

## INTRODUCTION

# FORMES BRÈVES. AU CROISEMENT DES PRATIQUES ET DES SAVOIRS

Cécile MEYNARD et Emmanuel VERNADAKIS

On ne peut que constater de nos jours un paradoxe fondamental : la forme brève semble à la fois omniprésente et méconnue (ou sous-estimée), ce qui lui confère une certaine invisibilité.

### **Omniprésence et invisibilité de la forme brève**

#### *Modernité de la forme brève ?*

Le fonctionnement de nos sociétés occidentales gagne à être envisagé au prisme du bref, qui, même s'il était déjà apprécié dans l'Antiquité et a connu des moments de prestige, notamment au XVII<sup>e</sup> siècle, occupe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle une place grandissante dans nos modes d'expression et de communication, dans les arts, la culture et la littérature, dans l'éducation, et finalement dans tous les domaines des sciences humaines et sociales. Le bref semble même pouvoir devenir un trait caractéristique de notre civilisation, et à ce titre intéresse des disciplines très diverses, qui peuvent s'interroger sur différentes dimensions du bref : comment ce dernier s'inscrit-il à la fois dans la synchronie et la diachronie ? Qui produit, qui reçoit des formes brèves ? Pourquoi ? Pourquoi est-ce actuellement un mode de communication humaine si valorisé, au point qu'il semble devenir dominant (pitch, clips, flash-infos, etc.) ? Comment se met en place une économie du bref (culture, tourisme...) ? Que dit ce rapport au bref de notre rapport au

monde<sup>1</sup>, à l'espace et au temps, aux autres et à nous-mêmes, à l'art et à la littérature? Que dire en termes sociologiques des rapports des différentes générations humaines au bref? La valorisation du bref se fait-elle pour autant au détriment de formes longues, ou au contraire, bref et long ne semblent-ils pas voués à s'articuler de façon plus forte? Peut-être sont-ils même complémentaires l'un de l'autre?

Cette notion pourtant ancienne connaît un grand succès et une diversification extraordinaire dans notre société du zapping et de la vitesse, souvent définie comme « postmoderne tardive<sup>2</sup> ». On peut le regretter, comme Pierre Bourdieu, qui note que cette situation du « tout très vite » amène les *fast thinkers* à proposer une sorte de *fast-food* culturel, « nourriture culturelle prédigérée, pré-pensée<sup>3</sup> ». Mais, d'une part, le « rapide » (le « *fast* ») est-il vraiment la même chose que le bref? D'autre part, ne peut-on aussi y voir une possibilité de renouvellement de la culture contemporaine? Caractéristiques de la vie moderne<sup>4</sup>, la discontinuité, la fragmentation et la rapidité de la société numérique sont en lien direct avec le bref. Soumis à la vitesse des moyens de locomotion, de communication, de développement ultra rapides, le regard de l'individu est sollicité par nombre de signaux successifs sous forme de chiffres, images, slogans continus et fuyants croisés en permanence dans son quotidien. La vitre d'une voiture, d'un TGV, le hublot d'un avion sont traversés de vues comme l'écran de la télévision sillonné d'annonces publicitaires. Des fenêtres d'information, avertissements ou demandes de toutes sortes se succèdent sur

1. D'autant plus que, comme l'atteste l'expression « bref » dans le langage courant, le bref peut introduire le conclusif. On se souviendra, par ailleurs, de la définition de l'épigramme, qui, initialement était une inscription synthétisant de façon lyrique la vie d'une personne sur son monument funéraire (Van Gorp, H. *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, « Epigramme », p. 176).
2. Ce concept de postmodernité tardive développé entre autres par J. Green (*Late Postmodernism, American Fiction at the Millenium*, New York: Palgrave MacMillan, 2005) prend la suite de celui de postmodernité théorisé par Jean-François Lyotard (voir Lyotard, J.-F., *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, et, dans le domaine anglophone, Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989).
3. Bourdieu, P., *Sur la télévision*, Cours au Collège de France, 1996, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2008, p. 31.
4. Voir par exemple dans Walton Litz, A., l'introduction aux nouvelles expérimentales postmodernes de la dernière section de son anthologie, *Major American Short Stories* (Oxford: Oxford University Press, 1980), dédiée notamment à John Barth et Donald Barthelme, p. 711.

les côtés de l'écran des ordinateurs, parfois aussi rapidement que les indices financiers sur les panneaux de *trading* de la bourse. Sortis des lieux de travail ou de divertissement, panneaux et écrans se multiplient sur les lieux publics, fermés et ouverts, pour y proposer aussi messages et images rapides qui s'enchaînent. Quels que soit l'âge, le sexe et le rôle de l'individu, sa perception de ces messages est brève et soumise à une lecture ou compréhension immédiate, parfois stimulante (comme dans le cas de la bourse). Si l'on parvient à saisir, à suivre ou à interpréter certains de ces signaux discontinus, il n'est pas forcément possible de se faire une idée continue de l'ensemble des sources dont ils émanent. Cette accélération et ce morcellement, tout comme le défi auquel ils invitent l'individu sont compléments d'une brièveté que nous vivons en permanence et qui, par conséquent, ne peut que nous influencer.

Le goût du bref se développe ainsi dans la littérature depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, sur le plan du contenu mais aussi sur celui de la forme : à l'intérêt traditionnel pour la nouvelle, le conte, le poème en prose, la fable etc., fait écho le goût du petit format d'édition – qui, à l'origine, n'est pas réservé seulement à des formes brèves mais aussi à des textes sacrés. En effet, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la *Torah*, la *Bible*, des ouvrages de foi juive et chrétienne, aussi bien que des contes, fables et autres récits brefs, sont diffusés en petit format<sup>5</sup>. Ces livres miniatures se commercialisent au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, en tant qu'objets courants, surtout aux États-Unis où on les trouve même dans des merceries<sup>6</sup> sous l'appellation « *miniature books*<sup>7</sup> ». On peut se poser la question de la raison qui a suscité la création de ces volumes miniatures. Leur taille minimale fait d'eux des objets personnels

5. Une édition en deux volumes des *Fables* de La Fontaine en mini format paraît chez Marpon et Flammarion en 1890. En 1896, toute une collection de livres en petit format paraît chez Carouge (« Ali Baba », « Aladin », les *Fables* de La Fontaine, de Fénelon et de Florian etc.). Voir B-livre-rare-Book, [https://www.livre-rare-book.com/displayImage/ENN/10614\\_1.jpg](https://www.livre-rare-book.com/displayImage/ENN/10614_1.jpg) et [https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/sites.udel.edu/dist/e/518/files/2012/08/19th\\_cent\\_french.jpg](https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/sites.udel.edu/dist/e/518/files/2012/08/19th_cent_french.jpg), consultés le 13 mars 2019.

6. En anglais « dry goods stores ». En 1906, l'éditeur américain Treherne & Co, par exemple, imprime en petit format le théâtre et les *Sonnets* de Shakespeare en collaboration avec la maison d'Horace Claffin, qui figure sur la page de garde en tant que diffuseur. Il s'agit d'une importante chaîne de merceries qui a existé de 1890 à 1914.

7. Almanachs (Colgate and Company), livres illustrés pour la jeunesse (Breed, Butler & Co., Fisher and Brother), recueils de poésie (Thomas Crowell Company) ou encore l'essentiel de Shakespeare (Anthony Treherne and Co), la hauteur de ces volumes varie de trois à sept centimètres.

que l'on peut avoir sur soi à tout moment. Cela se justifie pour les ouvrages religieux – à l'origine, les plus représentatifs de ce type de mini-volumes – qui, dans ce contexte, fonctionnent comme objets sacralisés. Et ce processus de sacralisation peut s'élargir à l'ensemble des livres miniatures, du moins ceux destinés aux adultes. Les *Sonnets* de Shakespeare, par exemple, s'ils sont dans un format réduit au minimum, peuvent sembler d'une plus grande valeur pour certains lecteurs, voire, déplacer l'intérêt de l'objet du contenu au format qui, du coup, devient un « signe ». Il ne s'agit pas, bien sûr, de confondre les formes brèves avec la réduction des dimensions du volume qui les contient<sup>8</sup>, mais de montrer que ces notions, de forme et de fond s'articulent, sciemment ou non, et que, dans tous les cas, le petit format appelle, toute proportion gardée, à des attitudes qui relèvent de l'oxymore: l'appropriation de l'inaccessible<sup>9</sup> à petit prix.

À la fin du xx<sup>e</sup> siècle, avec une crise financière qui s'impose à certains pays européens, l'articulation entre format littéraire bref et petit format d'édition devient plus systématique et plus visible grâce aux prix accessibles<sup>10</sup> des livres de poche à côté des tout petits formats. Aux mini-livres variés du passé, s'ajoutent alors des nouvelles, publiées de plus en plus souvent de manière individuelle, hors co-texte<sup>11</sup>. Aujourd'hui, plus largement, les formes brèves (nouvelles, aphorismes, haïku, etc.) sont massivement diffusées par le numérique<sup>12</sup>.

- 
8. Si les *Sonnets* de Shakespeare sont indubitablement des formes brèves, on ne peut pas en dire autant de ses pièces qui, non-abrégées, peuvent durer plus de cinq heures.
  9. L'inaccessible dans ce cas peut être d'ordre multiple: la protection qu'un livre sacré peut être censé procurer au porteur pour les uns; le sentiment d'appartenance à un groupe social associé au livre et au savoir pour les autres, etc. En clair, c'est un signe d'allégeance idéologique rassurant que l'on se procure pour sa satisfaction personnelle.
  10. C'est le cas, par exemple, de la Grèce où, depuis 2010, les tout petits volumes, disponibles aussi en ligne sur <https://www.booksistor.gr/c/69/biblia-miniatoyses.html>, ont trouvé une bonne place sur les gondoles des librairies.
  11. Les fictions brèves ne sont pratiquement jamais publiées isolées aux xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles: elles font partie d'un recueil ou bien d'une revue, d'un journal etc. – ce que l'on appelle « co-texte ».
  12. Voir par exemple les sites d'auteurs (comme celui de l'auteur de microfictions du Venezuela, Lenin Perez Perez, qui compte plus d'un demi-million d'abonnés <https://twitter.com/microcuentos>), de professeurs, d'éditeurs, d'associations de création collaborative, etc. Certains font même interagir des formes brèves entre elles comme le site Microcuento, qui associe microfictions et photographies (<https://>

De par ses origines et son évolution, la nouvelle est l'un des derniers genres littéraires à occuper le marché du livre, qui était déjà bien développé lorsqu'elle a été définie par Poe et s'est développée grâce au boom de la presse journalistique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (dans d'autres formats que celui du livre, justement), ce qui permet à Julian Murphet de la qualifier de forme « post-livre<sup>13</sup> ». Il précise que du fait de son adaptation parfaite aux formats imposés par l'imprimerie en matière d'édition, qui lui confère toutefois une certaine rigidité, le livre a du mal à faire face à la diversification de formats textuels numériques et en ligne dont les avantages sont d'être facilement accessibles et mis à jour, abordables, portables, facilement stockables et d'avoir des capacités inter- et hypertextuelles, et éventuellement une dimension multimédia. La nouvelle, par son polymorphisme et sa nature brève, a dès son origine manifesté sa capacité à s'abstraire facilement du format livre et parvient donc beaucoup plus aisément à s'adapter à ces nouveaux principes.

Sur le plan du contenu, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le public apprécie l'accès au savoir par le biais du bref, ou plus précisément de l'abrégé, tel qu'il lui est proposé dans les dictionnaires comme le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de P. Larousse. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les abrégés, les synthèses d'articles de science ou de presse sont également plébiscités (l'un des plus célèbres étant évidemment le *Reader's Digest* qui, à partir de 1922 offre une sélection d'articles de fond ou de divertissement tirés d'autres périodiques). Plus récemment, cet intérêt pour la condensation du réel se confirme par des titres comme *L'Histoire de France en 1000 citations* (Michèle Ress, Eyrolles, 2011) ; *Les Mots célèbres de l'Histoire* (Daniel Lacotte, Albin Michel, 2003) et bien d'autres. Il en va de même dans le domaine de l'information et de la communication, avec la multiplication des flashes d'information, l'invention des fils twitter, les échanges de SMS et autres MMS, souvent jugés plus rapides et pratiques que les moyens traditionnels de communication comme le courrier postal, narquoisement surnommé par les Anglo-saxons *snail mail*, « courrier-escargot ».

---

[www.instagram.com/microcuento\\_/?hl=fr](http://www.instagram.com/microcuento_/?hl=fr), consulté le 3 mars 2019). On pourra trouver une liste de ces sites sur la page dédiée de l'ENSFR (European Network for Research in Short Fiction <http://ensfr.univ-angers.fr/>).

13. Murphet, J., "Short story Futures," *The Cambridge History of the English Short Story*, Cambridge: CUP, 2006, pp. 598-614. « Post-livre » est notre traduction de sa formule « Post-book ». L'analyse se trouve p. 599.

Ce goût de l'abrègement se manifeste à une échelle plus large, celle de la société tout entière. La disparition de la particule dans quelques centaines de noms de famille en France à la suite de la Révolution<sup>14</sup>, marque, timidement, le début d'une époque qui préfère les noms courts aux longs. Cette même tendance s'affirme d'abord aux États-Unis où nombre de noms longs d'immigrés d'origine non latine se sont vus écourtés. C'est le cas d'Elia Kazanjoglou, réalisateur notamment du film *Un tramway nommé désir*, mieux connu sous le nom d'Elia Kazan. Les Anglo-Saxons utilisent volontiers les diminutifs Mickey, Lee, Bi, Lou, Vi, Jo pour remplacer Michael, Eleonore, Beatrice, Louise, Valerie, Joëlle etc. En France, des noms de lieux écourtés créent l'impression d'une élégance supérieure anglo-saxonne comme c'est le cas de Saint-Tropez réduit en « Saint-Trop' » ou bien d'établissements scolaires prestigieux (lycées « Stanislas » ou « Henri IV » surnommés « Stan » ou « H IV » par « les intimes »). La réduction de la longueur des noms propres atteint ses extrêmes limites par leur réduction à des initiales. Cela s'est d'abord produit avec nombre de noms de pays puissants, comme « U.K. » pour « United Kingdom », « U.S.A. » pour « United States of America », « U.R.S.S. » pour « Union des Républiques Socialistes Soviétiques »... Cette pratique s'étend aussi, depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle aux noms propres d'individus dont certains, illustres, répondent à l'alignement d'une, deux ou trois initiales de leur nom ou/et prénom. Ainsi, il est courant de faire référence à George Bernard Shaw en le désignant par ses initiales, « GBS ». L'abréviation des noms de héros de séries télévisées comme JR, des présentateurs de journal télévisé comme PPDA, des philosophes comme BHL et même des princesses comme Lady Di, indique l'emprise du bref sur le public. La réduction du nom ou du prénom à son initiale semble devenir une marque de privilège qui, dans la société actuelle, reflète l'aura de popularité du dénommé et témoigne d'une reconnaissance concrète.

Pour prendre une métaphore culinaire, pendant longtemps les formes brèves ont été reléguées – et le sont encore dans certains cas : bandes-annonces, programmes courts à la télévision, publicité, génériques de films, mises en bouche et entrées, nouvelles écrites par des romanciers – au rôle d'apéritif, d'ouverture avant le plat principal (le film, le journal télévisé, le

14. On peut relier bien sûr cette disparition de la particule à la peur d'être reconnus comme aristocrates pendant la Révolution, mais le phénomène de réduction de la longueur des noms déborde largement cette explication.

roman...), destinés à faire patienter le destinataire et/ou à éveiller son intérêt, son désir. Mais de nos jours, force est de constater que le public a pris véritablement le goût du bref et du fragmenté, au point d'en faire parfois le centre de son intérêt au détriment des « plats traditionnels » – en témoigne, pour filer la métaphore, le goût des buffets, des tapas et autres plats asiatiques partagés, qui permettent de goûter un peu de tout plutôt que de se contenter d'une seule saveur.

