

VARIA

Considérations sur l'art de la nouvelle

Gaëtan Brulotte

University of South Florida

RÉSUMÉ

La nouvelle procède du conte oral mais s'en distingue au 19^e siècle avec le développement des périodiques où elle prend des formes spécifiques. Dès le départ, elle est plus existentielle, moins didactique, plus innovatrice et affiche des traits qui lui confèrent une configuration singulière (structure antithétique, monologisme, distanciation, exotisme). Tout au long du 20^e siècle jusqu'au 21^e siècle, elle se diversifiera dans sa forme avec des intrigues atténuées, l'incorporation de la polyphonie, sa proximité du poème en prose, ou des fins ouvertes. Pour terminer cet article aborde une technique d'écriture moderne appelée le haptisme qui consiste à détourner des formes discursives banales comme le mode d'emploi, la recette ou la liste pour leur conférer une dimension littéraire et renouveler l'art narratif du bref. L'auteur cherche à montrer les avantages qu'il tire de ce procédé dans son propre travail créateur.

MOTS-CLÉS: nouvelle – conte – genre littéraire – histoire littéraire – formes brèves – création littéraire – techniques d'écriture – haptisme – hybridité textuelle

Conte et nouvelle: Les différences

La nouvelle au sens moderne du terme est une forme brève qui s'est développée dans la seconde moitié du 19^e siècle partout dans le monde (France, Italie, Russie, Japon, Angleterre, États-Unis et Canada français), alors qu'elle se distinguait progressivement du conte oral. Aux origines de son histoire, elle a pu s'en inspirer mais déjà à la fin du 19^e siècle, avec l'explosion des périodiques, elle inaugure ce qui sera sa propre tradition et qui sera essentiellement écrite.

Dès cette époque, on peut noter que la nouvelle exploite la réduction d'une autre manière que le conte. La réduction de la nouvelle est volontaire (l'auteur s'applique à resserrer) et se rapproche d'un régime poétique et économique; dans le conte, la réduction est codée et comme naturelle à sa transmission orale, ce qui tend à le ramener à ses noyaux narratifs de base.

Dans sa structure d'ensemble et dans son écriture, la nouvelle est moins stéréotypée que le conte: elle est plus complexe sur le plan narratif parce qu'on n'a pas à la rendre transmissible oralement.

La nouvelle est aussi plus existentielle et moins didactique ou moralisatrice dans sa thématique, elle recoupe l'expérience personnelle, avec des personnages à caractère plus humain, alors que dans le conte les faits relèvent souvent du merveilleux, le décor est irréel ou conventionnel, les personnages sont symboliquement manichéens (bons/mauvais) et décrochés du quotidien, l'intrigue débouche toujours sur une morale explicite, ce pourquoi on utilise les contes à des fins éducatives pour les enfants.

La nouvelle tend aussi à être plus innovatrice dans sa forme parce qu'elle échappe justement davantage à la codification et s'associe plus aisément à l'expérimentation narrative et à la recherche scripturale. La nouvelle repose essentiellement sur un style très personnel, qu'on souhaite original, reflet d'une vision plus marginale du monde. La langue y est stylisée, plus poétique, plus opaque, alors que dans le conte elle est transparente, blanche, moins travaillée par une voix intérieure. Le conte n'a pas à développer de stratégies narratives raffinées. Il est fortement fonctionnel, alors que la nouvelle est davantage indicielle, pour reprendre la terminologie de Barthes: les personnages et les décors y sont davantage décrits, circonscrits; les états d'âme et l'atmosphère y ont un rôle important.

La nouvelle évite les conventions puisqu'elle œuvre à contester et à transformer l'ordre des choses. Son propos consiste à faire exploser toute croyance en un ordre établi et à rendre sinon plus dérisoire du moins plus discutable la préoccupation morale. Le conte, lui, au contraire, conforte, consolide un ordre moral, ordre que la nouvelle souvent conteste. Le conte est le genre de la maîtrise, la nouvelle est celui de la déprise. La nouvelle est ainsi symptomatique d'une crise de la conscience moderne. Elle est le fait d'un Sujet rongé par le doute, et conscient que des choses lui échappent, puisque son développement –voilà qui est important- coïncide avec la découverte de l'inconscient. C'est ce genre encore mal défini qui apparaît, dans sa singularité, à la fin du 19^e siècle et au tournant du 20^e siècle et qui s'affirme en se diversifiant tout au long du 20^e siècle.

