

La lettre d'information du PEN club français

N° 5 : MARS 2018

Le sommaire

- *Un nouveau Président pour le P.E.N Club français* 2
- *Composition du Comité exécutif du PEN club français* 4
- *Hommage à Jacqueline CLANCIER* 6
- *Le Colloque sur la nouvelle* 11
- *Actions du PEN club français dans le monde* 44
- *Les évènements du PEN et en partenariat* 47
- *Chronique - livre* 53
- *Parutions récentes* 55

Un nouveau Président pour le P.E.N club français

Emmanuel PIERRAT



COMMUNIQUE DE PRESSE

EMMANUEL PIERRAT ÉLU PRÉSIDENT DU PEN CLUB FRANÇAIS

18 JANVIER 2018

Le 18 janvier 2018, le Comité exécutif du PEN Club Français a élu Emmanuel Pierrat comme nouveau Président pour un mandat de trois ans.

Emmanuel Pierrat succède ainsi à Sylvestre Clancier, qui a été élu Président d'honneur, après avoir été Président de 2005 à 2012 puis de 2016 à 2018.

Emmanuel Pierrat est écrivain et avocat, spécialiste en droit de la propriété intellectuelle et en droit de la presse. Ancien Membre du Conseil National des Barreaux et Ancien Membre du Conseil de l'Ordre, il est également Conservateur du Musée du Barreau de Paris. Emmanuel Pierrat est chroniqueur à Livres Hebdo et BFMTV, auteur de nombreux ouvrages de fiction comme d'essais et de livres d'art, il a notamment publié *Le Livre noir de la censure* (Le Seuil) ou encore *La Liberté sans expression ?* (Flammarion).

Le PEN Club Français prolonge en France les ambitions du PEN International, organisation qui relie une communauté mondiale d'écrivains et qui dispose d'un statut consultatif auprès de l'ONU, et d'association auprès de l'UNESCO.

Fondée en 1921 en France, l'organisation a été dirigée notamment par Anatole France, Paul Valéry, Jules Romains, Jean Schlumberger, André Chamson, Pierre Emmanuel, ou encore Georges-Emmanuel Clancier.

A travers ses actions, le PEN Club a pour but premier la défense des libertés d'expression et de création, supports fondamentaux du partage des idées entre les hommes et corollaires de la démocratie.

En ce mois de janvier 2018, les valeurs portées par le PEN Club trouvent une résonance particulière alors que l'on commémore les tristes jours de janvier 2015.

Il y a trois ans, la France a été frappée parce qu'elle est la France. Elle a été touchée dans ses valeurs et son esprit critique. En janvier, c'est d'abord une génération entière du dessin satirique qui a été éliminée. Puis, en novembre, c'est le mode de vie de la jeunesse qui a été visé. A deux reprises, la culture a été attaquée, mais la culture n'a pas été tuée.

Les tragiques événements ayant touché le journal Charlie Hebdo rappellent à tous que les libertés d'expression et de création sont particulièrement menacées, même là où elles semblaient durablement installées.

La dignité et l'émotion de la marche du 11 janvier 2015 ont montré au monde entier que la liberté d'expression et de création sont avant tout des vecteurs de paix qui offrent à chacun la possibilité de vivre ensemble et égaux.

Dès le début, le PEN Club Français s'est tenu aux côtés de celles et ceux qui défendent pacifiquement la liberté d'expression et de création, de celles et ceux qui défendent l'héritage humaniste des Lumières et qui n'hésitent pas à affronter tous les obscurantismes.

La tristesse et la colère des jours de janvier 2015 ne doivent pas disparaître mais laisser place à l'action pour la défense de la liberté d'expression, trop souvent mise en danger, malmenée et incomprise.

C'est pourquoi l'action du PEN Club est plus que jamais nécessaire, alors même que les Français se disent de moins en moins « Charlie »¹.

Pour que personne n'oublie que la liberté d'expression se vit, le PEN Club Français a pris l'initiative de publier, à travers ses Cahiers du PEN, un plaidoyer contre la censure ainsi qu'une anthologie poétique en faveur de la liberté de création.

Parallèlement, le PEN Club a continué d'entreprendre des actions en faveur des écrivains persécutés du fait de l'expression de leurs idées. Depuis 2016, le PEN Club milite constamment pour soutenir les nombreux écrivains menacés par la dérive autoritaire du pouvoir en Turquie. En 2017, grâce à son intervention, le PEN Club a pu obtenir la libération du jeune écrivain algérien Anouar Rahmani. Aujourd'hui, le PEN Club s'investit particulièrement pour la défense de l'écrivain Patrice Nganang dont le procès se tiendra au Cameroun à partir du 19 janvier 2018.

Toutes ces actions, au cœur même de la vocation du PEN Club, sont nécessaires à la défense de la liberté d'expression qui requiert une vigilance de chaque instant, en France comme partout dans le monde.

Contact : Emmanuel Pierrat 01 53 63 29 40 emmanuel.pierrat@pierratdeseze.com

Composition du Comité exécutif du PEN Club Français

Tâches et des fonctions au sein du **Comité exécutif du PEN Club français** :

Président

Emmanuel PIERRAT, vice-président international du Comité pour la Paix, Président du Comité Français pour la Paix, responsable du développement et des demandes de subvention du PEN français

Président d'honneur

Sylvestre CLANCIER, chargé de mission pour l'action culturelle et les partenariats avec CPE, SGDL, Académie Mallarmé, Maison de Poésie, PEN allemand, PEN mexicain, PEN slovène, réseau des PEN balkaniques, PEN occitan, PEN portugais, réseau euro-méditerranéen

Vice-présidents

Malick DIARRA, chargé de missions pour la coordination avec les PEN africains et la Francophonie et en charge de la logistique du PEN et de l'intendance

Philippe PUJAS, vice-président du Comité Français pour la diversité linguistique, chargé de la coordination avec l'Institut Ramon Llull (Raymond Lulle)

Antoine SPIRE, chargé de mission auprès des médias et auprès de la LICRA dont il est vice-président

Trésoriers

Colette KLEIN, trésorière, co-responsable avec le secrétariat général des liens avec les membres du PEN, en charge des actions culturelles et de la permanence, de la préparation des dossiers pour les demandes de subvention et des partenariats avec certaines institutions, comme la résidence de Nantes « Atlantide », le Cercle Aliénor etc.

Linda Maria BAROS, trésorière adjointe, co-vice-présidente du Comité français des Femmes écrivains, en charge d'actions culturelles et de liens avec les revues

Jackie PELLAS, responsable des dons et des partenariats financiers avec fondations, « sponsors », entreprises mécènes, en charge du dîner de gala etc.

Secrétariat général

Laurence PATON, secrétaire générale, présidente du Comité français des Femmes écrivains, en charge des actions culturelles et de la lettre du PEN

Jean LE BOËL, secrétaire général adjoint, vice-président du Comité français pour la Paix, chargé de missions culturelles

Françoise COULMIN, correspondante du réseau euro-méditerranéen, chargée des cahiers du PEN et des anthologies ; co-vice-présidente du Comité français des Femmes écrivains

Autres membres du comité

Andreas BECKER, Président du Comité français pour les écrivains en danger et en prison, en charge d'événements et de colloques

Patrick TUDORET, vice-président du Comité français pour les écrivains en danger et en prison, chargé d'actions culturelles

Jeanine BAUDE, chargée d'actions culturelles

Philippe BOURET, vice-président du Comité français pour la Paix, co-responsable des réseaux sociaux avec le président

Fulvio CACCIA, président du Comité français pour la diversité linguistique, chargé de mission auprès du collectif Revues de Poésie

Max ALHAU, chargé de mission aux affaires culturelles pour rencontres et colloques

Jean-Noël CORDIER, chargé d'actions culturelles

Giovanni DOTOLI, chargé de mission auprès des Universités et chargé des partenariats avec l'Italie et avec l'Institut culturel italien à Paris

Rocío DURÁN-BARBA, chargée de mission auprès du collectif Revues de Poésie, des partenariats avec l'Équateur et de certaines actions culturelles

David FERRÉ, chargé de mission auprès des théâtres et des partenariats avec l'Espagne et l'Institut Cervantès

Françoise LECLERC, chargée de mission auprès du Comité français pour les écrivains en danger et en prison

Jean-Luc MOREAU, chargé de mission auprès de l'INALCO et de l'Institut hongrois

Jérôme VÉRAIN, chargé de mission auprès de la revue Siècle 21, maître d'œuvre, en lien avec Françoise COULMIN, des Cahiers et des publications anthologiques du PEN

Invités aux réunions du Comité

Klara BECQ des amis du PEN Club

Fanny de ROCQUIGNY, Présidente des amis du PEN Club

Octave NITKOWSKI, pour les aspects juridiques et les jeunes écrivains

Hommage à Jacqueline CLANCIER

Jacqueline CLANCIER
(1921-2018)

Quarante-cinq années de créations poétiques et littéraires (1938-1983)

Jacqueline Clancier, poète et dessinatrice est l'auteur de belles adaptations radiophoniques d'œuvres littéraires importantes créées et diffusées par la radio française sur France-Culture.

Elle vient de décéder à Paris, le 2 janvier 2018, et elle a été enterrée au cimetière du Montparnasse le 9 janvier à 15 heures.

Née à Limoges le 28 mars 1921 elle aurait eu 97 ans dans quelques semaines.

Elle est la sœur de mon père, l'écrivain Georges-Emmanuel Clancier, né à Limoges le 3 mai 1914. L'un et l'autre sont les enfants de Pierre Clancier et Amélie Clancier dite Élise et née Maigner, elle-même issue d'une famille de paysans devenus artisans porcelainiers, dont mon père a conté l'histoire dans sa célèbre fresque romanesque *Le Pain noir*, qui fut adaptée à la télévision par Serge Moati en 1975.

Elle est l'auteur de six livres de poèmes édités entre 1945 et 1981 par d'excellents éditeurs : Seghers, Rougerie, Grasset.

Havres de la nuit, poèmes de jeunesse (1938 /1939) parus aux éditions de l'Îlot à Limoges, le 30 décembre 1944, repris par Seghers en 1954.

Le Jeu de cartes, Editions Pierre Seghers, 1952, Prix Paul-Valéry.

La Poussière dort dans d'étranges miroirs, Préface de Max-Pol Fouchet, éditions Bernard Grasset, 1975.

Dans la mémoire profonde, éditions Rougerie, 1979.

Quartz désert, éditions Rougerie, 1982.

Assassin Hachischin, éditions Rougerie, 1985.

Elle a publié de nombreux poèmes dans les meilleures revues littéraires :

N.R.F., *Les Cahiers du Sud*, *Les Lettres françaises*, *F*, *Poésie présente* (notamment le N° 45 où elle figure aux côtés de Saint Pol Roux, Roland Reutenauer, Jean-Pierre Siméon etc.)

Elle a été réalisatrice à la R.T.F, l'O.R.T.F., Radio France et assistante de production d'Alain Trutat à France Culture.

Elle a conçu et réalisé de nombreuses œuvres radiophoniques :

À QUOI REVENT LES FEMMES

Texte original

O.R.T.F. France Culture 1959

LE CHATEAU DES BOIS-NOIRS

d'après Robert Margerit

O.R.T.F. France Culture 1961

LA RUELLE TENEBREUSE

d'après Jean Ray

O.R.T.F. France Culture 1966

PAULINA 1880

d'après Pierre-Jean Jouve

O.R.T.F. France Culture 1967

LA METAMORPHOSE

d'après Kafka

O.R.T.F. France Culture 1968

AU CHATEAU D'ARGOL

d'après Julien Gracq

O.R.T.F. France Culture 1971

Œuvres télévisées :

LE PONT

D'après André Pieyre de Mandiargues

Dans un livre que j'ai conçu et réalisé avec Laurence Paton, en 1979, autour des *Terres de mémoire* de mon père, son frère, Georges-Emmanuel Clancier, livre publié en 1980 aux éditions Universitaires/ Jean-Pierre Delarge, elle participa à un entretien avec Laurence Paton. Elle y révèle bien des aspects de sa forte personnalité, franche et directe. Je vous le livre ici :

DANS LA MEMOIRE PROFONDE

« La demeure se dressait oublieuse entre la vie et la mort.

Les objets gardaient leur rêve

comme au fond d'un miroir se ternit un visage.

Les objets dans lesquels se meurt ma mémoire. »

Jacqueline Clancier

Dans la mémoire profonde

Rougerie, éditeur, 1979.

Une des pistes pour retrouver votre mémoire limousine pourrait être le premier roman de votre frère, « Quadrille sur la Tour »¹, qu'il a écrit, dit-il, en partant de vos souvenirs...

Jacqueline Clancier – « Georges a pris certains de mes souvenirs, c'est vrai. Voilà ce qui s'est passé : il était tombé malade et, pour m'éloigner, ma mère m'avait confié pour quelques temps à ma grand-mère de Châlus.² Celle-ci habitait une vieille maison accolée à la Tour du bas. Tous les jours, je grimpais la colline, avec de gros sabots pointus qui me martyrisaient, pour aller à l'école de la Tour du Haut. Une école tenue par les religieuses. Je passais mes journées dans une atmosphère de vieux château détruit que je trouvais sinistre. Notre grand-mère était intelligente mais un peu étrange. Elle me racontait des histoires assez effrayantes, pour l'enfant que j'étais alors.

Par exemple, à cette époque, il n'y avait pas encore l'eau courante. Je faisais la vaisselle en tirant l'eau dans un seau. Et lorsque à la fin, je m'apprêtais à jeter l'eau bouillante dans un trou du mur de la cuisine qui donnait dans le caniveau, ma grand-mère s'écriait : « Surtout ne fais pas ça ! Tu risquerais de brûler les petits anges qui, la nuit, veillent sur le pas de la porte. » Ou alors, lorsqu'on entendait des craquements dans la maison, elle me disait que c'étaient les pas de sa mère, morte depuis longtemps. Et quand la girouette grinçait à cause du vent, c'étaient les âmes des petits enfants morts qui gémissaient parce qu'ils ne trouvaient pas de sépulture.

Quel âge aviez-vous à cette époque ?

Une dizaine d'années. Ma grand-mère considérait que son mari, qu'elle n'aimait pas, avait le « mauvais œil ». Elle avait deux fils. Mon père, lui est parti très tôt de cette maison parce que ses parents l'avaient mis pensionnaire dans une école à Saint-Junien. Mais son frère, l'aîné, plus vulnérable, a été pris dans ce climat très éprouvant, comme étouffé par l'amour abusif de sa mère. Il a commencé par faire une dépression, maladie qu'on ne savait pas soigner alors. Il n'en est jamais sorti. Ma grand-mère lui a fait construire dans le petit cimetière du village un caveau énorme, tout en porphyre. J'ai dédié un de mes poèmes à sa mémoire, dans le recueil qui vient de paraître chez Rougerie : « Nul ne te connaît, ni les enfants, ni les adultes survivants, parce que tu es mort fou, pour toujours. » Parce que dans la famille personne ne parle de cet oncle.

Vous êtes restée longtemps à Châlus, dans ce climat étrange ?

J'y suis restée un ou deux ans. Je suis ensuite revenue dans notre maison de Limoges avec mes parents, mon frère et ma grand-mère maternelle, la Catherine du « *Pain noir* » que Georges a adorée. Moi, je l'ai beaucoup moins connue. J'ai donc vécu avec mon frère à Limoges. On ne s'entendait pas très bien : je ne l'admirais pas alors comme je l'ai admiré plus tard. Il n'avait pas encore écrit et puis il me paraissait faible, alors qu'il ne l'était pas. Je crois que j'aurais aimé avoir un frère qui s'affirme davantage. Il était trop doux, comme « transparent ». Je me souviens de quelques scènes :

Lorsqu'il avait une douzaine d'années, il organisait des parties de luttes entre de petits voisins et moi-même. J'étais placée au centre du tapis du salon et, comme j'étais la plus petite, je restais debout alors que les garçons étaient à genoux devant moi : c'étaient des sortes de combat dont Georges était l'arbitre. Quelquefois c'était lui qui se mettait à genoux. Dans ce salon, on

¹ Georges-Emmanuel Clancier, *Quadrille sur la Tour*, éditions Charlot, Alger, 1942 ; repris au Mercure de France en 1963.

² Georges-Emmanuel, âgé de seize ans fut atteint par la tuberculose et il risquait, en effet, de contaminer sa sœur Jacqueline âgée de 10 ans qui fut envoyée par précaution chez les grands-parents paternels. Ils demeuraient à Châlus, sous la Tour du bas, où le grand-père Emmanuel tenait son échoppe de savetier.

organisait aussi de véritables batailles : barricadés derrière fauteuils et canapés, nous nous lançions des haricots blancs...

À table aussi, mon frère, pour m'embêter, se balançait en arrière pour me faire des grimaces affreuses, ce qui me mettait hors de moi. Un jour, je lui ai lancé un couteau qui lui a frôlé le visage...

Ce n'est que lorsqu'il est devenu jeune homme que j'ai commencé à le découvrir, à voir l'être exceptionnel qu'il était, tant sur le plan humain que sur le plan artistique. Et c'est un amour qui n'a cessé d'augmenter...

Lorsqu'il parle – ou écrit – de ses origines familiales, votre frère suggère une sorte de clivage entre le côté paternel, assez sombre, et le côté maternel, plus clair, plus vivant. Ressentiez-vous aussi cette différence ?

Mon père n'était pas sombre, plutôt grave. Mais ma mère était pessimiste, quoique très vivante. Lui, au contraire, avait une énergie extraordinaire, une autorité tendre.

Cette distinction de caractères, cette division que vous évoquez remonte plutôt à une génération antérieure.

Marie-Louise Reix (la Catherine du *Pain noir*) vous racontait-elle aussi des souvenirs de son enfance ?

Je n'ai pas l'impression qu'elle m'ait jamais parlé de sa vie. Pour écrire le « *Pain noir* », mon frère a été amené à lui poser toutes sortes de questions. Elle était très sauvage et n'aimait pas, par exemple, que ma mère invite des amis. Je pense qu'elle a toujours été plus ou moins malheureuse d'habiter avec nous. Elle ne se sentait jamais tranquille, jamais seule, jamais au calme.

Et de Limoges, avez-vous des souvenirs particuliers ?

Bien sûr, la campagne limousine est très belle. Mais, pour moi ce n'était pas amusant du tout à cause de ces promenades du dimanche, auxquelles ma famille nous traînait, mon frère et moi. J'avais pris la campagne limousine en horreur. Mon frère parle de façon extraordinaire de cette campagne, d'une herbe, d'un arbre... Et pourtant, il n'y va pas tellement dans cette campagne. Il l'a aimée à une époque, l'époque où il habitait encore avec mes parents, une époque heureuse.

L'Observatoire de *L'Éternité plus un jour* vous fascinait-il ?³

Je me souviens de cette plaque à l'entrée du jardin, où était inscrite cette phrase assez belle :

*À la mémoire de Paul Garrigou-Lagrange
Qui, en 1882 construisit cet Observatoire,
Étudia les mouvements de l'atmosphère, et le régime des eaux.
Et fut un des promoteurs du reboisement de la montagne limousine.*

XXIème Congrès de l'arbre et de l'eau.

Lorsque nous habitions avenue Foucaud, l'Observatoire était habité par Garrigou-Lagrange. Ensuite sont venus des locataires que nous ne connaissions pas.

³ Georges-Emmanuel Clancier, *L'éternité plus un jour*, Robert Laffont, Prix des libraires 1970.

Quand votre frère a commencé à écrire, vous faisait-il participer à son travail ?