Si, selon Arthur Walton Litz, la structure de la fiction brève américaine postmoderne fait écho à la discontinuité, à la fragmentation et à l'accélération qui caractérisent notre civilisation depuis les années 1970<sup>15</sup>, la modernité du bref a toutefois été pointée du doigt depuis bien plus longtemps. Déjà en 1906, dans son étude sur Charles Dickens, G. K. Chesterton l'explique au sujet de la nouvelle, mais on serait tenté d'élargir son propos à l'ensemble des formes brèves : « Notre attirance moderne pour la nouvelle n'est pas un épiphénomène ; elle est le signe d'un sens réel de la fugacité et de la fragilité ; elle signifie que l'existence est seulement une impression, et peut-être seulement une illusion<sup>16</sup>. » Présentée en tant que qualité positive, la brièveté incarne ici une condition existentielle de la modernité, un sens d'incertitude chronique qui s'inscrit dans un temps calculé en intensité plutôt qu'en minutes ou en heures<sup>17</sup>, pour mesurer la fragilité du réel à partir d'un cadre minimal d'artifice maximal. Et pourtant, ce que Chesterton reconnaît ici comme signe caractéristique de l'attrait moderne pour le bref fait curieusement écho aux stratégies des premiers poètes lyriques. Vingt-cinq siècles auparavant, ils fuyaient eux aussi les déclarations explicites et effets de causalité pour circonscrire l'intensité du temps par le biais d'images, ellipses et implications, comme par exemple Sappho le fait dans ce célèbre poème : « La lune s'est couchée ; les Pléiades aussi. Minuit. Les heures suivent leurs cours. Je reste seule sur ma couche<sup>18</sup>. » Faut-il alors parler du caractère intemporel de la forme brève ou bien considérer

15. Walton Litz, A., *op. cit.*, p. 713.

16. « Our modern attraction to the short story is not an accident of form ; it is a sign of a real sense of fleetingness and fragility ; it means that existence is only an impression, and perhaps, only an illusion. [...] We have no instinct for anything ultimate and enduring beyond the episode. » (Chesterton, G. K., *Charles Dickens*, London : Methuen, 1906, p. 85.)

17. Voir May, Ch., *The New Short Story Theories*, *op. cit.*, p. xix.

18. Sappho, citée dans Brasillach, R., *Anthologie de poésie grecque*, Paris, Stock 1950, Fragment 74, p. 95.

sa modernité comme un retour – un retour en force? Élisabeth Gavoille en évoquant les « modalités historiques » de la forme brève en littérature, rappelle ainsi que cette dernière revient de façon récurrente à travers les âges: « *brevitas* antique, idéal classique de plénitude et d'universalité, goût romantique pour le fragment, esthétique contemporaine de la rupture et de l'éclatement<sup>19</sup> ». Quant à l'ouvrage collectif *Musique et formes brèves* édité par Vincent Cotro, il montre bien que les genres musicaux sont concernés par la brièveté depuis au moins le xv<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>.

Dans le domaine artistique, plus généralement, le public a accordé dès leur invention une attention et un intérêt bien réels aux formes brèves, qui se sont multipliées dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Née au xix<sup>e</sup> siècle, la photographie est par exemple en relation étroite avec la forte accélération de la vie quotidienne et culturelle qui se manifeste dans les grands centres urbains de l'Europe et des États-Unis un peu avant la fin des années 1850. Elle a comme fonction de graver le moment désormais absent<sup>21</sup> de sa captation. Fixé, ce moment expose le rapport entre l'œil du photographe, le lieu et les sujets figurés dans un cadre de sélection qu'André Rouillé qualifie de documentaire<sup>22</sup> et qui fonctionne selon la logique du bref: les liens « emblématiques » associés au caractère machinique de la photographie la désignent comme l'image de la société industrielle, représentative des bouleversements de l'espace, du temps et des communications, mais aussi de la démocratie<sup>23</sup>, qui témoigne du tout en figurant le détail<sup>24</sup>. À ces caractéristiques s'est ajoutée, avec les progrès techniques, celle de l'instantanéité (dont le fameux cliché des appareils Polaroid a été le premier exemple au début des années 1970), donnant un accès immédiat à l'image photographique produite; ce que permettent aujourd'hui les applications Facebook, Instagram et Snapchat, qui ajoutent à cette immédiateté la mondialisation de la diffusion et, pour Snapchat ou les « stories » de Facebook, le caractère éphémère de l'accès, les images ou séquences d'images s'effaçant au bout de quelques heures.

19. *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*, É. Gavoille et Ph. Chardin (éd.), Paris, Kimé, 2017, introduction, p. 11.

20. *Musique et formes brèves*, V. Cotro (éd.), Bern, Peter Lang, coll. « Études de musicologie », 2018.

21. Berger, J., *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972, p. 10.

22. Rouillé, A., *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 29.

23. *Ibid.*, p. 29-30.

24. *Ibid.*, p. 126.

Quant aux arts visuels traditionnels, l'histoire de leur rapport avec la forme brève a été plus complexe. L'image, par l'appréhension synthétique, immédiate, qu'on en a (par opposition avec la linéarité et la longueur de l'appropriation d'un texte par exemple) a naturellement quelque chose à voir avec la brièveté, au moins du côté des récepteurs, les esquisses, les œuvres inachevées (volontairement ou non). Mais les aquarelles, dessins, pastels, fusains, etc. ont souvent été relégués au second plan, dans l'esprit du public et même des critiques, face aux « vraies » œuvres que semblent être les fresques ou les tableaux à l'huile et qui font aujourd'hui encore l'honneur des musées. Ce sont encore une fois de nouvelles formes d'expression artistique qui ont fait entrer de plain-pied le bref dans l'univers de l'art : le *street-art*, le *land-art*, l'art éphémère, etc. jouissent aujourd'hui d'une véritable notoriété.

Les choses semblent plus simples dans l'univers de l'audiovisuel, qui a, quant à lui, accueilli favorablement dès l'origine nombre de formes brèves : clips, publicités, mini-reportages, génériques, bandes-annonces, créations hybrides publiées sur le net en font partie, tout comme les courts-métrages de tous types<sup>25</sup>, du dessin animé au film expérimental d'auteur. Si l'on se fie aux critères d'Edgar Allan Poe selon lequel une fiction brève doit être reçue d'un seul trait au cours d'une ou deux heures et sans que l'on se lève de son siège<sup>26</sup>, il est possible de considérer aussi comme des formes brèves la plupart des longs métrages, pièces de théâtre, adaptations, spectacles scéniques, opéras et ballets. On peut prolonger cette liste en y ajoutant les séries qui, faites de brefs épisodes individuels, présentent une variante sérielle du bref (connue dans le domaine de la nouvelle sous les dénominations de *Short Story Cycle* ou *Short Story Sequence*). L'intérêt du public pour les courts-métrages est prouvé, si besoin est, par le nombre important de manifestations dédiées à ses différentes déclinaisons. De nombreux festivals

25. Si « le court métrage commercial subsiste grâce à la commandite publique ou privée et à l'aide de l'État », il ne faut pas oublier qu'il ne représente qu'une minorité de la production face au « documentaire de commande à usage interne » : films pédagogiques, scientifiques, médicaux, de formation professionnelle, etc. (*Le Court métrage français de 1945 à 1968 : De l'âge d'or aux contrebandiers*, D. Bluhner et F. Thomas (dir.), « Introduction », Rennes, PUR, 2005, p. 10)

26. Poe, E. A., « [...] requiring from a half hour to one or two hours in its perusal [...] at one sitting [...] », « Twice-Told Tales », reproduit dans Ch. May (ed.), *The New Short Story Theories*, Athens: Ohio University Press, P. 61.

lui sont en effet consacrés : en 2019, on en recense 32 en France<sup>27</sup>, 60 dans les autres pays européens<sup>28</sup>. Le succès de la Nuit des publivores, organisée depuis 1981 par Jean-Marie Boursicot et consacrée aux spots publicitaires, ne s'est jamais démenti, et, bien au contraire, sa durée s'est significativement allongée ; elle se déroule par ailleurs désormais dans un lieu de prestige, le Grand Rex, prouvant que le public est prêt à payer pour venir voir les meilleures publicités d'une soixantaine de pays.

Un autre phénomène contemporain qui favorise l'omniprésence des formes brèves dans notre monde est enfin l'apparition, grâce à internet, de nouveaux circuits de diffusion en dehors des médias traditionnels qui donnent un espace gratuit ou peu coûteux et souvent facile d'accès pour le public à des productions artistiques ou non, de professionnels comme d'amateurs, qui vont des bandes-annonces (*trailers*), voire des *fan-trailers* (voir l'article de Karima Thomas dans le présent volume) aux vidéo-clips (promotion, dans le domaine de la chanson du *single* face au traditionnel album) ou aux vidéos des Youtubers.

On le voit, l'omniprésence et le succès des formes brèves sont bien réels à notre époque. Mais en réalité, en les créant, en les observant, en les savourant, parfois au quotidien, nous en sous-estimons fréquemment les qualités intrinsèques.

#### *Méconnaissance/invisibilité de la forme brève*

Quand elles sont reconnues comme telles, les formes brèves font en effet l'objet de différentes accusations, qui génèrent fréquemment une forme de mépris : les défauts qu'on leur attribue le plus souvent, sans doute en lien avec une méconnaissance précisément de leur nature, sont les suivants : trop grande rapidité (le récepteur « reste sur sa faim »), facilité, éphémérité. D'une certaine façon, les formes brèves n'auraient pas le temps de laisser leur empreinte dans la mémoire des récepteurs et dans certains cas laisseraient même un sentiment d'inachevé, d'insuffisant ou d'inabouti.

C'est en premier lieu dans le domaine littéraire que les formes brèves semblent vouées à rester au second plan, malgré leur diversité, elle aussi souvent méconnue aujourd'hui. Quand on pense « littérature brève », on

27. Source Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Festival\\_de\\_courts\\_m%C3%A9trages\\_en\\_France](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Festival_de_courts_m%C3%A9trages_en_France), consulté le 1<sup>er</sup> mars 2019.

28. Source Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_de\\_festivals\\_de\\_courts\\_m%C3%A9trages\\_en\\_Europe](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_festivals_de_courts_m%C3%A9trages_en_Europe), consulté le 1<sup>er</sup> mars 2019.

songe aussitôt à la nouvelle ou au conte, en oubliant les autres formes, pourtant fort nombreuses, comme le souligne par exemple Gérard Dessons :

[...] on recense sous cette terminologie : des discours formulaires, souvent sapientiaux (adage, aphorisme, apophtegme, axiome, caractère, devise, dicton, épitaphe, lieu commun, maxime, pensée, précepte, proverbe, réflexion, saillie, sentence), des discours réduits, incomplets ou inachevés (brûlé, esquisse, étude, fragment, liste, note, remarque), des discours enchâssés, liés à une théorie de la discontinuité (anecdote, citation, épigraphe, *exemplum*, *topos*), des discours cryptographiques (charade, devinette, emblème, énigme), des discours « à effets » (blague, blasphème, concetto, dédicace, épigramme, *exemplum*, injure, mot, trait d'esprit, slogan, *witz*), des formes littéraires courtes (allégorie, almanach, ariette, conte, dit, épître, fable, fabliau, haïku, lai, nouvelle, parabole, quatrain moral, *short-story*). Cette liste n'étant pas, évidemment, exhaustive<sup>29</sup>.

Pour ce qui est de la fiction brève, celle-ci trouve ses origines dans la tradition orale du mythe, du conte, de la fable<sup>30</sup> et est, directement ou indirectement, à l'origine des formes longues : de l'épopée, qui se constitue de séquences brèves mises en « chants » (*odes*) « cousues ensemble » par des rhapsodes<sup>31</sup>, et du roman – qui descend de l'épopée<sup>32</sup>. Les formes longues coexistent avec les formes brèves dans un rapport que la critique moderne a souvent décrit comme antagoniste, au profit des premières, surtout du roman. Les formes de fiction brève possèdent aussi leurs lettres de noblesse (ancienneté, chefs d'œuvres, grands auteurs, théoriciens), et font l'objet d'une production abondante et continue. Mais pour autant, la forme brève semble, en tout cas en France, rester peu lue, peu reconnue par l'institution, en grande partie oubliée des histoires littéraires, comme si elle ne pouvait

29. Dessons, G., *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Éditions Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2015, p. 25-28. On pourrait objecter que Gérard Dessons mêle de réelles formes brèves avec des traits et figures relevant plutôt de la rhétorique (le *conchetto* par exemple), voire avec des concepts plus abstraits (comme le *witz*).

30. Voir May, Ch. (ed.), *The New Short Story Theories*, op. cit., introduction, p. xvii.

31. Voir Van Gorp, H., et al., *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris, Honoré Champion, 2001, p. 180. Notons que « rhapsode » signifie celui qui coud les odes ensemble.

32. Hegel, par exemple, qualifie le roman comme l'actualisation « bourgeoise » et « moderne » de l'épopée. Hegel, G. W. F., « La Poésie », dans *L'Esthétique*, tome 2, Paris, Le livre de poche, 1997 [1<sup>re</sup> éd. 1835-1837], p. 569.

se défaire d'un préjugé tenace à son égard, et ce même si elle est parfois revendiquée par des auteurs et des critiques comme un genre<sup>33</sup>.

Il en va autrement dans les pays anglo-saxons, du moins pour la nouvelle. En Grande-Bretagne, en particulier, malgré une évolution que la critique a souvent considérée « à l'ombre du roman<sup>34</sup> », la nouvelle s'affirme en effet comme genre à part entière. Le rôle joué par les revues, surtout par la très influente *The Yellow Book* vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est essentiel dans la direction que la nouvelle prend à l'époque du modernisme<sup>35</sup>. Aux États-Unis, l'émergence de la littérature coïncide avec celle de la nouvelle en tant que genre littéraire national<sup>36</sup>. Définie par Edgar Allan Poe à partir de la tradition de la romance en Europe<sup>37</sup>, elle devrait être lue « d'un seul trait<sup>38</sup> » et reposer sur un principe d'effet unique<sup>39</sup>. Loin d'y être sous-estimée, elle constitue l'un des domaines d'excellence des auteurs lauréats du prix Nobel dont les uns la cultivent avec virtuosité<sup>40</sup> à côté d'œuvres plus longues, et les autres la pratiquent de manière exclusive<sup>41</sup>.

Une accusation latente à l'égard de ces formats brefs est aussi celle de la facilité et de la trop grande rapidité supposées dans l'exécution : en littérature, par exemple, l'auteur ne prendrait pas le temps de dévelop-

33. Voir les remarques d'Yvon Houssais dans le présent volume. On notera toutefois que si la plupart des textes théoriques portent sur la nouvelle, certains critiques commencent à s'intéresser aux formes brèves littéraires de façon globale. Voir par exemple Dessons, G., *La Voix juste. Essai sur le bref*, *op. cit.* ; ou Roukhomovsky, B., *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 2001.

34. Head, D., *The Cambridge History of the English Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 1.

35. *Ibid.*, p. 5.

36. Walton Litz, A. (ed.), *Major American Short Stories*, *op. cit.*, pp. 3-4. C'est le nouvelliste irlandais Frank O'Connor (1903-1966), qui réitère l'idée selon laquelle les écrivains américains ont élevé la nouvelle au niveau de « forme d'art nationale » dans son ouvrage séminal *The Lonely Voice* (1963).

37. Telle qu'elle se développe notamment chez Goethe, Tieck ou Schlegel dont on reconnaît l'influence chez Washington Irving et Nathaniel Hawthorne. Voir May, Ch., *op. cit.*, p. xvi.

38. Voir *supra*, note 26.

39. May, Ch., *op. cit.*, p. 522.

40. Comme Rudyard Kipling (1907), Rabindranath Tagore (1913), William Faulkner (1949), Ernest Hemingway (1954), John Steinbeck (1962), Samuel Beckett (1969), Patrick White (1973), Nadine Gordimer (1991), Toni Morrison (1993) et Doris Lessing (2007).

