

XYZ. La revue de la nouvelle

De l'écriture de la nouvelle

Gaëtan Brulotte



Number 47, Fall 1996

L'absence

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/4181ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brulotte, G. (1996). De l'écriture de la nouvelle. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (47), 65–93.

De l'écriture de la nouvelle

Gaétan Brulotte

Les quelques réflexions qui suivent ne sont qu'un témoignage personnel sur mon propre travail d'auteur, et sur des problèmes d'écriture qui touchent au genre de la nouvelle¹ : problèmes de fabrication liés au commencement, à la longueur, aux effets de la réduction sur les préoccupations formelles, au travail narratif, à la multiplicité de la nouvelle moderne, aux personnages, à l'organisation du texte, à la structure du recueil, à la clause, au titre. En fin de parcours, je tenterai de situer brièvement mes écrits dans le contexte de la nouvelle québécoise contemporaine, laquelle est en plein essor depuis une quinzaine d'années.

1. Le commencement

Je vais laisser de côté les sources d'inspiration et la genèse des nouvelles. Je n'ignore pas non plus qu'un programme narratif s'amorce déjà dans le dispositif paratextuel (le titre, le sous-titre, la table des matières, le genre, la collection, la couverture, le prière d'insérer...). Mais pour les besoins de mon propos, le commencement, ce sera l'incipit même du texte. Comme j'ai dû me relire pour ce petit exposé (je ne le fais pour ainsi dire jamais), ce qui m'est apparu être un exercice de distanciation difficile, mais aussi éclairant pour moi-même, j'ai ainsi pu revoir quelques-unes de mes ouvertures et me rappeler que la plupart de mes nouvelles commencent par donner les principaux repères dont le lecteur a besoin pour identifier le personnage central,

1. Ce texte est la version remaniée d'une conférence prononcée au colloque international sur « La nouvelle, hier et aujourd'hui » qui eut lieu à Dublin en Irlande du 14 au 17 septembre 1995, où on m'avait invité à parler de ma pratique de la nouvelle.

pour se situer dans l'espace et dans le temps. Je vous en propose quelques exemples : « Vers midi, en sortant de son bureau à l'université, l'éminent professeur Tippett trouva une contravention sur le pare-brise de sa voiture. » « À 9 h 20 du soir, Hopper attendait sur le quai des arrivées à l'aérogare. » « Après une dure journée d'herméneutique, Rip se détendait dans son appartement... » « 25 décembre. Nous sommes là. » « À la campagne, un matin d'été, je surgis de ma maison en cherchant les dénominations. » « Barthélémy est dans le vaste vestiaire de l'usine entre deux rangées de hautes cases métalliques² ». L'identité minimale du héros (qui sera en général la victime d'un processus absurde contre lequel il aura à se débattre) est ainsi souvent établie dès les premières lignes, avec les indications spatio-temporelles qui inscrivent la situation dans son contexte. Ce me semble une façon assez rassurante d'orienter les lecteurs et de leur préparer le terrain. Est-ce là une approche conventionnelle du commencement ? Peut-être. Il faudrait vérifier ce qu'il en est auprès d'autres auteurs.

Mais ce n'est pas là la seule façon, bien sûr. Parfois, la nouvelle commence plutôt en formulant une énigme ou en créant un mystère. Par exemple, ces quelques amorces : « Il faut surveiller le mur. Être constamment aux aguets. » « Au commencement était la route. Et au bout la lumière... » « Une voix. Qui cassait la langue. Délicieusement. Une voix étrangère³... ». Dans ce type d'incipit, on a davantage l'impression que tout s'ouvre sur une nébuleuse. Le texte cherche ainsi à créer un état de questionnement chez le lecteur, il s'efforce de le faire participer à la situation problématique qui est mise en place et à l'ins-

2. Débuts respectifs de « La contravention », de « Le renvoi de Hopper », de « Le bail », dans *Ce qui nous tient* (désormais *CT*), Montréal, Leméac, 1988, p. 53, 68, 74; et de « Cage ouverte », « En voiture! », « Les cadenas », dans *Le surveillant* (désormais *S*), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, 3^e édition, p. 67, 131, 119.

3. Respectivement « Le surveillant » (*S*, p. 23), « Le rêve de tomates » (*CT*, p. 97), « La voix secrète » (*S*, p. 79).

taller d'emblée au cœur d'un mystère que le texte cherchera à élucider. Par lecteur, j'entends bien sûr, ici, le lecteur concret, tel qu'idéalement il coïncide, s'il participe adéquatement au texte, avec le lecteur implicite, ce destinataire potentiel auquel on s'adresse quand on écrit, dont on construit l'image et selon les intérêts évalués duquel l'écriture avance.

La manière la plus courante, et sans doute la plus banale, de susciter l'énigme est, bien évidemment, de recourir à l'interrogation, ce que je n'ai fait qu'une fois jusqu'ici dans « Les endymions d'eau » (*CT*, p. 92-96) : « Quand avait-on importé ces sortes de jacinthes appelées les endymions d'eau ? » Le reste du texte décrit des plantes imaginaires et leurs propriétés inattendues. À cette forme d'amorce, je préfère nettement celle qui pousse le lecteur dans le vif du sujet, qui le précipite dans un processus en cours. En voici quelques exemples : « C'est parti. La moto file. » « Tout arriva très rapidement. » « Tout s'est passé trop vite⁴. » Quand le lecteur aborde le texte, l'action est déjà en marche, on est parvenu à un point critique et c'est donc comme si on prenait un train en mouvement : on devrait être emporté par la suite dans un rythme soit frénétique, soit tout au contraire plus ralenti, plus focal où l'on cherche à approfondir l'avant-récit (l'ensemble des événements supposés ou évoqués par l'incipit).

Mais par-dessus tout, j'ai souvent campé un *destinataire* en l'interpellant dès l'orée du texte : il s'agit d'un narrataire représenté sous la forme d'un personnage auditeur. Voyez ce que ce choix donne : « Ne croyez pas certaines mauvaises langues. » « Ce que vous me demandez là n'est pas simple à expliquer... » « Monsieur le juge, j'aime la disponibilité molle des choses... » « Mais oui, vous avez tout le dossier ainsi que le plan d'ensemble... » « Un jour, il y a trente ans, dans une chambre d'hôtel, on vous a découvert étendu par terre sous une chaise,

4. Respectivement « Le balayeur » (*S*, p. 39), « La fin des travaux » (*CT*, p. 60), « Plagiaire » (*CT*, p. 110).

inconscient⁵. » Ainsi se crée un petit dialogue entre le narrateur et un interlocuteur apostrophé dans le texte, dialogue qui est susceptible de soulever l'intérêt du lecteur, de piquer sa curiosité et de l'impliquer dans la scène qui va se jouer : peut-être même s'identifiera-t-il au vous à qui on s'adresse dans le texte.

Bref, plus que pour le roman, l'amorce d'une nouvelle me semble être l'objet de soins particuliers et, dans la mesure même où elle appelle plus immédiatement la fin que dans une œuvre plus longue, elle constitue un point tout aussi névralgique que la clausule. Par conséquent, il apparaît qu'une étude des spécificités du genre devrait sans doute commencer par là : constituer un corpus d'incipit de nouvelles, examiner en quoi ils diffèrent des débuts de romans, si différences il y a, et quelles relations ils établissent avec le reste du texte. Si l'on en croit d'ailleurs la théorie, le programme narratif de départ est toujours lu plus lentement que le reste⁶. C'est en dire toute l'importance.

