

Composition française
réalisée pour le concours d'entrée aux Écoles normales supérieures
Session 2020

*Cette copie, aimablement dactylographiée par la personne qui l'a rédigée,
a reçu la note de 18/20.*

SUJET

« Si le récit bref se caractérise par un univers diégétique stable, borné par une forme complexe de subjectivité, il inclut aussi l'expression d'une absence qui grève son apparente complétude et qui se traduit fréquemment par une impression de frustration chez le lecteur. Chaque auteur crée en effet une tension entre, d'une part, une écriture ‘pleine’, approfondissant le champ défini initialement et, d'autre part, un vide qui s'ouvre dans les attitudes des personnages, dans la parole narrante et dans l'écriture, nourrie de suspensions. »

Catherine Grall, *Le Sens de la brièveté*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 243.

Vous discuterez cette analyse en vous référant en particulier aux œuvres du programme.

À la fin du livre VI des *Fables*, Jean de La Fontaine explique la nécessité qui s'impose à lui de « born[er] ici cette carrière » : « Les longs ouvrages me font peur. » Il faut sans doute comprendre, par cette formule, non seulement la probable lassitude du lecteur face à la taille de l'œuvre qui lui est proposée, mais encore, en parallèle, le découragement plausible de l'auteur peu confiant en ses capacités de faire à la fois long et bon. Après tout, La Fontaine confie qu'il laisse à d'autres le soin de faire des œuvres plus élevées et développées et qu'il se considère lui-même comme un auteur de « badineries » et de choses « puériles ». Le récit bref, la fable dans le cas de cet auteur, serait, en conséquence, à même de satisfaire à la fois au souci d'efficacité et de concision pour l'auteur, et le désir d'agréable « gaieté » – c'est-à-dire une légèreté de ton qui n'est pas embarrassée par une écriture trop développée en longueur – et d'instruction pour le lecteur. Il faut souligner ici le défi, voire la gageure, que représente l'efficacité narrative, qui fait une grande partie de la valeur et du rôle de la brièveté en littérature. Toutefois, un tel procédé présente, selon Catherine Grall dans *Le sens de la brièveté* (2003), le risque d'une conséquence insatisfaisante : « Si le récit bref se caractérise par un univers diégétique stable, borné par une forme complexe de subjectivité, il inclut aussi l'expression d'une absence qui grève son apparente complétude et qui se traduit

fréquemment par une impression de frustration chez le lecteur. » La « forme complexe de subjectivité » qui borne l'univers stable de la narration brève peut comprendre la subjectivité de l'auteur, qui de fait a estimé que le récit qu'il développe devait s'arrêter « ici », et celle des lecteurs, qui d'une certaine façon (re)construisent mentalement l'univers fictif dont ils lisent la représentation, aussi bien pendant qu'après la lecture. C. Grall souligne ensuite un certain paradoxe inhérent au récit bref : « Chaque auteur crée en effet une tension entre, d'une part, une écriture ‘pleine’, approfondissant le champ défini initialement et, d'autre part, un vide qui s'ouvre dans les attitudes des personnages, dans la parole narrante et dans l'écriture, nourrie de suspensions. » Ainsi, si le récit bref n'est certes pas qu'une esquisse superficielle de récit, il comprend toutefois inévitablement des lacunes liées à l'écriture même de ce type de récit, qui a une incidence directe sur la manière dont le narrateur déploie l'histoire et dont les personnages y sont présentés et caractérisés. Cet approfondissement du « champ » littéraire mis en place par le récit doit composer avec des ellipses et des non-dits qui peuvent, par leur multiplicité, accroître la frustration qui a été évoquée.

