



Études de stylistique anglaise

6 | 2013
Appellation(s)

Poème et nouvelle, la diffère/ance en partage

Claire Majola-Leblond



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1200>
DOI : 10.4000/esa.1200
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 30 avril 2013
Pagination : 63-80
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Claire Majola-Leblond, « Poème et nouvelle, la diffère/ance en partage », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1200> ; DOI : 10.4000/esa.1200

POÈME ET NOUVELLE, LA DIFFÉRENCE/ANCE EN PARTAGE

Claire Majola-Leblond
Université Jean Moulin - Lyon3
ERIBIA-GREI, EA 2610

Abstract: The present article aims at showing that, beyond the traditional difference in genre, poems and short stories have more in common than first meets the eye.

Key words : poem, prose, short-story, *punctum*, differing, space-time, exoskeleton, sound and sense.

Tout commence, entre une leçon de phonétique et une illustration des phénomènes de thématization stylistique, par une assertion péremptoire du Maître de Philosophie de Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, (II,4): « Tout ce qui n'est point prose est vers et tout ce qui n'est point vers est prose. ». L'indiscutable différence semble confirmée par l'étymologie ; comme l'explique Alain Rey dans le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* : « vers » trouve son origine dans le verbe latin *vertere*, qui signifie « le fait de tourner la charrue au bout du sillon » et se traduit dans l'écriture par une disposition unilinéaire ; « prose » en revanche « provient de la substantification de l'adjectif *prosus*, « qui va en ligne droite ». Pourtant, une investigation à peine plus poussée révèle que *prosus* est lui même formé de *pro* « devant » et de *vorsus*, variante de *versus*... La prose pourrait ainsi se décrire comme une forme de vers, tourné vers l'avant. Quant à « poème », il trouve son origine dans le grec, *poiêma*, qui désigne simplement « ce que l'on fait, une création », ce que l'on fabrique. Le poète est donc un artisan. Mais le verbe grec *poiein* signifie à la fois « fabriquer, produire, créer » et « causer, agir ». L'orientation

vers l'avant, vers le nouveau, est donc un élément de sens essentiel au poème et à la prose. « Nouvelle », pour sa part, trouve son origine dans le latin tardif *novella*, pluriel neutre de *novellus*, « jeune pousse, jeune plant », « terre récemment mise en valeur », (ce qui n'est pas sans évoquer le sillon et l'aller et retour de la charrue de *vertere*) puis dans l'italien *novella*, tout comme l'anglais *novel*. Ce petit détour multilingue par la généalogie des mots révèle des alliances inhabituelles entre prose et vers, poème, nouvelle et roman¹. La nouveauté de la nouvelle la lie indéfectiblement à la création (poétique) ainsi qu'à la prose puisque cette dernière est un vers qui va de l'avant. Illusoire clarté des catégorisations catégoriques ! Au « What's in a name ? » passionné de Roméo, Falstaff saura ainsi répondre, en bon phonéticien, « Air » (*Henry IV*, Part 1, V, i, 134).

Dans un premier temps, il semblerait cependant que l'habit fasse le moine ; pourtant, lorsque se pose la question de la fonction poétique et de la verticalité du texte, la réorientation du regard permet de mettre en évidence un point de différence articulé à l'épiphanie, communs aux nouvelles et aux poèmes. Le sens s'élabore alors, semblable à la spirale d'un coquillage, autour d'un *punctum*, dans l'espace-temps du texte et de la lecture.

Cucullus facit monachum

Voici deux textes. Le premier est une note d'excuse laissée sur un coin de table :

Dear Alice,
This is just to say I have eaten the plums that were in the icebox, and which you were probably saving for breakfast. Forgive me, they were delicious, so sweet and so cold!
Sorry!
Love
Emma

Le second est un sonnet contemporain en vers libre, alternant pentamètres et tétramètres, tissant un subtil jeu d'assonances (/ei/ : v.9, v.12, /i/ : v.2) d'allitérations (/l/ : v.2 et 3, /r/ : v.5, v.7) et de silences (v.4 et v.7) culminant dans l'absence du dernier vers, ouverture d'un espace de méditation au lecteur :

¹ Roman, en français, trouve son origine dans le « latin *Romanus*, romain, signifiant 'en langue populaire, naturelle', par opposition à 'en latin' », et garde donc, implicitement, cette dimension de nouveauté, par rapport à l'ancien, le traditionnel. Tous les passages cités précédemment se trouvent passim dans les entrées « prose », « poème », « nouvelle » et « roman » du *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, publié sous la direction d'Alain Rey en 1998.

After Rain

The angel kneels grey wings protruding
His lily half hidden by a pillar
The floor is marble white and green and ochre
The Virgin looks alarmed
Right hand arresting her visitor's advance
Beyond - background to the encounter
There are gracious arches
A balustrade and then the sky and hills...

The Annunciation was painted after rain
Its distant landscape glimpsed through arches
Has the temporary look that she is seeing now
It was after rain that the angel came
Those first cool moments were a chosen time.