2. La longueur

Le trait le plus souvent invoqué pour caractériser la nouvelle, c'est la longueur du texte. Or, c'est la culture qui restreint ou augmente la quantité. *La princesse de Clèves* était, en son temps, considérée comme une nouvelle par sa brièveté, en comparaison des milliers de pages que comptait alors un roman. Aujourd'hui, cette même nouvelle est un roman, parce que l'évolution des mentalités a fini par influencer sur la longueur des œuvres. Si, par exemple, et ce n'est qu'un cas parmi d'autres, *Le boucher* d'Alina Reyes⁷, conçu comme une nouvelle par l'auteur (et traité comme telle par une partie de l'institution littéraire, puisqu'il lui a valu, sur manuscrit, un prix de la nouvelle), en est

5. Respectivement « Figurez-vous » (*S*, p. 87), « L'indication » (*S*, p. 103), « L'exalté » (*S*, p. 113), « Ventriloquerie » (*CT*, p. 5), « Le silencieux » (*CT*, p. 145).

6. Jean-Michel Adam, *Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985, p. 157.

7. Paris, Seuil, coll. « Points », 1988, 90 p.

venu à être publié par l'éditeur comme un « roman », alors que devrait être une nouvelle en comparaison ? Il apparaît donc de nos jours des nouvelles qui, parfois, sont plus longues que certains romans courts, tant il y a un abus du mot *roman* : je pourrais en donner de nombreux exemples. Il me semble que plus l'institution littéraire (surtout les éditeurs pour plaire au public) accepte ou provoque le raccourcissement du roman, plus la nouvelle aura tendance à se rétrécir davantage pour garder sa spécificité, jusqu'à ne plus être constituée que de peu de pages ou de quelques paragraphes, voire de deux ou trois lignes (tel qu'en donne des exemples Jacques Sternberg avec ses *Contes froids*). Ce contexte culturel, qui ne dépend pas exclusivement des auteurs, est, de toute évidence, déterminant pour définir la nouvelle quant à sa composante quantitative.

En outre, puisque les nouvelles sont souvent pré-publiées dans des périodiques ou dans des volumes collectifs (en tous cas les miennes le sont pratiquement toutes), elles doivent se soumettre à des critères de longueur. En Amérique du Nord, la longueur canonique des commandes s'établit en moyenne à dix feuillets. Personnellement, quand un sujet me pousse au delà de ces limites, je suis obligé de constituer deux versions : l'une pour satisfaire la longueur imposée du périodique ou du collectif, l'autre pour son éventuelle publication intégrale en recueil, là où j'ai plus de liberté. Mais même en version intégrale, la longueur ne dépasse guère vingt feuillets. La plus longue nouvelle que j'ai écrite jusqu'ici, « Plagiaire » (*CT*, p. 110-143), comportait un peu plus de cinquante pages dactylographiées, parce que le thème, qui est lié à une expérience subjective, me l'imposait, mais c'est l'exception. En général, mes nouvelles sont assez courtes, autour de dix pages. Il y a donc un équilibre qui se crée entre les demandes institutionnelles (surtout les critères éditoriaux, mais aussi les besoins du public étudiant en relation avec les choix ou les contraintes pédagogiques des enseignants), les exigences créatrices et les habitudes du lectorat. Les lecteurs potentiels de l'époque ont une connaissance présupposée du

genre et le texte s'édifie à partir de leurs attentes et sur la base d'une évaluation approximative de ces attentes par l'auteur (soit pour les satisfaire, soit pour les décevoir, soit pour les ébranler). Écrire une nouvelle de cent feuillets et plus aujourd'hui, ce serait rompre avec les attentes du public, risquer l'incompréhension, se fermer décidément à la publication en périodique, voire en recueil et contribuer à la confusion régnante avec la novella et le roman court⁸.

3. Les effets de la réduction sur la forme

La réduction à laquelle on se contraint en écrivant une nouvelle a des effets sur la forme de l'écriture. La nouvelle doit son caractère littéraire moins à son sujet qu'à son élaboration linguistique et stylistique proche de la poésie, en ce qu'elle exige du lecteur une attention particulière aux tournures langagières, aux figures de style, à l'intransitivité de l'écriture, au resserrement de la phrase et aux densités métaphoriques. La nouvelle se prête encore très bien à l'exploitation d'artifices stylistiques comme la parataxe ou l'accélération par ellipse. C'est là un trait qui distingue, à mes yeux, la pratique de la nouvelle de celle du roman. Il me semble qu'on est davantage porté, en partie inconsciemment sans doute, à travailler le style d'une nouvelle que celui d'un roman, parce que le détail y prend relativement plus d'importance. Il faut œuvrer à la loupe, polir minutieusement le paragraphe, élaguer rigoureusement le texte, le nettoyer de toute scorie, parfaire les micro-structures, arrimer soigneusement toutes les articulations. Bref, l'écriture de la nouvelle se rapproche d'un régime poétique et économique plus que d'un régime romanesque et dépensier. Si un roman peut être une magnifique botte touffue, dans une nouvelle aucun fil ne doit dépasser.

8. Un ami a ainsi vu une de ses longues nouvelles extirpée par son éditeur d'un recueil qu'il avait conçu, et publiée à part comme un « roman » : il s'agit de *Sept roses pour une boulangère* de Negovan Rajic, Montréal, Pierre Tisseyre, 1988.

Cette pression s'exerce sur l'écriture de manière à satisfaire une autre attente du lecteur (car il me semble que le lecteur de nouvelles est aussi exigeant pour la forme que le lecteur de poésie, du moins, j'en conviens, c'est là une image personnelle que je me fais du lecteur implicite qui accompagne mon travail).

En outre, contrairement à d'autres auteurs contemporains qui confondent encore conte et nouvelle comme au XIX^e siècle, pour moi la nouvelle se distingue radicalement du conte, entre autres parce qu'elle n'est pas du côté de l'oralité. Elle a pu, aux origines de son histoire, s'en inspirer, mais aujourd'hui, du moins dans les cultures qui ne sont plus de tradition orale, elle a créé sa propre tradition qui est essentiellement écrite. Quand on reprend dans une nouvelle un fragment de journal intime, par exemple, quand on parodie un document écrit comme le procès-verbal de réunion (avec notes en bas de page), quand on imite une lettre, quand on exploite toutes les ressources du passé simple, quand on joue sur les blancs de la page comme ponctuation, quand on casse la syntaxe ou quand on multiplie les phrases nominales (par exemple : « Gestes. Paroles. Silences. Hypnose. SWALK » [*S*, p. 81]), quand on cultive la paronomase (par exemple : « Lampe, et hampe aussi pour l'ample houle, l'ampoule de la lune laque d'éclats les saillies brusques des eaux vives » [*CT*, p. 116]), on œuvre décisivement dans la sollicitation visuelle propre à l'écrit. La nouvelle exploite donc la réduction d'une tout autre manière que le conte. La réduction de la nouvelle est volontaire (l'auteur s'applique à resserrer); dans le conte, elle est codée et comme naturelle, puisque le conte tend à se ramener à ses noyaux narratifs de base. Dans son écriture et dans sa structure d'ensemble, la nouvelle est moins stéréotypée que le conte et plus complexe, parce qu'on n'a pas à la rendre transmissible oralement (comme elle est aussi plus existentielle et moins moralisatrice dans sa thématique). Elle est plus innovatrice au plan formel parce qu'elle échappe davantage à la codification et s'associe plus aisément à l'expérience narrative et à la recherche scripturale. Le conte n'a pas à développer un style et

l'écriture en est même transparente, l'auteur en étant souvent anonyme. La nouvelle, à mes yeux, repose essentiellement sur un style très personnel, reflet d'une vision du monde.