41. Comme Isaac Bashevis Singer (1978) et Alice Munro (2013).

per ses idées, analyses, descriptions : il schématiserait et styliserait trop. La critique est rarement explicite, mais de façon sous-jacente, l'on comprend bien que dans l'esprit de ses contempteurs, un écrivain ferait en somme des nouvelles par incapacité d'écrire des romans. Cette conviction est si répandue chez le public que des auteurs la véhiculent eux-mêmes, avec plus ou moins de sincérité. Ainsi, parmi les plus illustres, certains disent mépriser la nouvelle, même s'ils en produisent d'excellentes. En 1929, F. Scott Fitzgerald affirme détester écrire des nouvelles et n'en faire que six par an, juste pour pouvoir ensuite composer tranquillement ses romans<sup>42</sup>. En effet, avant le krach de 1929, les auteurs connus étaient mieux payés pour écrire une nouvelle qu'un roman<sup>43</sup>. Anthony Burgess avoue aussi regarder la nouvelle avec dédain<sup>44</sup>. Il est vrai que l'immense majorité des nouvelles et des romans-feuilletons du XIX<sup>e</sup> siècle publiés dans la presse grand public, et qui n'ont d'ailleurs pas eu l'honneur d'être publiés en livres, sont aujourd'hui disparus au sens propre du terme, ce qui se justifie pour beaucoup par une médiocrité certaine. Dans le domaine de l'art, la question de la rapidité dans la réalisation de l'œuvre se pose également, depuis le scandale des *ready-made* de Duchamp ou du minimalisme de l'art abstrait dans les années 1910, réactivé par le pop-art à la fin des années 1950 : la forme brève a-t-elle permis l'avènement d'un art vite fait ? Certains ont en tout cas parlé en leur temps de dégénérescence. Du côté du récepteur, petits formats ou formes brèves, comme « objets de consommation quotidienne<sup>45</sup> », seraient-ils également plus faciles d'accès que du long – pour lequel on n'aurait plus le temps ? En témoignerait par exemple le succès

42. « I hate writing short stories, and only do my six a year to have leisure to write my novels » (Turnbull, A., *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, New York: Scribener, 1963, p. 206). Notre traduction.

43. Voir Scofield, M., *The Cambridge introduction to the American Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, note 2, p. 250.

44. *Journal of the Short Story in English*, no. 2, jan. 1984, pp. 31-47.

45. Formule employée par Marie Vicet, qui cite elle-même Jean-Michel Bertin, directeur artistique et concepteur du trailer de l'exposition *Playback* (Musée d'art moderne de la ville de Paris) sur le clip vidéo, disponible sur <https://www.dailymotion.com/video/x3lkck>, consulté le 3 mars 2019. Voir Vicet, M., « Quelle place pour le clip vidéo au musée ? De sa reconnaissance muséale à sa remise en question, à travers trois expositions françaises (1985-2007) », *exPosition*, 2 octobre 2017, <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/vicet-clip-video-musee-expositions-france/%20>, consulté le 28 février 2019. Les trois expositions en question sont *Les Immatériaux* (1985), *Paysage du clip* (1985) et *Playback* (2007).

des magazines type *20 mn* qui arborent leur brièveté dans leur titre, des mangas qui doivent pouvoir être jetés à l'issue d'un trajet quotidien, ou encore des histoires à lire en attendant son tour dans les mairies, à la CAF (Caisse d'allocations familiales) ou chez les médecins. On remarque d'ailleurs que dans certains cas, comme *20 mn*, ou encore les vidéos « Bref » sur Canal+, les « Programmes courts » sur ARTE<sup>46</sup>, le titre du journal ou du programme affiche non pas un contenu (comme *Le Monde*, *Des racines et des ailes...*) mais la forme brève elle-même du support médiatique, comme si c'était cette forme qui comptait le plus pour les destinataires. Dans ce cas de figure, le bref serait de l'ordre de l'insignifiant, du jetable, du fragile, de l'éphémère... Et le producteur de formes brèves artistiques serait au pire un amateur, au mieux un futur « vrai écrivain/artiste » qui fait ses gammes.

Par ailleurs, si le format bref est omniprésent dans notre monde, dans nos métiers comme dans nos loisirs, il est rare de s'interroger à son sujet. Quant aux chercheurs dans les domaines artistiques et plus généralement dans les sciences humaines, ils ont tendance à ne pas manifester d'intérêt pour les formes brèves en soi, non pas parce qu'elles ne seraient pas importantes mais parce qu'elles ne sont pas identifiées comme telles et donc encore moins nommées. De fait, les spécialistes de domaines artistiques (arts du spectacle, peinture, photographie, cinéma, audiovisuel, musique...) traitent plutôt d'autres notions qui sont intimement liées (l'éphémère, le *non finito*, le fragment...), ou définissent leur objet d'étude en recourant à d'autres notions que le bref (par exemple le court-métrage sera défini en termes de durée). Certaines institutions muséales, s'intéressent aux nouvelles productions artistiques brèves – mais encore une fois souvent de façon ciblée –, tels le Centre Pompidou<sup>47</sup> et le Musée d'Art moderne de la ville de Paris pour le *street-art* ou le clip vidéo<sup>48</sup>, ou encore le Musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne<sup>49</sup>.

46. Voir la brève histoire de la mythologie grecque – 50 nuances de Grecs : <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-014936/50-nuances-de-grecs/> ou les bandes-annonces d'ARTE <https://www.youtube.com/channel/UC6pPabfGelV-uQjZ6Z92yvA> etc. toutes disponibles ensuite sur YouTube.

47. Voir par exemple le dossier pédagogique sur le fragment réalisé par le Centre Pompidou-Metz à l'occasion de l'exposition « Chefs-d'œuvre? », disponible sur [https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2010-11\\_chefs-doeuvre\\_approches.pdf](https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2010-11_chefs-doeuvre_approches.pdf), consulté le 12 mars 2019.

48. Voir Vicet, M., art. cité.

49. Voir le livre de Hegyi, L., *Micro-narratives - Tentation des petites réalités*, Paris, Flammarion, 2008, paru à l'occasion de l'exposition du même nom.

Plusieurs études ciblées sur des thèmes précis ont ainsi été publiées<sup>50</sup>. Mais seul l'audio-visuel et le domaine de la musique ont fait pour le moment l'objet de publications un peu plus transversales<sup>51</sup>. Un intérêt bien réel semble toutefois se faire jour depuis quelques années<sup>52</sup>, avec la publication des actes du colloque *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*<sup>53</sup> qui comporte une section « Croisement de formes brèves : texte et image », portant sur les emblèmes et la photographie. Viennent aussi d'être publiés chez Classiques Garnier (2019) les actes du colloque de Cerisy de 2015 *Le format court : récits d'aujourd'hui*<sup>54</sup>, qui comportait quelques interventions sur des objets non-littéraires (le court-métrage, twitter, les pictogrammes...). Et on attend avec impatience la publication du colloque « Les formes brèves, de l'imprimé au numérique (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles) », qui s'est tenu en mars 2017 à Dijon, sous la direction de Vincent Chambarlhac,

50. Voir, entre autres Porcile, F., *Défense du court métrage français*, Paris, Éditions du Cerf, 1965 ; Évrard, J., Kermabon, J., *Une encyclopédie du court métrage français*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2004 ; Méranger, Th., *Le Court métrage*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2007 ; Jullier, L., & Pequignot, J., *Le Clip : histoire et esthétique*, Paris, Armand Colin, 2013 ; « Watching Music. Cultures du clip musical », Revue *Volume!*, Éditions Mélanie Seteun, 2018/1 (14:2) ; Buci-Glucksmann, Ch., *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003 ; Lorin, Cl., *L'Inachevé*, Grasset, 1984).

51. Voir Cheymol, J.-B., *La Brièveté audiovisuelle*, Paris, L'Harmattan, 2011 ; *Les Formes brèves audiovisuelles*, Sylvie Perineau (éd.), Paris, CNRS Éditions, 2013 ; et *Musique et formes brèves*, V. Cotro (éd.), Bern, Peter Lang, coll. « Études de musicologie », 2018.

52. À noter que nous menons depuis 2017 une vaste réflexion au sein de l'axe « Nouvelles et formes brèves » de l'équipe d'accueil CIRPaLL, dont cet ouvrage est l'un des aboutissements. Ces travaux se veulent un élargissement de ceux du CRILA sur la « short fiction », qui sont publiés depuis une trentaine d'années dans le *Journal of the short story in English (JSSE)*. En 2013, à l'initiative du CRILA, de l'Université Catholique de Louvain et d'Edge Hill University en Grande Bretagne, une Société savante européenne a été créée, l'European Network for Short Story Research (ENSFR). Un réseau des chercheurs s'est ainsi constitué à l'échelle internationale autour du concept de « forme brève », plusieurs manifestations scientifiques ont été organisées à Angers et dans plusieurs villes européennes ; un volume collectif est prévu sur *Les temps de la fulgurance. Forces et fragilités des formes brèves* ; et un colloque sur « Forme brève et adolescence » a été organisé les 19-21 juin 2019.

53. *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*, É. Gavaille et Ph. Chardin (dir.), Paris, Kimé, 2017.

54. Voir le programme sur <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/formatcourt15.html>, consulté le 12 mars 2019.

Jean-Numa Ducange et Julien Hage; et vient enfin d'être publié le colloque « Formes brèves et modernité » organisé à Nantes en janvier 2018 sous la direction de Walter Zidaric<sup>55</sup>. Ils permettront une intéressante confrontation entre des formes brèves appartenant à des champs disciplinaires des sciences humaines et sociales divers.

Même si, dans ce champ des SHS, l'intérêt pour certaines formes brèves est plus marqué de nos jours qu'il y a vingt ou trente ans, elles semblent devoir souffrir du même manque de reconnaissance qu'en littérature, comme le montre par exemple la remarque de Marie Vicet sur le vidéo-clip :

Pendant longtemps, et encore aujourd'hui, les réalisateurs de clip sont restés très souvent inconnus du grand public – et d'autant plus à l'époque –, leur nom n'étant pas indiqué lors de la diffusion du clip à la télévision. Jean-Paul Fargier et Christophe Bargues<sup>56</sup>, en les citant un à un, les sortaient ainsi de leur anonymat. Ils leur rendaient leur statut d'auteurs voire d'artistes. Et pour aller plus loin, reconnaître les réalisateurs comme auteurs de leur clip permettait également d'admettre le clip comme une œuvre ou un objet autonome, et non plus comme une simple forme promotionnelle<sup>57</sup>.

Cette remarque pourrait valoir pour les courts-métrages, qui ont leur moment de gloire au moment des festivals, mais disparaissent complètement du circuit de la diffusion ensuite, ce qui nuit bien évidemment à leur notoriété. Ils restent d'ailleurs d'un accès limité à un cercle assez fermé d'amateurs qui se rendront dans ces festivals ou autres manifestations centrées sur le sujet, alors que jusque dans les années 1960 – avant l'irruption de la publicité – ils faisaient l'ouverture des longs métrages, ce qui leur donnait plus de visibilité. Ils étaient cependant souvent désignés par les expressions « films de première partie » ou « complément de programme<sup>58</sup> », comme le rappellent Dominique Bluher et François Thomas. Ces derniers soulignent que « cette terminologie atteste la situation de subordination qui est presque toujours celle du court-métrage<sup>59</sup> ».

55. Publication dans le n° 9 des *Cahiers de L'AMO, Atlantide*, sous la direction de W. Zidaric, 2019.

56. AGP, exposition *Les Immatériaux*, Box 94033/236 : « Projet et Devis pour un montage vidéo sur les clips vidéo », de J.-P. Fargier et Ch. Bargues, non daté.

57. Vicet, M., art. cité.

58. Voir *Le Court métrage français de 1945 à 1968 : De l'âge d'or aux contrebandiers*, D. Bluher et F. Thomas (dir.), « Introduction », Rennes, PUR, 2005, p. 10.

59. *Loc. cit.*

À cela s'ajoute le fait que le court-métrage amateur, souvent au format 16 mm, pose un problème supplémentaire pour la diffusion, les salles n'étant pas toujours équipées de projecteurs adéquats.

Généraliser la réflexion sur la « forme brève » aux autres domaines des sciences humaines et sociales ne relève pas non plus de l'évidence, car là encore, elles n'ont pas vocation à la prendre comme objet d'étude. La sociologie et les sciences de l'information et de la communication font en ce sens exception car elles ont développé tout un pan de leurs recherches autour du thème des nouvelles pratiques générées par les nouveaux moyens de communication (internet, youtube, sms, facebook, twitter...). La brièveté peut aussi intéresser les chercheurs d'autres domaines disciplinaires comme cadre d'analyse ou comme outil. Ainsi que le prouvent entre autres exemples les travaux en didactique ou en FLE, les liens entre les formes brèves et l'enseignement sont toujours forts. Il est d'ailleurs à noter que leur rôle dans l'éducation avait intéressé dans le passé quelques illustres représentants du Grand Siècle. En effet, en 1668 à Versailles, Charles Perrault imagine un labyrinthe comme un fragment de forêt « fort épais et touffu, coupé d'un grand nombre d'allées qui se confondent les unes dans les autres<sup>60</sup> ». En suivant les instructions de l'auteur des *Contes*, André Le Nôtre crée ce Labyrinthe de Versailles dans les limites du « Petit Bois Vert<sup>61</sup> ». Décoré de 33 fontaines et 150 statues illustrant les fables d'Ésope<sup>62</sup>, ce labyrinthe combine l'émerveillement du conte et la morale de la fable, qui figure sous forme de quatrain, devant chaque fontaine et statue, dans un espace réduit, illustrant une esthétique du condensé : « en quelque endroit qu'on se trouve on en voit toujours trois ou quatre [fontaines et/ou statues] et souvent six ou sept à la fois<sup>63</sup> ». Dominé par une logique du petit, du bref et du condensé, ce cadre architectural contraste avec la

60. Perrault, Ch., « Le Labyrinthe de Versailles ». Disponible en ligne [http://misraim3.free.fr/divers2/le\\_labyrinthe\\_de\\_versailles.pdf](http://misraim3.free.fr/divers2/le_labyrinthe_de_versailles.pdf), consulté le 19 mars 2019.

61. Heitzmann, A., « Sondages dans le bosquet de la Reine (ancien Labyrinthe) » disponible sur le site du Château de Versailles, [http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/archeologie/bosquet\\_reine.pdf](http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/archeologie/bosquet_reine.pdf), consulté le 19 mars 2019.

62. Le Labyrinthe sera réalisé entre 1669 et 1674 au moment de la parution du premier volume des *Fables* d'Ésope traduits par La Fontaine (l'ouvrage est dédié d'ailleurs au Dauphin). Ses statues et fontaines, qui n'existent plus, sont représentées par Jacques Bailly, dans *Le Labyrinthe de Versailles* (enluminures, manuscrit). Ouvrage disponible en ligne sur <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/le-labyrinthe-de-versailles#infos-principales> consulté le 19 mars 2019.

63. Perrault, Ch., « Le Labyrinthe de Versailles », *op. cit.*

grandeur qui domine Versailles. Est-ce la raison pour laquelle Bossuet l'a choisi comme cadre pédagogique pour l'éducation du Grand Dauphin<sup>64</sup> dont il est le précepteur<sup>65</sup>? De nos jours, dans le domaine de la pédagogie, on a toujours recours à des extraits littéraires, contes, nouvelles, albums, BD etc. comme outils de travail ou encore à des contes en langues minoritaires traduits vers la langue cible, à des affiches, graffitis et slogans utilisés comme outils de médiation dans un objectif associant l'enseignement d'une langue vivante à une sensibilisation à l'altérité qui vise la dissolution de la hiérarchie entre les langues<sup>66</sup>.

Le recours au bref se rencontre aussi dans d'autres domaines, par exemple la psychothérapie (voir la réflexion d'Élisabeth Vincent dans le présent volume sur les principes et méthodes des thérapies brèves), ou l'histoire. En témoignent les travaux d'historiens sur le rôle des petites phrases de politiques, des slogans de manifestants ou des graffitis dans le cours des événements historiques. Dans *Les Surnoms les plus célèbres de l'Histoire*, Daniel Lacotte s'intéresse ainsi à la signification symbolique des surnoms donnés aux personnalités – par exemple « Dieu » ou « Tonton » pour Mitterrand –, ces surnoms agissant comme des raccourcis synthétisant telle ou telle facette du personnage<sup>67</sup>. Il s'agit bien en ce sens d'un travail sur des formes brèves, même si elles ne sont pas désignées comme telles. Déborah Cohen, de son côté, constate, dans « La politique hétérogène du peuple », que, de façon générale, les formes d'expression des gens du peuple sont brèves, fragmentaires, souvent orales, et ont été peu étudiées jusqu'à présent :

Le corpus d'une histoire politique du populaire n'est pas déjà formé mais à constituer à partir d'expressions dispersées et ponctuelles, à partir des bribes de paroles ou de gestes qui n'ont pas été reconnues comme politiques à l'époque, à partir de traces d'oralité. Leurs formes ne ressemblent en rien à

64. <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/le-labyrinthe-de-versailles> consulté le 19 mars 2019.

65. Mormiche, P., « Éduquer le Dauphin : *exempla*, image du père, éducation exemplaire? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2014. Disponible sur <http://journals.openedition.org/crcv/12368>, consulté le 19 mars 2019.