Une telle tension entre une stabilité (et une cohérence) d'un univers diégétique soutenue par une écriture « pleine » et profonde et l'expression d'une absence qui révèle l'incomplétude véritable d'un récit parcellé de vides ouverts est une idée qu'on pourrait élargir. Le fait est que les différents genres qui se mêlent dans cette notion de « récit bref » – nouvelle, conte, aussi bien que poème, fable, fragment, anecdote ou autres textes plus ardus à catégoriser de la sorte, comme les *Tropismes* de Nathalie Sarraute ou les *Vies minuscules* de Pierre Michon – relèvent d'une telle diversité, ne serait-ce qu'en longueur, que les lacunes possibles et la complétude apparente ne sont pas aisées à systématiser. Quant à l'idée de « frustration » chez le lecteur, on peut se demander si elle est exclusive au récit bref, si certains romanciers (sinon les romanciers en général) ne recourent pas à de nombreux procédés elliptiques, et si d'une façon globale la représentation littéraire n'est pas contrainte à l'incomplétude de ses univers, tous genres confondus. Le récit bref serait alors simplement une catégorie comme les autres, exposée aux mêmes risques que les autres relativement à la réception par le lecteur, mais à un degré cependant plus élevé du fait de la synthèse que son créateur se propose nécessairement d'accomplir, dans la logique d'une efficace. Néanmoins, il existe bel et bien certains genres de récit appartenant de fait à cette catégorie : la fable, la nouvelle, le conte, le poème en prose, quelles que puissent être les difficultés théoriques de leur définition respective. Leurs différentes caractéristiques et les différences entre ces genres de récit bref peuvent être liées à la manière dont leur brièveté est élaborée et envisagée par l'auteur et appréciée par le lecteur.

Il s'agit de comprendre de quelles manières l'auteur sollicite l'activité du lecteur pour approfondir la cohérence et l'efficacité diégétiques de son récit, quand celui-ci, à cause des exigences formelles et poétiques de la brièveté, contraint la narration et l'ensemble des éléments de la fiction à une forme essentialisée et, pour ainsi dire, épurée. Il faut aussi étudier ce que signifient ou peuvent signifier les « absences » et quelle réaction est attendue du lecteur.

S'il est vrai que la brièveté, parce qu'elle constitue un idéal, vise une épure minimale du récit tout en recherchant une certaine profondeur de la représentation, il n'en demeure pas moins que cette tension peut être pensée comme une invitation à l'adresse du lecteur, dont les capacités à réfléchir au récit et à le compléter sont sollicitées. On peut même déceler chez les auteurs de récits brefs des jeux consciens sur l'incomplétude diégétique que masque la brièveté.

*

Malgré la diversité des contextes d'écriture, l'auteur de récit bref est souvent à la recherche d'une épure minimale de la narration, sans pour autant que cette épure ne soit qu'une ébauche sans corps.

La Fontaine s'inscrit sciemment et avec zèle dans la recherche d'une « brièveté » propice au délassement du lecteur. L'idéal de la brièveté qui l'anime est en outre conjoint, chez lui, à l'amusement et à la dialectique : ses fables sont conçues comme des œuvres de moraliste, donc comme des leçons, dans lesquelles la justesse et la brièveté doivent favoriser l'éducation du lecteur. La Fontaine explique son dessein dans sa Préface aux *Fables* : chaque poème devrait être comme un petit organisme, dont le « corps » serait constitué par le récit, et « l'âme » par la morale. Chaque leçon envisagée ainsi organiquement déploie une fiction pour faciliter l'apprentissage et généraliser le propos, si bien qu'en effet chaque fable crée « un univers diégétique stable » fondé sur la particularité du champ de la leçon. Prenons l'exemple de la fable « Le Renard et le Bouc » : La Fontaine la conçoit comme plus adaptée à l'instruction d'un enfant que l'histoire vraie de Crassus parti combattre les Parthes et qui y trouva la mort. Contrairement à l'historien, le poète-moraliste n'a nul besoin d'exposer en détail les tenants et les aboutissants du récit, et c'est sans doute là que, comme le dit C. Grall, « un vide [...] s'ouvre ». En effet, le narrateur-poète du « Renard et le Bouc » nous présente les deux personnages comme amis, et le Renard comme étant « passé maître » dans l'art de la duperie. Or pourquoi sont-ils « amis » ? Sur quoi repose cette prétendue amitié ? Et surtout pour quelle raison le Renard délaisse-t-il aussi cruellement son compagnon ? Le lecteur peut sentir que cette amitié était un mensonge, peut-être lui-même fondé sur l'art de la tromperie évoqué. Ainsi, la morale sonne comme un avertissement sur les actions comme sur les relations : « En toute chose il faut considérer la fin. » Et si la brièveté de la fable nous permet de saisir la valeur instructive de l'univers diégétique qu'elle établit, en revanche cet univers est bien petit, et l'absence effective de causes et de conséquences de l'action dépeinte peut être frustrante ou décevante pour qui attendrait une cohérence complète de la fiction.