Non, c'est plutôt le contraire qui s'est passé. Je devais avoir 16 ou 18 ans lorsque ma mère a découvert dans un tiroir des poèmes que j'avais écrits. Elle s'est interrogée et les a montrés à mon frère en pensant qu'il en était l'auteur. Il a répondu que ce n'était pas lui. On me les a donc montrés et j'ai reconnu que c'était les miens. À partir de ce moment-là, mon frère a commencé à s'occuper de mes poèmes, m'a encouragée à continuer et à les présenter au Prix Paul-Valéry, que j'ai obtenu. J'ai ensuite été publiée chez Seghers, Grasset, puis maintenant chez Rougerie. Mais c'est très curieux la manière dont j'écris : je compose dix poèmes en une soirée, puis je peux rester deux ans sans en écrire un seul. Je ne crée que des choses ponctuelles, dans l'instant. Comme pour mes dessins...

Vous n'êtes pas une lectrice « ordinaire » des œuvres de votre frère. Puis-je vous demander si vous aimez ses livres ?

C'est une question très compliquée. Je n'arrive pas à lire un livre de Georges avec un esprit critique. Je le vois toujours en filigrane à travers les lignes. Je sens que ce sont des œuvres très belles, mais je ne peux pas être bon juge.

Qu'avez-vous ressenti lorsque vous vous êtes retrouvée dans « *Quadrille sur la tour* » ?

J'ai été amusée. J'ai dû lui dire en riant : « Ah, dans le fond, tu m'as tout piqué... ». Ce livre m'est dédié, d'ailleurs. »⁴

Sylvestre Clancier

Le 7 janvier 2018

⁴ Georges-Emmanuel Clancier, *Terres de Mémoire, Le Limousin*, pp 224sq. Éditions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1980

Le Colloque sur la nouvelle



P. Pujas, J. Véraïn, E. Pierrat



M. Alhau, P. Pujas, J. Véraïn



M. Baglin, C. Baroche, P. Fournel, G.-O. Châteaureynaud

Le 15 février dernier se tenait au siège du Pen Club Français avec le partenariat de la Sofia et de la Copie privée un colloque sur la place de la nouvelle aujourd'hui en France, conçu et organisé par Max Alhau et présidé le matin par Philippe Pujas et l'après-midi par Sylvestre Clancier et Jean Le Boël.

Tenter de définir la spécificité de la nouvelle, montrer qu'elle est un genre un part entière et non un roman court, cerner les difficultés de diffusion qu'elle rencontre en France, tels étaient les enjeux de ce colloque. De Jérôme Véraïn qui introduisait magistralement ce questionnement à Christiane Baroche, Georges-Olivier Châteaureynaud et Paul Fournel, les intervenants ont

débatu la journée durant. Conclusion : la nouvelle est bien vivante aujourd'hui en France.

Nous remercions les auteurs qui ont bien voulu nous communiquer le texte de leurs interventions.

Vous pouvez également les écouter sur notre site www.penclub.fr (rubrique « Programme du Pen Club » - colonne de droite).

INVITATION

Le jeudi 15 Février 2018

COLLOQUE SUR LA NOUVELLE

LA PLACE DE LA NOUVELLE AUJOURD'HUI EN FRANCE.

Au PEN CLUB français, 6 rue François Miron 75004 Par

Moderateur : Philippe PUJAS **Introduction :** La nouvelle, un genre à part entière, par Jérôme VÉRAIN

Michel LAMART : Pour une esthétique de l'effacement **Martin CARAYOL :** Quelques mécanismes à l'œuvre dans la formulation du canon de la nouvelle (Finlande et Estonie) **Jean-Luc MOREAU :** La nouvelle et les pays de l'est **Laurence PATON :** Les nouvelles de Julio CORTAZAR **Max ALHAU :** Henri THOMAS et ses nouvelles **Jean-Noël BLANC :** Les nouvelles d'Annie SAUMONT **Diffusion et édition de la nouvelle :** Martine DELORT (Brèves), Eugénia BROGGI (éditrice, Institut Ramon Llull), Jean LE BOËL (Éditions Henry), Alain KEWES (Éditions Rhubarbe)

Moderateurs : Sylvestre CLANCIER et Jean LE BOËL

Max ALHAU, Michel BAGLIN, Christiane BAROCHE, Fulvio CACCIA, Georges-Olivier CHÂTEAUREYNAUD, Paul FOURNEL, Michel LAMART, Jordi NOPCA et les participants de la matinée.

Fulvio CACCIA : Modernité de la nouvelle, nouvelles de la modernité.

Jérôme Vérain ⁵

La nouvelle, un genre à part entière.

Afin d'introduire cette journée d'échanges sur la nouvelle, je souhaite me limiter à quatre thèses (plus modestement : hypothèses) de mon cru, formulables sous forme de questions :

- peut-on se contenter de définir la nouvelle comme « récit court » ?
- la nouvelle ne serait-elle pas d'essence « dramatique » plutôt que « épique », autrement dit n'aurait-elle pas plus à voir avec le théâtre qu'avec le roman ?
- la nouvelle ne serait-elle pas d'une lecture plus exigeante et plus inconfortable que le roman, dans la mesure où elle susciterait, en particulier pas sa chute, un sentiment de « malaise » ?
- ne peut-on voir dans la nouvelle un genre « moral » (les guillemets sont importants), plus que le roman (et même à l'inverse du roman) ?

Dans les deux cas, ce petit exposé prêterait sans doute à contestation ou à discussion, mais c'est le but ! Rien ne serait pire que prétendre encadrer par avance le débat, quand il s'agit, au contraire, de dépasser les stéréotypes et les étiquettes trop faciles.

1. La nouvelle, genre court ?

La longueur est en général le critère par lequel on cherche à définir la nouvelle. Elle serait un « récit court ». De prime abord, c'est incontestable : personne ne songerait à définir *Guerre et Paix* ou *Madame Bovary* comme des nouvelles, ni *Boule de suif* ou *La Vénus d'Ille* comme des romans. Mais c'est un critère moins sûr qu'il n'y paraît, et surtout qui ne mène nulle part, pour deux raisons essentielles.

Tout d'abord, parce qu'il ne comporte aucun seuil identifiable. Il existe bien un seuil bas, en deçà duquel la nouvelle n'en serait plus, ou pas encore une. Le représentant le plus notable en est sans doute Félix Fénéon, avec ses fameuses « Nouvelles en trois lignes », qui comptent entre 100 et 130 signes : les ancêtres du tweet... ⁶ Plus courte encore, la micro-nouvelle, ou micro-fiction, préfigure carrément les SMS... Il ne manque aux unes et aux autres, pour être de vraies nouvelles, que le corps, mais elles en ont l'élément essentiel : la chute pour les premières, l'événement déclencheur pour les secondes. On imaginerait facilement de les développer en nouvelles véritables, mais certainement pas en romans, ce qui est déjà l'indice d'une spécificité.

On se préoccupe plus souvent du seuil haut : quand la nouvelle devient-elle « roman » ? Le plus étonnant est qu'il existe chez les éditeurs un barème (tacite), mais qui définit plutôt un *no man's land* qu'une frontière précise : on est obligé de passer par un stade intermédiaire ! Une nouvelle

⁵ Maître de conférences retraité, éditeur et traducteur.

⁶ *Le Matin*, à partir de 1905. Rééditées par Jean Paulhan dans les *Œuvres* de F. Fénéon, Gallimard, 1948.

un peu longue, entre 100 et 250 000 signes, est requalifiée en *novella*, même si cette étiquette n'est jamais portée en couverture. En dessous, c'est la nouvelle proprement dite, au-dessus, c'est le roman.

Ces critères, on le devine, n'obéissent qu'à des considérations pragmatiques, extra-littéraires, pour ne pas dire de boutique : la nouvelle serait impubliable seule,⁷ sauf en magazine, entre autres parce que l'impression du titre serait impossible sur la tranche... La seule solution est de les regrouper en recueil, ou en anthologie. Encore l'éditeur est-il tenté de tricher, en ne portant pas la mention fatale sur la couverture, voire en mentionnant « roman » !

Pour la *novella*, il pourra hésiter. La plupart du temps, il l'inclura dans un recueil... de nouvelles, en faisant fi des différences de longueur.⁸ S'il se risque à la publier seule, ce sera en gros caractères, pour gonfler les pages, et il la présentera fréquemment comme « roman ». Avec cette difficulté que la vente en sera difficile, le lecteur ayant l'impression de ne pas en avoir pour son argent... On comprend que ce « faux format », trop long pour magazine, trop court pour livre, illustré pourtant par tant de grands auteurs,⁹ suscite bien des réticences. Stephen King dit qu'il aurait moins de mal à publier sa liste de courses que ses *novellas*...

Cette échelle à trois barreaux conduit en tout cas à reformuler le problème : à partir de quel seuil la nouvelle devient-elle *novella*, et la *novella* roman ? Et surtout : où est la vraie frontière ? Entre nouvelle et *novella*, ou entre *novella* et roman ? J'opte personnellement pour la seconde réponse : la *novella* est beaucoup plus apparentée à la nouvelle, dans son économie narrative, qu'au roman, pour des raisons que je m'appête à expliciter.

On sent bien que ce critère quantitatif est non seulement insatisfaisant, mais fallacieux, parce qu'il induit mécaniquement un jugement de valeur : la nouvelle, ou la *novella*, serait un « sous-roman », elle serait au roman ce que le court métrage est au long métrage : souvent une première œuvre, un essai de débutant, un exercice de style, au mieux prometteur.

Ce qu'on voudrait contester ici : la nouvelle, ou la *novella*, n'est pas plus un « roman court » qu'un roman n'est une « nouvelle développée ». ¹⁰ Il s'agit bien d'un genre distinct, à part entière, et le fait que la plupart des grands écrivains aient écrit dans les *deux* genres ¹¹ en serait

⁷ Des éditeurs tels que Mille et une nuits, Stock, Le Rocher, Actes Sud, Rivages, Brèves, etc., s'y sont parfois risqués.

⁸ C'est ainsi que *Arsène Guillot*, *Carmen*, *La Double Méprise*, *Colomba* ou *Lokis*, de Mérimée, sont souvent répertoriés comme « nouvelles », alors qu'il s'agit clairement de *novellas*.

⁹ On pense par exemple à Cervantès (*Nouvelles exemplaires*), Dickens (*novellas* insérées, par exemple, dans les *Pickwick Papers*), *Lady Susan* de Jane Austen, *Bartleby* de Melville, *La Fanfarlo* de Baudelaire, *Un cœur simple* de Flaubert, *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, *Le Joueur d'échecs* ou *Amok* de Zweig, *Le Compagnon secret*, *Typhon* (et même *Au cœur des ténèbres*, d'abord inclus dans un recueil de nouvelles) de Joseph Conrad, *Cinquante mille dollars* d'Hemingway, *Cercueils sur mesure* ou *Un Noël* de Truman Capote, plus récemment *Le Pigeon* de Patrick Süskind ou *Novecento*, *pianiste* d'Alessandro Barrico, etc.

¹⁰ Historiquement, la nouvelle fut peut-être d'abord un roman court : cf Scarron, *La Précaution inutile*, et les nouvelles du XVIII^e siècle français en général, bourrées de péripéties. Mais on parle ici de la nouvelle moderne, telle qu'elle s'est développée à partir du XIX^e.

¹¹ Aux auteurs de *novellas* cités note 5, on pourrait ajouter Balzac, Stendhal, Zola, Mirbeau, et même Proust : bien des passages de la *Recherche* sont comme des nouvelles en germe (la mort de Bergotte, la danse de séduction de Jupien et Charlus, la scène de lesbianisme surprise par le narrateur entre Mlle de Vinteuil et son amie, le médecin qui refuse de recevoir la grand-mère mourante, etc). Il ne manque même pas les « chutes ».

plutôt la preuve : les grands romanciers ne se tournent pas vers la nouvelle parce qu'ils débutent,¹² ou à titre récréatif, de temps en temps, parce qu'ils sont fatigués ou manquent de temps, mais parce que ce cadre leur offre d'autres perspectives, d'autres ressources.

Ce qui définit la nouvelle n'est donc pas fondamentalement sa longueur. Le critère quantitatif n'est que de surface, même si le type de ressort narratif qui lui est propre suppose probablement un format court, ramassé. Celui-ci n'est que l'effet, non la cause. Pour reprendre une distinction de Gérard Genette,¹³ elle est un *mode*, plutôt qu'un *genre* de récit, une démarche plutôt qu'une forme narrative.

Pour définir la nouvelle en tant que genre à part entière, il faut donc un critère qualitatif, qui la distingue clairement, sur le fond et non sur la forme, de son éternel concurrent narratif, le roman.

2. La nouvelle, genre « dramatique » ?

Une distinction classique, remontant à Platon¹⁴ et Aristote, oppose le genre « épique » et le genre « dramatique » : Homère d'un côté, les tragédiens de l'autre. Une troisième veine concerne le genre « lyrique », c'est-à-dire, en gros, la poésie.¹⁵ Pour notre propos, le mieux est de nous en tenir à la distinction dramatique/épique, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Goethe¹⁶, à la différence entre *epos*, « narration pure », et drame, « représentation vivante ».

De ce point de vue, le roman, fils des chansons de geste, est incontestablement l'héritier de la tradition épique. C'est un genre « mixte », qui mêle narrateur et personnages, une forme subjective-objective, dit Friedrich Schlegel. Les premiers mots de *L'Étranger*, par exemple, nous font immédiatement comprendre qu'il sera question des affects de l'auteur autant que du destin de ses personnages : « Maman est morte. » Dans le drame, au contraire, les personnages évoluent seuls sous nos yeux (forme objective, dit Schlegel).

Or, on range habituellement la nouvelle dans le genre épique, « dans le même sac » que le roman. Je voudrais faire ici l'hypothèse inverse, en me demandant si la nouvelle n'appartient pas plutôt à la famille du drame, même si, comme le roman, elle se présente sous forme de récit, sans représentation directe sur une scène ou sur un écran ; même si, pour prendre des termes de la critique anglo-saxonne, elle semble participer du *telling* plutôt que du *showing*.

Pour dire les choses autrement : le romancier donne vie à des personnages où transparaît sa personnalité propre (« Emma Bovary, c'est moi »), alors que le nouvelliste nous met sous les yeux des personnages qu'il « dirige », comme un metteur en scène, mais de loin : on

¹² C'est le cas, par exemple, de Jules Renard (*Crime de village*, 1887), mais c'est l'inverse pour Camus : le recueil *L'Exil et le Royaume* (1957) fut la dernière œuvre publiée du vivant de l'auteur.

¹³ « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, Seuil, 1986.

¹⁴ *République*, livre III. Trois types de *lexis* : narratif pur (= lyrisme !), mimétique (dialogues, = théâtre), mixte (récit + dialogues, = épopée). Ce sont les deux derniers modes qui justifient l'exclusion des poètes de la cité idéale.

¹⁵ Le « récit lyrique » est en fait à peu près absent de la *Poétique* d'Aristote. Cette fameuse triade lyrisme-épopée-drame est d'ailleurs plutôt, selon Gérard Genette (op. cit.), une reconstruction due aux romantiques. Mais elle est reprise très souvent, par Cervantès, Milton, Hugo, Goethe, Joyce, Hélène Cixous, Todorov, Bakhtine, etc.

¹⁶ Genette, op. cit. p. 141.

n'imaginerait pas Maupassant dire : « Boule de suif, c'est moi. » L'un *témoigne* d'une histoire, en y introduisant son point de vue : il parle à la fois à la première et à la troisième personne ; l'autre met sous les yeux du lecteur, qu'il interpelle directement (il parle à la deuxième personne, comme au théâtre), le « constat » d'un épisode vécu.¹⁷

Je suis conscient du paradoxe qu'il y a à parler, en quelque sorte, de « récit visuel », sorte d'oxymore, alors que la lecture d'une nouvelle suppose, en apparence, les mêmes conditions matérielles de réception (ou de consommation) que celles d'un roman : lecture silencieuse et solitaire, intimité avec le texte, sans appareil de représentation matérielle, sans acteurs, sans décor, sans jeux de lumière, etc. Comment le justifier ?

□ Premier indice : les auteurs de nouvelles, considérés dans certains cas comme « spécialistes » du genre, ont souvent écrit pour le théâtre : Mérimée, Tchekhov, Gogol, Mirbeau, Sartre, Camus... On pourrait ajouter Jules Renard. L'argument, je le reconnais, n'est pas décisif, puisque la plupart de ces auteurs s'illustrent aussi par le roman...

□ Deuxième indice : la nouvelle ressemble souvent à un fait divers lu dans le journal (et, éventuellement, s'en inspire). Entre mille exemples possibles, celui, explicite, de Maupassant, avec *Le Colporteur*¹⁸ : le narrateur rencontre un vieil homme au retour d'un canotage, à Argenteuil, et s'inquiète. « Pourquoi cet homme me parlait-il ? Que transportait-il dans ce gros paquet ? De vagues soupçons de crime me frôlèrent l'esprit [...]. Les faits divers des journaux en racontent tant, chaque matin, accomplis dans cet endroit même, la presque île de Gennevilliers, que quelques-uns devaient être vrais. »

Il en résulte que la nouvelle repose souvent sur une ou plusieurs « scène(s) » remarquable(s), terme qui appartient incontestablement à la tradition dramatique, et que Maupassant reprend explicitement à la fin de la nouvelle : « Je venais de voir dans ce taudis une scène de l'éternel drame qui se joue tous les jours, sous toutes ses formes, dans tous les mondes. »

Octave Mirbeau, à propos de *Pantomime départementale*,¹⁹ avoue lui aussi s'être inspiré d'un fait divers réel, signalé par Alphonse Allais : un mendiant déguenillé se fait offrir une miche de pain par une jeune boulangère ; à la sortie, deux gendarmes, bientôt aidés de trois soldats, tentent de l'emmener au poste, l'accusant de « vol », au moins de « mendicité ». Résistance passive mais opiniâtre du vieil homme, empoignade ridicule sous l'œil goguenard des badauds (on pense à Brassens, au marché de Brive-la-Gaillarde : *or sous tous les cieus sans vergogne/c'est un usage bien établi/quand il s'agit d'rosser les cagnes/tout le monde se réconcilie*). L'introduction à cette « sombre et funambulesque histoire » est significative : elle « se passe à Bernay, mais elle pourrait se passer à Paris, sur un théâtre d'art, en pantomime. »

De même, la nouvelle, chez Maupassant, Mirbeau et tant d'autres, ne saurait se passer de ses dialogues, directs ou indirects, qui y jouent un rôle essentiel. Ce qui, à nouveau, la rapproche d'un type de récit « dramatique ».

¹⁷ Genette, op. cit. p. 129 : selon Roman Jakobson, la veine lyrique correspond à la première personne du singulier, celle du drame correspond à la deuxième personne du singulier, la veine épique correspond à la troisième personne du singulier.

¹⁸ *Le Figaro*, 1893 ; recueil éponyme en 1900.

¹⁹ *Le Journal*, 1er mars 1896. Repris in Mille et une nuits, *La Folle*, 2001.

Alessandro Baricco, avec *Homère, Iliade*,²⁰ offrit naguère un exemple particulièrement original de l'opposition entre registre épique et registre dramatique, et de ce qu'il faut faire pour passer de l'un à l'autre. En donnant une voix à vingt-et-un personnages, grecs ou troyens, du célèbre poème, qui en narraient chacun un épisode particulier, il le transforma en une suite de monologues théâtraux qui ressemblaient, du coup, à autant de nouvelles. Ceux-ci firent d'ailleurs l'objet d'une véritable « représentation », sous forme de lectures quotidiennes à la radio, qui eurent tant de succès qu'elles provoquèrent des embouteillages à Rome : les automobilistes s'arrêtaient en double file ou en plein carrefour pour les écouter !