66. Voir Garcia, O., Wei, L. *Translanguaging. Language, Bilingualism and Education*. New York: Palgrave, 2014.

67. *Les Surnoms les plus célèbres de l'Histoire*, Paris, Pygmalion, 2010.

la fluidité, au caractère argumentatif ou narratif auxquels l'histoire des idées a l'habitude de se consacrer<sup>68</sup>.

Comme on le voit, les formes brèves ne suscitent pas l'intérêt en soi pour des spécialistes d'histoire sociale et politique mais en tant qu'on peut les regrouper en corpus représentatif du « parler » d'un groupe social, corpus qui pourra quant à lui être étudié<sup>69</sup>.

Cette méconnaissance des formes brèves tient peut-être aussi et surtout à la difficulté que l'on éprouve à les définir.

## Tentative de définition

### *Pour/Vers une poétique de la forme brève ?*

De fait, la définition de la notion de forme brève n'a rien de simple, surtout si on l'envisage de façon transdisciplinaire. L'articulation entre bref et court, entre espace et temps, complique cette opération, surtout lorsqu'on est tenté de proposer une définition essentialiste : quelle est l'essence du bref et du court ? Il s'agit de deux concepts fuyants qui en nécessitent un troisième, un point de référence stable, pour être définis. Par ailleurs, le rapport entre temporalité et spatialité fonctionne-t-il selon les mêmes proportionnalités dans toutes les formes brèves ? Le dialogue entre le côté matériel et temporel de chaque forme ne varie-t-il pas selon les domaines propres à chacune<sup>70</sup> ? Certes, certains journaux américains

68. Cohen, D., « La politique hétérogène du peuple », dans *Vers une histoire sociale des idées politiques*, C. Gaboriaux, A. Skornicki (dir.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 295-306. Citation p. 303.

69. Voir aussi Chambarlhac, V., « Quelques remarques sur la forme brève socialiste », billet publié sur Hypothèse, synthétisant une courte communication dans un atelier consacré le 27 mai 2016 aux formes brèves de l'imprimé au numérique, en amont du colloque du même nom organisé à Dijon, les 16 et 17 mars 2017. Accessible sur <https://eurosoc.hypotheses.org/files/2016/07/Formes-br%C3%A8ves-partie-1.pdf>, consulté le 28 février 2019.

70. Par exemple, l'« empaquetage » de bâtiments, de monuments, voire de paysages par Christo s'offre à la fois comme œuvre monumentale (la taille des lieux emballés est grande, tout comme le nombre de mètres de toile, de câble et de structure métallique est considérable) et comme art éphémère. On peut aussi penser aux gigantesques trompe-l'œil de l'artiste JR qui crée des illusions d'optique sur la pyramide du Louvre : la mise en place est longue, avec de nombreux bénévoles, pour une performance qui dure seulement un week-end (voir <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/pyramide-du-louvre-decouvrez-l-incroyable-trompe-l-oeil-de-jr-30-03-2019-8042928.php>, consulté le 30 mars 2019). Ce caractère de

ont en quelque sorte imposé un « format » de nouvelle (avec un nombre de signes déterminé, des dispositions structurelles reconnaissables par les passionnés du genre), auquel certains auteurs adhèrent naturellement (c'est le cas des nouvelles publiées chez *The New Yorker*, par exemple, calibrées pour un public exigeant, rédigées par une pléiade d'écrivains de premier ordre dont Alice Munro, Louise Erdrich, Jeffrey Eugenides ou Nadine Gordimer par exemple), même quand ils publient ailleurs. On peut aussi définir des dimensions de cadres pour les photographies et peintures<sup>71</sup>, un volume pour les sculptures, un temps limité (deux à trois heures au maximum) pour le visionnage d'une pièce de théâtre ou d'un film, etc. Toutefois, ces critères ne sont pas toujours pertinents. Une même pièce peut être plus longue à lire qu'à voir quand prolifèrent les didascalies (traditionnellement non prononcées sur scène<sup>72</sup>). Les choix du metteur en scène peuvent également abrégé des formes longues (c'est le cas de nombreux drames romantiques, jugés injouables tels quels) ou inversement allonger des formes brèves (comme le drame en un acte d'Oscar Wilde, *Salomé*, dirigé par Steven Berkoff en 1988 au Gate theatre de Dublin selon le principe du *slow motion*). Le concept de brièveté dans ce cas est particulièrement fuyant. Quant aux films, le nombre d'images mobiles par minute définit leur qualité et les met par là-même dans un rapport étroit avec le temps qui devient ainsi l'unité de mesure de leur longueur<sup>73</sup>.

---

brièveté temporelle ne permet-il pas alors de considérer ces créations artistiques comme des formes brèves ?

71. Une image (picturale ou photographique) qu'il est possible d'appréhender de façon synthétique et non linéaire, « d'un seul coup d'œil », peut ainsi être identifiable comme forme brève. Prenons comme exemple les *Nymphéas* de Monet : si nous nous plaçons au centre de la salle, même si les tableaux sont de très grandes dimensions, nous pouvons avoir une vue d'ensemble de chaque toile (contrairement à la Chapelle Sixtine ou à une fresque sur un mur entier, dont la totalité n'est accessible qu'en s'inscrivant dans une temporalité linéaire), comme autant de fragments à la fois indépendants et en lien avec un tout qui reproduirait l'étang de Giverny.
72. Dans certaines pièces (ex. G. B. Shaw, ou J. M. Barrie) dont les indications de mise en scène sont analytiques, le nombre de mots des dialogues peut être inférieur à celui des didascalies.
73. Mais dans le cas d'adaptation de romans au théâtre ou au cinéma se posent aussi des questions de format. Une trilogie comme *Le Seigneur des anneaux*, par exemple, a fait l'objet d'un choix particulier du réalisateur : plutôt que de produire un seul film très long (5 heures au minimum) qui aurait malgré tout forcément amputé une partie des éléments de l'intrigue tout en risquant d'être indigeste pour le spectateur et peu rentable pour les cinémas, Peter Jackson a préféré scinder l'histoire en

Souvent, la forme réduite dans l'espace induit – ou du moins correspond à – un certain type de contenu. Une analogie peut ainsi être faite entre une fiction brève, ou un poème bref, qui occupe un espace réduit dans les pages d'un livre<sup>74</sup>, et un tableau de petit format, qui sera saisi d'un seul coup d'œil, contrairement à un tableau de grande taille, et invitera plutôt à des contenus de détail ; on souligne fréquemment l'opposition entre les sujets plutôt intimistes (portrait, nature morte...) des petits tableaux hollandais rendus possibles par la technique de la peinture à l'huile, et ceux des fresques italiennes à la tempera qui présentent de préférence de grands ensembles et des personnages nombreux. Mais même un paysage vaste – une marine ou une place de village par exemple – prend une coloration différente si elle est réalisée sur un petit format.

Notion identifiable de notre époque, la forme brève est ici étudiée par le biais d'une approche croisée. Ce type d'approche présente l'intérêt de mettre en valeur des lignes de force communes aux différents objets brefs observés, qu'ils appartiennent au domaine de la littérature, des arts ou de la communication. Les rapprochements entre ces objets se révèlent tout à fait éclairants, par les effets d'échos, d'analogies, de ressemblances, voire de différences, qui se mettent en place et enrichissent la réflexion<sup>75</sup>. C'est ainsi, par exemple, que Michel Sandras indique que le poème bref peut

---

trois films, visibles dans un temps raisonnable (3 h 48, 3 h 55, 3 h 20). Ce sont déjà des films longs dans l'univers du cinéma contemporain, mais qui peuvent encore être visionnés en une seule séance, ce qui fait malgré tout d'eux des formes brèves par rapport à l'original, surtout si l'on reprend les critères définis par Edgar Poe.

74. Une micro-fiction, un sonnet ou un aphorisme se détachent même visuellement à l'intérieur d'une seule page, selon les conventions qui l'encadrent d'espaces blancs. Voir Anis, J., sur le sonnet : « quatre rectangles approximatifs de lignes inégales (disjoints par des interlignes) – deux grands suivis de deux plus petits – permettent au lecteur "averti" de formuler au premier regard une hypothèse sur le genre : je vais sans doute lire un sonnet » (« La visibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 88-101). Ils peuvent ainsi être saisis d'un seul tenant, à la façon d'une image, avant même d'être lus. Plus généralement, note Michel Sandras, « On lit au premier coup d'œil la page de théâtre, le poème, la lettre, la maxime, la table des matières, etc. Par contre, la page de roman peut ne pas différer de celle de l'essai. » (« Le blanc, l'alinéa », *Communications*, n° 19, numéro thématique « Le texte : de la théorie à la recherche », 1972, p. 105-114. Citation p. 105.)

75. Même si l'on ne parvient pas à une définition normative des formes brèves, on tentera de mettre en lumière leurs applications, leurs effets pour définir ces formes par ce qu'elles font plutôt que par ce qu'elles sont. Dans cette approche pragmatique, on peut envisager d'établir une typologie, plus qu'une essence.

être perçu comme l'équivalent d'un « arrêt sur image » au cinéma, ou de la saisie synthétique d'une photographie, une peinture ou un idéogramme<sup>76</sup>.

Federico Bravo explique non sans humour que pour définir le bref en littérature, il vaut mieux commencer par dire tout ce qu'il n'est pas, et avec quoi il ne doit pas se confondre. Et sa définition est elle-même une pirouette :

On dira, plus justement, que la forme brève est la forme marquée d'un système binaire qui oppose le bref non pas à ce qui est long, mais à tout ce qui n'est pas bref et qui peut, au demeurant, être ou ne pas être long. La brièveté n'est pas une affaire de dimension, mais une affaire de perception : est bref ce qui est perçu comme bref<sup>77</sup>.

On est tenté d'appliquer cette définition en creux à d'autres domaines que le littéraire. De fait, le bref ne doit donc pas se confondre avec le court, même s'il s'articule avec lui ; relevant éventuellement de l'esthétique de l'inachèvement ou inversement de celle de la clôture, une forme brève peut être discontinue, mais pas toujours ; elle peut, associée à d'autres formes brèves, s'inscrire dans la longueur, se rattacher à une notion de série... Le bref croise d'autres notions, jusqu'au paradoxe parfois : le simple, le concis<sup>78</sup>, l'intense, le dense... Articuler ces notions sans les confondre s'avère une tâche ardue et même périlleuse, d'autant qu'elles se mêlent souvent de façon complexe. Densité et insignifiance peuvent par exemple s'entrecroiser intimement, pour en définitive créer un surcroît de sens, comme le montre bien le texte de Gabrielle Reiner évoquant son court-métrage dans le présent volume. Rappelons par exemple la définition poétique que Maurice Pinguet donne du haïku : « Un bout de réel noté

76. Sandras, M., « Formes poétiques brèves et temporalité », dans *Poésie brève et temporalité*, M. Andro-Ueda, T. Takemoto, J. Walker (dir.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 21-32.

77. Bravo, F., « Stylistique des formes brèves », *Littéralité 5. Figures du discontinu*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 18-34. Citation p. 22.

78. L'écrivain Dominique Noguez fait remarquer avec ironie qu'il y a parfois des rapprochements un peu excessifs entre ces différentes notions, par exemple dans le cas des aphorismes : « L'aphorisme aspire à la concision. Mais la concision n'est pas nécessairement la simplicité. On peut être concis et complexe, concis parce que complexe et réciproquement. Il y a des aphorismes de Chamfort que je n'ai toujours pas compris. » (« De la brièveté en littérature (et en philosophie) : fragments, épigrammes et aphorismes », conférence à l'Institut de recherche sur le Japon contemporain, le 17 mai 2010, disponible sur <https://www.mfj.gr.jp/web/wp/WP-C-20-IFRJC-Noguez-10-07.pdf>, consulté le 12 mars 2019).

tel quel, dans son insignifiance<sup>79</sup> ». Jean-Pierre Aubrit relève quant à lui, à propos de la nouvelle, la « brièveté d'un genre où chaque détail fait sens, dans une pureté de lignes qui décourage l'insignifiance<sup>80</sup> ».

Se pose aussi la question de la perfection, ou au contraire de l'imperfection. La forme du sonnet est ainsi souvent interprétée comme reflétant la « perfection du manque », les deux tercets introduisant un léger déséquilibre dans la structure annoncée par les deux quatrains. Les formes « imparfaites » et inachevées sont particulièrement appréciées de nos jours, comme si notre civilisation était un peu lasse de la recherche de la perfection. Claude Lorin note par exemple que les œuvres inachevées « accidentelles » ont trop souvent rebuté la critique et les spectateurs, en ce qu'elles semblent un rappel de l'imperfection (l'artiste n'a pas réussi à être un démiurge, à aller au bout de sa création) : « l'inachevé *dé-figure* le figuratif. [...] Il est ratage de la vie d'une œuvre. » Mais selon lui, c'est précisément parce que « [l]a stylisation comme la vulnérabilité sont sources de sens » que l'œuvre inachevée est intéressante. Il évoque le sublime des idoles féminines cycladiques qui n'ont pas de visage. Ce sont réellement des œuvres, affirme-t-il, dans leur inachèvement même : « L'accident devient style<sup>81</sup>. »

Comme nous l'avons entrevu précédemment, dans les rapports entre photographie, articles de presse et fictions brèves, que ce soit sur le plan de la thématique, de l'esthétique ou de l'idéologie, il semble que les formes brèves partagent ainsi un certain nombre de principes. La condensation poétique, par exemple, trait fondamental de la nouvelle, peut être reconstruite dans d'autres formes brèves. Miró concentre ainsi en 1928, non sans ironie, l'essence de « la danseuse espagnole » dans un tableau constitué d'une plume accrochée à une épingle à chapeau traversant un bouchon en liège. Il suscite d'ailleurs l'enthousiasme de Paul Éluard, qui évoque le tableau en 1937 : « Une des deux femmes que j'ai le mieux connue, quand je la rencontrai [...], venait de s'éprendre d'un tableau de Miró : *Danseuse espagnole*, tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile<sup>82</sup>. »

79. Pinguet, M., *Le Texte-Japon*, Paris, Seuil, 2009, p. 31.

80. Aubrit, J.-P., *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », p. 141.

81. Lorin, Cl., *L'Inachevé*, Paris, Grasset, 1984, introduction, « silence/violences », [https://liseuse-hachette.fr/file/17473?fullscreen=1#epubcfi\(/6/6\[ch01\]/4/20/102/5:272](https://liseuse-hachette.fr/file/17473?fullscreen=1#epubcfi(/6/6[ch01]/4/20/102/5:272), consulté le 12 mars 2019.

82. « Naissance de Miró » (1937), *Donner à voir, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », I, 1968, p. 946-947.

Les formes brèves relèvent souvent à l'origine d'une contrainte imposée (le nombre de signes dans les colonnes des journaux au XIX<sup>e</sup> siècle, qui imposait leur format aux romans-feuilletons et nouvelles, le temps imparti aux émissions brèves à la télévision entre deux programmes longs, le nombre de caractères autorisés par twitter, la durée conventionnelle – 3 minutes – des chansons jusque dans les années 1970...): mais peut-on dire pour autant qu'on produit une forme brève par obligation, voire par dépit, faute de ne pouvoir faire plus long? et par conséquent fait-on du bref, en le comparant, toujours à son désavantage, à du long? Baudelaire, à la suite de Poe, se montre pourtant très affirmatif: « La nouvelle, plus resserrée, plus condensée [que le roman], jouit des bénéfiques éternels de la contrainte: son effet est plus intense<sup>83</sup>. » Il évoque ainsi la « beauté pythagorique » du sonnet:

Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. [...] Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini qu'un grand panorama vu du haut d'une montagne<sup>84</sup>?

Le cadre restreignant le point de vue sur le monde en ne donnant accès qu'à un fragment de ce dernier, crée en définitive plus d'effet par contraste que si ce réel était décrit exhaustivement. De fait, ce que, par définition, la forme brève ne possède pas en ampleur, elle le compense souvent en profondeur<sup>85</sup>. Cette dernière peut se définir à trois niveaux: elle peut être intrinsèque; être obtenue par une mise en relation par rapport à un ensemble auquel elle appartient (recueil, série, séquence, chronique...); ou plus généralement, se mettre en place *via* des effets d'intertextualité ou d'inter-icongité, avec d'autres formes d'expression.