Un approfondissement de ce champ littéraire amène, selon C. Grall, à une « écriture 'pleine' » du récit bref. Chez Nathalie Sarraute, et plus particulièrement dans les *Tropismes*, les scènes livrant au regard du lecteur les subtils mouvements intérieurs qui « glissent aux limites de notre conscience », ainsi qu'elle les définit, ces scènes sont approfondies par les images employées par le narrateur pour décrire efficacement et de façon persuasive ces tendances qui meuvent les personnages anonymes. L'une des images les plus marquantes

de l'ouvrage se trouve dans le tropisme évoquant ces dames qui « vivaient les vie des femmes » : l'image de la matière grise ignoble, constitutive de la véritable vie de ces femmes, qu'elles roulent en boule entre leurs doigts, inlassablement, frappe le lecteur par les sentiments qu'elle suggère : une mesquinerie, une petitesse, une pauvreté essentielle, qui paradoxalement obsède et hypnotise l'observateur par l'aspect répétitif et machinal de son procédé mesquin. L'écriture de Sarraute est riche d'images à la fois précises et générales, car les tendances décrites ne sont pas personnelles ; néanmoins une telle précision dans la peinture de ces tropismes nécessite une focalisation rapprochée qui empêche de considérer d'autres moments et d'autres aspects de ces tendances et de ces personnages. Toutefois, on ne peut pas adresser à cet écrivain le reproche de laisser un vide « dans les attitudes des personnages » puisque pour elle les personnages n'ont pas d'autre valeur que celle de supports. Il n'en demeure pas moins que cette écriture « pleine », précisément parce qu'elle dédaigne les personnages et même, parfois, les actions – comme dans le tropisme où le personnage féminin central est couché et dépossédé de tout mouvement dans une atmosphère de canicule –, peut frustrer le lecteur habitué à des fictions plus personnifiées et plus actives.

Au demeurant, les absences sont également inévitables dans une nouvelle réaliste. Guy de Maupassant prend parfois le risque de frustrer son lecteur au moment de la clôture du récit. En effet, ses nouvelles se concentrent souvent sur un épisode particulier de l'existence des personnages, et leur avenir est laissé dans l'incertitude si bien que le lecteur est laissé à lui-même, dans une situation ironique où le narrateur se dédouane de toute interprétation. C'est tout particulièrement le cas lorsque ce n'est même pas le narrateur qui clôt la nouvelle. Dans *La Maison Tellier*, par exemple, il y a « Histoire d'une fille de ferme » qui se clôt sur une situation ambiguë où violence et affection coexistent, si bien que le lecteur peine à interpréter la dernière phrase, qui est une exclamation du fermier : « Je suis content, je suis bien content. » Est-ce un retour prometteur à la normale ? Y aura-t-il déni de la part du fermier quant à sa violence ? Le fils de Rose aura-t-il à subir sa violence, comme sa mère avant lui ? De telles interrogations sont vivaces quand la situation finale n'aboutit pas à la conclusion de tous les problèmes internes à l'histoire narrée : les nouvelles à chute peuvent être à ce sujet particulièrement cruelles, comme « La Parure », à la fin de laquelle le lecteur peut se demander comment le couple ruiné va se reconstruire, si M^{me} Forestier va les aider, etc. Cependant la chute est une caractéristique possible de la brièveté.

Certains ressorts de la brièveté empêchent donc une authentique complétude de la *diégèse* et, malgré la possibilité d'approfondir localement des aspects, intéressants pour le récit, des actions et des personnages, certains points obscurs trahissent l'« absence » qu'exprime le récit bref. Toutefois, la frustration du lecteur n'est qu'un sentiment parmi d'autres possibles face à cette situation, somme toute habituelle, de non-exhaustivité de la narration. À lui donc de réfléchir aux conséquences, voire aux enseignements, à tirer de récits brefs auxquels, semble-t-il, il faut ajouter un élément d'interprétation.

*

Ainsi donc, le lecteur est invité, explicitement ou implicitement, à compléter la structure du récit et à fournir une interprétation susceptible de remédier aux « vides » les plus graves.

