

La poétique du récit bref : un art de l'énigme

Brièveté et énigmaticité

Chacun connaît, bien sûr, l'histoire mythique racontée dans l'*Illiade* d'Homère : l'affrontement des Grecs et des Troyens et l'effet dévastateur de la colère d'Achille, dont la conséquence malheureuse sera la mort de son ami Patrocle. Dans le même élan, on évoquera sans peine l'épisode du cheval de Troie (en l'attribuant d'ailleurs à l'*Illiade*, alors qu'il n'est évoqué que dans l'*Odyssée*). En revanche, parmi ces familiers d'Homère, lesquels se rappellent l'épisode précis (celui des funérailles d'Hector) qui termine cette interminable épopée en 24 chants et 15 337 hexamètres (dans sa version canonique) ? À l'inverse, tout lecteur, même un peu inattentif, de *La Maison Tellier*, par exemple, se rappelle l'exclamation finale de « Madame », honorable tenancière d'une maison de plaisir provinciale, « Ça n'est pas toujours fête », l'ambiguïté de la formule et de son référent faisant tout le sel de l'histoire : pour Madame, cette fête désigne la Première Communion de sa nièce qu'elle est allée fêter à la campagne, accompagnée de toutes ses pensionnaires et qui l'a sincèrement émue (car elle a de la religion) ; pour ses clients, il s'agit simplement de l'« air de fête » que prend le bordel à sa réouverture, lorsque les habitués de l'établissement retrouvent avec un joyeux soulagement les plaisirs dont ils avaient été privés un seul soir. Or cette confusion n'est pas seulement comique ; elle établit surtout une équivalence, troublante et scandaleuse, entre le sacrement et la fête libertine ; elle suggère même, de manière plus profonde et bien au-delà de la provocation anticléricale, que la tenancière de bordel est celle qui a éprouvé dans toute son intensité l'émotion religieuse, peut-être avec autant de sincérité et d'engagement personnel que le prêtre lui-même qui, dans un élan d'enthousiasme mystique, n'avait pas manqué de voir dans l'arrivée inopinée de la petite troupe féminine au beau milieu de la cérémonie un signe de Dieu. Car cette formule finale, par sa concision lapidaire, offre au lecteur la réponse à la question qu'il se posait dès la première ligne : où l'auteur veut en venir ? Quelle est la solution du problème dont le récit n'a cessé, depuis le début, de présenter les données ?

Que suggère cette comparaison entre l'*Illiade* et *La Maison Tellier* : qu'il existe une relation structurelle entre brièveté et énigmaticité. La nouvelle n'est pas seulement un récit bref (car la brièveté est toujours relative : à partir de quelle quantité de texte passe-t-on de la nouvelle au roman court ?), mais, surtout, elle est un texte entièrement conçu et construit en vue de la résolution finale de l'énigme dont les indices ont été soigneusement disposés au fil du texte de manière plus ou moins visible. Ce lien entre brièveté et énigmaticité est double. D'un côté, le petit travail herméneutique auquel invite l'auteur n'est possible que si le lecteur peut avoir à l'esprit l'ensemble du récit et de ses indices : c'est pourquoi, à l'inverse, les auteurs de romans policiers prennent soin, pour dérouter leurs lecteurs, de noyer leurs indices dans une masse textuelle où tout finit par sembler insignifiant (ou signifiant, ce qui revient au même). De l'autre, un texte bref soulève une difficulté immédiate : il se termine toujours trop vite et peut susciter la frustration chez le lecteur qui voudrait que cela continue encore un peu. Il risque alors de passer soit pour le fragment d'une totalité à tout jamais absente ou, ce qui est peut-être pire, pour l'esquisse d'une œuvre qui aurait pu, aurait dû être plus longue, si l'auteur s'en était donné la peine ou s'il pouvait échapper aux contraintes du journal. Car, historiquement, la nouvelle a prospéré, surtout au 19^{ème} siècle, du fait de sa publication en périodique : à moins de le tronçonner en morceaux (c'est le roman-feuilleton), un roman est évidemment moins facile à publier dans un journal, un magazine ou une revue qu'une nouvelle.

