

LA NOUVELLE RELÈVE-T-ELLE D'UNE ÉCRITURE ÉCONOME ?

considérations sur le « genre » de la nouvelle-souvenir

« Comme il m'en vient des souvenirs de jeunesse sous la douce caresse du premier soleil ! Il est un âge où tout est bon, gai, charmant, grisant. Qu'ils sont exquis les souvenirs des anciens printemps ! »

Maupassant, incipit de *Souvenir*¹

« Et on appelle ça une écriture concise ? »

Remarque de Monsieur Bonsens.

L'enregistrement d'un fait par la mémoire, comme sa remémoration, sont essentiels à une « administration de la maison », soit une « économie », au sens étymologique du terme, parmi les plus intimes : celle qui nous permet de percevoir le monde et nous-mêmes. Toutefois, on ne peut apparemment pas dire que ces opérations sont « économiques », au sens plus courant où elles mobiliseraient des moyens très réduits pour être efficaces. En effet, se rappeler quelque chose implique en général un effort, et peut même donner lieu à une véritable débauche de l'imagination : l'art de la mémoire, selon les témoignages que nous en conservons depuis l'Antiquité jusqu'à

la Renaissance, donne lieu à une prolifération d'images mobilisées pour enregistrer un élément simple, prolifération que l'on retrouve chez des personnes à la mémoire pathologique. Beaucoup de nouvelles commencent par une scène de discussion entre plusieurs personnages, dont l'un va se distinguer en proposant de relater un événement passé, ou par la simple mise en avant du narrateur introduisant l'histoire passée. Il semble intéressant de mettre en relation certains mécanismes de la mémoire et la construction fictive d'une remémoration, dans le cas d'un genre littéraire réputé pour son écriture « économique », réputation fort contestable.

La nouvelle : l'économie du thème traité

L'usage attribué à Boccace la paternité de la nouvelle littéraire, dont l'acte de naissance serait, plus précisément, constitué par le *Décameron*. Nous ne discuterons pas ici de la validité de l'appellation générique². La manière de relater des récits qui n'atteignent pas le développement romanesque a considérablement changé selon les époques et les courants littéraires. Il n'en demeure pas moins quelques constantes, dont la réputation d'un genre économique : une nouvelle ferait entendre beaucoup avec peu de moyens. Nombre d'auteurs et de critiques s'entendent en

1. Guy de Maupassant, *Souvenir* (paru dans *Gil Blas* en 1884), *Contes du jour et de la nuit*, Paris : Garnier-Flammarion, 1977. L'histoire rapportée ensuite est celle du « premier adultère » du narrateur, qui rencontre dans une forêt un couple, dont la femme devient sa fugitive maîtresse. Ce récit entretient avec son ouverture un rapport de contrariété, explicitement teinté de nostalgie : le narrateur déclare qu'il est maintenant « à l'autre bout de sa vie » et que « c'est tous les jours dimanche aujourd'hui. Mais je regrette le temps où je n'en avais qu'un par semaine ». op. cit., p.223.

2. Plus modestement, cet article traite de récits brefs, écrits par des auteurs des continents européen et américain, depuis, donc, la seconde moitié du XIV^e siècle.

effet pour mettre en avant un art de l'ellipse, de la suggestion et de l'implicité : autant de termes vagues qui ne font que reporter la question ! Le caractère économique désignerait, dans cette acception, un rapport entre le sens offert par le texte (beaucoup de sens) et sa taille (réduite). On reconnaît toutefois sans peine que la dimension d'un texte n'est pas un critère générique fiable : il existe d'une part de très longues nouvelles et, d'autre part, il semble bien délicat de proposer le nombre de caractères ou de feuillets qui fixerait la limite entre nouvelle et roman ? En outre, arguer de la richesse sémantique ressortit à une position un peu naïve, peut-être, puisque c'est ignorer qu'il s'agit là davantage, sans doute, d'un simple critère littéraire, au mieux, ou d'une caractéristique communicationnelle indéterminée, au pire. Peut-on alors parler de la nouvelle en termes d'économie ? Cette approche demande à être affinée et exige un retour aux autres constantes que tolère la longue histoire du genre. Il semble que beaucoup de nouvelles se caractérisent par l'élection d'un thème singulier, qui peut être fort précis, et une situation d'énonciation particulière, ce que nous allons exposer avant de revenir à la qualification par l'économie. Le *Décameron* se présente comme une suite de cent nouvelles réparties en dix journées et narrées par sept jeunes femmes et trois jeunes hommes ; un prologue de l'auteur l'introduit en motivant les récits ; chaque journée débute avec l'exposé des circonstances dans lesquelles les devisants font leur narration (il s'agit le plus souvent d'un cadre idyllique, propice au délassement et à diverses galanteries) et chaque nouvelle commence avec l'exposé, par la devisante ou le devisant, du propos que vise son histoire. Huit des dix journées traitent, en outre, d'un thème particulier : dans la deuxième journée, ainsi « on devise

