



Une certaine idée de la nouvelle

COMMUNICATION DE JACQUES-GÉRARD LINZE
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 9 MAI 1992

L'usage seul consacre le sens des mots : je lutte donc en pure perte si j'essaie de substituer, à une acception largement reconnue, une autre que de trop rares auteurs, avant moi, ont adoptée ou patronnée. Pareille entreprise ne peut réussir que dans le vocabulaire scientifique, si des observations neuves ou des expériences plus précises rendent caduque une partie de la terminologie reçue. Je le sais et pourtant, depuis longtemps, il m'arrive de rompre une lance en faveur d'une distinction que je rêve de voir s'imposer entre un récit qui n'est que tout bonnement court et une vraie nouvelle (ou ce que je tiens pour telle).

Le *Grand Larousse encyclopédique* définit la nouvelle comme « récit appartenant au genre du roman, dont il se distingue par la brièveté, la sobriété et la simplicité du sujet ». C'est vague, mais dans la partie encyclopédique qui suit cette définition l'auteur de la notice observe qu'il « paraît souvent difficile de distinguer la nouvelle du conte » ; et il résume l'historique du genre nouvelle sans nous éclairer vraiment quant aux causes de l'incertitude planant sur la signification du mot ; il mentionne tout de même, pour donner un *pedigree* à une certaine espèce de nouvelle contemporaine (celle que précisément je nomme vraie nouvelle), les avatars du genre dans les littératures russe et anglo-saxonne. Ainsi tout n'est-il pas à récuser dans cet article du Larousse. Le *Grand Robert*, quant à lui, limite excessivement le champ de la définition. Il dit, en effet : « récit généralement bref de construction dramatique (unité d'action), présentant des personnages peu nombreux dont la psychologie n'est guère étudiée que dans la mesure où ils réagissent à l'événement qui fait le centre du récit ». Suivent des citations de Baudelaire, Thibaudet, Gide, qui ne me convainquent pas, car elles

multiplient les attributs discutables pour ne s'accorder finalement que sur un seul caractère, la brièveté. Baudelaire ne retient du reste que celle-ci et, pour Thibaudet, la nouvelle comporte en général, tenez-vous bien, « la présence ou le passage d'un voyageur, d'un témoin qui raconte, d'un curieux qui observe, d'un artiste qui peint ». (Juste ciel !) Selon Gide, la nouvelle est faite pour être lue d'un coup : dès qu'il y a un *à suivre*, on verse dans le genre *roman*.

Une telle imprécision m'a toujours contrarié. Elle vient peut-être de la conviction de tous, ou presque, que la nouvelle doit être brève et de l'incapacité où chacun se trouve de situer la limite décisive entre histoire brève et long récit. *Les morts*, de James Joyce, occupent exactement 90 pages dans la version « poche ». C'est incontestablement une nouvelle. Quant au *Silence de la mer*, de Vercors, avec 85 pages, même si l'auteur l'a sous-titré récit, c'est un vrai roman.

La revue *Audace*, de Carlo de Mey, support de pure prose littéraire dont on ne regrettera jamais assez la disparition, publiait en janvier 1962 une histoire courte que j'avais écrite en guise de profession de foi, et que j'avais intitulée *Dimanche soir ou l'art de la nouvelle*¹. J'y tentais, tout en produisant une œuvrette qui fût en accord avec *ma* définition, une défense toute théorique et peu tolérante de celle-ci. J'écrivais notamment : « Colette (...) a dit quelque part que chaque nouvelle est un roman assassiné. Jolie expression, valable pour beaucoup de nouvelles. Pour celles de Colette, en particulier. Ce qui ne diminue en rien leur mérite mais les prive, pour moi, du droit de s'appeler nouvelles. J'estime qu'une nouvelle ne peut être la narration en bref de ce qu'un roman conterait dix fois mieux en dix fois plus de pages. Le roman étale un morceau d'existence —une heure ou un demi-siècle—, une existence tout entière, voire encore plusieurs vies successives. Le roman commence quelque part dans le temps pour finir ailleurs, plus tard, quand se conclut l'aventure née à la première page. Le roman figure une ligne, droite ou sinueuse. La nouvelle est un point. Plus précisément, elle devrait n'être qu'un point. À l'opposé du roman, elle n'expose pas une phase, mais le sommet d'une phase : la crise, son point culminant ; elle ne décrit pas l'action, mais l'état ; elle ne... » Ma déclaration s'arrêtait là, sur trois points de suspension. Je n'avais pas encore pu, alors, rapporter en termes précis ce que je pressentais de la différence entre nouvelle et roman ou toute autre espèce de récit. C'est beaucoup plus tard que j'ai