Le caractère structurellement synthétique de la nouvelle, construite sur la logique de l'énigme et aboutissant à un énoncé résolutif (constitué par le dernier paragraphe voire la dernière phrase), sert

d'abord à éviter cette frustration. L'énoncé final a une vertu littéralement conclusive : il permet de fermer le texte, de le clore de façon nette et propre, pour éviter de donner le sentiment d'un texte effiloché ou interrompu. C'est la grande différence, qualitative et non pas seulement quantitative, avec un texte long. Un roman fleuve n'a presque pas besoin de conclusion. Quelque intérêt qu'il a pris à l'histoire, son lecteur est fatigué, guette avec impatience la fin pour poser le gros livre : il suffit de tuer rapidement le héros, de lui faire obtenir le but qu'il s'était fixé dès le début du récit ou, tout simplement de l'amener à une césure significative de son existence pour qu'on tienne l'écrivain pour quitte de ses devoirs.

D'ailleurs, à cette fonction essentiellement résolutive de cette phase finale s'ajoute, très souvent, un procédé de soulignement stylistique, qui permet de la mettre en relief. Le procédé le plus simple est de terminer par une intervention au style direct, qui assigne à l'un des personnages une mission de porte-parole de l'auteur (avec tous les effets d'ironisation que cela implique : on l'a vu dans *La Maison Tellier*), et lui met dans la bouche une sorte de leçon ultime, qui joue un rôle équivalent à la moralité faisant suite le plus souvent, dans les fables de la Fontaine, à l'apologue. C'est le cas, dans Maupassant, Non seulement pour « La Maison Tellier », mais aussi pour « En famille » (« Qu'est-ce que je vais dire à mon chef ? »), « Histoire d'une fille de ferme » (« Eh bien, vrai, ça me fait plaisir ; c'est pas pour dire, mais je suis content, je suis bien content. »), « Une partie de campagne » (« Allons, ma bonne, reprit en bâillant son mari, je crois qu'il est temps de nous en aller »), « Au printemps » (« Je vous ai rendu là un fier service, allez »).

Cependant, la fonction résolutive de la chute, qui fait de toute nouvelle une énigme à élucider et motive l'intérêt de sa lecture, comporte en retour un risque majeur : que la nouvelle apparaisse seulement comme un jeu d'esprit, une sorte de devinette fictionnalisée qui perdrait tout intérêt, une fois la lecture terminée et le problème résolu. La nouvelle ne serait donc qu'un jeu d'esprit – un jeu de société ou, dans le meilleur des cas, un prétexte à conversation : c'est d'ailleurs sa fonction dans le modèle canonique qu'a popularisé à la Renaissance le *Décameron* de Boccace et, en France, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, où les nouvelles se présentent comme des « cas » moraux, offerts à la réflexion collective d'une réunion d'amis ; de manière tout aussi significative, on se rappelle que Barbey d'Aurevilly avait d'abord songé à intituler son recueil de nouvelles *Les Diaboliques* « Ricochets de conversation ». Sans ce prolongement dialogique, l'intérêt de toute nouvelle semble concentrer son effet et son intérêt dans sa chute, où la résolution de l'énigme narrative menace d'effacer le charme de l'énigme elle-même. Et, à vrai dire, c'est sans doute ainsi que les nouvelles de Maupassant étaient lues. Car Maupassant était avant tout un professionnel de la presse, une signature recherchée par les journaux de l'époque (notamment *Le Gaulois* et le *Gil-Blas*) dont les lecteurs aimaient lire les chroniques (fictionnelles ou non), en appréciaient le sel avant de passer aux autres rubriques du quotidien. À l'exception de ses romans, l'œuvre de Maupassant relève donc d'une production sérielle où le public avait plaisir à retrouver un ton et un univers familiers : c'est pourquoi l'on est frappé de retrouver, pour qui lit en continu la masse de ses nouvelles, le retour des mêmes motifs, des mêmes schémas narratifs, des mêmes procédés. Mais ces nouvelles n'étaient justement pas faites pour être lues en continu, même si elles pouvaient être réunies par brassées dans des recueils, après leur première publication dans la presse. On sait que la culture sérielle non seulement n'est pas gênée par la répétition ou le ressassement, mais en retire même un sentiment de connivence qui joue un rôle majeur dans le plaisir éprouvé par le public, qui aime à retrouver les mêmes procédés d'un élément de la série à l'autre, de même que nous sommes attendris de retrouver, chez les êtres qui nous sont chers, des gestes ou des tournures d'expression familiers.

