnages particuliers qu'au moyen des *verba sentiendi vel dicendi*, réunis en grand nombre à cause de la suppression des points. (Les autres signes de ponctuation y ont été conservés.) Voyons donc ce texte. ... „il me demanda: es-tu Alexis Melisen? je répondis: je suis Alexis Melisen, et toi, qui es-tu? je te cherche depuis six ans — dit-il — tu ne tires pas mal de l'arc, pourquoi m'avais-tu cherché? — demandai-je, tu ne tires pas mal de l'arc, a-t-elle répété...“⁴⁶

À la suite de ces retours en arrière, de même que d'une présentation accentuée des personnages et de la répétition rythmique du verbe „ils marchaient“, l'ensemble de l'image, bien que conditionnée par la marche, paraît avoir été freinée en donnant une impression statique.

Pour en revenir au récit de *Carcassonne*, on y constate le même phénomène que dans l'oeuvre nouvelliste, celui de la dissolution du monologue intérieur pour en faire un dialogue (*Nowa miłość*). C'est un dialogue entre la silhouette en mouvement du narrateur lui-même, présentée immobile et endormie, qui est définie sous le nom de „squelette“. Ceci forme contraste avec la silhouette contenue dans sa propre vision. C'est donc une expérience qui consiste à appliquer, en même temps, mais à la base d'une subordination intérieure (a b c, trois formes présentatives: a) la narration, b) le monologue intérieur et c) le dialogue).

Toutes ces expériences observent une motivation réaliste, bien que dans un système différent de formes présentatives. Une tentative antérieure de ce genre est la façon de manier le monologue intérieur dans *Le Chasseur Gulia* de K. Paustowski. Elle consiste à adresser ses énonciations à un chien ou à recréer, en pensée, les anciennes conversations associées à des réminiscences. Cependant ce sont encore plutôt des fragments sporadiques, le cours de la syntaxe rhétorique y domine. C'est la suite des épreuves d'ordre psychique du narrateur, suite dépourvue de commentaires de l'auteur et présentée d'une manière subjective qui fait l'objet de la présentation. Le troisième trait caractéristique de ce type de narration est la façon d'envisager la catégorie du temps, c.-à-d. le principe de la déformation du temps. Sandauer s'efforce toutefois de sug-

⁴⁶ Traduit du texte polonais: J. Andrzejewski, *Bramy raju*, „Twórczość“, 1960, 4 (60), p. 27.

gérer ici aussi un autre aspect, celui de la déformation de l'espace, consistant à ramener tous les objets présentés dans l'oeuvre à un seul plan aperspectif („la répartition des objets non pas au fond, mais à la surface en tant qu'éléments dits subjectifs“) ⁴⁷. Cependant beaucoup de narrations épiques, caractéristiques pour la technique de l'anti-roman (comme p. ex. *Carcassonne*) ne se laissent pas enfermer dans les cadres de cette conception. Elle ne peut donc pas faire l'objet d'une différence générique essentielle. Par contre, le principe établi de manier l'emploi du temps y apparaît toujours. Il consiste à couper la continuité du temps par des perturbations dans la succession temporelle et par l'accentuation de l'incessante coulée de celui-ci (p. ex. du présent dans l'avenir, le secteur du temps en question y apparaît déjà, bien qu'il appartienne encore à l'avenir). On pourrait citer ici, bien entendu, les titres des oeuvres particulières et non pas les noms de leurs auteurs, en tant que *pars pro toto* de leur création littéraire, toutefois non sans réserve. Donc *Szczury* ⁴⁸ de Rudnicki, *Bramy rajy* d'Andrzejewski, *Podróż na wierzchołku nocy* de Terlecki, *Black Music* ou *Beyond* de Faulkner, *Das Urteil* de Kafka; on y retrouve partout la même personnalité du narrateur se projetant subjectivement sur l'objet de la présentation, sinon dans le texte entier, du moins dans des fragments importants de celui-ci. Il s'en suit que la forme présentative fondamentale de ces récits est un monologue intérieur, interrompu uniquement par des dialogues incidentels résultant de la situation ou bien par des descriptions qui sont, toutefois, en principe toujours subordonnées à la suite monologique principale. Il n'y a là, par contre, ni place pour ce que l'on appelle un discours apparemment indirect ni même besoin de celui-ci; tout y est révélé directement par le narrateur lui-même; l'auteur en est éliminé, il ne pourrait donc même pas justifier la part qu'il prend à transmettre les épreuves du héros et du narrateur en une seule personne.

Voilà donc les manifestations les plus caractéristiques et les plus typiques d'un des genres de la prose.

Afin de pouvoir poser rien que certaines présuppositions, il convient d'adopter certaines dénominations conventionnelles et de définir tout aussi

⁴⁷ A. Sandauer, *op. cit.*, p. 53—54.