¹ Bruxelles, *Audace*, vol. 34, Éd. Le Rond-Point, janvier 1962.

pensé que si la plupart .des oeuvres narratives, longues ou brèves, romans, contes ou récits, relatent des intrigues, c'est-à-dire des successions de situations entre un départ et une arrivée, la nouvelle selon mon cœur ne peut être que l'exposé de situations. Au lecteur de faire preuve de perspicacité en trouvant ce que l'auteur a bien voulu laisser transparaître de l'intrigue dont cette situation est un temps fort. En fait, je ne m'étais tout de même pas éloigné de mon assimilation de la nouvelle à un point et du roman à une ligne.

Dans l'histoire qu'a publiée la revue *Audace*, je disais encore : « Je ne pense aucun mal des nouvelles de Colette, beaucoup s'en faut, mais je professe qu'on devrait leur donner un autre nom. Il en est de même de celles de Maupassant, d'Arland... des auteurs français en général. Que ne les appelle-t-on contes, récits ou... romans assassinés (ce qui n'aurait rien de péjoratif, certains romans ayant tout à gagner à être assassinés) ? » Et je rappelais que, dans sa préface à *La Garden party*² de Katherine Mansfield, Edmond Jaloux avait écrit : « ...quelle adresse ne faut-il pas, quand il n'y a pas de fin — je veux dire : de fin saisissante plus ou moins artificielle — ou plutôt quand chaque épisode, chaque détail, sont à eux-mêmes leur propre fin... ? » Et après Jaloux, dans une autre préface (celle qu'il a donnée à *Félicité*, de la même Katherine Mansfield³), Louis Gillet observait : « ...presque point d'intrigue ou de sujet : des impressions, plutôt, une série de scènes et d'estampes familières, d'où résulte une singulière sensation de vie. » Quant à Albert-J. Guérard, dans sa préface à une anthologie de nouvelles américaines intitulée *Écrit aux U.S.A.*⁴, il constatait : « À la fin des années 1920, les écrivains américains se détournèrent de la nouvelle conventionnelle qui avait un commencement, un milieu et une fin ; les ingénieuses constructions de Poe, d'O'Henry et de Stevenson parurent trop artificielles et littéraires, trop éloignées de la vie. »

Je ne prétends pas connaître tous les récits que l'on s'est accordé à appeler nouvelles, tant s'en faut, ni même tous ceux qui, en vertu de mes critères personnels, mériteraient ce nom. Il me semble, dans les limites de mon

² Paris, Stock, 1922 ; Le Livre de Poche, 1956.

³ Paris, Stock, 1920 ; 10/18, date inconnue.

⁴ Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons, 1947.

information, que les premières manifestations d'un art de raconter produisant ce à quoi je voudrais réserver le nom de nouvelles se trouvent chez Anton Tchekhov. Celui-ci a beau prétendre que son maître a été Maupassant, il y a un monde de différence entre les deux auteurs. C'est que les nouvelles de Maupassant privilégient l'intrigue, c'est-à-dire l'action et ses implications psychologiques ; elles pourraient, développées, constituer des romans. Je ne crois pas qu'elles sortiraient améliorées d'un tel développement, mais il est évident que les récits de Maupassant comportent, en condensé, tous les ingrédients du roman : évolution « en cascade » des situations dramatiques, logique des enchaînements et des ruptures, des rapports de causalité et même des réactions des personnages. Edmond Jaloux a tenté de concilier avec les déclarations de l'écrivain russe ce que nous croyons découvrir quand nous comparons les histoires de Tchekhov à celles de Maupassant. Il a dit en effet : « L'influence de Maupassant a été très grande sur Tchekhoff [telle est la forme sous laquelle Jaloux écrit ce nom] qui le nomme plusieurs fois dans son œuvre (et en particulier dans *La Mouette*), comme Katherine Mansfield nomme Tchekhoff dans *Félicité*. Et cependant rien n'est plus différent de Maupassant que Tchekhoff ou Katherine Mansfield. (...) La sagesse de Tchekhoff et de Katherine Mansfield a été d'éviter ce caractère de « nouvelle à la main » qui gâte bien des nouvelles de l'auteur du *Horla* et de vouloir peindre la vie dans sa complexité sans lui donner un aspect volontairement théâtral. Le goût de la scène, de l'effet à produire, a été néfaste à bien des bons esprits de chez nous⁵... »

