



2012-n°1

**Patricia Eichel-Lojkine. Lire le récit bref. Problématiques**

---

« Le lecteur adulte et adolescent à l'épreuve de la nouvelle contemporaine »

Claire Colin (Doctorante, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

---



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

La nouvelle, qu'elle s'adresse aux jeunes adolescents ou bien aux adultes, suscite souvent des a priori de lecture : parce qu'elle est avant tout un genre synthétique, elle peut être considérée comme plus facile de lecture, par rapport au roman en particulier. Susceptible d'être achevé en une seule séance, le récit bref permettrait une appréhension complète et immédiate du sens, donnant la possibilité au lecteur de revenir aisément en arrière pour reprendre un à un les indices menant à la situation finale ou bien relire les passages cruciaux. La lecture d'un roman apparaîtrait plus longue et plus complexe, le sens ne se donnant pas d'emblée mais au bout d'un long périple.

Pourtant faire de la nouvelle un texte sans aucune difficulté de lecture relève d'une méconnaissance du genre car elle requiert en réalité une participation exigeante du lecteur : puisqu'elle est justement synthétique, la nouvelle ne peut pas tout raconter et doit laisser dans l'ombre une part plus ou moins importante d'informations. Il faut combler les lacunes du texte afin de faire fonctionner le mécanisme paresseux de la nouvelle, pour adapter le Lector in fabula d'Umberto Eco<sup>1</sup>. Le travail peut différer selon l'âge néanmoins il est toujours présent, faisant parfois de la lecture du récit bref une véritable épreuve qui peut prendre plusieurs aspects.

Tout d'abord, celui du « lecteur désorienté », concernant tout particulièrement le lecteur adulte vis-à-vis des stratégies narratives de la nouvelle contemporaine à partir de 1980. La date marque ce que l'on appelle communément aujourd'hui le « retour au récit » : après les années d'avant-gardes et d'expérimentations littéraires des décennies 1950-1970, les valeurs « classiques » telles que l'intrigue ou les personnages occupent à nouveau une place prépondérante dans le texte littéraire<sup>2</sup>. Mais il ne s'agit pas pour autant de reprendre les techniques du récit « traditionnel » et, pour la nouvelle, de revenir aux traits d'écritures canoniques du genre, ceux d'un Guy de Maupassant par exemple. Si l'héritage d'une certaine tradition est indéniable, il convient également d'adapter les histoires aux « fractures de la réalité contemporaine », selon l'expression d'Anne Cousseau<sup>3</sup>. Ainsi, en accord avec une littérature postmoderne toujours plus énigmatique et elliptique, de nombreux recueils de nouvelles contemporains offrent des textes dont il est difficile de dégager entièrement le sens : les lacunes

---

<sup>1</sup> « Le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (Eco U., *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 63-64).

<sup>2</sup> Dominique Viart résume en ces termes cette transformation : « Un acquis de la recherche sur le domaine littéraire contemporain est le constat d'une véritable mutation esthétique (du reste, pas seulement esthétique mais aussi éthique et épistémologique) qui affecte le passage des années soixante-dix aux années quatre-vingts. Cette mutation se caractérise [...] par le retour à une littérature transitive. Il ne s'agit plus en effet d'« écrire » - au sens absolu du terme - mais bien d'écrire quelque chose, que ce quelque chose relève du réel, du sujet, de l'Histoire, de la mémoire, du lien social ou encore de la langue » (Viart D., « Fictions en procès », *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Blanckeman B., Mura-Brunel A. et Dambre M. (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289).

<sup>3</sup> Cousseau A., « Postmodernité : du retour du récit à la tentation romanesque », *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, op. cit., Blanckeman B. et alii (dir.), p. 370.

et les silences d'une part, l'ironie et l'usage important de la métatextualité d'autre part minent une compréhension pleine et entière. Le lecteur est laissé de cette façon comme seul avec l'énigme du texte. Des auteurs comme Raymond Carver dans *Les vitamines du bonheur*, Antonio Tabucchi et Gianni Celati dans *Le jeu de l'envers* et *Narrateurs des plaines*, ou bien Jean-Marie-Gustave Le Clézio dans *La ronde et autres faits divers*, représentent une telle poétique.

