

XYZ. La revue de la nouvelle

La nouvelle aux États-Unis (troisième et dernière partie)

Renald Bérubé



Number 121, Spring 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73588ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bérubé, R. (2015). La nouvelle aux États-Unis (troisième et dernière partie). *XYZ. La revue de la nouvelle*, (121), 65–84.

La nouvelle aux États-Unis (troisième et dernière partie¹)

Renald Bérubé

Commencez par vous demander sur quoi, en fait, vous écrivez. Et si vous avez quelque chose à dire. Et si ça veut dire quelque chose, *avoir quelque chose à dire*. Posez-vous ces questions dix minutes par jour, grand maximum. Comme les exercices abdominaux, ça pourrait vous faire maigrir. Vous lirez quelque part que le fait d'écrire n'est pas sans rapport avec les organes génitaux. N'y pensez pas trop. Ça risquerait de vous perturber.

LORRIE MOORE, *Des histoires pour rien*²

Et puis, Sherwin aperçut sur la table le dernier numéro du *New Yorker*, tout neuf, que personne n'avait manifestement ouvert. Il venait d'y publier sa première nouvelle. C'est le rêve de tout écrivain d'être publié dans ce magazine où ont figuré les noms de John Cheever, d'Alice Munro, de Richard Yates et de dix mille autres grands, presque grands et bons auteurs.

SHERMAN ALEXIE, *Danses de guerre*³

-
1. Les deux premières parties de cette série d'articles ont paru respectivement dans le numéro 115 (automne 2013) et dans le numéro 118 (été 2014).
 2. En langue et date d'origine, *Self-Help*, 1985.
 3. *War Dances*, 2005.

PEARL HARBOR, le dimanche 7 décembre 1941. Les États-Unis et sa population ne le savent pas encore, mais l'attaque aéronavale de la force japonaise de l'Axe contre la base navale états-unienne de l'île d'Oahu vient de changer le cours de la Seconde Guerre mondiale et celui de l'histoire du jeune pays états-unien, qui, jusque-là, malgré son entrée (tardive) dans le premier conflit mondial, avait tenu, la guerre terminée, à se replier sur ses terres d'Amérique selon la doctrine de Monroe, ce qu'on appelait « l'isolationnisme » des États-Unis. Si la guerre de Sécession avait marqué la deuxième moitié du XIX^e siècle états-unien, la Seconde Guerre mondiale jouera un rôle de semblable importance pour la deuxième moitié du XX^e. L'isolationnisme avait vécu.

Le krach boursier de 1929 avait mis à rude épreuve l'optimisme états-unien, la croyance en la notion de progrès continu. Une autre façon de concevoir les responsabilités de l'État allait naître : le libéralisme n'était pas sans faille ; le profit, plutôt que le citoyen, était au cœur de l'intérêt des entreprises. Il fallait que l'État se donne des moyens efficaces de veiller au grain.

Le *New Deal* du président F. D. Roosevelt reconnaîtra cette nécessité et mettra, par de multiples programmes, le gouvernement de Washington au service de cette nécessité absolue : relancer l'économie. Ainsi, le *Federal Writers' Project* aidera de multiples écrivains à continuer leur travail. Washington reconnaissait l'apport essentiel de ce dernier dans le développement et l'essor de la nation, ainsi qu'il soulignera bientôt celui du baseball, du *national pastime*, lui permettant de continuer ses activités durant la guerre : le pays avait besoin de ses activités culturelles et sportives, à la fois identitaires et rassembleuses.

Stein et Beach

Le krach de 1929, la Crise et la montée des fascismes en Europe signifièrent le retour au pays des écrivains expatriés de la « Génération perdue », les Fitzgerald, Faulkner, Hemingway, Sherwood Anderson ou John Steinbeck. Deux

figures emblématiques vont rester en France : Gertrude Stein (1874-1946) et Sylvia Beach (1887-1962). Stein, dont l'appartement du 27, rue de Fleurus fut le lieu de rencontre de toutes les avant-gardes du monde artistique. L'écriture était sa passion et cette écriture était d'avant-garde. Forcément. Si le titre de son premier livre, *Three Lives* (1909), un recueil de nouvelles, ne peut pas ne pas faire penser aux *Trois contes* (1877) de Flaubert, intitulé « intertextuel » avant même l'usage répandu du mot, son grand œuvre, de son point de vue à elle, était *The Making of Americans* (1925), roman d'une écriture tout à fait inédite, exploratoire et souvent métafictionnelle. C'est avec l'Irlandais James Joyce (1882-1941) que Stein se sentait en compétition quant à l'innovation en écriture ; Joyce dont le recueil *Dubliners* (1914) marque l'entrée en littérature et dont le célèbre *Ulysses* (1922) constitue aujourd'hui encore LE roman de l'écriture novatrice, de toutes les audaces.

Or qui fut le premier éditeur d'*Ulysses* ? Sylvia Beach, chez qui les « perdus » se retrouvaient, ainsi que rue de Fleurus chez Stein, dans une librairie nommée Shakespeare & Co (qui sera aussi le titre des mémoires de Beach parus en 1956). Librairie fréquentée par toutes les avant-gardes littéraires, librairie qui devint maison d'édition et publia l'*Ulysses* refusé par Hogarth Press de Leonard et Virginia Woolf (1882-1941 ; mêmes dates pour elle et Joyce).