Pierre Mertens, qui professe sur la nature de la nouvelle une opinion proche de la mienne, a écrit dans un article intitulé « Faire bref et en dire long⁶ » : « Maupassant, Mansfield et Tchekhov, ou James, Hawthorne, Melville, Hemingway, ou bien Flannery O'Connor, ou encore des Forêts, Buzzati, Baroque, ne donnent à voir que cela : un passage. (...) Le temps d'une extase ou d'une transe, ou de la fixation d'un vertige. »

C'est à lui, Pierre Mertens, et à Claudine Gothot-Mersch, que je dois d'avoir lu des ouvrages de René Godenne, critique et essayiste qui a consacré beaucoup de

⁵ *Op. cit.*

⁶ Dans *Pour la nouvelle*, Bruxelles, Complexe, coll. « L'heure furtive », 1990.

son activité à l'étude de la nouvelle⁷. D'une manière générale, on peut dire que, pour Godenne, la nouvelle est tout ce qui, prose narrative, va d'une longueur de moins de dix pages à un peu plus de cent pages (mais ceci est plutôt exceptionnel). Il distingue les textes qui sont « histoires, instantanés, épisodes d'une vie, évocations ou descriptions, portraits et suites de réflexions ». Vous comprendrez par ce que je vous ai déjà dit, comme par ce qui va suivre, que pour moi la nouvelle est essentiellement *instantané* ou, à la rigueur, *épisode ou évocation*, mais certes jamais *histoire*.

Dans le recueil *Gens de Dublin*⁸, de James Joyce, une nouvelle s'intitule *Les morts*. Comme bien d'autres, cette œuvre marque la prééminence de la situation, avec son décor et son climat, sur l'intrigue. C'est une porte entrebâillée sur le bal qu'organisent chez elles, chaque année, à Dublin, les demoiselles Morkan. Rien ne s'y passe de ce qu'une conception traditionnelle du récit ferait considérer comme histoire structurée autour d'un fil conducteur anecdotique. Rien que de petits faits sans influence sur l'aventure des personnages. Par exemple, la fille du concierge ouvre la porte aux invités, s'occupe du vestiaire, refuse le pourboire qu'on lui offre et finit par l'accepter quand on lui fait observer que c'est Noël. Le narrateur évoque la constante réussite des réceptions des deux sœurs, leur situation dans Dublin avec la nièce qu'elles ont recueillie trente-cinq ans plus tôt, leurs habitudes, le prix du thé qu'elles boivent, la qualité de la viande qu'elles mangent. Les deux vieilles filles s'inquiètent du retard de quelques personnes. Il neige abondamment. Un invité, Gabriel Conroy, relit ses notes, car il va prononcer un laïus. Il est manifestement amoureux de sa femme Gretta. On parle un peu d'une nouveauté : les galoches de caoutchouc (nous sommes en 1907). On danse le quadrille et Conroy, qui est professeur, fait face à une demoiselle, enseignante comme lui. Elle lui reproche d'avoir donné des articles au *Daily Express*, journal anglophile (tout ceci, on le sait, se passe avant l'indépendance de l'Irlande du sud). Il voudrait rétorquer que sa collaboration n'est que littéraire et que la littérature est au-dessus des contingences politiques, mais il craint de tomber dans la grandiloquence face à

⁷ Entre autres : *La nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974 ; *Nouvellistes contemporains de langue française*, (anthologie) tome 1, Ville-longue d'Aude, Atelier du Gué, 1983 ; *Études sur la nouvelle française*, Genève, Slatkine, 1985 ; *Nouvellistes contemporains de langue française* (anthologie) tome 2, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué.

⁸ Paris, Plon, date inconnue ; Le Livre de Poche, 1963.

cette jeune femme intelligente. Le dialogue prend pour lui une allure de plus en plus embarrassante. La figure du quadrille achevée, il s'éloigne, mécontent d'avoir été traité d'*English* (orthographe du traducteur, sans doute) par cette jeune exaltée. Tante Julia chante, accompagnée au piano par sa nièce. On parle de son dévouement au service de la chorale paroissiale. Avec précaution, car il n'y a pas que des catholiques parmi les invités. La jeune patriote excitée prend congé avant le souper, et Gabriel Conroy se demande s'il ne l'a pas fâchée. Après le repas vient le discours, ampoulé à souhait. On porte un toast en l'honneur des trois femmes de la maison.