Les quatre règles de la nouvelle.

Il n'empêche que tout auteur de nouvelles est confronté à une double contrainte (ou *double bind*) : d'une part, construire son récit comme une énigme, d'autre part éviter que tout l'intérêt soit concentré et épuisé par la résolution de l'énigme. Il a alors à sa disposition quatre stratégies textuelles, qui constituent presque à elles seules la poétique du genre et dont plusieurs d'entre elles, on le verra, sont le plus souvent associées.

Du bon usage de l'ironie.

La première, qui est à la fois la plus simple et la plus immédiatement efficace, est systématiquement employée par Maupassant (comme elle l'est, de façon générale, dans la presse du 19^{ème} siècle : disons qu'il s'agit d'un procédé obligé pour tout professionnel de la chronique journalistique). Elle consiste à introduire un brusque effet d'ironisation qui, à la fin de la nouvelle, crée une surprise soudaine et intrigue le lecteur – qui s'amuse donc de cette chute inattendue mais garde à l'esprit les impressions éprouvées tout le temps qu'il était dans la mauvaise voie. La nouvelle « Sur l'eau » offre le parfait exemple de cette résolution ironique de l'énigme. Pendant tout le récit, on a été entraîné dans une rêverie fantastique avant la révélation finale, qui crée un contraste comique, coloré d'humour très noir : « C'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou ». Le lecteur peut s'en amuser, mais son rire sinistre n'enlèverait rien de la phase précédente, où il était invité à partager les terreurs du narrateur, seul sur son bateau perdu dans les brumes. La résolution de l'énigme fonctionne en fait comme une pirouette finale, qui permet de clore le texte sans arrêter l'effet de tout ce qui l'a précédé. Flaubert, convaincu que la nécessité de « devoir conclure » était une « ineptie » et une « bêtise », comme il l'écrit dans une lettre à son ami Louis Bouilhet, le 4 septembre 1850, a lui-même beaucoup pratiqué cette sorte de pirouette ironique, à l'échelle de ses romans. Le dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale*, le chef-d'œuvre flaubertien de la sublimation amoureuse, est ainsi consacré à l'évocation émue par Deslauriers et Frédéric Moreau de leur visite au bordel local, au temps heureux de l'adolescence ; le roman se termine par ce cri du cœur ironique – encore une clause au style direct – : « C'est bien ce que nous avons eu de meilleur ! dit Deslauriers ». Contrepied comique dont nous trouvons l'équivalent dans la nouvelle de Maupassant *Histoire d'une fille de ferme*. Cette fois, comme on l'a déjà vu, c'est un brave fermier, apprenant que la servante qu'il a épousée lui a toujours caché l'existence d'un fils – et, donc, ce qui est le plus grave, la « faute » qu'elle a commise avant son mariage –, qui ne trouve rien d'autre à dire, de surcroît sous une forme comiquement répétitive : « Eh bien, vrai, ça me fait plaisir ; c'est pas pour dire, mais je suis content, je suis bien content. »

De la nouvelle au poème en prose.

La deuxième stratégie est plus subtile et demande une mise en œuvre particulièrement précise. Puisque l'intérêt de la nouvelle réside dans la résolution de l'énigme narrative, il faut que celle-ci ne soit pas reléguée à la toute fin du récit, mais soit instillée dans l'ensemble de ses étapes par un réseau dense et structuré d'indices et d'échos dont l'ensemble constitue l'architecture secrète du texte. Dans la mesure où chaque mot est choisi et placé en fonction de sa contribution propre à l'énigme, celle-ci prend alors une dimension proprement artistique, sur le modèle du poème dont chaque élément est intégré au travail de composition global. Ce parallèle entre le poème et la nouvelle, c'est Baudelaire lui-même qui l'a fait, à propos des nouvelles de Poe dont il a été le traducteur. La nouvelle, selon lui très supérieure au roman parce qu'elle a « cet immense avantage que la brièveté ajoute à l'intensité de