83. Baudelaire, « Théophile Gautier », IV, dans *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 175.

84. Baudelaire, *Correspondance*, Lettre à Armand Fraisse, 18-19 février 1860, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, tome 1, p. 673.

85. Et la forme brève a aussi incontestablement gagné en autonomie, en littérature, notamment avec l'apparition de sites dédiés aux formes brèves littéraires, qui permettent de s'abstraire de la forme figée du livre imprimé; en musique, on promeut souvent aujourd'hui le *single*, là où autrefois on pensait « album » (dont le modèle peut être comparé à celui du recueil en littérature), ou dans le domaine de l'image mobile. Antoine Gaudin a ainsi écrit sur le vidéoclip un article au titre significatif: « Le vidéoclip: de la forme brève cinématographique au médium autonome », dans *Les Formes brèves audiovisuelles*, S. Perineau (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 169-185.

De fait, c'est d'abord en soi que le bref peut être profond. Eugène Guillevic l'exprime de façon fulgurante dans un poème rappelant la forme synthétique des haïku :

Tout à coup,  
L'œil de ce moineau  
Devient l'équivalent  
De l'océan<sup>86</sup>.

Par un phénomène d'analogie, de glissement, le microcosme devient l'équivalent du macrocosme pendant un court instant rendu possible par la magie du format bref. Ce dernier semble effectivement être une fenêtre ouverte sur le monde<sup>87</sup>, voire le susciter dans l'espace restreint qu'il occupe. Il n'est pas anodin que des poèmes tels que « Derrière ce ciel éteint » de Supervielle ou « Le pain » de Ponge mettent en scène de véritables genèses à partir de l'évocation d'un paysage brésilien vu d'un navire s'approchant de la côte ou de la description d'un simple pain en train de lever puis de cuire. On pense aussi aux miniatures des frères de Limbourg dans *Les Très riches heures du Duc de Berry*, notamment la grande miniature dite « exceptionnelle », qui représente dans une seule image ronde les différentes étapes de l'histoire d'Adam et Ève chassés du Paradis<sup>88</sup>. On peut être tenté par ailleurs d'établir une analogie avec les œuvres inachevées. Pour le peintre Vasari, c'est sans doute dans l'ébauche, plus que dans l'œuvre achevée en définitive, que se trouve quelque chose de la « fureur » créatrice. Comme il le dit à propos du célèbre bas-relief de Donatello pour la *cantoria* de *Santa Maria del Fiore*, « [d]ans l'ébauche, l'artiste en proie à l'inspiration exprime souvent sa pensée en quelques traits et ne fera parfois que l'affaiblir par l'effort et l'application<sup>89</sup> ». Une forme brève peut donc exister en soi, de façon autonome, comme une entité à part entière.

86. Guillevic, E., *Maintenant*, Paris, Gallimard, NRF, 1993, p. 53.

87. Michel Delon affirme ainsi dans une belle formule que « l'univers du roman est emblématiquement fermé sur lui-même, celui de la nouvelle fait jouer l'ombre et la lumière, le visible et l'indicible » (Préface aux *Crimes de l'amour* de Sade, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2014, p. 6).

88. Miniature attribuée à Jean de Limbourg, *Le Paradis terrestre*, folio 25, dans *Les Riches Heures du Duc de Berry*, vers 1410-1411, Musée de Condé, Ms. 65.

89. Pensée exprimée par Giorgio Vasari en 1568 (*Les Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens*, éd. et trad. A. Chastel, Champigneulle, Berger-Levrault, 1983, 2<sup>e</sup> éd.), tome III, p. 86).

En même temps, et c'est son deuxième niveau de profondeur, il s'agit, selon un paradoxe fécond, d'une forme ouverte sur d'autres formes brèves<sup>90</sup>. Comme le note avec perspicacité Oscar Wilde, « [p]our connaître la qualité d'un vin, nul besoin de vider le tonneau<sup>91</sup> ». La forme brève peut en soi donner une idée du tout. Selon Pierre Tibi, la figure de la synecdoque (la partie pour le tout) est en effet fondamentale pour définir la fiction brève<sup>92</sup>. Bernard Roukhomovsky souligne à propos de la forme brève littéraire qu'« elle est à la fois tout et partie, et par là se donne à lire *concurrentement* de deux manières : comme parole absolue, indépendante et se suffisant à elle-même, *mais aussi* comme élément d'une série dans laquelle elle est prise et dans laquelle elle est susceptible de faire entendre un autre sens, un autre son<sup>93</sup>. » Ce principe pourrait s'appliquer à d'autres domaines, la photographie et la peinture en particulier – on pense infailliblement aux effets produits par les séries picturales, à l'instar des représentations de la cathédrale de Rouen par Monet à différents moments de la journée. L'impressionnisme est sans doute le premier mouvement pictural à donner à des œuvres fondées sur les effets d'inachevé, de fulgurant, d'indéfinissable et de fuyant, une légitimité d'œuvres artistiques brèves à part entière : ce mouvement s'ancre dans la brièveté dans des formes, qui souvent se font écho entre elles. Comme pour la photographie, l'impression (au sens technique du terme) rejoint en ce sens une forme de révélation, voire pour faire le lien avec le sacré et le littéraire<sup>94</sup>, d'épiphanie. Sur

90. Comme le dit Michel Lafon dans « Pour une poétique de la forme brève », « la forme brève n'est pas une forme solitaire, mais au contraire une forme solidaire » (« Pour une poétique de la forme brève », ([https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1997\\_num\\_18\\_1\\_1237](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_18_1_1237)), p. 15).

91. « To know the vintage and quality of a wine one need not drink the whole cask », *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. IV, *Criticism. Intentions*, Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 146. Notre traduction.

92. Pierre Tibi la qualifie de « figure-mère » (« La nouvelle : essai de compréhension d'un genre. », dans *Aspects de la nouvelle*, II, Cahiers de l'université de Perpignan, 18, premier semestre 1995, p. 9-76. Citation p. 62-69).

93. Roukhomovsky, B., *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 2001, « Introduction », p. 8.

94. Voir en particulier la définition de l'épiphanie littéraire par James Joyce : « By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments » dans *Stephen Hero*, Th. Spencer (ed.), New York: New Directions Press, 1944,

un autre plan esthétique et intellectuel, les autoportraits obsessionnels de Rembrandt ou de Van Gogh, par le biais de la dialectique entre esquisse et œuvre aboutie pour le premier, par l'ouverture expressionniste pour l'autre, permettent de mesurer les variations des êtres et des choses au passage du temps. Dans un tout autre domaine, la publicité joue aussi de ces effets de sérialité, certaines marques construisant au fil du temps de véritables sagas<sup>95</sup>. Par ailleurs, les formes brèves instaurent un rapport particulier aux formes longues dans lesquelles elles s'inscrivent souvent, que ce soit dans l'espace ou le temps, rapport qui s'apparente aussi à celui de la partie au tout. Le phénomène est évident dans le monde de la communication : pour s'être abrégés, les messages – tweets, SMS, posts –, sont rarement isolés et fonctionnent plutôt selon des principes de sérialité, qui, en définitive, les inscrivent dans une forme de longueur.

Rappelons aussi que la question du fragment et de son lien avec la totalité a intéressé les hommes depuis l'Antiquité ainsi que le montrent des mythes comme ceux d'Isis et Osiris, de la naissance de Dionysos et de la mort d'Orphée, tous en rapport avec le morcellement du corps d'un dieu ou d'un homme<sup>96</sup>. La valeur que la foi médiévale accorde aux saintes

---

pp. 210-211). Traduction : « Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phase mémorable de l'esprit même. Il pensait qu'il incombait à l'homme de lettres d'enregistrer ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentaient les moments les plus délicats et les plus fugitifs. » (Joyce, J., *Stephen le héros*, dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 511.)

95. Voir par exemple l'histoire des publicités pour Ricoré, rappelée par Véronique Richebois le 19 septembre 2016 dans *Les Échos executives*, « Ricoré revient aux sources de la saga », disponible sur <https://business.lesechos.fr/directions-marketing/communication/publicite/0211291982662-ricore-revient-aux-sources-de-la-saga-214137.php>, consulté le 16 mars 2019. Walter Zidaric nous avait aussi parlé des effets d'écho entre les différentes publicités pour le parfum Jean-Paul Gautier « Le Mâle », lors d'un workshop (Angers, 30 septembre 2016, non publié à ce jour).

96. Voir Grimal, P. « Isis », « Dionysos », « Orphée » p. 238, 126-128 et 332-333, dans *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1969. Nous renvoyons aussi aux réflexions de Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen qui font l'analyse des deux significations du mot, comme partie d'un tout brisé et disparu, et élément constitutif d'une œuvre conçue dès l'origine comme fragmentaire (*Fragments. Entre brisure et création*, F. Daviet-Taylor et L. Gourmelen [dir.], Rennes, PUR, coll. « Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire », 2016, « Avant-propos », p. 7-21).

reliques reprend l'intérêt ancien pour le fragment pour le charger d'un pouvoir d'évocation synecdochique du tout dont il faisait partie, et dont les formes brèves, en relation avec la problématique du fragment, sont dépositaires. Un fragment de statue, une symphonie inachevée contiennent en soi le souvenir de l'œuvre détruite ou restée virtuelle. C'est le même principe qui fait que les abrégés, les recueils de citations, etc. peuvent donner une idée de l'ensemble d'une personnalité, l'éventuelle miniaturisation du format participant à cet effet frappant de condensation<sup>97</sup>. On se souvient de la célèbre dédicace des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire à Arsène Houssaye :

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier<sup>98</sup>.

Cette modernité de Baudelaire définissant le fragment comme forme brève à part entière trouvera un écho dans l'impressionnisme, déjà évoqué plus haut. On voit ici en effet affirmée la dimension synecdochique qui attribue au fragment un statut et une légitimité d'entité face à un tout idéal ou réel qui l'englobe, ou non. Et cette métaphore du serpent, qui vaut pour des recueils de poèmes ou de nouvelles, ou pour des séries d'œuvres d'art, pourrait aussi être opérationnelle, dans notre monde contemporain, pour

97. Par exemple, *The Quotable Oscar Wilde* (Sheridan Morley (ed.), Philadelphia: Running Press Miniature Edition, London, 2013), se sert de l'esprit de repartie de l'écrivain pour en présenter le portrait à travers des citations issues de l'ensemble de son œuvre. Plus récemment, *Le Petit livre des Papas* présente la paternité à travers une centaine de citations d'auteurs de l'Antiquité jusqu'au temps présent (Paris, MiniLibri, 1999).

98. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 161.

certains types de séries télévisées, tel *Black Mirror*, dont chaque épisode est indépendant et peut être visionné dans un ordre indifférent<sup>99</sup>.

Le troisième effet de condensation et de profondeur des formes brèves est obtenu par leurs jeux d'intertextualité ou d'inter-iconicité<sup>100</sup> – qui les relie à la culture collective –, et donc de connivence entre producteurs et récepteurs. Ce phénomène de profondeur du bref se retrouve évidemment dans la nouvelle<sup>101</sup>, ou dans le conte, qui semble même par nature fondé sur l'intertextualité (hommage, reprise, réécriture, pastiche, parodie...<sup>102</sup>). Il en va de même dans la peinture où les effets d'échos sont récurrents, pour ne pas dire constants, y compris dans les œuvres contemporaines, qui peuvent dans certains cas se construire sur un véritable jeu avec la profondeur de l'inter-iconicité. Le *Triple autoportrait* (en anglais *Triple Self-Portrait*) de Rockwell en 1960, jouant sur une mise en abyme, met ainsi en place un effet d'écho impressionnant, non seulement par rapport au premier *Triple autoportrait* de l'histoire de la peinture (celui de Johannes

99. Les Anglo-Saxons utilisent le terme « anthology series » pour désigner une série de radio, de télévision ou de livres qui présente une nouvelle trame d'histoire et des personnages différents dans chaque épisode ou chaque saison, mais qui ont un lien par le thème qu'elles traitent toutes.

100. Outre l'intertextualité, le symbole, l'image, la citation, l'encodage intersémiotique (intermédialité), l'hétéroglossie sont quelques-uns parmi les procédés de condensation de sens les plus courants. Par ailleurs, la poétique du nom propre ouvre également une voie royale à la condensation de sens en faisant souvent du nom propre une microfiction ou une métafiction. C'est déjà le cas dans les histoires bibliques où, par exemple, le sens du nom d'Isaac, qui signifie en hébreu « rira », annonce plusieurs moments du récit : Abraham, Sarah et leurs servantes rient lorsque l'annonce leur est faite que Sarah, déjà vieille femme, accouchera d'un enfant (Isaac, précisément). Le père et le fils rient à la fin de l'histoire lorsque la vie d'Isaac est épargnée, et le nom d'Isaac prend alors tout son sens. (*Genèse*, XVII, 12-17 et Ouaknin, M.-A., *Le Livre des prénoms bibliques et hébraïques*, Paris, Albin Michel, 1997 p. 138.) Le nom propre comme élément de condensation de sens se retrouve d'ailleurs dans de nombreux titres d'œuvres (brèves ou non d'ailleurs), en particulier dans la littérature (*Jacques le fataliste*, *René*, *Hérodiade*, *Aurélien*...).

101. Et l'on pense en particulier au formidable appareil d'érudition des nouvelles d'un Borges par exemple.

102. Voir par exemple la synthèse sur le sujet par U. Heidmann et J.-M. Adam, dans *Textualité et intertextualité des contes*. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier..., Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle », 2010. Les contes « détournés » ou « inversés » sont légion dans la littérature contemporaine, pour la jeunesse comme pour les adultes.

Gumpff en 1646) mais aussi par rapport aux autoportraits de Dürer, Picasso, Rembrandt et Van Gogh, dont des reproductions sont punaisées sur la toile sur laquelle l'artiste peint son portrait en se regardant dans un miroir. Et cette mise en abyme est d'autant plus vertigineuse qu'elle introduit dans un espace de plus en plus réduit et de plus en plus surcodé (multiplication des couches sémiotiques) les divers formats brefs qui sont représentés : le miroir, censé reproduire le réel est lui-même peint, tout comme les photographies des autoportraits des peintres qui ont précédé Rockwell. Cette capacité d'atteindre une profondeur à la limite de l'insondable fait de la forme brève, comme nous le soulignerons plus loin, un véritable laboratoire ou creuset qui permet l'expérimentation et conduit au renouvellement de l'art de manière générale.

Mais on peut le trouver dans des domaines contemporains moins attendus. Le court-métrage analysé par Gabrielle Reiner dans le présent ouvrage, illustre bien ce cas de figure en s'ouvrant sur un système de références externes vertigineux. Même dans des domaines où l'on pourrait penser que les racines culturelles sont moins importantes comme le *street-art*, cet effet de profondeur est très net : les œuvres d'Ernest Pignon-Ernest sont caractérisées par la « transposition » d'œuvres connues, qu'il redessine en les interprétant, puis réinstalle *in situ* dans les rues des villes<sup>103</sup>. De façon plus ludique, le CyKlop, artiste adepte du *hacking* urbain (détournement de mobilier de ville), rappelle que le cyclope est un personnage universel qui traverse les âges (on le trouve en Grèce, chez les Celtes, au Japon...) et superpose à cet imaginaire celui de l'enfance, quand il transforme les potelets du mobilier urbain en Legos à un œil<sup>104</sup>.

103. Voir l'article de Liliane Louvel, sur la réinterprétation d'œuvres du Caravage, de Pasolini ou de Rimbaud par Ernest Pignon-Ernest dans les rues des grandes villes contemporaines, dans des œuvres éphémères dont seul demeure le souvenir imprimé sur des photographies (« Suaires de papier : Ernest Pignon-Ernest. Interventions et recouvrance », *Caliban, French Journal of English Studies*, n° 25, 2009, *L'art de la ville*, p. 501-512).

