

STÉPHANE SARKANY

Ottawa

ELÉMENTS D'ANALYSE D'UNE THÉORIE SOCIOLOGIQUE
DE LA NOUVELLE EUROPÉENNE AU XX^e SIÈCLE

I

Ne nous y trompons pas: l'idée de genre a joué maints mauvais tours aux critiques! On ne se rappelle que trop un certain évolutionnisme organique et chimérique¹, on se rappelle peut-être moins les discussions oiseuses d'un grand congrès de Lyon sur les genres². N'empêche que l'anecdote qu'en a rapportée Jean Pommier est significative. Ne vit-on pas plusieurs congressistes d'alors remonter au Moyen Age, examiner si le genre préexiste aux individus, s'il n'est «qu'une abstraction»... et «devant ce débordement de scolastique» le vice-président Paul Van Tieghem fut «obligé de rappeler l'ordonnance de 1475 par laquelle Louis XI enjoignit aux réalistes et aux nominalistes de clore leur dispute!»³

Un excellent comparatiste français a encore très récemment écrit que «l'étude synthétique des genres littéraires à l'échelle de plusieurs littératures, couramment pratiquée en Allemagne et aux Etats-Unis, n'a pour ainsi dire jamais été tentée en France par crainte sans doute de ses deux écueils: inventaires et résumés fastidieux, ou au contraire généralités abstraites ne reposant que sur un maniement arbitraire des concepts»⁴.

A vrai dire, nous prenons très à coeur les revers de la recherche et les consignes de prudence. Nous ne pensons pas qu'une poétique fondée sur des *a priori* ni qu'une large monographie, monotone ou non, mais nécessairement partielle, soient des méthodes viables.

Cependant — passant à notre champ de réflexion — notons qu'il existe une prose d'imagination plus courte que le roman. Il faut, de plus, prendre

¹ La tentative de Brunetière.

² Le dernier congrès international de littérature comparée avant la guerre.

³ J. Pommier, *L'Idée de genre*, [dans:] Conférence à l'ENS, 1945, p. 46.

⁴ A. Rousseau, *Vingt ans de littérature comparée en France*, «Information littéraire», nov. 1969.

note des dénominations — nombreuses — qui le distinguent du roman ainsi que de très nombreuses tentatives de définition par les dictionnaires, les critiques et les auteurs eux-mêmes. L'existence du genre de la nouvelle est un fait historique. Il semble en outre déborder les cadres de la littérature, et dénoter toute une culture — à en croire René Etiemble — qui a précisé: «Dans l'extrême confusion des valeurs, qui est notre lot, et qui n'a pas lieu de nous déconcerter, nous qui avons conscience d'assister à l'une des plus grandes révolutions de l'histoire, ce dont nous aurions besoin notamment et ce que peut contribuer à nous fournir la littérature comparée, c'est une esthétique des genres. A cette fin rien ne serait aujourd'hui plus profitable que l'étude comparée, d'un point de vue historique, sociologique, des genres littéraires les plus importants, aujourd'hui, et, ce dans le plus grand nombre possible de civilisations; que ces genres, que ces civilisations, aient eu ou non des rapports de fait»⁵.

Sans afficher un optimisme aussi serein que l'éminent maître de la Sorbonne, mais suivant la même démarche: cheminant de la littérature comparée vers la littérature générale, ayant le même penchant à relier le comparatisme à une vue globale (sociologique et historique) de l'existence humaine, nous voudrions limiter nos comparaisons dans l'espace et le temps (quitte à laisser à d'autres la tâche d'élargir un jour ces cadres).

Notre projet vise l'Europe entre 1900 et 1945. L'Europe, car déjà les dénominations, *novella*, *Novelle*, *nouvelle*, *Erzählung*, *novelet*, *conte*, *short story*, *Kurzgeschichte* etc., ainsi que leurs connotations posent de multiples problèmes, que nous ne ferions probablement que rendre insolubles en y mêlant les noms et concepts peut-être apparentes d'autres cultures. Nous avons choisi la période 1900 à 1945, en acceptant deux mises-en-garde, celle de M. Escarpit qui a montré que trente ans seulement après la disparition d'un écrivain on est fixé sur sa gloire⁶ (et disons, par extension, que la même distance s'applique à une oeuvre), et celle du «formaliste» russe G. Tynianov qui a établi qu'on ne parle pas impunément d'un phénomène littéraire quelconque en dehors du système — toujours temporel — auquel il appartient⁷.