Un peu plus tard les invités se séparent dans le petit matin glacial. C'est presque la fin de ce long texte (90 pages, je vous le rappelle). Il nous en reste 11 à lire, et le vrai sujet, ce que l'on pourrait appeler l'intrigue occulte, n'a pas encore été révélé. Gabriel Conroy, qui jusqu'ici ne s'est guère occupé de sa jeune épouse, se sent soudain débordant de tendresse. Il rejoint Gretta dans la rue où elle s'éloigne déjà avec deux invités. Le couple rentre à son hôtel. Dans la chambre, Gretta fond en larmes : une ballade chantée au cours de la soirée lui a rappelé l'un de ses soupirants, mort à dix-sept ans, qui la chantait lui aussi. De la pénible et laborieuse conversation qu'il a avec elle, Conroy conclut avec amertume que pendant des années il n'a pu éveiller en elle, en dépit de l'amour qu'il lui a témoigné, un écho comparable à celui qu'a su obtenir, en peu de temps, ce jeune homme prématurément disparu.

Les autres nouvelles du recueil sont aussi déconcertantes pour un esprit latin (ou français ? ou cartésien ?) habitué à trouver dans un récit un enchaînement de maillons logiques entre une situation de départ et une situation d'arrivée.

Les premières nouvelles de Katherine Mansfield ont été publiées en 1910 par la revue *The New Age*. Les directeurs de celle-ci disaient apprécier le cynisme et l'esprit satirique de la nouvelle venue, mais la critique britannique de l'époque n'a pas été tendre à l'égard de ces textes dont quelques-uns seulement ont été repris dans le recueil *Une pension allemande*, en 1911⁹. Par la suite, Katherine Mansfield a changé de ton et d'esprit pour devenir l'écrivain délicat et sensible que nous connaissons. C'est alors que Katherine a mis fin à sa collaboration à *The New Age*

⁹ Pour la version française : Paris, Stock, 1939.

pour confier ses nouvelles à John Middleton Murry, son futur second mari, qui dirigeait la revue *Rhythm*, concurrente de *The New Age*. C'est le début d'un succès réel mais sans commune mesure avec celui qui viendra quelques années plus tard.

De toute évidence, et la lecture de son *Journal*¹⁰ nous le confirme, l'ambition de Katherine Mansfield, ambition splendidement assouvie, a été non de produire vraiment des récits mais bien de représenter la vie et en particulier, de celle-ci, souvent, des heures ou des instants des plus savoureux. « Pas de romans, pas d'histoire compliquée, rien qui ne soit simple et ouvert », écrivait-elle le 22 janvier 1916 dans son journal.

Dans *Félicité*, la nouvelle intitulée *Prélude*, un chef-d'œuvre, nous fait assister au déménagement d'une famille. Les actes et les événements, en soi, n'y ont aucune importance : tout l'art littéralement poétique de la narratrice tient à la pénétration avec laquelle elle rend la vie intérieure des personnages, leurs réactions d'êtres hypersensibles aux menus changements qu'apporte chaque minute au monde autour d'eux. L'élément dramatique est plus présent et, en fin de texte, plus insistant, dans *Félicité*, la nouvelle qui a donné son titre au recueil : quinze pages disent éloquemment la joie de vivre d'une jeune femme, son bonheur, un bonheur tel que, pour la première fois de sa vie, elle désire son mari. C'est le moment que choisit celui-ci, ignorant qu'on l'observe, pour déclarer son amour et fixer un rendez-vous à une jeune visiteuse. Comme beaucoup de bons nouvellistes, Katherine Mansfield a l'art de conclure : l'étrangère a pris congé ; Harry, le mari, est allé fermer les portes, et

Bertha courut simplement vers les portes-fenêtres.

– Oh ! que va-t-il se passer à présent ? s'écria-t-elle.

Mais le poirier était aussi merveilleux que jamais, aussi couvert de fleurs, et aussi calme.

Virginia Woolf a écrit d'assez nombreuses nouvelles, mais en a peu publié et plusieurs n'ont existé qu'à l'état d'ébauches. Le seul recueil qui ait paru, *Monday or Tuesday*, datant de 1921, comprenait en anglais six des douze histoires (les autres étaient inédites) retenues par Léonard Woolf, mari de Virginia, pour l'édition en

¹⁰ Paris, Stock, 1950 (éd. partielle) et 1973 (éd. complète).