l'effet », repose sur une qualité primordiale, que le poète appelle « l'unité d'impression » ou le « *totalité* d'effet » et qu'il commente ainsi : « L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, comblera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité¹. » Baudelaire en arrive même à considérer que, dans cette capacité de concentration calculée du sens, la nouvelle est supérieure au poème, puisqu'elle n'est pas obligée de se plier aux contraintes métriques : « Il est un point par lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème. Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le but le plus grand et le plus noble du poème. Or, les artifices du rythme sont un obstacle insurmontable à ce développement minutieux de pensées et d'expressions qui a pour but la *vérité*. »

Conçue ainsi, l'esthétique de la nouvelle se confond totalement avec celle du poème en prose. De fait, chaque pièce du *Spleen de Paris* peut être considérée comme une petite nouvelle, reposant à la fois sur la recherche de concentration du sens et sur une clausule ironique, qui permet d'y ajouter *in fine* le plaisir de la provocation. La provocation et le *je* ironique du narrateur en moins en moins, tous les *Tropismes* de Nathalie Sarraute fonctionnent également comme des poèmes en prose, où un même thème tisse son réseau à travers les phrases, grâce à un jeu ingénieux de variations sémantiques qui crée un effet lancinant de circularité, souvent souligné par un procédé d'écho lexical, en ouverture et en fermeture de la nouvelle. La pièce 3 du recueil de nouvelles évoque ainsi l'exil de provinciaux venus loger « dans des appartements donnant sur des cours sombres » et se termine par l'esquisse silhouettée de leurs voisins, entrant dans leur propre appartement et « glissant vers le côté sombre du couloir » ; la pièce 9 commence par la présentation d'une femme qui « était accroupie sur un coin du fauteuil », à laquelle fait écho la description finale de la même femme, « accroupie sur un coin de fauteuil, toute douce, toute plate, se tortillant » ; la répétition peut d'ailleurs tourner au refrain, comme dans la pièce 5 où la même femme, dans un premier temps, « restait sans bouger sur le bord de son lit » « restait sans bouger sur le bord de son lit », puis « restait là, toujours recroquevillée, attendant, sans rien faire », ensuite encore « ne bougeait pas », jusqu'à ce qu'un « on » impersonnel, substitué au « elle » du début, soit à son tour réduit à « attendre, demeurer ainsi immobile, ne rien faire, ne pas bouger », jusqu'à l'extrême fin, où l'« on » est définitivement condamné à « revenir chez soi, s'asseoir au bord du lit et de nouveau attendre, replié, immobile ».

La nouvelle, ou l'art de l'infini miniature.

La troisième stratégie est de loin la plus efficace et elle est pour cette raison presque toujours mobilisée. Elle implique que, malgré la clôture finale qui permet de boucler le récit, il y ait eu, au cours du récit, une déchirure dans le tissu serré du texte énigmatique, une béance quelconque – un « abîme » dirait Baudelaire – qui ne se referme jamais totalement et qui laisse au lecteur le goût rémanent du « vertige » – autre mot baudelairien –, si bien que le sentiment de l'infini communiqué alors au lecteur, même fugitivement, interdit son annulation finale, quelle que soit l'efficacité de la chute. On l'a vu avec la nouvelle de Maupassant « Sur l'eau » : malgré l'élucidation apportée par la dernière phrase, l'essentiel du texte aura été rempli par l'expansion croissante de l'impression de mystère, d'angoisse et de perte de repère qui gagne le protagoniste : c'est bien sûr elle que le lecteur

¹ Charles Baudelaire, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 329.