□ Ce qui nous amène à un troisième indice : comme dans une tragédie, une comédie ou une pièce de théâtre en général, la nouvelle est volontiers centrée sur un événement unique, et ne comporte que peu de personnages, voire un seul (et l'on retrouve ici des caractères propres à la *novella*). Il en résulte un rythme spécifique, fait de rapidité et d'enchaînements sans pause ni faille, à mille lieues des attentes, des retours en arrière, des temps de repos (descriptions, portraits, digressions, etc.), bref des étirements propres au roman. Au total, la temporalité n'est pas la même : souvent très étendue dans le roman (toute une vie, voire saga sur plusieurs générations), elle est resserrée à l'extrême dans la nouvelle. Jules Janin déclarait, en 1832 : « La nouvelle, c'est une course au clocher. On va toujours au galop, on ne connaît pas d'obstacles ; on traverse le buisson d'épines, on franchit le fossé, on brise le mur, on se brise les os, on va tant que va son histoire. »²¹ L'analogie est frappante avec une réplique célèbre de *La Nuit américaine*, de François Truffaut, au siècle suivant : « Il n'y a pas d'embouteillages dans les films, pas de temps mort. Les films avancent comme des trains, [...] des trains dans la nuit. » On comprend que Stendhal ait pu présenter la *Chartreuse* comme une « nouvelle » : le récit n'en avait pas la taille, mais il en avait l'allure. On reviendra dans un instant sur la proximité de la nouvelle et du scénario.

« La nouvelle, c'est l'intensité de l'instant », disait Cocteau. Il y a dans la nouvelle une esthétique du surgissement, au sens où Alain Badiou²² définit l'événement en général : quelque chose qui « surgit » dans une situation, une routine, et la perturbe. Ce qui pose cette fois, non plus la question de la chute, mais celle de l'*incipit*, probablement aussi important dans l'économie narrative de la nouvelle. Quelque chose survient, impondérable et inattendu, qui dérange un ordonnancement bien établi. Et peu importe que ce quelque chose soit dans l'ordre de l'action,²³ ou dans l'ordre de l'âme.²⁴

²⁰ Albin Michel, 2006, rééd. Folio.

²¹ Cité dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, « Nouvelle », Bordas, 1994.

²² Séminaire, rue d'Ulm, 1997 (*Théorie du sujet* à paraître chez Fayard).

²³ Cf. Patrick Süskind, *Le Pigeon* : « Lorsqu'il lui arriva cette histoire de pigeon qui, du jour au lendemain, bouleversa son existence, Jonathan Noël avait déjà dépassé la cinquantaine ». Ou encore, en termes étrangement similaires, Marcel Aymé, *Le Passe-muraille* : « Dutilleul venait d'entrer dans sa quarante-troisième année lorsqu'il eut la révélation de son pouvoir. »

²⁴ Cf. Annie Saumont : « On y pensait depuis longtemps. [...] Nous avons décidé de chercher la vallée. » (« Nous cherchions la vallée », in *Les croissants du dimanche*, Julliard, 2008). Ou encore Julio Cortazar, avec « Vents alizés » (*Façons de perdre*, Gallimard, 1978), où un homme et une femme, sentant la lassitude et la routine s'installer dans leur couple, décident de partir séparément en vacances au Kenya, pour feindre de s'y rencontrer pour la première fois : « Allez avoir qui en avait eu l'idée. »

□ Quatrième indice : on retrouve ces caractéristiques (surgissement, resserrement de l'intrigue, etc.) dans la plupart des films, forme moderne du drame. La statistique n'a sans doute jamais été établie, mais on peut parier que, quand le cinéma cherche des sujets à adapter, il va bien plus souvent chercher du côté de la nouvelle (quitte, comme on va le voir, à l'étoffer) que du roman.²⁵ Même constat pour les téléfilms, éventuellement en format 52', comme en attestent la réussite et le succès de la série « Maupassant » sur France 2.

La raison tient peut-être à la structure du scénario type :

- 1. Courte introduction (situation de routine ; 5 mn pas plus) ;
- 2. Événement perturbateur et apparition d'un conflit, d'un problème à régler (surgissement d'événement ou de personnage insolite, disparition de quelqu'un, perte de travail, accident, meurtre, etc.), donc d'un objectif à atteindre pour le héros (l'essentiel du film) ;
- 3. Résolution du problème et épilogue (aussi court que l'intro), sorte d'équivalent de la chute.

Chacun fera vérifier aisément la permanence de ce schéma, qu'il s'agisse de films sentimentaux, de comédies familiales, de films d'aventure, de science-fiction, de dystopies, de films policiers, etc. Et les rares exceptions (*Vertigo*, Hitchcock) ne feront que confirmer la règle.

Or, et on peut citer à cet égard des exemples à l'infini, la structure narrative de la nouvelle correspond presque inmanquablement, trait pour trait, à ce schéma. Là encore, la vérification est à peine utile.²⁶

Si la thèse de l'affinité narrative de la nouvelle et du cinéma est juste, on peut y voir une première explication possible du discrédit progressif de la nouvelle en France, au XXe siècle, une question qui nous occupera certainement au long de cette journée. L'idée serait la suivante : au XIXe, la nouvelle n'a pas d'autre concurrent dramatique que le théâtre, plutôt fréquenté par un public urbain et bourgeois. Elle trouve un lectorat populaire large, grâce à l'expansion de la presse quotidienne (comme le feuilleton). Au XXe, avec l'apparition du cinéma, autrement plus redoutable, on peut désormais *voir* au lieu de *lire* des récits « dramatiques ». Le cinéma a peut-être phagocyté la nouvelle, et pas seulement en y puisant la matière de ses scénarios...

²⁵ Exemples illustres : *Le Passe-muraille* de Jean Boyer (Marcel Aymé, 1950, puis Pierre Tchernia, 1977, et Dante Desarthe, 2016), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury) ou *La mariée était en noir* (Irish) de Truffaut, *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock (Cornell Woolrich), *On a volé un tram* (Mauricio De La Serna) ou *La Jeune Fille* (Peter Matthiessen) de Luis Bunuel, *2001 l'Odyssée de l'espace* de Kubrick (Arthur C. Clarke), *Blow up* d'Antonioni (Julio Cortazar). On pourrait citer aussi : *Vanina Vanini* de Rossellini (Stendhal), *L'Argent* de Bresson (*Le Faux Billet* de Tolstoi), *Passengers* de Morten Tyldum (Philip K. Dick). Champion incontesté : Stephen King, avec *La Créature du cimetière* de Ralph. S. Singleton, *Vengeance diabolique* de Tom McLoughlin, *Les Démons du maïs* de Fritz Kiersch ou *La Presseuse diabolique* de Tobe Hooper, souvent avec des suites et sur-suites plus ou moins heureuses. Sans compter *Maximum Overdrive* de Stephen King lui-même. Merci à Laurence Paton, qui m'a suggéré certains de ces exemples.

²⁶ Un exemple parmi tant d'autres : *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam (*Conte cruels*, 1883). Séquence 1 (présentée en *flash-back*, au bout d'une page ou deux) : le bonheur conjugal du comte d'Athol et de son épouse. Événement de rupture : la mort brusque de Vera. Le comte refuse la réalité, s'enferme dans le déni, licencie ses domestiques et s'enferme pendant un an dans son hôtel particulier ; il manque devenir fou, subit des hallucinations, etc. Séquence finale : au bout d'un an, il réalise enfin la mort de sa femme, et pense à la rejoindre.

3. La nouvelle, genre du « malaise » ?

La fameuse chute n'est que la conséquence du surgissement initial de l'insolite, et du resserrement sur un enjeu central. Georges Poulet a pu prétendre que la nouvelle « se bâtit à partir de sa fin. [...] C'est pour amener cette surprise finale que se trouve organisé ce qui précède. »²⁷ Badiou encore : un événement est ce qui apparaît, de façon inopinée et imprévisible, *puis disparaît*, et ne laisse qu'un souvenir inconfortable, un halo douloureux. Risquons une métaphore : un objet (pierre, personnage, cadavre...) tombe à l'eau, et passée l'éclaboussure initiale et les cercles concentriques, *l'eau se referme*.

Si l'on prend en compte cette fonction véritable de la chute, on cesse de la voir comme une coquetterie narrative sans conséquence, un petit jeu consistant simplement à surprendre le lecteur. Loin de l'amuser, elle suscite souvent en lui un malaise, une frustration, ne serait-ce que parce que tout ce qu'il vient de lire est annihilé, aboli par un raccourci brutal, que ce soit dans le registre comique (Roald Dahl : « Au revoir, madame Hitler »²⁸) ou, plus souvent, dans celui du tragique (Maupassant, *La Parure*²⁹ : « Tout ça pour ça », se dit le lecteur).

Deux types particuliers de nouvelles ne dérogent pas à cette caractéristique : la nouvelle policière et la nouvelle fantastique. Poe peut à lui seul illustrer les deux cas :

– dans *La Lettre volée*, la façon dont Dupin résout le problème (lettre en évidence...) revient à dire : il n'y a pas d'énigme, une fois éclaircie, elle s'abolit d'elle-même. L'histoire expliquée ne mérite que d'être oubliée, elle est « escamotée » autant que la lettre (Dupin remplace la vraie lettre par une fausse), renvoyée au néant.

– *La Vérité sur le cas de M. Valdemar (Histoires extraordinaires)*. Le narrateur expérimente le magnétisme sur un homme à l'agonie, pour voir s'il peut arrêter la mort, avec un succès apparent : le sujet de l'expérience reste durant sept mois en état de « somnambulisme » (ou catalepsie, ou coma, comme on voudra). Quand on veut le réveiller, il arrive ce à quoi « aucun être humain n'aurait pu s'attendre » : le corps se désagrège en quelques secondes. Le néant prend cette fois la forme de la transcendance : on débouche sur le mystère, l'inexplicable.

La grande différence entre nouvelle et roman, c'est que dans le premier le lecteur cherche à être entraîné dans un univers, heureux ou non (le mélo a ses vertus), mais cohérent : c'est la fameuse suspension volontaire de l'incrédulité,³⁰ du sens critique, indispensable au bonheur de lecture. Et plus c'est long, plus c'est bon. La fin est en général conçue de manière à ménager une

²⁷ Bordas, op. cit.

²⁸ Juste après les remerciements chaleureux d'une mère allemande désespérée qui avait appelé un médecin au chevet de son fils malade, et apprend qu'il est tiré d'affaire. Le lecteur a craint avec elle, au fil des pages, une issue fatale. La chute lui fait brusquement réaliser qu'il aurait mieux fait de la souhaiter, ce qui aurait épargné au monde bien des malheurs...

²⁹ Un couple s'endette lourdement pour remplacer un bijou de prix prêté par une amie, à l'occasion d'une soirée mondaine, et qui s'est égaré. Sa vie en est bouleversée. Bien des années plus tard, la jeune femme apprend qu'on lui avait prêté un faux sans valeur...

³⁰ Coleridge, *Biographia literaria*, 1817.

« redescente » (pardon pour les connotations toxicomanes) en douceur : *fade away*, fondu enchaîné, le cowboy s'éloigne dans le lointain...

Avec la nouvelle, c'est le contraire : la chute, à tous les sens du terme, est brutale, sans concession : on nous tire la trappe sous les pieds.

C'est peut-être le sens de la célèbre formule de Flaubert : « Peindre sur du rien ». Cf. dernière phrase de *La Légende de Saint Julien l'hospitalier* : « Et voilà l'histoire de saint Julien l'hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays. » (« Rien de ce que je viens de lire n'a existé », se dit le lecteur).

De même que l'intrigue ne vient de rien, elle ne débouche sur rien : la nouvelle, c'est une tranche de vie suspendue entre deux néants. Dans tous les cas, elle induit donc une inquiétude, qui est tout sauf confortable. Les nouvelles, comme les histoires d'amour, et comme les tragédies, naissent d'un hasard, et « finissent mal, en général ».

Trois remarques à ce propos.

Tout d'abord, cette caractéristique de la chute pose le problème de la publication en recueil. Christiane Baroche raconte qu'une lectrice, rencontrée lors d'une signature, lui avoua un jour son peu de goût pour les nouvelles : en passant de l'une à l'autre, elle avait l'impression de passer du coq à l'âne. « Vous ne savez pas lire... les recueils », lui dit l'auteur. Elle avait raison : il faut ménager un temps entre la lecture de chaque nouvelle. Daniel Boulanger ne disait pas autre chose : « Un recueil de huit nouvelles demande huit fois plus d'efforts de lecture qu'un roman, parce qu'il faut entrer huit fois dans huit mondes différents. »³¹ On ne saurait faire l'impasse sur la chute comme *résonance*, de la même manière qu'un silence est souvent bienvenu après l'écoute d'un morceau de musique.

On comprend, de ce point de vue, que le cinéma fasse un usage un peu lénifiant des nouvelles, et les adapte, pour ménager le spectateur. On peut prendre l'exemple de Pedro Almodovar, qui « contamine » trois nouvelles d'Alice Munro dans le scénario unique de *Julieta* (2016). Dans le recueil original, *Fugitives*, l'auteur nous montre une « même » héroïne (mais est-ce bien la même ?), Juliet, à trois époques de sa vie : à vingt ans, quand elle rencontre son futur compagnon, Éric, dans un train, et vient vivre avec lui un peu plus tard ; puis vers la trentaine, quand elle rend visite à ses parents avec son bébé ; vingt ans plus tard, enfin, quand elle est devenue une célèbre présentatrice télé, et que sa fille refuse désormais de la voir (elle a entretemps perdu son mari, après avoir appris qu'il la trompait avec sa meilleure amie). Almodovar lie entre eux les trois épisodes, et fait incarner le personnage par deux actrices différentes, pour la vraisemblance physique. Il est contraint pour cela d'ajouter carrément des épisodes, et même un *happy end* (réconciliation avec la fille), au lieu de la vraie troisième chute, autrement plus noire : « Elle continue d'espérer un mot de Pénélope, mais sans aucun acharnement. Elle espère comme les gens espèrent sans se faire d'illusions des aubaines imméritées, des rémissions spontanées, des choses comme ça. » Le résultat est un film

³¹ *Télérama*, 22/01/1986.

agréable... qui ressemble à un roman. La force des nouvelles disparaît : le fait qu'à chaque stade Juliet soit un personnage indéterminé et incertain.

On peut peut-être voir là, enfin, une seconde raison du désamour supposé du lecteur moderne, qui cherche plutôt, désormais, l'évasion et le réconfort. Le roman nous laisse le temps d'entrer en empathie (terme à la mode) avec les personnages, il nous laisse nous identifier à eux. La nouvelle aurait plutôt l'objectif inverse : nous ôter nos illusions, nous plonger dans l'incertitude. Or, le lecteur contemporain n'apprécie pas qu'on le désenchante "à la hussarde", surtout quand l'univers ainsi remis en cause ressemble furieusement au sien.

On songe à la formule de Maupassant, qui se targuait d'avoir « ramené en France *le goût violent* du conte et de la nouvelle ». ³² Notre époque de consensus n'apprécie plus guère cette violence, la causticité, le grinçant, le sarcastique, bref cette *catharsis* qu'autorise, selon Aristote, le théâtre, en nous confrontant à nos fragilités, nos erreurs, notre insignifiance.

Ce qui nous amène tout naturellement au dernier point.

4. La nouvelle, genre « moral » ?

Un roman, on le sait n'impose jamais une interprétation univoque du monde. Rien de pire qu'un « roman à thèse », ou un roman moralisant : l'auteur ne juge pas ses personnages.

Dans la nouvelle, l'auteur ne juge pas non plus ses personnages (il n'est pas question d'y voir un genre didactique, démonstratif), mais il peut juger leur situation, comme miroir d'une époque. La nouvelle est plus volontiers et plus explicitement critique (du monde, de la société, etc.) que le roman. Cet aspect « moral » de la nouvelle se marque de façon évidente, dès l'origine, dans le titre fameux de Cervantès : ses *Nouvelles exemplaires* remettent effectivement en cause les valeurs de l'époque, en réhabilitant par exemple, de façon ironique et provocatrice, l'énergie et le goût de la liberté des êtres habituellement réprouvés : voleurs, gitans...

Songeons au *Passe-muraille* (1943) de Marcel Aymé : le petit monde étriqué des employés de bureau ne sert pas seulement de cadre aux aventures cocasses de Dutilleul, il est aussi (peut-être surtout) une métaphore de la France occupée, d'une France prisonnière du « chacun pour soi », d'une société... cloisonnée. Songeons aux nouvelles d'Octave Mirbeau, qui pourfendent l'inhumanité de l'administration, le cynisme des affairistes, l'obscurantisme obtus des paysans percheros... Au XIXe, la nouvelle est fréquemment une forme de littérature engagée, comme en attestent par exemple *Les Soirées de Médan*, ³³ véritable manifeste collectif contre la guerre, ou même Pierre Loti, pas si réactionnaire qu'on l'a dit, dans *Suleïma* (1869-1879), véritable réquisitoire contre la société et la justice de l'Algérie coloniale. Au XXe siècle encore, la nouvelle est souvent utilisée comme porteuse de message politique, chez Sartre (*Le Mur*), Camus (*L'Exil et le royaume*), Mauriac (*Trois Récits*), etc.

³² Cité par André Fermigier, préface à *Une vie*, Folio.

³³ 1880. Zola, *L'Attaque du moulin* ; Maupassant, *Boule de suif* ; J.-K. Huysmans, *Sac au dos* ; Henry Céard, *La Saignée* ; Léon Hennique, *L'Affaire du Grand 7* ; Paul Alexis, *Après la bataille*.

L'arme de cette critique est fréquemment l'ironie, qui autorise une inversion malicieuse des valeurs. Villiers de l'Isle-Adam, par exemple, dans *Les Demoiselles de Bienfilâtre*,³⁴ nous présente Henriette et Olympe, prostituées de leur état, comme de « pieuses filles », honnêtes travailleuses, précieux réconfort de leurs vieux parents nécessiteux. Elles sont respectées de leurs clients et de leurs collègues, et même de leurs parents, qui ferment les yeux. Hélas (l'événement fondateur), il arriva qu'Olympe « fit une faute : elle aima ». Devenue vertueuse, elle s'attire l'opprobre de tous, à commencer par sa sœur : se donner pour rien est une conduite « inqualifiable ». Elle n'est rachetée, à tous les sens du terme, et ne retrouve son honneur de prostituée que sur son lit de mort, quand son fiancé, étudiant pauvre, apporte quelques pièces d'or à l'agonisante : « Il a éclairé ! », c'est-à-dire « payé » en argot parisien de l'époque.³⁵ On pense à nouveau à Brassens, et à son *Mauvais Sujet repent* : *Elle eut beau pousser des sanglots/Braire à tue-tête/Comme je n'étais qu'un salaud/J'me fis honnête...*

Rien d'étonnant, donc, si la chute des nouvelles est souvent une moralité.³⁶ On peut même avoir deux moralités pour le même récit, quand il a eu deux versions. Mais il y en a une à chaque fois... Deux exemples.

– La nouvelle de Jack London, *Construire un feu*, a été publiée deux fois, en 1902 et 1908, avec des dénouements différents.³⁷ Dans la première, un pionnier, qui s'est aventuré seul au Klondike par un froid glacial, survit à l'incident qui aurait dû lui être fatal : ayant rompu accidentellement la glace, il se mouille les pieds ; mais il réussit à allumer un feu et à se changer, évitant ainsi les engelures. La moralité est très convenue : « Ne jamais voyager seul. » Dans la seconde mouture, le feu s'éteint, et l'homme meurt. La moralité, plus noire, est attribuée au chien qui l'accompagnait : « Quelques moments encore, il resta à cette même place, hurlant aux étoiles, qui vacillaient dans l'air glacé. Puis il fit volte-face et, remontant au trot la piste qu'il avait, en venant, suivie avec l'homme, il s'en retourna vers quelque autre maître, qui pourvoirait à sa nourriture et lui allumerait un feu. »

– On peut aussi citer Scarron, et sa *Précaution inutile*.³⁸ Don Pèdre, pour éviter d'être cocu, a résolu d'épouser une idiote. Difficile à trouver : périple de dix-sept ans, suite d'échecs... De retour à Grenade, il épouse Laure, fille de sa première maîtresse, élevée au couvent. Mauvaise idée : le premier galant qui se présente séduit sans peine l'oie blanche. La chute est en forme de moralité : « L'histoire de Don Pèdre fut divulguée après sa mort et fit connaître à ceux qui en doutaient que, sans le bon sens, la vertu ne peut être parfaite ; qu'une spirituelle peut être honnête femme d'elle-même et qu'une sotte ne peut l'être sans le secours d'autrui, et sans être bien conduite. » La tonalité est nettement misogyne tout de même... Or, la nouvelle s'est inspirée de Maria de Zayas y Sotomayor (1590-1661), écrivaine espagnole qui l'avait elle-

³⁴ *Contes cruels* (1883).