de ceux qui, tourmentés par le sort, finissent au-delà de toute espérance par se tirer d'affaire »³. Cette structure, appelée récit-cadre, a été reproduite par d'autres novellistes inspirés par l'énorme succès de l'œuvre italienne – on citera l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre pour exemple – et nous en trouvons la survivance tenace dans l'enchâssement de très nombreuses nouvelles des XIX^e et XX^e siècles. Comme s'il était de bon ton d'ouvrir un récit bref en laissant la parole à un narrateur mis en scène dans une situation qui justifie et appuie le phénomène même de cette narration – personnages au coin du feu, languissant jusqu'à ce que l'un d'entre eux prenne la parole pour livrer son histoire, individu débutant plus directement en explicitant la valeur de souvenir de la suite ? « Écoutons » ainsi l'ouverture que Henry James donne à « La Madone de l'avenir » : « Nous avons parlé des maîtres qui n'ont accompli qu'un seul chef-d'œuvre – des artistes et des poètes qui n'ont qu'une seule fois dans leur vie connu l'inspiration divine, et atteint le haut niveau de l'excellence. Notre hôte nous avait montré une charmante petite étude de cabinet par un peintre dont je n'avais jamais entendu le nom et qui, après cette seule tentative spasmodique de célébrité, était apparemment retombé dans une médiocrité fatale. Il y eut une discussion au sujet de la fréquence de ce phénomène ; pendant laquelle je remarquai que H*** restait silencieux, à finir son cigare et à examiner le tableau qui venait de circuler autour de la table. « J'ignore à quel point ce cas est commun », dit-il enfin, « mais je l'ai rencontré [?] Quelqu'un le relança par une question et [?] il fut conduit à raconter son histoire »⁴. Vieux de cinq siècles, l'écho du *Décameron* reste reconnaissable, quand on se souvient, par exemple, de

la façon dont Fiammetta enchaîne la cinquième nouvelle de la deuxième journée avec celle qui a précédé, et qui a laissé à chaque devisant l'image forte de pierres précieuses trouvées par hasard :

« Les pierres précieuses trouvées par Landolfo – commença Fiammetta dont le tour était venu – m'ont remis en mémoire une nouvelle qui relate à peu près autant de périls que celle qui vient d'être contée par Lauretta, mais elle en diffère par le fait que, dans la précédente, ces dangers s'échelonnèrent peut-être sur plusieurs années, alors que dans celle-ci ils survinrent en l'espace d'une seule nuit, comme vous allez l'entendre »⁵.

Dans chaque cas, un narrateur ou une narratrice vient à penser à son histoire à l'occasion de quelque chose qui est perçu dans la situation où il, ou elle, se trouve (un tableau, l'évocation de pierres précieuses) ; cela semble stimuler le développement d'un récit engendré ainsi par association d'« idées », selon le terme usuel. Beaucoup de nouvelles de Stefan Zweig reproduisent ce schéma : les « Vingt-quatre heures de la vie d'une femme »⁶ s'ouvrent ainsi sur une anecdote qui vient troubler la sérénité des pensionnaires d'un hôtel qui goûtent chaque jour, à table, les plaisirs de la conversation : une dame mariée, d'allure respectable, vient de quitter mari et enfants pour un jeune élégant apparu la veille. La chose donne lieu à des débats mouvementés, au cours desquels une vieille Anglaise, jusque là fort réservée, distingue un personnage à la morale tolérante qu'elle choisit pour auditeur de sa longue confession, confession qui fait le corps de la nouvelle et se greffe sur un même scénario de passion subite. Là encore, il y a mise en avant de la narratrice et des circonstances de sa narration ; un thème précis est lancé : non plus « ceux qui, tourmentés par le sort, finissent au-delà de toute espé-

3. Boccace : *Le Décaméron*, traduit par Christian Bec, Paris : Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994, p. 109.