En reprenant à notre compte la notion de génération développée par A. Thibaudet, A. Peyre, J. Pommier et R. Escarpit⁸ et en la modifiant légèrement, nous

⁵ R. Etiemble, *Histoire des genres et littérature comparée*, [dans:] *Acta litteraria*, Budapest 1962, p. 205.

⁶ Cf. *Sociologie de la littérature*, Paris, P. U. F.

⁷ Dans *De l'Évolution littéraire*, [in:] *Théorie de la littérature*, Seuil 1965, p. 128) Tynianov écrit: «Le roman historique de Tolstoï entre en corrélation non pas avec le roman historique de Zagoskine, mais avec la prose qui lui est contemporaine. — A strictement parler, on ne considère jamais les phénomènes littéraires hors de leurs corrélations».

⁸ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*; A. Peyre, *Les Générations littéraires*; J. Pommier, *L'Idée de génération*; Simon, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*; R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*.

voudrions parler de vagues d'écrivains qui accèdent à la scène dans des périodes de détente ou d'affaïssement social, montent en consolidant leurs positions, se fixent lors du raidissement des structures publiques, bloquent l'accès à la vague suivante. Leur accession au pouvoir littéraire dépend donc non pas de leur «âge d'expression», mais de facteurs socio-politiques. En France, par exemple, 1900, détente la plus complète depuis 1870 — Morand l'a magistralement évoquée⁹ — voit déferler une vague bien différenciée, que composent P.-J. Toulet, les Rosny, Rolland, Huysmans, Péguy, Rémy de Gourmont — laquelle n'a pas encore entièrement recouverte les Barrès et les France, voire les Zola. Tandis que se préparent les Apollinaire et les Larbaud, les Claudel, Gide et Valéry.

Dans la mesure où l'expérience historique européenne est commune, de même que le contexte social — on pourrait étendre la notion. Bien entendu, il ne sera pas question pour nous d'identifier de «générations de novellistes», mais simplement de distinguer les auteurs de nouvelles dans les rangs des vagues d'auteurs européens!

Quoique il soit difficile d'anticiper sur des analyses comparées précises, il est vraisemblable que 1917 (l'espoir de paix assez générale, surtout sur de Continent), 1932, l'ambiance noire de la dépression économique prédominante, puis 1943, l'esprit de la Résistance et d'une morale nouvelle une fois répandu, sont les plates-formes de départ des équipes européennes nouvelles. Il s'agira d'envisager la production de nouvelles, son importance, son caractère, sa valeur à l'intérieur même de ces cadres.

II

Une fois l'intérêt relevé, le sujet, le champ de recherche identifiés, délimités et articulés, nous nous proposons de recenser la population de conteurs et leur production.

C'est ici que le danger de verser dans la monographie monotone devient imminent. Or, des méthodes empruntées aux sciences sociales peuvent nous tirer d'affaire.

Si nous allions dépouiller recueils, revues (rien qu'en France on les compte par centaines puisqu'il est dans la nature des revues littéraires de se multiplier par scissiparité ou de renaître, après répit, sous une égide différente) et quotidiens, nous serions condamnés à un travail de Sisyphe. La méthode d'échantillonnage statistique représentative nous permet des raccourcis utiles et relativement rapides. Par exemple: il y a en France 83 journaux d'intérêt national dans notre période (chiffre établi par mes recherches à partir d'une liste dactylographiée de la Bibliothèque Nationale, salle des périodiques). Pour savoir la place qu'occupe le récit court dans les journaux, il suffit de les examiner selon deux formules consécutives. Une première ne tiendrait pas compte des tirages et renseignerait sur la

⁹ P. Morand, 1900, Grasset.

fréquence des nouvelles publiées dans la presse quotidienne, une autre tiendrait compte du tirage (ou à défaut, de la consommation de papier de la presse nationalement importante) et renseignerait sur la diffusion (l'extension de la lecture) des nouvelles¹⁰.

Bien entendu des observations descriptives peuvent compléter, nuancer et dans une certaine mesure préciser l'image. Ainsi par exemple des constatations d'historiens de la presse nous seront très utiles pour caractériser les journaux qui publient des nouvelles ou des contes et peuvent même influencer nos chiffres définitifs de diffusion, car certains journaux passent par plus de mains que d'autres.