D'autre part on peut dégager une figure du « lecteur déstabilisé » tant chez le lecteur adolescent que chez l'adulte, avec les recueils contemporains traitant de la violence. *Woobinda* d'Aldo Nove et *Microfictions* de Régis Jauffret, recueils pour adultes, montrent ainsi des techniques d'écriture particulières vis-à-vis de la violence. L'accident, le viol ou le meurtre y sont narrés de façon à heurter volontairement la sensibilité du lecteur. Cette écriture est loin d'être gratuite, elle a pour but de susciter une réflexion qui n'est pas explicitée dans le texte et demande un effort de la part du lecteur pour qu'il la mène à son terme. De même, si les recueils pour jeunes adolescents peuvent atténuer par différents procédés la violence, il n'en demeure pas moins qu'elle est présente parfois à un degré presque aussi important que dans les nouvelles destinées à un public plus mûr, comme le montrent entre autres *Scènes de crime* de Brigitte Aubert et *Sale temps pour vivre* de Léo Lamarche<sup>4</sup>.

## I. le lecteur désorienté

Dans son essai « *L'art du conte, Nathaniel Hawthorne* », publié en 1847, Edgar Allan Poe explique que l'auteur de récits brefs doit assembler avec soin tous les éléments de l'intrigue pour aboutir à la fin à un tableau complet, propre à faire naître dans l'esprit du lecteur, une « impression de satisfaction la plus totale<sup>5</sup> ».

Or c'est plutôt la frustration qui serait l'impression finale du lecteur à la fin de nombreuses nouvelles postmodernes, due notamment aux lacunes importantes du texte qui empêchent de reconstruire l'enchaînement des faits et d'aboutir à une explicitation totale des événements. Le procédé peut être plus ou moins poussé : ou bien le récit attribue un véritable rôle de collaborateur au lecteur, qui est invité à compléter le texte sans que jamais la véritable solution de l'énigme ne lui soit donnée malgré son travail ou bien le lecteur est laissé démuni face à l'énigme du texte, sans qu'aucune possibilité de le résoudre ne lui soit accordée.

L'idée d'un lecteur collaborateur est particulièrement présente dans le recueil de nouvelles *Le jeu de l'envers* d'Antonio Tabucchi, qui a par ailleurs exprimé à de nombreuses reprises la nécessité pour lui, écrivain, de demander l'aide du lecteur pour faire avancer

---

<sup>4</sup> Je remercie ici M. Laurent Bazin pour m'avoir suggéré ces titres.

<sup>5</sup> POE E. A., « *L'art du conte, Nathaniel Hawthorne* » in *Contes, essais, poèmes*, Robert Laffont, Paris, 1989, p. 1003.

l'intrigue<sup>6</sup> – sans que celle-ci ne soit jamais complétée. Ainsi, dans presque chaque nouvelle du *Jeu de l'envers*, l'élément clef est manquant, simplement suggéré sans jamais être entièrement explicité. La nouvelle « Dolores Ibaruri verse des larmes amères » en fournit un bon exemple : une femme, interviewée par un journaliste, ne cesse de donner des détails sur l'enfance de son fils, sur son caractère attachant, sa personnalité hors du commun. On comprend peu à peu que ce fils modèle a commis plusieurs actes sanglants avant d'être abattu par la police italienne sans que rien ne soit précisé. Au lecteur de tenter de rassembler les quelques éléments indiqués, de reconstruire les faits à partir des maigres indications et d'émettre l'hypothèse que ce personnage est peut-être entré dans le groupe terroriste des Brigades rouges qui terrorisa l'Italie lors des années de plomb.