4. Henry James : « The Madonna of the Future », 1873, traduit par Jean Pavans sous le titre « La Madone de l'avenir », *Œuvres complètes de Henry James, tome 1, Nouvelles 1864-1875*, Paris : Éditions de la Différence, 1990, p. 555.

5. Boccace : *Le Décaméron*, op. cit., p. 136.

6. Stefan Zweig traduit par Manfred Schenker dans *Stefan Zweig : romans et nouvelles*, Paris : Le Livre de Poche, « Classiques modernes », 1991.

7. Heyse : *Deutscher Novellenschatz*, Munich, 1871. La théorie du faucon, telle qu'elle est formulée dans l'introduction de cette anthologie, reste relativement vague, mais cette appellation a été reprise, précisée parfois et continue de recueillir quelque audience.

rance par se tirer d'affaire », non plus le génie exprimé dans une œuvre unique, mais le respect à accorder ou non à une femme capable de se donner à un homme qu'elle vient de rencontrer ; des analogies motivent l'imbrication des deux histoires – et, plus précisément, le développement de l'histoire centrale ; on relève enfin la présence de quelques images fortes, en nombre limité, autour desquelles semble se cristalliser le récit. Il s'agit, dans l'exemple pris à Boccace, d'une pierre précieuse : sous l'aspect d'un trésor (nouvelle 4) ou sous l'aspect d'un gros rubis (nouvelle 5), elle est là pour attiser l'imagination et le désir des auditeurs ; dans l'exemple emprunté à James, c'est le tableau qui fascine auditeur fictif et lecteur : dit génial, il n'est visible que bien tardivement, après des approches détournées qui disent le charme de la Renaissance italienne, faite de sacré et de sensualité ; dans l'exemple choisi chez Zweig, c'est la figure du séducteur qui donne lieu à un blason moderne, pourrait-on dire, avec la description de ses mains, mains qui signifient aussi son vice, le jeu.

On reconnaît là, d'une part, certaines théories sur la nouvelle et, d'autre part, des éléments qui renvoient à des modèles expliquant le fonctionnement de la mémoire. La théorie littéraire qui rend le mieux compte de nos observations reste celle de Heyse⁷, dite théorie du faucon, en référence précisément à une nouvelle du *Décameron* : le rapace est au centre du neuvième récit de la cinquième journée, dans la mesure où tous les personnages tiennent à lui pour des raisons diverses et où son sacrifice clôt exemplairement l'histoire. Une nouvelle se reconnaîtrait ainsi à sa manière de coordonner des éléments tous reliés à un objet central et fédérateur. L'avantage que présente, selon nous, cette approche, est qu'elle s'écarte de l'idée d'événement (unique) pour caractériser la nouvelle autrement

qu'à l'aide de grilles narratives. Les exigences de Poe, qui rapprochent la nouvelle de la poésie, participent également, d'une certaine manière, de cette visée, en privilégiant un « effet » total, synthétique – que l'encadrement de la narration ne fait que renforcer⁸. La nouvelle se distingue ainsi par son caractère borné : le thème élu est traité, bien sûr, au moyen d'une histoire, mais une histoire qui ne le dépasse jamais et se greffe bien plutôt sur un jeu de variations du même. Dans la mesure où la nouvelle se borne à exploiter un thème prédéfini, qu'elle inscrit en usant d'images fortes, pouvons-nous affirmer qu'elle est un art économe ?

Nous avons seulement, jusqu'ici, mis en évidence l'embryon, la cellule première des récits. Leur développement narratif, qui passe donc par l'utilisation privilégiée de certaines images, reste-t-il d'une sobriété remarquable ? Cela dépend, naturellement, des effets désirés par l'auteur, du souffle de sa plume aussi ? Mais il paraît indiscutable que le corps même de la nouvelle, en tant précisément que développement, déploiement, voire dépliement d'un thème prédéfini, signifie la dépense de moyens narratifs et poétiques : la nouvelle en dit long, mais travaille aussi, de façon privilégiée, la profondeur sémantique de ce qu'elle prend pour objet, objet en soi singulier et réduit⁹. « Beaucoup de bruit pour rien » passerait pour une métaphore péjorative, alors que nos hypothèses ne font qu'éclairer deux tendances radicalement opposées que l'on retrouve dans le récit bref : la tendance à l'exemplarité (outre les récits de Cervantès, on pense aux histoires illustrant des thèses¹⁰) comme la tendance, plus moderne, au minuscule fait divers issu du quotidien (pensons aux nouvelles de Raymond Carver) relèvent toutes les deux de cette gestion économe du sens, mais fort dispendieuse en ce qui concerne les moyens, c'est-à-dire, au

total, d'une imagination et d'une écriture plutôt généreuses. Que les narrateurs soient mis dans la situation de ressusciter des faits passés nous met sur la piste de modèles qui permettent de rendre compte de manière éclairante de l'administration d'un thème par la fiction brève : les théories du fonctionnement de la mémoire.