Sauf Stein et Beach, la plupart des auteurs ou acteurs de la Génération perdue rentrent aux États-Unis dans les années 1930. Et les auteurs d'écrire des nouvelles pour divers périodiques, là se trouvant pour la majorité la source essentielle de leurs revenus. Là et aux « mines de sel », selon une appellation qu'affectionnait (si l'on peut dire) Faulkner, qui accepta de travailler comme scénariste à Hollywood en 1932. Le Sud, l'ex « Sahara of the Bozarts » de H. L. Mencken, va révéler, dans le sillage faulknérien, une pléthore de novelliers 67

et nouvellières de qualité exceptionnelle qui ne se dément point, jusqu'à nos jours.

L'effet Faulkner

Des noms et des intitulés de recueils pour donner une idée de cette production : Eudora Welty (1909-2001) d'abord, longtemps la grande dame de la nouvelle états-unienne et des lettres du Sud, dont on avait publié des *Selected Stories* dès 1954 et dont on publiera les *Collected Stories* en 1980. Tels « rapaillages » disent éloquentement, en langage éditorial états-unien, la qualité et l'importance de l'auteure. Flannery O'Connor (1925-1964) ensuite, dont la courte vie est aux antipodes de la durée de celle de Welty, mais dont *Les braves gens ne courent pas les rues* (*A Good Man is Hard to Find*, 1955) et *Mon mal vient de plus loin* (*Everything That Rises Must Converge*, 1965), avec leurs pasteurs illuminés au Dieu vengeur, seraient partie intégrante des *Complete Stories* (1971) posthumes qui lui valurent le National Book Award cette année-là.

Autre auteure aux semblables qualités, Katherine Anne Porter (1890-1980), célèbre surtout pour son gros roman, *La nef des fous* (1962), devenu film, mais dont les recueils aux qualités supérieures, *L'arbre de Judée* (*Flowering Judas*, 1930), *La tour penchée* (1934) et *The Old Order: Stories of the South* (1955; non traduit, mais dont on lit aisément qu'il renvoie au Sud passé), donnent à lire un Sud déchiré entre un passé raciste et la chaleur des relations Noirs-Blancs dans certaines familles. Ces recueils vont mener aux *Collected Stories and Other Writings* (2008) — car Porter, essayiste et critique, écrivit pour bien des périodiques, ce qui lui permit de dire son allergie au genre de la « novella », « *a slack, boneless, affected word that we do not need to describe anything* » (« un mot lâche, sans colonne, prétentieux, dont nous n'avons nul besoin pour décrire quoi que ce soit »). « Novella », la question de la frontière entre *long* et *short* : les *Nouvelles exemplaires* (1613) de Cervantès (1547-1616), exemple canonique, contiennent pourtant une nouvelle (novella ?), « La petite Gitane », de

Il y a encore Tennessee Williams (1911-1983), dont une nouvelle, « Portrait d'une jeune fille en verre » (1941), qu'on peut lire dans le recueil *Le boxeur manchot* (1967), est à l'origine de *La ménagerie de verre* (1944), qui lança sa carrière de dramaturge ; il faut aussi mettre de l'avant le nom de Carson McCullers (1917-1967), auteure des romans — très célébrés par le cinéma — *Le cœur est un chasseur solitaire* (1940) et *Reflets dans un œil d'or* (1941), ce qui ne doit pas faire oublier son superbe recueil, *Ballade du café triste* (1951). Citons enfin le plus fin styliste de tous les romanciers-nouvelliers du Sud, peut-être : Truman Capote (1924-1984), l'auteur si connu de *In Cold Blood* (1965), « non fiction novel » qui invente le genre, ce qui ne doit pas faire oublier le recueil *L'arbre de nuit* (1949) ni cette grande novella justement classique qu'est *Petit déjeuner chez Tiffany* (1958).

Et ailleurs ou tout près

S'il y a les *stories* du Old South, il est aussi — c'est bien le cas de la Holly Golightly de Tiffany —, ailleurs, bien des histoires de jeunesse. Dont le recueil bien nommé de John Fante (1909-1983) — auteur trop oublié —, *The Wine of Youth* (posthume, 1985), regroupe les treize nouvelles de *Dago Red* (1940) et sept nouvelles postérieures. Nouvelles surtout autobiographiques d'un écrivain qui entretiendra avec H. L. Mencken une longue correspondance, nouvelles d'un Dago (immigré italien, en un sens péjoratif) en Amérique ; son fils, Dan Fante (1944-), auteur du récit-recueil *Régime sec* (2006 ; *Short Dog* en anglais), aura connu, comme son père — histoire de famille —, et l'alcool pécheur et l'écriture salvatrice. Il ne faut pas non plus passer sous silence les histoires inventant un monde nouveau : parmi elles, les *Chroniques martiennes* (1950) du très prolifique Ray Bradbury (1920-2012) seront très rapidement dépassées par une science-fiction plus audacieuse, bien que la réalité de la course à la conquête de l'espace leur confère des airs réalistes. Il y a la S.F., il y a aussi le polar, genres d'une immense popularité et dont certains auteurs sont parmi les plus risqué-tout

de la nouvelle états-unienne; catégorie polar, nommons une auteure remarquable qui a écrit des polars qui n'en sont point tout autant qu'ils en sont, la Texane d'origine mais Européenne de résidence Patricia Highsmith (1921-1995), romancière de cinq *Ripley*, et nouvellière de *L'amateur d'escargots* (1970; connu sous deux titres: *Eleven* et *The Snail-Watcher and Other Stories*) et de l'apeurant tout autant que réjouissant *Rat de Venise (et autres histoires de criminalité animale à l'intention des amis des bêtes)* (1975), à l'intitulé programmatique. Autre Texan, d'origine amérindienne celui-là, William Humphrey (1924-1997), le romancier de *Home from the Hill* (1958) dont Vicente Minnelli fit un film (1960) à succès, mais qui avait d'abord été l'auteur du recueil *The Last Husband and Other Stories* (1953) et qui sera plus tard celui *D'un temps et d'un lieu* (1968), dont la dernière nouvelle, maîtrisée mais douloureuse, « Le dernier des Caddoes », raconte la fin de la nation caddoe déportée du Texas en 1859.

