

LA NOUVELLE

« Je n'ai jamais écrit de nouvelle, n'ayant de temps ni à perdre, ni à faire perdre [...], c'est là, selon moi, un genre périmé ». Ce jugement d'André Breton, rapporté par Maurice Nadeau, contraste avec la conclusion de l'article « **nouvelle** » de *l'Encyclopedia Universalis* (rédigé par Étiemble) : « insaisissable, et **partout présente** », la nouvelle serait un genre protéiforme, nullement périmé, mais résolument... incertain et « impossible à définir », comme l'affirment les manuels d'histoire littéraire qui peinent à distinguer « le conte » de « la nouvelle » et en traitent conjointement.

1. Un problème de terminologie

Le *Dictionnaire historique de la langue française Le Robert* ne dissipe pas vraiment l'ambiguïté du genre, mais en cerne les contenus en précisant l'histoire du mot :

« *Nouvelle*, n.f., pour désigner une œuvre littéraire et, par métonymie, un genre littéraire, est emprunté (1414) à l'italien *novella*, « récit imaginaire » (1348-1353, Boccace, *Le Décameron*), de même origine que le français *nouvelle*, et employé au sens de « *récit concernant un événement présenté comme réel et récent* » [...]. En français moderne, nouvelle est plus précis que récit, narration et, **en tant que genre littéraire, se distingue du conte par la nature du contenu, et du roman par l'ampleur** ».

Si tout le monde s'accorde sur le lieu et la date de naissance de la nouvelle (1348-1353 en Toscane), si personne ne doute de la paternité de Boccace, présentant ainsi son *Décameron* : « *J'entends [...] raconter cent nouvelles, fables, paraboles ou histoires, comme on voudra les appeler, dites en dix jours par une honnête compagnie de sept dames et de trois jeunes gens, qui se constitua lors de la récente épidémie [...]* », le flou s'installe dès que l'on tente de distinguer le conte de la nouvelle par « **la nature du contenu** », et la nouvelle du roman par « **l'ampleur** », comme nous y incite le dictionnaire.

Les auteurs eux-mêmes entretiennent l'équivoque, intitulant indifféremment *contes* ou *nouvelles* des récits fantastiques ou réalistes, historiques ou anecdotiques, et de longueur variable. Pourquoi Maupassant intitule-t-il son premier *Horla* « conte » (1886) et le deuxième « nouvelle » (1887) ? Pourquoi l'histoire littéraire n'a-t-elle retenu de La Fontaine que ses *Fables* et ses *Contes*, alors que lui-même use généralement du terme de « nouvelle » pour présenter la plupart de ses *Contes et Nouvelles* (titre finalement choisi par son éditeur) ? Le début de *La Servante justifiée* illustre bien l'hésitation de la terminologie en même temps que l'affirmation de la filiation :

La Servante justifiée
Nouvelle
tirée des *Contes* de la Reine de Navarre.

Boccace n'est pas le seul qui me fournit :
 Je vais parfois en une autre boutique.
 Il est bien vrai que ce divin esprit
 Plus que pas un me donne de pratique :
 Mais, comme il faut manger de plus d'un bon pain,
 Je puise encore en un vieux magasin ;
 Vieux, des plus vieux, où Nouvelles nouvelles
 Sont jusqu'à cent, bien déduites et belles
 Pour la plupart, et de très bonne main.
 Pour cette fois la reine de Navarre
 D'un *c'était moi*, naïf autant que rare,
 Entretiendra dans ces vers le lecteur.

2. Une généalogie claire

La généalogie de la nouvelle est simple à tracer.

- **Naissance de la *novella* italienne au XIV^e siècle** avec le *Décameron* (1348-1353) de Boccace, dont le modèle perdure pendant deux siècles, comme en témoignent les recueils postérieurs. Deux de ces recueils, cités par La Fontaine, font date : *Les 100 nouvelles nouvelles*, recueil bourguignon (anonyme, 1456-1457) et l'*Heptameron* (1558-1559) de Marguerite de Navarre, dont les titres font explicitement référence au modèle. Marguerite de Navarre étant morte après avoir écrit sa 72^e nouvelle, son éditeur a calqué le titre du recueil sur celui de Boccace : *hepta* pour sept (dizaines) au lieu de *déca* (dix dizaines) plus *hemera* (jour).