⁴⁸ „Je suis terriblement éveillé. Tout ce que j'ai décrit ci-dessus, c'est une comédie, des apparences, un jeu d'apparences derrière lesquelles coule un autre courant profond. Le vrai, les apparences, sont aussi un courant et même un courant profond, il n'existe pas une grande différence entre un courant profond et les apparences, mais pourtant [...]. Je vis dans un état de menace continuelle, sous la menace d'être expulsé du Paradis et tant que j'en suis menacé, mes songes sont brisés, démontés“ (traduit du texte polonais: A. Rudnicki, *Szczury*, Warszawa 1960, p. 79, p. 64).

bien leur compréhension que leur extension. Cela est indispensable surtout dans le cas de la forme épique pour laquelle passe le récit. Cette dénomination a toutefois des extensions différentes et l'objet qu'elle désigne n'est pas toujours le même. Elle concerne, avant tout, la forme présentative de laquelle dérivent d'autres phénomènes définis par le même terme. La dénomination du „récit“ s'applique donc à tout le genre épique qui se sert surtout de la narration comme d'une forme dynamique de présentation; en même temps, cette forme embrionaire, parallèlement à d'autres formes épiques (anecdote, nouvelle, *gawęda*, image), a donné naissance à une forme toute particulière, genre aux traits structuraux spécifiques bien que peu rigoristes. Comme on peut en juger par la lecture des textes épiques, c'est plutôt par voie de réduction que nous sommes à même de nous prononcer sur le fait si l'oeuvre en question est un récit ou ne l'est pas. Si elle ne se laisse classer, au point de vue générique, ni parmi les romans ni parmi les nouvelles, genres qui, tous deux, font preuve d'une composition structurale plus nette, c'est qu'elle est simplement un récit.

En examinant, dans son *Bilan littéraire du XX^{ème} siècle*, le problème des genres littéraires et en maintenant la convention d'une dychotomie en prose et en poésie⁴⁹, R.-M. Albérès voit le critère de cette division dans les règles de la syntaxe. Tout en constatant l'existence, toujours actuelle, de ces deux genres littéraires, il caractérise l'un d'eux comme étant basé sur le cours logique de la narration et l'autre, comme pouvant se passer de ce principe. D'après R.-M. Albérès, cette distinction correspond à la division fondée: prose et poésie. En poésie, les règles de la syntaxe peuvent, plus ou moins, être violées pour faire ressortir la valeur autonome des mots et celle de leurs juxtapositions. Par contre, en prose, les règles de la syntaxe n'ont pas perdu leur valeur.

Il semble donc que tout par quoi R.-M. Albérès justifie la division actuelle en genres: poésie et prose, en se fondant sur un critère syntaxique formel et rejetant le critère rythmique formel, aurait dû, en principe, être rapporté à la division en genre lyrique et épique et alors le même critère formel agissant de la même façon (syntaxe rhétorique aux services du genre épique, asyntaxe, caractéristique pour le genre lyrique) se transformerait en critère métrique indiquant des catégories opposées: le sujet, qui s'exprime aussi quelquefois en dehors de la syntaxe logique et en dépit des règles de celle-ci; l'objet, pour la présentation duquel une

⁴⁹ Comp. aussi: S. Skwarczyńska, *Systematyka zjawisk rodzajowych twórczego słowa*, conf. *Sprawozdania z czynności PAU*, Kraków 1947 (refus de la division traditionnelle des genres).

distance, réelle ou apparente, pensable et, par conséquent, exprimée par une syntaxe rhétorique est indispensable.

* *
*

Etudiée à la lumière de ces conclusions, l'évolution de la narration relâchée, capable de se prêter à ce genre d'expériences, semble compréhensible à côté de l'évolution de la forme de la nouvelle tendant vers une condensation du contenu et une cohérence structurale (création novelliste polonaise, allemande et américaine).