Mémoire et imagination

La possibilité d'enregistrer des connaissances et de les mobiliser à volonté constitue un enjeu de savoir et de pouvoir. De l'Antiquité à la Renaissance, c'est-à-dire jusqu'à une période qui verra le développement de l'écrit suppléer d'une certaine manière aux défaillances de la mémoire personnelle, des méthodes ont été proposées dans ce but, tantôt à simple usage rhétorique, tantôt dans un objectif religieux ou hermétique. La pratique, qui connaît bien sûr des variantes, reste assez mystérieuse, en particulier pour un lecteur contemporain, mais passe très souvent par deux constantes : des lieux, que l'on doit pouvoir se représenter concrètement en esprit (il est conseillé, pour cela, de se référer à un modèle architectural suffisamment développé, comme un bâtiment avec de nombreuses pièces et recoins) et des images frappantes illustrant des parties du discours ou de la thèse à retenir. L'ordre de ceux-ci sera retrouvé par un parcours virtuel de ces lieux, où l'on aura disposé les images en question, selon une disposition judicieuse. Cette écriture intérieure est nourrie de symbolisme et de jeux verbaux, comme le montre l'exemple d'image fourni par *Ad Herennium*, texte anonyme d'un maître de rhétorique romain écrit en 86-82 avant Jésus-Christ :

« *L'accusation a affirmé que notre client a empoisonné un homme, elle donne comme motif du crime un héritage et déclare que cet acte a eu de*

8. Edgar Allan Poe, en particulier : « Tale writing » (1847), traduit sous le titre « L'Art du conte » par Claude Richard et Jean-Marie Maguin dans *Edgar Allan Poe : contes, essais, poèmes*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

9. Autrement dit, la brièveté du récit conduit à une exploitation particulière de la dimension paradigmatique, qui bride la dimension syntagmatique.

10. Fonyi, Antonia : « Nouvelle, subjectivité, structure : un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale » dans *Revue de Littérature comparée : Problématiques de la nouvelle*, n°4, Paris, Didier : octobre-décembre 1976.

nombreux témoins et de nombreux complices [?] *Nous imaginerons l'homme en question au lit, malade si nous le connaissons personnellement. Si nous ne le connaissons pas, nous choisirons quand même quelqu'un de précis pour être notre invalide, mais pas quelqu'un de la plus basse condition sociale de façon à pouvoir l'avoir à l'esprit immédiatement. Nous placerons l'accusé au bord du lit, tenant une coupe dans la main droite, des tablettes dans la gauche et, à l'annulaire, des testicules de bouc. De cette façon, nous pouvons garder dans la mémoire l'homme empoisonné, les témoins et l'héritage* »¹¹.

Précisons immédiatement le pourquoi probable des testicules de bouc : la ressemblance verbale avec le mot *testes* pour *témoins*. Cet exemple suffit à soulever la question que chacun se posera, comme le faisait déjà, d'une certaine manière, Quintilien : l'effort à fournir pour inventer ces images, sans même parler des lieux et de la disposition, n'est-il pas supérieur à celui qui permettrait de retenir directement les choses ? Lorsque l'on observe toutefois la fortune de ces arts de la mémoire à travers l'histoire, on est invité à la prudence : ces fondements mnémotechniques ont eu une véritable efficacité et semblent trouver leur origine dans des données fondamentales de l'esprit de l'homme, pour qui le savoir et le discours s'appuient très aisément sur l'imagination. Frances Yates ne cache pas son admiration pour le génie de Giordano Bruno, qu'elle étudie dans la lignée des grands esprits liés aux arts de la mémoire, mais, devant « l'effort terrible de la formation des images », certes très hermétiques, de ce dernier, elle ne peut s'empêcher de soupçonner celui-ci d'un travers pathologique¹². Le degré de sophistication des figures et des systèmes imaginés à des fins de représentation de la réalité surprend surtout dans la mesure où le sens visé est singulier, et

non complexe – ceci est évidemment d'autant plus vrai avec des philosophes hermétiques à la recherche de principes premiers. Il est toutefois très surprenant d'apprendre que cette démarche n'est en fait on ne peut plus naturelle ?