Dans le monde anglo-saxon, la naissance de la nouvelle comme genre a été conscientisée et théorisée très tôt: événement peut-être unique dans l'histoire d'un genre, on en connaît même avec précision la date de naissance, avec un article du 5 juillet 1884 de Brander Matthews "Short-stories."¹ Ce critique considère la "Short-story" comme un genre en soi, distinct par essence, nature et forme, du roman et du conte. La promotion du mot et du genre va accélérer le déclin du conte. Par son caractère inusité dans le paysage littéraire traditionnel la nouvelle devient alors le vecteur de la modernité et de ses bouleversements éthiques et esthétiques. C'est aussi un "art de l'intériorité qui a su négocier la fracture épistémologique de la relativité et du Modernisme, le passage de la totalité à la fragmentation."²

Nouvelle et avant-garde

Selon Lukacs, la nouvelle apparaît aussi lorsque la littérature commence à conquérir le social ou, au contraire, lorsqu'elle a achevé cette conquête. Si elle connaît un âge d'or à la fin du 19^e siècle, c'est sans doute lié aux changements sociaux qu'ont connus de nombreux pays industrialisés à cette époque.

Une part de la théorie littéraire sur la nouvelle insiste sur le fait qu'elle est parfois en avance sur le roman. Sans doute parce que le processus d'élaboration d'un roman coupe son auteur de la chevauchée sociale pendant un long temps.

La nouvelle est aussi en avance parce que plus libre et traitée avec moins de sérieux que le roman, et donc moins sujette à la censure et aux lois du marché, quoique des nouvelles aient pu faire scandale dans l'histoire de la littérature parce que plus audacieuses sur tous les plans.

La nouvelle classique: ses traits

Au cours de l'âge d'or à la fin du 19^e siècle, la nouvelle affiche des traits qui lui sont particuliers et qui constituent ce qu'on appelle la nouvelle classique. Comment se caractérise ce type de nouvelle? Le premier trait qu'on peut y relever est que celle-ci travaille sur l'exceptionnel et le

paroxysme.³ Chacun des traits des personnages y est porté à son maximum d'intensité. Les caractérisations y sont frappantes et outrancières.

La nouvelle est aussi amenée à privilégier les effets de structure sur l'examen et le développement des caractères, et donc les personnages ne sont guère approfondis. Cette primauté de la structure sur la construction des personnages constitue une caractéristique importante de la nouvelle classique et la structure privilégiée est celle de l'antithèse, pour la forte tension qu'elle engendre: on y met en scène un monde organisé en profondeur par des oppositions.

Lorsque la tension antithétique se décharge, au moment où sont mis en contact les extrêmes opposés, on obtient la fameuse "pointe," qui culmine généralement dans la conclusion et par laquelle on a si souvent tenté de définir le genre.

Puisque les nouvelles de la fin du 19^e siècle sont d'abord publiées dans des périodiques (et la plupart du temps elles ne le sont que là), elles doivent se soumettre à des critères de longueur et de lectorat. Parmi ces critères, figure justement l'exotisme, autre caractéristique de la nouvelle classique. Le sujet des narrations brèves prend souvent la forme de chroniques de voyage où on aime cultiver le spectacle de l'étranger et de l'étrange, notamment en jetant un regard "persan" sur le pays visité ou sur le pays d'origine et ses mœurs quand on y revient après une longue absence.

Le mode d'action propre de la nouvelle classique passe par l'établissement d'une mise à distance maximale entre le lecteur et le spectacle. Pour mettre à distance les personnages, elle recourt encore à tous les procédés de la satire et de l'ironie. Le narrateur se fait souvent un devoir de discréditer les personnages ou de les disqualifier, de sorte qu'ils deviennent des parangons de la médiocrité. On les enferme dans des jugements qui résument la distance qui les sépare des lecteurs.