³⁵ Allusion aux derniers mots de Goethe, *Mehr Licht*, placés en exergue.

³⁶ Voir par exemple Balzac, *Une passion dans le désert* (1830. Mille et une nuits, 1995) : un soldat de Bonaparte s'égare durant la campagne d'Égypte, cohabite miraculeusement avec une panthère, qu'il finit par tuer, et exprime son remords sous forme d'une nostalgie poignante : « Je n'ai rien vu de semblable au désert. [...] – Dans le désert, voyez-vous, il y a tout et il n'y a rien... [...] c'est Dieu sans les hommes... »

³⁷ Bouquins, *Œuvres*, p. 413 et 850.

³⁸ Première des *Nouvelles tragi-comiques* (1655-1657). Mille et une nuits, 2002.

même puisée chez Boccace. Chez cette dernière, la leçon était nettement plus « féministe » : les mariages seraient plus heureux si les jeunes filles avaient le droit de choisir leur mari...

Peut-être peut-on trouver ici une troisième explication du discrédit actuel de la nouvelle, franco-française celle-là, et qui n'est pas de mon fait... Si la nouvelle est bien un genre « moral », voire engagé, le support de cet engagement fut longtemps un récit. Certains se sont demandé, ³⁹ dès la fin du siècle dernier, si la dimension narrative n'était pas mise au second plan, chez certains nouvellistes, qui privilégiaient désormais la qualité d'écriture et l'expression d'émotions personnelles, la narration se résumant à un état d'âme, au mieux à une anecdote. Le genre se serait, chez certains auteurs, enfermé dans une recherche esthétisante, louable en elle-même et appréciée des lecteurs exigeants, mais qui rebutait le grand public, avant tout gourmand d'histoires remarquables et "exemplaires". ⁴⁰ Si cette hypothèse est juste, on peut noter que cette implication de l'auteur, de surcroît, estompe la spécificité de la nouvelle évoquée plus haut : face à un texte qui s'énonce à la première personne, le lecteur le ressent effectivement, pour le coup, comme un « mini-roman ». Il est notable, en tout cas, que les lecteurs français boudent beaucoup moins les nouvellistes étrangers, de Borges à Cortázar, d'Isaac Babel à Alberto Moravia, ⁴¹ qui, eux, ne négligent jamais la narration

Michel Lamart

La nouvelle : pour une poétique de l'effacement

Fond, forme et plaisir de lecture

Dans son introduction à *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française*⁴², René Godenne avertit qu'il préfère dresser un « inventaire complet plutôt que décrire un ouvrage de théorie sur la nouvelle. » La question de la terminologie (lois, règles de « genre ») est étrangère à son propos. Il préfère illustrer « l'extrême diversité de la nouvelle pendant 45 ans », entre 1940 et 1985. Il recense 1916 titres. Il entend « dénoncer l'injustice du décri qui règne autour de la nouvelle, servir sa cause, lui rendre hommage, lui donner la place qu'elle mérite – et qui n'est pas la dernière. »⁴³

Le paradoxe est que, prétendant éluder la question de la terminologie, il y revient en distinguant trois sous-genres dont il souligne les traits dominants :

³⁹ Conclusion de l'article « Nouvelle », in *Dictionnaire des littératures de langue française*, op. cit.

⁴⁰ La même idée se retrouve dans la typologie de René Godenne, évoquée par Michel Lamart dans l'intervention suivante : à la "nouvelle-histoire" et à la "nouvelle-instant" s'ajouterait désormais la "nouvelle-nouvelle", objet littéraire ne cherchant qu'en lui-même sa finalité.

⁴¹ Bordas, op. cit.

⁴² René Godenne, *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Droz, 1989.

⁴³ *Ibid.* p.12.

- **La nouvelle-histoire** : « texte court, texte long, anecdote qui tourne autour d'un fait précis, à la limite un portrait, suite d'événements, aventure de longue durée ou survol d'une vie, succession d'épisodes, mise en évidence d'un épisode. »⁴⁴ L'auteur se comporte en « *conteur* ». Il oralise. Le lecteur se demande « comment *cela va finir* »⁴⁵. Auteur représentatif : Marcel Aymé.

- **La nouvelle-instant** : elle a pour objectif de « ramener le sujet de la nouvelle à la seule évocation de moments de la vie de l'un ou de plusieurs êtres. »⁴⁶ « Quelques jours, un jour, une nuit, quelques heures. »⁴⁷ Absence d'intrigue. Le lecteur se demande comment cela va se passer. Elle est difficile à résumer : « Tout au plus peut-on donner une idée de l'argument. »⁴⁸. Qualité psychologique plutôt que chronologique. Elle s'oppose à la nouvelle-histoire par la finale (ouverte plutôt que fermée). « L'auteur nous conduit au seuil d'une situation qu'il nous demande d'imaginer ; il laisse entrevoir des perspectives seulement *suggérées*. »⁴⁹ Il ressort de ces deux types de nouvelles que la compétence du lecteur n'est pas identique. L'implication du lecteur est sollicitée davantage dans le cas d'une finale ouverte. Inexistante au XIX^{ème} siècle, elle s'impose après 1960. Auteur de référence : Christiane Baroche.

- **La nouvelle-nouvelle** : aucun élément anecdotique. Son unique sujet est l'écriture. Elle s'inscrit « dans le sillage du nouveau roman »⁵⁰ Seul compte le texte en soi. Illisible, elle distille l'ennui le plus profond. « De telles expériences intéressent d'abord ceux qui sont dans le secret du laboratoire. »⁵¹ Autrement dit, elle exclut d'emblée le lecteur. Aucune référence.

Pour résumer. Le temps du récit et le souci du lecteur sont les données essentielles de ce genre bref. L'idéal (la nouvelle-instant) est que ces deux traits se recoupent. L'auteur se disqualifie lui-même dans la mesure où il ignore le lecteur. Le plaisir de lecture n'apparaît ici (la nouvelle-nouvelle) qu'en creux ou par défaut. C'est cependant l'élément clef de la taxinomie. La nouvelle doit délivrer le maximum de plaisir en un minimum de temps pour que le lecteur, impliqué plutôt que passif, oublie l'instance narrative. Le narré prime. La nouvelle offre peu de possibilités d'identification et l'auteur est secondaire. Donc : efficacité, brièveté, intérêt premier du lecteur : tels sont les éléments qui constituent le cahier des charges idéal à remplir au profit d'une esthétique – à trouver dans l'équilibre – de l'effacement du narrateur au profit d'un lecteur impliqué et imaginaire pour le plus grand plaisir d'icelui.

Traiter du genre court, pour Godenne, relève de la gageure : c'est un « Obstacle insurmontable »⁵². Il semblerait que « nouvelle » désigne essentiellement des faits vrais »⁵³

⁴⁴ *Ibid.* p.16.

⁴⁵ *Ibid.* p.18.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.* p.19.

⁵⁰ *Ibid.* p.20.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.* p.39.

⁵³ *Ibid.* p.48.

alors que « conte » suppose des faits vrais ou fantastiques⁵⁴. Pour lui « Nouvelle » est un terme générique « pour exprimer l'idée de texte court. »⁵⁵ Certes ! Mais *quid* alors du conte ou de la fable ? On reste un peu sur sa faim. Borges déclarait déjà, dans un entretien avec Georges Charbonnier (mars, avril 1965), que la nomenclature ne l'intéresse pas. Entre « histoire », « conte » ou « nouvelle », il préfère histoire⁵⁶. Le texte court, « short story » en anglais, définit la nouvelle par sa longueur et conséquemment par sa vitesse de lecture. Gide, dans « Attendu que ... » (Charlot, 1943), écrivait : « Elle est faite pour être lue d'un seul coup, en une fois ». Ce qui semble correspondre à un temps d'écriture qui mime la vitesse de lecture. Dans ses *Entretiens avec Omar Prego*, Cortazar écrit : « je rédige toujours mes nouvelles d'une seule traite. »⁵⁷ « Nouvelle », en français, renvoie plutôt à l'anecdote, au fait divers, et à son support historique, le journal. D'un côté, la forme brève, de l'autre le contenu informatif. Dans les deux cas, la saisie immédiate du fait narré est l'enjeu du texte court, lequel implique autant l'auteur que le lecteur. L'efficacité suppose la prééminence du fait au détriment de l'instance narrative. D'où la poétique mise en œuvre pour assurer une place prioritaire à l'histoire. First the story. Et non à l'auteur qui comme le soutient Éric-Emmanuel Schmitt, dans *Concerto à la mémoire d'un ange*, est le metteur en scène qui convertit le lecteur en spectateur. Cortazar écrit à ce sujet : « Lorsque j'écris un conte, je cherche... à ce que le lecteur ait ou puisse avoir l'impression qu'il lit une chose née d'elle-même, en elle-même ou par elle-même, avec l'aide d'un deus ex machina bien sûr, mais jamais en présence manifeste du narrateur. »⁵⁸ Condition nécessaire pour, comme le pense Borges, que « l'histoire continue à vivre dans la conscience des autres. »⁵⁹ La voix du narrateur, à cette fin, ne doit pas focaliser l'attention vigilante d'un lecteur dont l'horizon d'attente reste la finale – ouverte ou fermée.

Pour une poétique de l'effacement

Le premier, sans doute, qui revendiquait de s'effacer derrière son texte, c'est l'écrivain anarchiste Félix Fénéon (1861, Turin ; 1942, La Vallée aux loups). Journaliste, il collabore à diverses revues (*La Revue indépendante*, dont il est le fondateur et qui défend le symbolisme, *La Vogue*⁶⁰, *Art et Critique*⁶¹, *L'Art moderne*⁶², *Le Chat Noir*⁶³, *L'En-Dehors*⁶⁴, *La Revue*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p.49.

⁵⁶ Jorge Luis Borges, *Enquêtes suivi de Entretiens*, Folio essais, 1992, p.327-328.

⁵⁷ Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, Gallimard, col. Folio essais, 1986, p.90.

⁵⁸ Julio Cortázar, *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, Gallimard, 1980, p.174.

⁵⁹ *Entretiens*, op. cit. p. 335.

⁶⁰ Le premier numéro est daté du lundi 4 avril 1886. Au sommaire, « Les premières communions de Rimbaud », Verlaine et Mallarmé. Les *Illuminations* seront publiées entre mai et juin 1886, dans les numéros 5 à 9.

⁶¹ Fondée en juin 1889 par un dramaturge et théoricien, Jean Jullien. Elle se consacre surtout au théâtre.

⁶² Fondée par des membres du barreau bruxellois, dont É. Verhaeren. 32 numéros de mars 1881 à août 1914. On y parle de livres, concerts, théâtre, actualités artistiques et culturelles de Belgique et de pays étrangers.

⁶³ Revue créée par Rodolphe Salis et Émile Goudeau. Paraît de janvier 1882 à mars 1895 (688 numéros) Une deuxième série (122 numéros) jusqu'au 30 septembre 1897. Publie Jean Lorrain, Verlaine, Jean Richepin, Léon Bloy...

⁶⁴ Hebdomadaire libertaire fondé par Zo d'Axa, le 5 mai 1891. Y publient : Bernard Lazare, Octave Mirbeau, Saint-Pol-Roux, Tristan Bernard, Georges Darien. À l'arrestation de Ravachol, le journal ouvre une souscription pour les familles de proscrits. Zo d'Axa arrêté, Félix Fénéon lui succède à la direction. S'arrête en 1893.

*Blanche*⁶⁵, au sein de laquelle il assurera la fonction de rédacteur en chef entre 1896 et 1903). Félix Fénéon est l'auteur, entre autres, des *Nouvelles en trois lignes* (1906 dans *Le Matin*). Remy de Gourmont le présente non seulement comme « juge hardi de la peinture nouvelle, mais excellent écrivain. »⁶⁶ qui a renoncé à écrire. Il s'en désole car, selon lui, de ces deux seuls critiques de « l'ère nouvelle », Aurier et Fénéon, « l'un est mort, l'autre se tait. »⁶⁷ Il conclut son portrait ainsi : « M. Fénéon a pris trop à cœur son état de fidèle de « l'église silencieuse » dont parle Goethe, et que, nous autres, nous fréquentons trop peu. »⁶⁸ Cet écrivain disait « Je n'aspire qu'au silence » quand on lui proposait de publier ses *Nouvelles en trois lignes*. Jarry, dans *L'Almanach du père Ubu*, le désigne sous le sobriquet de « Celui qui silence ». La préfacière de l'édition de poche, Hélène Védrine, écrit que « ces brefs comptes rendus de faits divers [...] furent pourtant reconnus comme le plus grand titre de gloire littéraire de Fénéon. »⁶⁹ Elle ajoute : « Il exploite le potentiel fictionnel, bien connu des romanciers réalistes, de la nouvelle ordinaire, récits d'accidents dont la banalité tragique rejoint le drame shakespearien »⁷⁰. Nous ne confondrons pas, ici, la nouvelle et l'anecdote. Cependant, si, aujourd'hui, les romanciers sont de plus en plus nombreux à s'inspirer de faits divers à la suite d'Emmanuel Carrère (*L'Adversaire*, 2000, sur l'affaire Jean-Claude Romand) et de Régis Jauffret qui en apparaît comme le chef de file (*Sévère*, 2010 traite de l'affaire Stern ; *Claustria*, 2012, s'inspire de Josef Fritzl, Autrichien qui a séquestré et violé sa fille pendant 24 ans ; *La Ballade de Rikers Island*, se fonde sur l'affaire DSK), pourquoi les leur abandonner ? Pourquoi renoncer au lien qui lie nouvelle et fait divers ? L'effet de réel y est d'autant plus marqué qu'il rapproche l'écrivain du journaliste – ou l'inverse. Maupassant ne pressait-il pas sa mère de lui envoyer des sujets de nouvelles⁷¹ inspirées du monde réel ? Marie-Claire Bancquart note : « Maupassant, rapidement, prend d'ailleurs goût à l'observation du quotidien, anecdotique ou grave »⁷².

Tout comme le fait divers n'est jamais signé, la nouvelle, à l'origine, a souvent joué la carte de l'anonymat. Le premier recueil de nouvelles françaises, *Les Cent nouvelles nouvelles*, imitées de Boccace, paru entre 1430 et 1470, était anonyme. Idem pour la première édition de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, publiée en 1558 sous le titre *Histoires des Amans fortunez* par les soins de Pierre Boaistuau.

Le vrai n'a pas à être pris en charge par un nom qui l'authentifie. Le « Prologue » du recueil de Marguerite de Navarre se veut prescriptif (« n'escripre nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire. »)⁷³ En quoi l'ouvrage entend prendre ses distances avec Boccace. Par ailleurs, l'art des conteurs, pour plaire au Dauphin (second fils de François 1er, Henri, devenu

65 Revue fondée à Liège par les frères Natanson (juifs polonais). Elle s'installe à Paris en 1891 où elle se veut rivale du *Mercur* de France. Dès 1893, chaque livraison s'enrichit d'un frontispice (Pierre Bonnard en 1894, Toulouse-Lautrec en 1895).

66 Remy de Gourmont, II^{ème} Livre des masques, *Mercur* de France, 1917, p.41, 42.

67 Ibid. p.42.

68 Ibid. p.43.

69 Félix Fénéon, *Nouvelles en trois lignes*, présentation et notes par Hélène Védrine, Le Livre de poche, col. Biblio, 1998, p.9.

70 Ibid.

71 Par exemple, le 30 octobre 1874 : « Essaye donc de me trouver des sujets de nouvelles. » in *Correspondance inédite* recueillie et présentée par Artine Artinian, Paris, Éditions Dominique Wapler, 1951, p.16.

72 Cité par Christian Goubault « Maupassant et la presse parisienne » in *Études normandes*, Maupassant du réel au fantastique, n°2 – 1994, p.104.

73 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, édition de Michel François, Bordas, col. Classiques Garnier, 1991, p.9.

Dauphin à la mort de son aîné en 1536), ne doit en rien se mêler au récit « de paour que la beaulté de la rethorique fait tort en quelque partye à la verité de l'histoire. »⁷⁴ Chacun dira « quelque histoire qu'il aura vueue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy. »⁷⁵ L'anecdote, nous dit Nicole Cazauran, universitaire, « offrait un plaisir dont on ne se lassait pas »⁷⁶ Mais pour autant, il faut que ces « histoires » soient autant de « cas dignes de mémoires » qui éclairent la permanence de la nature humaine. Il y a de la moraliste dans la nouvelliste.

Ce plaisir du conte est une constante jusqu'à aujourd'hui. Barthes en fait le plaisir du texte et nous invite à jouir du sens - « Le sens (la vérité) »⁷⁷ Il nous parle de « l'ubiquité du plaisir » et de l'atopie de la jouissance. »⁷⁸ Il produit la « signifiante » (au sens de Julia Kristeva) : « C'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement. »⁷⁹ Avec néanmoins cette réserve quant au plaisir du texte : « il peut gêner le retour du texte à la morale, à la vérité : à la morale de la vérité. »⁸⁰

Brève conclusion

Dire le plus avec le moins de mots possible. C'est dans l'air du temps. Il existe déjà des romans par sms.⁸¹ Cependant, la technologie au service (?) de la communication n'a pas grand-chose à voir avec la littérature. La généralisation de l'expression d'un *moi* narcissique est à la littérature ce que le selfie est au portrait photographique. L'effacement du *moi* au profit du fait narré en dit plus long sur *notre* rapport au monde que ces « ressentis » dont se nourrissent les livres de développement personnel. Il ne se contente pas d'explorer le *moi*, il *nous* interroge en *nous* confrontant à des situations qui ajoutent à notre connaissance des faits que nous n'aurions jamais pu vivre, à des expériences plus ou moins fantastiques – qui aurait désiré vivre ce qu'a vécu Grégoire Samsa ? Il nous confronte au vrai de notre humaine condition par le truchement d'une fiction qui, il est vrai, nous laisse souvent sur notre faim. Surtout avec des textes à la finale ouverte. Barthes a raison d'écrire qu'« Un texte sur le plaisir ne peut être autre chose que *court* (comme on dit : *c'est tout ? c'est un peu court*), parce que le plaisir ne se laissant dire qu'à travers l'indirect d'une revendication (j'ai *droit* au plaisir), on ne peut sortir d'une dialectique brève, à deux temps : le temps de la *doxa*, de l'opinion, et celui de la *paradoxa*, de la contestation. Un troisième terme manque, autre que le plaisir et sa censure. Ce terme est remis à plus tard, et tant qu'on s'accrochera au nom même du « plaisir », tout texte sur le plaisir ne sera jamais que dilatoire ; ce sera une introduction à ce qui ne s'écrira jamais. Semblable à ces productions de l'art contemporain, qui épuisent leur nécessité aussitôt qu'on les a vues (car les voir, c'est immédiatement comprendre à quelle fin destructive elles sont exposées : il n'y a plus

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.* p.10.

⁷⁶ Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Paris, SEDES, 1991, p.105.

⁷⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, col. « Tel Quel », 1973, p.101.

⁷⁸ *Ibid.* p. 93.

⁷⁹ *Ibid.* p. 97.

