

## INTRODUCTION

De l'épithaphe antique au slogan, voire au graffiti, en passant par le *tweet* ou le sms, le texte bref fait désormais partie de notre quotidien, de notre culture et *a fortiori* de la littérature de jeunesse où comptines, albums, contes, nouvelles, saynètes, fables, poèmes, constituent une véritable galaxie du bref. Mais comment s'orienter dans cette nébuleuse ? Si, en ancien français, l'adjectif substantivé « bref » avait le sens de « lettre » et désignait un message nécessairement concis, puisque l'essentiel était délivré oralement par le messenger, le terme s'est rapproché à l'heure actuelle d'un autre adjectif : « court ». Il n'en est pas pour autant synonyme. « Court » serait ainsi relatif à ce qui est de peu de longueur et s'opposerait au plus long, plus prolixe, plus volumineux, « bref » renvoyant à ce qui est de peu de durée. La brièveté implique donc une notion de temps, de durée de lecture, alors que le court connote la disposition de la page dans l'espace. Ce rapprochement entre les deux notions révèle néanmoins un point essentiel : la brièveté, comme la *brevitas* des Latins, se veut d'abord un rapport à la parole, à l'écriture. En ce sens, fruit d'un rapport entre un minimum dans le nombre de signes et un maximum dans leur énergie, le « bref [...] est le concis, et s'oppose au diffus plutôt qu'au long. »<sup>1</sup>

La brièveté semble donc particulièrement de mise lorsqu'il s'agit de s'adresser à de jeunes lecteurs, au point de constituer peut-être, à en croire Bernard Friot, un point fondamental de la stratégie d'écriture des auteurs en littérature de jeunesse : « Pour moi, un récit court (ou bref) est un texte narratif qui fait de la brièveté une composante de l'écriture, et qui, donc, joue avec cette dimension, en fait une des règles du récit. »<sup>2</sup> En effet, le texte de l'album, le roman pour jeunes lecteurs répondent à des contraintes de brièveté induisant une stratégie d'écriture souvent très proche de celle du nouvelliste : concentration sur le narratif, réduction du descriptif, du discours du narrateur, du dialogue, condensation du récit, etc. D'autre part, à l'époque contemporaine, où la transgression générique et le brouillage des

---

1. Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1992, p. 5.

2. Bernard Friot, « Récits courts : questions d'écriture », *La Revue des livres pour enfants*, n° 235, juin 2007, p. 112.

codes sont devenus une caractéristique de la modernité, l'éventail des formes s'élargit encore et la poésie intègre le récit bref, comme dans la comptine, ou dans les *Contes en haïku* d'Agnès Domergue.

Le terme renvoie ainsi à une multiplicité de genres, à commencer par la nouvelle, qui fait de la brièveté un de ses principaux traits définitionnels. Elle se présente donc à la fois comme un univers clos, autonome, un microcosme événementiel et un art du fragment qui ne peut se vouer aux représentations de la vie collective dans leur diversité et leur complexité, mais tire parti de cette inaptitude en délimitant un motif, en concentrant l'intérêt sur des sujets limités. Cette plénitude signifiante de la nouvelle entraîne un horizon d'attente spécifique du lecteur, où l'implicite, le non-dit, s'avèrent déterminants. Fragmentaire, la nouvelle est aussi précaire, perpétuellement menacée d'oubli par un lecteur qui saute d'un univers à l'autre dans le cas du recueil, d'où une stratégie d'accroche très forte, que ce soit par la chute, la tension dramatique, la stylistique de l'ouverture, les effets souvent massifs : tout vise à impressionner au sens premier du terme la pellicule du lecteur, produire un effet capable de conjurer le risque d'amnésie.

Faut-il dès lors distinguer la nouvelle du conte, de l'histoire, du récit, des formes brèves avec lesquelles elle voisine, ou faut-il y voir, pour reprendre le titre de l'intervention de Michel Viegnes, des « frontières imaginaires » ? Si effectivement, les deux termes ont pu être employés comme synonymes au XIX<sup>e</sup> siècle, et encore de nos jours, il n'en demeure pas moins qu'il existe bien une spécificité de la nouvelle par rapport au conte, qui réside dans sa plasticité. Alors que le conte traditionnel est enfermé dans une logique narrative, « il était une fois », des types de personnages, un traitement spécifique du merveilleux, la nouvelle apparaît comme beaucoup moins contrainte. Si leur brièveté détermine leur forme narrative, le conte et la nouvelle s'opposent quant à la vision du monde qu'ils présupposent et dont ils s'inspirent. Alors que le conte implique un univers régi par des principes cohérents, stables et en partie intelligibles, même s'ils relèvent d'une dimension sacrée, la nouvelle sous-entend au contraire une réalité devenue mystérieuse<sup>3</sup>.