En fait, il n'en est rien ; le premier est librement inspiré d'un célèbre
petit poème en vers libres de Williams Carlos Williams :

This is Just to Say

I have eaten
the plums
that were
in the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold²

² Publié dans *The Collected Poems of William Carlos Williams*, volume 1, 1909-1939, édité par A. Walton Litz et Christopher MacGowan, accompagné de la note réponse de Flossie Williams, épouse du poète:

Reply

Dear Bill: I've made a
couple of sandwiches for you.
In the ice-box you'll find
blue-berries--a cup of grapefruit
a glass of cold coffee.
On the stove is the tea-pot
with enough tea leaves

Le second est un extrait d'une nouvelle de William Trevor intitulée « After Rain », combinant deux instants épiphaniques situés à quelques pages d'intervalle dans les troisième et quatrième parties de la nouvelle. La disposition originale est la suivante :

The Annunciation in the church of Santa Fabiola is by an unknown artist, perhaps of the school of Filippo Lippi, no one is certain. The angel kneels, grey wings protruding, his lily half hidden by a pillar. The floor is marble, white and green and ochre. The Virgin looks alarmed, right hand arresting her visitor's advance. Beyond -background to the encounter- there are gracious arches, a balustrade and then the sky and hill [...] (91)

While she stands alone among the dripping vines she cannot make a connection that she knows is there. There is a blankness in her thoughts, a density that feels like muddle also, until she realizes: the Annunciation was painted after rain. Its distant landscape, glimpsed through arches, has the temporary look that she is seeing now. It was after rain that the angel came: those first cool moments were a chosen time. (94)³

Cette forme d'exercice de re-disposition auquel le stylisticien Henry Widdowson s'est livré, à plus grande échelle, dans son ouvrage *Practical Stylistics*, afin de tenter de faire toucher du doigt la dimension poétique de l'écriture montre bien que dans un premier temps, l'habit fait sans doute le moine. Marie Louise Pratt note dans *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse* : « the reader who picks up a work of literature of a given genre already has a predefined idea of what the nature of the communication situation is [...] and they can be expected to decode the work according to those assumptions unless they are overtly invited or required to do otherwise » (204)⁴.

Dans un autre domaine, celui de la perception, le psychologue Robert Leeper, à partir de la célèbre caricature du dessinateur britannique Ely William Hill (1887–1962) publiée en 1915 sous le titre « My Wife and My Mother-in-

for you to make tea if you
prefer--Just light the gas--
boil the water and put it in the tea

Plenty of bread in the bread-box
and butter and eggs--
I didn't know just what to
make for you. Several people
called up about office hours--

See you later. Love. Floss.

Please switch off the telephone.

³ La nouvelle se trouve dans le volume de William Trevor, *After Rain*, publié par Penguin en 1996. Les passages en italique dans la citation ne figurent pas dans la « version poétique » fictive précédente, du fait de leur différence rythmique et du caractère plus anecdotique du contenu. Ils ont été réintroduits pour leur rôle de cadrage.

⁴ C'est moi qui souligne.

Law » avec l'invitation « They are both in this picture — Find them »⁵ montre comment le décodage d'une image ambivalente est infléchi par la vision au préalable de l'une ou l'autre image possible⁶. Ainsi nos perceptions et nos interprétations dépendent-elles du cadrage de nos attentes.

Ceci est particulièrement frappant dans le petit poème de William Carlos Williams : l'organisation en vers impose une attention toute différente. L'écart entre la disposition sur la page et le sujet, trivial, du poème interroge le lecteur, créant un sentiment d'étrangeté, de « dé-familiarisation » qui l'oblige à marquer un temps d'arrêt avant de proposer une lecture sans doute plus élaborée que celle, d'ordre purement anecdotique, de la petite note laissée sur un coin de table. Ainsi, les unités discrètes des mots sur la page peuvent-elles être associées à autant de prunes empilées (ou de noyaux de prunes ?) dans le récipient en plastique dont le rectangle du poème formé sur la page pourrait alors se lire comme représentation iconique. Il semble que le sourire sur le visage du lecteur soit plus marqué à la lecture du poème qu'à celle de la note. Widdowson (1992) pour sa part, suggère une interprétation plus philosophique, autour de la transgression et du plaisir. Autant d'hypothèses interprétatives qui révèlent la complexité des enjeux de ce qui, depuis Jakobson, se nomme la fonction poétique du langage.

De l'horizontal au vertical : la mécanique du poème ?

Paul Simpson dans *Stylistics*, fait, à partir d'un vers de WH Auden :

He disappeared in the dead of winter

une démonstration éclairante de la manière dont la fonction poétique, selon les termes de Jakobson (qu'il cite) « projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination » :

Notice, for example how the three syllable word 'disappeared' creates associative phonetic links with other words in the line. Most obviously its initial and final consonant /d/ alliterates with those in the same position in the word 'dead' later in the line. Possibly more subtly, its third, stressed syllable (disappeared) contains a diphthong, the first element of which is the vowel /i:/, the same as the vowel in 'he'. This type of vowel harmony, known as assonance, further consolidates points of equivalence across the poetic line. However there are also semantic as well as phonetic transferences in the line. Notice how it is the season, winter, which takes over the semantic quality of death and,

⁵ Le dessin est consultable à l'adresse suivante : http://en.wikipedia.org/wiki/File:My_Wife_and_My_Mother-in-Law

