



# SPRACHEN LITERATUREN KULTUREN

Aachener Beiträge zur Romania  
Herausgegeben von Anne Begenat-Neuschäfer

Julie Hahn

## Le défi de la forme dans les nouvelles de Pierre Mertens

Une esthétique du genre narratif  
et une herméneutique existentielle



PETER LANG  
EDITION



# SPRACHEN LITERATUREN KULTUREN

Aachener Beiträge zur Romania  
Herausgegeben von Anne Begenat-Neuschäfer

Julie Hahn

## Le défi de la forme dans les nouvelles de Pierre Mertens

Une esthétique du genre narratif  
et une herméneutique existentielle



PETER LANG  
EDITION

# Introduction à la problématique

Avant de nous consacrer à l'œuvre littéraire de Pierre Mertens, nous revenons sur un débat générique qui concerne le roman et le nouvelle. Ainsi, nous souhaitons montrer que les recueils de nouvelles choisis dans le cadre de cette thèse constituent un corpus à part entière et qu'ils peuvent être soumis à l'analyse sans tenir compte des romans.

En effet, la théorie littéraire présente à certains moments de l'histoire quelques difficultés ou ambiguïtés à définir la nouvelle comme genre autonome et de la distinguer nettement du roman, tous deux s'inscrivent dans la prose. A l'aide d'un tableau et de plusieurs critères utilisés pour définir ces genres, nous proposons de montrer les similitudes et différences entre la nouvelle et le roman :

Tableau 1 : Roman et nouvelle : critères de classification

Critères	Nouvelle	Roman
Longueur	forme brève	forme longue
Forme	prose	prose
Action	concentration des faits	détails et descriptions
Contenu	diversité	diversité
Personnage	un nombre réduit, souvent un personnage principal	un nombre indéfini
Apogée	19 <sup>e</sup> siècle	19 <sup>e</sup> siècle
Origine	Moyen Age	Moyen Age

Au vu de ce tableau, nous constatons à la fois une certaine parenté et des dissemblances entre ces deux genres. A première vue, c'est par rapport à la longueur, à l'agencement des faits au niveau de l'action et au nombre de personnages que la distinction est établie. Cependant, le premier critère, la longueur, pose un problème car elle varie considérablement pour la nouvelle, en effet, dans la production littéraire depuis sa naissance jusqu'à nos jours, nous retrouvons, d'une part, des nouvelles de trois lignes, d'autre part, celles qui recouvrent plus d'une centaine de pages. Il faut remarquer que, dans la littérature contemporaine d'expression française, le monde littéraire s'entend sur une même conception de la nouvelle où la longueur privilégiée par les auteurs et éditeurs varie communément d'une page à quelques pages, quelques nouvelles « plus longues » peuvent atteindre entre

trente et soixante pages et, où l'action se concentre sur un événement et un personnage principal. Ainsi, la longueur et donc la brièveté constituent les critères qui permettent en définitive de trancher la question sur la différence entre roman et nouvelle. Comme point de départ introduisant cette question, nous proposons de définir ces deux genres. La première citation est attribuée à Stendhal, la seconde à Congiu qui, dans sa définition de la nouvelle au 20<sup>e</sup> siècle, s'inspire de la définition du roman par Stendhal et définit la nouvelle :

« Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former. »<sup>52</sup>

« le nouvelliste va jouer avec les éclats, les éclaboussures, sans chercher à les fondre en un seul récit, sans prétendre à une harmonie »<sup>53</sup>