La frustration du lecteur dans ces nouvelles est en outre augmentée par des personnages et des narrateurs qui connaissent l'élément manquant mais ne le délivrent jamais, même s'ils s'y réfèrent régulièrement et insistent sur son importance, tel le narrateur de la nouvelle « Les samedis après-midi », qui donne de nombreux détails sur sa tante Yvonne ou sur les déclinaisons latines qu'il doit apprendre pour la rentrée, mais très peu sur ce qui a provoqué le départ ou la mort (l'hésitation demeure) de son père, laissant le lecteur dans le doute.

Toutefois construire son hypothèse, même si elle est perpétuellement incertaine et se heurte aux silences du narrateur ou des personnages, reste encore possible dans ces nouvelles. D'autres récits laissent au contraire le lecteur incapable de proposer une réponse aux énigmes posées par l'intrigue, parce que les nouvellistes ont justement eu à cœur de représenter un monde dont les signes, même s'ils sont là, restent indéchiffrables. C'est tout particulièrement le cas du recueil *Les vitamines du bonheur* de Raymond Carver ou bien *Narrateurs des plaines* de Gianni Celati : ces nouvelles racontent des faits anodins, une oreille bouchée dans « Attention » de Carver, le trajet routinier d'une femme en voiture dans « Le temps qui passe » de Celati, mais de telle façon que ces événements minimes se parent d'un mystère insondable, reflet d'un quotidien bien moins lisible qu'il n'y paraît. Dans les nouvelles de Carver, des événements adviennent, mais les explicitations manquent, les incertitudes sont omniprésentes ou bien la chronologie est subtilement dérégulée, de sorte que le lecteur ne peut jamais comprendre ce qui se passe véritablement dans le texte. Quels épisodes a connu l'étrange couple qui arrive dans la petite gare de province où Miss Dent attend son train dans la nouvelle « Le train » ? Qu'est-ce qui a brisé l'harmonie qui régnait entre Jack et Fran, le couple de « Plumes » ? On ne le sait pas et aucune réponse n'est possible, car l'univers que dépeint Carver dans ses récits est impénétrable : pour reprendre les mots de Claudine Verley, le lecteur reste confronté dans ces nouvelles « à un

---

<sup>6</sup> « Il est juste que [le lecteur d'un livre] s'allie à l'auteur pour compléter, au moyen de ses propres suppositions, les suppositions de celui qui l'a écrit. Cela dit, un livre est aussi ceci : le désir de complicité, un appel à l'aide de celui qui écrit : aidez-moi à terminer, bouchez les trous, s'il vous plaît, seul, je n'en suis pas capable » (extrait des entretiens réalisés avec Carlos Gumpert, *L'atelier de l'écrivain*, Antonio Tabucchi, Genouilleux, La passe du vent, 2001, p. 23).

secret qui ne peut pas se dire<sup>7</sup> » et il faut se résigner à l'incompréhension. Dans les nouvelles de Celati, c'est la construction de l'intrigue qui aboutit souvent au même effet : les événements se succèdent, mais sans relation de cause à effet, sans ligne directrice ou but précis, semblables en cela aux parcours erratiques des protagonistes de ces récits brefs, le long des routes de la plaine du Pô. Ces nouvelles sont marquées par l'incertain, l'irrésolution, l'impossibilité d'explicitier les faits parce que, pour Gianni Celati, la vie n'a pas de signification cachée qu'il s'agirait de révéler à travers la nouvelle. Il s'agit de restituer volontairement dans le récit cette impossibilité d'expliquer le monde et de laisser par conséquent le lecteur face à des lacunes et des énigmes qu'il ne peut combler ou résoudre parce que ces énigmes et ces lacunes sont destinées à n'être jamais comblées ou résolues.