⁶ Les personnes auxquelles aura été montrée l'image de la jeune fille la retrouveront en priorité dans l'image ambivalente ; ceux à qui une vieille femme aura été montrée auparavant y retrouveront quant à eux cette dernière. Pour une réplique de l'expérience de Leeper voir le site Internet suivant : http://www.electrict rhetoric.com/d_perception/

when positioned together in the same grammatical environment, the words 'dead' and 'disappeared' enable new types of signification to emerge. More specifically, the parallel drawn between the words opens up a *conceptual metaphor*, where the concept of death is represented in terms of a journey. (Simpson 2004, 52-3)

Se trouve ainsi manifestée une dimension essentielle à la fonction poétique, la verticalité :

In sum, the way Auden uses language is a good illustration of Jakobson's poetic function at work : the particular language patterns he develops work to establish connections (*a principle of equivalence*) between the words he chooses from the pool of possible words (*the axis of selection*) and the words that are combined across the poetic line (*the axis of combination*) (53)

Le regard et l'écoute, suivant l'allitération en /d/, l'inclusion du /i/ dans la diphtongue de « disappeared » et reconnaissant la dimension métaphorique de « winter » quitte l'axe horizontal de la progression linéaire pour embrasser la verticalité de la superposition, de la coexistence des sens, de la profondeur ; le vers se replie, se love sur lui même :

He
d isapp ea re d in the
d ea d of wint
er

« The human mind in poetry seeks *as much sense*⁷ as it reasonably can » prévient Geoffrey Leech dans *A Linguistic Guide to English Poetry* (220).

Une lecture « poétique » du dessin de Hill consisterait non pas à voir l'épouse ou la belle-mère, mais à percevoir également dans le doux visage de la jeune fille la vieille femme qu'elle deviendra inévitablement un jour et dans le visage ingrat de la vieille, la belle jeune fille qu'elle a sans nulle doute été autrefois. La caricature devient alors méditation sur le temps. Gaston Bachelard, dans un court texte sur la poésie intitulé « Instant poétique et instant métaphysique », a ce propos :

Le but, c'est la verticalité, la profondeur ou la hauteur ; c'est l'instant stabilisé où les simultanités, en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique a une perspective métaphysique[...] C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné [...]. Pour le moins, l'instant poétique est la conscience d'une ambivalence. Mais il est plus car c'est une ambivalence excitée, active, dynamique. (Bachelard[1931]1992, 103-104)

⁷ C'est moi qui souligne.

Dans cette perspective, le texte poétique, qu'il soit en vers ou en prose – là n'est plus la question – se transforme en espace-temps⁸.

De la différence à la différance

Cette réorientation du regard ne saurait être immédiate. Toute expérience de lecture montre l'existence d'un point de ralentissement, point d'arrêt, de silence, de suspension ou d'interrogation, un point de différ...ance. Il peut être construit de diverses manières, saillance du rythme, énigme du sens, ellipse, originalité d'une métaphore. L'œuvre de Dylan Thomas est particulièrement riche en phénomènes de suspension du sens. Dans la poésie, comme dans l'ouverture de « Author's Prologue »,

This day winding down now
At God's speeded summer's end
In the torrent salmon sun
In my sea shaken house
On a breakneck of rocks

l'oreille se tend sur les allitérations en /s/, les ralentissements des diphtongues du premier vers tandis que l'œil s'arrête sur le trajet du « w » dans les mots au fil du vers ; à l'initiale de *winding*, au milieu de *down*, à la fin de *now*. La prose de Thomas abrite également de nombreuses métaphores, détournement de mots qui arrêtent le lecteur, interpellé par la concentration du sens, ralenti dans sa progression par une expression telle que « the rook flew into the West with a woe in its beak » (1983, 16) au début de la nouvelle « The Enemies ». Le stade ultime se trouve dans « A Story », dont l'*incipit* vient compromettre la validité du contrat de lecture signé dans le titre: « If you can call it a story. There's no real beginning or end and there's very little in the middle » (347). Pourtant, c'est bien une histoire qui nous est racontée, même si le narrateur fait le choix explicite de la métatextualité. « A story » éclaire à cet égard ce que Derrida dit de la différance dans son livre d'entretiens, *Positions* : « différance renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve.[...] ce qui diffère la présence est ce à partir de quoi au contraire la présence est annoncée ou désirée dans son représentant, son signe, sa trace... » (1972, 17) Cet écart, cette différance reste sans doute le plus sûr marqueur de l'émergence du poétique dans le langage.

⁸ La projection de l'axe horizontal sur l'axe vertical (axe des simultanités, des correspondances) ne saurait ainsi réduire la perspective à une seule dimension, fût-elle verticale ; c'est une ligne oblique qui se trouve figurativement tracée, pointant vers une troisième voire, si l'on prend en compte la dimension temporelle de la lecture, une quatrième dimension, transformant le texte poétique en espace-temps.