Ce point de vue, qu'on appelle aussi celui de Sirius, constitue une autre composante emblématique de la nouvelle classique. Il consiste à présenter dans une lumière nouvelle une réalité trop familière au lecteur, ou avec une vivacité saisissante, un spectacle que nous ne savons pas voir, tels que des personnages que nous avons côtoyés sans les remarquer. Et on retrouve, ici, cette sorte d'appréhension particulière du monde qui le présente dans une certaine étrangeté.

La nouvelle classique est enfin un genre résolument monologique, aux antipodes de la polyphonie. Elle n'accorde pas au héros une voix à part entière, égale en droit à toutes les autres et à celle du narrateur. Le narrateur a le dernier mot sur les situations en jouant la carte de l'extériorité.

Diversification

Au 20^e siècle, la nouvelle classique, loin de disparaître, continue de se développer mais en augmentant son efficacité et en faisant bouger ses paramètres. En parallèle, apparaîtront peu à peu, et surtout dans la seconde moitié du siècle, des narrations brèves où la structure antithétique aura tendance à s'estomper pour donner des textes sans forme arrêtée comme ceux que traverse le monologue intérieur, ou des textes proches du poème en prose. L'intrigue finira par s'atténuer et la polyphonie fera son apparition. Dans ces nouvelles, la distance ne sera souvent plus de mise, surtout si le but est de transmettre simplement un état d'âme aux lecteurs ou si elle se rapproche du dialogue théâtral. L'auteur n'aura plus nécessairement le dernier mot sur son texte et sur ses personnages. En progressant vers la fin du siècle, le genre connaîtra une diversification extraordinaire, se développant et se complexifiant en de multiples sous-genres.

Un même recueil peut rassembler des textes qui comportent des structures narratives diverses et des microcosmes différents. Certains artistes du bref, surtout au Québec où les auteurs de nouvelles aiment innover sur le plan formel, se livrent à la stylisation et à l'expérimentation à un point tel qu'écrire une nouvelle revient à réinventer un hypoggenre littéraire chaque fois. Au Québec, on a même senti le besoin de changer de nom pour désigner les nouveaux artistes du bref en les appelant *nouvelliers* (pour faire pendant à romancier) en partie pour les distinguer des anciennes pratiques des nouvellistes, mais aussi pour conférer une identité plus appuyée aux praticiens du genre, lesquels sont plus raffinés que jamais.

Au 21^e siècle

Au tournant du 21^e siècle, le genre lui-même semble en voie de connaître une mutation historique. Il est devenu si dynamique et si diversifié, que nombre de ferveurs créatrices se revendiquent plutôt, en une logique différente de la brièveté, de la pratique indéterminée des *formes brèves*, de préférence au fait de se sentir enfermées dans un genre spécifique comme celui de la nouvelle. On a pu évoquer en ce sens des auteurs contemporains en France qui considèrent la nouvelle comme vieux-jeu et qui penchent davantage vers *l'art du bref* en général. De leur côté, les lecteurs paraissent approuver cette orientation si l'on en juge par les réussites spectaculaires de certains recueils de petites proses comme ceux que Philippe Delerm ou Christian Bobin ont publiés et qui se tournent vers le quotidien le plus humble, remplaçant ainsi la thématique de l'extraordinaire par l'ordinaire. La notion de *texte court* a enfin l'avantage d'intégrer aussi bien la fiction que ce qui n'en est pas, l'intransitivité de la poésie autant que la narration, bien que cet art bref tende parfois à s'éloigner du narratif. Sans doute alors assistons-nous à une ouverture sur un art protéiforme de la brièveté où les nouvellistes de la tradition et les *nouvelliers* de la dernière mouture pourraient bien ne représenter qu'une pratique restreinte au sein d'un domaine plus étendue, que l'on pourrait appeler celui des *brévistes* ou des *bréviers*... La nouvelle semble bien donc déjà en train d'être redéfinie ou resituée dans une sorte de vaste atomisation en cours de la littérature.