La méthode d'échantillonnage peut s'appliquer au dépouillement des catalogues d'éditeurs, pour recenser les recueils. Quoique la difficulté puisse surgir que le genre n'est pas indiqué, le recoupement par des bibliographies qui indiquent le genre rend le travail possible. Et enfin, le même procédé s'applique aux revues littéraires. Il faut encore probablement établir deux catégories distinctes de revues. L'une à diffusion très générale et de durée considérable, comme en France par exemple «La Nouvelle Revue Française», «La Revue des deux Mondes», «Mercure de France» et «Revue de Paris», et l'autre de vie éphémère, comme il y en avait de tout temps à chaque coin de boulevard.

Ces enquêtes peuvent être, complétées par le dépouillement de dictionnaires et d'encyclopédies de l'époque, dans le but d'établir la proportion de conteur. Ici le critère d'auteur de nouvelles se pose en problème. En général, il faudrait compter tout auteur qui a accédé à une certaine notoriété par ses nouvelles, et dont les ouvrages d'autres genres n'ont pas relégué ses nouvelles au second plan. On pourrait donc dire que Larbaud, malgré ses romans et ses essais est un auteur à retenir, Martin du Gard malgré une ou deux nouvelles tout-à-fait remarquables est un romancier, et n'est pas «notre homme», Morand par l'accueil unanimement favorable à ses nouvelles est un nouvelliste. Il n'y a aucun doute que Thomas Mann, ou Katherine Mansfield ou Pirandello sont des conteurs.

A l'image descriptive de la production — comme un complément symétrique — correspond dans notre esprit celle de la consommation, et *vice versa*. (Deuxième moment où la vue sociologique intervient et fonde l'étude comparée.) Si nous reconnaissons avec Sartre, Claude Simon, Escarpit et d'autres, l'irréductible particularité de la lecture, nous voulons quand même scientifiquement distinguer des lectures typiques, issues de déterminations psycho-sociales assez répandues et de situations socio-culturelles significatives (à l'intersection desquelles se joue la liberté des lecteurs) (chez le grand public comme chez les lettrés) qui ont fait le succès des oeuvres, succès numérique ou succès d'influence. En effet, la littérature étant un rapport médiatisé et réciproque (par l'imagination créatrice de l'auteur et la lecture imaginative — ce dernier processus déjà bien caractérisé

¹⁰ Dans la pratique il faudra compter avec des hiatus et cela malgré l'application des historiens de la presse.

par le phénoménologue Ingarden)¹¹. Entre auteur et lecteur, on n'explique pas l'écriture sans passer par la lecture. L'analyse suivante se divise donc en deux séquences de recherches successives: 1° — Quantitative, appelée à mesurer les succès (les deux sortes de succès); 2° — Qualitative, destinée à décrire les lectures typiques possibles, correspondant aux structures sociales et aux situations socio-culturelles dans le temps comme dans l'espace appelant l'écriture.

Certes, aucune de ces analyses ne prétend remplacer l'analyse critique des oeuvres, mais semble la seule voie scientifique pour présenter un tableau historique bien articulé de la nouvelle européenne et paraît nécessaire, pour éviter certaines explications critiques hors propos, restreindre le nombre d'interprétations de texte possibles, et influencer les jugements de valeur fondés sur l'authenticité des oeuvres.

Un questionnaire, et éventuellement des interviews avec les éditeurs (nombreux sont ceux qui ont survécu jusqu'à nos jours), ainsi que le dépouillement de panoramas et précis de littérature de l'époque, permettraient d'apporter des nuances au relevé numérique et aideraient à mesurer les succès. (Il est vrai que dans certains pays, les éditeurs ne font part que très difficilement des chiffres de tirage et seulement un contact personnel avec eux pourrait décider des chiffres approximatifs de la vente. Le succès obtenu auprès de la critique sera souvent plus facile à constater. Dans certains cas d'ailleurs de bonnes études spécialisées existent déjà et des mémoires de témoins avertis sont d'une très grande utilité. Une fois de plus les recoupements des données permettront de nous fixer. Chiffres et jugements permettront également de dessiner les courants d'opinion qui discernent diverses sortes de nouvelles. Confrontée avec des déclarations d'auteurs l'image double de l'émission et de la réception des diverses variantes de la nouvelle se dessinera nettement. Les jugements de valeur des contemporains — du grand public et des lettrés professionnels — peuvent contribuer à retracer l'image historiquement fidèle.