Terminons (temporairement) ce parcours sur deux noms, deux auteurs considérables, l'un et l'autre d'origine juive et nés dans la région new-yorkaise: J. D. Salinger (1919-2010), l'auteur du roman fétiche *L'attrape-cœurs* (1951; *Catcher in the Rye*), au succès toujours assuré, mais aussi l'auteur de *Nouvelles* (1953; *Nine Stories*), aux qualités tout aussi dignes d'admiration; et Bernard Malamud (1914-1986), lui aussi, comme bien d'autres écrivains mentionnés dans les parties précédentes, auteur d'un roman de baseball à valeur de référence, *The Natural* (1952) — que le film *Le meilleur* (1984) avec Robert Redford a célébré tout en le trahissant —, mais surtout, l'auteur de ces deux recueils dont les intitulés disent déjà la folie et le plaisir d'écriture et de lecture, *Le tonneau magique* (1958) et *Les idiots d'abord* (1963). Ses *Complete Stories* paraîtront en 1997.

Autre auteur états-unien d'origine juive (d'où le « temporairement » d'il y a un moment), Isaac Bashevis Singer (1904-1991), Prix Nobel états-unien de littérature en 1978. Auteur d'origine polonaise, qui habite les États-Unis depuis 70 1935 et qui écrit en yiddish avant d'être traduit en anglais.

Qui dit mieux en matière de *melting pot*? Le très célèbre recueil *Gimpel le naïf* (1953), dont la nouvelle qui lui donne son titre parut d'abord la même année dans *Partisan Review*, traduite du yiddish à l'anglais par Saul Bellow. Cette nouvelle et le recueil donnèrent naissance à un type, le naïf Gimpel justement, inséparable — et pourtant — de son lieu polonais d'habitation.

L'afro-américanité, de même

Aux auteurs du Sud plus tôt évoqués, il faut ajouter les noms de deux écrivains afro-américains, l'une et l'autre originaires de cette région des États-Unis, les premiers de cette génération à faire connaître leurs points de vue doublement « colonisés » : le Sud l'était en regard du Nord, un Afro-Américain du Sud l'était donc à quel énième degré au regard d'un Blanc de ce même Sud ou du Nord ? Alors : Zora Neale Hurston (1891-1960), folkloriste, anthropologue et auteure — auteure longtemps négligée, de fait — qui avait fait paraître des nouvelles dès 1926 et 1933 et dont *Spunk: Selected Stories* (1985 ; *spunk*: cran, courage) allait paraître bien après son décès, reconnaissance retardée, que l'anthologie dirigée par Alice Walker, l'auteure à succès de *La couleur pourpre* (1982), avait devancée en faisant paraître en 1979 *I Love Myself When I Am Laughing... and Then Again When I Am Looking Mean and Impressive: A Zora Neale Hurston Reader*.

En second lieu — après Hurston par la chronologie —, qui est aussi un premier par sa reconnaissance, le nom de Richard Wright (1908-1980), l'auteur du très célèbre roman *Un enfant du pays* (*Native Son*, 1940), premier roman d'un auteur afro-américain à connaître un très large succès national, dont le recueil posthume, *Huit hommes* (1961), atteste de son écriture « courte » tout au cours de sa carrière et témoigne, la nouvelle « L'homme qui alla à Chicago » pouvant le souligner, que la « brève » pouvait raconter à sa manière un épisode de la vie de *Black Boy* (1945), épisode qui mena Wright de son Sud natal vers le Nord dans cette

vaste migration des Noirs entre 1910 et 1940, puis qui le mena vers la France. Ainsi que plus tard son descendant le plus « visible », James Baldwin (1924-1987).

Savante, la nouvelle ?

L'après-Seconde Guerre mondiale, en écriture novellièrre (mais aussi en écriture romancière), c'est surtout le savoir littéraire des auteures et auteurs qui le distingue. Jusqu'au début des années 1950 environ, les romanciers et romancières, les novelliers et novellières, souvent les mêmes, étaient des auteur(e)s *self-made*, de formation personnelle et artisanale. Dans l'ensemble, les novelliers *mainstream* furent des auteurs « populaires » — ce qui signifie ici le contraire exact d'auteurs « savants ». Leur savoir était savoir acquis par soi-même, tel celui de Washington Irving, Mark Twain, Herman Melville, comme aussi celui de Hawthorne et de Poe ou même de Hemingway, de Fitzgerald et de Faulkner. Leur écriture est née de leur pratique même de l'écriture, elle ne fut pas le fruit d'un apprentissage venant surtout de « l'extérieur ». L'auteur et critique états-unien Eric Miles Williamson écrivait en 2007, à la fin d'un article intitulé « A Brief History of the Short Story in America » :

My point, finally, is this: the American Short Story has its own unique history and pattern of development. This history and development is not the same as that of the American Novel, which is still a thriving medium and a medium with a wide range of aesthetic intent. The American Short Story, as a popular form, is extinct. Its descendent, the Short Story as Art Form, survives, albeit in the literary fringes of the culture⁴.