- Inflexion du genre au XVII^e siècle avec les *Nouvelles exemplaires* (*Novelas ejemplares*) de Cervantes (1615 pour la traduction en français), dont le titre connote la portée morale et didactique (dont le modèle italien n'était pas dépourvu). **Ce modèle espagnol domine aux XVII^e et XVIII^e siècles** avec des nouvelles « historiques » ou « galantes » d'ampleur plus importante, proches de « petits romans » comme *La Princesse de Montpensier* (1662) et *La Princesse de Clèves* (1678) de Mme de La Fayette, « petits » romans, comparés aux milliers de pages des romans de l'époque.

Sujets, compositions, registres se diversifient et **le XVIII^e siècle voit apparaître la nouvelle fantastique** : *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole* de Jacques Cazotte, fait date (1772). Dans un autre registre, *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* de Sade également (1789).

- **L'âge d'or de la nouvelle en France se situe au XIX^e siècle.** Il coïncide avec le développement de la presse à grand tirage ([dossier pédagogique La Presse](#)). Journaux, périodiques, revues publient régulièrement des textes d'écrivains reconnus : des textes courts en raison du format des journaux. La plupart des romanciers du siècle ont aussi été journalistes et « n'ont jamais rougi du titre de nouvelliste », comme le fait remarquer René Godenne dans *La Nouvelle française*. Il consacre un long chapitre à ce qu'il appelle « Le Temps des Maîtres », au nombre desquels figure Guy de Maupassant, auteur de 300 nouvelles d'abord publiées séparément et successivement dans les journaux du temps, puis regroupées

sous forme de recueil de *Contes*, pour les éditeurs, quand l'auteur lui-même parle de « recueil de nouvelles » ([C&C n°9](#), [C&C n°43](#), [C&C n°60](#), [C&C n°89](#)).

Tous les grands romanciers français du XIX^e siècle ont publié des nouvelles – tantôt revendiquées comme telles : Musset (*Nouvelles*, 1848), Nerval (*Les Filles du feu, Nouvelles*, 1861), Gautier (*Nouvelles*, 1845 et *Nouvelles fantastiques*, [C&C n°9](#)), Sand (*Nouvelles*, 1861), Hugo (*Claude Gueux*, [C&C n°2](#)), Mérimée (*Mosaïque*, 1833), et Dumas (*Nouvelles contemporaines*, 1826) – tantôt présentées comme contes : Balzac (*Contes drolatiques*, 1832-1833), Flaubert (*Trois Contes*, 1877), Villiers de l'Isle Adam (*Contes cruels*, 1833).

« *Tour à tour récit dramatique, historique, divertissement, psychologique, réaliste, tour à tour récit bref, récit plus étoffé, tour à tour récit écrit à la 3^e personne, récit conté à la 1^{re} personne (d'où l'appellation de « conte » qui fleurit à travers le siècle), tour à tour récit vrai et récit fantastique, la nouvelle offre une multiplicité remarquable de visages, dont on aurait tort de privilégier l'un plutôt que l'autre* » (René Godenne in *La Nouvelle française au XX^e siècle*, revue Europe, août-septembre 1981).

• **Pourtant, la nouvelle française se dévalue au XX^e siècle au profit du roman** : les fresques romanesques (« romans-fleuves ») reviennent à la mode dans l'entre-deux-guerres avec *Jean-Christophe* de Romain Rolland (1904-1912), *Les Thibault* de Roger Martin du Gard (1922-1940) ou *Les Hommes de Bonne Volonté* de Jules Romains (1932-1947). Les œuvres longues monopolisent l'attention (Proust, Joyce, Céline). La citation de Breton (en tête de ce dossier) reflète le discrédit dont pâtit la nouvelle, considérée comme un « sous-produit du roman, un roman avorté » (René Godenne). Pourtant le succès des nouvellistes étrangers introduits en France par les écrivains français (et souvent traduits par eux) ne se dément pas : *Les Histoires extraordinaires de Poe*, traduites par Baudelaire, sont constamment rééditées ([C&C n°9](#), [C&C n°89](#), [C&C n°95](#)). Pour preuve du désintérêt des lecteurs et des éditeurs pour la nouvelle française, René Godenne cite le nombre de prix Goncourt attribués à un recueil de nouvelles : cinq seulement, en un siècle, au nombre desquels « *Le premier accroc coûte deux cents francs* » d'Elsa Triolet, en 1945, qui signale un regain d'intérêt pour le genre : de nombreux romanciers vont exercer leur talent d'abord dans des nouvelles dont un nouveau contexte éditorial permet la publication autonome.