français de *La maison hantée*¹¹. La sensibilité de Virginia Woolf paraît assez proche de celle de Katherine Mansfield. Ce n'est qu'une impression due au fait qu'il s'agit de deux femmes, toutes deux très douées, de culture anglo-saxonne et vivant à la même époque. Une lecture attentive révèle une Virginia Woolf aussi habile que Katherine Mansfield, mais plus résolument engagée dans la voie très intellectuelle d'une remise en question de l'écriture romanesque. Dans la nouvelle qui a donné son nom au recueil et qui est en fait un texte fantastique (mais il l'est insidieusement), un couple, la nuit, craint d'éveiller ses enfants en marchant de pièce en pièce, ouvrant et refermant des portes. Mais les enfants ne dorment pas. Ils lisent et se disent que leurs parents sont une fois de plus en train de chercher un trésor. Quand ils s'avisent d'aller voir ce que font leurs parents, ils ne trouvent qu'une maison vide. L'un d'eux, celui qui raconte, se rappelle alors que ses parents sont morts. Mais il les entend errer, dialoguer, évoquer des heures d'amour et de bonheur. Et ces disparus pénètrent dans sa chambre. Ils se penchent sur lui, échangeant des propos affectueux. La mère dit : « C'est ici que nous avons retrouvé notre trésor, et l'enfant crie : Est-ce donc cela *votre* trésor caché ? » puis il achève son récit par cette déclaration lapidaire, mais éloquente et touchante : « Cette clarté au cœur. »

Certaines autres nouvelles de Virginia Woolf sont en apparence plus structurées mais toujours dépourvues d'un dénouement de type classique. On retrouve la célèbre Mrs. Dalloway dans *Ensemble et séparés* et Richard Dalloway dans *L'homme qui aimait son prochain*.

Virginia Woolf cultive plus l'humour que Katherine Mansfield, mais elle possède moins cette aptitude à savourer et dire le bonheur, même minuscule, même parcellaire, de chaque instant vécu, que l'on trouve dans *Félicité* ou *La Garden-party*.

Dans *Ensemble et séparés*, Mrs. Dalloway présente Mr. Serle à Miss Anning, annonçant à celle-ci : « Il vous plaira. » Et, dit l'auteur, « la conversation débuta quelques minutes avant qu'ils eussent parlé ». Ils étaient côte à côte, silencieux, et la présence de l'homme devint tellement sensible à Miss Anning qu'elle fut obligée de dire quelque chose. Elle s'écria : « Quelle belle nuit ! » après s'être encouragée d'un « En avant, Stanley, en avant ! » qui était son aiguillon secret pour vaincre la

¹¹ Paris, Charlot, 1946.

regrettable timidité dont elle était affligée en présence des hommes. Puis elle pensa : « Bête ! Idiotement bête ! Mais on a bien le droit d'être bête à quarante ans devant le ciel qui rend imbéciles les plus sages — de simples fétus de paille — les réduisant, elle et Mr. Serle, à l'état d'atomes, de grains de poussière, debout devant la fenêtre de Mrs. Dalloway, et leurs vies, sous le clair de lune, n'étant ni plus longues ni plus importantes que celle d'un insecte. »

Ils se parlaient enfin. Elle évoquait Canterbury où elle avait passé trois mois et où lui, justement, avait vécu les plus belles années de sa jeunesse. Il en éprouvait cependant de l'amertume, n'ayant pas accompli le dixième de ce qu'il avait rêvé de réaliser lorsqu'il était adolescent. Mais, pensait-il un peu sottement parce qu'il se prenait d'une troublante sympathie pour Miss Anning... mais, pensait-il donc, avec une étrangère, il pouvait repartir à zéro. Et voici qu'il évoquait son humeur chagrine aux petits déjeuners, son attitude désagréable à l'égard de sa femme impotente. Néanmoins il voulait plaire à Miss Anning et s'en savait capable. Le face à face était inquiétant, terrifiant. Ils n'étaient plus jeunes, leur ardeur s'était émoussée. Un goût de néant les paralysait. Ils se sentirent délivrés comme par enchantement lorsqu'une autre femme toucha Mr. Serle à l'épaule et lui dit : « Je vous ai aperçu aux *Maîtres Chanteurs* et vous m'avez ignorée. Scélérat, vous mériteriez qu'on ne vous adressât plus jamais la parole. » C'est alors qu'enfin Miss Anning et Mr. Serle purent se quitter et ce, on le saisit, à leur grand soulagement.

Ainsi se termine, par une lâche sensation d'apaisement lors de la séparation, la rencontre entre deux êtres insatisfaits qui, manifestement, se plaisent. Mais ils sont velléitaires et freinés dans leurs élans, peut-être par la conscience de leur âge et très probablement par l'idée des dommages irréparables causés par le temps. Sans doute leur soulagement, bientôt, se transformera-t-il en frustration. L'impression d'avoir manqué une occasion.