Dans le sillage d'un article écrit en 2004 par Jonathan Frantzen et auquel nous reviendrons, dans le sillage surtout

4. Eric Miles Williamson, « A Brief History of the Short Story in America », <http://bookcritics.org/blog/archive/a-brief-history-of-the-short-story-in-america> (page consultée le 5 avril 2014).

du prix Nobel de littérature accordé en 2013 à la nouvellière canadienne Alice Munro, on peut certes discuter la dernière phrase de Williamson, la nuancer. Car Poe, d'une part déjà, mais Henry James surtout avaient mis de l'avant la réflexion théorique sur les procédés d'écriture, James étant un authentique *high brow* de la nouvelle; et il suffit, d'autre part, de consulter la liste des ouvrages publiés par la majorité des auteurs de fiction états-uniens pour constater que la parution de leurs recueils de nouvelles joue d'alternance avec celle de leurs romans: les « *literary fringes of the culture* » (« dans les marges de la culture »). Alors ?

Que la nouvelle des États-Unis soit dorénavant « savante » apparaît indéniable: elle manie avec aisance les rouages de l'écriture, peut en discuter dans les nouvelles même, sinon en faire le sujet principal d'un texte. Diverses causes peuvent expliquer ce passage du *self-made* au savant; nous retiendrons les suivantes: la présence d'éditeurs intellectuels (*editors*: les personnes qui lisent et bonifient — disons — les manuscrits soumis à leur critique; « conseiller littéraire » pourrait être une bonne traduction) chevronnés, « savants », dans les grandes maisons d'édition; les très nombreux ateliers d'écriture donnés par un nombre toujours croissant de maisons d'enseignement; le fait que bien des auteur(e)s de nouvelles sont eux-mêmes des professeurs patentés dans les universités, entre autres; enfin, autre forme d'école, de lieu d'enseignement ou d'édition (avec *editor*), la présence de revues qui publient des nouvelles — ainsi que, depuis le début, des imprimés aux États-Unis — et dont les exigences littéraires sont à la fois de plus en plus relevées et de mieux en mieux établies; sans oublier l'importance des nombreux prix qui saluent la parution et de nouvelles et de recueils.

Les *editors*

Il faut insister sur la présence d'*editors* de grande qualité dans les maisons d'édition. La situation qui prévaut à compter de la seconde moitié du xx^e siècle n'est pas entièrement nouvelle. Il est impossible de ne pas évoquer ici le nom de

Maxwell Perkins (1884-1947), conseiller littéraire tout aussi doué chez Charles Scribner's Sons à partir de 1910 que les écrivains qu'il prit sous son aile. Un exemple : Thomas Wolfe (1900-1938), dont le talent océanique produisait des romans de grande prolixité, ce que Perkins sut lui faire comprendre, et son exemplaire recueil, *De la mort au matin* (1935). La grandeur de Wolfe, qui a marqué l'écriture d'auteurs aussi divers que Kerouac, Ray Bradbury et Philip Roth, c'est aussi la patience intelligente de Perkins. Qui conseilla de même Fitzgerald (le problème dans ce cas était l'alcoolisme et les mondanités) et Hemingway, que Fitzgerald lui avait présenté. C'est lui qui découvrit l'homme politique antiapartheid sud-africain Alan Paton (1903-1988), qui deviendra l'auteur du très célèbre *Pleure, ô pays bien-aimé* (1948). Perkins avait l'œil, le bon.

S'il est un conseiller littéraire de semblable influence en cette seconde moitié du xx^e siècle, c'est sans doute le nom de Gordon Lish (1934-) qui bien vite s'impose. Diplômé en anglais qui avait souvent affronté son prof de création littéraire, il était un adepte de la Nouvelle Critique. Il devint *editor* de la revue *Esquire* en 1969, où il fut bientôt connu comme « Captain Fiction » (ses ouailles, protégés ou soldats se nommaient, entre autres, Richard Ford, Barry Hannah, Cynthia Ozick et Don DeLillo) avant de devenir *senior editor*, de 1977 à 1995, dans la vénérable maison d'édition Alfred A. Knopf (que Random House, fondée en 1927, achètera en 1960). Surtout, il fut le conseiller littéraire de Raymond Carver (1938-1988), sans l'ombre d'un doute LA référence essentielle en pratique de la nouvelle aux États-Unis ; Carver qui suivit des cours de *creative writing*, à la fin des années 1950, du romancier John Gardner (1933-1982), mentor important, avant d'être lui-même *visiting lecturer* (professeur invité) en 1973 à l'atelier de création littéraire offert à l'Université d'Iowa par John Cheever.

Carver et Lish

La première nouvelle de Carver, faulknérienne d'inspiration, « *The Furious Seasons* », parut en 1961. Son premier recueil, à travers vingt métiers, vingt misères et l'alcoolisme, *Tais-toi, je t'en prie*, ne parut qu'en 1976, mais son contenu est formé de nouvelles écrites entre 1961 et 1974. Son dernier recueil, *Elephant* (1988), contient entre autres la nouvelle « *Errand* » (d'abord parue le 1^{er} juin 1987 dans *The New Yorker*). Ses *Short Cuts: Selected Stories* parurent en 1993 pour accompagner la sortie du film « *couturier* » de Robert Altman ; ses *Collected Stories* paraîtront en 2009.