Elle semble inviter dans son sillage un autre terme, celui de signification ; la signification, explique Meschonic est dans le rythme, défini comme « le mouvement de la voix dans l'écriture. Avec lui, on n'entend pas du son mais du sujet ». ([1989] 2006, 317). « Le poème [...] travaille l'insu » (20). Le psychanalyste Denis Vasse parlerait sans doute ici de l'Autre du langage⁹ tandis que le critique Austin M Wright parle lui de « recalcitrance »¹⁰. Une fois encrée, peu importe le motif. Il s'agit de l'ouverture d'un regard, de la reconnaissance future difficile, laborieuse, d'une altérité, c'est à dire d'une épiphanie. La toute fin de la célèbre nouvelle de Katherine Mansfield, « The Doll's House » présente trace d'un tel phénomène :

Presently her sister nudged up close to her sister. But now she had forgotten the crass lady. She put out a finger and struck her sister's quill; she smiled her rare smile. 'I seen the little lamp,' she said softly. Then both were silent once more. (Mansfield 1981, 344)

« Our Else », petite fille pauvre et marginalisée au début du texte parvient après une longue et difficile attente, grâce à la discrète obstination de la jeune Kezia (tout à la fois naïve et rebelle) à valoir une perspective furtive sur la fameuse petite lampe de la maison de poupée, décrite à l'aube du texte, comme parfaite icône du réel :

[...] the lamp was perfect. It seemed to smile at Kezia, to say, 'I live here.' The lamp was real. (338)

L'acuité partagée du regard des deux enfants, les sourires, et les perspectives qui s'échangent d'une extrémité à l'autre de la nouvelle font, à l'instar du poème selon Meschonic, « entendre, dans le bruit du monde et du mondain, le silence du sujet »¹¹. « Our Else », la bien-nommée, nôtre et autre, révèle cette altérité qui résonne au cœur du silence d'une épiphanie en présence poétique. Où est la différence entre poème et nouvelle ici ?¹² Différence et épiphanie s'allient dans ces moments privilégiés d'expérience identifiés par Wordsworth dans *Le Prélude* :

⁹ « La voix qui crie dans le désêtre » passim (Vasse 2010, 79-113).

¹⁰ « The greater the recalcitrance in a story, the more the story is epiphanic » (L'hafer Ed 1989, 41)

¹¹ Du poème, il explique : « C'est sa fragilité et sa force [...] il est l'allégorie de ce que le signe ne peut jamais dire. De ce qu'on n'entend pas, qui est plus important que ce qu'on entend. Ce qui est le rythme, à une pause, qui est du silence, peut compter plus que les mots. » ([1989] 2006, 68.)

¹² Geoff Leech mentionne d'une manière similaire que « The Mark on the Wall », nouvelle non moins célèbre de Virginia Woolf, peut quant à elle se définir comme « a lyrical poem written in prose » (2008, 160).

There are in our existence spots of time,
That with distinct pre-eminence retain
A renovating virtue.

« A short story is an apocalypse served in a very small cup »¹³

Dans son ouvrage *Coming to Terms with the Short Story*, Susan Lohafer, jouant avec la définition tautologique récurrente selon laquelle « A short story is a story that is short » (1983, 7) établit la clôture, ce qu'elle nomme « The Impetus to Closure » (43) comme élément clef, définitoire de la nouvelle. Elle distingue différentes formes de clôture :

- Physical closure : achieved simply by reading to the end of the sentence [...]
- Cognitive closure: achieved by arriving at an understanding of what has been read. It may be further specified in two kinds:
 - Immediate [...]
 - Deferred [...] (43)¹⁴

Cette tension fondamentale entre élan vers la fin et « différance » créée par la matière même d'un langage parfois devenu « Aboli bibelot d'inanité sonore »¹⁵ qui semblerait, pour Susan Lohafer, définir la nouvelle, n'est pourtant pas sans évoquer l'une des figures les plus énigmatiques de la rythmique poétique, le « Sprung Rhythm ». Gerard Manley Hopkins, le décrit très simplement comme :

the most natural of things. For it is [...] the rhythm of common speech and of written prose, when rhythm is perceived in them.¹⁶

¹³ Hortense Calisher citée dans *Short Story at the Crossroads*, Lohafer & Clarey eds. 1989, 148.

¹⁴ Les aspects qui créent cette « différance » sont au nombre de deux, « density and intensity[...] ». L'exemple donné d'une phrase « dense » : « Knowing he was being watched by the other men at the counter, he didn't say anything that would have compromised him, but he felt all the more irritably ashamed of her », par opposition à une simple formulation : « He didn't say anything ». Quant à l'intensité, elle relèverait plutôt d'une charge affective pesant sur les mots, ainsi « moaned » serait plus intense que « said ». (43-4) mais le silence pourrait également être un élément de différance de la clôture cognitive. Ce qui compte est le contexte. Ces différentes clôtures sont à associer à deux formes de temporalité : « *Kronos*, or uniformly measured time [...] *Kairos*, or humanly significant time. » (113)

¹⁵ Dans les mots du poète Stéphane Mallarmé, « Sonnet en Yx »

¹⁶ Définition en fait fort élaborée, si l'on en juge par la préface « Author's Preface » de l'édition des poèmes de GM Hopkins de 1918 :

Sprung rhythm, [...] is measured by feet from one to four syllables, regularly, and for particular effects any number of weak or slack syllables may be used. It has one stress, which falls on the only syllable, if there is only one, if there are more, then scanning as above, on the first, and so gives rises to four sorts of feet, a monosyllable and the so called accentual Trochee, Dactyl, and the first Paeon. And there will be four corresponding natural rhythms; but nominally the feet are mixed and any one may follow any other

Nombreux sont les poètes à revendiquer cette proximité entre langage ordinaire et poésie comme essentielle à leur art, chemin privilégié pour créer une défamiliarisation et renouveler ainsi le regard du lecteur sur le monde. Hopkins s'inscrit ainsi dans la tradition de Wordsworth et Coleridge, qui disaient de leurs poèmes dans l'Avertissement de 1798 des *Lyrical Ballads*:

The majority of the following poems are to be considered as experiments. They were written chiefly with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purpose of poetic pleasure.