Aux États-Unis, les nouvellistes remarquables sont tellement nombreux que l'on peut voir en l'efflorescence de leur art un véritable phénomène national. Plusieurs volumes, essais ou anthologies, sont consacrés à leurs œuvres, et ce n'est pas de trop pour qui veut les découvrir. Faute de pouvoir en présenter beaucoup, je vais me limiter aux deux plus grands.

Ernest Hemingway doit au cinéma une partie de sa célébrité au sein d'un large public. Plusieurs de ses romans ont fait l'objet d'adaptations pour l'écran, adaptations de qualité inégale, les films les plus ambitieux et les plus coûteux n'étant pas toujours les meilleurs. Hemingway a publié nombre d'histoires brèves dont au moins deux, *Les neiges du Kilimandjaro* et *L'heure triomphale de Francis Macomber*, ont été honnêtement reprises par Hollywood. Mais ces deux-là sont encore plus proches de la narration romanesque que de la nouvelle. Je tiens en revanche pour l'une des réussites de l'écrivain l'histoire, vraie nouvelle, intitulée *Paradis perdu* dans le recueil portant le même titre¹². C'est là que Hemingway a le mieux fait valoir sa virtuosité de dialoguiste, virtuosité dont il était si conscient qu'il n'a pas toujours résisté à l'envie d'en faire étalage avec, parfois, une exaspérante insistance, et c'est aussi là qu'avec une habileté diabolique il réussit à nous faire deviner un drame humain sans du tout en énoncer les détails. Nous sommes en Espagne, dans une gare écrasée de soleil. Un jeune couple attend l'express de Madrid. Ils commandent deux bières. Au loin, des montagnes barrent l'horizon. « On dirait des éléphants blancs », observe la jeune femme. Son compagnon ergote : il n'a jamais vu d'éléphants blancs et, quand elle rétorque qu'elle l'aurait parié, il répond qu'il pourrait en avoir vu et qu'un tel pari ne prouve rien. Ils commandent deux anis qu'ils allongent d'eau. Ils parlent de tout un peu, en gens embarrassés d'être ensemble. Ils commandent encore à boire, de la bière, de nouveau. Et soudain, sans qu'aucune réflexion de son amie ne l'y ait incité, le garçon dit : « C'est vraiment une opération tout ce qu'il y a de plus simple. Ça n'est même pas une opération du tout. » Plus loin, il explique : « Il n'y a qu'à faire entrer l'air. »

Il s'agit, on l'a deviné, d'un avortement. La jeune fille a peur de l'opération mais une autre appréhension la tracasse : celle de perdre l'amour de son ami. Et lui-même, quoi qu'il en laisse paraître, est loin d'être rassuré. Il lui dit : « Si tu ne veux pas, tu n'y es pas forcée. Je ne veux pas t'y obliger si tu refuses. Mais je sais que c'est tout à fait simple. » Il avance un argument supplémentaire : « J'en connais des tas qui l'ont fait », à quoi elle répond, avec une triste ironie : « Moi aussi. Et après ils étaient tous enchantés. » (Notons ici que les traducteurs, Henri Robillot et Marcel Duhamel, doivent avoir été distraits, car il semble plus

¹² Paris, Gallimard, 1949 et Livre de poche, 1958.

plausible de prendre le *they* anglais pour une troisième personne féminine du pluriel que pour une masculine, et d'entendre : « Et après elles étaient toutes enchantées. ») Les quelques répliques qui suivent sont sublimes :

Et si je le fais, tu seras content, rien ne sera changé, et tu m'aimeras de nouveau ?

– Mais je t'aime. Tu sais bien que je t'aime.

– Je sais. Mais si je le fais, aimeras-tu que je te dise que les choses ressemblent à des éléphants blancs ?

Ici, une réponse pleine de mauvaise foi, qui néanmoins trahit l'anxiété du garçon :

– J'adorerai ça. J'adore déjà ça maintenant, mais je n'arrive pas à y penser. Tu sais comment je suis quand je me fais de la bile.

Puis ce dialogue sans éclat, pathétique :

– Si je le fais, tu ne te feras plus jamais de bile ?

– Je ne me ferai pas de bile pour ça parce que c'est absolument simple.

– Bon, alors, je le ferai. Parce que moi, ça m'est absolument égal. Qu'est-ce que tu veux dire ?

– Tout ce qui peut m'arriver m'est égal.

La conversation continue ainsi, piétinant mais soulignant toujours davantage l'inquiétude des deux amoureux qui vont encore boire un verre de bière. Mais soudain la femme demande :

– Pourrais-tu faire quelque chose pour moi ?

Et, comme il répond qu'il pourrait faire n'importe quoi pour elle, elle lui dit :

– Alors, tais-toi. Je t'en supplie ! Je t'en supplie ! Je t'en supplie ! Je t'en supplie ! Je t'en supplie !