Or, pour chaque tranche de l'époque examinée la même image doit être constituée, non pas au moment de l'avènement d'une nouvelle vague, mais à l'apogée de celle-ci. Les coupes horizontales ainsi effectuées permettraient de suivre l'évolution du goût public et lettré.

Ces relevés périodiques nous semblent très nécessaires, car il n'est pas dit que le tri qui a été fait par la postérité ait vraiment pu distinguer tous les chefs-d'oeuvre. Notre procédé permettra d'attirer l'attention à des oeuvres tenues par moments pour importantes, oubliées depuis, pour des raisons qui restent à déterminer (elles tiennent souvent au goût des lettrés ou des universitaires établissant des priorités, ou à des censures très particulières, mais nous présumons que déjà la publicité et surtout l'intérêt politique ont fondé certaines réputations très durables).

¹¹ Ingarden n'a pas manqué de montrer que le rapport en question est «intentionnel» («was [die Literaturwissenschaft] ist eine rein intentionale Gegenständlichkeit»); cf. *Das literarische Kunstwerk*, 1931, p. 4 suiv.

Une troisième et dernière phase sera naturellement la répétition de l'analyse statistique et qualitative avec les documents actuels (*Dictionnaire des lettres, Dictionnaire des oeuvres de tous les temps, Dictionnaire Van Tieghem, Index translationum, Short Story Index* etc.) qui témoigneraient de la fortune actuelle des nouvelles d'une époque révolue.

L'image historique de la nouvelle, cette projection collective et successive sur l'écran de l'histoire comprend donc jusqu'ici trois structures: la production sous ses formes les plus variées, la consommation générale et la lecture «lettrée». Les trois échelonnées dans le temps de 1900 à nos jours et étayées sur un espace euro-américain. L'image aura des dimensions plus larges que l'objet de recherche original (ce qui permettra une plus exacte observation des détails): le fait de la nouvelle se dégagera dans la perspective d'émission et de réception.

III

En face de cette image il s'agit maintenant de placer la réalité des oeuvres. Mais, prescrire des caractéristiques quelconques nous ramènerait à une poétique normative, décréter à l'avance des types, des sous-genres, mènerait à l'arbitraire complet et en fin de compte serait fondé sur des *a priori* dogmatiques. Nous voulons plutôt recourir à des approches indirectes, une fois de plus à l'aide de vues sociologiques. Nous y sommes autorisés, car une oeuvre est un fait social au même titre qu'une lecture ou une activité créatrice. Cependant notre approche exige quelque explication préalable.

1° — Un courant traditionnel de la sociologie littéraire examine thèmes et caractères et autres facettes du fond des ouvrages. L. Goldmann, prenant pour base G. Lukács, recommande l'examen de la forme. Mais, en fait, la technique artistique demeure pour les deux courants secrète et lointaine, c'est-à-dire semble dépendre uniquement de la tradition littéraire. La forme de Goldmann, à l'instar de celle du jeune Lukács, se situe au-delà du fond, mais en-deça des techniques, et elle n'est qu'un soi-disant point d'attraction interne, un foyer possible, auquel les techniques devraient se rapporter (Lukács utilise cette image heureuse, dans les *Remarques sur l'histoire littéraire*¹²). Ce qui explique que Goldmann, en prétendant parler de la forme de la prose s'occupe, avant tout, de caractères et de thèmes, parfois — mais rarement — du ton des ouvrages. S'il est certain qu'il a introduit une manière très subtile d'élargissement du fond, s'il est vrai qu'il nuance et définit beaucoup mieux le fond que ceux qui le réduisent à la fable, bref s'il réussit à l'explorer plus complètement, il n'en est pas moins vrai qu'il ne donne aucune explication de l'art (des rythmes, des contextes sonores, de la composition, du style, de l'atmosphère, de la tension), ne mène à aucune rhétorique ou poéti-

¹² Le titre original de cet essai de langue hongroise est: *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez*, Budapest 1910. Cf. Notre communication sur *La Percée de Lukács* — Congrès de l'AILC — Bordeaux, 1970, et notre étude *Deux Ecrits oubliés de Georges Lukács*.

que!¹³ En fait, fond et «forme» («la forme du contenu») d'une oeuvre littéraire ne constituent qu'un tout que nous appellerons le fond intégral. L'exemple de Goldmann qui a voulu les séparer montre combien ils sont inséparables! —

2° — Il importe cependant d'écarter un autre malentendu. Une «substance» proprement littéraire, c'est-à-dire une charge à la fois poétique et intellectuelle, est-elle semblable à un «message de communication» non-littéraire? Ou du moins peut-on la traiter de la même façon?