C'est ainsi que Sartre publie sa nouvelle *Le Mur* en 1937 dans la *Nouvelle Revue Française* (NRF) deux ans avant son premier roman *La Nausée*. L'ensemble du recueil reçoit le prix « populiste » en 1940. La revue *Les Temps Modernes*, qu'il crée en 1945, avec Simone de Beauvoir, ne se contente pas d'articles critiques, mais publie des textes littéraires « modernes ». Boris Vian y publie dès 1946 la nouvelle *Les Fourmis* qui donnera son titre au recueil publié en 1946 ([C&C n°68](#)). Camus, lui, publie un recueil de nouvelles (*L'Exil et le Royaume*, en 1957), après ses deux premiers romans, *L'Étranger* (1942) et *La Peste* (1947). Il hésite avant d'en retirer *La Chute*, qui finalement passera du statut de nouvelle à celui de roman (1956).

Ces nouvelles s'inscrivent dans un nouveau courant, venu d'Europe Centrale, et plus précisément de Kafka (*La Métamorphose*, 1912), qui renouvelle le genre. Vont ainsi coexister, jusqu'à la fin du siècle, la *nouvelle nouvelle* traditionnelle, héritée de Boccace, s'inspirant des lais et fabliaux du Moyen Âge (récit bref, divertissant ou sérieux, fondé sur l'histoire ou la vie quotidienne) et la *nouvelle nouvelle* moderne, héritée de Kafka, dont la dimension allégorique et métaphysique dynamite (et dynamise) le genre. Celle-ci court du nord au sud de l'Europe (Buzzati, *Le K*, in [C&C n°59](#)) et traverse le continent sud-américain : Borges connaît la gloire avec ses *Fictions* (*ficcionnes*, qu'il préfère finalement au terme de *cuentos, contes*). Cortazar lui rend hommage avec des nouvelles énigmatiques (*La Continuité des parcs*, in *Nouvelles à Chute*, [C&C n°59](#).)

Notons qu'en France le terme de *fiction*, pour désigner le récit bref, vient d'être revitalisé par les 500 *Microfictions* (2007) de Régis Jauffret, qui s'était déjà illustré dans la forme brève avec *Fragments de la vie des gens*, considéré par son auteur comme un *roman*, malgré son titre programmatique de « recueil de nouvelles ».

• Ce dernier exemple impose une mise au point : que recouvre au juste l'appellation « **recueil de nouvelles** » ?

Le catalogue « Classiques & Contemporains » comprend 19 titres (sur 97) à la rubrique « nouvelle » du classement par genre, parmi lesquels il convient de distinguer :

– des recueils composés de nouvelles regroupées par leur auteur et publiées de son vivant :

- *Le Silence de la Mer*, Vercors, [C&C n°28](#)
- *Les Fourmis*, Vian, [C&C n°68](#)
- *Les Hommes oubliés de Dieu*, Cossery, [C&C n°70](#)
- *À se tordre*, Allais, [C&C n°83](#)

– des nouvelles autonomes, sorties de leur recueil d'origine et éditées ici, séparément :

- *Claude Gueux*, Victor Hugo, [C&C n°2](#)
- *La Cadillac de Dolan*, Stephen King [C&C n°3](#)
- *Tamango*, Mérimée, [C&C n°21](#)
- *Vanina Vanini*, Stendahl, [C&C n°29](#)

– des nouvelles sorties de leur publication d'origine (presse ou édition) et intégrées dans un nouveau recueil anthologique, dont la cohérence réside dans l'unité de thème ou de forme :

- *Nouvelles animalières*, Highsmith, Poe, Maupassant, Daudet, [C&C n°89](#)
- *Nouvelles du fléau*, Légende arthurienne, Boccace, Poe, P.D. James, T.C. Boyle, [C&C n°95](#)
- *Nouvelles fantastiques*, Poe, Gautier, Maupassant, Gogol, [C&C n°9](#)
- *Nouvelles à chute*, Gavalda, Buzzati, Cortazar, Bourgeyx, Kassak, Mériageau ([C&C n°59](#)), Dahl, Bradbury, Borges, Brown ([C&C n°77](#))

– des nouvelles sorties de leur publication d'origine, choisies dans l'œuvre unique d'un même auteur :