Bruno ne relevait peut-être pas d'une pathologie perturbée, mais un cas clinique révèle les débauches d'imagination que peut entraîner une démarche cognitive. Āereœvski, patient du neurologue soviétique Luria doté d'une mémoire très développée, a appris à utiliser au maximum les potentialités de celle-ci :

« Si le mot à mémoriser a une signification visualisable, il peut se traduire immédiatement en image ; si la clarté de la perception pose problème, il suffira d'ajuster la « mise en scène », [ainsi] s'il doit se rappeler « œuf », il crée immédiatement l'image correspondante ; il se peut qu'il n'arrive pas à bien la voir ; « alors je l'agrandis, je l'appuie au mur d'une maison et je l'éclaire mieux avec une lampe ». Cette dimension théâtrale peut, dans d'autres cas, être bien plus forte, par exemple quand le mot n'est pas visualisable ou que son sens échappe parce qu'il appartient à une langue étrangère, ou encore quand ce qui est proposé à la mémoire se réduit à un grand nombre de syllabes dépourvues de sens. Une scission se met alors en place entre le son du mot et sa signification : c'est l'impression acoustique qui guide le spectacle, en revêtant des formes visibles, en se dilatant pour devenir un récit ou une scène de théâtre, où réaffleurent souvent les souvenirs d'enfance »¹³.

Lina Bolzoni ne manque pas de noter la parenté entre ce fonctionnement pathologique de la mémoire, les arts de la mémoire circulant dès l'Antiquité et les idées d'Aristote concernant la mémoire. Le philosophe avait en effet modélisé son fonctionnement selon trois lois : la mémoire obéirait avant tout à la loi des associations, soit par

ressemblance (une première syllabe commune à deux mots fait que l'un appelle l'autre), contiguïté (un objet habituellement inclus dans un autre suscite son rappel) ou contrariété (une chose sous-entend son contraire). Nous dirons que la pathologie comme la méthode éclairent un modèle de genèse du récit, dans la mesure où il s'agit à chaque fois de développer une scène, en l'animant éventuellement, à partir d'un objet singulier, dont on ne s'écarte pas – ce qui correspond plus particulièrement au type de récit qui nous intéresse : un récit fondé sur un thème, aussi réduit soit-il, c'est-à-dire une nouvelle.

Oliver Sacks apporte un autre témoignage neurologique sur la richesse imaginative dont fait preuve le cerveau humain pour simplement représenter un élément connaissable, en l'occurrence sa propre personnalité ou celle de l'interlocuteur, que l'on ne retrouve plus dans le cas de l'amnésie : monsieur Thompson, victime d'un syndrome de Korsakov, invente sans cesse des personnages, anecdotes et caractères à l'appui ; son génie affabulateur exprime un vrai besoin narratif, version affolante de ce qui devrait constituer son identité profonde, son *histoire*¹⁴. Là encore, les micro-histoires inventées par le patient se distinguent par un don de l'image qui frappe l'esprit et l'on est renvoyé aux précautions avancées dans les premiers arts de la mémoire, et souvent reprises par la suite, quant aux qualités des images à employer : inhabituelles, particulièrement belles ou particulièrement laides, éventuellement comiques, bien éclairées ? Ceci nous ramène de nouveau à ce que nous avons constaté dans les nouvelles citées.

Ainsi, la situation fictive du narrateur prêt à exposer un souvenir, à valeur parfois directement illustrative d'une thèse simple, nous paraît reproduire le cheminement réel de la mémoire humaine à propos d'un élément cognitif singulier : en procédant par des

11. Frances Yates : *L'Art de la mémoire*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975 (1966), p. 23.

12. Frances Yates, op. cit., p. 329.

13. Lina Bolzoni : « Le jeu des images. L'art de la mémoire des origines au XVII^e siècle », dans *La Fabrique de la pensée - la découverte du cerveau de l'art de la mémoire aux neurosciences*, Paris : Fidia, 1990, p. 16.