Mais c'est là qu'apparaissent certaines difficultés, étant donné que toutes les oeuvres, même les plus caractéristiques pour la narration brève, ne peuvent point être contenues dans les quatre cycles traités ci-dessus: les unes à cause de leur base philosophique, d'autres en raison de leur caractère structural (c.-à-d. qu'elles ne trouvent décidément place ni dans le genre du roman, ni dans le récit⁵⁰, tandis que d'autres encore ne peuvent être classées ni parmi les nouvelles, ni parmi les récits⁵¹). Par exemple où faut-il faire entrer l'oeuvre novelliste de J. Joyce? Il est vrai que ces nouvelles avaient déjà paru en 1905 (*Dubliners*), à cause toutefois de leur caractère révélateur et précurseur par rapport à la littérature de l'époque et à cause du fait que la plupart des lecteurs n'était pas encore assez mûre pour pouvoir les comprendre, elles n'avaient été publiées qu'en 1913 et c'est à partir de ce moment-là qu'elles commencent à être appréciées. On peut, évidemment, les considérer aussi comme une base de psychologisme tout aussi bien à cause de l'auteur qui avait fixé la position du monologue intérieur que pour la motivation psychologique de la catastrophe dans les récits-nouvelles (sans parler de la prose des romans de Joyce). Le plus souvent, c'est d'un moment décisif de son enfance ou de son adolescence que dépendra le sort et quelquefois même toute la vie du personnage principal. Ce moment est évoqué soit dans l'ordre chronologique du cours de l'action soit au moyen d'une inversion de temps qui permet d'y inclure le récit surajouté du narrateur suivant. C'est l'image finale, impressionniste par excellence, du héros délaissé et en proie à un déchirement d'ordre psychique qui est l'empreinte la plus caractéristique de cette catégorie du genre épique. L'effet de cette structure consiste à faire alterner l'action, en train de se dérouler

⁵⁰ J. Steinbeck, *The Moon is Down*; G. Greene, *Loser Takes All*; W. Koepfen, *Der Tod in Rom*; L. Rudnicki, *Niekochana*; K. L. Curtis, *L'Échelle de soie*.

⁵¹ A. Camus, *L'Étranger*, M. Walewska, *Meine schöne Mama*, J. Parandowski, *Opowiadania* (p. ex. *Godzina śródziemnomorska*, *Spotkania wśród gwiazd*, *Rozmowa z cieniem* etc.).

et quelquefois même fortement dynamisée, avec l'interruption brusque et subite de celle-ci, ce qui fait sombrer le héros dans une stupéfaction violente ou dans une résignation perplexe. C'est alors que l'image qui en résulte est statique au sens le plus strictement plastique. C'est aussi, dans une certaine mesure, dans le même cercle qu'on peut classer le récit qui sert en quelque sorte d'ouverture à *Malte Lauridse Brigge*, l'*Ewald Traggy* de Rilke, pourvu d'une pointe d'attente déçue, de résignation et d'un point d'interrogation toujours ouvert. Les récits de Catherine Mansfield *Garden Party*, pour des raisons analogues, font preuve de la même manière bien qu'avec un accent infiniment plus faible et avec une métaphore de moins large envergure.

Mais, en aucune façon, il n'y a de place dans les formes de narration présentées ci-dessus ni pour les nouvelles de T. Parnicki⁵² ni pour les récits de Parandowski⁵³. Les uns et les autres, bien qu'ils appartiennent à différentes catégories génériques, ont été basés sur des principes esthétisants d'allusions au domaine de la culture et sur des motifs puisés dans l'histoire de la culture aux perspectives de grande métaphore; ils sont reliés par une motivation soit réaliste soit fantastique et imaginaire dans les cadres de laquelle les lois de la motivation réaliste doivent agir d'une façon conventionnelle. Ce n'est donc pas un genre de motivation structurale caractéristique pour le surréalisme⁵⁴. On ne réussira point, non plus, à y renfermer ni les *Pola Elizejskie* de Dygat, ni les récits bien antérieurs d'Anatole France⁵⁵, très différenciés aussi bien par leur sujet que par l'expression philosophique, mais qui observent toujours la convention réaliste.

Enfin le dernier groupe de narrations américaines et anglaises dont les extensions de thèmes et de problèmes sont complètement confondues (narrations, pour la plupart, de milieu et de moeurs) ainsi que les types de motivation (en commençant par les fantastiques jusqu'aux réalistes) et les techniques descriptives.

Les noms les plus connus de ce groupe sont: Sherwood Anderson *Death in the Woods*, A. Maltz *Afternoon in the Jungle*, Ewalone Welty *The Petrified Man* et A. Moliard *Contredanse amoureuse*. Les deux dernières se servent exclusivement de formes épistolaires.

Comme il résulte de cet examen, les critères structuraux rendent des services très précieux à l'analyse théorique d'une oeuvre littéraire per-

⁵² T. Parnicki, *Epos, Ludzie i bogowie* [w:] *Opowiadania*.

⁵³ J. Parandowski, *Godzina śródziemnomorska*.

⁵⁴ Comp. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, vol. I, p. 110.

⁵⁵ P. ex. *Le Procureur de Judée*. On mentionne ces récits comme typiques pour la réflexion philosophique.

mettant de démontrer la valeur esthétique de celle-ci. Mais, en même temps, les faits qui viennent d'être cités ne permettent point de se servir de critères structuraux pour se prononcer sur elle d'une façon catégorique et pour décider des lois qui régissent les phénomènes génériques et leurs modifications. Ils n'indiquent que la valeur supposée, hypothétique et provisoirement satisfaisante de ces critères.