Le choix de personnages ou de narrateurs incapables de mettre des mots sur les faits qui leur adviennent ou de saisir ce qui leur arrive ou bien de reconstituer les faits du passé, à l'instar de la narratrice dans « La bride » de Carver, incertaine des faits pourtant advenus sous ses yeux peu de temps auparavant, renforce cet aspect énigmatique du monde. Le lecteur est bel et bien laissé sur le seuil de l'explication, le mystère prenant de ce fait un caractère particulièrement intense, propre au genre de la nouvelle. Catherine Grall note ainsi ces réflexions à propos de la nouvelle carvérienne, qui peuvent être aussi étendues au récit bref de Celati :

La nouvelle [...] se développe donc, visiblement selon deux lignes concurrentes, qui se tressent en s'enrichissant simultanément : celle du récit et celle du silence, pour aboutir à une œuvre qui trouve une partie de sa force dans la tension qui résulte de leur combinaison. Cette confrontation entre le dit et le non-dit, qui redouble la fréquente incomplétude des discours des personnages et leur attitude égarée devant autrui ou devant ce qui leur arrive, prend, à l'intérieur de la forme brève, une résonance qu'elle ne possède pas dans le récit romanesque<sup>8</sup>.

À ces deux situations, *la solution dérobée* et *l'explication impossible*, il faut ajouter *le jeu métatextuel* parcourant diverses nouvelles qui se moquent du lecteur, de ses compétences et de ses attentes. Le recueil *La ronde et autres faits divers* de Le Clézio exige de son lecteur des connaissances très importantes, en particulier mythologiques et littéraires, sans lesquelles il lui est difficile de comprendre les récits qui lui sont proposés : les titres des nouvelles « Ariane » ou « Moloch » montrent déjà en eux-mêmes les compétences encyclopédiques indispensables pour comprendre quels sont les mythes auxquels ils font référence dès le début. Mais Le Clézio joue avec ces compétences encyclopédiques : ce qui devait être une aide, par exemple la connaissance du mythe d'Ariane, se révèle être un piège, car les attentes du lecteur nées de ses connaissances

---

<sup>7</sup> VERLEY C., Raymond Carver, des nouvelles du monde, Paris, Belin, 1999, p. 59.

<sup>8</sup> GRALL C., Le sens de la brièveté, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 253.

se trouvent déçues. La nouvelle laisse attendre une victoire, une fuite hors du labyrinthe grâce au fil salvateur : au contraire, l'héroïne Christine sera rejointe et violée dans les dédales d'une cave de HLM par un groupe de motards, nouveaux minotaures à la tête ceinte d'un casque qui ne laisse jamais voir leur visage. Ariane correspond en réalité au nom de la cité où se déroulent les faits, une information donnée au détour d'une phrase, qui ne sera pas répétée, et que le lecteur peut facilement manquer.

L'ironie des auteurs envers leurs destinataires va encore plus loin dans nos nouvelles : à plusieurs reprises, les attentes du lecteur sont représentées dans le texte justement comme pour mieux se moquer d'habitudes de lecture héritées de la nouvelle classique. C'est tout particulièrement le cas de la nouvelle « La ronde » de Le Clézio : il y est fait allusion à plusieurs reprises dans le texte « aux gens qui attendent » et au fait que « tout est déjà réglé d'avance ». Ces « gens qui attendent » peuvent justement renvoyer aux lecteurs, habitués à ce qu'il se passe un événement marquant dans une nouvelle, surtout lorsqu'elle s'insère dans un recueil intitulé *La ronde et autres faits divers*, tandis que le « tout est réglé d'avance » peut faire lui allusion aux canons classiques de la nouvelle, énoncés en particulier par Edgar Allan Poe selon lequel le nouvelliste doit avoir entièrement en tête le déroulement de son récit bref s'il veut le réussir. De la même façon, la nouvelle « Le train » de Carver se moque sans doute elle aussi des attentes du lecteur puisque toute l'intrigue, construite sur des ellipses, des non-dits et des fragments d'épisodes, propres à intriguer sans jamais satisfaire la curiosité, se déroule... dans une salle d'attente.