Le haptisme

Puisqu'on m'a demandé de venir vous en parler un peu, mon propre travail sur le genre bref se situe dans ce contexte. Il comporte des nouvelles classiques (forme que j'aime) avec tous les traits que j'évoquais tout à l'heure, y compris la fameuse chute en guillotine qui surprend le lecteur, mais aussi des recherches narratives qui participent de mon désir d'inventer de nouvelles façons de raconter des histoires, de chercher d'autres chemins de traverse pour dire le monde et faire éclore du sens.

Une des façons de renouveler la narration est de recourir à un procédé que j'ai appelé le haptisme, procédé qui m'a été utile à l'occasion, mais que j'ai aussi repéré après coup chez d'autres auteurs sous des formes différentes, comme chez Annie Saumont, les surréalistes ou encore quelques auteurs américains comme Lorrie Moore (*Histoires pour rien*) ou latino-américains comme Juan José Arreola (*Le Fablier*) et Julio Cortazar. Comme il ne semble pas porter de nom, je l'ai appelé "haptisme" (d'un mot grec qui veut dire saisir, mettre à part, et, ce faisant, mettre en évidence). Ce procédé détourne des discours banals non-littéraires de leur fonctionnalité quotidienne pour leur donner un destin autre, plus ludique, plus esthétique, plus philosophique. Rares sont les jours où nous n'avons pas à rencontrer ces formes discursives banales: ainsi le mode d'emploi, la recette de cuisine, la petite annonce, le rapport administratif, le compte rendu de

réunion, le carnet d'adresses, l'agenda, le curriculum vitae, la facture, l'interview, la carte postale, l'article de dictionnaire, le dépliant publicitaire, le slogan, la liste de courses et de choses à faire, etc.

Ces formes discursives modèlent notre quotidien ainsi que, jusqu'à un certain point, notre perception de la réalité et pourtant elles finissent par passer en général inaperçues et comme naturelles à force d'être omniprésentes et toutes faites. Le haptisme déterre ces obscures textualités, non pour les reproduire, mais pour les mettre à distance, les déconstruire, les dévoyer, et les intégrer dans un projet littéraire qui les fait exister autrement, qui leur donne un poids qu'on ne leur voyait pas tout en les questionnant. Le texte qui en résulte tend alors à renouveler la mimésis. C'est un hybride générique, un art de la réalité augmentée pour ainsi dire, qui fusionne formes populaires et littéraires en leur attribuant davantage de sens.

Pour donner un ancrage plus concret à mon propos, j'aimerais passer à quelques exemples. Ce ne sont pas là les textes de type haptiste qui sont parmi les plus intéressants à mes yeux, je suis le premier à le reconnaître, mais ils ont un avantage dans le contexte de cet article, et c'est le seul s'ils en ont un: ils sont très courts. Voilà uniquement pourquoi je les ai retenus.

Mon premier exemple est "Mode d'emploi," où j'ai détourné les directives que l'on peut lire sur les produits que nous consommons, pour en faire une amorce d'autoportrait. Ce texte figure en tête de mon recueil *Epreuves* (1999), comme pour tenir lieu d'une notice biographique, car à l'origine c'est ce à quoi il a servi dans un dictionnaire d'auteurs.

Mode d'emploi. Être humain. Tous usages. Tenir au sec et au frais. Craint le gel. Ne pas secouer. Ne pas brocher ni plier. Presser doucement. Porter des gants. Laisser agir. Ne pas percer, ni incinérer. Attention! Contenu sous pression. Peut exploser si on le chauffe. Inflammable. Ne pas fumer. Tenir droit. Garder hors de la portée des enfants. N'utiliser que dans un espace bien aéré. En cas d'éclaboussures, rincer immédiatement. Premiers soins: donner de l'air. Bien agiter. Couvrir chaudement. Fragile. Périssable.