En tant que moraliste, La Fontaine se veut sincère. C'est pourquoi il prévient, dans sa Préface aux *Fables*, qu'il a renoncé à intégrer une moralité aux fables où elle ne pouvait entrer « avec grâce ». Il indique que le lecteur avisé ne manquera cependant pas d'en tirer un enseignement, puisque, dit-il, il a veillé à ce que le lecteur puisse « suppléer » aisément aux moralités absentes. Paradoxalement, La Fontaine qualifie une telle situation d'exceptionnelle et de rare parmi ses fables, et pourtant la toute première, « La Cigale et la Fourmi », est dépourvue de moralité, si bien que dès le début du recueil le lecteur est invité à se faire lui-même une opinion concernant le jugement à prononcer sur chacun des deux insectes, l'un poète mais manquant de prévoyance, l'autre économe mais avare. C'est un aspect quelque peu espiègle du fabuliste : il n'hésite pas à rendre ses fables incertaines moralement par souci de brièveté ou d'amusement, voire par ironie. C'est ainsi que, dans « Le Chat et les deux Moineaux », il se demande : « Quelle morale puis-je inférer de ceci¹ ? » avant de déléguer sa tâche à son destinataire (et, au-delà, à tous ses lecteurs) alors qu'il reconnaît lui-même qu'il en voit bien une. Ce « vide » qui s'ouvre « dans la parole narrante » est voulu, c'est un jeu auquel le lecteur est convié.

De même, les nouvelles réalistes appellent à des interprétations, comme on l'a souligné pour l'« Histoire d'une fille de ferme ». On décèle bien « un vide qui s'ouvre dans les attitudes des personnages » quand Madeleine s'éloigne au bras de Pauline à la fin de « La femme de Paul », puisque rien n'est dit sur l'incidence qu'auront la relation passée avec Paul et le suicide de Paul sur la liaison entre Madeleine et Pauline. La concision du récit bref doit laisser le lecteur sur un effet d'ensemble et ne peut donc se permettre de développer longuement les attitudes et les pensées d'un personnage ayant surgi sous les yeux du lecteur quelques dizaines de pages auparavant et destiné à disparaître d'ici quelques pages. Toutefois, le lecteur est libre de poursuivre ou non l'histoire. D'autres obscurités comportementales existent dans les contes, qui en général simplifient grandement les caractères et les actions des personnages. Chez Charles Perrault, par exemple, « Le Petit Chaperon rouge » livre des possibilités ouvertes d'interprétation du conte, qui est lié à une moralité. Or la moralité de ce conte dit que bien des petites filles ne se méfient pas assez des Loups et des hommes qui offrent un visage amène. Dès lors, faut-il interpréter le fait que le chaperon se déshabille avant d'entrer dans le lit de sa grand-mère occupé par le Loup comme une métaphore qui fait signe vers la pédophilie ? Ou est-ce un élément anodin qui ne doit pas être interprété dans un sens si fort, parce qu'il est normal qu'une petite fille se déshabille avant d'entrer dans le lit de sa grand-mère ? Répétons-le, le lecteur est libre, et la brièveté du récit offre l'avantage de le laisser assez tôt formuler ses remarques.

¹ Erratum : le texte dit : « ... de ce fait ? ».

En outre, au XVIII^e siècle, naît un idéal de conversation et de collaboration avec le lecteur qui oriente le récit vers la brièveté au nom d'une certaine forme de politesse. C'est du moins ce qu'on peut retenir de l'ouvrage de Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, où le narrateur indique que la littérature ne devrait être rien de moins qu'une « conversation » guidée avec « habileté » et que le bon écrivain « s'abstiendra de tout dire ». Cette façon de procéder, chez Sterne, doit être interprété comme une manière d'inviter le lecteur à l'élaboration des raisonnements qui sont exposés dans l'ouvrage, et ce, sans qu'il y ait lassitude. Cette idée d'une coopération de l'auteur avec un lecteur proclamé libre est également présente chez Voltaire, lequel, dans son *Dictionnaire philosophique*, précise que le lecteur doit se sentir libre de compléter ce qui lui semble partiel, d'approuver ce qui lui semble juste et même de « corriger ce qui lui paraît faux ». Bien sûr, il n'est pas question de récit dans un dictionnaire, mais la brièveté inhérente aux articles permet de réfléchir aux vertus de la brièveté au-delà des récits. La gageure d'une définition, après tout, est de dire suffisamment de choses sur l'objet sans en dire trop. L'idéal de la brièveté est de nouveau lié à l'éducation.