- Conan Doyle, *Trois aventures de Sherlock Holmes*, [C&C n°49](#)
- Maupassant, *Les deux Horla*, [C&C n°43](#)
- Mary Higgins Clarks, *Le Billet gagnant et deux autres nouvelles*, [C&C n°74](#)
- Stephen King, *Cette impression qui n'a de nom qu'en français*, [C&C n°91](#)
- Laurent Gaudé, *Voyage en terres inconnues*, [C&C n°90](#)

Il peut sembler curieux de faire figurer, à la même rubrique de genre littéraire, Victor Hugo et Laurent Gaudé, Boccace et P.D. James, Théophile Gautier et Stephen King. Par delà les différences d'époque, de style, et de registre, on remarque un certain nombre de constantes qui pourraient constituer une sorte de code narratif, spécifique, de « l'insaisissable » nouvelle.

3. Vers un « code génétique » de la nouvelle

• Un récit conté

On a vu que l'hésitation terminologique entre « conte » et « nouvelle » venait en grande partie du choix des nouvellistes de mettre en scène la parole du conteur. Le dispositif inventé par Boccace (*Décameron*) d'un groupe de 10 personnages, contraints à l'isolement, sera littéralement calqué par Marguerite de Navarre (*Heptameron*), qui remplace le contexte catastrophique de la peste par une autre catastrophe naturelle (la crue d'un fleuve). Dans les deux cas, c'est la situation d'isolement qui entraîne la production des récits destinés à divertir les reclus parce que, contrairement au jeu qui n'occupe que celui qui le pratique, le « conte » peut divertir « par le récit d'un seul toute la société qui l'écoute » (*Décameron*, in [C&C n°95](#)).

Cette **sociabilité de la nouvelle contée** a perduré jusqu'aux grands maîtres du XIX^e siècle. Maupassant en fait un large usage ; *Les Contes de la bécasse* sont une succession ritualisée de récits de chasseurs destinés à divertir l'un des leurs, immobilisé par la maladie. On trouve aussi une version allégée de la mise en scène de la parole conteuse dans des récits uniques, enchassés dans un récit-cadre : retrouvailles d'anciens amis, passage d'un voyageur, autant de situations favorables au récit conté d'une histoire généralement inouïe et surprenante (*Le Horla*, 1^e version, in [C&C n°43](#) ; *Dans la nuit Mozambique*, Laurent Gaudé, in [C&C n°90](#)). L'**implication du conteur dans l'histoire contée** favorise l'émotion du lecteur, via celle du destinataire de fiction (archétype du genre : *Carmen* de Mérimée). Le récit encadré présente un autre avantage : il inclut les destinataires dans le récit-cadre et permet, sinon l'instauration d'un débat, du moins une réflexion sur les faits rapportés.

« *Que diriez-vous donc ici, benignes dames... ?* » est la question rituelle du *Décameron* et de l'*Heptameron*. Comme au théâtre, elle s'adresse simultanément à l'auditoire de fiction et au lecteur, qui jugera de la moralité de l'histoire ou de sa réalité. Le commentaire du docteur Marrande à la fin du récit de son patient (*Le Horla*, 1^{re} version) laisse ouverte l'interprétation : « Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux... ou si... notre successeur est réellement arrivé ».

Même lorsque le cadre du récit disparaît de la nouvelle, la situation d'énonciation reste souvent fortement subjective : récit à la première personne impliquant un interlocuteur anonyme, récit d'une anecdote ancienne ou contemporaine sous la forme d'un retour en arrière (*Sang négrier* de Laurent Gaudé, in [C&C n°90](#)) ou d'un journal (*Journal d'un fou*, Gogol et *Le Horla*, 2^e version, in [C&C n°43](#)). Ce choix est particulièrement efficace lorsqu'il s'agit de communiquer un sentiment de peur : l'identification du lecteur au conteur est immédiate.

Légèrement atténuée par l'utilisation de la 3^e personne, l'implication reste forte lorsque la focalisation interne permet de ressentir de l'intérieur ce que ressent le personnage (Mary dans *Cette impression qui n'a de nom qu'en français*, [C&C n°91](#)). Et lorsque s'ajoute à cette situation d'énonciation un repérage spatio-temporel précis, l'effet de réel est garanti, dans la nouvelle de type chronique historique (ouverture de *Vanina Vanina*) comme dans la nouvelle d'anticipation (*Après le fléau*, in [C&C n°95](#)).