Pour me démarquer encore mieux du conte, comme s'il en était besoin, j'ai eu tendance jusqu'ici, dans mes nouvelles, à prendre mes distances par rapport au mode parlé, en particulier de la variante populaire du français québécois qu'on appelle le « joual », et cela en surécrivant mes textes. Par ce choix, mes nouvelles s'enracinent fortement dans une tradition écrite. Mes narrateurs ne se détournent tout de même pas complètement d'une certaine oralité, mais quand ils l'exploitent, ils la redéfinissent en fonction d'impératifs formels propres à la communication écrite : je pense en particulier aux longues tirades verbalisées que sont essentiellement « Figurez-vous », « L'exalté », « L'indication », « Ventriloquerie », « Le silencieux⁹ » où, dans chaque cas, un narrateur-personnage s'adresse verbalement à un interlocuteur qui est représenté dans le texte, mais qui, en même temps, est absent (tenu à l'écart) puisqu'il n'a pas droit à la réplique. Il en résulte une sorte de monologue dialogique (fondé sur un dialogue implicite constant) qui intègre l'autre en le convoquant, en lui parlant, en prenant en compte ses réactions, tout en lui laissant peu de place effective dans l'échange et qui, comme c'est explicite dans « Ventriloquerie » ou « Le silencieux », donne les questions et les réponses.

L'écriture de la nouvelle peut traiter l'oralité de bien d'autres manières tout en restant à mille lieues du conte. Des auteurs que j'aime comme Hemingway ou Salinger ont pu construire des nouvelles saisissantes en s'appuyant essentiellement sur des dialogues extrêmement serrés (je songe notamment à *The Killers* et à *Teddy*). Mais chaque fois, ces nouvellistes sont de toute évidence dans le code écrit et, en tout cas, s'éloignent de l'oralité simple, monologique et linéaire du conte.

9. Respectivement dans *S*, p. 87, 113, 103 et *CT*, p. 5, 145.

4. Multiplication interne des genres

Il me semble aussi que la nouvelle contemporaine tient ses difficultés de définition du fait qu'elle est souvent construite comme un hybride de genres. Ici et là, j'ai eu moi-même recours à une pluralité de genres littéraires à l'intérieur de mes nouvelles, mais surtout de genres personnels tels que le journal intime, la lettre, le poème, le monologue, l'autobiographie, l'essai. Je peux mélanger ces genres dans un même texte, comme pour faire sauter les frontières entre eux. Ainsi dans « Atelier de création » (*CT*, p. 85-91) où les réflexions de type essayistique (qui forment un semblant d'art poétique) se mêlent à l'anecdote d'une leçon d'écriture. Dans « Le sculpteur du temps¹⁰ », qui se voudrait être une nouvelle philosophique, une biographie intellectuelle, construite à partir de notes pour un traité, dessine un art de soi qui ouvre des perspectives sur une esthétique existentielle. Voyez encore « Plagiaire » (*CT*, p. 110-143), mélange de narration, de journal, de lettres, de poèmes, de scénario. Il en résulte un effet d'hétérogénéité qui instaure une polyphonie propre à ébranler la « volonté de pureté » qui préside à la conscience générique et à déstabiliser les repères identificatoires de la nouvelle. Je suis conscient qu'en créant de tels monstres, je m'expose à briser un horizon d'attente et que je cours le risque d'être mal reçu par certains contemporains : un auteur programme en quelque sorte cette incompréhension dans son propre texte quand il bouscule les patterns attendus. Mais l'entreprise créatrice, pour moi, se doit de courir de tels risques, sinon elle n'a plus de sens.

Cette multiplicité ne devrait pourtant pas tant surprendre puisqu'elle est devenue courante et qu'elle caractérise l'écriture dite postmoderne (que la critique féministe américaine assimile d'ailleurs à l'écriture dite féminine, opposée à l'écriture dite masculine, laquelle serait non marquée parce qu'universelle). En

10. Gaëtan Lèvesque (dir.), *Coincidences*, Montréal/Quéigny, XYZ éditeur/Aléi, 1990.

ce sens, j'ai l'impression que plusieurs de mes nouvelles pourraient être dites sans doute bisexuelles et multigénériques, dans la mesure où elles intègrent nombre d'éléments dits féminins.

5. Narrations subverties

Il m'arrive aussi de travestir des textes non littéraires en littéraires. Je le fais notamment en décontextualisant certains types d'écrits fonctionnels pour les destiner à un accomplissement autre : par exemple en personnalisant des textes qui n'ont rien de personnel au départ, tel que le procès-verbal. Dans « Atelier 96 sur les généralités » (*S*, p. 47-65), le rédacteur d'un procès-verbal de réunion truffe son écrit d'observations subjectives impertinentes qui sont autant de touches plus ou moins appuyées qui subvertissent le genre administratif, plat et sans vie du procès-verbal. Ce type de dévoilement, c'est ce que j'ai appelé ailleurs le *haptisme* (d'un mot grec qui renvoie à l'idée de saisir pour traiter à part¹¹). Le texte *haptiste* se caractérise par sa mimésis renouvelée : il libère des textes non littéraires de leur contexte habituel pour les parodier ou emprunte des formes à des univers de discours qui n'ont rien de littéraire, et qui modèlent notre quotidien, pour leur conférer une valeur esthétique. Ainsi, outre le procès-verbal : le mode d'emploi, la carte postale, le dépliant publicitaire, le plaidoyer, l'article de dictionnaire, la promesse électorale, etc. Ces textes ne sont pas nécessairement narratifs : le fait de les transformer en nouvelles constitue déjà une façon de les subvertir. Genette appelle, dans *Palimpsestes*, hypotexte, le texte de départ qui sera l'objet d'un travestissement, et hypertexte, le texte d'arrivée. La recette de

11. « Le Haptisme. Manifeste » dans Claudine Fisher (dir.), *Gaétan Brulotte : une nouvelle écriture*, New York, Mellen, 1992, p. 199-211. À un séminaire sur « Les curiosités narratives » qui eut lieu à l'Université Stendhal de Grenoble en 1994, auquel participaient également le linguiste narratologue Jean-Michel Adam et le romancier Claude Ollier, j'ai eu l'occasion de présenter cette technique novellistique avec des exemples de textes haptistes. Si j'en juge à la réaction des participants spécialistes, il semble que ce soit une voie originale et fertile en exploitations littéraires.

cuisine est une de ces formes hypertextuelles engluées dans la vie pratique. Je l'ai exploitée dans une nouvelle, « Pommes de terre Leacock » (du nom de l'humoriste canadien anglais). En m'inspirant de plusieurs traités gastronomiques du monde entier (dont Escoffier), j'ai poussé la logique de la recette jusqu'à l'absurde : il en résulte un hypertexte parodique qui énumère une série d'opérations compliquées pour apprêter un légume ordinaire (la pomme de terre) et aboutir à... sa pulvérisation. C'est comme l'édification d'une pyramide pour soutenir un grain de sel. Recette imaginaire certes, mais parfaitement réalisable (avec beaucoup de patience), de sorte que le travestissement littéraire ne détruit pas complètement le fond fonctionnel de la forme de départ (*XYZ*, n° 28, p. 15). « La fulgurante ascension de Bou » dévoie de même le récit biographique, le curriculum vitæ et le dossier de presse¹².

J'ai également tenté par moments, comme pour secouer les canons narratifs de la nouvelle, d'exploiter une écriture non linéaire, disruptive, comme dans « L'exalté » (*S*, p. 113-117) : cet exalté en question se lance, devant un juge, dans un plaidoyer lyrique et poétique qui charrie des valeurs marginales pour lesquelles je prends parti (du moins j'espère que c'est lu ainsi), contre l'étroitesse d'esprit de l'ordre établi représentée par son vis-à-vis. Mais la narration en est d'autant éclatée et se rapproche du poème en prose. Voyez encore « La voix secrète » (*S*, p. 79-86) ou « Arriva » (*CT*, p. 46-48), avec leurs phrases inachevées, fragmentées, parataxiques, branchées sur l'émotion. Les paroles rapportées, quand il y en a, sont en outre parfois intégrées au corps du texte, sans guillemets et sans tirets. Les paragraphes sont souvent ouverts, non logiques, avec la multiplication de brefs alinéas, d'où encore une impression d'éclatement : la nouvelle « Candy Store » (*CT*, p. 28-35) en donnerait

12. Dans *Mæbius* (Montréal), n° 34, 1987, p. 17-22. Repris dans l'anthologie internationale *L'année nouvelle. Le recueil*, Dole (France)/Bruxelles (Belgique)/Québec (Canada)/Echternach (Luxembourg), Canevas éditeur/Les Eperonniers/L'instant même/Les Éditions Phi, 1993, p. 65-67.

une bonne illustration, constituée qu'elle est d'un ensemble de versets libres.