Geoff Leech dans *Language in Literature* distingue quatre niveaux d'organisation du rythme poétique qui se combinent d'une infinité de manières :

- 1- Performance (individual, 'instantial')
- 2- Rhythm (linguistic, 'natural')
- 3- Meter (abstract, 'mathematical')
- 4- Musical Scansion (based on isochrony and a hierarchy of recurrent 'beats' and measures) (2008, 79)

Il insiste sur la dimension musicale du rythme de Hopkins, en tension selon lui avec la revendication affichée d'un rythme de prose, et donc sur la complexité du Sprung Rhythm, qui se libère du troisième niveau: « Hopkins's adoption of Sprung Rhythm[...] involves the abandonment of the metrical level [...] the adoption of musical as a primary level of organization ». (2008, 79). Le commentaire de Hopkins à propos de la manière dont il souhaite que soit lu par exemple son sonnet « Spelt from Sybil's Leaves » met l'accent sur ce point :

Of this long sonnet, above all remember what applies to all my verse, that it is, as living art should be, made for performance and that its performance is not reading with the eye, but loud, leisurely, poetical (not rhetorical) recitation, with long rests, long dwells on the rhyme and other marked syllables, and so on. This sonnet should be almost sung: it is most carefully timed in *tempo rubato*. (cité dans Leech, 2008, 81)

[...] [it has] flexibility of foot, so that any two stresses may either follow one another running or be divided by one, two or three slack syllables.

Remark also that it is natural in Sprung rhythm for the lines to *rove over*; [...] and in fact the scanning runs on without break from the beginning, say, of a stanza to the end and all the stanza in one long strain, though written in lines asunder.

Two licences are natural to Sprung Rhythm. The one is rests, as in, music [...] the other is *hangers* or *outrides*, that is one, two, or three slack syllables added to a foot and not counting in the nominal scanning.

[...]

In Sprung rhythm [...] the feet are assumed to be equally long or strong, and their seeming equality is made up by pause or stressing[...]

Ainsi le poème est-il conçu comme prose et musique combinées dans une performance de lecture *rubato*. *Cucullus monachum (non) facit*. L'important est que « l'œil écoute ». S'il est difficile de transcrire en prose un sonnet de Hopkins sans que la supercherie ne soit découverte, les nombreux enjambements, naturels dans ce type de rythme, réduisent l'écart entre vers et prose et rappelle leur proximité étymologique ; le vers cette fois, va de l'avant ; Hopkins parle de « hangers, outrides » et Meschonnic a cette définition oxymoronique du « Sprung Rhythm » comme « écriture de la parole » (2006, 255).

Ce qui est valable au niveau du rythme l'est également sur le plan des sonorités. Par exemple, le schéma des rimes permet de tracer sans difficulté l'ironie de la perspective dans la conclusion du poème de William Blake dans *Songs of Innocence*, « The Chimney Sweeper »:

Though the morning was cold, Tom was happy and warm
So if all do their duty, they need not fear harm.

La rime pour l'œil introduit une dissonance au cœur du texte qui inverse le sens. De même, si nous lisons désormais avec les mêmes oreilles la prose, le sens de l'assertion du narrateur dans la nouvelle de William Trevor « The Potato Dealer », « a secret had been kept ; there were no regrets » (1996, 142), s'inverse également ; paronomase, allitération et assonance connectent *secret*, *kept*, *been*, et *regrets*, dénonçant (entre autres) la loi du silence qui règne en terre d'Irlande autour des enfants illégitimes, d'autant plus que la nouvelle raconte l'histoire d'amour d'Ellie avec un jeune prêtre. Ces deux exemples montrent qu'il n'y a aucune différence dans la manière dont la révélation, l'apocalypse, est servie dans une nouvelle ou dans un poème ; la tasse est toute petite, et le breuvage très concentré ! Reste que cette attention portée au détail dans une œuvre ne saurait être isolée, discontinuée ; elle s'articule à une structure, qu'elle révèle.

« A short story is a micro-form, space-time, exoskeletal phenomenon »

William O'Rourke dans un article plein d'humour intitulé « Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction and Consumption » publié dans *Short Story Theory at a Crossroads* (Lohafer & Clarey Eds 1989, 193-208) oppose de façon originale roman et nouvelle. Le détour par l'Histoire Naturelle lui permet d'établir le lien selon lui entre taille de la nouvelle et nature même de sa structure :

Zoologists often list size among a host of reasons explaining the evolution of vertebrates and exoskeletal animals. Animals with exoskeletons only grow so large – about the size of a giant lobster. (193)

C'est parce que le « squelette » de la nouvelle, sa structure, est externe, visible, que sa taille est limitée. Le roman, en tant que « vertébré », ne serait pas limité dans sa croissance, comme le montrent dinosaures et baleines, et... *Moby Dick*. La première conséquence d'importance pour O'Rourke est qu'une nouvelle est observable, comme une sculpture ou un coquillage, dans son ensemble :