104. Voir Pujas, S., *Street art. Poésie urbaine*, Paris, Tana éditions, 2015, p. 29. La 4<sup>e</sup> de l'ouvrage rappelle aussi cette profondeur poétique du street-art : « Les artistes adeptes du détournement urbain ont l'art de déceler une silhouette dans un banal poteau, une banquette au bord d'un égout, une fenêtre dans un mur de brique. Ils savent métamorphoser un espace publicitaire en parenthèse poétique, faire naître un sourire d'un panneau signalétique. Ils n'ont pas oublié les rêveries de l'enfance, et construisent une histoire sur un détail infime. » Ajoutons qu'à cette profondeur voulue par le créateur peut s'ajouter un écho subjectif du côté du récepteur qui, en

Il semble ainsi que, pour reprendre la formule de Gérard Dessons au sujet de la brièveté dans la poésie moderne, « dire brièvement, ce n'est pas [...] dire plus en disant moins, c'est d'abord dire autrement<sup>105</sup>. » Et ce « dire autrement » propre à la forme brève suscite ainsi une réception différente de la part du public par rapport à la forme longue. La force de la forme brève naît de sa capacité de suggestion, réveillant l'imaginaire du destinataire, qui peut quasiment construire une forme longue à partir de ce riche substrat. La fin de la nouvelle de Barbey d'Aureville, « Le dessous de cartes d'une partie de whist », le montre bien : « L'émotion prolongeait le silence. Chacun restait dans sa pensée et complétait avec le genre d'imagination qu'il avait, ce roman authentique dont on n'avait à juger que quelques détails dépareillés<sup>106</sup> ». La forme brève donne à rêver, à méditer, elle fait appel à la subjectivité de chacun. L'« autrement » des formes brèves ne s'adresse pas aux mêmes fonctions d'esprit que les constructions causales des formes longues. Plus travaillées, plus concises, plus ramassées, pour accéder à notre perception, les formes brèves, du moins dans le domaine artistique, font valoir des qualités formelles qui touchent notre sens esthétique avant d'être comprises ; leur réception procure une satisfaction immédiate même si le sens n'en est pas saisi. C'est seulement dans un deuxième temps qu'elles atteignent notre conscience – si l'on se donne la peine de les déchiffrer<sup>107</sup>.

Dans ce jeu entre fausse simplicité et réelle complexité, constitué d'allusions et de références articulant l'implicite et l'explicite, la place et la fonction du récepteur de la forme brève sont de ce fait particulièrement importantes et intéressantes. Il doit pouvoir reconnaître sans trop

---

l'occurrence, en lien avec sa culture, pourra par exemple établir un rapprochement entre les réalisations du CyKlop et la tradition des bornes de forme quadrangulaire, le plus souvent en marbre, indiquant des noms de voies dans les villes antiques (Grèce, puis Rome), surmontées d'une tête d'Hermès et pourvus d'un sexe, qui appartenaient elles aussi à un mobilier urbain, celui de l'Antiquité.

105. Dessons, G., « La notion de brièveté », *La Licorne*, 1991, n° 21, p. 3-12.

106. Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003, p. 231.

107. On peut prendre l'exemple de cet aphorisme paradoxal : « Il n'y a que deux tragédies dans la vie : l'une est de ne pas satisfaire son désir ; l'autre de le satisfaire » (Oscar Wilde, *L'Éventail de Lady Windermere*, acte III : « In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it »). Sa réception procure une satisfaction immédiate et suscite le sourire, même si le sens n'en est pas forcément immédiatement saisi.

de difficultés ces références pour que la communication passe : le principe des abréviations dans le « parler Net<sup>108</sup> » ne fonctionne par exemple que parce qu'elles sont aisément compréhensibles (« à+ » pour « à plus tard ») ou parce que les codes sont bien partagés (« tkt » pour « ne t'inquiète pas »). Cet appel à une culture commune se retrouve dans les domaines artistiques et littéraires. Marie Vicet rappelle ainsi qu'un clip est destiné à renforcer l'image de marque du chanteur et de sa chanson, et est par conséquent fréquemment caractérisé par « des images facilement repérables, rapidement identifiables, instantanément décodables, donc hypercodées, hyper-connuës, hyper-définies<sup>109</sup> ». Il existe ainsi des codes que les « initiés » reconnaissent d'une fois sur l'autre. Si la compréhension du fonctionnement de ces codes n'est pas nécessaire à la réception de l'élément singulier, elle augmente le plaisir du spectateur qui en connaît et reconnaît l'usage en créant un sentiment de communauté par cette connivence qui est de l'ordre du symbolique.

La forme brève apparaît ainsi comme le lieu d'un appel à la connivence, à la complicité entre producteur et récepteur. Mais, au moins dans le cas de l'art et de la littérature, elle exige aussi sans doute du destinataire une présence et une acuité accrues, un goût de l'interprétation et du décryptage, mais peut-être aussi du mystère insoluble. Si certaines formes brèves peuvent obéir à une logique de clôture (la plupart des contes par exemple se caractérisent par un début *ab ovo* et une fin fermée), d'autres peuvent largement déborder leurs limites affichées et complexifier la réception : la nouvelle peut ainsi perturber ses lecteurs avec des débuts in *medias res* et des fins ouvertes, ces débordements lui permettant de représenter des temporalités qui dépassent largement les moments d'existence et tranches de vie qu'elle met en scène. Dans l'art, on songe à ces natures mortes ou ces portraits qui mettent en scène des mouches et autres insectes sortant du cadre, comme pour nier les bordures de l'œuvre, et peut-être en relativisant le sens<sup>110</sup>. Plus généralement, le lecteur ou le spectateur peut être

108. Formule utilisée par Rachel Panckhurst, dans « Short Message Service (SMS) : typologie et problématiques futures », dans *Polyphonies, pour Michelle Lanvin*, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2009, p. 33-52. Disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00443014/document>, consulté le 17 mars 2019.

109. « Quelle place pour le clip vidéo au musée? », art. cité.

110. Voir par exemple *Le Portrait d'un Chartreux* du peintre primitif flamand Petrus Christus (1446), qui met en scène autour du portrait du moine un cadre en trompe-l'œil sur lequel est posée une mouche qui semble ne pas être *dans* le

invité à compléter, voire à achever lui-même l'œuvre, qui fait ainsi appel à son imaginaire, voire à sa créativité. Il faut imaginer ce qui provoque l'effroi du personnage du *Cri* de Munch, ou ce que deviendra Lullaby, pour laquelle, à la fin de la nouvelle du même nom de Le Clézio, le monde reste un mystère à interroger et à raconter<sup>111</sup>; de même, l'observateur est appelé à rêver devant les bustes inachevés de Rodin (*Puvis de Chavannes, La Femme slave...*).

Plus généralement, les formes brèves peuvent faire appel à une forme de réactivité critique du lecteur, voire de « travail » non seulement d'interprétation mais de mise en cohérence, comme le note Dominique Noguez dans sa comparaison entre le traité et les pensées présentées par fragments :

Ce que dit ou suggère un fragment peut contredire ce que dit ou suggère un autre fragment. Loin de se donner comme un édifice harmonieux et fonctionnel, la pensée se donne comme un entassement de rocs plus ou moins chaotiques. [...]

C'est dire que le lecteur n'est pas sollicité de la même façon dans les deux cas : lisant un traité, il n'a qu'à suivre. Le travail est fait d'avance. Pensez à Spinoza procédant *more geometrico* : chacune des parties de son *Éthique* part de définitions et d'axiomes accompagnés d'explications, puis donne lieu à des propositions numérotées, dont chacune est l'objet d'une démonstration suivie éventuellement de corollaires ou de scolies. Avec les pensées dispersées en fragments, si le lecteur veut dépasser la méditation rêveuse sur chacun des fragments et trouver ce qui fait la cohérence de l'ensemble, c'est à lui de travailler, de faire des rapprochements, de confronter, de critiquer puis de conclure. Le traité ou la somme appelle la docilité, les fragments appellent le commentaire et, comme on dit aujourd'hui, l'interactivité<sup>112</sup>.

tableau mais *sur* lui. Il ne faut pas oublier par ailleurs la valeur symbolique de la mouche, qui introduit dans le tableau la thématique de la mort.

111. Cette stratégie volontaire de la part de l'auteur de laisser son destinataire en suspens est un principe bien connu, notamment sous le nom de *cliffhanger*, que l'on trouve à la fin de certains romans, mais qui est surtout commun aux romans-feuilletons, aux séries télévisées et à certains films, ou à la bande dessinée. Si la plupart du temps, le *cliffhanger* permet de relier les formes brèves entre elles en créant un effet d'attente, il peut ne pas aboutir sur une résolution, comme dans la version *director's cut* de *Blade Runner* de Ridley Scott en 1992.

112. Noguez, D., « De la brièveté en littérature (et en philosophie) : fragments, épigrammes et aphorismes », conférence à l'Institut de recherche sur le Japon contemporain, le 17 mai 2010, art. cité.

Ce travail attendu du lecteur semble pouvoir venir en miroir de l'inflation grandissante de la parole qui accompagne les œuvres d'art dans le monde contemporain : la brièveté de certaines formes de création au xx<sup>e</sup> siècle semble en effet impliquer un discours et une conceptualisation, qui peuvent, quant à eux, être de forme longue. On serait tenté de dire que plus la forme est brève, plus elle nécessiterait d'effort pour la comprendre du côté du récepteur, et donc d'accompagnement pour la rendre compréhensible du côté des critiques, ou du créateur lui-même : la forme brève moderne appellerait ainsi de façon privilégiée le métadiscours<sup>113</sup>.

Outre le fait qu'elle fait appel dans certains cas à un destinataire cultivé – ou du moins qui partage la même culture – et prêt à « travailler », la forme brève peut par conséquent parfois sembler indigeste ou du moins fatigante – et certains lecteurs restent d'ailleurs significativement hermétiques à son charme. Dans le domaine littéraire, on pense aux aphorismes et aux maximes, qu'il est difficile de lire dans leur continuité du fait même de l'effet de condensation du sens en quelques mots. Mais une nouvelle peut aussi, parce qu'elle est plus concentrée, exiger une lecture plus attentive, donc lente, qu'une forme longue. De plus, contrairement à une forme plus longue, la nouvelle s'empare de nous<sup>114</sup>, voire nous coupe le souffle en

113. Voir les réflexions de Laurence Corbel dans « Le Discours à l'œuvre », introduction à *Le discours de l'art*, Rennes, PUR, 2013, p. 15-38. Voir notamment p. 29, où elle relève la multiplication des discours des artistes sur leur art depuis les années 1960-1970, « indissociable de l'apparition de nouvelles formes d'art, de nouvelles pratiques artistiques (par exemple les performances, les installations *in situ*, les œuvres dématérialisées) ».

114. Voir par exemple la déclaration d'Éric-Emmanuel Schmidt : « Si l'on peut utiliser le roman en débarras fourre-tout, c'est impossible pour la nouvelle. Il faut mesurer l'espace imparti à la description, au dialogue, à la séquence. La moindre faute d'architecture y apparaît. Les complaisances aussi. Parfois, je songe que la nouvelle m'épanouit parce que je suis d'abord un homme de théâtre. On sait depuis Tchekhov, Pirandello ou Tennessee Williams, que la nouvelle convient aux dramaturges. Pourquoi ? Le nouvelliste a le sentiment de diriger le lecteur : il l'empoigne à la première phrase pour l'amener à la dernière, sans arrêt, sans escale, ainsi qu'il est habitué à le faire au théâtre. Les dramaturges aiment la nouvelle parce qu'ils ont l'impression qu'elle ôte sa liberté au lecteur, qu'elle le convertit en spectateur qui ne peut plus sortir, sauf à quitter définitivement son fauteuil. La nouvelle redonne ce pouvoir à l'écrivain, le pouvoir de gérer le temps, de créer un drame, des attentes, des surprises, de tirer les fils de l'émotion et de l'intelligence, puis, subitement, de baisser le rideau. » (*Concerto à la mémoire d'un ange, Journal d'écriture*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 209.)

ne nous laissant pas le temps de nous installer dans le rythme confortable d'une histoire : elle nous laisse en suspens, presque frustrés. Claude Pujade-Renaud dans un article publié en 1994 dans la *Revue des Deux Mondes* souligne qu'« [à] la fin d'une nouvelle, le narrateur et ses personnages se retirent sur la pointe des pieds, larguant le lecteur plus ou moins dans le vide et la solitude<sup>115</sup> ». Elle parle donc d'une « littérature de l'inconfort ». Chez Proust, Bergotte s'abîme (au sens figuré et littéral, puisqu'il meurt sur place) dans la contemplation du petit pan de mur jaune de la *Vue de Delft* de Vermeer. Cette fascination, couplée à son état morbide, ouvre en lui un gouffre de réflexion sur l'échec de sa littérature face à l'extraordinaire profondeur obtenue par la superposition des couches de couleur qui font la « précieuse matière » de ce détail apparemment insignifiant qu'est le « tout petit pan de mur jaune<sup>116</sup> ».

Il peut ainsi être difficile d'assimiler la totalité de l'information, des sensations et des émotions offertes par une forme brève. Et en même temps, si chacune d'elle nous happe comme une entité autonome accaparant toute notre attention, accéder à une forme brève peut donner de l'appétence pour les autres, voire pour l'ensemble auquel elle appartient (cas des romans-feuilletons ou des séries télévisées par exemple), au point qu'on en arrive dans certains cas à un paradoxe, à savoir que consommer du bref prend de plus en plus de temps. Regarder trois ou quatre épisodes d'une série à la suite finit même par durer plus longtemps que de visionner un seul film.

### *Inventivité de la forme brève*

Les formes brèves, qu'il s'agisse de communication, d'art ou de littérature, frappent surtout par leur capacité de renouvellement, qui semble liée à la forme et aux principes mêmes. Soulignons en premier lieu la difficulté qu'il peut y avoir à créer du bref dans le domaine artistique ou littéraire. Pascal le dit avec un sérieux non dénué d'une pointe d'humour : « Je n'ai fait cette lettre-ci plus longue que parce que je n'ai pas eu le loisir de la

115. Pujade-Renaud, Cl., « La nouvelle, c'est l'urgence. Une littérature de l'inconfort? », juillet-août 1994, disponible sur <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/a778a0248669147b8832e17342a78b52.pdf>, consulté le 15 mars 2019.

116. Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, tome III, p. 692.

faire plus courte<sup>117</sup> ». Une telle affirmation inverse le point de vue traditionnel, qui a tendance à considérer qu'un auteur a écrit une nouvelle car il n'est pas capable de produire un roman : ici l'idée est que le long est plus facile et plus rapide à faire que le bref. De fait, dans le domaine de l'art et de la littérature, contrairement à ce que peut penser un public naïf, il faut un énorme travail pour produire une forme brève<sup>118</sup>. Au tout début du xx<sup>e</sup> siècle, Tchekhov réduit l'intrigue de la nouvelle à un fragment impressionniste, pénétré de lyrisme dont les figures ne sont plus réalistes mais incarnent une manière d'être, un état d'âme. L'implicite devient alors un processus d'écriture apprécié par le modernisme naissant et, avec des auteurs comme James Joyce, Katherine Mansfield et Sherwood Anderson, la nouvelle se dirige vers un minimalisme qui, chez Hemingway, aboutira à la technique de l'omission. Connue aussi sous le nom de théorie de l'iceberg<sup>119</sup>, cette technique consiste à présenter uniquement les événements indispensables à la compréhension de l'intrigue, laissant tous les autres implicites. Et c'est aussi l'énormité du processus de conception de l'œuvre qui reste dans l'ombre. On pense aux années passées par Flaubert à collec-

117. Pascal, *Les Provinciales*, Lettre XVI, L. Cognet et G. Ferreyrolles (éd.), Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1992, p. 311.

118. La question de la difficulté de faire bref ne semble pas se poser pour la communication par tweets ou SMS, qui, malgré la limitation en nombre de signes et en termes d'espace pour chaque message, laisse en réalité la possibilité de faire long sans effort en multipliant ces messages. Il en va autrement toutefois dans de nombreuses situations analysées par les sciences de l'information et de la communication, qui relèvent d'un véritable défi : il faut ainsi beaucoup de travail pour produire un pitch (environ trois mn) de présentation de soi efficace et convaincant. Et tous les chercheurs seront d'accord pour affirmer combien il est compliqué de présenter sa thèse ou plus généralement sa recherche en 180 secondes, ce qui amène à identifier les points les plus essentiels et à évoquer des aspects techniques de son domaine de spécialité en termes brefs et compréhensibles.

119. Interview d'E. Hemingway par George Plimpton dans *The Paris Review* : « I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. » (dans *The Paris Review*, 1958. Disponible sur <https://www.theparisreview.org/interviews/4825/ernest-hemingway-the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>, consulté le 10 mars 2019). Notre traduction : « Je tente toujours d'écrire selon le principe de l'iceberg. Pour une partie émergée, il y en a sept sous l'eau. Tout ce que vous savez, vous pouvez l'éliminer, et cela ne fait que renforcer votre iceberg. C'est la partie non visible. »

ter et annoter de la documentation, et aux centaines de pages rédigées pour parvenir à publier ses contes, en particulier *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*. De la même façon, l'immense travail de Christo pour empaqueter le Pont-Neuf en 1985 (plusieurs années de démarches administratives et de recherche de financement puisqu'il a financé lui-même le projet ; plusieurs semaines avec de grosses équipes pour réaliser cette création artistique) est resté invisible aux spectateurs pendant les quinze jours d'existence de la création artistique elle-même – qui a connu un réel succès<sup>120</sup>.