Pourquoi accorder tant d'importance à Carver et donc à Lish ? Parce que Carver est l'icône par excellence de ce qu'on a appelé le « minimalisme » en écriture états-unienne, d'après une pratique (« une notion poreuse », selon Jean-François Duclos⁵) née dans la décennie 1960 que le « *Less is more* » bien connu peut résumer ; décrire le plus mince, le plus élémentaire, mais alors le décrire sans rien laisser de côté, c'est traduire la vie courante selon toutes ses variantes et ses manifestations —, c'est lui rendre justice.

L'écriture selon les recueils de Carver, simple, précise, qui met en scène du quotidien sans grimage, est devenue une référence telle que tout recueil qui s'approche de cet univers provoquera l'évocation de son nom. Même de manière analeptique, pourrait-on dire ; ainsi, Laffont n'hésite pas à écrire : « Considéré comme le père spirituel de Raymond Carver » lorsqu'il publie dans l'édition de poche le très attachant recueil *Onze histoires de solitude* (*Eleven Kinds of Loneliness*, 1962) de l'auteur trop tôt disparu Richard Yates (1926-1992). En quatrième de *Ce que savent les saumons* (1999), dur-tendre recueil d'Elwood Reid dont l'action se

5. Jean-François Duclos, « Le minimalisme a-t-il existé ? », *Acta fabula*, vol. 13, n° 7, notes de lecture, septembre 2012, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7211.php> (page consultée le 15 avril 2014). On a même utilisé les expressions « *K Mart Realism* » et « *Dirty Realism* » pour rendre compte d'un réalisme social qui n'épargne pas le lecteur. De quoi réveiller la mémoire des « *muckrakers* » nommés ainsi par Theodore Roosevelt !

déroule en Alaska et ailleurs mais toujours chez des déjantés ordinaires, Albin Michel écrit : « Avec une puissance et une sincérité qui évoquent Raymond Carver... »

Gallimard n'est pas en reste, alors que la quatrième de *Quelque chose est là-dehors et autres nouvelles* (2001), tendre, subtil, brutal et chaleureux huitième recueil de Richard Bausch (1945-), donne à lire : « Son œuvre, plusieurs fois distinguée, s'inscrit dans la tradition des grands nouvellistes nord-américains tels que Raymond Carver, Richard Ford... » Il ne fallait pas ici omettre le nom de Ford (1944-), auteur très tôt associé à Carver, dont il reconnaît sans hésitation l'influence ; et c'est lui qui a beaucoup insisté pour qu'on redonne à Richard Yates toute l'importance que mérite son œuvre.

Le minimalisme de Carver est le sujet de bien des discussions, car l'intervention de Lish y est pour beaucoup dans l'écriture carverienne nette, précise, sans fioritures, maîtrisée ou menée jusqu'à tout juste en deçà de la sécheresse. Cette question a tant passionné et passionne encore la critique qu'il est possible de lire dorénavant deux versions des textes de Carver : les originaux et les mêmes, édités par Lish. Les opinions sont contrastées, bien sûr ; n'empêche que ce débat dit assez bien le rôle d'importance des conseillers littéraires. Pour le meilleur comme pour le pire — car s'ils peuvent bonifier un texte, ils peuvent aussi penser d'abord au succès, à la rentabilité des textes.

« **Errand** » et Tchekhov

Nous avons évoqué « Errand » de Carver (« Les trois roses jaunes », en français ; « *errand* » signifie « course », « commission », comme dans « faire une... ») ; il faut y revenir. Car cette nouvelle, dont l'intitulé français n'est pas sans rappeler *Les trois sœurs* (1901), pièce de théâtre de l'auteur russe Anton Tchekhov (1860-1904), raconte précisément les attaques de la maladie, à compter de 1897, qui vont mener à la mort — à laquelle nous assistons —, du grand auteur russe à Badenweiler en juillet 1904. D'un double point de vue : celui de Tchekhov et de son entourage, mais aussi celui du « chasseur blond »,

du garçon de chambre qu'Olga Knipper, l'illustre comédienne du Théâtre d'art de Moscou qui était l'épouse de Tchekhov, charge d'une course : se rendre chez l'ordonnateur de pompes funèbres le plus réputé de la ville en veillant bien à n'alerter personne, « le tapage, tout cela viendra bien assez tôt ». Tout Tchekhov et tout Carver sont là : la mort du Grand ne doit pas distraire du rôle essentiel du Petit. Sans oublier l'hommage que cette nouvelle, qui convoque pourtant le *théâtre* tchékovienn, constitue pour le nouvellier Tchekhov, auteur sous une multitude de pseudonymes, entre 1880 et 1903, de plus de 800 nouvelles, dont 122 et 120 pour les seules années 1885 et 1886.