La nouvelle contemporaine représente donc une véritable épreuve pour le lecteur, contraint de construire lui-même en grande partie l'intrigue du récit lorsque la possibilité lui en est donnée ou bien devant rester muet face à l'énigme posée par un texte dépourvu de signification complète, reflet d'un monde indéchiffrable. La frustration se fait d'autant plus vive que les nouvellistes ironisent sur les habitudes de lecture du texte de nouvelle.

À cette première épreuve, soulignant la difficulté voire l'impossibilité de reconstituer les faits peut s'en ajouter une seconde. Certains recueils constituent en effet une épreuve non pas parce que le sens du texte est difficile voire impossible à saisir, mais parce que les faits qui sont narrés peuvent être à la limite du supportable. Il faut alors non seulement pouvoir aller jusqu'au bout du texte, mais également comprendre l'enjeu de ces nouvelles.

## **II. Le lecteur déstabilisé**

*Microfictions* de Régis Jauffret et *Woobinda* de l'Italien Aldo Nove s'inscrivent tout particulièrement dans cette seconde problématique. La violence y est en effet omniprésente, meurtres, viols et tortures se succédant dans les récits brefs de ces deux recueils. Les faits violents sont décrits de manière détaillée, loin de toute retenue morale, et sont propres à heurter

le lecteur : dans la première nouvelle du recueil *Woobinda* d'Aldo Nove, « Il bagnoschiama » (« Le gel-douche »), le narrateur, un adolescent, décrit comment il a tué ses parents en les assommant avec une boîte de conserve, avant de les égorger puis d'évider leurs têtes, de jeter leurs cervelles dans l'évier et de remplir leurs boîtes crâniennes vides avec le gel-douche que ses parents avaient l'habitude d'acheter et qu'il détestait.

Les exemples d'une telle violence abondent, tant dans le recueil de Nove que dans celui de Jauffret, et leur fantaisie semble ne pas avoir de limites dans le domaine. Toutefois, ce n'est pas tant le contenu de cette violence en elle-même qui constitue la véritable épreuve pour le lecteur que l'écriture adoptée. En effet ces événements, à la limite du supportable par moments, sont traités comme des faits absolument banals, sans aucune importance ni incidence tant pour ceux qui les pratiquent que pour ceux qui les subissent – l'effet est notamment atteint grâce à la psychologie très peu développée des personnages. Le narrateur de « Gel douche » garde ainsi un ton froid et justifie calmement son crime en rappelant sa haine pour le gel douche que ses parents s'obstinaient à acheter. De même « La plage de Saint-François », dans *Microfictions*, met en scène un père de famille qui, en rentrant chez lui, trouve sa famille assassinée dans des conditions atroces. Pourtant le narrateur n'éprouve qu'indifférence, tout au plus un léger agacement à l'idée que cet assassinat l'empêchera de se reposer convenablement avant de reprendre le travail le lendemain. De cette façon, le lecteur se retrouve comme seul face à la violence : ni les personnages ni le narrateur ou l'auteur implicite n'expriment de jugement ou de condamnation vis-à-vis des faits violents. La violence est en quelque sorte livrée au lecteur sans que rien ne vienne l'atténuer.

Bien entendu, un tel choix d'écriture relève en réalité, de la part de Nove comme de Jauffret, de l'ironie. Le discours des personnages, qui accumulent les clichés et les stéréotypes d'une part, les justifications délirantes et les propos emplis de mauvaise foi d'autre part, fait comprendre que les auteurs se distancient de leurs protagonistes. Cependant il faut pouvoir saisir cette ironie – non pas y voir une prédilection pour la violence gratuite – et comprendre la finalité d'une telle démarche. Si Nove comme Jauffret multiplient les événements violents en les vidant de leur substance, puisque cette violence n'a pas d'impact, c'est pour mettre le doigt sur divers dysfonctionnements de la société contemporaine. *Woobinda* d'Aldo Nove est une réflexion sur l'invasion de la télévision et de la société de consommation en Italie, qui font perdre toute conscience des valeurs humaines. *Microfictions* de Jauffret offre une pensée sur l'indifférence de l'époque contemporaine envers les événements les plus sordides. Certaines nouvelles sont directement inspirées de la réalité, en particulier « Toute la misère du monde », où le narrateur évoque la vie misérable d'une femme ayant pris la décision de se suicider avec ses trois enfants en sautant par une fenêtre. Jauffret a lui-même souligné dans une interview donnée à la revue *Le Matricule des anges*, en janvier 2007, la disproportion entre l'horreur d'un tel acte et le simple

fait divers qui en a été tiré pour les entrefilets de la presse régionale<sup>9</sup>.