Les faits analysés imposent l'existence de certains phénomènes de nature générale, tels que:

1. La convergence de certains effets de structure et du contenu se laissant déduire de principes complètement différents au point de vue du contenu et de la technique (p. ex. une précision extrême et une expérimentation dans l'application des formes représentatives fondamentales de la nouvelle du type psychologique et esthétisant ou existentialiste et behavioriste).

2. De grands succès sur le plan formel de l'oeuvre novelliste contemporaine suisse, polonaise et américaine (Dürrenmatt, Borowski, Nałkowska, Dygat, Faulkner et Hemingway) qui résultent des conventions différentes.

De ces observations-là découlent d'autres conclusions. D'une part, l'épique novelliste contemporaine tend à conserver les traits génériques fondamentaux, c.-à-d. la structure anecdotique et dramatique en n'admettant que ces modifications formelles qui ne disloquent pas celle-ci, mais la cimentent et la développent.

D'autre part, c'est quelquefois la pression des éléments du contenu qui dissout la structure en la transformant en récit, et quelquefois c'est la manipulation des éléments structuraux qui disloque la nouvelle pour en faire un récit.

Traduit par *Marie Domańska*

PRZEMIANY KRÓTKICH FORM EPICKICH: NOWELA, OPOWIADANIE
WSTĘP DO DYSKUSJI

STRESZCZENIE

Na przestrzeni trzech epok literackich, wyodrębnionych dwiema wojnami: międzywojennej, wojennej i powojennej aż po współczesność, dokonuje się widoczny rozwój krótkich form epickiej narracji. Różnorodność odmian tych form pozostaje w ścisłym związku z różnorodnością formujących się i przekształcających w tym czasie koncepcji filozoficzno-artystycznych. Każda z nich tworzy odrębny typ struktury nowelistycznej i odmienny typ luźnej narracji, jaką jest opowiadanie. W toku niniejszych rozważań zostały przedstawione przekroje pewnych cyklów rozwojowych opartych na głównych tzw. prądach literackich:

1. na ekspresjonizmie, którego efekty w zakresie twórczości nowelistycznej wiążą się poprzez analogie z twórcami surrealizmu;

2. na psychologizmie — w narracjach wysuwających na plan pierwszy sferę przeżyć psychicznych albo w narracjach opartych na psychologicznej motywacji;

3. na egzystencjalizmie i behawioryzmie kształtujących wybitnie zwarte odmiany struktur nowelistycznych albo wybitnie rozwlekłe luźne narracje;

4. na realistycznej konwencji utrwalania „autentyku“ w tzw. noweli-reportażu, związanej genetycznie z dobą ostatniej wojny i okupacji. Jej struktura opiera się na lapidarnej relacji faktu. Natomiast opowiadania z tej doby tworzą albo rozwlekłe reportaże, albo są poetyką transpozycją autentyku.

Poza ramami przedstawionych cykli pozostają rozproszone różne odmiany struktur nowelistycznych i luźnych narracji, które z różnych przyczyn, zarówno ideowo-artystycznych, jak i strukturalno-gatunkowych, w nich się nie mieszczą. Fakt ten zdaje się potwierdzać tezę o niewystarczalności kryteriów strukturalnych dla gatunkowej klasyfikacji utworów. Natomiast rozważania niniejsze zdają się podkreślać wartość tychże kryteriów dla estetycznej analizy utworów literackich.

Innym wnioskiem, płynącym z podjętej tutaj analizy gatunkowej krótkich form narracji epickiej, jest nieustanna przemienność aktualnie istniejących postaci struktur: zarówno nowelistycznych w kierunku narracji luźnych, jak i odwrotnie: opowiadania w kierunku udramatyzowania form nowelistycznych. Pozostaje to w zależności od pozycji narratora w utworze i od podmiotowego lub przedmiotowego ujęcia przedmiotu przedstawienia. Ujęcie podmiotowe łączy się z luźnym ciągiem narracji, ujęcie obiektywizujące — z anegdotyczno-dramatyczną jej strukturą.

Przykładem specyficznym jest wprowadzenie autoanalizy warsztatu nowelistycznego, która przerzucając punkt zainteresowań z anegdoty na strukturę rozбивa tok fabularny i nowelistyczną konstrukcję, tworząc jedną z odmian (formę pośrednią) narracji epickiej. Położenie nacisku na wartościach fabularnych zarówno w planie świata zewnętrznego, jak i w planie świata zjawisk psychicznych daje najczęściej strukturę nowelistyczną. Wysuwanie eksperymentów formalnych, a przede wszystkim analizy procesu refleksji czy rozwoju i przemian stanu świadomości, prowadzi do kształtowania odmian narracji luźnej.

Teresa Cieślukowska