Sauf qu'il n'y a pas que la quantité, il y a surtout l'extraordinaire qualité des « grandes » nouvelles de Tchekhov, telles « Une banale histoire », « La dame au petit chien » ou « Les ennemis », qui font de lui LA référence quasi universelle en nouvelle. Ainsi, quand John Cheever (1912-1982), à juste titre, sera désigné comme « le Tchekhov des banlieues » des États-Unis, il ne saurait demander consécration de plus haut niveau ; son recueil de 61 nouvelles (une quasi-anthologie), d'une langue si déliée et si élégante, si polie et si intransigeante pourtant, *The Stories of John Cheever* (1978) — dont certaines des nouvelles sont regroupées sous le titre *Déjeuner de famille* (2007) chez Gallimard —, ce superbe recueil ne démerite surtout pas de la production nouvellière du très réservé maître russe. Et, dans le sillage de Carver, les carveriens de devenir souvent — la critique a ses rites — des tchékoviens. Faut-il s'étonner que Richard Ford soit le compilateur d'*Essential Tales* de Tchekhov, paru en 1999 ?



Les ateliers d'écriture, d'une part, le fait que bien des auteur(e)s sont eux-mêmes des nouvelliers et nouvellières — des auteurs et auteures de fiction. Pragmatiques en ce qui touche l'écriture ainsi qu'ils le sont dans à peu près toutes les sphères de l'activité, dégagés de la notion romantique 77

d'inspiration sans nier qu'elle puisse se manifester si on sait y faire, certains que l'acte de création littéraire peut s'apprendre ainsi qu'on peut apprendre à peindre ou à jouer d'un instrument de musique, les États-Uniens, en leurs établissements d'enseignement, ont très tôt mis au programme des parcours littéraires possibles les cours de *creative writing*, les *writers' workshops* et autres cours de création littéraire.

Iowa, 1897

À tout seigneur premier tout honneur mérité, dirons-nous, le *Writers' Workshop* de l'Université d'Iowa est l'atelier d'écriture réputé entre tous. Les premiers cours de création littéraire, cours de poésie, furent offerts à l'université dès... 1897; l'Iowa, État du Midwest états-unien, devint territoire du pays en 1803 et deviendrait un État de l'Union à compter de 1846, sa vocation étant d'abord rurale — l'université de cet État-là en 1897, en pleine situation de *frontier*, se mit à offrir des cours de création littéraire. Pragmatisme, audace et pressentiment; le *Workshop* devint une entité autonome à compter de 1936.

Le succès du programme provint tout autant des auteurs prestigieux que Paul Engle (1908-1991), son directeur de 1941 à 1965, réussit à y attirer que des succès critiques ou de vente que, comme auteurs, des étudiants diplômés du programme connurent bientôt. Et aussi — ne rien oublier — des montants substantiels investis par des mécènes dans le programme. À compter de la fin du second conflit mondial, un grand nombre d'universités vont offrir des cours de *creative writing*. S'il faut donner un exemple... en provenance de l'Université d'Iowa: où donc John Irving (1942-) a-t-il appris tout autant les secrets de la lutte gréco-romaine que ceux de l'écriture? À écrire des chapitres de roman qui peuvent d'abord être publiés en revue comme des nouvelles autonomes? Là, où l'un de ses profs, qui sera sa vie durant son conseiller, se nommait Kurt Vonnegut (1922-2007), et où l'une de ses consœurs d'études se nommait Gail Goodwin (1937-), l'auteure du recueil *Mister*

Exemples déjà évoqués : Lorrie Moore (1957-), dont un extrait du premier recueil (quatre autres vont suivre, dont *Collected Stories* en 2008) est donné en épigraphe. Or ce premier recueil fut d'abord un travail universitaire menant à un diplôme de maîtrise en création. Si E. M. Williamson, par ailleurs, parle de la nouvelle aux États-Unis ainsi que nous l'avons lu, il le fait en toute connaissance de cause : il a lui-même étudié la création sous Donald Barthelme (1931-1989), auteur de plus d'une dizaine de recueils de nouvelles dont *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* (1968), sans doute l'un des plus postmodernes des nouvelliers états-uniens, avec Robert Coover (1932-), auteur de *La flûte de Pan* (*Pricksongs and Descants*, 1969), ou Susan Sontag (1933-2004), théoricienne de la photographie et auteure, parmi des romans et des pièces de théâtre, du recueil *Moi, etcetera* (1977) ; telle attitude envers l'écriture aurait fait le bonheur de Gertrude Stein, à n'en point douter ! Le titre même du recueil de Barthelme (*Pratiques indicibles, exécrables, actes affectés, contre nature* ; au choix) décrit bien son écriture en regard de la tradition *mainstream*.



Revue et prix littéraires. À titre d'exemples, nous ne retiendrons que trois noms de revues, alors qu'on pourrait aisément leur ajouter ceux de *Atlantic Monthly*, *Harper's* — ou même *Playboy* ; à vrai dire, une nouvelle publiée là par un « nom » fournit une solide caution intellectuelle au mensuel et une rentrée d'argent fort importante à l'auteur, Irving le sait. Les trois noms : *The New Yorker*, *The Paris Review* et *The Georgia Review*. Dates de naissance : 1925, 1953 et 1947.

De trois périodiques

Des trois, il est bien certain que *The New Yorker* dispose du pedigree à la fois le plus connu, le plus célébré, le plus huppé aussi. N'entre pas là, ne publie pas là qui veut ; 79

et on peut se voir refuser une nouvelle alors même qu'on se croyait auteur de la maison ou quelque chose d'approchant. Le logo de *The New Yorker*, ce dandy à haut-de-forme qui suit de son lorgnon un petit volatile qui va bientôt se poser sur le T du nom du magazine, ce logo-là est comme celui des Yankees de la ville, avec uniforme à *pinstripes* (rayures; le mot *pinstripes*, en baseball, signifie Yankees) et le NY aux deux lettres harmonieusement entrelacées.