Trouve-t-on le même traitement de la violence dans la nouvelle contemporaine pour le jeune adolescent ? La question s'impose d'autant plus que cette thématique est particulièrement présente dans la littérature pour la jeunesse, comme le souligne Daniel Delbrassine : « la représentation de la violence dans le roman contemporain adressé aux adolescents a manifesté récemment une audace qui n'a plus rien à envier aux textes les plus durs de la littérature générale<sup>10</sup>. » Cette violence doit certes tenir compte des lois françaises vis-à-vis de l'édition pour la jeunesse, notamment l'article 2 de 1954, qui interdit toute représentation sous un jour favorable de tous les actes qualifiés comme crimes ou délits, de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse ou bien à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques. Certains recueils pour adolescents, tout en respectant cette loi, constituent malgré tout eux aussi une véritable épreuve de lecture.

La violence est ainsi présente dès le titre dans le recueil *Scènes de crime* de Brigitte Aubert : kidnapping d'enfants, tentative d'attentat, cannibalisme alternent au fil des nouvelles. Mais la plupart du temps, cette violence se démarque des recueils « pour adultes » précédemment analysés, en ce qu'elle est condamnée par les protagonistes principaux des récits, permettant de ce fait au lecteur adolescent d'aborder la violence avec un accompagnement moral, ou bien elle est atténuée voire annulée par la construction de l'intrigue tout comme le genre choisi. Dans la nouvelle « L'ancre », deux enfants, Abdou et Nour, se réfugient dans ce qui semble une maison abandonnée mais se révèle être la demeure d'un déséquilibré, visiblement inspiré de *Psychose* d'Hitchcock puisqu'il alterne deux personnalités, la sienne et celle de sa mère défunte. L'homme est convaincu qu'il lui faut se nourrir de la chair de jeunes enfants pour maintenir en vie sa mère. Les os calcinés des précédentes victimes qu'Abdou et Nour trouvent dans leur cellule leur font très vite comprendre qu'ils sont en danger et l'angoisse monte au fil des pages. Les deux protagonistes parviendront finalement à s'échapper de la terrible prison, la nouvelle se terminant sur l'optimisme et le soulagement – ce qui n'advient jamais dans les nouvelles de Nove et de Jauffret. D'autres nouvelles, comme « Autant en emporte le vampire » ou bien « Double voie », annulent également la violence en s'inscrivant dans le genre du fantastique, qui éloigne donc la concrétisation des faits violents représentés.

Toutefois les nouvelles de Brigitte Aubert n'annulent pas systématiquement la violence représentée par un *happy end*, certaines d'entre elles se terminent au contraire sur le pessimisme le plus noir, d'autant plus impossible à atténuer qu'il est destiné à souligner un aspect réel, et inquiétant, de la société contemporaine. On peut citer en particulier la nouvelle « Le centre » où un protagoniste raconte à la première personne sa vie quotidienne, enfermé dès

---

<sup>9</sup> GUICHARD T., « Régis Jauffret – il est tous les autres », *Le Matricule des Anges*, no 79, Montpellier, janvier 2007, p. 21.