Loin d'être un refuge pour écrivains en panne d'inspiration, l'écriture du bref s'avère donc un art exigeant, d'autant plus enrichissant pour de jeunes lecteurs. La première partie aborde cette question des pratiques d'écriture et de lecture des formes brèves. Christian Poslaniec amorce la réflexion à la fois esthétique et historique de son triple point de vue d'écrivain, de pédagogue et de directeur de collection. Ses premiers écrits ont été publiés entre 1964 et 1968 dans des revues. Il s'oriente ensuite vers le roman par nouvelles, en restant dans le domaine de la

3. Voir Michel Viegnes, *L'Œuvre au bref*, Lausanne, La Baconnière, 2014.

science-fiction avec *Nouvelles de la Terre et d'ailleurs*. En tant qu'éditeur, il crée la collection « Zanzibar » aux éditions Milan qui pendant onze ans publiera de nombreux recueils de nouvelles de qualité, et des auteurs majeurs, à une époque où d'autres éditeurs se lancent dans l'aventure sans véritablement rencontrer de public.

Yvon Houssais prolonge cette réflexion en proposant un panorama de la nouvelle à l'heure actuelle. Peu visible dans les librairies et les catalogues des éditeurs, elle connaît néanmoins une production régulière, même si les collections de nouvelles tendent à disparaître, à l'exception, notable, de celle de Thierry Magnier. Si dans ces publications, le policier et le fantastique continuent à se tailler la part du lion, la dernière décennie a vu l'émergence d'une nouvelle-miroir, révélatrice des points forts et des faiblesses du genre à l'heure actuelle.

Bernard Friot s'interroge pour sa part sur l'art du bref. À partir d'une expérience concrète d'écriture d'un texte court, il s'efforce de mettre au jour une partie du travail d'élaboration, de l'étincelle initiale, qu'il appelle, en reprenant l'image à Gianni Rodari, « la pierre jetée dans l'étang », à la rédaction de la trame narrative, pour passer ensuite à l'écriture et aux réécritures qui donnent couleur et lumière au texte.

La seconde partie de l'ouvrage met en évidence la permanence et l'extrême diversité des formes brèves dans l'histoire de la littérature de jeunesse en commençant par une de ses figures tutélaires : la comtesse de Ségur, qui, comme le rappelle Shoshana-Rose Marzel, publie en 1856 sa première œuvre de fiction, *Nouveaux contes de fées pour les petits enfants*. Ce recueil, qui inclut cinq contes de longueurs différentes, illustrés par Gustave Doré et Jules Didier, sera suivi en 1866 d'un second recueil de formes brèves intitulé *Comédies et proverbes*, courtes pièces de théâtre pour enfants, à l'aspect moralisateur évident. Ces deux recueils séguriens témoignent donc de la capacité de l'auteure à adapter différents genres littéraires aux mêmes objectifs : distraire et éduquer les enfants.

Emmanuel Vernadakis montre comment cette intention didactique ou moralisante conditionne l'œuvre de conteur d'Oscar Wilde qui débute lui aussi sa carrière par un recueil de cinq récits pour enfants, intitulé *Le Prince heureux et autres contes*. Il y transige avec les règles du genre pour exploiter surtout l'opportunité d'éducation que lui offre une époque où l'alphabétisation et l'instruction sont à l'ordre du jour. Le conte de fées devient chez Wilde un outil de croisade pour modifier l'horizon de ses contemporains, instruire à leur insu les classes dirigeantes, modifier les modèles idéologiques victoriens.

Si la préoccupation idéologique est moins prégnante chez Tournier, Danièle Henky analyse comment ces textes malléables par nature, par la réécriture qu'ils

proposent des mythes, parviennent à en réveiller le sens et à le transcender. Tournier a en effet écrit de nombreux contes, dispersés dans des revues, ou rassemblés en recueils, à la manière des récits rassemblés par Gallimard en 1990 sous le titre *Sept contes*. Cet ensemble cohérent s'avère particulièrement propice à l'observation de l'idéal de brièveté et de limpidité recherché par l'auteur et que le conte, contrairement à la nouvelle, permettrait d'atteindre.