L'appellation contrôlée *TNY*, c'est une écriture surprenante, distinguée. Qui toujours demeure bien consciente de ses moyens, tout à la fois engagée dans ce qu'elle raconte, mais distanciée aussi, on ne se laisse pas aller — et si on se laisse aller, il faut que telle attitude soit du genre déjanté-maîtrisé; une écriture qui, par ailleurs, ne doit pas oublier les codes de la maison. Le meilleur cours d'écriture *TNY*: lire d'Ann Beattie (1947-) le recueil *Nouvelles du New Yorker* (2011), 16 nouvelles publiées sur 30 ans, entre 1974 et 2004. Constatation de l'ensemble de la critique: l'humanité des personnages prend du galon à mesure que passe le temps de production «beattiesque», puisque son nom fait naître un adjectif qui décrit sa manière d'écrire. Pour tout dire: être publié dans *TNY*, cela constitue comme un seing d'excellence, ce que comprend fort bien le Sherwin de la nouvelle «Effrayante symétrie» de l'auteur amérindien Sherman Alexie (1966-), dont un extrait est donné en épigraphe — tout ce recueil est en soi une aventure, Alexie n'hésitant pas à faire d'un poème une nouvelle de son recueil.

Le premier texte éditorial de *The Paris Review* fut écrit par William Styron dans la livraison originelle de la revue: il disait la volonté des fondateurs, Peter Matthiessen et George Plimpton pour nommer ces deux-là, de donner la parole aux créateurs d'abord, et aux critiques, sans doute; mais aux créateurs avant tout, le discours critique prenant partout ailleurs ample place. Ce qui distinguera *TPR* des autres lieux littéraires: les interviews menées sous l'intitulé «Writers at Work»; ce sont les écrivains eux-mêmes qui, à leur manière,

80 font œuvre de critique. Ces entrevues sont tout ce qu'il y a

de précieux ; et aujourd'hui, deux gros volumes les recensant sont disponibles en français chez Christian Bourgois.

Qu'il s'agisse des auteurs publiés ou interviewés, le tableau est de prime grandeur ; une anthologie intitulée *Object Lessons* (2012) a regroupé 20 nouvelles parues au fil des ans ; parmi les anthologisés très contemporains, il faut citer Lydia Davis (1947-), lauréate du Man Booker International Prize en 2013. Ses *Collected Stories* avaient paru en 2009, certaines *stories* pouvant être aussi courtes qu'une ligne ; il faut citer aussi Jeffrey Eugenides (1960-), romancier célébré de *Virgin Suicides* (1993) — adapté au cinéma (1999) par Sofia Coppola — et dont le premier recueil, dûment promis, est attendu avec impatience ; il présente dans cette anthologie un texte de son compatriote Denis Johnson (1949-), auteur du recueil *Jesus' Son* (1992).

The Paris Review va déménager son siège social de Paris à New York en 1973 ; en 2007, un article du *New York Times* affirme que la revue constitue une couverture pour la CIA. Émoi, on l'imagine. Matthiessen sera clair : il a « inventé » la revue pour « couvrir » ses activités d'espion, mais la revue, elle, n'a rien eu à voir avec l'espionite. Ce qui conforte l'idée que la littérature mène à tout, pourvu qu'on n'en sorte pas !

The Georgia Review, publiée par l'Université de Géorgie, c'est la rencontre de la création et de la critique savante : chacune des livraisons contient des textes de création, prose ou poésie, des essais photographiques de même qualité, et des études critiques de haut niveau. Parmi les nouveaux publiés, le Louisianais afro-américain Ernest J. Gaines (1933-), romancier de *Colère en Louisiane (A Gathering of Old Men, 1983)* et auteur du recueil *Mozart and Leadbelly : Stories and Essays* (2005), au si merveilleux titre ; car si on connaît Mozart, peut-être est-il besoin de rappeler que le nom de baptême de Leadbelly était Huddie Leadbetter (1885-1949) et que ce Louisianais d'origine afro-américaine, qui séjourna souvent en prison, était surtout un musicien et un compositeur de blues et de country-folk blues, auteur du classique *Goodnight Irene*, qu'il enregistra en 1933 ; et puis, 81

associer « *stories and essays* » en sous-titre d'un recueil, cela renvoie à une longue pratique du *short text* aux États-Unis. Ajouter à celui de Gaines les noms de T. C. Boyle (1948-), dont on peut lire et les *T.C. Boyle Stories* (1998) et les *T.C. Boyle Stories II* (2013), et de Mary Hood (1946-), nouvelle de *How Far She Went* (1984), publié par les Presses de l'Université de Géorgie.