⁸⁰ *Ibid.* p. 102.

⁸¹ Celui de Tracey Moberly, *Text me up*. Cette anglaise a conservé pendant une douzaine d'années, depuis 1999, 60000 messages pour en faire un roman. Une jeune Française, Morgane Bicaïl (15 ans) a publié, chez Michel Lafon, un roman pour ados : *Phone Play*.

en elles aucune durée contemplative ou délectative), une telle introduction ne pourrait que se répéter – sans jamais rien introduire. »⁸²

Bref ! On l'aura compris : faire l'éloge de la nouvelle - et non du nouvelliste -, c'est célébrer la littérature dans ce qu'elle a de plus précieux : son universalité. En découlent sa vérité et son efficacité.

Laurence Paton

Les nouvelles de Julio Cortázar ou la réalité subvertie par le fantastique

Dans son livre intitulé *Maupassant, le sergent Bourgogne et Marguerite Duras* (Albin-Michel, février 2017), Gilles Lapouge écrit ceci à propos d'Henry James :

« Les nouvelles permettent, sinon d'ignorer les lois du réalisme, du moins d'en desserrer l'étau, et de laisser sourdre ce qui fascine Henry James : l'insolite, le singulier, le bizarre, et par-dessus tout le secret ».

Hormis peut-être le secret, cette définition s'applique parfaitement à Julio Cortázar qui lui aussi avait bien envie de desserrer l'étau de la réalité, de s'en évader par le jeu ou la fantastique.

Ainsi tout au début de *Marelle*, le narrateur qui se demande s'il va rencontrer la Sybille par hasard, ajoute que si cela devait se produire la Sybille n'en serait même par surprise car elle était, écrit-il, « persuadée comme moi qu'une rencontre fortuite était ce qu'il y avait de moins fortuit dans nos vies, et que les gens qui se donnent des rendez-vous précis sont ceux qui écrivent sur du papier rayé et pressent leur tube de dentifrice par le fond ».

Pour Cortázar desserrer l'étau de la réalité, c'est ouvrir grand la porte, être disponible à l'inattendu, qui va avec l'incertitude et avec le sentiment d'une présence flottante, le sentiment de ne pas être tout-à-fait là.

Je vais prendre en exemple plusieurs nouvelles de Cortázar pour illustrer ce propos. Ajoutons ici que si les nouvelles de Cortázar sont fantastiques, ses romans comme *Marelle* ou le *Livre de Manuel* ne le sont pas : fantaisistes bien sûr mais pas fantastiques.

L'inattendu survient dans les situations les plus banales et tend parfois à l'inquiétant.

/ Par exemple la nouvelle intitulée *Autobus* (parue en 1951 en Argentine, et en France en 1968 dans le recueil intitulé *Gîtes*)

Quoi de plus banal que de prendre le bus ? Vous prenez le 168, c'est à Buenos Aires. Mais le receveur a l'air d'un voyou avec ses jambes écartées et ne cesse de vous fixer, tout comme le conducteur, un blond osseux avec un visage long comme un jour sans pain. De plus, tous les passagers ont des fleurs à la main et ne cessent de vous regarder derrière leurs bouquets. L'autobus fonce dans les rues désertes et lorsque le conducteur est arrêté à un feu rouge, il abandonne son siège pour courir en se baissant comme s'il allait sauter vers le fond du bus où vous avez pris place. Il faut dire aussi que le bus se dirige vers le cimetière de la ville.

On se sent pris d'un malaise, un peu comme dans *La Panne* de Dürrenmatt et tout pourrait finir très mal. Mais finalement vous l'échapperez belle.

⁸² *Le Plaisir du texte*, op. cit. p.31, 32.

Avec Cortázar, il n’y a pas de situations banales. Tout peut arriver tout le temps, partout.

/ *Lettre à une amie en voyage* (1951 Argentine, parution française, *Gîtes*, 1968).

Un homme s’appête à emménager chez une amie qui, partie à Paris, lui prête son appartement de Buenos-Aires. Dans l’ascenseur, il vomit un petit lapin, minuscule, tout blanc, adorable. C’est habituel chez lui, bien que peu fréquent —il vomit généralement un petit lapin tous les mois et demi et se débarrasse de l’ancien devenu grand quand le nouveau arrive. Mais là, dans cet appartement si bien rangé que dès le début, même sans prendre en compte la question des lapins, il lui est pénible de faire irruption dans cet ordre établi où tout est prévu jusque dans les moindres détails, la cadence s’accélère : maintenant il vomit plusieurs lapins par semaine, et dans cet intérieur où chaque chose a sa place, c’est la catastrophe.

La journée, il les enferme dans un tiroir avec du trèfle pour que Sara, la bonne, ne les voit pas et les sort la nuit quand elle dort. En grandissant, ils deviennent envahissants, commencent à bondir partout sur les bibelots, rongent les couvertures des livres, et, assis en rond sous la lampe, hurlent en le regardant. Ça se finit très mal.

L’inattendu, qui débouche souvent sur la menace peut venir aussi de l’intérieur de la maison de famille, du plus intime, du plus ancien.

/ *Maison occupée* (*Gîtes*), parue en 1946 dans la revue dirigée par Borges *Los anales de Buenos Aires*, est le premier texte publié de Cortázar qui avait alors 32 ans et était professeur. Cette nouvelle raconte comment un frère et une sœur qui vivent ensemble isolés du monde dans leur immense maison de famille de Buenos Aires vont en être chassés pièce après pièce par une force étrangère, implacable et sans visage. Cortázar a expliqué dans un entretien qu’elle était née d’un rêve :

« J’écrivis ce conte par une matinée de grande chaleur en plein été à Buenos Aires.... Je me levai du lit à 7h du matin avec une sensation de terreur car je venais de rêver le conte. C’est un de mes contes les plus oniriques. Je n’ai pas rêvé exactement le conte mais sa situation. Il n’y avait rien là d’incestueux. J’étais seul dans cette maison très étrange avec des couloirs et des angles, et tout était très normal, je ne me rappelle plus ce que je faisais dans mon rêve. Mais à un moment donné, au fond d’un des angles un bruit se fit entendre, très nettement et c’était déjà une sensation cauchemardesque... Je me précipitai alors pour fermer la porte et mettre tous les verrous afin de laisser la menace de l’autre côté. Alors durant une minute je me sentis tranquille et il semblait que le cauchemar aller se changer en un rêve paisible. Mais de ce côté de la porte la sensation de peur revint.

Je me réveillai avec une sensation d’angoisse cauchemardesque. Me réveiller revenait à être définitivement expulsé du rêve lui-même. Alors... j’allais à la machine à écrire et en une heure, une heure trente – le conte est très court—il fut écrit. Le frère et la sœur ont été créés pour des raisons techniques et tout le contenu du conte s’organisa. »

/Tout aussi inquiétant, *Bestiaire* (*Gîtes*), où dans une ferme isolée des pièces sont également interdites, mais là parce qu’un tigre, concrétisation de la menace et du désir, y rôde.

/Dans ces nouvelles que je viens de citer une sorte d’ambiguïté menace le statut de la réalité. Dans *Les fils de la vierge* dont le titre en espagnol s’il désigne la même chose, à savoir les filaments très légers des toiles d’araignée, a une tout autre connotation puisque dans cette langue on appelle les fils de la vierge *Las babas del Diablo* = La Bave du Diable, cette

ambiguïté va encore plus loin. En effet dans cette nouvelle qui a été adaptée par Antonioni sous le titre *Blow-up*, c'est la narration elle-même qui est subvertie

Le narrateur change de personne grammaticale. De temps en temps le récit est raconté à la première personne, de temps en temps à la troisième — et en plus celui qui dit « je » est mort. Je lui laisse la parole : « Si l'on veut que cette histoire soit racontée, il faut bien que l'un de nous l'écrive. Autant que ce soit moi, je suis mort et cela ne risquera pas de me compromettre ». Ce narrateur peut penser sans être dérangé, il est allongé et n'a rien d'autre à faire qu'à regarder les nuages — ces nuages qui sont très présents dans les scènes du parc du film d'Antonioni. Il joue avec les lois de la narration, il est à la fois le narrateur et ce personnage à la troisième personne, Roberto Michel, chilien, traducteur et photographe à ses heures perdues qui par sa présence va empêcher un crime de se commettre, ici un crime de mœurs sur un jeune garçon et non un meurtre comme dans le film.

Mais il sera lui-même victime d'une vengeance, sorte de sortilège surnaturel, lorsqu'il tire ses photos : soudain sur l'agrandissement punaisé sur le mur de sa chambre, les feuilles de l'arbre commencent à trembler de manière furtive, à peine perceptible au début, puis une main surgit du papier glacé et la scène reprend là où il l'avait laissée, sauf que « l'ordre des choses se trouvait soudain renversé, c'étaient eux qui étaient vivants... et moi, de ce côté-ci, prisonnier d'un autre temps, d'une chambre au cinquième étage, prisonnier... de n'être rien d'autre que la lentille de mon appareil photographique. »

Si l'adaptation d'Antonioni est très libre, si le lieu, le contexte, les personnages sont complètement différents, elle garde le centre, le cœur du propos de Cortázar dans cette nouvelle et dans bien d'autres, à savoir la remise en cause du statut de la réalité. Dans un article intitulé « Du fantastique littéraire au fantastique filmique : une question de point de vue » Christiane Lahaye, docteur en littérature québécoise, nouvellière, comme on dit au Québec, et romancière écrit à propos de *Blow-up* : ce film « constitue la mise en film de la conscience fantastique même, à savoir que le réel nous échappe nécessairement, surtout à partir du moment où on veut le cerner, l'encadrer, le délimiter. »

Le réel nous échappe et ces nouvelles qui ont suscité de nombreux commentaires résistent toujours à l'interprétation. Elles gardent toute leur force et leur mystère et continuent à être une référence pour de nombreux auteurs de nouvelles se déroulant pourtant dans un univers pourtant très réaliste, comme par exemple Annie Saumont.

C'est que la nouvelle, par sa forme courte, est sans doute plus apte à atteindre cet à côté des mots, ce hors champ ou cet espace off comme on dit en langage cinématographique, qui ouvre sur l'imaginaire.

Max Alhau

Henri Thomas nouvelliste

Henri Thomas est romancier, poète, critique, traducteur et également nouvelliste. À ce titre il a publié chez Gallimard : *La Cible* (1956), *Histoires de Pierrot et quelques autres* (1960), *Sainte Jeunesse* (1972), *Les Tours de Notre-Dame* (1979). C'est à ces quatre livres que je m'intéresserai. Ces nouvelles, diverses dans leur thématiques, reflètent dans leur contenu la personnalité de leur auteur que l'on retrouve dans ces histoires qui évoluent au fil des temps. Notons que les lieux dans lesquels se déroulent ces récits sont bien connus d'Henri Thomas : Paris, les Vosges, la Bretagne, l'Angleterre et, pour une nouvelle, les États-Unis.

Je me propose d'étudier la thématique propre à quelques-unes de ces nouvelles et la destinée de certains personnages.

Ce qui frappe dès l'abord c'est le recours à la mémoire. Nombre de ces récits sont des souvenirs de jeunesse, que ce soit celle des personnages ou celle de l'auteur lui-même, mais on observe sans cesse une distanciation bien marquée entre le temps du récit et le récit lui-même. Des années se sont écoulées depuis le début d'un récit comme H. Thomas le mentionne le plus souvent, une brèche dans le temps s'est ouverte qu'il indique parfois sans grande précision.

Ainsi dans *La Cible*, la nouvelle Le Sermon relate-t-elle un souvenir de jeunesse du narrateur qui tout au long de sa promenade invente un mensonge pour faire croire qu'il a assisté à la messe du dimanche. Et ce en pure perte puisque personne ne l'interrogera. De même dans La Barque le narrateur évoque un souvenir de jeunesse ; les premiers émois d'un adolescent qui, en vacances avec sa pieuse marraine, fait la rencontre d'une jeune femme et éprouve une forte attirance pour elle dont on apprendra que c'est en fait une prostituée.

Avec Le Vosgien (in *Sainte Jeunesse*), le narrateur remonte jusqu'à sa naissance qu'il situe dans une ferme ou dans une école, tandis que dans Les anciens élèves (*Les tours de Notre-Dame*), le narrateur, un professeur qui vient de prendre sa retraite se remémore un fait divers quand il était lui-même élève dans un collège des Vosges. Il y a là résurgence d'un temps aux accents tragiques que la mémoire a remis en scène, comme une collision entre deux époques : celle du récit passé et celle de sa remise en lumière.

Dans cet ordre d'idée, on peut se référer à la nouvelle Les pieds retirés (in *Les Tours de Notre-Dame*) « Après dix années », comme il est écrit au début de la nouvelle, le narrateur retrouve à Londres une jeune femme qu'il a aimée et qui est venue le voir pour des raisons que l'on ignore. Au fil des jours passés avec elle, ce sont des souvenirs qui remontent dans sa mémoire, des questions sur ce passé commun que se pose le narrateur. Mais une deuxième halte dans le temps referra surface : des années plus tard, à Paris, il retrouve Alice, apprend qu'elle a un enfant, que son mari est mort : c'est bien la marque du temps qui imprime ce récit : « Il me semble que je ne connais que le temps, le Temps ! et je ne peux pas en dire grand-chose » écrit Henri Thomas.

Bien des nouvelles font appel à la mémoire, au temps jamais situé précisément mais toujours évoqué dans son parcours incessant.

Un autre thème apparaît fréquemment que l'on pourrait qualifier, faute de mieux, de « mystère », terme assez vague mais qui permet de constater qu'il n'est pas de solution apportée par l'auteur au récit qu'il vient de rapporter, qu'il n'en connaît pas les clefs.

De nombreuses nouvelles laissent planer le doute et offrent au lecteur la possibilité d'envisager une conclusion à sa guise.

La plus emblématique et la plus énigmatique est Harry (in *La Cible*) : le récit se déroule en Angleterre. Le narrateur se rend chez des amis, les Watson qu'il semble ne pas très bien connaître. Un jeune garçon, le fils des Watson, attire son attention : Harry, dont la passion est de collectionner les squelettes d'animaux qu'il enterre une fois morts et dont il conserve précieusement les ossements. Un fait divers est mentionné dans ce récit : on avait découvert récemment les cadavres d'un homme et d'une jeune fille sans doute suicidés, ce qui avait intrigué Harry. Entre temps le lecteur assiste à l'apparition de Mme Watson qui ne semble pas jouir de toutes ses facultés mentales.

Le narrateur est intrigué par ce comportement et par celui d'Harry. Après avoir quitté les Watson, il apprend que M. Watson est parti, que le jeune Harry a été retrouvé mort étouffé

dans une meule tandis que Mme Watson a été internée. Harry s'est-il suicidé ? N'aurait-il pas plutôt « rêvé d'aller chercher son propre squelette dans la meule ? », comme le suggère l'auteur ? Quel rôle a joué sa mère dans ce drame ? Quant à Watson, quand il écrira une lettre au narrateur, il ne fera aucune allusion à sa femme. Le récit s'achève par une série de questions sans réponse. Au lecteur d'envisager ce qui aurait pu se dérouler.

Mystère aussi dans la nouvelle intitulée « Dominique » (*La Cible*). Le narrateur a rencontré à Londres deux jeunes Suissesses Marthe et Monique hébergées chez Dominique, un Jamaïcain, propriétaire-gérant d'un club « La Jamaïque ». La bonne entente semble régner entre ces personnages. Curieusement, le narrateur anticipe la fin du récit : il se demande ce que sont devenues Marthe et Monique alors qu'il poursuit son histoire. La veille au soir Monique a été attaquée « par un satyre ». Dominique s'est battu avec l'homme et a été blessé. On ignore qui a été à l'origine de ce drame, ce qu'est devenu Dominique. Les deux jeunes filles ont quitté Londres, sans doute parce qu'elles n'avaient pas de papiers ; quant au narrateur il semble avoir vu le satyre à force d'avoir pensé à lui. Le mystère demeure.

On peut aussi citer dans le même livre *Les Disparitions*, nouvelle tout aussi énigmatique : le personnage principal reçoit régulièrement une caisse de linges, qu'il doit ouvrir tandis qu'il prend soin de la jeune femme qui vit avec lui, récrimine contre le bruit avant de disparaître, comme elle le fait régulièrement. Quant à la nouvelle *Sur les toits* elle met en scène une femme qui aperçoit quelqu'un sur les toits qui n'est sans doute que le narrateur qu'elle ne reconnaît pas : il se demande qui elle a vu.

Quant à *La Dame*, nouvelle beaucoup plus élaborée, la seule qui se déroule aux États-Unis, elle est mystérieuse par le personnage de cette femme, jamais nommée, qui prend pension chez Guillaume et son épouse : une femme qui ne parle presque jamais, ne semble pas comprendre ce qu'on lui dit, ne s'intéresse à rien, reçoit la visite d'un homme, sa seule compagnie. Elle partira peu avant la date prévue pour son congé sans qu'on sache rien de plus d'elle. Était-elle à demi folle ou folle ? Nul ne saurait le dire.

Dans ces nouvelles tout est conçu pour que le lecteur tente de résoudre l'énigme posée : les pistes proposées peuvent conduire vers plusieurs solutions, les personnages eux-mêmes portent leur propre mystère celui qu'Henri Thomas leur assigne.

Un autre thème est celui que l'on pourrait appeler : *Les destinées*. En effet nombre de ces nouvelles mettent en scènes des personnages en proie à leur destin, au centre de faits souvent tragiques ou familiaux et que l'auteur souligne avec force et réalisme. Ces personnages ce sont de petits commerçants, des étudiants, des professeurs, des retraités, en somme des êtres ordinaires que l'auteur saisit à un moment précis de leur existence.

C'est dans *Histoire de Pierrot* que cette thématique se manifeste le plus. L'époque est celle de la dernière guerre et la nouvelle éponyme met en scène deux personnages : le frère du narrateur, boulanger-pâtissier à Remiremont, et Pierrot, un homme dont on ne sait pas grand-chose si ce n'est qu'il est très habile pour fabriquer des objets en vannerie. Tous deux se trouvent en juin 1940 dans une caserne d'Ajaccio. On voit se dessiner deux portraits d'hommes, l'un, rigoureux, l'autre, celui de Pierrot, plus opportuniste et assez habile pour mettre à profit ses talents manuels et son inventivité : durant un parcours qui mène les deux compères, à Corte où ils doivent gagner leur caserne, Pierrot se mue en rémouleur puis dès sa nouvelle affectation redevient vannier. Pourtant le destin va les séparer : le frère du narrateur est démobilisé tandis que Pierrot lui confie une lettre et de l'argent pour sa femme. Lorsqu'il rencontrera par hasard quelque temps plus tard le frère de Pierrot, il apprendra que celui-ci est mort « d'un mauvais

coup » et que sa famille a disparu. En quelques pages un destin est écrit qui met en scène les imprévus de la guerre, des personnages ordinaires. La guerre est de nouveau présente dans *L'Offensive (Histoire de Pierrot)*. Au début Claude, qui déteste les sergent Fremigacci, songe qu'il pourrait être prisonnier de l'ennemi. Isolé de sa section il se trouve involontairement dans les lignes allemandes mais parvient à rejoindre ses compagnons d'armes. Quand il se retrouve en 1945 à Paris auprès de son amie Christiane, il lui avoue qu'il aurait pu désertier mais qu'il a fait campagne à Dunkerque, en Angleterre, en Algérie. Un destin certes sans grandeur mais comparable à tant d'autres en temps de guerre.