Sociologues et psycho-sociologues de diverses tendances sont d'avis — et de nombreuses expériences confirment leur position — que l'intelligence humaine, ainsi que les comportements affectifs, la perception et la mémoire, sont de nature sociale. Les recherches psycho-sociologiques sur la mémoire, par exemple, ont montré qu'elle ne conserve pas le passé, mais le reconstruit dans des termes (avec des symboles) de la société environnante du présent. «Souvenir» signifie donc ce que le milieu actuel suggère qu'il signifie! D'où il suit que l'imagination littéraire qui part d'éléments de souvenirs, passe par les canaux et écluses d'un milieu social «actualisant» donné. Elle est donc socialisée et dans sa forme, et dans sa signification, comme l'a observé un éminent psycho-sociologue français, M. Halbwachs¹⁴. Et Simone de Beauvoir a pu écrire très judicieusement: «En vérité la société m'investit dès ma naissance: c'est en son sein et en liaison avec elle que je décide de moi» (*La Force de l'âge*, p. 633). Une sociologie de l'imagination créatrice réclamée par Albert Memmi, il y a une dizaine d'années¹⁵, se réduit au néant: Il suffit de connaître le déchiffrement social, aux contours déterminés pour saisir et apprécier une oeuvre, puisque, en fin de compte, c'est la lecture qui la constitue et la valorise!

Afin d'apprendre quels espèces de nouvelles ont marqué le siècle on peut interroger le fond intégral des publications en constituant des catégories d'analyse qui seront façonnées sur celles de «l'analyse de contenu de textes»¹⁶ pourvu qu'elles contiennent des appels à la lecture (à des types de lecture). La relation entre lectures-types possibles dans un contexte social spatio-temporel donné, d'une part, et les caractéristiques formels des nouvelles (la combinaison de ces catégories), d'autre part, traceront les courants de la nouvelle du siècle. Ajoutons que: 1° — On devra soumettre à «l'analyse de contenu» les mêmes échantillons qu'on a soumis à une analyse quantitative, et 2° — qu'on devra préciser les catégories, les subdiviser adéquatement.

¹³ Dans la dernière publication de l'Institut Sociologique de Bruxelles, des élèves tentent des vérifications techniques, basées sur l'hypothèse que les structures de la «forme» doivent être visibles dans la technique.

¹⁴ Cf. *La Mémoire collective*, Paris, P. U. F., 1950, et Stoetzel, *La Psychologie sociale*, Flammarion, p. 115 suiv.

¹⁵ Dans Gurvitch, *Traité de sociologie*, P. U. F.

¹⁶ L'analyse de contenu sociologique a été bien développée par Berelson, et sur ses traces par Duverger; cf. *Méthodes des sciences sociales*.

Un schéma directeur d'une grille sociologique se présenterait comme suit (I):

- 1° — Situation psycho-sociale des héros (appartenance social, conscience de leur appartenance, transformation de cette conscience, différence entre aspiration et réalité: réactions contre le milieu, modes et degré de l'adaptation; structure et contenu des motivations).
- 2° — Cadre psycho-social du sujet (milieu de l'action; climat social de l'intrigue).
- 3° — Caractère social du sujet et des thèmes sous-jacents, dégagés «à l'oeil nu».
- 4° — Public de la destination consciente (privé, lettré, large, vague, pas de public).
- 5° — Public de la genèse et milieu de genèse. (Je sépare les deux, le premier étant plus large! et souvent multiple).

IV

Roland Barthes a dit, quelque part, peut-être un peu rapidement, certes avec un accent de mépris — mais à tort — que «si l'on veut faire de l'histoire littéraire, il faut renoncer à l'individu Racine, se porter délibérément au niveau des techniques, des règles, des rites et des mentalités collectives».

Les techniques et les règles, c'est ce qui nous reste à voir.