L'auteur peut s'amuser à dérouter son lecteur ou à l'intégrer à l'élaboration littéraire. En ce sens, la brièveté est peu autoritaire, bien que ce ne soit peut-être pas toujours le cas. En tout cas, cette situation, si elle autorise le lecteur à se déplacer dans le champ interprétatif, autorise en regard l'auteur à dépasser les attentes de son lecteur, à jouer avec lui, à faire son miel des « suspensions » de l'écriture brève. L'« univers diégétique stable » n'est peut-être même pas une constante.

*

Il y a, chez certains écrivains, une velleité ironique ou joueuse qui oriente l'œuvre vers une expérience littéraire singulière. Émerge alors un jeu conscient sur l'incomplétude du récit bref.

Comme l'écrit C. Grall elle-même, il peut y avoir « un vide qui s'ouvre [...] dans l'écriture, nourrie de suspensions » : l'idée qu'il faut souligner ici est celle que suggère le verbe *nourrir*. Ce vide, au sein du récit bref, est constitutif ; bien plus, il est nourrissant. Bien sûr, ce vide n'est pas total, il ne fait que *s'ouvrir* dans les structures du récit et dans la composition de l'œuvre. Or c'est parfois ce qui fait sa singularité et sa fécondité. De même que les absences de motivations ou d'éclaircissement laissent les lecteurs de Maupassant non pas sur leur faim mais dans une incertitude mi-ironique mi-dubitative, de même l'emploi de la syntaxe, héritée de Gustave Flaubert, ponctuée par un point-virgule suivi de la conjonction « et », ouvre des zones troubles. Avec cette fausse liaison, le narrateur laisse ironiquement dans le flou les liens réels entre les propositions de phrase et donc entre les situations et entre les actions. Au demeurant, on peut remarquer que l'imprécision des attitudes dans les *Tropismes* de Sarraute, ou plutôt l'imprécision des personnalités, est la manifestation de sa conception de la littérature nouvelle : elle refuse d'apposer autoritaire-

ment des mots sur les situations et les tendances psychologiques qu'elle dépeint. Elle préfère les images et les associations étranges de mots : ainsi la « quiétude désespérée » des badauds du premier tropisme, ou encore le « soupir » des personnes âgées du tropisme XVI, qui ressemble à un « craquement ». Enfin, le vide ou la lacune peut être salutaire à la narration, comme dans le conte « Peau d'âne » de Perrault, à la fin duquel le narrateur laisse dans l'imprécision totale le retournement des sentiments du roi, qui a abandonné sa « flamme » incestueuse envers Peau d'âne et accepte avec bienveillance le mariage de cette dernière avec le prince. L'attitude du personnage, qui constituait le noeud de l'argument problématique du conte – puisque c'est ce qui force la fille à fuir –, se résout ici comme par miracle, sous l'œil amène du poète qui donne comme prétexte l'action du temps.

Si l'on souhaite montrer comment un auteur peut jouer avec son lecteur et les déceptions que la brièveté peut induire, il faut mentionner ici Henri Michaux. Lui qui se revendique d'une non-méthode, d'une construction « sans plan et sans ciment » comme il l'écrit dans « Contre ! », peut aller jusqu'à l'instabilité diégétique. Cela s'explique par le rôle important, dans *La nuit remue*, du rêve et du cauchemar, qui bouleversent la régularité et la logique des événements ; cette instabilité est exploitée avec humour par Michaux, par exemple quand il parle de cette belette que soudainement il faut clouer à un piano : « Il le faut absolument. » Cette insistance révèle la distance qu'il prend par rapport au « champ » fictif, qui n'est que rarement « défini initialement ». Le même auteur piège son lecteur en décevant ses attentes : au moment de l'escalade de cet immense édifice qui se perd dans les nuages, alors que le balcon le plus élevé était perceptible, il commença à faire trop sombre « et nous redescendîmes² » (le pronom « nous » incluant sans doute le lecteur). Ailleurs, quand il est question du chat qui tape sur le nez du bébé de façon de plus en plus inquiétante sans que la mère puisse agir, Michaux conclut succinctement par une formule frustrante : « Après, je ne sais ce qu'il fit.³ » Aucune hypothèse n'est avancée, et le point final surgit sous les yeux d'un lecteur incrédule qui ne voit pas bien comment comprendre ce bref texte qui ne mène à rien. L'instabilité diégétique, accentuée par la multiplicité des textes composant *La nuit remue*, permet à l'auteur de jouer avec son lecteur.