• Une entrée en matière immédiate

Il s'agit de l'une des autres constantes de la nouvelle : pas de référence préalable à un « autrefois » légendaire comme dans le conte, pas de long rappel circonstancié du cadre historique comme dans le roman (traditionnel) mais l'entrée *in medias res* dans une action précisément contextualisée, qu'il s'agisse de la peste à Florence (1348, in *Décameron*, [C&C n°95](#)), de la traite négrière (*Tamango*, [C&C n°21](#)), de la débâcle de 1871 (in *Boule de Suif* et autres nouvelles de Maupassant), de la Seconde Guerre mondiale vue du front (in *Les*

Fourmis de Vian, [C&C n°68](#)) ou vue du côté de l'occupation (*Le Silence de la mer* de Vercors, [C&C n°28](#)).

En outre, le temps de l'histoire racontée (fiction) est souvent très proche du temps du récit (narration), comme dans *Vanina Vanini* ([C&C n°29](#)) et lorsque l'écart temporel est plus important, comme c'est le cas dans certaines nouvelles « anciennes » du *Décameron* ou des *Chroniques italiennes*, le cadre en est stylisé mais précis, et **la matière historique est concentrée autour d'une seule intrigue, d'une seule action, d'une seule perspective**. Là encore, la nouvelle se distingue du roman pour se rapprocher des codes du théâtre classique : unité de temps, de lieu, d'action. C'est donc plutôt dans la **restriction du sujet** que dans sa brièveté que se situe la frontière entre les deux genres.

On a vu que **la brièveté du récit** était une notion relative. On considère généralement qu'une nouvelle courte fait de 4 à 15 pages et une nouvelle longue, plus de 20 (source : René Godenne). Cependant, on peut trouver des *Nouvelles en trois lignes* (Félix Fénéon, in *Histoires vraies*, groupement de textes, [C&C n°87](#)), comme en 70 pages (Stephen King in [C&C n°91](#)), voire plus ; *Boule de Suif* de Maupassant dépasse la centaine de pages. *La Métamorphose* de Kafka et *La Mort à Venise* de Thomas Mann avoisinent les 200, et correspondent pourtant en tous points aux critères entrevus, de **restriction du sujet**, de **proximité**, et de **subjectivité**. Ajoutons-y la minutie du découpage qui donne son rythme au récit.

• Le tempo d'une nouvelle

Le rythme de la nouvelle n'est pas celui d'un roman, pas plus que l'univers du conte n'est celui de la nouvelle. Le nouvelliste préfère « ne s'attacher qu'à l'essentiel et supprimer les détails » (Sade). Ce découpage minutieux d'une matière anecdotique concentrée (les 15 micro-chapitres des *Fourmis*, [C&C n°68](#)) renforce les effets dramatiques de la chute ou de la pointe finale. C'est ce que Baudelaire appelle la « totalité d'effet » dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* :

« Elle [la nouvelle] a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet », idée empruntée à Poe lui-même : « Comme le roman ne peut être lu d'une traite, il ne peut bénéficier de l'avantage immense de la totalité [...]. Pendant l'heure que dure la lecture [du conte bref], l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain. » (cité par J.-P. Aubrit in *Le Conte et la Nouvelle*).

« Plus resserrée, plus condensée, la nouvelle jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense » (Baudelaire, in *L'Art Romantique*). L'effet dont parle Baudelaire est un effet de structure, auquel s'ajoute l'effet de proximité : pas d'événements trop anciens, pas de lieux trop éloignés, des personnages ordinaires ou des situations banales facilitent l'identification avec un individu plutôt qu'avec un archétype (comme dans le conte). Par sa structure comme par ses intrigues, la nouvelle ressemble au fait-divers : concision et autonomie du récit, authenticité revendiquée des faits rapportés, même les plus inouïs (*Histoire vraies, le fait divers dans la presse du XVI^e au XXI^e siècle*, [C&C n°87](#)).

On ne s'étonnera donc pas de l'engouement des cinéastes pour ce type de textes.