Puis, après une réponse de son compagnon, elle annonce :

– Je vais hurler.

C'est la fin de la crise dans le couple. Elle sourit et finit par assurer :

– Tout va bien. Ça va parfaitement.

Dans l'article dont j'ai cité tout à l'heure un bref extrait, Pierre Mertens fait allusion à *Septembre ardent* et *Une rose pour Emily* de William Faulkner¹³. Voici, de celui-ci, un texte moins connu et sans doute de moindre qualité, même s'il porte la griffe de son auteur : c'est *Chasse au renard*¹⁴. Cette nouvelle montre un aspect typique de la société blanche et sudiste via la conversation de serviteurs noirs et d'un jeune blanc. Les maîtres sont à la chasse et le jeune homme blanc n'appartient sûrement pas à la classe sociale de l'organisateur de cette chasse. Il ne se passe rien dans cette nouvelle, mais nous en apprenons beaucoup sur la population locale. Et ce n'est que tout à la fin que se produit l'événement que nous pourrions qualifier de romanesque : deux cavaliers, un homme et une femme, s'approchent des causeurs, échangent avec eux des propos sur la partie de chasse. La renarde a été tuée. Le plus jeune des serviteurs noirs est littéralement fasciné par la femme blanche aux cheveux d'un roux éclatant et « attiré, se sentant attiré, comme fait la jeunesse, vers cette femme distante et inaccessible, s'efforçant de circonscrire l'instant fugace, inconsistant, de séparation et de désespoir tout semblable chez lui, parce qu'il était jeune, à une véritable colère ; colère contre la femme perdue, désespoir à cause de l'homme sous la forme de qui s'incarnait, sur la cruelle et inexorable terre, la déchéance de la femme ». Et le plus âgé, s'éloignant sans se retourner, lance à son compagnon en plein désarroi : « Viens. J'ai idée que ces gâteaux pour le petit déjeuner au retour de la chasse seront comme qui dirait prêts quand nous arriverons à la maison. »

¹³ Dans *Treize histoires*, Paris, Gallimard, 1949.

¹⁴ Dans *Courtes histoires américaines*, Paris, Corrêa, 1948.

En avons-nous assez vu maintenant pour saisir ce qui fait la spécificité de la nouvelle contemporaine et les remarquables virtualités de ses formes les plus accomplies ? Sans doute pouvons-nous le pressentir. (J'ai bien dit les formes de la nouvelle, au pluriel, car la diversité des auteurs exclut toute possibilité de réduire le genre à un stéréotype.)

On peut considérer qu'après Tchekhov, en particulier dans le domaine anglo-saxon, la nouvelle présente souvent trois caractères bien typés. Le premier vient de ce que l'objet ou le prétexte du récit n'a rien d'une intrigue articulée à la manière classique : c'est un fragment de vie, parfois tout petit, presque insignifiant à première vue, que l'auteur a isolé sans souci de marquer un début et une fin, à moins que ce ne soit plus simplement un tableautin qui paraîtrait immobile, figé, n'était un presque imperceptible frémissement. En fait, le but du conteur est de faire deviner un bonheur ou un drame par le lecteur sans appeler à la rescousse ces éléments objectifs, quasi scientifiques ou mathématiques, que la tradition paraît imposer au roman (à tout le moins au roman réaliste) : position des protagonistes dans le temps et dans l'espace ; décor et attributs que je dirais triviaux, tels que situation financière ou habillement ; couleur du ciel et conditions atmosphériques, et je m'arrête ici, car nous pouvons en imaginer presque à l'infini. Le deuxième de ces caractères réside dans le fait que la composante dramatique de l'aventure humaine relatée, bien qu'indispensable en tant que justification du récit et de sa lecture, passe au second plan, voilée qu'elle est par des impondérables tenant à l'émotion, laquelle est souvent d'essence poétique. Enfin, dans la plupart des nouvelles les plus réussies, les dernières lignes du morceau réservent au lecteur une surprise qui peut fournir l'explication de ce que l'on n'a pu encore comprendre (comme dans *Les morts*, de James Joyce) ou au contraire, avec une aimable désinvolture, ces dernières lignes marquent le retour à un monde où rien ne paraît s'être passé (c'est le cas des nouvelles de Katherine Mansfield et Virginia Woolf sur lesquelles je me suis quelque peu attardé).