On commence donc à déceler dans quelle mesure le récit bref peut piéger et enfermer le lecteur : c'est une dimension qui vient rééquilibrer l'idée d'une liberté accordée au lecteur par le récit bref et les lacunes qu'il contient. Pierre Michon se fait le théoricien d'un récit bref si cohérent, si unitaire, si construit, qu'il « tient » le lecteur de bout en bout. Il voudrait que, une fois le récit refermé, l'épure du récit apparaisse clairement à l'esprit du lecteur, dans une espèce d'évidence « résonnante », selon ses mots. P. Michon veut même pousser l'autorité de son récit jusqu'au point où il serait interdit au lecteur d'envisager des interprétations complémentaires, à l'opposé complet, donc, de ce qui a été évoqué en deuxième partie. Peut-être faut-il relier cette évidence « résonnante » à ce que Michaux, dans « Contre ! », promeut comme une « évidence écumante », qui viendrait donc investir complètement l'œuvre

² *Erratum* : le texte (dans « Le sportif au lit ») dit : « mais la nuit, l'obscurité [...] se firent trop denses et nous fûmes contraints de redescendre. »

³ *Erratum* : le texte (dans « Le sportif au lit ») dit : « Ensuite, je ne sais ce qu'il fit. »

littéraire, constituant ainsi l'écriture « pleine » évoquée par C. Grall. Ici, le bref est à envisager comme ce qui est suffisamment juste et concis pour se suffire à soi-même sans que les éventuelles lacunes ne soient considérables. Car, comme l'écrit Gérard Dessons dans *La Voix juste*, « le bref n'est pas le court » : dans cette opposition, c'est le court qui a le mauvais rôle, c'est-à-dire qui manque manifestement de complétude et qui n'est pas satisfaisant par sa concision.

*

Ainsi, la stabilité diégétique, inhérente à tout texte conçu comme un récit cohérent, demeure variable malgré tout selon le genre dans lequel s'inscrit l'œuvre brève. En effet, la brièveté ne revêt pas les mêmes significations ni les mêmes valeurs, et n'implique pas les mêmes propriétés diégétiques, selon qu'elle s'inscrive dans une nouvelle ou, par exemple, dans un poème ou un tropisme. De même, les éventuels vides, et surtout les suspensions, qui sont constatés par le lecteur peuvent être intentionnels ou nécessaires, et l'intention peut relever de l'humour, de la sollicitation expresse du lecteur en vue de la complétude de la représentation, de la subtilité stylistique... La tension entre plein et vide telle que la définit Catherine Grall est, de fait, une véritable ressource littéraire, à l'origine de nombreuses potentialités d'interprétation des œuvres, et le lecteur pallie par là son éventuelle frustration.

La mise en recueil, en mettant les uns à la suite des autres des textes censés être du même type et donc, plus ou moins, de la même longueur, a des effets très profonds sur la façon dont chaque récit bref est envisagé par le lecteur et par l'auteur. Des thèmes généraux peuvent être repérés, ainsi que des références intertextuelles qui peuvent surgir ici et là, mais il est aussi possible que la disparité foisonnante soit de mise, comme c'est le cas dans *La nuit remue* et même au sein de la seule seconde section, « Mes propriétés ». Ainsi, la stabilité diégétique peut être dotée d'une dimension supérieure, liée aux rapports entre les pièces du recueil, comme elle peut être bousculée par la variété et l'inégalité de ces mêmes pièces. La cohérence du tout dépend dès lors, ou peut dépendre, en grande partie de la lecture qui en est faite.

Rungis, le mercredi 24 juin 2020

Fabien GILLET