<sup>10</sup> DELBRASSINE D., *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématique et réception*, Créteil, CRDP, 2006, p. 315.

la naissance dans une prison étroite dont il n'a jamais le droit de sortir, forcé d'avaler des quantités énormes d'une nourriture repoussante et promis à une horrible destinée, qu'il connaît, celle d'être mangé tôt au tard par ceux qui l'emprisonnent. Ce qui semblait être un récit de science-fiction s'avère être avec la dernière phrase l'écho de notre société de consommation puisque le narrateur est en réalité un poulet d'élevage industriel : « Voilà ma vie. / Je ne l'ai pas choisie. Ma seule faute est d'appartenir à une race trop faible dans un monde dépourvu de justice et d'humanité. Mais qui cela intéresse-t-il<sup>11</sup> ? » nous dit-il avec résignation, soulignant par ces propos ce qui pourrait être considérée comme une violence quotidienne, l'indifférence de l'homme vis-à-vis des conditions de vie des animaux destinés à la consommation de masse.

De la même façon dans le recueil de Léo Lamarche *Sale temps pour vivre*, précédé d'un avertissement soulignant la dureté de certaines scènes dans le livre et incitant les parents à « superviser » la lecture du jeune public, les nouvelles soulignent à plusieurs reprises la violence permanente qui habite la société contemporaine : ce qui devrait être des lieux de refuge pour des personnages éprouvés par l'existence se transforme le plus souvent en nouvelles prisons – que ce soit le centre de désintoxication pour le narrateur de « La prison de verre », l'hôpital pour la jeune anorexique, protagoniste de « Demain, j'arrête de mourir », ou bien la maison pour handicapés où vit à la fin du récit Lala, jeune héroïne de la nouvelle éponyme, autrefois enfermée dans la salle de bain par sa famille et qui, dans le centre qui l'accueille, se retrouve dans une autre pièce étroite d'où elle ne peut sortir. Il n'y a donc jamais, à la lecture de ce recueil, d'échappatoire définitive ni de réconfort permanent, et une vision du monde toujours placé sous le signe du désespoir est ainsi proposée aux jeunes adolescents.

En quoi serait alors différente l'épreuve du lecteur adulte vis-à-vis de celle du jeune lecteur adolescent ? Une rapide comparaison entre deux récits brefs, « Fraises Tagada » de Régis Jauffret et « Quinze partout » de Brigitte Aubert permettra de proposer quelques éléments de réponse. Les deux nouvelles traitent en effet de la même thématique, la violence exercée envers leurs semblables par de jeunes adolescents, Cindy et le narrateur dans « Fraises Tagada », Loïc et Ivan dans « Quinze partout ». Elles ont toutes deux un discours implicite sur l'invasion des marques dans le monde adolescent, ce que montre le goûter qui ouvre « Fraises Tagada » (des fraises Tagada, justement, avec du Coca et des Mars<sup>12</sup>), et l'énumération des marques de vêtements ou bien de friandises tout au long de « Quinze partout ». La différence entre les deux textes tient peut-être tout d'abord au degré de violence détaillée : dans « Quinze partout », Ivan et Loïc assassinent deux fillettes et un pêcheur, mais ces meurtres restent sobrement décrits. Au contraire, dans « Fraises Tagada », le narrateur décrit en détails tous les sévices que lui et Cindy

---

<sup>11</sup> « Le centre », *Scènes de crime*, p. 87.

<sup>12</sup> « Fraises Tagada », *Microfictions*, p. 279.

font subir à leur victime, des coups de pieds dans le ventre à l'émasculatation effectuée à l'aide d'un tesson de bouteille. Mais surtout « Quinze partout » présente deux attitudes possibles face à la violence : d'une part le cynisme du petit garçon, qui a jeté sous un train Loïc, d'autre part, le désespoir d'Ivan face au cadavre de son frère. D'un côté donc la violence gratuite et assumée comme telle, voire revendiquée, puisque le jeune garçon la présente comme un jeu où qui tue le plus gagne. De l'autre côté, avec la réaction émotive de Loïc, le désespoir et la souffrance qu'entraîne une telle violence. Le cynisme du petit garçon orienterait la nouvelle vers un univers inquiétant désormais dépourvu de règles, à la manière des mondes de Nove et de Jauffret. Mais les pleurs de Loïc, avec la condamnation implicite qu'ils supposent, permettrait de faire entendre au jeune lecteur un discours plus moral sur la violence.