6. Polysémie

Multiple est également le sens. Souvent, dans l'écrit post-moderne, il ne cherche plus à être un, mais pluriel, ce qui est apparemment aussi un autre trait de l'écriture dite féminine. J'aime cultiver l'ambiguïté, la polysémie. Voyez, à lui seul, le titre de « Plagiaire » (*CT*, p. 110) qui renvoie à la fois à un personnage (celui qui travaille sur la plage), à une activité (le copiage) et à un type de recueil (à l'instar du Bestiaire: ici, un recueil d'images et de textes sur la plage). Y convergent ainsi les principaux filons thématiques du texte. La nouvelle est le lieu idéal pour que s'épanouissent les jeux de mots et leurs effets polysémiques, polyphoniques, leur profusion, leur dissémination textuelle. Elle se prête bien à ce travail sur le signifiant et sur l'étoilement du sens. Dans ce genre comme dans d'autres, on ne vise pas un sens univoque. D'ailleurs, est-ce qu'il existe un texte littéraire qui posséderait un seul sens? Il y a bien des textes qui cherchent à réduire la polysémie, qui luttent contre les vides textuels, qui voudraient obturer le moindre espace libre pour qu'on ne lise pas entre les lignes, qui s'acharnent à éliminer les lieux d'indétermination et à aplatir tout non-dit, de manière à se rendre le plus monologique possible. Mais il y a aussi des textes qui œuvrent exactement en sens inverse. C'est alors dire la part faite aux interprétations et la place laissée au lecteur.

Participent aussi d'un étagement du sens, les effets autoréférentiels par lesquels l'écriture se montre du doigt: ces mises en abîme, tout en changeant les enjeux de la représentation, ajoutent un niveau de signification supplémentaire et montrent en même temps clairement, une fois de plus, que la nouvelle explore bel et bien le code écrit.

Ajoutons que cette pratique polysémique va à l'encontre de la nouvelle dite classique, celle que nos maîtres ont pratiquée et qui fleurit dans le monde entier au tournant du siècle, comme

l'a bien analysée Florence Goyet¹³ : en opposition à la nouvelle classique qui est résolument monologique, aux antipodes de la polyphonie et encore proche du conte à maints égards, la nouvelle postmoderne me semble davantage polyphonique. Dans « L'exalté » encore, par exemple (S, 113-117), le héros, même négatif, a droit à sa voix à part entière en face du juge qui ne partage pas son point de vue.

7. Les thèmes

Les thèmes abordés dans mes textes sont aussi ceux qu'aborde l'écriture dite féminine : l'absurde surtout, la folie, l'aliénation, l'oppression, le désordre de l'émotion. Mais ce n'est pas du délire : il y a toujours une raison qui veille, ce en quoi mon écriture conserverait des composantes traditionnelles, si l'on admet que le culte de la raison relève d'une tradition logophallo-centrique. Mais peu m'importe les étiquettes : un peu de raison me paraît essentiel à tout texte, ne fût-ce que pour le rendre communicable à autrui.

La nouvelle classique se soumettait, elle, à une exigence d'exotisme, ce qui était une règle thématique à la fin du XIX^e siècle, comme l'a encore montré Florence Goyet. On aimait y cultiver le spectacle de l'étrange et de l'étranger. On écrivait des nouvelles américaines pour les Anglais et des britanniques destinées au public d'outremer (pensons à Henry James); des nouvelles paysannes pour les citadins et vice versa. Les lecteurs du temps demandaient aux nouvelles de véhiculer un tel dépaysement. Rien n'est plus éloigné de mon travail que cette pratique. On le voit déjà dans le choix des thèmes. J'ai d'ailleurs écrit une nouvelle, « Cage ouverte » (S, 67-78), pour dénoncer l'exotisme (nouvelle qui d'ailleurs, ironiquement et contre toute attente, s'est attiré une certaine attention internationale) et le lecteur étranger ne trouvera pas de références dans mes textes aux stéréotypes

13. *La nouvelle : 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. Paris, PUF, 1993, 262 p. J'ai rendu compte ici même de cet ouvrage : « Description d'un genre à son apogée », XYZ, n° 39, 1994, p. 71-76.

canadiens qu'il pourrait vouloir y chercher, tels que les grands espaces, les forêts insondables, le bûcheron et sa cabane en rondins au fond des bois. Ce qui est exotique pour lui n'est, pour moi, que terroirisme passéiste. Il s'ensuit que j'encourage peu une réception exotisante de mes textes, je la décourage même. J'en ai expliqué ailleurs les raisons¹⁴. On y reconnaîtra plutôt des espaces modernes tels que parking, hôtel, plage, gare, rue urbaine, ascenseur, gratte-ciel, usine ou des lieux connotant un ailleurs de nulle part, tel le désert. Comme bien des auteurs de mon siècle, je vis en exil depuis plusieurs années, c'est-à-dire donc dans la distance, continuellement traversé par d'autres cultures, ce qui fait qu'on se sent devenir malgré soi de plus en plus citoyen du monde, tout en vivant une appartenance renouvelée à sa propre culture. C'est plutôt de cet état que cherchent à rendre compte mes nouvelles, ce qui ne veut pas dire qu'elles y réussissent.

Dans la nouvelle, le non-dit prend aussi une importance plus grande que dans le roman, puisqu'on œuvre dans l'elliptique. Parce qu'elle cultive le resserrement, la nouvelle développe entre les lignes un double-fond qui influe sans doute sur le contrat de lecture et sur sa pression. Cela peut varier d'un auteur à l'autre, voire d'une nouvelle à l'autre, puisque chaque texte a son économie propre. Il n'en reste pas moins que toute étude des spécificités du genre devrait lui accorder, me semble-t-il, une attention particulière. La puissance d'une nouvelle tient, à mes yeux, à la multiplicité de ses étages connotatifs. En tant que lecteur de nouvelles moi-même, je cherche toujours à lire un écrit bref comme si c'était un palimpseste, comme s'il cachait un autre texte derrière son texte premier : il faut dire que je me fais du lecteur de nouvelle une image contraire à celle que l'on a souvent. Je l'imagine peu pressé (à l'inverse du lecteur de roman qui me semble être plus pressé de finir), je le rêve patient et

14. Notamment dans « La réception des auteurs canadiens de langue française dans la France des années 1980 », Brami, Joseph, Madeleine Cottenet-Hague, Pierre Verdaguer (dir.), *Regards sur la France des années 1980*, Stanford French & Italian Studies, Amna Libri, 1994, p. 232-243.

attentif à la charge symbolique qui est condensée dans les détails du texte. Je me réjouis, par exemple, quand les critiques (ces lecteurs professionnels) décryptent quelque détail qui a été délibérément cryptographié, comme c'est arrivé chez un critique londonien, par exemple, pour le chiffre d'« Atelier 96 sur les généralités » (*S*, p. 47-65)¹⁵, lequel est une inversion parodique de 69 : ce chiffre, 96, est non plus celui de l'amour (puisqu'il est retourné), mais tout au contraire symbolique d'un échange dos à dos — échange qui n'en est pas un —, emblème d'une rupture malheureuse et navrante de la communication, et synthèse numérique du sujet principal de cette nouvelle.

8. Les personnages

La nouvelle classique, au plan des personnages, dit encore Florence Goyet, travaille sur l'exceptionnel et le paroxysme. Chacun des traits des protagonistes, état, qualité, sentiment, y est porté à son maximum d'intensité. Les caractérisations y sont frappantes et outrancières. Le personnage devient ainsi le représentant idéal, exemplaire, de son espèce. Autrement dit, il est un type.