The relationship of the reader to the short story is one of spectator to object; it is the same order of relationship found when a shell or a sculpture is viewed. (194)

La perspective post-Einstein dans laquelle l'auteur se situe le conduit d'autre part à postuler une grande proximité entre le lecteur et la nouvelle, situés dans un même espace-temps : il est d'ailleurs fréquent que l'espace-temps de la nouvelle soit révélé dans son ensemble dès la première phrase de la nouvelle, du moins dans la phase d'orientation. Le célèbre incipit de la nouvelle d'Ernest Hemingway, « The short Happy Life of Francis Macomber » (« It was now lunch time and they were all sitting under the double green fly of the dining tent pretending that nothing had happened ») est l'exemple donné, quoique plutôt provocateur, de ce fait :

There is a very short focal length of vision; something entire is being seen from a relatively short distance.

[...]

That is why the exoskeletal structure of the short story is so critical – because the limited size retains that close space-time, spectator to object relationship. The short story, [...] asks readers to contemplate what they experience while experiencing it. In other words, they are asked to be reflective, self-examining, conscious of their apprehension of the story they read: the hallmark of the written form". (196)¹⁷

La métaphore du coquillage offre une perspective éclairante sur la manière dont la structure des nouvelles s'élabore et se déchiffre et renforce encore la parenté avec le poème. Il est traditionnel d'associer une nouvelle à une structuration en début, milieu, fin ; c'est l'attente dont Dylan Thomas se joue au début de « A Story » et c'est le célèbre découpage que William Labov

¹⁷ « It is not the length of a story that is critical but its space and time : not the length of time (one sitting for example) needed to read it, but the distance from the observer it creates. The greater the space, the more time it takes to comprehend, to see. To see all the parts of a novel requires great distance, therefore more time, but not so the short story".[...] "My earlier assertion that a short story's text is its structure and its structure is its text proceeds directly from the exoskeletal metaphor[...] archeologists can reconstruct a pot from a shard: the part will have some overall defining shape. It will reveal the size of the whole. My contention is that a piece of short story will also reveal the curve of its shape, the size of its whole, because of its space-time configuration, its exoskeletal, microform elements ». (196-7)

L'opposition entre micro-forme et macro-forme trouve quant à elle son origine dans la sphère économique, et O'Rourke rejoint ainsi Frank O'Connor, dans sa définition de la nouvelle comme histoire du « little man » ; la nouvelle limite son champ à une famille, voire un individu dans un lieu le plus souvent petit et circonscrit.

fait du récit en 6 différentes phases, *abstract, orientation, complicating action, evaluation, resolution, coda*. Pourtant, cette structure linéaire ne donne qu'une vision incomplète du mécanisme en jeu dans la lecture d'une nouvelle et d'autre part, elle la conduirait inmanquablement à fausser définitivement compagnie au poème (qui lui, n'a que très rarement cette structure).

Nous avons vu qu'il existait un point central, un moment choisi, particulier, qui, bien qu'épiphanique, ne se situe pas nécessairement à la fin d'un texte. Au regard de tout ce qui précède, il semblerait possible de considérer que la nouvelle, tout comme le poème, développe une structure en spirale, autour de ce point de différenciation du sens qui entre en tension avec le mouvement progressif de la lecture et le déroulement de l'intrigue et qui placent ainsi l'œuvre d'art dans l'espace-temps. Ainsi est créé ce saut épiphanique, « epiphanic leap »¹⁸ comblant l'écart entre diégèse et narration, entre mondes textuels et univers du discours, manifestation de la Deictic Shift Theory, se prolongeant dans ce que Michael Burke, reprenant la réflexion de F.S.Fitzgerald sur le rôle de l'œuvre d'art : « The purpose of a piece of fiction is to appeal to the lingering after-effects in the reader's mind » nomme « disportation » (2011, 1-2).

Un détour par la lecture photographique peut se révéler fécond. Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes oppose *studium* et *punctum*, définissant celui-ci comme « [ce qui] vient casser (ou scander) [le terme mérite qu'on le note] le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher... c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (1980, 48).

Il est un tableau du Caravage, *Repos pendant la Fuite en Egypte*, conservé à la *Galleria Doria Pamphili* de Rome¹⁹, qui illustre bien la manière dont un détail qui vient frapper le regard d'un spectateur peut se révéler pour celui-ci spirale épiphanique. Les pieds de Joseph, aux larges orteils, à demi posés l'un sur l'autre dans une attitude qui trahit l'expectative un peu inquiète (qui se lit également sur son visage), entrent en résonance avec la ligne superposée des talons fins de l'ange, et la courbe du visage pas tout à fait apaisé de Marie pourtant endormie, penchée sur son enfant serein et souriant ; l'enfant croise les bras comme son père les pieds, tandis que les mains de l'ange violoniste ouvrent un espace sonore imaginaire, faisant écho aux mains ouvertes dans un geste d'abandon d'une Marie aux cheveux roux. Pour l'observatrice que je suis, le tableau tout entier est porté par cette dialectique de l'ouvert et du superposé – et non du clos – réconciliée dans les ailes de l'ange et dans l'alliance soyeuse du blanc et du noir. Le tableau semble concentrer toute