En d'autres mots, le roman tente de fondre dans un seul récit la réalité totale, la nouvelle procède à la sélection d'un détail et procède au grossissement de celui-ci. Pour revenir sur la longueur, le style joue un rôle déterminant, en effet, alors que le romancier peut s'abandonner aux descriptions, à certaines digressions ; le nouvelliste, contraint à la concentration des faits, exploite davantage les stratégies de l'écriture (dans le cas de la nouvelle : l'énonciation, certains points stratégiques tels titre, épigraphe, incipit, clôture, clausule etc.) ainsi que les techniques et les moyens stylistiques. Une autre distinction concerne le rôle du lecteur, à ce propos nous pouvons dire que, dans le cas d'une nouvelle, le lecteur est appelé à participer activement à la reconstruction du monde représenté, dans un roman, le lecteur est mis en situation. Enfin, la différence entre nouvelle et roman peut être formulée comme une question d'éclairage : en fait, au centre de l'attention de la nouvelle semble se situer le plus souvent un personnage principal mais celui-ci dévoile progressivement un monde, dans le roman les descriptions des faits (et les thèmes qu'ils introduisent) se révèlent d'un seul coup au lecteur et, dans la progression des faits, c'est le portrait du protagoniste qui se dessine.

---

52 Stendhal, *Le rouge et le noir*.

53 Congiu, Christian : « Etoffer, c'est étouffer », *Nouvelles nouvelles* Numéro spécial (1988), p. 95.

Nous distinguons deux genres narratifs dans la prose de Mertens, le roman et la nouvelle, l'ordre de parution des textes indique même une tendance dès le départ à alterner ces deux genres narratifs, et, pourtant, force est de constater, hormis les exceptions, qu'aux auteurs francophones (français et belges) du 20<sup>e</sup> siècle, nous assignons de toute évidence le romancier et que le qualificatif « nouvelliste », lorsqu'il n'est pas entièrement négligé, est secondaire. Cette difficulté est liée initialement au phénomène de marginalisation<sup>54</sup> de la nouvelle au début du siècle dernier, la France se heurte aux conditions défavorables de la diffusion, les maisons d'éditions se détournent de ce genre et privilégient de fait le roman qui, par conséquent, bénéficie de l'attention de la critique et de la recherche littéraires. Cette tendance est renforcée par le goût d'un bon nombre d'écrivains qui s'orientent aux nouveautés romanesques émergeant dans les littératures étrangères, avec des modèles tels Franz Kafka, James Joyce ou Fiodor Dostoïevski. A l'étranger, cependant, la nouvelle autant que le roman jouit d'un grand prestige au point que René Godenne indique le paradoxe suivant : « les vrais défenseurs de la nouvelle française sont les Américains ! »<sup>55</sup>. Il en ressort qu'au regard de cet état de pénurie et de désintérêt, l'art de la nouvelle pratiqué dans le monde francophone au 20<sup>e</sup> siècle suscite en soi un intérêt particulier. Les préjugés accumulés et les contextes extérieurs, évoqués précédemment, marquant l'évolution littéraire européenne (ainsi que l'évolution de la littérature belge), expliquent que ceux qui se sont consacrés à la nouvelle se soient très souvent inspirés des modèles allemands, anglais, américains et russes. Ceux-ci engendrent donc les réflexions portées sur l'esthétique en France et en Belgique.

Dans notre cas, les recueils de nouvelles de Mertens s'inscrivent dans cette seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle où les débats artistiques, philosophiques ou anthropologiques sont lancés en quête de renouveau. C'est au sein de ce 'flou' théorique qu'est ancré notre projet de recherche où la forme lance un défi, en effet, en abordant le domaine de l'esthétique, nous entrons dans le vif du sujet. Nous pénétrons dans le laboratoire de la nouvelle, nous nous engageons dans les deux domaines de la poétique de la nouvelle qui peuvent être désignés et divisés comme suit :

---

54 Godenne, René ; Engel, Vincent (éds) : *Nouvelles et nouvellistes belges. Essai d'encyclopédie critique*, Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia 2003, p. 5. René Godenne introduit l'essai de 2003 en rappelant le statut de la nouvelle au sein de la littérature comme *genre trop souvent déprécié*.