Qu'en est-il de mes propres personnages ? Je pense qu'ils ont nombre de ces traits. Faut-il s'en étonner, quand l'on sait que plusieurs aspects de la nouvelle classique continuent d'être vivants dans la pratique des novellistes du XX^e siècle. Mes personnages, du moins, ressemblent parfois à cette description. Quand, par exemple, on campe un gardien inutile auprès d'un mur qui ne sert à rien en plein désert comme c'est le cas dans « Le surveillant » (*S*, p. 23-38), il paraît évident qu'on cherche, par une situation si peu événementielle, à élever l'attention sur la dimension exemplaire de la condition humaine qu'incarne le personnage.

Goyet rappelle aussi que le mode d'action propre de la nouvelle classique passe par l'établissement d'une mise à distance

15. John Phillips, « Sur les seuils d'une nouvelle écriture : le haptisme de Gaétan Brulotte », Jacques Leclair (dir.), *Défi/Challenge dans le roman canadien de langue française et de langue anglaise*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1994, p. 173-182.

maximale entre le lecteur implicite et le spectacle. Pour mettre à distance les personnages, la nouvelle classique recourt aux procédés de la satire et de l'ironie. Là encore, je pratique l'ironie à pleines pages parce que ce mode s'impose comme une nécessité intérieure. Mes narrateurs se font donc un devoir de discréditer les personnages ou de les disqualifier, de sorte qu'ils ont souvent l'air d'anti-héros et de parangons de la médiocrité. En ce sens, mais en ce sens seulement, certaines de mes nouvelles reprennent bel et bien la tradition classique. Mes personnages sont souvent de pauvres sujets que la vie écrase : de petits employés prisonniers de leur tâche, des parias qui cherchent à défendre ce qui leur reste de valeurs, des êtres de peu qui évacuent leur conscience pour mieux accomplir une tâche intenable. Chaque fois, ils représentent, en creux, l'inhumanité du monde dans lequel ils vivent. C'est pourquoi ces personnages, malgré le regard ironique, me sont sympathiques et s'attirent souvent de la compassion. Je m'attache à eux comme aux personnes réelles qui me les ont inspirés. Il faut dire que la nouvelle m'apparaît être le genre idéal pour donner une voix à ceux qui n'en ont pas, pour explorer le champ social, pour faire bouger les valeurs, pour dénoncer l'atrocité de certaines situations, pour mettre en évidence des aspects du monde qui sont troubles et que l'on peut percevoir vaguement sans pouvoir vraiment les définir avec clarté.

9. La structure

9.1. La structure narrative

La nouvelle classique, toujours selon Goyet, a été amenée à privilégier les effets de structure sur l'examen et le développement des caractères. La structure que nos prédécesseurs privilégiaient était celle de l'antithèse : elle met en scène un monde organisé par des oppositions dont elle s'échine à montrer les affrontements et les résolutions. Cette primauté de la structure sur les personnages en constitue un des aspects les plus importants : on aime y jouer en profondeur sur des mises en relation

de paires d'éléments, on y favorise l'exploitation narrative d'une situation au détriment de l'individualisation des personnages. Voilà qui suffirait à la distinguer de la nouvelle postmoderne, qui, elle, renoncera souvent à l'intrigue et, avec elle, à l'organisation bien nette, à la prégnance de structures fortes et donc ainsi à l'efficacité, parfois un peu étouffante, du genre. Ce qui donne, du coup et par ricochet, une valeur autre aux personnages.

La construction de mes récits suit parfois un modèle classique reçu avec un début, un milieu, une fin (comme dans « L'infirmière auxiliaire » [CT, p. 36-45] qui reconstitue le destin d'un marginal dans les dédales du monde hospitalier), et emprunte à l'occasion une structure antithétique (comme dans « Le bail » [CT, p. 74-79] qui met en conflit deux voisins), mais elle se présente aussi souvent comme une série de moments, de tableaux, d'incidents (comme dans « Plagiaire » [CT, p. 110-143] ou « Arriva » [CT, p. 46-48]). Les modèles classiques ne sont plus obligatoires. Certains textes bafouent la clarté logocentrique : voyez « L'indication » (S, p. 103-111) où un préposé aux renseignements dans un grand ensemble donne des directions extrêmement compliquées pour atteindre les toilettes, au point que les lecteurs peuvent s'y perdre. Dans « Les cadenas » (S, p. 119-129), la complication penche vers le non-sens et défie la raison. Souvent, dans mes nouvelles, il n'y a ainsi pas d'intrigue, ce qui influe forcément sur la construction. On passe d'une organisation linéaire de l'avant et de l'après, à une construction fondée sur l'instant ou sur l'intemporel (ce qui revient au même).

Lorsque la nouvelle adopte une construction linéaire, elle est amenée à fermer chacun de ses cycles d'actions, de même qu'à se boucler en bout de parcours. Elle est alors, en général, ce qu'on pourrait appeler à structure close. Ainsi dans « Les triangles de Chloé » (récit des affrontements entre une patiente et son thérapeute¹⁶) avec ses divisions volontairement didactiques

16. Dans un collectif dirigé par Gaëtan Lévesque, *Outre ciels*, Montréal, XYZ éditeur, 1990, p. 23-33.

(quoique polysémiques) en *Operator*, *Opus*, *Operatio* et ses intertitres à saveurs sapientielles (indices qui réaffirment, en passant, le caractère *écrit* de la nouvelle). Ainsi encore de « La voix secrète » (*S*, p. 79-86) : des adolescentes s'amuse à écouter un homme qui les courtise au téléphone; l'une d'elles finira par découvrir que cette voix était en réalité celle d'une femme. La nouvelle se développe logiquement vers son acmé final qui la clôt. Même si l'écriture de cette nouvelle est en apparence non linéaire, la structure, elle, est tout à fait linéaire.

Si certaines nouvelles semblent se soumettre à une structure close, j'ai plutôt tendance à privilégier une structure ouverte : « L'indication » (*S*, p. 103-111), par exemple, comporte plusieurs options « dénarrées » (laissées de côté par le texte et indiquées comme telle) que le narrateur n'actualise pas, mais qu'il pourrait développer à l'infini¹⁷. Le « dénarré » est quelque peu différent, à mes yeux, de ce que Genette a pu appeler, dans *Figures III*, la *paralipse* pour désigner une absence d'information intrigante et qui est proche de ce qu'il a encore pu nommer, dans *Palimpsestes*, une ellipse médiane ou latérale : ici « L'indication » évoque un certain nombre de chemins que le personnage ne doit pas emprunter pour parvenir là où il veut aller et on explique pourquoi. Autrement dit, le « dénarré » est une séquence qui indique sa propre annulation dans le texte : elle signale, souvent d'ailleurs au conditionnel, le segment abandonné et même en commente l'abandon. C'est dire qu'on peut interpréter les « dénarrés » d'une nouvelle ainsi qu'en étudier le statut et la signification chez les auteurs. Des textes entiers peuvent être « dénarrés », comme ce pourrait être le cas du *Camion* de Duras

17. Le terme « dénarré » (*disnarrated*) est du narratologue américain Gerald Prince, *Narrative Theme*, University of Nebraska Press, 1992, p. 28-38. J'ai eu l'occasion d'effectuer une lecture publique de « L'indication » à un colloque sur la « Créativité et la critique » à l'Université de Toronto en 1988, colloque auquel participait Gerald Prince qui a vu dans ma nouvelle une exploitation exacte de son « dénarré », notion qu'il y avait alors exposée pour la première fois.

(écrit au conditionnel), mais un texte ne peut pas être totalement paralytique, sauf pour signifier son ellipse intégrale, comme Eugène Nicole, de Saint-Pierre-et-Miquelon, en offre un cas limite humoristique avec « Lettre au commandeur des mourants » qui ne comporte qu'un seul mot : « Excellence¹⁸ ».