La critique spécialisée a observé les caractères typiques dans la deuxième moitié du XIX^e siècle de la nouvelle moderne. Nos connaissances sur l'histoire générale des techniques littéraires sont également assez nourries. Ces deux sources peuvent concourir à constituer des catégories hypothétiques, comme: la composition (unitaire ou en épisodes), la singularité d'un fait central, l'encadrement (ses formes et fonctions), l'existence et le rôle des narrateurs, les techniques principales de narration et leur éventuelle combinaison, l'existence et le degré de la tension, les coups de fouet. Peuvent compléter l'analyse des catégories non-spécifiques, par exemple: le style (les images, le vocabulaire, la syntaxe), le degré et le mode de transposition.

Un schéma directeur détaillé qui systématise les catégories peut présider à la rédaction d'une grille technique (II):

- 1° — Mode du récit (présence ou absence du narrateur, son point de vue, point de vue de l'auteur, système de changements en cours de route, etc.).
- 2° — Proportions de la composition (encadrement long, court, etc.).
- 3° — Fréquence et type des tournants. (Sommet et tournants secondaires)
- 4° — Ligne et rythme de l'intrigue (tensions dramatiques, moins dramatiques, inégales, etc.).
- 5° — Atmosphère (unité, changements, composants).
- 6° — Structure des «coups de fouets».
- 7° — Fréquence et caractère dominant des images. (Observation: contrairement aux méthodes jusqu'ici employées, nous voulons choisir les images ayant une signification structurelle, c'est-à-dire celles qui se trouvent aux jointures d'une composition, aux tournants ou au sommet d'une ligne d'intrigue. Il faudrait alors

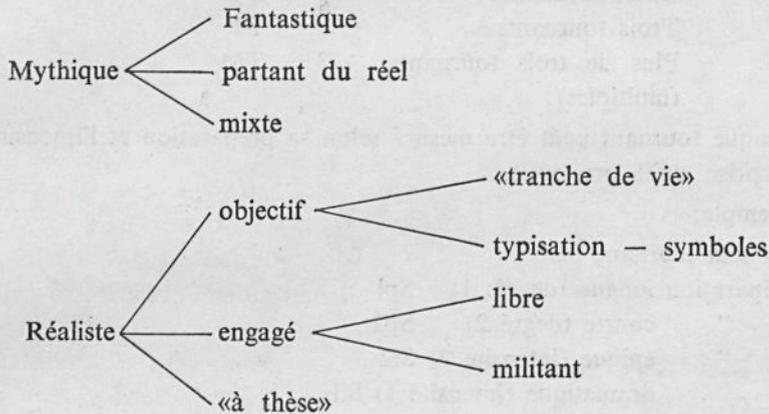
observer et le contenu et la structure des images, mais toujours en relation avec (5) et (10)).

8° — Style de la phrase typique (celle qui revient souvent et dans des situations significatives, par exemple dans les tournants ou au sommet du récit).

9° — L'art de caractériser.

10° — Dominante formelle. Poids des facteurs formels à mesurer par des coefficients. Exemple: tel *short story* n'existe qu'en vertu de l'atmosphère, un autre en vertu de l'anecdote, un troisième en vertu de l'encadrement, ainsi de suite.

11° — Mode et degré de la transposition imaginaire des thèmes.

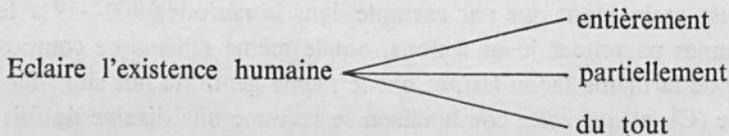


Lyrique (présence dominante de l'auteur)

Mixte (degrés: MRL; RML; LRM; LMR; — où la dominante est en première position)

12° — Principe implicite de la transposition (exemple: Claudel: mystique catholique)

13° — Portée ontologique de la transposition:



14° — Structures spécifiques de la transposition.

Il est bien entendu que pour les fins de codage dans chaque rubrique plusieurs types principaux doivent être prévus.

Exemple: 1° — Mode du récit; le cas du narrateur

Absence du narrateur	AN
Narrateur actif (qui participe dans l'action)	NA
Narrateur témoin (qui fut témoin de l'action)	NT

Narrateur conteur (qui relate l'action)	NC
Narrateur-auteur (identité des deux)	NiA

Selon l'importance spatiale que prend le narrateur (ex. 100 ou 550 ou 1000 mots) les codes peuvent être subdivisés. (Exemple: NA 1 désignerait un narrateur actif qui figure dans un tiers ou plus du récit, NA 2 signifierait un narrateur actif figurant dans plus d'un dixième, mais moins d'un tiers du récit, NA 3 signifierait un narrateur actif qui ne revient que dans quelques phrases).