55 Godenne, René : *La nouvelle française*, Paris : Presses Universitaires de France 1974, p. 115. « Viennent des Etats-Unis ainsi d'une part les seuls ouvrages généraux qu'on trouve sur son esthétique : [...], d'autre part, la majorité des articles ou des études que j'ai pu rassembler (voir la bibliographie). »

la morphologie – traitant l’espace, le temps, l’action et les personnages – et, les stratégies de l’écriture – recouvrant l’énonciation, certains points stratégiques (comme le titre, l’épigraphe, l’incipit, la clôture, la clausule), les formes de récurrences et les résonances<sup>56</sup>.

Dans la première partie – l’énoncé en contextes –, nous allons illustrer diversement ce que signifie le terme « multiplicité » en application aux textes choisis. L’analyse s’appuie sur les stratégies d’écriture, celles-ci déterminent une possible classification des textes, elles constituent la charpente des quatre chapitres qui forment les contextes de cette partie I : 1. Elles rendent compte de la place qu’occupe la transtextualité – 2. Elles éclairent l’esthétique du genre narratif – 3. Elles révèlent les obsessions de l’écrivain et le réservoir thématique qui en découle et, enfin – 4. Elles aboutissent à la découverte de structures récurrentes dans l’œuvre.

Il s’agit tout d’abord de positionner l’œuvre de Mertens, précisément les recueils de nouvelles parus entre 1970 et 1991 (après 1991, nous trouverons principalement des rééditions). Le contexte littéraire abordé dans l’introduction nous pousse à éclaircir dans un premier temps deux termes généraux qui suscitent la polémique et caractérisent l’esprit de l’époque : Modernité – postmodernité ? Littérature moderne et postmoderne ? Cette première confrontation terminologique empiète sur des questions relatives à la tradition littéraire, par conséquent, à l’idée de rupture – aux possibles ruptures sinon à la continuité et, aux nouveautés exploitées. Cette polémique constitue le point de départ du développement de cette première partie et, aux considérations terminologiques apportées sur la « (post)modernité », se rattache directement un problème abordé dans le deuxième chapitre : Comment et où la tradition littéraire se manifeste-t-elle ? En d’autres mots, il s’agit de s’interroger sur l’influence exercée par les mouvements esthétiques modernes (quels sont-ils précisément ?) qui se sont succédés depuis le romantisme et le réalisme au 19<sup>e</sup> siècle jusqu’au Nouveau roman : Quels sont les avatars du « réalisme », du « symbolisme », qu’en est-il du « surréalisme » et de la tendance à la (sur-)sophistication littéraire ? Ces questions se fixent pour but d’éclairer certains faits historiques et manifestations littéraires importants qui posent plus généralement le problème de la classification et de la filiation.

Le premier chapitre traitant les ancrages artistiques se construit à partir de cette idée de la filiation et de son extension sémantique. En effet, la filiation participe d’une structure construite à partir de l’énonciation et entame d’autres

---

56 Cf. Grojnowski, Daniel : *Lire la nouvelle*, Paris : Armand Colin 2007 (Paris : Dunod 1993<sup>1</sup>).

domaines que celui de la littérature, ainsi, nous détectons les manifestations artistiques insérées dans les textes sous forme de citations, de titres et de noms propres, se rapportant à la littérature, à la musique et au film, ensemble, ils mettent les rapports transtextuels et une facette de la conception de la littérature-monde en évidence. A partir de ces indications, nous voulons donc témoigner des ancrages artistiques et de leur signification plus profonde pour le développement thématique, symbolique et structurel des recueils. Nous nous référons au concept plus général conçu par Gérard Genette<sup>57</sup> – la transtextualité –, nous ne tiendrons pas compte des notions d’intertexte et d’« intertextualité » (introduites par Julia Kristeva dans les années 60, reprises entre autres par Mikhaïl Bakhtine et Roland Barthes) plus restrictives, puisque les considérations concernent les rapports entre textes alors que le terme « texte » chez Genette doit être entendu/compris comme référence qui n’est pas exclusivement littéraire.