La nouvelle : *Le vieux docteur (Histoire de Pierrot)* est aussi une histoire familiale saisie au moment où commence la décadence des Luciani père et fils avec pour personnage central, Mme Laage, une Norvégienne, venue passer quelques jours avec sa fille dans ce qui fut un hôtel réputé et qui s'achemine vers sa ruine. Le père Luciani se trouve vite en conflit avec son fils à propos de la belle Norvégienne tandis que le narrateur, le «vieux docteur » est à la fois observateur et témoin de ce qui sera un drame : une querelle entre le père et le fils, un coup de revolver, l'arrestation du fils qui blesse un gendarme. Après le départ de l'unique pensionnaire sans doute à l'origine du drame, l'épilogue est donné par le narrateur : l'hôtel a été racheté, le fils s'est engagé dans la marine, Luciani est parti et le vieux docteur se remémore ce proche passé.

Un autre destin, celui d'André Mauplat dans la nouvelle *André Mauplat esquire, (Histoire de Pierrot)* dont la vie sentimentale est chaotique : Marié et ayant une première fille, Judith, puis une seconde d'une autre femme il vit avec Pascale, une jeune femme dont il aura un enfant, André Mauplat, artiste, semble incapable de prendre une décision. La passion de Pascale est vive mais la lassitude de Mauplat pour elle est profonde, il voudrait se séparer d'elle, n'y parvient pas. À Londres où il fait des causeries à la BBC, il est peu à peu dévoré par Pascale et c'est à sa chute que l'on assiste, à la progression du cancer qui va l'emporter. Destin tragique d'un homme indécis d'une poignante sobriété.

C'est presque une destinée familiale avec l'apparition de l'auteur en narrateur que la nouvelle intitulée *Le Prophète (Sainte Jeunesse)*, le vieux Tisserand commerçant en vins et spiritueux a cédé son affaire à son gendre Guérard, un ivrogne incapable. Parmi ses clients se trouve l'institutrice, jamais nommée. Le vieux Tisserand prête des livres à son fils. Au fil du temps le commerce périclité, le vieux Tisserand s'isole, fait des confidences à l'institutrice : Guérard frappe sa femme, ne s'occupe plus de son commerce : un incident va se changer en drame. Guérard à la suite d'une altercation avec l'institutrice qui le gifle, s'enfuit dans sa voiture, y met le feu tandis qu'un coup de feu tiré par Tisserand retentit. On retrouve plus tard le corps de Guérard qui s'est suicidé. Le vieux Tisserand meurt quelque temps après léguant sa petite bibliothèque au fils de l'institutrice, Henri Thomas. D'une parfaite sobriété, d'une forte intensité, cette nouvelle met en scène les protagonistes d'un drame familial tel que l'auteur a pu en connaître. La fin qu'il réserve : son apparition, n'en est que plus remarquable.

Ainsi ces nouvelles ne s'écartent jamais de la vie telle qu'Henri Thomas l'avait tracée dans ses romans. Ses héros se laissent aller aux surprises qui les attendent, qu'ils provoquent parfois. Dans ces récits, le temps, la mémoire, la vie, sont des constantes que l'on aura remarquées, les relations parfois difficiles, violentes ou mystérieuses entre les êtres participent de l'existence des personnages issus de la réalité que les mots toujours rappellent au lecteur.

Jean-Noël Blanc

Annie Saumont, l'écriture au travail

Quand Sylvestre Clancier m'a invité à cette journée consacrée à la nouvelle, j'ai réagi aussitôt en proposant de parler d'Annie Saumont. Non pas pour conduire une analyse professorale de son œuvre (chacun son métier, et l'étude savante n'est pas le mien), mais pour deux raisons : d'abord pour rappeler l'importance de cette grande nouvelliste dont la disparition n'a sans doute pas été accompagnée d'un hommage suffisant, et ensuite pour évoquer son travail sur l'écriture de la nouvelle.

Pour ce dernier point, il se peut que j'aie quelque titre à ne pas dire trop de bêtises, parce que le hasard a fait que, pendant plus de quinze ans, j'ai pu lire tous ses textes pour ainsi dire à l'état naissant. Cela s'explique très simplement : nous avons sympathisé en nous rencontrant au regretté Festival de la nouvelle à Saint-Quentin, et assez vite Annie m'a demandé de relire une nouvelle sur laquelle, disait-elle, elle peinait. Pourquoi s'être ainsi adressée à moi ? Peut-être parce que notre éditeur commun à l'époque, Paul Fournel, avait su provoquer cette complicité ? Peut-être parce qu'Annie avait estimé qu'avec ma naïveté de jeune nouvelliste je pouvais oser quelques critiques ? Peut-être parce qu'elle avait senti une certaine parenté de préoccupations ? Peu importe. Le fait est qu'elle m'a remis son texte en attendant mes commentaires.

Avec beaucoup de précautions, j'ai formulé quelques remarques au crayon dans la marge et je lui ai renvoyé cette nouvelle. Elle m'a remercié et m'a proposé de lire à son tour un de mes tapuscrits. J'ai sauté sur l'occasion. Pour trouver, par retour du courrier, mon texte lardé de critiques précises et critiqué sans ménagement.

Ah bon ? Eh bien, qu'elle m'envoie donc son prochain texte, on verrait bien.

Elle a vu. J'ai vu. Et nous ne nous sommes plus arrêtés d'échanger nos travaux et nos coups de griffes. Combien d'années ? Quinze ? Vingt ? Je ne sais plus. Ce que je sais, c'est qu'en jouant ce jeu de ping-pong parfois un peu cruel, j'ai eu le privilège de voir naître, se développer, se corriger et s'affiner les nouvelles d'Annie. C'est-à-dire que je l'ai observée au travail, et Dieu sait qu'il s'agit bien d'un travail : un labeur minutieux, précis, attentif, exigeant, qui n'a rien à voir avec le surgissement de l'inspiration et autres calembredaines, mais tout à voir avec une sorte de morale du labeur respectueux.

Aucune palabre théorique dans ces échanges : nous n'avons jamais discuté de la définition de la nouvelle, ni de sa comparaison avec le roman, ni de l'une de ces questions qui agitent si fort les colloques universitaires. Cela ne nous intéressait pas du tout. Nous ne nous préoccupions que du travail d'écrire, et je crois bien que c'est en effet la seule question qui vaille.

Bien sûr, nous n'étions pas toujours d'accord sur tout. Par exemple elle récusait tout usage du passé simple, au nom des critiques des années 60 contre le romanesque facile. Elle se récriait aussi lorsque j'écrivais une formule comme « il pensait que » (comment sais-tu ce qu'il pense, demandait-elle, et je répondais et toi, comment sais-tu ce que pense un « je » fictif dont tu exposes les états d'âme ?). Ce n'étaient que des escarmouches. Pour l'essentiel, nous étions d'accord.

Si je devais exposer tout ce que je retiens de nos échanges à propos du travail de l'écriture, il me faudrait beaucoup de place. Je ne retiendrai donc ici que quelques points.

Certains sont évidents et ne nécessitent pas de longs développements. Ainsi de son talent à couper (et à faire couper) les textes. Elle maniait excellemment les ciseaux, et l'on sait que les écrits se musclent toujours dans l'opération. Surtout les nouvelles, bien sûr. Elle savait aussi très bien chasser les adjectifs qualificatifs, qui plaisent à trop bon compte aux littérateurs et qui,

en réalité, prennent la place du lecteur en lui disant comment juger une situation. Elle se livrait à la même traque sur les clichés, les poncifs et tout ce qui s'écrit « par cœur », c'est-à-dire sur tout ce qui échappe au travail sérieux de l'auteur.

Ces points-là sont certes communs, mais elle avait un tel scrupule à les mettre en œuvre que son écriture y gagnait énormément de tenue, et je crois qu'il faut insister sur la vertu de la « tenue » dans l'écriture.

Mais je voudrais surtout insister sur quatre traits qui me paraissent importants dans son travail.

Le premier concerne la documentation. Elle cherchait par là une précision, presque une honnêteté, aussi bien pour certains détails (les armes à feu par exemple) que pour le vocabulaire de ses personnages. Sur ce dernier point, elle enquêtait pour trouver les mots justes d'un parler particulier, disons l'argot de jeune loulou de banlieue, mais ce qui me paraît notable c'est qu'elle ne supportait pas l'emploi du moindre mot familier ou vulgaire dans les autres parties de ses textes : cela lui semblait inconvenant parce que relâché. Au fond, elle avait quelque chose de classique.

Classique aussi, en un sens, était son aversion pour les répétitions. Elle en était presque obsédée, poussant l'attention jusqu'à cocher les redites de sonorités proches (faire voisiner « d'en » et « dans » l'aurait horripilée). À cet égard, elle était sans pitié. Elle s'imposait donc une discipline féroce. Par maniaquerie ? Non : parce que ce souci d'éviter les répétitions la forçait à inventer des formulations inattendues pour contourner l'interdiction qu'elle avait elle-même édictée. De là, sans doute, une partie de la musique propre à son écriture.

La musique était au demeurant une qualité importante pour elle. La phrase devait être, à son sens, modulée, réglée, rythmée. Elle calculait les syllabes, les silences, le jeu des signes de ponctuation. Ce n'était pas seulement affaire de respiration personnelle : c'était affaire de mélodie, avec ses heurts, ses brisures, ses reprises. Qu'on pense par exemple aux listes de mots qu'elle aimait disposer à la queue leu leu sans la moindre virgule : c'était un effet très calculé, qu'elle ajustait et réajustait avec beaucoup de soin — au point d'enregistrer elle-même ses textes pour les entendre chanter juste.

Enfin, elle accordait une grande importance à l'ordre des nouvelles dans un recueil. Elle se livrait à ces ajustements comme à une sorte de jeu de construction à la fois logique et gourmand. Comment combiner les longueurs, les tons, les pronoms personnels, les couleurs, etc. Elle ordonnait, modifiait, réorganisait, jusqu'à trouver un équilibre qui la satisfaisait.

Et puisqu'elle me demandait mon avis là-dessus, je lui ai plusieurs fois suggéré d'en profiter pour grouper dans cette construction des nouvelles portant toutes sur un seul personnage, un seul lieu ou un seul thème, de sorte à constituer un roman d'un type original. J'avoue que je trouvais mon intérêt à cette suggestion puisque depuis plus de vingt ans j'essaie de me bagarrer avec cette idée du « roman-par-nouvelles » (j'ai baptisé ainsi plusieurs de mes ouvrages, et un autre devrait encore sortir l'an prochain).

Quand j'insistais, elle souriait et de me disait « le roman-par-nouvelles, c'est ton affaire, moi je ne sais pas écrire de roman et j'ai déjà assez de mal avec les simples nouvelles pour ne pas chercher autre chose. »

Oui, du mal, elle s'en donnait. Et elle avait raison, parce que si l'on prend au sérieux l'écriture il n'y a rien de plus important que le travail. Et si ce court hommage à cette très grande nouvelliste qu'était Annie Saumont peut aider à mieux comprendre l'importance de ce point qui pour elle était central, j'en serais ravi. En disant encore une fois « merci Annie ».

Michel Baglin :

La nouvelle entre roman et poésie

Lors d'une précédente intervention, on a émis l'hypothèse que la nouvelle occuperait une place entre l'épopée et le drame, on a également évoqué le cinéma. S'il faut situer la nouvelle dans un entre-deux, pour ma part je la verrais plutôt entre le **roman** et la **poésie**.

Au premier, elle emprunte l'intrigue et les personnages, et comme lui, elle *raconte*. À la seconde, elle emprunte la brièveté, la forme allusive, suggestive. Et cette technique propre au cinéma qui la rapproche en effet de l'art cinématographique: *l'arrêt sur image*.

Comme la poésie, la nouvelle est intense, ramassée. Sa narration est souvent non-linéaire: le roman fait évoluer l'intrigue dans le temps (le conte également), tandis que la nouvelle généralement, produit du sens à partir d'une image, d'un instant qui le cristallise, comme par contagion, cercles concentriques, capillarité, ou par "rayonnement" (comme le poème).

Et, peut-être surtout, la langue est un des "moteurs" de la nouvelle (comme la poésie qui ne fait fond que sur le verbe). Plus que dans le roman, le mode narratif gouverne et oriente l'histoire. Il produit des états d'esprit et des états d'âme "animant" le récit.

Je prendrai l'exemple d'une nouvelle de Maupassant, *Clair de Lune*, où un vieux curé réactionnaire, apprenant qu'une jeune fille de ses ouailles doit retrouver son galant dans la campagne à la nuit tombée, décide d'aller surprendre les tourtereaux afin de les empêcher de pécher.

Il se met donc en route, plein de colère et de vindicte ravalée. Mais à peine sorti, il est surpris par la beauté du paysage épanoui sous la pleine lune. Et plus il avance dans la campagne, plus il est subjugué par la beauté du monde. Son état esprit se modifie peu à peu, sa colère tombe et il finit par renoncer à son projet et par rebrousser chemin.

Ainsi, l'intrigue se réduit-elle à peu de chose. C'est la beauté de la création, et dans l'économie de la nouvelle la description d'un paysage somptueux, qui font évoluer le personnage et avancer l'action.

Une autre remarque concernant la nouvelle. Brassens disait qu'il ne fallait qu'une idée par chanson. Je pense qu'il en va de même pour la nouvelle: une idée suffit. Plusieurs idées pour une chanson font entrer dans la polysémie, on est alors au mieux dans un poème. Plusieurs idées pour une nouvelle, et l'on est alors dans le roman, ou la *novella*.

Georges-Olivier Châteaureynaud

WORST SELLERS?

Un drôle d'âge d'or

On pourrait avancer que la chance de la nouvelle aujourd'hui, ce qui la sauve momentanément du sort indigne fait à la poésie, c'est d'être devenue le prétexte et le matériau de l'action culturelle en région.

On n'aurait qu'à moitié tort. On aurait à moitié raison, parce que des milliers de professeurs, d'éducateurs, de bibliothécaires, d'animateurs culturels, ont choisi en effet de recourir à elle. Et parce que des chefs d'établissements, des administrateurs d'associations, des élus, ont choisi de leur donner les moyens d'action indispensables.

Festivals, concours, prix et ateliers voués à la nouvelle se sont multipliés. Pour alimenter ce « marché », les intermédiaires que sont les animateurs culturels se sont tournés tout naturellement vers des producteurs, patentés ou non, les nouvellistes eux-mêmes.

Contents ou pas contents, des dizaines de milliers d'enfants et d'adolescents ont lu des nouvelles en classe. Ils ont reçu des nouvellistes et les ont écoutés avec plus ou moins d'enthousiasme. Souvent ils ont eux-mêmes essayé d'écrire des nouvelles dans le cadre d'un atelier d'écriture. Il existe donc aujourd'hui une économie de la nouvelle qui ne tient pas seulement à la timide exploitation éditoriale du genre. Nombre d'auteurs tirent de ces rencontres un complément de revenus. Gardons-nous d'ignorer ou de mépriser cet aspect des choses. Un genre littéraire qui n'aurait plus aucun substrat économique ne serait pas loin de s'éteindre.

Ainsi, l'assertion initiale se trouve en partie vérifiée: la chance de la nouvelle serait qu'enseignants et animateurs se soient emparés d'elle, pour la promouvoir et s'en servir, indissolublement.

Si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que ce mouvement collectif - pourquoi ne pas le qualifier de considérable, à l'échelle d'une vie littéraire parfois somnolente? - n'a pas précédé, mais suivi, l'apparition d'une génération, ou peut-être déjà de deux, voire trois générations de nouvellistes déterminés.

Déterminés à affirmer, pêle-mêle, la pérennité, l'actualité, la nécessité, d'un genre que le monde éditorial s'était à peu près résigné à passer par profits et pertes.

Revenons en arrière dans le temps, à la charnière des années 60 et 70, quand disparaît Marcel Aymé. En cet âge de fer, quelques gardiens de la flamme ont assuré la survie du genre. On peut nommer, dans le désordre des âges, des personnalités et des choix esthétiques, les nouvellistes "de race": André Pieyre de Mandiargues, Daniel Boulanger, Marcel Béalu, Noël Devaulx, Marcel Brion, Paul Morand, Marcel Arland, Henri Thomas, Marcel Schneider... Les divas du temps, Sartre, Camus, Aragon, n'ont sacrifié à la nouvelle qu'en passant. D'autres, dans le même temps, parfois romanciers fêtés, ont écrit des nouvelles qu'ils ont *fini* par publier, un jour où leur éditeur était de bonne humeur, ou qu'il voulait se les attacher. Observons que la notion de fond de tiroir, dans ce contexte, ne se teinte d'aucune nuance péjorative. Quand l'édition se refuse ou renâcle à publier tel ou tel type de manuscrit pour des raisons strictement commerciales, il se constitue forcément un fonds de fonds de tiroir, dans lequel doivent se trouver des choses admirables.

S'ils ont pour la plupart donné aussi des romans, des poèmes, des essais, les auteurs que j'ai cités ont revendiqué leur identité de nouvellistes. Voilà ce qui fait d'eux

des précurseurs aux yeux de ceux qui ont suivi leur exemple au long des années 70, 80 et 90: l'ambition de bâtir une œuvre fondée, pour tout ou partie, sur la nouvelle. Cette ambition n'avait rien d'évident à l'époque. La nouvelle était alors à peine publiée, peu lue, peu commentée. Avec cela, réputée difficile, ne permettant pas le plus léger relâchement. À côté, le roman fait figure de genre indulgent. Il admet les longueurs, voire le tunnel chichement éclairé. Tout fait ventre au roman, tout fait bosse à la nouvelle. Celle-ci, dit-on, n'est tolérable que parfaite. Attend-on d'un roman qu'il soit parfait? Au contraire, s'il se donne des airs de l'être, on le récuse expressément. Le grand roman doit être quelque part imparfait. Quelle chance, pour beaucoup de romanciers!... Mais cette histoire de perfection exigée n'est-elle pas une bonne façon d'envoyer les nouvellistes chercher la clé du champ de tir?

D'où vient qu'à partir de 1970, pour simplifier, s'est levée en France une génération de candidats aux macérations de cet art de masochistes? Affrontant les refus des éditeurs, l'indifférence du public et la condescendance de la critique, les néo-nouvellistes français ont marché au supplice en chantant. J'en rajoute à peine. Une voix sépulcrale leur adressait de décourageantes mises en garde: « Abandonnez toute espérance ! Vous enfanterez dans la souffrance des œuvres qu'on pèsera à une balance et qu'on mesurera à une toise également idéales et inhumaines. Ensuite on ne les publiera qu'en rechignant, et on ne se donnera jamais les moyens d'en vendre. Aux imparfaits romans des parfaits romanciers les glorieuses piles en librairie, les placards publicitaires, les rééditions en poche! »

Tout cela, dans les années refondatrices, n'a dissuadé ni Christiane Baroche, ni Pierre Gripari, ni Annie Saumont, ni Paul Fournel, ni Claude Pujade-Renaud, ni Hubert Haddad, ni Noëlle Châtelet, ni Jean-Noël Blanc, ni Jacques Bens, et tant d'autres...

Pourquoi ces auteurs talentueux ont-ils décidé de sacrifier tout ou partie de leur énergie créatrice à un genre "resté en rade", comme échoué sur quelque haut-fond littéraire? Cette caravelle vermoulue, ils l'ont repeinte, recalfatée et regrée. Ils s'y sont embarqués, et aujourd'hui elle tient la mer : *E la nave va*.

Cette génération et la suivante ont couvert l'entière étendue du registre. La nouvelle n'est plus confinée dans ses anciens fiefs, qui allaient, disons, de l'intimisme pensif façon Marcel Arland au fantastique poétique façon André Pieyre de Mandiargues en passant par le réalisme presque socialiste d'un André Stil. Les genres rois sont les genres métamorphiques. Depuis Pétrone, le roman a su exprimer toutes les réalités et toutes les irréalités. On ne saurait affirmer avec certitude que la nouvelle jouisse d'un tel pouvoir, mais il ne fait pas de doute qu'elle l'ambitionne, à travers la diversité des esprits qui s'y adonnent et la variété des écritures qui la servent à présent.