Les jeux intertextuels de toutes sortes constituent une parenté forte entre Michel Tournier et un autre conteur contemporain célèbre : Pierre Gripari. Cécile Meynard met ainsi en évidence l'hybridité de l'œuvre la plus célèbre de Gripari : *La Sorcière de la rue Mouffetard et autres contes de la rue Broca*. Les textes du recueil naviguent constamment entre conte et nouvelle, l'auteur jouant, par le recours à la parodie et au pastiche, à multiplier les variations sur les codes et conventions, dans des contes qui oscillent ainsi entre invention et réécriture, pour le plus grand plaisir des lecteurs capables de percevoir l'intertexte. La frontière entre les deux formes d'expression, conte et nouvelle, s'avère donc particulièrement poreuse, comme le démontre Michel Vieignes, en analysant deux récits brefs de J.-M.G. Le Clézio : « Villa Aurore » et « Orlamonde », parus dans *La Ronde et autres faits divers* et réédités en Folio Junior en 2008.

La troisième partie de l'ouvrage revient sur la question des glissements, altérations, métamorphoses, refontes, en mettant en évidence l'émergence dans la littérature de jeunesse contemporaine de formes hybrides, qui se jouent des frontières. En effet, si le conte populaire, du fait de son ancrage dans une culture orale, constitue une forme définissable et repérable, l'hybridité est de mise pour les récits modernes et contemporains, imaginés de toutes pièces. Peut-être faudrait-il alors parler, comme le fait Christiane Connan-Pintado, d'une hybridité constitutive du conte dès la tradition orale, qui lui permet de se prêter par la suite aux jeux de l'hybridation générique, à travers toutes les modalités de la réécriture, pour devenir roman, pièce de théâtre, poème ou nouvelle, sans oublier les genres graphiques et surtout l'album. Dans le domaine du livre de jeunesse – mais pas seulement – les contes apparaissent comme les objets privilégiés de la manipulation générique, qu'elle soit scripturaire ou iconographique.

De Jean Tardieu à Agnès Domergue en passant par Jacques Charpentreau, Élodie Bouygues en apporte l'illustration en s'intéressant aux modalités et aux enjeux de la transposition du conte au poème. L'abréviation du récit dans l'espace limité de la pièce de vers (et on peut même parler de miniaturisation dans le cas du *haïku*), modifie la structure du conte, et surtout permet la concentration des effets poétiques, qui illustre la puissance rayonnante du bref. Le « conte en poème », texte hybride, devient ainsi un sous-genre à part entière.

Julia Peslier illustre cette hybridité dans le cas extrême que constituent les livres tissés. L'illustration fondée sur l'image textile (brodée, tissée, cousue, tricotée) entretient en effet une affinité particulière avec la brièveté par la lenteur même qu'elle requiert à sa confection, pour tendre vers un objet tiers, entre la pratique artisanale et le livre d'art, prototype qui est ensuite transposé dans le monde du livre papier par la photographie. Des artistes comme Francisca Robles se réapproprient l'art naïf des *arpilleras* chiliennes et latino-américaines pour dire la violence de l'histoire, l'illustration textile affectionnant fort les récits de vie de gens illustres ou d'anonymes.

Sa diversité, son élaboration stylistique et narrative, tout comme sa brièveté font du texte bref un support essentiel de l'apprentissage de la lecture et un support didactique de premier ordre, comme en témoigne la dernière partie. Marie-Laurentine Caetano montre ainsi comment chez Yak Rivais l'écriture et la pratique du bref ne peuvent se séparer de l'activité d'enseignement. Instituteur par vocation depuis 1959, c'est seulement dans les années 1980 que Yak Rivais se tourne vers la littérature de jeunesse. Dans les contes des *Enfantastiques*, les jeux intertextuels sont omniprésents, avec des références constantes à Marcel Aymé, aux contes de Perrault, Grimm, Andersen et Daudet, aux fables de La Fontaine, etc.

Patrizia d'Antonio, après avoir donné un aperçu de la place de la nouvelle dans les manuels scolaires italiens et rappelé le riche passé de la nouvelle italienne, esquisse une didactique du bref à partir de deux exemples d'activités menées en classe : un projet interdisciplinaire à partir de l'œuvre d'Alberto Manzi et une expérience de lecture-découverte et analyse-transposition en scénario d'un corpus de récits brefs constitués par des mythes de la tradition gréco-romaine.

Anne-Claire Raimond conclut cette réflexion en s'interrogeant sur la place de la nouvelle dans les manuels pour adolescents, dans le cadre du Français Langue Étrangère, durant les trente dernières années. Si les concepteurs hexagonaux de méthodes en FLE ont rarement recours à des titres contemporains, ils ont aussi tendance à ne pas choisir nécessairement une forme brève dans son intégralité, ce qui ne permet pas de distinguer contes et nouvelles des extraits issus d'œuvres longues. Les formes brèves en littérature de jeunesse, loin de résulter uniquement d'un standard du marché, constituent donc un lieu d'expressions, de poétiques, d'esthétiques en tout point remarquables.