Nous poursuivons avec le deuxième chapitre sur l’esthétique générique déjà abordée ci-dessus en relation avec les mouvements artistiques, les seules considérations sur l’étymologie<sup>58</sup> du terme « nouvelle » montrent déjà la présence

---

57 Genette, Gérard : *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Le Seuil (coll. « Poétique ») 1982, pp. 7–13. « Je dirais plutôt aujourd’hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte [...] cinq types de relations transtextuelles [...] *intertextualité* [...] *paratexte* [...] *métatextualité* [...] *architextualité* [...] *hypertextualité* »

58 Etiemble, René : « Problématique de la nouvelle », in : René, Etiemble (éd.), *Essais de littérature (vraiment générale)*, Paris : Gallimard 1975, pp. 220–221. Etiemble attire l’attention sur quelques *variantes* du genre en France et dans d’autres sphères culturelles et souligne l’hésitation que rencontrent certains écrivains dans le choix du terme servant à la classification de leur texte en terme générique. « *Novella, tale, novela, histoire, monogari, [...] Erzählung, short-short, novelette, Kurzgeschichte, chronique, tjerpén*, voilà quelques-uns des mots dont on désigne les variantes d’un genre littéraire [...] l’histoire languette, la longue histoire, la longue nouvelle, le bref roman. »

Aubrit, Jean-Pierre : *Le conte et la nouvelle*, Paris : Editions Armand Colin 2002 (1997<sup>1</sup>), pp. 14–25. Aubrit affirme que l’introduction du mot « nouvelle » dans la langue française remonte au 15<sup>e</sup> siècle, au terme italien *novela*.

Les médiévistes tel Roger Dubuis relèvent toutefois qu’il est nécessaire de considérer la signification du terme présent au Moyen Age : « combien multiples et variés les emplois du mot « nouvelle » et combien il est malaisé de dater avec précision le premier emploi du terme avec une valeur authentiquement générique ».

Dubuis, Roger : « Le mot ‘nouvelle’ au Moyen Age », in : Bernard, Alluin ; François, Suard (éds), *La nouvelle : Définitions, transformations*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1991, p. 14.

d'ambiguïtés, raffermies par les problèmes rencontrés quant à la définition générique. Grojnowski énonce le *caractère protéiforme*<sup>59</sup> du genre, Liliane Louvel Verley souligne la *plasticité du genre*<sup>60</sup>, Magnaridès conclut sa communication au colloque international sur la nouvelle francophone en Belgique et en Suisse sur ces mots : « Nouvelles d'ici, nouvelles d'ailleurs, nouvelles-récits, nouvelles-instants, nouvelle-ensembles, la palette et le registre sont larges et multicolores »<sup>61</sup>.

Le 19<sup>e</sup> siècle nous livre un autre exemple illustrant le malaise littéraire quant à la définition de la nouvelle : les termes *nouvelle* et *conte* deviennent synonymes ce qui porte à confusion en considérant le fait que le conte occupe au 18<sup>e</sup> siècle une place prépondérante et renvoie à des matières spécifiques<sup>62</sup>. En outre, nous rappelons qu'à la distinction entre *nouvelle fantastique*<sup>63</sup> et *nouvelle vraie* au 19<sup>e</sup> siècle, succède dans un premier temps au 20<sup>e</sup> siècle celle entre *nouvelles-histoires* et *nouvelles-instants*.

De manière générale, nous pouvons dire qu'il existe relativement peu de contributions sur l'esthétique de la nouvelle (francophone) depuis sa naissance jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle (hormis les recherches sur les auteurs incarnant la tradition

---

Grojnowski confirme cette assertion en rappelant que le terme « *novela* » est employé au Moyen Age dans l'acception particulière de *récit de l'aventure*, il atteste le fait qu'une variété et multitude de sens existent et évoque aussi l'inadéquation sémantique entre « nouvelle » et « nouveauté » : « le *récit bref* est désigné par un mot dont le champ sémantique recouvre de manière inadéquate celui de la *nouveauté*. Plus rigoureux que le Français, l'Anglais parle de *short story*, l'Allemand de *Kurzgeschichte* ».

Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, p. 6.

59 Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, pp. 104–105.

60 Louvel, Liliane ; Verley, Claudine : *Introduction à l'étude de la nouvelle* (Littérature contemporaine de langue anglaise), Toulouse : Presses Universitaires du Mirail 1995, p. 27.

61 Hilsun, Mireille ; Longre, Jean-Pierre : *La nouvelle francophone en Belgique et en Suisse*, Lyon : C.E.D.I.C 2004, p. 17.

62 René Godenne, *La nouvelle française*, pp. 54–55. « Au 18<sup>ième</sup> siècle, 'conte' est un terme qui s'oppose à « nouvelle » parce qu'il renvoie principalement à des types de narration distincts : soit une aventure fondée sur des incidents d'une autre nature (le conte de fées, le conte oriental, le conte allégorique). [...] Au 19<sup>ième</sup> siècle par contre, les deux termes, aussi souvent associés, recouvrent une même réalité sémantique. »

63 Ce choix thématique, développé, notamment, par Guy de Maupassant, sur un sujet plus singulier, ou au caractère d'exception, remet en mémoire la définition de la nouvelle formulée par Goethe : « unerhöhte Begebenheit ». René Etiemble, *Problématique de la nouvelle*, p. 221.

des nouvellistes du canon littéraire français tels Marguerite de Navarre, Guy de Maupassant et Prosper Mérimée) et que ses défenseurs ont commencé assez récemment à (re)parler d'elle, exceptés les pionniers – tel le spécialiste belge, René Godenne – qui lui ont accordé de l'intérêt dans les années 70, d'autres travaux sont rédigés à partir des années 80 et 90. Ainsi, nous proposons de répondre à cette question liminaire : Qu'est-ce que la nouvelle dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle ? Dès lors, dans le chapitre concernant l'esthétique de la nouvelle, nous nous interrogeons sur la conception de la nouvelle chez Mertens ?

A partir de ce contexte, il s'agit de vérifier les deux hypothèses générales que voici, la première concerne la forme, la seconde le contenu : Premièrement, en référence à Jean-Pierre Blin, nous proposons de démontrer que l'intrigue s'efface au profit du style, favorisant les lectures plurielles, le texte gagne en profondeur : « Mais si la nouvelle et l'histoire font encore bon ménage, cette union, qu'on aurait crue indissoluble, s'expose à toutes les infidélités. Deux raisons l'expliquent : le genre s'auto-détruit. Le narré s'efface au profit du 'narratexte' »<sup>64</sup>. Deuxièmement, nous voulons démontrer que, nonobstant l'absence d'intrigue, de multiples réalités sont représentées dans la nouvelle mertensienne et que celles-ci se rattachent à la fois à l'originel et au 20<sup>e</sup> siècle<sup>65</sup>, ces deux aspects fondent l'herméneutique existentielle.

En d'autres mots, il est question de montrer que la nouvelle se sert de l'histoire comme alibi pour lui substituer une méditation sur la condition humaine<sup>66</sup>, qu'elle peut également décrire une nouvelle métaphorique où l'on peut passer « de l'anecdote au mythe, de la narration à la révélation » ou, « à la manière des fables antiques, à l'expression détournée d'une morale et d'une métaphysique »<sup>67</sup>, ou encore, qu'elle peut atteindre son paroxysme dans l'anti-nouvelle telle que la conçoivent entre autres Samuel Beckett, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet et

---

64 Blin, Jean-Pierre : « Nouvelle et narration au XX<sup>ème</sup> siècle (La nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire ?) », in : Bernard, Alluin ; François, Suard (éd.), *La nouvelle, définitions, transformations*, Lille : Presses Universitaires de Lille 1990, p. 117.