On ne saurait non plus exclure que cette montée en puissance relative mais effective soit le fruit d'une usure relative du roman. Après tout, combien d'histoires exigent un roman? Il n'y en a peut-être pas tant que ça dans une vie d'écrivain... Et dans une vie de lecteur?

Un système éditorial fonctionnant sous la double contrainte des flux tendus et du renouvellement incessant des produits condamne les romanciers à surproduire. Cette situation évoque celle de l'écureuil ou du hamster s'épuisant à courir dans une roue de fer. Les nouvellistes ont entendu cette roue grincer. Dans la mesure où nulle pression commerciale ne s'exerce sur eux, ils jouissent d'une liberté intellectuelle et artistique inconnue des romanciers de stricte obédience.

La nouvelle a besoin, bien sûr, de la caution d'un public plus large pour consolider sa résurrection. L'édition, la critique, la librairie, doivent l'aider à l'obtenir. Elles le font, dans une certaine mesure. Cependant les nouvellistes savent qu'il leur appartient à eux aussi de redonner droit de cité à leur genre d'élection. On notera en

passant qu'il y a là un fait nouveau dans l'histoire littéraire. Pour la première fois, sauf erreur, des auteurs se sont regroupés non pour défendre une esthétique, mais pour restaurer une forme, la revivifier et la diversifier. Cependant le phénomène n'a pas encore été pris en compte dans son ensemble, ni par la critique journalistique, ni par la critique universitaire. Ce phénomène, les futurs historiens de la littérature française ne pourront se dispenser d'en faire état. Pourquoi ne lui donnerions pas tout de suite le nom qui convient? C'est un âge d'or de la nouvelle que nous avons vécu, que nous sommes en train de vivre. Un drôle d'âge d'or, un âge d'or quand même.

Fulvio Caccia

Modernité de la nouvelle : nouvelle de la modernité

À Mavis Gallant,

autre grande dame de la nouvelle

Le titre de cet exposé aurait pu aussi bien être « nouveauté de la nouvelle », « nouvelle de la nouveauté ». Puisqu'il s'agit ici de prendre ce genre au pied de la lettre ; c'est-à-dire dans l'avènement inaugural, pardonnez ce pléonasme, dont elle est à la fois le **symbole**, le **dispositif** et le **nom** ou pour être exact le prénom. D'où vient la nouvelle ? Et surtout que nous dit-elle aujourd'hui de notre propre modernité ? Ces questions requièrent une approche qui ne peut être strictement littéraire, ni nationale car la nouvelle dans son avènement même nous dit bien des choses de cette culture européenne en gestation qu'il serait utile de réentendre aujourd'hui. Cela ne sera pas de trop pour capter cette qualité du temps où ce qui apparaît, la vérité de la nouvelle, disparaît presque aussitôt dans l'évanescence, la suspension qu'induit la fameuse chute.

Symbole, donc. Parce que la nouvelle authentique, du moins celle qui accomplit sa mission de révélateur est comme le « sumbolon » grec, cet objet coupé en deux, souvent un tesson, qui constitue un signe de reconnaissance quand les deux porteurs peuvent les assembler (sumballein). Cela signifie qu'un pacte a été scellé entre eux ou qu'il a été transmis aux héritiers par leurs ancêtres. La nouvelle fonctionne ainsi entre le lecteur et l'auteur.

Mais c'est pareil, me direz-vous, pour les autres genres ! Certes mais ce qui change avec la nouvelle c'est la concentration temporelle, son précipité au sens chimique du terme, qui rend visible ce que n'est déjà plus. Ce qui l'apparente à cet égard à la poésie. « Le petit temps, nous dit Paul Valéry en parlant de la métaphore poétique, donne des lueurs d'un autre système ou monde que ne peut éclairer une clarté durable ». On pourrait dire qu'à l'instar du poème, la nouvelle opère comme un accélérateur de particules subatomiques. Elle nous permet de relier dans le temps (symbolein) ce qui a été coupé en deux, séparé (diabellein). Mais qu'est ce qui a été séparé, diabolisé ?

C'est l'existence humaine qui est scandée par ce long processus de liaison et de déliaison. Du paradis perdu de la petite enfance à la séparation suprême, la mort, l'homme cherchera sa vie durant à pallier au manque et ceci à travers un double mouvement d'attachement et de détachement, de sacralisation et de profanation. La profanation est ici entendu comme la restitution à l'usage commun ainsi que nous l'apprend l'antique droit romain. (Je fais référence aux travaux du philosophe Giorgio Agamben).

Jusqu'ici la chronique des heurs et malheurs de ce qui constitue la trame de la vie appartenait aux dieux. Lorsque d'aventure les hommes s'immiscent dans leur récit, ils sont souvent réduits au bon vouloir des dieux qui gouvernent leurs actions. Ce commerce avec le sacré participe alors du registre du merveilleux, où les héros se voient dotés de pouvoirs extraordinaires. Le temps était sacré et les formes littéraires pour en témoigner s'appelaient épopée, poésie sacrée justement.

Avec le monothéisme cependant quelques chose change. Le divin vient squatter le récit niché dans les grands rouleaux de parchemin et l'homme, de marionnette, devient le principal interlocuteur d'un dieu unique et capricieux qui veut absolument lui imposer son programme éditorial ! Cette humanisation du divin, le christianisme le portera à un point inégalé qu'amplifie, un nouveau support plus maniable que le parchemin, le codex, qui va faire surgir le « nouveau testament » de l'ancien en annonçant, je vous le donne en mille « la Bonne nouvelle » ! Les Évangiles, traduction grecque de la « Bonne nouvelle », agissent comme programme et un horizon d'attente ! Les évangélistes seraient-ils les premiers novellistes pré-modernes ? Vous en doutez ? Leur succès l'atteste ! Leurs nouvelles, rassemblées en autant de variantes du même récit, vont devenir le best-seller absolu de ces nouveaux temps dont ils inaugurent l'avènement. De surcroît leur héros sera le modèle d'une nouvelle humanité auquel tout un chacun est invité ou forcé de prendre exemple. Cela vous fait sourire ? Pourtant ils n'ont pas ménagé leur peine. Pour y arriver il a fallu créer un dispositif original qui fonde aussi notre propre modernité. Il est constitué, on l'a dit, d'un nouveau support, le codex, ancêtre de notre livre ; d'une armée de commentateurs dévoués, les ecclésiastiques ; d'un lieu spécialement dédié, les églises, et enfin d'un auditoire captif, les ouailles, venus entendre de extraits commentés afin de favoriser au mieux l'identification et l'exemplarité à l'égard de la vie et l'œuvre du Christ. Qui dit mieux !

Je ne m'attarderai pas sur ces considérations qui mériteraient un long développement. La nouvelle, sacralisée et triomphante, devait secréter son contraire. Ce n'est pas un hasard si c'est en 1349 en Toscane que Boccace, fils illégitime d'un agent de change, donne ses lettres de noblesse à la nouvelle dans l'espace public européen, espace qui alors n'est encore circonscrit dans le périmètre de la Cour avec ses valeurs, et ses rites. Mais pas pour longtemps puisque que bientôt elle va s'élargir à la société marchande dont les banquiers, les financiers, comme les Médicis, vont devenir les grands ordonnateurs et les nouveaux arbitres des élégances.

Ce nouveau genre porte en lui le refus voilé, la critique de l'idéologie et d'une morale hégémonique mais aussi la libéralisation des mœurs et des savoirs comme un défi lancé à la mort. Car plus qu'une nouvelle narration qui se détache des fabliaux et contes moraux, c'est un nouveau dispositif de lecture dans lequel se reconnaissent les élites des villes dans les

décombres d'une aristocratie féodale en déclin. Que cette forme surgisse symboliquement au moment du plus grand péril, la peste noire, n'est pas anodin non plus. Rappelons-en le cadre : Sept jeunes femmes et trois jeunes hommes fuient la peste pour se réfugier à la campagne dans une demeure au somptueux jardin. On élira un roi et une reine de la journée qui conteront des nouvelles chacun à son tour. Dix par jour. D'où le titre *Le décameron*. « Une nouvelle solidarité est en train de naître, nous dit l'universitaire Serge Stolf, celle des conteurs qui deviendront chacun son tour dispensateurs et récepteur de la parole ».

Ce nouveau dispositif où la parole, dépouillée des oripeaux du sacré, se sécularise avant de se laïciser, annonce de fait l'avènement de l'espace public moderne. On le voit, de sacré, les représentations de la parole deviennent profanes. Avant même le journal et le roman, la nouvelle est ce passage obligé qui établit ce nouveau rapport au temps, à l'espace ; chronique des gens ordinaires et des temps profanes. Ce temps profane n'est plus ordonné par la Tradition mais par le nouvel arbitre des élégances, l'histoire. Désormais le temps se met à filer droit. Et vite.

C'est précisément le rythme devenu plus soutenu, plus politique qui devient la principale caractéristique de la modernité, comme nous y invite Henri Meschonnic. Dans son ouvrage de référence « Modernité, modernité », le linguiste nous met d'emblée en garde sur les contre-sens que ce terme engendre depuis l'époque classique. Car cette vitesse de l'histoire qui emporte le « vaste enfant progrès » (Rimbaud) comporte aussi ses dérives. La modernité n'est pas nécessairement du côté que l'on croit. C'est pourquoi elle lutte contre son double qui prétend usurper son identité. Ce qui fera dire au linguiste que la modernité est « un combat », « une athéologie du sujet » qui ne se prend pas au sérieux et qui laisse la porte grande ouverte sur « l'avenir du présent » au lieu de le voir confisquer « par des flics » comme le constatait Louis Aragon.

Fort bien me direz-vous mais, qu'est-ce la nouvelle nous dit de notre actualité à nous et, question corollaire qui, je le sais, vous brûle la langue : la nouvelle était-elle soluble dans le nouvel espace numérique ?

Pour y répondre il faut se demander en quoi l'espace numérique favorise une nouvelle forme de subjectivation ? Car la grande leçon de ce genre qui prélude à notre modernité nous enseigne que pour créer du nouveau il faut recréer la condition de la subjectivation, c'est à dire de l'autonomie du sujet. Or aujourd'hui dans nos sociétés avancées tout se passe comme si le processus de subjectivation qui implique de se confronter avec l'ancien était mis hors-jeu par la dissémination des dispositifs de pouvoir qui réduisent tout un chacun à une seule et unique préoccupation : la gestion scrupuleuse et multitâches de l'économie de sa propre vie. Or cette dé-subjectivation n'est accompagné d'aucune subjectivation en retour.

La mission du nouvelliste, comme de tout créateur authentique, est d'intervenir aussi bien dans ce processus de subjectivation que sur les dispositifs qui le rendent inopérant. Qu'est-ce à dire ? Donnons un exemple qui se trouvait déjà dans la nouvelle *Inconnu à cette adresse* de Katherine Kressman Taylor. La nouvelle construite à partir d'échange de lettres dévoile et agit sur le dispositif qu'il est censé rendre invisible. Pour moi ce genre d'expérience je l'ai vécue à 20 ans en lisant la nouvelle *Tlon uqbar urbius tertius* de Jorge Luis Borges. Sa lecture m'avait plongé, selon l'expression consacrée, dans un abîme de perplexité. (Je rappelle la trame :

l'auteur découvre un pays imaginaire d'une édition ancienne d'une célèbre encyclopédie). Car à mesure que j'essayais de lever le voile, montait en moi, une jubilation croissante comme si je découvrais une vérité cachée que j'avais crue perdue et qui se révélait plus intense et aussi plus vertigineuse que jamais.

Soyons plus concret. Quel est-ce qui m'avait tant ému dans ces deux nouvelles ? Et bien c'est la capacité de jouer et de se jouer de dispositifs sur lequel ils font mine de s'appuyer : le premier est la vérité qui surgit d'un échange épistolaire qui dévoile la censure d'un régime totalitaire ; le second est le dispositif encyclopédique qui fait de la vérité scientifique un universel.

Si on transpose ces préoccupations dans l'espace public numérisé, force est de constater que le compte n'y est pas encore. Pourquoi ? Parce que la chaîne du livre, nolens volens, est en train de se recomposer sans pour autant qu'il y ait eu de cristallisation d'une forme originelle comme l'avait fait la nouvelle littéraire au XIV^e siècle.

Voyons de plus près. Sur les centaines de concours de nouvelles ou de blogues initiés par des communes, les associations ou les individus dédiés spécifiquement à la nouvelle, rares sont celles qui prennent la mesure de la modification qu'Internet a induite. Les vrais acteurs numériques, les « pure players », pour reprendre une expression anglaise, sont plutôt rares et se contentent imiter les maillons de la chaîne papier en y ajoutant quelques variantes.

Parmi ses rares exceptions, mentionnons néanmoins une de taille, encensée par le Boston Globe et l'Express, **Short Édition** www.short-edition.com un éditeur grenoblois qui réinvente à sa manière les divers maillons de la chaîne du livre. Employant 16 salariés, soutenue par les grandes banques, les éditions short fait dans le court, voire dans le très court. Vous avez sept minutes chrono. Vous voulez frissonner ou enquêter ou au contraire rire ou sourire. Qu'à cela nous tienne. Short choisira pour vous les nouvelles idoines dans l'immense base de données où chaque jour, chaque heure un nouvelliste vient poster sa nouvelle. Ensuite il vous suffira d'apprécier et d'évaluer la nouvelle avec de commentaires et les likes appropriés. Ainsi une saine et précise émulation s'installe entre le lecteur et l'auteur. Mieux. Cette start-up grenobloise distribue gratuitement des histoires courtes dans les lieux publics par le biais de distributeurs de lectures express. Et plusieurs concours à la clef. L'éditeur revendique 210,000 abonnés. Qui dit mieux !

Dans un autre registre <http://www.15k.fr>, un éditeur numérique de littérature courte à écouter et à lire animé par Dany Grard. Chaque mois paraît un nouveau titre sur le site internet ainsi que les coulisses de sa création. Chaque titre est proposé à la fois au format audio, lu par un comédien et à 3 formats de lecture numérique (PDF, ePub et mobi). Une quinzaine d'auteurs y publient dont Isabelle Minière et François Teyssandier

<http://www.1000nouvelles.com/>

Mille Nouvelles est de facture plus classique. Les nouvelles sont répertoriées à la queue leu-leu par ordre alphabétique et la qualité de la production est parfois inconstante. Il n'empêche que dans son abondante diversité, on trouve des nouvelles parfaitement honorables. Un lecteur

patient peut espérer aussi y trouver des pépites. Évoquons également de *Nouvelle donne* ou du site *Osiris* dédiés à la lecture pour adolescents et bien illustrée...

Ce qui précède bien entendu n'a aucune prétention à l'exhaustivité ou à l'exemplarité. Certains seront même tentés de se moquer de ces initiatives en leur opposant les vertus des auteurs papier contre l'évanescence et les prétentions de ces sites kleenek. Et pourtant si la nouvelle comme genre peut se renouveler c'est bien en se frottant à ces nouveaux dispositifs de lecture qui la mettent à l'épreuve ; comme l'avaient leur ancêtres à l'origine et puis par l'accélération et l'ampleur que lui donnera la grande presse au beau milieu du XIXe siècle. Car la nouvelle est la fille adultérine du capitalisme. Fille de l'air, elle va vite et disparaît dès lors qu'on veut la saisir.

Mais alors, me direz-vous, la nouvelle doit-elle se faire virale pour être visible aujourd'hui ? Comme celle intitulée **Cat Parson** publiée dans le New Yorker, temple de la nouvelle outre atlantique s'il en est, et baptisé « la nouvelle la plus virale de la décennie » par le New York Times ? De quoi s'agit-il ? D'une déception amoureuse, une drague qui a mal tournée entre une jeune femme de 20 ans et un homme de 15 ans son aîné qui met en lumière la zone grise du consentement dans le rapport sexuel et la drague... Un thème qui n'est pas étranger aux suites de l'affaire Weinstein. En son temps, la vaillante Gillette, belle roturière et femme médecin guérit le roi de France, rien de moins ! Pour se faire, elle demande la main d'un jeune prince... qui la dédaigne ! Cela ne manque pas de sel. Cette liberté des mœurs où la ruse déjoue les pièges de la Morale ne sont pas étrangers au succès viral de Boccace à son temps !

Il est temps de conclure. Répondons à la dernière question formulée au début de cette communication : De quoi la nouvelle est-elle le pré-nom ? Vous pouvez le deviner avec moi, c'est de cet inconnu, ce « présent en mouvement », la nouveauté, dont témoigne son étymologie et sa grammaire. En latin le complément du nom est un datif qui se décline aussi par exemple dans les noms et prénoms de personne. En traduisant le titre de notre communication en latin, cela donnerait le nom d'une personne : Novella Novelli.

Si on file la métaphore, la nouvelle serait alors le prénom profane d'un nom propre qui reste à jamais secret, irrévélé mais pourtant visible de tous et dont elle est la déclinaison ou, pour reprendre le titre d'une nouvelle célèbre, *la lettre volée*.

Les actions du P.E.N Club français dans le monde pour la défense des écrivains emprisonnés

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

22 FÉVRIER 2018

SOUTIEN DU PEN CLUB FRANÇAIS

À L'ÉCRIVAIN TURC AHMET ALTAN,

CONDAMNÉ À LA RÉCLUSION À PERPÉTUITÉ

Ayant pour vocation la défense des libertés d'expression et de création, le PEN Club Français intervient contre toutes les formes de censure et apporte son soutien aux écrivains persécutés à travers le monde. À travers des centres dans plus d'une centaine de pays, le PEN Club opère sur les cinq continents. L'organisation n'a pas d'affiliation politique et dispose d'un statut consultatif spécial auprès de l'ONU et d'association auprès de l'UNESCO. Fondé en 1921 en France, le Pen Club Français a été présidé notamment par Anatole France, Paul Valéry, Jules Romains, Jean Schlumberger, André Chamson, Pierre Emmanuel, ou encore Georges-Emmanuel Clancier.

Le PEN Club Français a appris avec beaucoup d'émotion la condamnation à la réclusion criminelle à perpétuité du romancier et journaliste turc Ahmet Altan.

Esprit critique et engagé, Ahmet Altan a été arrêté le 10 septembre 2016, avec son frère, le journaliste Mehmet Altan, accusés d'avoir participé au putsch manqué de juillet 2016. Incarcéré et inculpé « d'appartenance à une organisation terroriste » et de « tentative de renversement de la République de Turquie », il a été reconnu coupable et condamné à la réclusion criminelle à perpétuité le 16 février 2018.

Connu pour ses articles en faveur de la démocratie, Ahmet Altan est l'un des journalistes les plus renommés de Turquie. Lauréat du prix Hrant Dink de la Paix, son œuvre de romancier a par ailleurs connu un grand succès en Turquie comme à l'international. Deux de ses romans ont

été traduits en français et publiés chez Actes Sud : Comme une blessure de sabre en 2000 et L'Amour au temps des révoltes en 2008.

Force est de constater qu'aujourd'hui la Turquie est devenue le plus grand geôlier de journalistes et d'écrivains dans le monde. Quelque 150 écrivains et journalistes sont derrière les barreaux et plus de 170 organes de presse ont été fermés par décret présidentiel dans le cadre de l'état d'urgence instauré après la tentative de coup d'État du 15 juillet 2016.

Depuis 2016, le PEN Club Français s'est tenu aux côtés de celles et ceux qui défendent pacifiquement la liberté d'expression en Turquie et milite constamment pour soutenir les nombreux écrivains menacés par la dérive autoritaire du pouvoir.