gardera à l'esprit. Presque toutes les nouvelles de Maupassant reposent sur le même schéma, qui tourne au procédé de composition voire au truc (on a déjà vu que Maupassant écrivait sur un mode sériel) : dans un premier temps, une phase de troublante dilatation d'une émotion aussi vague que possible ; dans un deuxième temps, le bouclage (généralement ironique) de la chute. Dans *En famille*, il s'agit des multiples secousses provoquées par la (fausse) nouvelle de la mort de la mère de Caravan ; dans *Une partie de campagne*, de l'ivresse du plaisir sexuel, éprouvé par la mère et la fille, dans la torpeur d'un dimanche ensoleillé ; dans *Au printemps*, là encore, de la dilatation du désir, un jour de printemps (« Il me sembla que je me dilatais sous le soleil ») ; dans *Le Papa de Simon*, de l'insondable chagrin de l'enfant privé de « papa » et moqué par ses camarades. Selon une variante secondaire, l'effet d'expansion peut d'ailleurs être redoublé : Dans *Histoire d'une fille de ferme*, à l'irrésistible pulsion qui rapproche corps de la servante et du garçon de ferme, succède l'aussi irrépissible torture de la culpabilité ; *La Maison Tellier* présente en diptyque les deux emballements festifs de la première communion de la petite Rivet et de la réouverture du bordel, *La Femme de Paul* la foule excitée, mêlant « mâles et femelles », de la Grenouillère puis, cachée au milieu des taillis, l'union sexuelle entre les deux femmes, Madeleine et Pauline.

Le procédé est encore plus simple, et presque caricatural, dans les *Tropismes* de Nathalie Sarraute, qui sont tout entiers consacrés à la subtile exploration du vaste continent de la sous-conversation : on comprend très vite que leur système d'échos et de répétitions que nous signalions plus haut, à bien des égards très rudimentaire et naïf, presque comique dans sa répétitivité ostensible, est le prix payé pour s'avancer dans l'espace flou et clair-obscur de l'infra-conscience. Baudelaire, encore lui, avait d'ailleurs déjà théorisé ce double mouvement d'expansion sensorielle et de resserrement final. « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là », avait-il écrit dans une note de *Mon cœur mis à nu* : la vaporisation est le mouvement centrifuge par lequel le poète, ou l'auteur de nouvelle, semble se dissoudre hyperesthésiquement dans le réel ; la centralisation est le retour centripète sur soi, qui lui permet de se rétracter sur lui-même grâce à la chute ironique qui clôt le texte (en vers ou en prose).

Point final ou points de suspension ?

Mais, bien sûr, c'est encore mieux si l'énigme elle-même reste, malgré la chute, au moins en partie insoluble. J'en arrive à ma quatrième et dernière stratégie, qui consiste, tout en sacrifiant à l'effet de clôture, qui est une contrainte structurelle du genre de la nouvelle (c'est du moins ma thèse), à laisser quelque chose dans l'ombre, ne serait-ce qu'un vague soupçon ou un léger doute interprétatif, qui nourrira l'imagination rêveuse du lecteur, tout le temps qu'il en aura l'envie. Revenons à la chute de *La Femme de Paul*, qui se termine par les très tendres relations entre Madeleine et Pauline, donc par l'évocation d'un thème qui, dans l'ambiance de la fin de siècle, est à la mode et émoustillera sans aucun doute les lecteurs, le lesbianisme : « Madeleine se releva, et pleurant toujours, mais avec des sanglots affaiblis, la tête sur l'épaule de Pauline, comme réfugiée dans une tendresse plus intime et plus sûre, plus familière et plus confiante, elle partit à tout petits pas. » L'évocation audacieuse des mœurs homosexuelles a fait son effet, la chute a rempli son office, grâce à une avalanche de comparatifs « plus intime et plus sûre, plus familière et plus confiante », qui pointe, par différence, l'infériorité de l'amour hétérosexuel. Or, deux comparants sont ici implicitement suggérés : non pas l'homme en général, mais, plus précisément, l'amoureux suicidé, Paul (évidemment, le double masculin de « Pauline »). Nous sommes alors amenés à mettre en parallèle cette conclusion sensuelle avec la première présentation, au restaurant Grillon, du couple d'amants, Paul et sa maîtresse Madeleine, décrite comme « une petite brune maigre avec des allures de sauterelle » puis, un peu plus