¹⁸ Le terme est de Robert Langbaum, qui le commente ainsi : « the text never quite equals the epiphany » (Lohafer 1989,41)

¹⁹ Le tableau est visible à l'adresse suivante : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_Il_riposo_durante_la_fuga_in_Egitto.jpg

la tendresse du regard d'un très jeune peintre (il a alors 23 ans) dont par ailleurs on connaît la vie tragique et tumultueuse. L'interprétation prend la forme d'une spirale tracée par le mouvement du regard sur la toile qui n'est pas sans évoquer la Ligne Sinueuse, Ligne de Beauté, théorisée en 1753 par William Hogarth dans *The Analysis of Beauty*. Le point d'origine de ce développement interprétatif particulier s'est imposé à moi. Il est important de noter qu'il m'est propre, un autre observateur sera peut être frappé par un autre élément, l'œil de l'âne par exemple et écrira une autre lecture de ce tableau. « L'inachèvement est le propre du sens » écrit Meschonnic dans *La Rime ou la Vie* (109). Ceci est d'autant plus vrai qu'il est un autre tableau du Caravage, *Marie-Madeleine Pénitente* peint à la même époque et également conservé à la *Galleria Doria Pamphili*²⁰ ; la même femme aurait servi de modèle au peintre pour les deux tableaux, elles sont dans une position très voisine, mais les bras de Marie-Madeleine se replient sur un espace vide. L'intertextualité complexifie la spirale du sens jusqu'à permettre une lecture véritablement théologique des tableaux.

Il est tout à fait possible de tracer une expérience semblable dans une nouvelle ou un poème lorsque l'attention du lecteur est arrêtée par un phénomène particulier : métaphore surprenante, harmonie sonore ou dissonance grinçante, toute forme de mise en relief (*foregrounding*) de cette matière première qu'est pour l'écrivain, le langage, et que le lecteur érige en point d'origine du coquillage du sens²¹.

L'évidence de ce point d'origine est souvent fulgurance ; ainsi dans le sonnet de GM Hopkins « God's Grandeur », le punctum est à la fois rythmique et visuel puisqu'il s'agit de deux enjambements. Le premier se trouve dans la première partie du sonnet :

The world is charged with the grandeur of God.
It will flame out, like shining from shook foil;
It gathers to a greatness, like the ooze of oil
Crushed. [...]

Le second se situe après la volta :

And for all this, nature is never spent
[...]
Because the Holy Ghost over the bent
World broods with warm breast and with ah! bright wings.

²⁰ Visible à l'adresse suivante : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_063.jpg

²¹ Liliane Louvel et Claudine Verley notent dans leur *Introduction à l'étude de la nouvelle* (57) : « Il est fort courant de voir qu'une nouvelle repose sur un trope ou une figure de construction (chiasme, antimétabole, antaclase, polysyndète) qui fonctionnent un peu comme la poutre maîtresse de l'édifice ». JP Richard, dans les *Microlectures* parle de « mots de passe ».

La rédemption de l'homme destructeur par un Dieu plein de sollicitude, penché vers lui, dont parle le poème est inscrite dans sa forme même ; enjambement et hypallage prennent une dimension iconique, lumière dans les ténèbres.

La nouvelle de Trevor « After Rain » dont il a été question au début de cette étude, histoire d'une jeune femme en rupture amoureuse qui retourne se ressourcer en Italie sur les lieux de ses vacances d'enfant, peut également se déchiffrer grâce au *punctum*. Le point de sens est cette épiphanie face au tableau de l'Annonciation au centre du texte. Une spirale s'élabore au fil de la lecture et superpose passé et présent dans des micro-scènes qui se lisent comme des variations sur un double thème : séparation, souvenir. L'utilisation du présent de narration permet de créer un présent poétique : à la fois présent - présent, présent - passé et présent - futur. Sur le plan sonore, la récurrence de la diphtongue /ei/, note résonnant dans le titre «After Rain » et centrale dans l'épiphanie « the Annunciation was painted after rain ; [...] it was after rain that the angel came » (94), participe de cette structure.

Le son crée la spirale de sens, liant des mots tels que *always, away, journey, separation, stay, shame, trace, change, pray, garveyard* thématissant en particulier le modal *may* dont les multiples occurrences s'inscrivent dans un réseau de signifiante essentielle dont une étude de stylistique de corpus pourrait sans doute plus aisément montrer la densité. Le phénomène peut être associé à la tonalité d'un morceau de musique, mineure ou majeure ; nous serions ici en /ei/ mineur sans doute. Il serait également possible de noter de nombreuses répétitions rythmiques, en particulier l'utilisation de tétramètres : «it was after rain that the angel came», « she stands a few more moments by the door », « a holiday was cancelled, there was an empty fortnight » « rain has sweetened the breathless air » « the angel comes mysteriously also ». Enfin, la figure du chiasme, présente dans l'évocation de la rupture page 90 « it was in the foyer of the cinema that he said [...] when she asked him why he had told her in the cinema foyer » structure également l'épiphanie ; la figure d'enfermement devient alors figure d'équilibre.