Voici un autre exemple de structure dite ouverte. Une nouvelle récente écrite pour *XYZ*, n° 45, « Légendes d'un album de photos », décrit, avec de brefs commentaires, trente-deux photos d'un album imaginaire (ce chiffre, notamment, pour connoter un non-dit organique, la formation dentaire, emblématique de la constitution d'un corps propre) : pour chaque photo fictive, s'y éveillent des connotations et s'y raconte l'incident qu'elle est censée évoquer (sur le mode de ces légendes que l'on peut mettre à l'endos des photos). La biographie d'un personnage se trouve ainsi construite par ce seul biais ténu, et sans les images (ce qui est capital). Il s'ensuit une série de petites séquences qui pourraient individuellement s'élaborer en autant de nouvelles, voire de romans. Voilà ce que j'appelle une structure ouverte, si l'on me permet une conceptualisation aussi simple, par opposition à une structure fermée (ou délinée) où aucun développement latéral ou médian n'est suggéré (quoiqu'il soit toujours possible de catalyser un texte à l'infini, comme dirait Barthes). Structure close et structure ouverte ne sont ici, on l'aura compris, qu'une terminologie personnelle approximative qui m'est utile dans l'organisation pratique de mon travail et qui n'a aucune prétention théorique.

9.2. La structure du recueil

Il n'y a pas que la construction de la nouvelle individuelle qui puisse être plus ou moins fortement resserrée, il y a aussi celle du recueil de nouvelles. J'ai voulu faire des recueils qui soient, non pas un ramassis de textes épars, mais un ensemble cohérent, unifié et fortement organisé, avec une répartition

18. Dans l'anthologie internationale *L'année nouvelle. Le recueil*, op. cit., p. 205.

minutieuse de temps forts et de temps faibles. La pratique de l'hétéroclite n'est pas mon fait.

Dans *Le surveillant*, j'ai regroupé uniquement des nouvelles qui traitaient d'un certain rapport à la Loi. J'ai, par conséquent, éliminé des nouvelles qui n'abordaient pas ce thème. D'un texte à l'autre, la Loi s'y incarne diversement : tantôt, elle prend la forme d'un commandant d'armée, d'un patron, d'un juge, d'un président d'assemblée; tantôt, elle est administration abstraite, interdit qui pèse sur la sexualité, langue justicière du ragot, leurre publicitaire. Les personnages se soumettent absurdement à cette Loi, en l'intériorisant à l'excès et en la poussant même jusqu'au bout de sa logique : ils montrent ainsi ce qui arrive quand on fait abstraction de sa conscience.

Le recueil *Ce qui nous tient* est, quant à lui, divisé en trois mouvements auxquels d'ailleurs le titre fait référence : *Résistance*, *Insistance* et *Persistance*¹⁹. Le premier, *Résistance*, explore tout *ce qui nous tient* à cœur et qui s'associe à la révolte intérieure. Le deuxième mouvement, *Insistance*, scrute, quant à lui, tout *ce qui nous tient* l'esprit, tout ce qui nous occupe jusqu'à l'obsession et nous dépossède de la conscience. Enfin, le troisième mouvement, *Persistance*, aborde tout *ce qui nous tient* debout et en vie, tout ce qui donne un vrai sens à l'existence, comme l'art, la science, l'amour, le désir, le rêve, la rêverie, la fuite dans l'imaginaire (dirait Laborit), bref la panoplie des valeurs intérieures. C'est un mouvement de synthèse où les personnages résistent et insistent tout à la fois dans l'autoprotection et la persévérance.

Chacun des trois mouvements comporte quatre nouvelles symétriques en rapport avec le thème de la partie, ce qui donne donc un total de douze nouvelles. La dernière histoire de chacun des quatuors touche au thème de l'amour. En outre, il y a une nouvelle à part qui fait office d'introduction au recueil (« Ventriloquerie ») et une autre qui lui sert de conclusion

19. J'ai présenté plus en détails ce livre dans « J'œuvre à décalquer les impressions pour te les diffracter en passion », entretien, XYZ, n° 24, 1990, p. 74-83.

(« Le silencieux ») — et où l'auteur imaginaire n'a pas droit de parole : si au milieu il y a la parole, au pourtour, règne le silence.

Chacun des trois groupes de nouvelles s'accompagne au surplus d'un petit commentaire sous forme de prélude ou d'interlude au cours duquel chaque histoire fait l'objet d'une brève présentation, selon la pratique ancienne que l'on peut voir dans *Le Décaméron*, par exemple. « On traite, résume Boccace au début de sa troisième journée, de personnages qui, grâce à leurs efforts, parviennent au but de leur désir ou retrouvent un bien qu'ils ont perdu. » Pour faciliter la lecture, les Anciens offraient ainsi en tête de chapitre un aperçu de ce qui allait s'y produire. C'est comme un petit programme narratif qui annonce la couleur et que l'on pourrait considérer aujourd'hui comme parfaitement inutile. De la sorte ils dévoilaient l'intrigue ni plus ni moins. Je trouve cette pratique, qui en passant relève, à nouveau, du code écrit, tout à fait moderne, en ce qu'elle oriente la lecture vers d'autres plaisirs que la seule anecdote. Dans *Ce qui nous tient*, j'ai repris à ma façon cette clause rhétorique ancienne, mais je l'ai transformée : en tête de chaque mouvement, un auteur-choryphée imaginaire commente ironiquement ses propres nouvelles, actualisant la figure baroque du *chleuasma* (dérision de soi selon le *Gradus*²⁰). Ainsi le recueil se dote d'un narrateur qui distribue l'ordre interne des nouvelles et dispose en son sein même des mini-centres d'évaluation qui interprètent les données du fonctionnement de l'ensemble et en guident le décodage. Cette orientation appréciative, comme l'appellerait Adam, est en revanche peu conforme à la théorie, puisqu'elle y est saturation appréciative (elle donne délibérément dans la redondance informative) et qu'elle s'effectue sous le mode de l'autodérision en fournissant des indications d'exécution lectorielle inspirées de Sati (le mouvement étant une métaphore musicale) et qui sont impossibles à réaliser. Le risque y était donc grand d'être à nouveau incompris, ce qui s'est produit au

20. Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.

Québec à la sortie de *Ce qui nous tient*, mais pas ailleurs puisqu'il a été remarqué notamment en France par le jury Goncourt (il ne faut pas en déduire qu'on n'est jamais prophète dans son pays, mais que les horizons d'attente varient d'une culture à l'autre). Ce risque qui était prévisible est, encore une fois, inhérent à la littérature quand elle n'est pas pure complaisance pour un public et son horizon d'attente.

Bref, la construction du recueil est une préoccupation importante dans mon travail. Lorsque j'écris une nouvelle, je pense de plus en plus à l'ensemble qu'elle va finir par intégrer et, lorsque l'opération de rassemblement en volume a lieu, à l'équilibre à trouver entre le désordre et l'excès d'organisation, la liberté et la rigueur.