Les prix

Et les prix littéraires ? À vrai dire, ils sont si nombreux que nous serons bref comme il ne le faudrait pas ; essayer de les évoquer et d'en bien montrer le réseau constituerait un article en soi. Soulignons seulement le Prix de la nouvelle O. Henry décerné depuis 1919, le nom rendant hommage à O. Henry, pseudonyme de William Sydney Porter (1862-1910), nouvellier dont les chutes arrivaient (presque) toujours à étonner. « Fleur », l'une des nouvelles de *La décapotable rouge* (2009) de l'auteure d'origine amérindienne Louise Erdrich (1954-), a reçu le O. Henry en 1987 ; son talent lui en valut bien d'autres depuis, dont le National Book Award for Fiction en 2012. Louise Erdrich, c'est la Toni Morrison amérindienne : le réalisme magique des ancêtres a là toute liberté de se manifester. Et l'on peut passer de ces prix au PEN-Faulkner qui a salué *Danses de guerre* d'Alexie, ou encore au Pulitzer, le recueil *Interpreter of Maladies* (1999) valant à Jhumpa Lahiri (1967-), d'origine bengali, ce prix prestigieux en 2000 ; cette même année, *Les pieds dans la boue* (*Close Range: Wyoming Stories*, 1999) d'Annie Proulx (1935-) était finaliste au même prix décerné à un ouvrage de fiction ; ce recueil de Proulx contenait « Brokeback Mountain », nouvelle d'abord parue dans *The New Yorker* du 13 octobre 1997 et qui devint en 2005 le film à succès de Ang Lee.

Conclusion ?

Et alors, elle se porte comment, la nouvelle aux États-Unis ? Plutôt fort bien à vrai dire, et même très bien. Nous n'allons surtout pas mettre en doute le point de vue de Jonathan

Franzen (1959-), l'auteur du célèbre roman *Corrections* (2001) dont le jugement critique est par ailleurs une valeur sûre. Dans un article, « "Runaway": Alice's Wonderland⁶ », publié le 14 novembre 2004 dans *The New York Times*, Franzen rendait compte du recueil *Runaway* (2004; lauréat du prix Giller entre autres) d'Alice Munro. Surtout, il rendait hommage au talent de nouvellière de son auteure canadienne. Après avoir souligné que Charles McGrath, dans le prestigieux *New York Times Book Review*, avait comparé les auteurs de nouvelles à « des gens qui apprennent le golf en s'entraînant sur un *practice*, sans jamais s'aventurer sur un vrai terrain » — sur un 18 trous —, Franzen écrit :

Et pourtant, malgré le statut de paria de la nouvelle, ou peut-être à cause de cela, un fort pourcentage de ce qui s'est écrit de mieux depuis vingt-cinq ans — les auteurs que je cite instantanément quand on me demande ce qu'il y a de génial à lire — est constitué de nouvelles. Il y a la Papesse elle-même (« *the Great One Herself* » en anglais), *i.e.* Alice Munro, bien sûr. Mais il y a aussi Lydia Davis, David Means, George Saunders, Lorrie Moore, Amy Hempel, le regretté Raymond Carver — tous étant de purs ou presque purs nouvellistes — et un plus large groupe d'écrivains qui se sont exprimés dans des genres divers (John Updike, Joy Williams, David Foster Wallace, Joyce Carol Oates, Denis Johnson, Ann Beattie, William T. Vollmann, Tobias Wolff, Annie Proulx, Tom Drury, feu Andre Dubus) mais qui me semblent plus à l'aise, plus fidèles à eux-mêmes, dans le genre court.

Et comme pour en ajouter juste un peu plus et nous faire pardonner l'omission de noms bien importants qui pratiquent la nouvelle de manière fort originale, nous allons citer en terminant les noms de Susan Minot (1956-), auteure

6. Texte que nous citerons selon sa version française, « Lisez Munro ! Lisez Munro ! », parue dans le *Magazine littéraire*, numéro spécial intitulé « 10 grandes voix de la littérature étrangère », n° 534, août 2013, p. 56-59.

du recueil *Sensualité et autres nouvelles* (1989); du Cajun Tim Gautreaux (1947-), le merveilleux auteur de *Waiting for the Evening News. Stories of the Deep South* (2010), qui regroupe deux recueils antérieurs (de 1996 et 1999); de Ben Fountain (1958-), dont les *Brèves rencontres avec Che Guevara* (2007) lui valurent le prix PEN/Hemingway; et surtout, surtout, du poids lourd de l'écriture états-unienne, Jim Harrison (1937-), qui n'écrit pas des nouvelles mais des novellas, n'en déplaise à K. A. Porter, ce qui n'empêche pas l'éditeur de 10/18 de parler de ses nouvelles (c'est de quelle longueur, une *short story*?), celles, par exemple, des recueils *Légendes d'automne* (1979; en anglais *Legends of the Fall* — «*fall*», à la fois «chute» et «automne») ou de *L'été où il faillit mourir* (2005). Harrison, dont «la densité au mot carré», selon la formule d'un ami, se révèle incomparable.

Les lignes qui précèdent peuvent ressembler à des listes de noms et de titres, au pire à du *name dropping*. Qu'on se rassure : elles visent seulement à souligner que la *short story made in USA*, avec rime au rendez-vous ici (!), a conservé toute sa vitalité en dépit des annonces nombreuses de sa disparition plus ou moins prochaine; qu'elle demeure *very USA* malgré toutes les influences de toutes provenances, et que bien des lieux d'édition aiment toujours faire paraître une *short story* puisque celle-ci sera lue.

Et si la *short story* était le genre par excellence d'un pays qui privilégie le bref et le rapide ? Le genre qui, tout aussi impérialiste que le roman qui absorbe tous les genres selon Marthe Robert⁷, mais en plus (ou moins) bref, réussit à toujours traduire le *mainstream* états-unien à travers tous ses avatars comme à travers toutes les évolutions et les transformations des paramètres de toutes les écritures de fiction brève ?

7. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», [1972] 1977, 365 p. [p. 14 et suiv.].