Emmanuel Pierrat, Président du PEN Club Français, a déjà oeuvré à la libération de quatre intellectuels turcs qui ont pu être accueillis en France. Sylvestre Clancier, Président d'honneur du PEN Club, s'est quant à lui rendu à Istanbul, sur l'invitation du PEN Turc, de son président Tarik Gunersel et de l'Institut Culturel Français dirigé par Bérénice Gulman. Il s'agissait de soutenir les écrivains turcs dans la défense de leurs libertés à l'occasion de la journée mondiale de la poésie. Malick Diarra et Philippe Pujas, Vice-Présidents de l'association, ont porté la parole du PEN à la Sorbonne pour défendre le directeur et les journalistes du dernier et principal journal d'opposition, Cumhuriyet, incarcérés par le régime despotique qui s'est mis en place en Turquie. De la même façon, Cécile Oumhani s'est rendue auprès de la mère d'Asli Erdogan pour lui manifester le soutien actif du PEN à sa fille Asli et ses amis emprisonnés de façon arbitraire dans des conditions particulièrement difficile dans les prisons turques. Fort heureusement, Asli Erdogan a pu ensuite être libérée, même si elle demeure dans l'attente de l'issue de son procès qui devrait reprendre le 10 mars prochain.

La libération de ces intellectuels n'efface pas la longue liste d'écrivains condamnés que vient rejoindre Ahmet Altan. Comme pour ce dernier, Le PEN Club apporte son soutien à Murat Sabuncu, Turhan Günay, Kadri Gürsel, Mahir Kanaat, Ömer Çelik et Tunca Ögreten et ne restera pas silencieux face à la répression qu'ils subissent. Tous ont été accusés d'avoir participé au putsch manqué de juillet 2016, alors qu'ils ne faisaient que dénoncer pacifiquement, depuis parfois plusieurs décennies, toutes les atteintes du pouvoir à la démocratie.

Le PEN Club Français enjoint la Turquie de respecter ses obligations constitutionnelles de protéger la liberté d'expression et de garantir le respect des Droits de l'Homme. Il rappelle que la Turquie, membre du Conseil de l'Europe, est signataire de la Convention européenne des droits de l'homme et doit, de ce fait, permettre aux écrivains et journalistes de pouvoir écrire, parler, critiquer et protester sans crainte de représailles ou d'emprisonnement abusif.

Aussi, pour que personne n'oublie que la liberté d'expression se vit et se défend au quotidien, le PEN Club Français vous invite à signer la pétition lancée sur Change.org à l'initiative des éditions Actes Sud pour la libération d'Ahmet Altan : <https://www.change.org/p/recep-tayyip-erdogan-lib%C3%A9rez-ahmet-altan-romancier-et-journaliste-turc-condamn%C3%A9-%C3%A0-perp%C3%A9tuit%C3%A9-1eff4b64-ed84-4764-9e7e-2f0a394f7c7a>

Contact : Emmanuel PIERRAT, Président du PEN Club Français 01 53 63 29 40
emmanuel.pierrat@pierratdeseze.com

1 Un sondage Ifop publié le 5 janvier 2018 par Marianne note une baisse de 10 points des Français qui disent « Je suis Charlie ». Alors qu'ils étaient 71% en janvier 2016, ils ne sont plus que 61% en 2018.

Évènements du PEN club et en partenariat avec le PEN Club

- À Nantes

À l'occasion du festival Atlantide, Andréas BECKER a passé quatre jours à Nantes où il a représenté le PEN Club. Il est revenu sur cette expérience très positive. Il a ainsi participé à deux tables-rondes, dont une sur la censure où il a lu des textes de Kafka. Parallèlement au festival, Andréas BECKER a participé à des rencontres de « Culture solidaire » pour aller jusqu'au « public empêché » : il est ainsi intervenu auprès des lycéens de la ville ainsi que dans un centre pénitentiaire, dont il a raconté le déroulement et les enjeux. Il nous livre ses impressions :



Du 15 au 18 février s'est déroulé à Nantes le festival Atlantide, auquel le P.E.N.-Club Français est associé en tant que partenaire. Pour la deuxième année, une résidence de quelques jours a été organisée par le festival sur proposition de notre club. C'est ainsi que j'ai eu l'honneur d'être invité dans la belle cité de Nantes.

Je ne peux que louer l'aimable accueil de tout le personnel du festival et de sa direction sous la présidence d'Alain Mabanckou. Au-delà de toute organisation professionnelle impeccable, il faut souligner la dimension humaine que les bénévoles et les salariés savent insuffler aux festivités qui se déroulent chaque année devant un public plus large, on a estimé à plus de 7000 le nombre de spectateurs cette année, et les lectures se font devant un public qui dépasse souvent la centaine de personnes.

Le festival a commencé à sortir des murs de l'ancienne fabrique LU, aujourd'hui transformée en lieu de culture, avec salle de spectacle, salles de lectures, expositions et non moins appréciables, un bar et un excellent bistro où bon nombre d'échanges entre écrivains,

journalistes, organisateurs et lecteurs se sont passés, parfois pour se prolonger dans quelque boîte de nuit de la ville.

Le festival a donc commencé à sortir des murs. J'ai eu ainsi le grand plaisir d'échanger avec des lycéens, et surtout d'animer une discussion dans le centre pénitentiaire de la ville. Je vais revenir dans un texte plus littéraire, peut-être dans le prochain numéro de ce journal, à cette expérience incroyable. Je veux ici juste exprimer ma très grande émotion devant la libre parole des détenus qui a circulé entre nous comme entre égaux. Quel plus beau rôle de l'écrivain que d'apporter des repères dans le temps et dans l'espace dans un lieu inhumain où toute orientation est gommée ?

Le P.E.N.-Club en tant que partenaire associé a été largement cité dans le discours d'ouverture d'Alain Mabanckou. J'ai pu m'entretenir avec l'adjoint de la ville et avec Jean-Marc Ayrault pour leur présenter brièvement nos activités. Et j'ai pu participer à une lecture commune en défense de la liberté d'expression, dédiée cette année à Ashraf Fayad, pour y lire un texte de Franz Kafka.

À titre personnel, ce festival était non seulement l'occasion de présenter le P.E.N.-Club, mais aussi une formidable ouverture, une belle rencontre avec le public, et une cassure salutaire dans le travail que nous effectuons souvent seul à notre bureau. J'invite tout membre de notre Club de s'intéresser à ce beau festival Atlantide pour la résidence de l'année prochaine. Nous prévoyons avec les organisateurs d'éteindre notre partenariat, et d'aller vers une résidence plus longue et mieux rémunérée. Avec Emmanuel Pierrat, Sylvestre Clancier et Colette Klein, je suis à votre disposition pour tout renseignement supplémentaire. N'hésitez pas à en profiter.

Je veux encore une fois exprimer ma gratitude envers le P.E.N.-CLUB France. Nous défendons certes la liberté d'expression dans le monde, mais nous menons par de tels partenariats aussi une action importante et nécessaire à la vie culturelle en France. Dans ce sens, il faut tout faire pour que de telles résidences s'élargissent et se multiplient. La littérature en sortira toujours grandie.

Andréas Becker

- *À Paris*



P.E.N. Club français
à l'occasion du mois
consacré aux femmes et à la poésie

vous invite à un colloque sur
les mythologies féminines

animé par Linda Maria BAROS et Colette KLEIN

Invitées :

Gabrielle ALTHEN, Mireille FARGIER-CARUSO,
Brigitte GYR, Tina SCHAEFER, Ariel SPIEGLER

*

L'après-midi se terminera par la lecture de quatrains sur
le thème « résister » recueillis par Françoise COULMIN

Ce colloque se tiendra
Le jeudi 29 mars de 14 h 30 à 18 h

au
6, rue François Miron 75004 Paris
(Métro Hôtel de Ville ou Pont-Marie / Bus 70, 72, 74, 75, 76, 67, 69 et 96)

P.E.N. Club français
L'un des Centres du PEN International - Organisation mondiale d'Écrivains accréditée auprès de l'UNESCO
français.penclub@neuf.fr

Avec le soutien de SOFIA
Site : www.la-sofia.org Twitter : @LaSOFIActCult

- *À Brive la Gaillarde*

LES YEUX DE BACURI

un film de Maria de Medeiros

Rencontre avec la réalisatrice à la suite de la projection

REPARE BEM

Samedi 31 mars à 14h
Cinéma Rex de Brive

Tarifs : 7€ (plein), 5,50€ (réduit)

En partenariat avec Les Treize Arches et Le Pen Club français

Contact : Cinéma Rex - 3 bd Koenig - 05.55.22.41.69 - lerex@brive.fr

**LES
TREIZE
ARCHES**
Solistic conventionnée de Brive



pen
CLUB FRANÇAIS

BRIVE



Contact : Cinéma Rex - 3 bd Koenig - 05.55.22.41.69 - lerex@brive.fr

**LES
TREIZE
ARCHES**
Solismontionnisme@brive



pen
CLUB FRANÇAIS

BRIVE

LES YEUX DE BACURI de Maria de Medeiros

France, Italie, Brésil / 2012 / 1h35 / Documentaire

Débat à la suite de la projection animé par Philippe Bouret et Romain Grosjean

(Directeur programmeur du Cinéma Rex)

Trois générations de femmes, une histoire de survie, de courage et de lutte pour un monde plus juste entre le Brésil, le Chili, l'Italie et la Hollande

Le jeune guérillero Eduardo Leite "Bacuri" meurt en 1970 aux mains de la dictature militaire brésilienne, après 109 jours de torture. Sa compagne Denise Crispim, poursuivie et emprisonnée pendant sa grossesse, parvient à fuir au Chili après la naissance de la petite Eduarda.

À Santiago, elle retrouve ses parents exilés, qui ont consacré toute leur vie à la lutte pour la liberté. Mais la violence de la répression rattrape la famille avec le Coup d'Etat d'Augusto Pinochet, obligeant parents et enfants à se disperser à travers le monde. Aujourd'hui, après quarante ans vécus en Italie et en Hollande, Denise et Eduarda ont fait l'objet d'une amnistie et d'une réparation du Ministère de la Justice au Brésil. La vérité sur le passé ouvre la voie à un avenir plus juste.

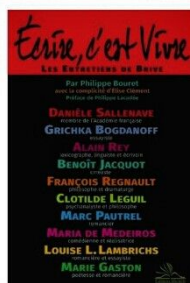
Maria de Medeiros, née à Lisbonne, est une actrice et réalisatrice internationale. Elle a commencé sa carrière par la main de réalisateurs portugais comme João César Monteiro ou Manoel de Oliveira. Elle a été récompensée au Festival de Venise par la Coppa Volpi à la meilleure actrice pour *Deux frères, ma soeur* de Teresa Villaverde. Son travail a été internationalement reconnu grâce à son rôle d'Anaïs Nin, dans *Henry and June*, de Philip Kaufman, puis sa participation dans *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, Palme d'Or à Cannes. Son premier long-métrage comme réalisatrice, *Capitaines d'Avril* a été sélectionné au Festival de Cannes et a obtenu plusieurs prix internationaux.



En 2007, elle donne la parole à Pedro Almodovar, Wim Wenders ou Ken Loach pour son documentaire *Je t'aime... moi non plus* – artistes et critiques. Elle parle d'Amnistie et Réparation au Brésil en 2012 pour *Les yeux de Bacuri*. Ce film est trois fois primé au Festival de Gramado en août 2013. Il y remporte le Prix du Jury au Meilleur Film étranger, le Prix de la Critique, et le Prix Don Quichotte.

Tout en tournant des deux côtés de la caméra, et passant de la fiction au documentaire, elle a poursuivi son travail au théâtre et fait des incursions dans la musique comme chanteuse et compositrice. Elle est "Artiste pour la Paix" de l'Unesco et "Officier des Arts et des Lettres" en France.

Actuellement en tournée avec la pièce *Un amour impossible* Aux Treize Arches les 29 et 30 mars, elle prépare un nouveau film de fiction au Brésil, *À nos enfants*.



Philippe Bouret est psychanalyste à Brive la Gaillarde (Corrèze) et auteur de plusieurs ouvrages. Il est membre de l'École de la Cause freudienne (ECF) et de l'Association mondiale de psychanalyse (AMP). Il est enseignant à la Section clinique de Clermont-Ferrand et Membre de l'Association de la Cause freudienne Massif-Central. Il est également, vice-président du Comité français pour la Paix au sein du Comité Directeur du P.E.N Club français et co-responsable des réseaux sociaux avec le Président. Il a participé aux travaux du Groupe franco-algérien du Champ freudien de 1997 à 2005 (Paris) Co-créateur et co-rédacteur en chef de la revue La Fibule (Groupe franco-algérien du Champ freudien). Il est également l'auteur de *Écrire, c'est vivre* - éditions Michèle (Paris) -, une collection d'entretiens avec des écrivains, cinéastes, scientifique, artistes... dont un entretien avec Maria de Medeiros.

En partenariat avec l'IMEC :

**LA RESISTANCE INTELLECTUELLE hommage à JEAN
LESCURE**

Jeudi 5 avril 2018, à 18h00

Soirée animée par Sylvestre Clancier, président d'honneur du Pen Club français, président des Amis de Jean Lescure et Martine Lancelot, vice-présidente des Amis de Jean Lescure.


Avec la participation d'Emmanuel Pierrat, président du Pen Club français, de Jérôme Vérain, éditeur de Jean Lescure aux Éditions Proverbe, de Claire Paulhan, chargée de mission à l'IMEC, et de Charles Gonzalès, comédien.

Avec le soutien de la SOFIA et la Copie privée.

Réservation indispensable par mail :

service.deposants@imec-archives.com ou laurencepaton@gmail.com

Entrée : 4, avenue Marceau, 75008 Paris Accès : métro Alma Marceau (L9), bus 63, 72, 92

Pour accéder à la salle : porte cochère appuyer sur  puis escalier gauche, interphone IMEC, 1er étage droite

Chronique - livre

Gueules – Andréas Becker - Éditions d'en bas – 2015

Par Philippe Bouret

Lire Andréas Becker *, c'est plonger dans une expérience inédite de lecteur, c'est rencontrer une langue et une écriture hors-normes. Son Nouvel opus, *Gueules*, que les Éditions d'en bas déclinent en un bel objet, force encore le trait et le talent de cet écrivain sans pareil.

Gueules de la Grande Guerre, les cassées, les meurtries, les trouées. Des photos, des dessins, des textes qui convoquent le regard. La fracture, la plaie, la blessure et les mots pour border le réel.

L'image percute, le dessin trace les limites, l'écriture borde quand le réel fait trou. Écrire quand c'est impossible à dire, tel est le pari d'Andréas Becker qui par son maniement de la lettre, vient civiliser, humaniser ces hommes en pièces détachées. Écrire pour rassembler les morceaux et faire émerger l'être parlant par une bouche qui ne peut plus articuler les sons. Alors, Becker crée, il ouvre un autre champ, il tord la langue, lui casse la gueule, la broie, la mâche et nous la rend intime. Il fait parler Charles de Blanchemarie. Se dire soi-même en parlant des camarades, ou ce qu'il en reste : « ça m'a arraché un triangle du front, le peu qu'il m'en restait – la mine défaite en direct, ratabalataboum – courant d'air en caluchon cervelasse – glaciale refroïdissant ma pensée, le peu qu'il m'en restait – et que déjà avant j'en avais pas de fluides, pas de complexes, et pas de beaucoup non plus – les mamiennes des pensées qu'elles s'écoulaient en lentissement, lentillerie, lenticuité et très en plus de tout cela – hémorragie du mimien d'Jura – âpre arrachement à la syllaberie »

Pour dire, le langage ordinaire ne suffit pas. Becker culbute la langue, casse le code commun pour border la gueule trouée, singulièrement amochée et construire un texte à partir de la béance inarticulante et de la « ...langue défigurée, balbutages affalubalés, explosatés, déminés, mots effrantés... » Il nous élève à la dignité de l'homme.

J'ai rencontré une musique, de nouvelles résonances, une langue singulière et plastique dans son renouvellement, dans sa râclosité intranquille.

Avec Andréas Becker, je découvre une écriture dont la singularité transforme le rapport à la langue et au corps. Le lire, c'est être réel-lement dans le livre, crocheté à l'hameçon du réel. Je suis happé par le pouvoir de fascination du trou dans la lettre, là où échappe le sens tant il se démultiplie par son accrochage à l'équivoque néologique. Vertigo absolu ! Dans *Gueules*, choc et jubilation se heurtent, la re-pulsion passe la rampe jusqu'à détourner le regard de l'insoutenable trou de l'image. La percée charnelle dans la gueule cassée me regarde, même les yeux crevés. Impossible soutenance ! Alors me voilà lecteur errant au bord d'un trou autre, le même mais pas l'identique. Dans la langue il est, le trou au bord duquel je me cogne, à la lettre il s'impose, à l'absence du mot qui dirait qui je suis, il crie. Mon impossible à me dire est là,

dans la gueule cassée de la langue écrite. Torturation de *lalangue* et du blablu-ciment de mes mâchoillures, de mes souillures mâchées et de mes blablatures d'enfantissage.

De *Charybdensyllabe*, intranquille et boiteux de la langue, je tente de sillonner, d'inciser, de fourrager mon chemin de lecteur dans le texte qui me *hâchemenue* et me hâche-mine-casse. Texte en moiteur de toit-pentu où glissent mes illusions. Je me passe-passe et je me sers de celui qui cancanne et dit « motérialité ». De Lacan je saisis la canne, et je m'en passe et je m'en sers pour m'accrocher à la gouttière, au bord du vide que l'écriture d'Andréas Becker vient creuser et ouvrir en-corps sous mes pieds. Expérience inouïe d'un bon-heur de lecteur père-versement orienté.

C'est dans le siphon de cette *écrivurunic* que je suis aspiré, par une langue qui s'impose avec ses états-d'aime inattendus. « Et ta Dame ! Et ta gueule ! » semble-t-elle dire à l'orthodoxie littéraire et à l'alitée-rature.

Je rencontre là, face à l'insoutenable premier de l'image qui me lorgne et me mate, une poésie en l'âme-de-fond, ciselée au fil du ras (ô) art, une tranche de l'art en tranchée d'art-taire qui jaillit entre chiens voraces et loups cruels. Quand le mot-torsion d'Andréas Becker, son mot-heur-sillon de la langue me saisit, quand la fragilité de la matière sonore caresse parfois ma joue, le son mat de sa frappe radicale me déboulonne la tête et étête ma boule.

Du grand art !

Philippe Bouret

Psychanalyste

Membre de l'ECF et de l'AMP

Vice-Président du Comité pour la Paix du PEN club français.

*Andréas BECKER est né à Hambourg en 1962, en Allemagne. Il vit à Paris et se consacre à l'écriture et au dessin. Il a publié deux romans aux Éditions de la Différence : *L'Effrayable* (2012) et *Nébuleuses* (2013)

Livres récemment parus :

ABECASSIS Éliette : *Le Maître du talmud*. Éditions Albin Michel.

CACCIA Fulvio et LACROIX Jean-Michel : *La Métamorphose d'une utopie*. Presses Sorbonne Nouvelle.

DUAULT Alain : *Johann Strauss, le père, le fils et l'esprit de la valse*. Éditions Actes sud.

FELGINE Odile : *Une forme de tout*. Éditions Pétra.

GARDES Joëlle : *La Lumière la même*. Éditions Pétra.

JULIET Charles : *Journal IX – Grattitudes*. Éditions P. O. L.

PIERRAT Emmanuel :

- *Pierre Simon, médecin d'exception*. Éditions Don Quichotte.
- « *J'accuse* » : *l'affaire Dreyfus*, « *Surtout ne confiez pas les enfants à la préfecture* » : *l'affaire Papon*. Éditions Points.
- « *Omar m'a tuer* » : *l'affaire Raddad*, « *Il pleure, il pleure !* » : *l'affaire Troppmann*. Éditions Points.
- « *Juger Mai 68* » : *l'affaire Goldman*, « *J'ai choisi la liberté* » : *l'affaire Kravchenko*. Éditions Points.

SUTTER Dominique : *Géodes*. Éditions La Feuille de Thé.

TUDORET Patrick : *Fromentin, le roman d'une vie*. Éditions Les Belles lettres.