Il serait ainsi réducteur de croire que la brièveté est, essentiellement, caractérisée par un manque ou par une faiblesse. Si l'on considère l'ensemble de l'Europe, du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, « la nouvelle résulte d'une métamorphose incessante<sup>121</sup> ». On reconnaît dans ce propos la raison qui a fait du *short story* un genre littéraire à part entière aux États-Unis<sup>122</sup>, peut-être aussi celle qui, malgré la préférence des éditeurs pour le roman, engage notre époque à composer des formes qui, curieusement, au lieu d'être plus longues, sont de plus en plus brèves. Les microfictions, *flash fictions*, mais aussi le fractionnement des formes longues en séquences brèves (principe très efficace des séries TV contemporaines, notamment, mais aussi bien sûr des romans-feuilletons au XIX<sup>e</sup> siècle) nous invitent sans doute aujourd'hui, notamment en France, à mieux explorer le rapport entre formes brèves et formes longues qui n'est peut-être pas – ou n'est peut-être plus – antagoniste. C'est peut-être la chance d'une vraie reconnaissance du format bref dans la littérature française, et plus généralement dans les domaines artistiques.

Il y a quelque chose d'immanent dans le bref, qui possède en soi ses propres principes et les réinvente sans cesse<sup>123</sup> : la brièveté fonctionne

120. Voir Laroche-Signorile, V., « Le 22 septembre 1985, Christo emballe le Pont-Neuf », *Le Figaro.fr* « Histoire », 18 septembre 2015, <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/09/18/26010-20150918ARTFIG00300-le-22-septembre-1985-christo-emballe-le-pont-neuf.php>, consulté le 12 mars 2019.

121. Harmat, A.-M., et al., *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX<sup>e</sup> siècle*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 316.

122. Retentissant chez Emerson dans *Nature* (1836), le désir de renouveler participe amplement à l'importance que la nation américaine reconnaîtra à la nouvelle dont les premiers échantillons par Irving, Hawthorne, Poe et Melville illustrent déjà la formule répandue plus tard par Ezra Pound : « make it new ». Voir Scofield, M., *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, op. cit., p. 6.

123. Voir les contributions d'Anne Baillot et de Florent Moncombe, dans cet ouvrage, qui montrent bien les processus d'inventivité linguistique des formes brèves, telle

comme un ouroboros, ce serpent mythique qui, pour croître, dévore sa propre queue qui repousse éternellement<sup>124</sup>. Il en est de même du bref qui se nourrit de ses propres principes pour en permettre par là-même le renouvellement. La critique a reconnu cette immanence du bref dans la photographie : « À l'inverse de la peinture classique [...] la photo [...] a ouvert une large brèche dans l'art. L'imaginaire a fait place à la perception, le passé et la mémoire à la présence, le lointain mythique à la réalité visible, la transcendance à l'immanence, et l'éternel à l'éphémère<sup>125</sup>. » L'immanent et l'éphémère de la photographie trouvent leur place dans les textes journalistiques qui leur font écho : articles, reportages, chroniques, dépêches... Les journaux véhiculent des formes brèves qui, d'une certaine manière, sont incompatibles avec l'idée même de longueur et de continuité : « Brève, claire, anonyme, l'information juxtapose des nouvelles sans corrélation, sans unité entre elles, contrairement au récit, que le narrateur composait en incorporant l'évènement à sa vie et en le relatant comme sa propre expérience<sup>126</sup>. »

Ce lien entre photographie et journalisme par le biais du bref n'a pas manqué d'agir sur la fiction du xx<sup>e</sup> puis du xxi<sup>e</sup> siècle. Journalistes et correspondants de guerre, rédacteurs de chroniques et de reportages avant de devenir écrivains, Stephen Crane (1871-1900), puis – surtout – Ernest Hemingway (1899-1961), sont deux maîtres de la nouvelle dont le style concis, presque télégraphique, elliptique et cependant limpide, a imposé la brièveté au xx<sup>e</sup> siècle américain, mais aussi européen, comme principe esthétique et stylistique incontournable. Cette concision, qui émane du

---

qu'elle se manifeste dans les sciences de l'information et de la communication.

124. Elle est ainsi un lieu particulièrement propice à la métalepse, procédé défini par Genette (*Figures III*, 1972 ; *Métalepse. De la figure à la fiction* Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2004), dans lequel des éléments d'un récit franchissent le seuil qui le sépare d'un autre récit qu'il contient ou qui le contient, par un principe de mise en abyme qui constitue une infraction au pacte fictionnel. C'est le cas dans *Continuité des parcs* de Julio Cortazar, où l'on ne comprend qu'à la fin de la nouvelle que le personnage lisant l'histoire du projet d'un meurtre par une femme et son amant est précisément celui qui va être assassiné. Il en existe des équivalents dans l'art, comme le célèbre *Drawing hands* d'Escher (1948), représentant deux mains qui se dessinent mutuellement.

125. Rouillé, A., « Micropolitiques de l'art », Édito du 7 octobre 2016, sur Paris-art (site consacré à l'art contemporain à Paris), <https://www.paris-art.com/edito-andre-rouille-micropolitiques-de-l-art/>, consulté le 10 mars 2019.

126. Benjamin, W., *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 43 et 154, cité par A. Rouillé, *op. cit.*, p. 129.

bref, fléchit aussi la stylistique du long : malgré l'admiration de tous pour la phrase proustienne et le monologue intérieur joycien, c'est le style concis « journalistique » de Hemingway que les écrivains du xx<sup>e</sup> siècle conserveront comme modèle pour leur prose, pas forcément brève, mais observant la brièveté et la concision comme principes stylistiques.

Phénomène plus récent, c'est l'inventivité du « parler Net » qui frappe les chercheurs<sup>127</sup> : « didascalies numériques<sup>128</sup> » (utilisation de smileys et autres signes typographiques), « néologie », « néographie<sup>129</sup> ». L'analyse pointue de cette créativité montre que, si elle est brève en soi, cette forme d'expression peut viser l'abrègement (par exemple LOL pour « Lots of Laughs ») mais pas toujours (voir art. cité, p. 42, qui relève des cas d'augmentation comme « oki » pour « OK », ou « suupppeeer »).

La forme brève se prête aisément à être un lieu à la fois d'expérimentations nouvelles et d'interrogation sur le monde et l'art, et en ce sens, elle peut déstabiliser, voire inquiéter. Si l'on s'intéresse au champ littéraire, Jarlath Killeen note qu'à l'inverse de la nouvelle, le roman réaliste est rassurant<sup>130</sup>. Par sa nature narrative, il nous présente des structures temporelles ordonnées et progressives et des personnages qui les intègrent parfaitement. L'histoire individuelle des héros et le mouvement du temps historique s'entrelacent ainsi aussi harmonieusement que possible au fil du temps. Par ce processus, le roman tente de dissiper notre peur du temps – notre peur de l'inconnu. En effet, dans les romans, les événements du passé ne sont ni aléatoires ni incompréhensibles, mais font plutôt partie d'une réalité ordon-

127. Voir la synthèse sur le sujet par Rachel Panckhurst, dans « Short Message Service (SMS) : typologie et problématiques futures », art. cité.

128. Voir Mourlhon-Dallies, F., Colin, J.-Y., « Des didascalies sur l'internet? », dans *Internet, communication et langue française*, J. Anis (dir.), Paris, Hermès, 1999, p. 13-30.

129. « [L]a néologie (créativité lexicale : essentiellement l'utilisation de langues étrangères – souvent des anglicismes dans nos corpus – ou de verlan) et la néographie (nouvelle orthographe) » (Panckhurst, R., art. cité, p. 39).

130. Killeen, J., « Wilde's Aphoristic Imagination, » in *Irish Writers in their Times. Oscar Wilde*, Dublin: Irish Academic Press, pp. 1-21 (citation p. 7). Cette réflexion émane d'une synthèse de travaux de George Levine, Paul Ricoeur et Kathleen Blaney. Voir Levine, G., *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago: the University of Chicago Press, 1981, pp. 3-22 ; Ricoeur, P., « Personal Identity and Narrative Identity », *Oneself as Another*, trad. K. Blaney, London, University of Chicago Press, 1992 ; et enfin Jameson, F., *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981, p. 30.

née au cours de laquelle la personnalité du héros et l'histoire nationale se chargent de sens. En tant que genre, le roman se révèle ainsi rassurant pour le lecteur, comme un outil qui conforte la confiance des individus dans les courants sociaux dominants des sociétés établies. Parce qu'au fond, ce n'est pas seulement la vision du passé offerte par le roman qui est rassurante ; celle de l'avenir l'est tout autant : si le lecteur perçoit les événements du passé comme pourvus d'un certain sens, il présume que l'avenir sera structuré, lui aussi, de la même façon. Avec la nouvelle, c'est tout le contraire. Selon le nouvelliste Irlandais Frank O'Connor, la différence fondamentale entre le roman et la nouvelle est que, dans cette dernière, nous trouvons un sens profond et intense de la solitude humaine. O'Connor estime que le protagoniste de la nouvelle est moins un individu qu'un « groupe de population submergée » ; c'est-à-dire quelqu'un en dehors du courant social dominant<sup>131</sup>.

En art, les contestations de la civilisation contemporaine s'expriment aussi volontiers par les formes brèves. Les compressions de César (par exemple « Ricard », 1962, *Compression dirigée d'automobile*) posent ainsi de véritables questions : s'agit-il d'un condensé de notre société, ou au contraire d'un rebut de cette même société qui serait élevé au rang d'œuvre d'art dans un esprit de provocation similaire à celui de Duchamp ou des artistes du *pop-art*. C'était déjà le cas du « porte-bouteilles » (*ready-made*, 1914), de Marcel Duchamp : cette nouvelle conception de l'objet artistique, au-delà du simple jeu provocateur, nous interroge sur ce que devient l'art lui-même dans nos sociétés modernes. Les artistes comme le public ne peuvent plus penser l'art de la même façon, et les formes brèves peuvent sans doute être dans ce contexte un moyen efficace d'expression et d'appel à la réflexion du public.

Plus généralement, aujourd'hui le public semble s'emparer avec allégresse et efficacité des formes brèves en allant à contre-sens des mass-médias, par le biais de nouvelles formes et de nouveaux supports d'expression : micro-fictions, street-art, slam, rap, vidéos de youtubers, diffusion de chansons sur des plateformes d'écoute musicale qui permettent d'échapper aux maisons de disques, court-métrage, lieu d'expression particulière pour du cinéma expérimental, clips vidéo, souvent réalisés par des artistes plas-

131. Ce développement est proposé dans le chapitre introductif de Frank O'Connor, *The Lonely Voice: A study of the Short Story*, Cleveland: The World Publishing Co., 1963, pp. 3-25.

ticiens voulant tester de nouvelles formes et possibilités. Marie Vicet se demande même, au sujet du clip vidéo, s'il ne s'agit pas d'« une scénographie à contre-sens<sup>132</sup> ». Ce phénomène de prise d'indépendance du récepteur est sans doute accentué par la liberté de son parcours dans nombre de formes brèves : qu'il soit lecteur de poèmes ou de recueil de nouvelles, spectateur d'une exposition de photos, d'affiches ou même de tableaux, ou internaute consultant des vidéos sur un site de partage : même si une orientation est en général proposée (ordre de lecture dans un recueil, parcours dans un musée, suggestion de vidéos...), il lui est possible de ne pas tenir compte des incitations proposées, et de choisir son chemin.

Ainsi, la forme brève semble être un cadre propice à l'inventivité et à la liberté, notamment parce que ce cadre est, de nos jours plus encore qu'auparavant, un espace propice à l'intermédialité<sup>133</sup>. On observe aujourd'hui une plus grande porosité entre les manifestations du bref, ce qui est sans doute facilité par la souplesse des formes elles-mêmes. Comme l'indiquent Liliane Louvel et Claudine Verley, la nouvelle, par exemple, se caractérise par sa « polygénéricité », en ce qu'elle a la capacité « de passer de l'un au multiple. Et tout d'abord en assimilant différents genres : la fable, le conte ou l'anecdote, pour ne citer que ceux-là<sup>134</sup> ». Pour aller plus loin, on peut dire qu'elle fonctionne comme un creuset, comme un laboratoire où les auteurs expérimentent des techniques de représentation nouvelles. Joyce, n'a-t-il pas composé son recueil de nouvelles *Dubliners*, avant son roman *Ulysses*? Avec le clip vidéo, la musique est plus que jamais

132. « Quelle place pour le clip vidéo au musée? De sa reconnaissance muséale à sa remise en question, à travers trois expositions françaises (1985-2007) », art. cité.

133. Voir par exemple les analyses de Julian Murphet, pour qui la transmédialité de la nouvelle fait disparaître la distance qui existe entre les arts visuels et les arts textuels (art. cité, p. 609). Voir aussi les actes du séminaire *Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction* (2014-2016) publié sur le site Fabula (<https://www.fabula.org/colloques/index.php?id=5060>, consulté le 25 mars 2019), notamment l'introduction « Territoires du récit bref : présentation » d'Y. Iehl et J. Nimis, (<https://www.fabula.org/colloques/document5215.php>, consulté le 25 mars 2019), dans laquelle ils soulignent « à quel point le récit bref est devenu, en raison de sa plasticité, un terrain d'expérimentation où se reflètent des évolutions majeures affectant actuellement l'ensemble du champ littéraire et artistique », surtout dans le champ de la science-fiction littéraire qui donne notamment une place particulière aux phénomènes d'hybridation, d'iconotexte et d'adaptation cinématographique.

134. Louvel, L., Verley, Cl., *Introduction à l'étude de la nouvelle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Amphi 7 », 1993, p. 26.

devenue une forme à regarder<sup>135</sup>. Dans les performances, art par nature « intermedia » selon la formule de Dick Higgins<sup>136</sup>, danse, cinéma, poésie-action, body-art, théâtre, etc. s'entremêlent selon une logique poétique de l'éphémère. Les possibilités ouvertes par les nouvelles technologies favorisent aussi incontestablement l'inventivité, et, en nous bousculant dans nos pratiques et usages, atténuent les frontières entre les arts et moyens de communication.

Cette intermédialité passe en définitive souvent par une *mise en scène*, permettant par excellence aux genres artistiques de se rencontrer en interaction, de façon à produire un surcroît de sens par leur dialogue même. Le théâtre, en particulier, mais aussi le court-métrage, proposent des espaces où la lumière, la musique, le texte, l'expressivité corporelle, le dialogue se rencontrent poétiquement. Parmi les dramaturges les plus illustres, rappelons que plusieurs cultivent aussi la forme brève. Goethe, Gogol, Pouchkine, Tchekhov, Wilde, Strindberg, Brecht, Pirandello, Beckett, Pinter, Williams, Miller sont aussi des nouvellistes alors que Shakespeare est célèbre également pour ses sonnets. Cela se justifie parce que la forme brève – surtout la nouvelle – et le théâtre se rencontrent sur quelques points qui émanent de contraintes formelles similaires, en premier lieu celle de la limitation de la durée. De même, associé au temps limité de la représentation, l'espace réduit de la scène incite le dramaturge à recourir à des artifices comparables à ceux du nouvelliste qui pratique par nature la condensation et la stylisation. Cette nécessité de concentration de contenu fait que la création du dramaturge et celle du nouvelliste reposent sur un défi poétique partagé : signifier plus dans un espace et un temps limité en exploitant toutes les ressources et la variété des expressions possibles. Il faut noter aussi l'importance de l'adaptation, que l'on envisage généralement du texte vers l'image mobile ou la représentation théâtrale, mais qui peut aller aussi de façon plus originale de l'image vers le texte. Étienne Février, qui étudie la nouvelle « Cat 'N' Mouse » de Steven Millhauser – transposition littéraire du célèbre cartoon *Tom and Jerry* –, explique ainsi qu'« à travers le prisme des mots et à travers la dynamique de l'intersémioticit , un objet culturel de masse se trouve transformé en une expérience singuläre sur la capacité

135. Voir « Watching Music. Cultures du clip musical », Revue *Volume!*,  ditions Mélanie Seteun 2018/1, 14 : 2.

136. Dick Higgins, inventeur du concept d'« intermedia » (*The Intermedia Essay*, *The Something Else Newsletter*, vol. I, no. 1, New York: Something Else Press Ed., 1966), a crée la « poésie concrète » et la « poésie visuelle » dans les années 1960.

du langage et de l'écriture à se hisser au domaine des sons, des images et de leur animation<sup>137</sup> ».