10. La clause

La clause est capitale dans la nouvelle et tout autant importante, voire davantage, que le début. Je me permets de renvoyer à une petite réflexion que j'ai déjà publiée là-dessus²¹. Le plus souvent, je ne peux pas commencer une nouvelle sans connaître d'abord le point d'arrivée. La fin est alors le début de tout, puisque c'est après avoir trouvé les mots de la fin, que je peux me mettre à chercher ceux du commencement. La fin détermine le reste : tous les détails du texte, le tissu le plus ténu de la nouvelle deviennent ce que j'appellerais de *l'infratexte* (*infra* : au-dessous, plus bas, après, sert à renvoyer à un sens qui se trouve à la fin du texte), c'est-à-dire que chaque élément se relie à son avenir, à ce qui se trouve après, plus loin, bref à la clause. Cette idée de la fin comme génératrice narrative est une idée ancienne : on la retrouve dans la rhétorique de plu-

21. « La fin promise ou la fin dans les narrations brèves », *Brièveté/Écriture*, numéro spécial de *La Licorne* (Université de Poitiers, France, n° 21, 1991, p. 281-288. Texte modifié repris sous le titre « En commençant par la fin » dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écritures et lectures*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Gref (Groupe de recherche en études francophones), 1993, p. 93-102.

sieurs siècles, à partir au moins du XVII^e à nos jours et chez des écrivains comme Poe, notamment²². La théorie contemporaine l'a reprise. Genette dans *Figures II* parle même de « déterminations rétrogrades » du récit par sa fin, le récit s'ordonnant à partir de son terme en remontant jusqu'au début. L'influence de la conclusion a assurément des répercussions sur l'ensemble du texte.

La lecture est elle-même sans cesse orientée vers la conclusion : tout au long de son procès, elle attend la fin, si l'on peut dire, en enregistrant des informations qui l'amènent progressivement au bout de sa pente. La narratologie actuelle insiste bien là-dessus : à la base de l'attente de celui qui lit un récit, il y a l'anticipation de la conclusion. Le lecteur dirige son attente vers le dénouement. Ce qu'on ne dit pas assez, en revanche, et qu'on ne mesure pas, c'est que cette attente varie selon les genres. Elle est extrêmement forte dans l'histoire drôle, par exemple. Dans la nouvelle, elle est plus accentuée que dans le roman. En tant que lecteur moi-même (l'argument phénoménologique n'étant pas plus bête que bien d'autres), je lis rarement un roman pour sa fin. D'ailleurs, combien de romans sont abandonnés, ce qui pourrait suffire à infirmer l'idée que *tout* récit se lit systématiquement en fonction de la fin (et qui pourrait encourager les auteurs à ménager davantage d'appâts médians dans leurs textes pour garder leurs lecteurs jusqu'au bout²³). Mais pour la nouvelle, c'est différent : la fin crée comme un appel d'air tout au long du texte, ce qui lui confère effectivement un statut particulier. Si dans le

22. Jean-Michel Adam le rappelle dans *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1992, p 56.

23. La théorie littéraire, d'ailleurs, s'est-elle jamais intéressée aux abandons de lecture ? Barthes a pu parler des lectures qu'on ne fait pas et Scarpetta de lectures sautillantes en quête des scènes érotiques. Mais il n'y a pas, que je sache, de théorie de l'abandon lectoriel qui dépasserait les contingences circonstanciennes. On fait souvent des recueils d'articles sur les livres lus. Je caresse, quant à moi, depuis longtemps le projet d'écrire un livre sur les livres dont j'ai abandonné la lecture ou dont je n'ai lu, un peu perversement, que des passages qui n'ont rien à voir avec la fin.

roman on peut rater une fin sans infirmer sensiblement l'ensemble (comme c'est le cas de nombreuses grandes œuvres, telle notamment *La montagne magique* dont la fin est décevante, décevante peut-être parce qu'on a justement envie que le récit ne finisse pas), dans la nouvelle on ne peut pas se le permettre. Une nouvelle dont la fin cloche est une nouvelle ratée.

Mes fins préférées sont des clausules ouvertes qui sont non pas des conclusions, mais des fins ambiguës, qui permettent aux lecteurs de la prolonger en rêverie au-delà du texte. C'est une telle clausule qui préside aux « Messagers de l'ascenseur » (*CT*, p. 16-27), où la narration ne décide pas entre une explication raisonnable et la version folle des événements. Ce type de clausule ne comporte ainsi pas d'évaluation finale du récit et vient contredire la théorie (Adam) pour qui tout récit met à jour une orientation interprétative qui le fait tendre au monologisme — à moins que l'évaluation implicite ici ne soit justement l'indécidabilité polyphonique du texte elle-même.

Mais je cultive aussi les chutes en guillotine qui déconcertent et qui soutiennent en une phrase, voire en un mot, tout le poids d'une histoire et lui confèrent son sens. Ainsi le laconique « On l'enferma » qui achève « L'exalté » (*S*, p. 117) ou le sec et décisif « On annula son billet de retour » qui clôt « Le renvoi de Hopper » (*CT*, p. 73). Ces segments conclusifs marquent le triomphe de l'ordre sur les forces « folles » du texte, mais il ne faudrait pas en déduire que l'auteur privilégie l'ordre comme valeur, puisque, dans un cas, il en dénonce en creux la répression (le caractère expéditif du jugement final indiquant que cette répression ne s'embarasse pas de réflexion), et dans l'autre, il pointe ce que la bêtise d'un être qui insiste arrive à susciter, c'est-à-dire une plus grande bêtise encore, la bêtise étant toujours contagieuse. Une telle chute en guillotine, en évaluant les dires et les actes du personnage, influe sur le décodage et renforce peut-être davantage l'impact illocutoire de la nouvelle. On pourrait sans doute classer les imaginaires créateurs selon le privilège accordé aux types de fins : il y aurait les auteurs à coda monologique qui

cherchent à entraîner le lecteur dans leur direction et ceux à coda polyphonique qui les poussent hors du texte (hors du nid) vers une indépendance interprétative.

Une autre sorte de fin, plus psychologique, est celle qui dénote un revirement, une fusion de plusieurs identités, une synthèse de deux éléments opposés ou disparates. Ainsi dans « En voiture! » (*S*, p. 143), le héros, Val, change brusquement de cap en bout de parcours : au lieu d'aller rendre visite à sa mère mourante à l'hôpital, comme prévu, il part en sens inverse et monte dans un train rejoindre une jeune femme qu'il vient de rencontrer. Le voilà, lui, si routinier et si névrosé, qui tourne brusquement le dos à son passé pour choisir l'aventure, le risque, la vie.

La nouvelle n'exclut pas non plus les fins didactiques. « Atelier de création », par exemple (*CT*, p. 85-91), propose une telle boucle cognitive, où une femme après un cheminement intérieur accède à sa vérité d'artiste. Sans doute y a-t-il une composante cognitive inhérente à tout texte narratif, en particulier si on considère qu'on lit un récit pour apprendre des choses : alors la finale comporte une surcharge cognitive dans la mesure où les énigmes éventuelles du récit se résolvent et les vérités de la narration apparaissent. Il y a cependant des nouvelles où le cognitif de la fin est exploité d'une manière plus ouverte qu'ailleurs en s'y thématissant, comme c'est le cas ici.

Il existe encore des fins plus canoniques qui résolvent, du moins apparemment, un problème ou qui montrent un changement important dans l'évolution du personnage principal. Dans « Le rêve de tomates » (*CT*, p. 109), le fade Philibert, à la suite d'un voyage et d'une rencontre féminine, quitte une vie sans horizons pour s'ouvrir brusquement à de nouvelles explorations du sentir.

Que dire également de la fin cliché par excellence, de la fin facile et souvent inévitable qui coïncide avec la mort du personnage ? En général, je n'aime pas ce genre de clausule, parce que trop facile, mais parfois, la mort s'impose par la logique même du récit ou peut surprendre par son absurdité. À cet égard, on a

noté la proximité de la nouvelle et du fait divers. Dans « Le camion à ridelles²⁴ », un jeune fiancé enterre sa vie de garçon avec des amis qui multiplient sur lui d'idiotes vexations de bizutage, jusqu'à mimer une pendaison : la joyeuse célébration se termine tragiquement, comme on s'y attend tout au long. J'ai essayé de compenser la haute prévisibilité de cette fin, en l'attribuant à un personnage dont on ne prévoit pas qu'il puisse en porter la responsabilité : sa propre fiancée.