65 Viegnes, Michel : *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New-York : Peter Lang 1989, p. 7. Cette deuxième hypothèse se fonde sur une citation empruntée par Viegnes Michel à Shaw Valerie et qui témoigne de l'influence des littératures étrangères, en l'occurrence anglophone, pour la définition et le développement de la forme de ce genre : « la nouvelle résume toute la vie au vingtième siècle ».

Shaw, Valerie: *The Short story : a critical introduction*, New-York: Longman 1983, p. 17.

66 Jean-Pierre Blin, *Nouvelle et narration au XX<sup>ème</sup> siècle*, p. 118.

67 *Ibid.*, p. 119.

Nathalie Sarraute, « c'est-à-dire comme un refus radical de l'histoire et la volonté d'accorder la primauté au phénomène verbal »<sup>68</sup>.

Pour revenir au deuxième chapitre (I, 2), nous avons recours aux stratégies d'écriture où nous analysons en particulier les épigraphes et les titres. Il s'agit de mettre en évidence que la composition des recueils et de chacune des nouvelles, loin d'être anarchique ou désorganisée, est soumise à un souci de cohérence (formel et thématique). Cette cohérence est soulignée dans ce même chapitre par l'analyse des incipits et des clôtures. Parallèlement, les résultats obtenus dans les trois premiers chapitres convergent en structures qui figurent de synthèse.

Il s'agit de vérifier dans ce dernier chapitre (I, 4) que la création littéraire participe de l'éclectisme, qu'aux divers systèmes de pensée (ici nous considérons les schèmes qui leur sont associés) est repris le 'meilleur' ; ces éléments sont alors combinés et forment un ensemble infini, dynamique où chaque élément change au contact d'un autre, où chaque élément peut constituer le point de départ d'une reconstruction de cette totalité : la pensée unique, la multiplicité, la profondeur et le caractère cyclique sont rendus visibles. A partir de cette multiplicité, nous voulons démontrer que l'œuvre vise la représentation de la totalité (mais non définitivement figée), celle-ci est développée dans les parties II-III et IV.

Dans le troisième chapitre (I, 3), il est question de découvrir les thèmes ou les idées fixes représentés dans les textes, nous nous orientons en premier lieu aux expériences que l'auteur recueille en tant que spécialiste du droit international accomplissant maintes missions aux quatre coins du monde. Ces expériences sont en partie mises en fiction et témoignent des obsessions de l'auteur engagé dans les droits de l'homme. Cet élément biographique nous invite à nous interroger sur la signification de l'engagement littéraire. Ensuite, les grandes lignes thématiques sont présentées par l'analyse d'une anti-nouvelle au titre évocateur *Profession de foi*, il s'en dégage deux termes clés – « sacré » et « profane » – neutralisés par un troisième l' « ennui ». Le titre de cette nouvelle rebondit sur la valeur accordée à l'engagement littéraire<sup>69</sup>. A partir des termes « sacré » et « profane », il s'agit d'illustrer ces mondes à travers les représentations littéraires et de déterminer leur rapport. Quelles réalités renferment-ils dans les recueils de nouvelles ? Afin de préciser la nature et la valeur de ces multiples réalités pouvant être examinées selon divers aspects, nous proposons de les aborder en considérant leur rapport au « réalisme » et, par ce biais, à l'universalisation.