La dimension intersémiotique naturelle des formes brèves favorise particulièrement cette « hybridité représentationnelle<sup>138</sup> ». De façon générale, notent Muriel Adrien, Marie Bouchet et Nathalie Vincent-Arnaud, reprenant les analyses de Liliane Louvel, « les réécritures intersémiotiques constituent [...] un moyen de perpétuer les figures, qu'elles soient de mots, de sons ou d'images, et, comme toute représentation, de "suppléer l'absence par le leurre<sup>139</sup>" ». La forme brève n'est-elle pas en ce sens par excellence un cadre poétique fournissant au récepteur l'illusion plus intense d'une présence du monde et au monde? Et n'est-ce pas cette illusion plus intense (mais plus enchanteresse, aussi, si elle est goûtée à petites doses), qui constitue la charnière autour de laquelle s'articule la relation entre formes brèves et formes longues? Elles ont souvent évolué dans une relation de tension. Au terme de cette réflexion, il nous semble fondamental d'envisager leur antagonisme plutôt sous un prisme de complémentarité.

### Les enjeux du présent volume

Les formes brèves sont envisagées dans ce volume dans leur diversité d'un point de vue diachronique tout autant que synchronique. L'articulation d'approches diverses, du point de vue littéraire, artistique, linguistique, philosophique, sociologique, etc., permet ainsi de nourrir non seulement des analyses ciblées sur ces différents types de formes brèves (au cinéma, en littérature, dans l'art, dans la communication, etc.), mais aussi une réflexion théorique plus générale sur les questions de définitions, les enjeux, la modernité des formes brèves. Se posent aussi des questions fondamentales sur la façon dont peuvent s'articuler ces différentes formes brèves : transgénéricité et transmédiatité. Il ne s'agit pas de nier les diffé-

137. Février, É., « Cat 'N' Mouse » de Steven Millhauser : un cartoon linguistique », dans colloque en ligne sur Fabula, *Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité*, 2016. Disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document3912.php>, consulté le 13 mars 2019.

138. Adrien, M., Bouchet, M., Vincent-Arnaud, N., « Horizons intersémiotiques : interroger l'hybridité des arts », dans *Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité*, op. cit. Disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document3822.php>, consulté le 13 mars 2019.

139. Adrien, M., Bouchet, M., Vincent-Arnaud, N., art. cité. Ils reprennent une formule de Liliane Louvel, dans *L'œil du texte : Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 62.

rences qui peuvent exister entre elles, mais de tenter de repérer les points d'accroche, les lignes de force. Par ailleurs nous avons souhaité aborder les formes brèves « Au croisement des pratiques et des savoirs », pour articuler le théorique et le pratique, la réflexion générale et l'expérimentation ou le partage d'expérience. Les textes présentés ici sont regroupés en quatre sections : « Formes brèves en littérature », « Formes brèves : théories et pratiques », « Nouvelles formes brèves » et « Fragment/inachevé ». Il a toutefois été complexe d'organiser ces sections car nombre d'articles appartiennent à deux, voire plusieurs d'entre elles.

*Formes brèves en littérature : définitions et concepts*

Le domaine littéraire constituant sans doute un noyau dur autour duquel se sont développées nombre de théories sur la notion de « forme brève », nous avons choisi d'ouvrir le volume avec une section consacrée à la littérature, qui se voit abordée par les auteurs selon des perspectives philosophiques, littéraires et historiques, permettant de donner des éléments de cadrage à cette notion. Ils réfléchissent sur la nouvelle, prise dans un sens large, ce qui permet par exemple à Sándor Kiss d'en rapprocher les lais de Marie de France, mais aussi sur d'autres formes littéraires qui posent la question du bref : roman, théâtre, poésie.

**Michael Basseler** aborde, dans « The Economy of Short(est) Fiction: Narrative Forms and Knowledge Structures », les formes de fiction narrative les plus courtes (souvent appelées « flash fiction ») en explorant les expériences de lecture spécifiques et les structures de connaissances qui leurs sont propres. La notion d'« économie » évoque à la fois la brièveté souvent extrême de ces formes et la manière dont elles permettent la communication et la structuration du sens et des connaissances par le biais de la narration.

**Yvon Houssais**, dans « Brève histoire de la nouvelle française », adopte une perspective diachronique pour montrer que les caractéristiques que nous attribuons généralement à la nouvelle de nos jours sont en fait le résultat d'évolutions et de mutations au fil des siècles, depuis l'apparition des premiers grands recueils au xv<sup>e</sup> siècle. Survient ensuite, au cours du xix<sup>e</sup> siècle, avec Mérimée, Maupassant, et bien d'autres, une métamorphose qui l'amène vers la brièveté et la dramatisation, tandis qu'au siècle suivant, une nouvelle esthétique voit le jour, caractérisée par un refus du récit.

**Gérald Préher** dans « Entre le vide et le plein, le tout et le rien : “la poésie des choses disparues” de Jay McInerney », commence par confronter

la nouvelle avec le roman, à partir de « Smoke », nouvelle dont McInerney a éclaté la structure pour en faire un roman, *Brightness Falls*: la nouvelle serait une sorte de test pour voir si quelque chose peut naître entre l'auteur et le texte, là où le roman demande du temps et un investissement. Mais surtout, le nouvelliste, en s'intéressant surtout à l'instant qui fait basculer du tout au rien, remet en question l'idée d'une totalité bien organisée et instaure le doute.

**Sándor Kiss**, quant à lui, s'intéresse aux lais de Marie de France, ces poèmes narratifs (qui, à l'origine, étaient chantés) pouvant être considérés comme les précurseurs de la nouvelle en France. Il examine en particulier la façon dont le récit, chez Marie de France, est structuré par la mise en place de différents types de contrats amoureux entre les personnages: l'examen de ces conventions, explicites ou non, permet également, en établissant un panorama des relations humaines à l'époque de la courtoisie, de définir des catégories de récits et ainsi de mieux comprendre comment s'organisent les douze nouvelles du recueil, la notion de contrat permettant à l'écrivaine de mettre en place des effets d'échos, de variations, voire d'opposition au sein du recueil.

#### *Formes brèves: théories et pratiques*

Cette section est consacrée à la confrontation d'expérimentations, de partages d'expériences et d'analyses de praticiens, de créateurs et de théoriciens, dans des domaines aussi variés que les arts visuels, la médecine, la communication et le cinéma.

En s'appuyant sur le récit de la conception de deux de ses propres tableaux, **Anne Vincent-Goubeau** s'interroge, dans « Brèves d'atelier. Du carnet de bord aux errances dans l'atelier. Notes d'atelier (Écouflant, octobre 2017) » sur le rapport entre brièveté et achèvement, la force d'une œuvre se jouant sur la capacité à savoir interrompre le processus de création au bon moment, quitte à avoir le sentiment de clore cette dernière sur une forme d'inachèvement, d'ouverture, qui sont en fait paradoxalement sa perfection, sa complétude.

**Élisabeth Vincent**, dans « La forme brève, une autre dynamique thérapeutique », présente quant à elle la démarche des thérapies brèves, qui cherchent à analyser le « comment » du problème du patient plus que son « pourquoi ». Il s'agit, sur quelques séances, d'amener d'abord ce patient à définir la nature des difficultés rencontrées, puis, en lui proposant un cadre et des outils adaptés qui souvent le désarçonnent (carnet de bord, lettre de

colère...), de définir avec lui des objectifs réalistes afin de lui permettre, en autonomie, de fractionner et de désamorcer le problème.

**Wendy Winn**, dans « How to create short forms in communication by replacing words with images: A pedagogical approach to universal design », rappelle que par sa dimension synthétique et universelle, le pictogramme est une forme brève particulièrement efficace, permettant de se passer de mots pour transmettre rapidement et sans ambiguïté un message ou une information facile à comprendre et à mémoriser. Après avoir présenté trois approches d'*Universal design* (conception universelle), Wendy Winn propose des activités et projets pédagogiques pour aider des étudiants à analyser, à concevoir et à tester eux-mêmes des icônes dont la visée serait une communication universelle.

**Gabrielle Reiner**, dans « *La princesse est indisposée, elle ne reçoit personne* : un exemple de forme brève centrée sur l'inachèvement dans le cinéma expérimental », procède à l'analyse de l'un de ses propres courts-métrages, *La princesse est indisposée, elle ne reçoit personne*, qu'elle a scindé en six fragments, correspondant à différents moments de la vie de personnages féminins. Elle montre ainsi comment ces fragments interagissent tout en restant indépendants dans un jeu sur la discontinuité et l'inachèvement, et en mettant en place également des effets d'intertextualité et d'inter-icônicité qui donnent une profondeur vertigineuse à ses formes brèves.

**Karima Thomas**, dans « Trailers vs fan Trailers: From the Epitext to the Desire Text », constate que peu de recherches ont été consacrées aux *trailers* (bandes-annonces) et aux *fan-trailers* (courtes vidéos sur le format des bandes-annonces mais réalisées par des fans), alors que s'est pourtant développée une véritable « stratégie esthétique » caractéristique de ce format bref. En ce sens la bande-annonce peut être considérée comme un épitexte médiatique par rapport au texte médiatique qu'est le film. Quant aux *fan-trailers*, ils s'en distinguent par leur plus grande liberté de traitement et d'interprétation des données livrées par ces derniers mais aussi par les films. Ils sont donc à considérer plutôt comme des textes médiatiques de désir.

### *Nouvelles formes brèves*

Les évolutions technologiques récentes ont favorisé la consommation mais aussi la production de formes brèves, grâce aux nouveaux outils offerts au public dans la dernière décennie, au premier chef, les applications en ligne telles que Facebook, Twitter, Instagram, Snapchat, ou les services de messagerie (« *Short Message Service* », plus connu sous l'acronyme SMS,

Telegram, Messenger, et, depuis 2002, les Multimedia Message Service – MMS – permettant de transmettre des photos, des enregistrements audio ainsi que de la vidéo...). Internet permet de donner de nouveaux enjeux aux images mobiles, à la poésie, ou à l'expression de soi, dans des formats qui relèvent du bref mais s'organisent facilement en séquences ou en séries.

La question de l'efficacité dans la brièveté est fondamentale dans le domaine de la presse papier et de son évolution numérique. C'est ce que montre **Florent Moncomble**: après avoir analysé les spécificités morpho-syntaxiques et linguistiques des *headlines* dans la presse anglophone, liées à leur brièveté même (dix mots environ) et avoir comparé ces derniers à la particularité communicationnelle bi-directionnelle imposée par le système de twitter, il s'intéresse à la façon dont la presse traditionnelle tente de s'approprier ce nouvel outil.

**Anne Baillot**, dans « 280 caractères, ou la privatisation de l'aphorisme », s'intéresse aussi à twitter, d'abord comme nouveau média et réseau social, qui renouvelle par sa forme contrainte brève (280 caractères) la façon de s'exprimer et de communiquer, puis en tant que ce nouveau format a fait l'objet d'une appropriation du littéraire. Par sa capacité d'adaptation et de diffusion, il en permet en effet le renouvellement: romans par tweets conçus par des auteurs, ou plus souvent encore, aphorismes, sérieux ou non, formulés par des personnalités sur leur compte.

**François Hugonnier**, dans « *Poems and Poetics*: L'anthologie en ligne de Jerome Rothenberg », montre comment le poète contemporain Jerome Rothenberg, tout en s'inscrivant dans une tradition, se montre particulièrement innovant tant du point de vue du contenu, que de la forme et du support, la tenue d'un blog lui permettant de créer une œuvre polyphonique et hybride articulant extraits de poèmes, commentaires, fragments d'archives et courts récits autobiographiques. Le court et le long, le fragment et la totalité, le continu et le discontinu sont ainsi mis en relation par le geste poétique, chaque élément s'enrichissant de l'écho des autres, dans une lecture qui peut être linéaire.

**Violaine Bigot** et **Nadja Maillard-De La Corte Gomez**, dans « Les chroniques » publiées sur facebook: l'écriture et la lecture entre brièveté et longueur dans l'écriture en épisode sur les réseaux sociaux », s'intéressent aux récits autobiographiques, rédigés sur Facebook par des jeunes femmes issues de la migration sous forme de chroniques, et aux interactions qui se mettent en place avec et entre leurs lectrices. Elles étudient ainsi comme caractéristiques du genre les effets produits par la tension entre brièveté

d'écriture et de lecture et insertion dans un système de séquençage long (épisodes inscrits dans des saisons), entre quotidienneté et durée, entre écriture du détail quotidien et souci de dramatisation narrative.

*Fragment/inachevé*

Partant d'objets divers (littéraires, picturaux, cinématographiques, langagiers et philosophiques), les textes de la dernière section interrogent tout particulièrement le rapport du format bref au fragment (objet intellectuel correspondant à une forme physique restreinte, souvent résultant de la brisure d'une forme plus vaste, s'inscrivant dans l'espace) et/ou à l'inachevé (objet intellectuel se rapportant à une temporalité et au concept de la clôture et de l'achèvement).

**Mario Farina** adopte une perspective formaliste, dans « Short form and literary aesthetics: fragmentation and unity », pour interroger la relation problématique entre les notions de « forme », au sens classique d'« unité organique », et de fragmentation, les œuvres littéraires tendant de plus en plus depuis le XIX<sup>e</sup> siècle à devenir des collages de brisures. À partir d'une réflexion philosophique générale sur le concept de forme dans le domaine de l'esthétique, il montre comment ce concept reste prégnant au XX<sup>e</sup> siècle où il semble prendre un caractère paradoxal de complétude dans l'incomplétude – ou l'inverse.

**Laura Torres-Zúñiga**, dans « Fragments and fragmentation in Helen Simpson's short stories », s'intéresse à l'insertion de citations en vers dans les nouvelles de Helen Simpson. Ces brefs fragments, non contents de donner une profondeur intertextuelle aux récits, jouent un rôle dans la structure narrative même, par leur potentiel épigrammatique sur le thème du sentiment de morcellement que subit la femme quand elle devient mère. Un dialogue s'établit ainsi entre les différents niveaux de textes – citation, nouvelle, recueil.

**Jacques Bouyer**, dans « Pour une approche phénoménologique des nouvelles chez Marios Hakkas », recourt à la phénoménologie pour analyser et expliquer la mutation qui se produit dans les principes et le processus d'écriture des nouvelles chez l'écrivain sur quelques années. De fait, le « je » de plus en plus présent dans les textes s'avère un sujet mobile, changeant, jamais sûr de son identité, pris dans une quête du sens qui passe par la prise de position chaque fois renouvelée d'un corps percevant. Les nouvelles sont ainsi à interpréter comme autant d'entités qui s'articulent elles-mêmes au sein d'un tout qui les englobe, la discontinuité de l'écriture mimant elle-

même par les éclats d'images et les fulgurances d'expression, le mouvement d'un moi fragmenté.

Enfin, **Françoise Daviet-Taylor**, dans « Schade », le dernier mot de Paula Modersohn-Becker », apporte la question de l'ultra-brièveté et de la condensation maximale, en apportant un éclairage sur la formule synthétique et énigmatique à la fois – « Schade », « Dommage » – prononcée par la jeune artiste Paula Modersohn-Becker sur son lit de mort : la jeune femme saisit par ce seul mot la totalité du temps qui lui a manqué pour achever sa vie et son œuvre. Dans une approche à la fois philosophique et philologique, Françoise Daviet-Taylor analyse donc les différentes étapes dans la pensée puis dans la langue qui ont mené à cette formulation ultra-brève qui exprime la fulgurance de la prise de conscience simultanée d'une totalité et d'un inachevé.

Dans leur diversité d'approches et d'objets mêmes, l'ensemble des textes présentés ici permet, sinon de définir, du moins de cerner cette complexe notion de « forme brève », qui tient à la fois du cadre intellectuel, du format, du support, et qui noue des liens complexes avec d'autres notions connexes telles que le fragment, l'inachevé ou l'éphémère.