14. Oliver Sacks : « Une question d'identité », dans *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Paris : Seuil, « Points », 1988 (1985).

associations qui font la part belle à une poétique de l'image, le récit imaginaire ne s'écarte pas, malgré sa complexité apparente, de cet élément, qui a valeur de programme et de limite. Pour nourrir encore ce paradigme de la remémoration, et pour éclairer la valeur de l'enchâssement dans la nouvelle, nous rappellerons aussi que les neurosciences ont désormais établi ceci : tout souvenir qui ne concerne pas les grandes catégories cognitives facilement modélisables (comme les tables de multiplication) est en fait reconstruction de données, reconstruction autorisée par le contexte présent du sujet. Autrement dit, toute remémoration du vécu subjectif est, d'une part, stimulée par l'actualité et ses caractéristiques émotionnelles et, d'autre part, bien autre chose qu'un « souvenir fidèle »¹⁵. C'est là prolonger les observations de Freud notant qu'une certaine contextualisation – à savoir un état de veille sollicité, contrairement à l'état de sommeil – permettait d'interpréter des bribes de souvenirs, c'est-à-dire de produire du sens plus que d'en retrouver ; mais c'est aussi rejeter son hypothèse du refoulement du passé pour suggérer, de manière peut-être encore plus inquiétante, que ce passé existe à peine en nous. L'ouverture des nouvelles qui met en scène narrateur ou devisant se distingue souvent par un élément que l'on retrouve, déformé (grandi, détourné, associé ?) dans le récit central : cet élément correspond au *stimulus* qui invite, selon le discours scientifique actuel, à la remémoration. Est-ce à dire que les nouvellistes, depuis toujours, ont eu l'intuition des phénomènes mnémoniques qu'éclairent les théories neurologiques contemporaines ? Bien sûr que non ! Il suffit d'admettre que ces dernières explicitent un phénomène tout à fait admissible, mais qu'elles le généralisent au point d'en faire un modèle qui nous permet de relier avec profit une forme de genèse littéraire et

un geste cognitif. Il nous permet de répondre aussi de manière plus rigoureuse à la question initiale – la nouvelle mérite-t-elle sa réputation d'écriture économe ? – en la nuancant largement : le récit bref correspond à une véritable sophistication de l'imaginaire qui s'empare d'un thème réduit, le mettant en narration, l'illustrant au moyen d'images frappantes et abuse de moyens plus qu'il ne les épargne ! Il resterait encore à étendre nos hypothèses des nouvelles explicitement écrites comme des souvenirs aux autres types de nouvelles, et surtout à celles, fort nombreuses, qui ne s'ouvrent pas avec une mise en scène de la narration ; il resterait aussi à interroger les nombreux romans qui pratiquent aussi l'enchâssement ? Nous nous contenterons, dans le cadre de cet article, de suggérer, pour la première question, que la genèse du récit par le narrateur est susceptible de ressembler à la genèse du récit par l'auteur : le nouvelliste anime et illustre, par son texte, un élément singulier – nous en voulons pour indices certains éléments introductifs ou certains commentaires des recueils par les auteurs eux-mêmes, avouant broder sur un fait divers qui les a étonnés ou métamorphoser un « souvenir » ponctuel de leur jeunesse : à notre lecteur de les pister¹⁶ ! Ce serait passer d'une étude relativement générique à une approche génétique ? Pour ce qui est du second point, qui renvoie à l'éternelle comparaison entre nouvelle et roman, il semble raisonnable de rejeter d'abord une distinction absolue entre les deux « genres » et de la remplacer par l'idée simple que l'écrivain « gère » son imagination en donnant plus ou moins de développement syntagmatique à un « noyau » au sémantisme borné. Mais c'est là renvoyer à une économie de la fiction qui mériterait elle-même des moyens tout à fait dispendieux !

Catherine GRALL

15. Israël Rosenfield : « La mémoire aujourd'hui : théories et hypothèses », dans *La Fabrique de la pensée - la découverte du cerveau de l'art de la mémoire aux neurosciences*, op. cit. et, de manière plus développée mais plus datée, le même auteur dans *L'Invention de la mémoire - le cerveau, nouvelles données*, Paris : Flammarion, « Champ », 1994 (1964).

16. La nouvelle de Kleist intitulée « Le Duel » et écrite en 1811 trouve ainsi son origine dans une scène de combat relatée dans les *Chroniques de France* de Froissart, comme le mentionne Antonia Fonyi dans l'édition Garnier-Flammarion, sous le titre *La Marquise d'O.* (Paris, 1990). L'épilogue que Borges a rédigé pour *Le Livre de sable* est aussi éloquent (Paris : Folio, bilingue, 1990 [1975]).