« Fraise Tagada » de Jauffret n'offre pas une telle alternative. La nouvelle se termine sur la tranquillité des deux protagonistes, convaincus de leur bon droit puisque leur victime avait osé les dénoncer pour le vol de son téléphone portable. Le lecteur doit pouvoir se distancier des propos des protagonistes, n'y voir aucun message implicite sinon l'écho d'un monde désormais absurde et sans logique, où les faits ne connaissent plus de hiérarchie et où les valeurs humaines ont disparu. On pourrait alors avancer, avec Ganna Ottevaere-Van Praag qu'une telle ironie et la réflexion qu'elle suppose (car il ne s'agit pas simplement d'humour noir mais également d'une interrogation sur la société contemporaine) éloigneraient le jeune lecteur du texte, car elles seraient plus difficile à saisir<sup>13</sup>.

La nouvelle contemporaine est donc loin d'être une source de satisfaction totale pour le lecteur et se constitue au contraire comme une véritable épreuve, d'une part parce que le lecteur doit, dans le cadre de la nouvelle traitant de la violence, non seulement pouvoir achever sa lecture mais également comprendre les raisons d'une telle écriture et y saisir la réflexion proposée. D'autre part parce que la nouvelle peut s'élaborer comme un texte hermétique pour le lecteur qui doit parfois en reconstruire partiellement le sens manquant ou bien être condamné à rester sans réponse face à l'énigme posée par le texte. L'intérêt du lecteur envers la nouvelle contemporaine ne vient donc plus de l'histoire distrayante et rapidement achevable qu'elle a pu autrefois proposer mais de la réflexion qu'elle offre sur le genre et sur le monde qu'elle reflète.

---

<sup>13</sup> OTTEVAERE-VAN PRAAG G., *Le roman pour la jeunesse, approches, définitions, techniques narratives*, Bern, Peter Lang, 2000, p. 23.

## I. Sources

- AUBERT B., *Scènes de crime*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2007.
- CARVER R., *Cathedral*, New York, Alfred A. Knopf, 1984. Pour la traduction française : *Les Vitamines du bonheur*, trad. Simone Hilling, Paris, Librairie générale française, « Livre de Poche », 2008.
- CELATI G., *Narratori delle pianure*, Milan, Feltrinelli, « I Narratori », 1985. Pour la traduction française : *Narrateurs des plaines*, trad. Alain Sarrabayrouse, Paris, Flammarion, 1991.
- JAUFFRET R., *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.
- LAMARCHE L., *Sale temps pour vivre*, Montréal-Paris, Les 400 coups, 2008.
- LE CLÉZIO J. M.-G., *La ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982.
- NOVE A., *Woobinda*, Rome, Castelvecchi, 1996.
- TABUCCHI A., *Il gioco del rovescio*, Milan, Il Saggiatore, 1981. Pour la traduction française : *Le jeu de l'envers*, trad. Lise Chapuis, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2006.

## II. Études

- BLANCKEMAN B., MURA-BRUNEL A. et DAMBRE M. (dir.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DELBRASSINE D., *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématique et réception*, Créteil, CRDP, 2006.
- GRALL C., *Le sens de la brièveté*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- GUICHARD T. « Régis Jauffret – Il est tous les autres », *Le Matricule des Anges*, n° 79, Montpellier, janvier 2007, p. 15-23.
- GUMPERT C., *L'atelier de l'écrivain, Antonio Tabucchi*, Genouilleux, La passe du vent, 2001.
- OTTEVAERE-VAN PRAAG G., *Le roman pour la jeunesse, approches, définitions, techniques narratives*, Berne, Peter Lang, 2000.
- POE E. A., « L'art du conte », in *Contes, essais, poèmes*, Ed. Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1989, p. 1000-1004.
- VERLEY C., *Raymond Carver, des nouvelles du monde*, Paris, Belin, 1999.