tard, comme un « petit criquet de femme » –une femme toute en os et en angles, sans aucune des formes alors caractéristiques, selon les normes du temps, de la vraie féminité, un être androgyne dont cet adolescent de Paul s'était mortellement amouraché. Et l'on devine ainsi, très obscurément que, bien avant le fait divers spectaculairement scandaleux qui conclut une joyeuse virée de lesbiennes en goguette, une autre tragédie se jouait, dès l'origine, dans la psyché intime de Paul : quelque chose comme une haine ou une peur du féminin, que trahissait déjà l'amour d'une femme qui n'en paraissait pas tout à fait une et que la vision des quatre lesbiennes à la *Grenouillère* ne fera que brutalement réactiver. De même, on se rappelle la formule redoublée en clôture de l'*Histoire d'une fille de ferme* « je suis content, je suis bien content » : au-delà de la balourdise comique de la formule, on comprend *in fine* que la nouvelle, au lieu de se fermer, se rouvre sur un nouvel inconnu, qui n'est plus la sourde pulsion du désir ni l'étreinte implacable de la culpabilité, mais le bonheur absolu, ineffable d'être père, même par procuration.

Enfin, c'est l'énigme elle-même qui peut rester irrésolu. Relisons la pièce XXIV, qui termine la 2^{ème} édition de *Tropismes* (1957) :

« Ils se montraient rarement, ils se tenaient tapis dans leurs appartements, au fond de leurs pièces sombres et ils guettaient.

Ils se téléphonaient les uns aux autres, furetaient, se rappelaient, happaient le moindre indice, le plus faible signe.

Certains se délectaient à découper l'annonce du journal révélant que sa mère avait besoin d'une couturière à la journée.

Ils se souvenaient de tout, ils veillaient jalousement ; se tenant par les mains en un rond bien tendu, ils l'entouraient.

Leur humble confrérie aux visages à demi effacés et ternis se tenait autour de lui en cercle.

Et quand ils le voyaient qui rampait honteusement pour essayer de se glisser entre eux, ils abaissaient vivement leurs mains entrelacées et, tous s'accroupissant ensemble autour de lui, ils le fixaient de leur regard vide et obstiné, avec leur sourire légèrement infantile. »

Bien sûr, l'encerclement par une ronde enfantine d'où l'on ne peut fuir, jeu traditionnel (naguère) de cour de récréation, offre un énième symbole de la souffrance que, si souvent, l'individu éprouve sous le regard indifférent, intrusif ou hostile du monde extérieur. Mais pourquoi les inconnus qui épient le protagoniste sont-ils intéressés par les besoins de « sa mère » ? Quels sont les relations (familiales ?) entre eux et cette mère ? Le mot de « confrérie » implique-t-il de vrais liens de fraternité ? Et quels sont alors le véritable lien entre eux et le héros ? Pourquoi le texte se termine-t-il par le mot « infantile », si ce n'est pour évoquer une obscure histoire de famille ? Sauf à recourir aux éclaircissements que peut offrir l'érudition, le rébus reste à jamais intraduisible par le lecteur.

On voit ici que, à ce degré de mystère, l'énigme est offerte, comme un défi lancé à la perspicacité de l'herméneute, mais dont on espère à l'avance qu'il ne pourra jamais le relever tout à fait. Et, à ce jeu, le plus retors est sans aucun doute celui qui a plané sur cette communication depuis le début et qui nous fournira la conclusion, Charles Baudelaire. Dans son poème en prose sans doute le plus obscur, « Une mort héroïque », le poète évoque la fin tragique d'un « bouffon » de génie, Fancioulle.