---

68 *Ibid.*

69 Barthes, Roland : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Editions du Seuil 1953, p. 18. Dans le premier chapitre intitulé *Qu'est-ce que l'écriture ?*, Barthes répond : « c'est un objet social par définition, non par élection. »

Quant au contenu véhiculé par ces réalités, nous utilisons les termes « essence » et « existence » comme prémisse, ce choix nous porte droit aux considérations sur les philosophies de l'existence (I, 4). Il faut noter que nous excluons toute position restrictive de ces philosophies de l'existence, en revanche, nous nous référons à plusieurs endroits et, principalement, aux philosophes Friedrich Nietzsche, Karl Jaspers, Félix Guattari et Gilles Deleuze. Le premier est communément considéré comme l'un des pionniers de ces philosophies de l'existence modernes, il a indubitablement influencé la pensée au 20<sup>e</sup> siècle, nous lui empruntons spécialement l'idée de « l'éternel retour » qui touche nos considérations thématiques et structurelles, en outre, la pensée nietzschéenne fonde en particulier les interprétations qui touche l'éthique dans la partie II ; au second, nous empruntons surtout la notion de « situations-limites » significative pour l'herméneutique existentielle (Partie II) ; de Guattari et Deleuze nous adoptons le concept du « rhizome », structure complémentaire à la première, elle symbolise la profondeur attribuée au mouvement cyclique et introduit l'idée du « milieu ». Les deux structures se réunissent en un point d'intersection thématique où le terme « violence » incarne la présence ou l'accès à la pensée moniste mais qui s'est vue transformée en multiplicité par la présence simultanée des deux structures citées auparavant.

Cette première partie a esquissé les différents contextes fondant l'énoncé en s'appuyant sur les aspects constitutifs de la forme. A partir de ces premiers résultats sont élaborées les trois parties suivantes qui se proposent d'approfondir ces perspectives. Ces parties se construisent autour de plusieurs critères mêlant les stratégies de l'écriture aux aspects morphologiques déjà cités ultérieurement. La deuxième et la troisième partie sont distinctes mais complémentaires, la quatrième occupe une fonction synthétisante. L'énonciation joue un rôle capital, en ce qui concerne les parties II et III, elles sont fondées sur la narratologie. En effet, la partie II examine l'ensemble des représentations où s'exprime un « on », où des formules impersonnelles sont utilisées, tandis que la partie III reprend tous les pronoms personnels, exceptées les formules impersonnelles. Ceci signifie que dans la partie II les idées rassemblées visent la généralisation, elles sont soumises au principe d'universalisation. Elles touchent l'existence de tout un chacun et façonnent la *Weltanschauung*<sup>70</sup>,

---

70 Nous nous référons ici au terme allemand « *Weltanschauung* » comme synonyme du terme général français « conception du monde ». La préférence pour le terme allemand s'explique par sa charge sémantique plus complexe. En premier lieu, il renferme le verbe « *anschauen* » qui, lié au symbole de l'œil, renvoie à la part de subjectivité (et donc aussi aux expériences de vie) inhérente à une conception du

en un mot, il s'agit de montrer que l'humanité au 20<sup>e</sup> siècle est représentée à la fois par les catégories inhérentes à l'originel – formées par les domaines de l'ontologie, l'éthique et l'anthropologie – et les situations ou contextes de l'existence caractéristiques du 20<sup>e</sup> siècle (cependant en relation avec le passé et, donc, d'une part, mouvants et dynamiques, d'autre part, récurrents). En rapport à ces situations et contextes, cette deuxième partie s'ouvre sur un chapitre qui a pour objectif de préciser justement les réalités représentées, pour se faire nous examinons les faits divers dans les recueils ainsi que les réalités socio-culturelles exprimées par le narrateur occupant sa fonction idéologique mise en évidence par l'emploi du « on » et des formules impersonnelles.