Enfin dans nombre de mes nouvelles, j'exploite l'astérisque en fin de parcours, soit pour marquer un ultime changement de niveau narratif (une « métalepse », en termes techniques), soit pour indiquer une rupture ou une modulation finale, soit pour nettement séparer ce qu'on pourrait appeler l'*excipit* (Dupriez suggère le terme ancien *Explicit* pour ce qui indique qu'un ouvrage est terminé²⁵) du reste du texte et pour le mettre en évidence. L'astérisque marque une chute, c'est-à-dire la fin d'un tour de parole, comme dit Adam : elle introduit une clause interne au récit, que la coda sous l'astérisque vient confirmer ou prolonger sur une autre lancée ultime. L'effet est de créer un étagement de la finale du texte. Ce procédé montre le soin privilégié accordé ici aux fins, ce nœud imaginaire si anthropologiquement chargé.

11. Les titres

Comme souvent la fin renvoie au début, il faudrait parler aussi des titres, car c'est ce que je trouve en dernier, une fois le texte achevé. Je cherche à donner un titre qui rassemble le maximum de données du texte. Souvent, c'est un titre nominal : soit un nom de personnage, comme « Arriva », ce qui signale l'importance du personnage dont on raconte le cas ; soit une fonction comme « Le surveillant », « Le balayeur », « L'infirmière auxiliaire » ; soit un cadre de jeu symbolique tels « Atelier 96 sur

24. *Revue générale de Belgique*, n° 102, février 1995, p. 85-88.

25. Bernard Dupriez, *op. cit.*, article « Chute ».

les généralités», «Atelier de création», «Candy Store»; soit une action : «Le renvoi de Hopper», «En voiture!», «L'indication»; soit un acte : «La contravention», «Le bail», «La Fin des travaux»; soit un objet symbolique ou obsédant : «Le camion à ridelles», «Les cadenas», «Les triangles de Chloé».

Il y a une évolution de mon recueil *Le surveillant* à *Ce qui nous tient* : dans le premier cas, j'ai pris le titre d'une nouvelle particulière qui figure dans le recueil pour coiffer l'ensemble du livre. C'est là une pratique courante, canonique, mais aussi gênante, qui a l'inconvénient d'accorder une préférence à une nouvelle au détriment des autres ou à lui conférer plus d'importance, ce qui risque de fausser la lecture. Avec *Ce qui nous tient*, pour éviter cet inconvénient, j'ai baptisé le recueil d'un titre qui ne fait aucunement référence à une nouvelle en particulier. Je compte désormais rester fidèle à ce principe.

12. Conclusion

Le plus grand avantage de la nouvelle, à mes yeux, est qu'il y est possible, plus qu'ailleurs, d'expérimenter des formes neuves, des modes de narration inhabituels, des points de vue variés. Dans un roman, c'est plus difficile parce que ce genre est devenu beaucoup plus codé que la nouvelle. Le roman américain, par exemple, qui domine le monde en ce moment et qui dicte les lois du genre, répond à des recettes précises qu'on enseigne aux auteurs en herbe dans les ateliers d'écriture. C'est une littérature fabriquée en fonction des intérêts exclusifs du lecteur dont on ne cherche qu'à satisfaire les attentes (le principe en étant commercial) : le romancier doit décrire le personnage et sa situation dès les premières pages; il doit choisir un ton et s'y tenir tout au long; il lui faut doser d'une façon précise les scènes de dialogue; il y a des règles à suivre pour écrire ces dialogues; la narration doit progresser systématiquement pour maintenir éveillée la curiosité du lecteur; le romancier doit choisir des thèmes susceptibles de toucher la masse, sans l'offenser; le choix des personnages doit être équilibré entre hommes et femmes, et servir les

règles de bienséance du moment (en étant « politiquement correct »), etc. Par comparaison, la nouvelle est un genre plus libre qui n'est pas encore trop affecté par quelque surcodage. C'est un genre exploratoire, ouvert à une grande variété de formes, mais aussi à de multiples états de conscience. C'est le genre de l'intensité, du saut, de l'ailleurs sans cesse retrouvé. On se prend à souhaiter qu'il reste « mineur » encore longtemps, parce que ce statut est garant de sa liberté et de ses capacités d'innovation.

Par rapport au contexte de la nouvelle en général, on retrouve dans mon travail, et probablement chez tout nouvelliste contemporain, des traces de la nouvelle classique, laquelle continue certes de se développer et de nous influencer, mais en parallèle apparaissent des nouvelles où la structure antithétique a tendance à s'atténuer pour donner des textes plus souples comme ceux que traversent l'errance de la rêverie ou le monologue intérieur ou des élans lyriques proches du poème en prose. L'anecdote incline à prendre moins d'importance et la polyphonie fait son apparition. Dans ces nouvelles nouvelles, le but est souvent de transmettre un état d'âme aux lecteurs, plus que de raconter une histoire.

Par rapport au contexte québécois, mon travail est proche de celui de mes confrères et consœurs. Nous travaillons autour des mêmes thèmes à peu de choses près : la solitude urbaine, la marginalité sociale, l'enfermement dans l'imaginaire, la lubie, la famille disloquée, la sexualité malheureuse, les distorsions du réel et surtout l'absurde. Je me permets de renvoyer aux articles que j'ai pu écrire sur ce contexte et qui ont été publiés en Amérique et en Europe²⁶.

26. « Une décennie de nouvelles québécoises : 1980-1990 », *The French Review* (USA), 65.6, 1992, p. 963-977 ; « Formes de la nouvelle québécoise contemporaine », Marcato-Falzone, Franca et Lise Gauvin (dir.), *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal/Rome, VLB éditeur/Bulzone, 1992, p. 67-84. Ce dernier texte fut repris dans *Francographies* (New York), 1993, p. 247-260. On trouvera une petite synthèse dans « Situation de la nouvelle québécoise », Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Québec/France/Luxembourg, L'instant même/Canevas/Phi, 1995, p. 35-47.

Nous œuvrons aussi à raffiner la forme. Les auteurs québécois rivalisent d'ingéniosité et de vertiges techniques au plan des recherches narratives. Les histoires simplement racontées avec un narrateur omniscient traditionnel sont devenues rares. Cette attention formaliste se reconnaît également dans l'organisation interne des recueils, laquelle est de plus en plus pensée, savante, innovatrice. Il y a aussi l'écriture qui est l'objet de contentions singularisantes et de mises en forme personnelles : des ressources du parler populaire que les auteurs exploitaient durant les années 1960 et 1970, on passe de nos jours à des effets stylistiques séduisants propres à individualiser les univers créateurs (ce qui constitue déjà un exploit en soi dans une littérature mineure²⁷, pour reprendre un terme de Deleuze, où tout tend à devenir uniforme et collectif), tout en ancrant davantage la nouvelle dans sa tradition écrite.

Le genre de la nouvelle s'est ainsi complexifié et a abouti à la création, encore quelque peu déroutante pour les lecteurs et les théoriciens, de nombreux sous-genres pour lesquels on n'a pas encore de nom : entre les nouvelles minimalistes d'une page ou d'un paragraphe, et les novellas plus élaborées, entre les métafictions et les formes hybrides qui métissent les genres, il serait désormais souhaitable d'établir des distinctions. Il est même à prévoir que la dénomination de nouvelliste va laisser la place au néologisme *nouvellier/nouvellière*, qui tend à s'imposer au Québec en parallèle à *romancier/romancière*, ce qui démontre un changement de statut de la nouvelle au sein des institutions. Cette configuration inédite du genre au Québec demanderait qu'on s'attache à en retracer l'histoire et à définir une typologie plus précise pour en rendre mieux compte. C'est certainement une direction à suivre pour la recherche future.

27. J'ai abordé ce problème dans « L'ethnocritique et la littérature québécoise », Toronto, *LittéRéalité*, III.1, 1991, p. 23-32. Version remaniée dans *Littérature de langue française en Amérique du Nord, La licorne* (Université de Poitiers, France), n° 27, 1993, p. 329-336.