Plus mystérieusement encore, l'assonance en /ei/ se retrouve dans d'autres moments épiphoniques du volume *After Rain* dans son ensemble. Il en est ainsi dans la première nouvelle du recueil « The Piano Tuner's wives » : « Belle could not be blamed for making her claim and claims could not be made without damage or destruction » (14) comme dans la dernière « Marrying Damian » : « It was too late to hate him. It was too late to deny that we'd been grateful when our stay at home smugness had been enlivened by the tales of his adventures[...] » (212). Pourquoi en est il ainsi ? De la même manière, pourquoi Trevor érige-t-il en constante la paronomase dans les moments clefs

de ces nouvelles ? Autant de questions, pour l'instant, sans réponse. Meschonnic rapporte cette remarque de Jean Sébastien Bach à son fils Wilhem Friedman : « 'Si vous écoutiez vraiment, vous ne souhaiteriez pas comprendre' » avant de poursuivre, « vu du poème, le langage ne cesse de déborder le signe et sa notion du sens » (2006, 204). Il semble bien que nous soyons ici face à un tel phénomène. Les nouvelles de Trevor se lisent comme des poèmes ; le nouvelliste use de la langue à la manière d'un artisan-poète, sens et son faisant corps, et si, contrairement à Dylan Thomas, il n'a jamais publié de poèmes, il fut sculpteur avant d'être écrivain.

« The distinction between poets and prose writers is a vulgar error » affirme le poète Shelley²². Cette promenade au cœur de la prose et de la poésie a tenté de montrer comment toute lecture, qu'elle soit de nouvelle ou de poème, passe par l'élaboration d'un coquillage de sens à partir d'un point, *punctum* de différAnce, de signifiAnce épiphanique . La démarche semble faire écho à l'appel d'un autre poète, Wordsworth, adepte avant l'heure de Umberto Eco :

O Reader! had you in your mind
Such stores as silent thought can bring,
O gentle Reader! you would find
A tale in every thing.
What more I have to say is short,
And you must kindly take it:
It is no tale; but, should you think,
Perhaps a tale you'll make it.

“Simon Lee”

L'interaction est complexe et toute approche tangentielle. C'est ainsi que les métaphores se multiplient. O'Rourke associe la nouvelle aux mouches à fruit « in so far as it mutates through generations much faster than any other form » (1989, 203). La nouvelliste irlandaise Anne Enright, quant à elle, conclut sa préface à *The Granta Book of Irish Short Stories* en affirmant plus poétiquement : « short stories are the cats of literary form ». Forme métamorphique, la nouvelle aurait plus d'une vie en réserve ; peut-être même, à l'instar du chat de Schrödinger²³, mort et vivant à la fois, serait-elle simultanément prose et poésie, signe manifeste de la porosité de toute frontière.

²² Cité dans Meschonnic 2006, 119.

²³ Pour une description plus détaillée des expériences imaginées par Erwin Schrödinger, l'un des pères fondateurs de la mécanique quantique et prix Nobel de physique en 1933, afin de mettre en évidence la superposition de plusieurs états, voir le site <http://www.astronomes.com/le-big-bang/chat-schrodinger/>

Bibliographie sélective

- BACHELARD, Gaston. [1931] 1992. « Instant poétique et instant métaphysique », *L'intuition de l'instant*. Paris, Biblio Essais, Livre de Poche. (101-113)
- BARTHES, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- BURKE, Michael. 2011. *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. New York, Routledge Studies in Rhetoric and Stylistics.
- DERRIDA, Jacques. 1972. *Positions*. Paris, Editions de Minuit.
- ENRIGHT, Anne. Ed. 2010. *The Granta Book of the Irish Short Story*. London, Granta.
- HOPKINS, Gerard Manley. [1918] 1985. *Poems and Prose*. London, Penguin Classics.
- LANGBAUM, Robert. 1989. « The Epiphany Mode in Wordsworth and modern Literature », *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*, Wim Tiggs, ed., Studies in Literature 25, Amsterdam, Rodopi.(37-60).
- LOHAFER, Susan & CLAREY, Jo Ellyn, Eds. 1989. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- LOHAFER, Susan. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- LEECH, Geoffrey. 1969. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London, Longman.
- , 2008. *Language in Literature*. Pearson, Longman.
- LOUVEL, Liliane et VERLEY, Claudine. 1993. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- MANSFIELD, Katherine. 1981. *Selected Stories*. Oxford, OUP, World's Classics.
- MESCHONNIC, Henri.[1989] 2006. *La Rime et la Vie*. Paris, Gallimard, Folio Essais.
- O'ROURKE, William. 1989. « Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction and Consumption », *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge, Louisiana State University Press. (193-208)
- PRATT, Marie-Louise. 1977. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, Indiana University Press.
- REY, Alain. [1992] 2000. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- SIMPSON, Paul. 2004. *Stylistics*. London and New York, Routledge.
- THOMAS, Dylan. 1983. *Collected Stories*. London, Phoenix.
- , 1971. *The Poems*. London, Dent and Sons.
- TREVOR, William. 1997. *After Rain*. Penguin.

Claire Majola-Leblond

VASSE, Denis. 2010. *L'arbre de la Voix*. Paris, Bayard.

WIDDOWSON, Henry. 1992. *Practical Stylistics*. Oxford, OUP.

WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems*, volume 1, 1909-1939, edited by A. Walton Litz and Christopher MacGowan,

WRIGHT Austin. 1989. « Recalcitrance in the Short Story », Lohafer, Susan & Clarey, Jo Ellyn, Eds, *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.