Dans la partie III, nous nous concentrons sur un autre aspect morphologique fondamental pour l'analyse de la nouvelle, l'étude des personnages, du personnage principal en l'occurrence. Alors que les formules impersonnelles renvoient à des vérités universalisantes contenues dans les dits, les représentations des personnages abordent les non-dits ou l'indicible. Nous pouvons dire que les dits ont trait à la transparence (intelligibles, déchiffrables pour le plus grand nombre de personnes) et que les non-dits, parce qu'ils reposent sur le principe de la suggestion ou de l'allusion, soulignent l'opacité immanente aux dits (l'épaisseur – l'ombre et, donc, le doute et l'énigme – l'inintelligibilité). La complémentarité des dits et des non-dits revient à dire ce que Louis d'Aragon a formulé ainsi : « il n'y a pas de lumière sans ombre ». Cette troisième partie s'ouvre sur l'étude de l'espace, un aspect morphologique corollaire à l'étude des personnages. Il s'agit de démontrer que le protagoniste est, entre autres, un voyageur au sens littéral du terme et, d'attribuer ensuite un sens plus profond à cette mobilité comprise au second degré, entamant la notion de l'« errance ». Puis, nous poursuivons avec l'analyse de quelques techniques et procédés stylistiques mis en œuvre – mythes, symboles et métaphores – outils soulignant d'emblée l'appartenance des contenus au domaine de l'indicible, ces contenus sont ensuite concrétiser dans les interprétations. Là, il est question de mettre en évidence que l'indicible signifie, entre autres, la complexité et l'ambiguïté humaines, qu'il renvoie à maintes situations conflictuelles de l'existence. Ainsi, en corrélation

---

monde. Deuxièmement, ce terme évoque l'Allemagne et ses philosophes modernes – dans le cadre de cette thèse nous considérons entre autres Friedrich Nietzsche – déterminants pour l'histoire des idées et son évolution au 20<sup>e</sup> siècle. Enfin, dans le chapitre 4.1 (Partie I), nous montrons la dimension métaphysique – la quête d'un sens attribuable à la vie – inséparable de la « Weltanschauung » qui est constituée de plusieurs catégories (ontologie – anthropologie et éthique) impliquant des points de vue se rattachant à l'universel et au particulier complémentaires.

avec l'indicible, nous nous interrogeons sur les avatars des mythes, les possibles interprétations des perceptions sensorielles (où la vue et l'ouïe sont prévalents) et des éléments naturels (parmi lesquels l'eau, l'air, le feu et la terre sont déterminants) qui figurent notamment les manifestations de l'imaginaire dans la fiction. Nous vérifions enfin que les moyens stylistiques, parce qu'ils sont récurrents et, dès lors, constituent un fil conducteur, témoignent du dialogue entre nouvelles et recueils et convergent vers le constat suivant : « On écrit toujours le même livre ».

Dans la partie IV, le constat à peine mentionné ci-dessus est confirmé dans ce que nous appelons les bilans de l'existence. En effet, les bilans renferment premièrement un thème récurrent, l'enfance, deuxièmement, ils incluent la dimension énigmatique reconnue à l'existence, celle-ci est rendue visible au niveau de l'énonciation, elle est mise en évidence par le recours aux locutions modalisantes. En troisième lieu, les bilans proposent de dégager à partir de la *Weltanschauung* un sens profond attribuable à l'existence, celui-ci est exprimé à travers les catégories de l'« essentiel » et de l'« inessentiel » répétées dans un bon nombre de nouvelles. Ensuite, nous trouvons une indication dominante sur l'existence et son déroulement – se rattachant à la fois à l'espace, au temps et à l'action –, il s'agit du caractère cyclique caractérisé par maintes formes de retours. Enfin, ces bilans montrent l'un des stratagèmes permettant à l'homme d'affronter l'existence et ses épreuves, l'humour et l'ironie.

Dans le chapitre supplémentaire, nous procédons à une courte analyse contrastive entre un auteur emblématique pour le début du 20<sup>e</sup> siècle, Franz Kafka, et Pierre Mertens, distinctif pour l'évolution littéraire dans la seconde moitié du siècle. Les œuvres respectives de ces auteurs offrent de nombreuses perspectives à étudier dans le cadre d'une approche littéraire comparée, nous nous contentons, ici, d'examiner les représentations respectives de l'Amérique.