Fancioulle a été le complice d'une vaste conspiration contre son Prince, dont il était pourtant devenu « presque un des amis ». Ce prince n'est pourtant pas un mauvais bougre, « ni meilleur ni pire qu'un autre ». Il est même « amoureux passionné des beaux-arts », « véritable artiste lui-même » et « ne connaiss[ant] d'ennemi dangereux que l'Ennui » : on croirait un autoportrait de Baudelaire lui-même, qui a d'ailleurs l'habitude de se représenter en bouffon, en saltimbanque ou en bohémien. Le

Prince est bien obligé de punir son bouffon : que deviendraient les Princes, s'ils ne condamnaient pas à mort les conspirateurs ? Mais il décide de faire jouer son bouffon pour une dernière représentation. Celui-ci atteint alors au sommet de son art, accède même peut-être à ce génie qu'il n'avait jamais atteint. À ce moment, au point culminant du spectacle et de l'émotion qui étreint tout le public, le Prince ordonne en secret à un page de siffler le bouffon qui, brusquement tiré de son extase artistique, meurt sur le coup, par l'effet de la surprise. « Depuis lors, conclut Baudelaire, plusieurs mimes, justement appréciés dans différents pays, sont venus jouer devant la cour de *** ; mais aucun d'eux n'a pu rappeler les merveilleux talents de Fancioulle, ni s'élever jusqu'à la même *faveur* ».

La chute est bien sûr dans ce mot final de « *faveur* » et dans l'emploi de l'italique. La première tentation, qui serait une erreur s'agissant de Baudelaire, serait de supposer un effet facile de clôture ironique, à une méchanceté gratuite et mystificatrice. L'énigme se réduirait alors à une malice antiphrastique : quelle belle *faveur* que de donner la mort ! Écartons donc cette fausse piste pour poser le vrai problème que pose la formule finale : pourquoi la mort pourrait-elle être une « *faveur* » ? Or ce problème est insoluble, et doit le rester, car il contient le double mystère de l'art et de la mort.

Il est tout de même possible de faire des hypothèses, c'est même le but du jeu : voici donc la mienne – et qui, pour cette raison bien faible, a ma préférence. En fait, la vraie *faveur* ne réside pas dans le fait de donner la mort (ce qui serait du pur cynisme, sans grand intérêt), mais dans les circonstances de cette mort : le Prince a choisi donner la mort au moment même où la performance artistique du bouffon est arrivée à son zénith. En réalité, le Prince, même s'il se fait un devoir de tuer son bouffon (comme tous les autres conjurés, qu'il se contentera cependant d'éliminer nuitamment), lui fait la seule *faveur* qu'il peut exceptionnellement lui accorder, mais une vraie et grande *faveur*, qu'il faut savoir apprécier à sa juste valeur : le faire mourir au plus fort moment de sa jouissance artistique, à cause de son art et non pour une simple conspiration, le tuer à l'instant même où l'œuvre géniale s'accomplit, de telle sorte que le succès éclatant de la bouffonnerie se transfigure en gloire, pour ainsi dire immortalisée par la mort même de l'artiste. Or cette transfiguration de la bouffonnerie, ou du grotesque, en art, c'est tout simplement la définition même du génie selon Baudelaire, que toutes *Les Fleurs du Mal* ont pour mission d'illustrer et d'incarner.

Puisqu'il faut bien conclure.

Nous sommes ici arrivés, pour ce qui est de la puissance d'évocation symbolique de la nouvelle, à son degré maximal d'expansion : la nouvelle est devenue parabole profane. Mais, précisément, si « Une mort héroïque » et *Le Spleen de Paris* ont une si grande force de résonance, c'est sans doute que ces proses ont été précédées par le recueil des *Fleurs du Mal*, de même que *Tropismes* n'accède à la reconnaissance littéraire qu'à sa deuxième édition, en 1957, après la publication de *Portrait d'un inconnu* et de *L'Ère de soupçon* : comme si la nouvelle, même la plus subtilement énigmatique, devait prendre appui sur une œuvre de plus grande ampleur, pour y gagner une profondeur herméneutique que sa brièveté lui interdit en principe. Seul Maupassant fut, d'abord et avant tout (malgré ses romans), un chroniqueur de presse et un nouvelliste professionnel : mais, par le hasard biographique, son œuvre fut par avance exhaussée et illuminée par l'*aura* de Flaubert, ce qui encore est la manière la plus simple et la plus expéditive d'accéder au Panthéon littéraire des grands écrivains.

Alain Vaillant
Université Paris Nanterre