De bons nouvellistes ont cherché à définir leur art : c'est peut-être un peu moins malaisé que, pour des poètes, de définir la poésie. Dans l'article que j'ai déjà cité, Pierre Mertens relève quelques formules intéressantes. Celle de Robert Musil : « Une idée qui vient momentanément, une émotion profonde : une chose pour laquelle on n'était pas né... Un coup du destin. » Celle de William Faulkner,

pour qui la nouvelle est « la coagulation d'un instant qui tirerait la prose du côté de la poésie ». Il y a aussi, de Pierre Mertens lui-même, cette explication que j'aime bien : « Le héros d'une nouvelle vit un conflit inattendu, une crise fortuite, la montée d'une fièvre — même si, en apparence, il ne se passe rien. *Lui se passe.* »

Je devrais citer beaucoup d'écrivains d'Amérique du Nord, des monstres sacrés d'un calibre approchant celui de Hemingway ou Faulkner : Francis Scott Fitzgerald, William Carlos Williams, William Saroyan, Carson McCullers, Tennessee Williams, Truman Capote et J.D. Salinger, et d'autres que l'Europe connaît moins, tels Dorothy Parker, Katherine Anne Porter, Ring Lardner, Conrad Aiken, Allen Tate, Thomas Wolfe et John O'Hara (j'en passe, croyez-moi). Chez les Hispano-Américains, je songe à Julio Cortazar, mais il en est d'autres. En Italie, il y a bien sûr Luigi Pirandello. Et Cesare Pavese, avec *Le bel été*, paraît devoir quelque chose, pour le ton et la construction, aux modèles américains dont il a été le traducteur. Si je ne trouve pas en France de nouvelliste de l'espèce que j'ai visée en cette communication, j'en connais quelques-uns en Belgique. Constant Burniaux, d'abord, pour plusieurs courtes histoires postérieures à 1960, et surtout certains textes de *La vie plurielle*¹⁵ ; Pierre Mertens, avec de belles vraies nouvelles, parmi lesquelles *Auto-stop*¹⁶, que Paul Emond a intelligemment analysée dans une étude intitulée *Le récit, son trajet et son secret*¹⁷. Et récemment Philippe Jones a publié un recueil de courtes histoires : *L'embranchement des heures*¹⁸. Ce sont des textes plus brefs encore que les plus petites nouvelles connues, mais ils ont tout de la nouvelle telle que je l'entends, et notamment l'absence d'intrigue. Notons que les « fantastiqueurs », doués et féconds chez nous, pratiquent un genre qui généralement s'accommode moins de l'« escamotage » de l'intrigue.

Du côté néerlandophone, c'est peut-être une plus forte perméabilité de l'esprit flamand aux influences anglo-saxonnes qui a pour effet que pas mal de nouvelles de la littérature flamande d'aujourd'hui correspondent à l'idée que je me fais du genre. Je pense ici, entre autres, à Ivo Michiels, Fernand Auwera, Mark

¹⁵ Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1965.

¹⁶ Dans *Nécrologies*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1977.

¹⁷ Dans *Écritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1985.

¹⁸ Paris, La Différence, 1991.

Insingel, Monika Van Paemel ou Alstein, pour certaines de leurs œuvres en tout cas.

Puisqu'il a parlé de la nouvelle en des termes révélant chez lui une acception proche de la mienne, Pierre Mertens ne m'en voudra pas si je lui emprunte, avant de conclure, quelques passages de son article déjà cité. Il dit : « Nous pouvons oublier de multiples épisodes d'un roman qui nous a, cependant, bouleversé. La nouvelle, non, elle se révèle infiniment mémorable. (...) Parce que " c'est plus court " ? Mais non : parce que c'est, au sens propre, saisissant (...) Pour dire tant, en si peu de pages, Poe ou Kafka, ou Mac Cullers et Pasternak s'évadent du prosaïsme et réconcilient la prose avec la poésie qui assure son tempo, son rythme, sa pulsation. »

Cette réconciliation de la prose et de la poésie, notre aîné Constant Burniaux l'avait pressentie en 1962. Ne disait-il pas, dans une communication à notre Académie¹⁹ : « Toute nouvelle est une dualité, une recherche d'équilibre. La poésie et la nouvelle commencent par être ennemies comme la passion et la raison, comme l'eau et le feu. (...) Quelle tentation de rapprocher deux choses si différentes : de confronter leurs différences, de faire valoir l'une par l'autre ! C'est peut-être le jeu profond de la nouvelle et de sa poésie... ? »

Copyright © 1992 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Jacques-Gérard Linze, *Une certaine idée de la nouvelle* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1992. Disponible sur : < www.arllfb.be >

¹⁹ *Recherche sur la poésie de la nouvelle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.