Exemple: 2° — Fréquence et type des tournants

Un seul tournant (sommet)	S
Deux tournants	DT
Trois tournants	TT
Plus de trois tournants (multiples)	TM

Chaque tournant peut être mesuré selon sa préparation et l'intensité de l'effet de surprise qu'il provoque.

Exemple:

Un seul tournant

Préparation longue (degré: 1) Spl

” courte (degré 2) Sp2

” épique (intensité 2) Si2

” dramatique (intensité 1) Sil

effet brutal (surprise complète) e1

effet attendu (surprise bien préparée) e2

effet très atténué (à peine de surprise) e3

Les deux exemples sommaires et provisoires du codage montrent que la grille formelle prévue se prête à la description, mais en partie aussi à la mesuration.

Dans certains cas, comme au point 4 de la grille (ligne et rythme de l'intrigue) des représentations graphiques pourraient être tentées en plus des descriptions et mesurations statistiques.

Supposant maintenant que par exemple dans la période 1900—1917 les nouvelles européennes parvenues jusqu'à nous, ont le même schéma de composition (A), s'encadrent de la même façon (B), et ont le même genre de fait singulier au centre de l'intrigue (C), et que cette combinaison se recoupe une dizaine de fois avec une combinaison de thème — caractère — atmosphère, disons d'un type D-E-G, les correspondances entre technique et fond-intégral (appelant et appelé) seraient prouvées. Au cas contraire, nous devons conclure que les techniques continuent une tradition constante (la modifient de façon endogame), et que c'est le fond intégral seul qui est socialisé.

Le recensement de la production, l'analyse du fond intégral sous l'angle de la lecture, et l'analyse des techniques en elles-mêmes, par les méthodes de l'analyse

du contenu ne donnent pas l'image historique complète de la nouvelle européenne dans la période envisagée. Toute schématisation simplifiée et risque de détruire les particularités des oeuvres. — Cependant veut-on donner une idée générale de «la» nouvelle contemporaine, le tour d'horizon statistique est inévitable. Pour compléter et nuancer le tableau on peut soumettre un petit nombre de morceaux choisis selon une esthétique avouée à une analyse critique détaillée qui doit ouvrir la voie à des jugements de valeur à tous ceux même qui n'acceptent pas la constatation scientifique que tout jugement critique est un jugement social. Mais la critique peut encore profiter de nos deux grilles décrites.

Exemple: Proportion égale de la composition (II. 1) — climat uni (II. 5) — image riche en tension ontologique, placée au sommet (II. 7) — certaines combinaisons entre phrase typique et ligne de l'intrigue (II. 8 et II. 4) peuvent constituer un modèle de valeur formelle.

On peut augmenter les exigences en ajoutant aux critères techniques des normes de transposition (II. 11–14).

Certes, les modèles de ce genre ne vont pas satisfaire un esthétique engagée. Pour mesurer le pouvoir libérateur, ou humanisant d'un morceau, comme le voudraient par exemple Sartre ou Lukács, il faut s'appuyer sur les catégories 11 12, 11 13, et 1 1, 2, 3, 4, et sur une analyse de la dynamique des thèmes et des caractères.

Exemple: Dans la nouvelle *Le Couperet* de Valéry Larbaud, l'analyse des rapports dynamiques des thèmes commande un ton, une atmosphère, et *vice versa*. Milou, fils de gros bourgeois, s'entiche d'une petite du sous-prolétariat campagnard — et s'oppose à sa famille. Mais la famille aura, doit avoir le dessus.

Le contenu social du caractère (I, 1), la dialectique du thème à 3 filons dominant (II, 10), créent sujet, atmosphère, style.

La valeur humaine, libératrice est facile à montrer à partir des constatations précédentes. (Il s'agira de juger ensuite si la technique est adéquate.)

Cela dit, nous n'excluons nullement la valorisation des oeuvres selon les critères de notre goût personnel, dans une dernière partie du projet — mais nous avouerions alors la relativité impressionniste de notre critique, notre engagement involontaire ou volontaire sans prétendre à une *aesthetica perennis*.