• Les nouvelles du monde entier et le cinéma

Le genre de la nouvelle connaît un succès considérable au Japon, par exemple, et les nouvelles du monde entier constituent un **réservoir inépuisable de synopsis**, prêts à l'emploi. Nul besoin d'élaguer une intrigue romanesque trop complexe, de limiter les lieux de tournage, de supprimer des personnages secondaires : « les bénéfices de la contrainte » évoqués par

Baudelaire en font un support idéal à l'adaptation cinématographique. Il est impossible d'en dessiner ici un panorama complet, mais on peut citer quelques exemples d'adaptations réussies des « maîtres du XIX^e siècle » :

– de Jean Renoir, *Une partie de campagne* (Maupassant) et *Le Carrosse d'or* (Mérimée, *Le carrosse du Saint-Sacrement*) ;

– de Max Ophüls, *Le Plaisir* (Maupassant, *La Maison Tellier*, *Le Masque*, *Le Modèle*) ;

– de John Ford, *La Chevauchée fantastique* (Maupassant, *Boule de Suif*).

On ne compte plus les adaptations de la *Carmen* de Mérimée (le plus souvent sous forme d'une adaptation de l'opéra de Bizet) ni les innombrables téléfilms puisant dans le « fonds » Maupassant avec un bonheur inégal. Une réussite récente toutefois : *La Parure* par Chabrol (saison 2007-2008).

Le même engouement se manifeste chez nos voisins. Le cinéma russe a puisé abondamment dans les nouvelles de Tchekhov (ex. : *La Dame au petit chien*) et le cinéma hollywoodien s'inspire souvent de nouvelles européennes. Ainsi, le dernier Kubrick, *Eyes wide shut*, est une adaptation d'une nouvelle d'Arthur Schnitzler (*Rien qu'un rêve*). Il exploite aussi ses propres classiques littéraires, à commencer par le maître Henry James, dont *Le Tour d'écrou* (*The Turn of the screw*) a été adapté plusieurs fois (la dernière adaptation date de 2008).

On ne compte plus aujourd'hui les adaptations des *short stories* de Stephen King (voir filmographie, in *Cette impression qui n'a de nom qu'en français*, [C&C n°91](#)), qui témoignent de l'étroite collaboration entre **nouvellistes** et **scénaristes**, dont les rôles sont parfois interchangeable : des œuvres de Faulkner, Fitzgerald, Capote ont été adaptées au cinéma, mais ils ont aussi travaillé pour les grands studios à l'adaptation d'œuvres de leurs confrères.

Impossible de conclure ce bref survol sans citer l'hommage luxuriant – et luxurieux – rendu par Pasolini au fondateur de la *novella*, Boccace : *Il Decameron* (1971) (adaptation de 9 des 100 nouvelles de Boccace) sera suivi des *Contes de Canterbury* (1972) (adaptation des *Contes* de l'anglais Chaucer), puis des *Mille et une nuits* (1974), dernier volet de la trilogie intitulée par son auteur *Trilogie de la vie*.

Conclusion provisoire

Il nous a semblé, au cours de cette étude, voir apparaître progressivement une forme moins floue qu'il n'y semblait et que son incarnation cinématographique permet de « saisir » de manière satisfaisante. On proposera donc une nouvelle définition du genre, qui ne contredit pas celle du dictionnaire, mais en dissipe l'ambiguïté :

« **Une nouvelle n'est ni l'ébauche ni le résumé d'un roman, mais une œuvre d'art totale en elle-même, se suffisant à elle-même, contrainte mais enrichie par ses limites et obéissant à une technique qui exige autant d'application que de spontanéité** », Marcel Brion, dans son compte rendu de *Félicité* de Katherine Mansfield, cité par René Godenne, in *La nouvelle au XX^e siècle*.

Bibliographie succincte

Études sur le conte et la nouvelle :

- Castex P.G., *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951, 1978.
 - Deloffre Frédéric, *La nouvelle en France à l'âge classique*, Didier, 1968.
 - Étiemble René, *Problématique de la nouvelle*, article « nouvelle », Encyclopedia Universalis.
 - Godenne René, *La nouvelle française*, PUF, 1974 (épuisé) et *Défense et illustration de la nouvelle française*, revue *Europe*, août-septembre 1981.
 - Aubrit J.-P., *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, coll. « Cursus », 1997-2006.
- Comprend notamment : une bibliographie originale (du Moyen Âge au XX^e siècle) intitulée *Pour une anthologie de la nouvelle* et deux commentaires de « récits brefs » : *Qui sait de Maupassant* et *Comment Wang Fö fut sauvé* de Marguerite Yourcenar.