ELEMENTY ANALIZY SOCJOLOGICZNEJ TEORII NOWELI EUROPEJSKIEJ W XX WIEKU

STRESZCZENIE

Istnieje proza artystyczna o wymiarach bardziej zwartych niż powieść. Trzeba wynotować jej nazwy — liczne, które odróżniają ją od powieści, jak też bardzo liczne próby jej definicji w słownikach, w pracach krytyków, u samych nawet autorów. Istnienie gatunku noweli jest faktem historycznym. Wydaje się, że gatunek ten wykracza poza granice literatury i dokładniej niż inne gatunki określa kulturę danego okresu.

Aby poznać, jakie rodzaje nowel naznaczyły daną epokę, można powołać do głosu integralny fundament odnośnych publikacji, konstytuując w tym celu kategorie analizy, które by były wzorowane na kategoriach „socjologicznej analizy zawartości tekstów” z warunkiem, że uwzględnia „zwroty” autorów do funkcjonujących w ich świadomości typów lektury (literatury). Relacja pomiędzy z jednej strony (1) lekturami-typami możliwymi w określonym społecznym kontekście przestrzenno-czasowym, a z drugiej (2) formalnymi właściwościami charakterystycznymi noweli — wyznaczy nurty noweli danego wieku.

(1) Zasadniczy schemat socjologicznego klucza interpretacyjnego przedstawiałby się następująco:

1. Sytuacja psycho-społeczna bohaterów (przynależność społeczna, ich świadomość przynależności społecznej, przemiany tej świadomości, różnica pomiędzy ich aspiracjami a rzeczywistością; reakcje przeciw środowisku, sposoby i stopień adaptacji; struktura i treść motywacji).

2. Rama psycho-społeczna przedmiotu utworu (*sujet*) (środowisko akcji; klimat społeczny fabuły (*intrigue*)).

3. Charakter społeczny przedmiotu (*sujet*) i nacechowanych nim tematów.

4. Publiczność według świadomego, z pozycji autora, przeznaczenia utworu (krąg prywatny, kręgi wykształcone, szeroka, nieokreślona, żadnej publiczności).

5. Publiczność w czasie powstania utworu i środowisko w tym czasie (rozzóżniam je, ponieważ publiczność jest bardziej rozległa niż środowisko, a często wieloraka).

(2) Pozostaje nam przegląd technik i reguł.

Szczegółowy schemat wiodący, który systemizuje kategorie, może patronować układowi technicznego klucza (II):

1. Sposób opowiadania (*récit*).

2. Proporcje w kompozycji.

3. Częstotliwość skrętów (akcji) i ich typ.

4. Linia i rytm fabuły (*intrigue*).

5. Atmosfera.

6. Struktura „uderzeń biczem” (zaskoczeń).

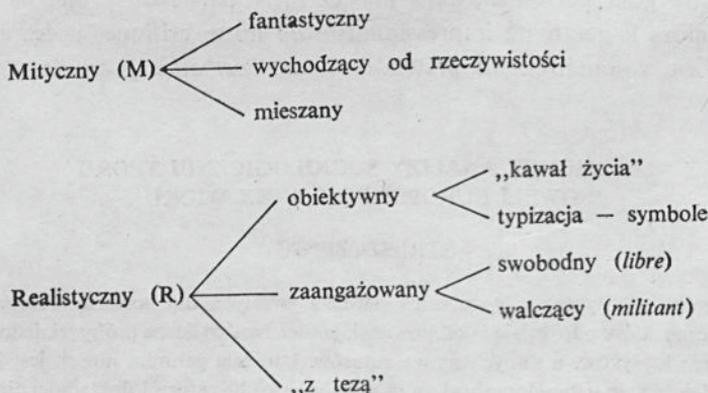
7. Częstotliwość obrazów i ich dominujący charakter (wybrać obrazy znajdujące się w kompozycyjnych miejscach złączeń).

8. Styl typowego zdania (zdanie, które powraca często i w sytuacjach znaczących).

9. Sztuka charakteryzowania.

10. Dominanta formalna. (Wagę czynników formalnych należy mierzyć współczynnikami (*coefficientes*). Przykład: taka *short story* istnieje tylko na mocy atmosfery).

11. Sposób i stopień wyobrźniowej transpozycji tematów:



Liryyczny (L) (dominująca obecność autora)