Le procédé est basique ici, mais fertile pour briser la glace en atelier de création par exemple, c'est une matrice flexible qui peut s'appliquer à toutes sortes de situations d'écriture et qui peut faire réfléchir. Ici, la transformation haptiste du mode d'emploi fait gagner une certaine opacité littéraire à ce type de discours qui devient du coup très imagé et invite une lecture au second degré. Ce mode d'emploi fictif met en scène en raccourci le profil d'un Sujet perçu dans son ouverture aux expériences, avec ses traits psychologiques particuliers (il aime la douceur des rapports, le respect mutuel, prévient qu'il a sa fierté et sait se défendre si on l'attaque), et ses préférences personnelles (il privilégie la liberté et déteste ce qui l'aliène comme les drogues), ses choix familiaux (de ne pas avoir d'enfants). Il affiche aussi ses fragilités et ses faiblesses, donne des conseils pour traiter les problèmes en cas de besoin (en les réglant le plus vite possible, en ne laissant pas traîner les choses, en lui laissant du jeu, en l'encourageant dans les coups durs et en le choyant quelque peu). Il partage enfin sa conscience de la finitude, qu'il a en commun avec tous les autres humains. Il sait qu'il mourra et que toutes les actions humaines sont inscrites dans le temps. Ainsi les traits caractériels et moraux, voire les angoisses existentielles et métaphysiques s'y réfractent dans des énoncés qu'on trouve habituellement dans un tout autre contexte, très fonctionnel et terre-à-terre. Cette réécriture haptiste du mode d'emploi ne tourne pas en dérision ce type de discours, elle le re-contextualise et l'insère dans des préoccupations d'époque d'un ordre bien éloigné de l'utilitaire. En détournant un mode d'emploi, le texte haptiste lui vole ses procédés, certes, mais pour le transformer en texte

littéraire. L'exemple est modeste, mais on imagine facilement ce que peut donner le procédé dans des textes plus élaborés. On comprendra que le traitement haptiste confère une dimension esthétique au discours de départ de sorte que le mode d'emploi devient équivoque, ambigu, polysémique et s'ouvre à de multiples interprétations, alors que le mode d'emploi réel sur un produit est strictement référentiel, il n'est jamais équivoque, il n'a qu'un seul sens possible.

La recette est aussi intéressante à exploiter dans la même veine. On la retrouve jusque dans les manuels pratiques, dont la popularité est croissante sous l'influence des *Help books* ou manuels *How To* américains. La recette du bonheur? La voici en cinq leçons. Comment être un bon citoyen? Suivez la recette. Vous voulez réussir? Nous avons un manuel pour vous. Conformez-vous. Ces classes d'énoncés sont de plus en plus privilégiées dans la vie quotidienne et le haptisme les fait éclater. Un nouvelliste québécois, Jean Pierre Girard, a ainsi pris le contre-pied des manuels de réussite dans un texte assez long "Manuel d'abandon? de carrière? 20 leçons simples" (*Espaces à occuper*) où il donne des conseils dérisoires et contradictoires et invite à prendre la fuite loin des obligations quotidiennes du travail et de l'épargne, loin des conventions sociales, pour oser sa vie du côté de la création.

Le degré zéro de la recette est sans doute la recette de cuisine. Mon petit texte haptiste, encore basique lui aussi, "Pommes de terre Leacock" (1991) explore cette forme discursive parmi les plus courantes du quotidien. Inspiré de plusieurs traités gastronomiques anciens, ce texte pousse la logique de la recette jusqu'à l'absurde en décrivant une série d'opérations compliquées pour aboutir à rien ou presque, en une métaphore de la vanité de bien des agitations humaines.

POMMES DE TERRE LEACOCK

Recette pour une Vanité moderne

Choisir une douzaine de grosses pommes de terre fondantes préalablement pelées et façonnées en forme et volume d'un œuf ordinaire. Laisser ressuyer. Cuire à l'eau salée. Égoutter complètement. Mettre dans une poêle avec une bonne noisette de beurre. Faire rissoler de belle couleur. Écraser et ajouter une liaison de deux jaunes d'œufs délayés dans un peu de bouillon et un filet de vinaigre. Mettre dans une casserole et en faire une pâte avec de la farine de pommes de terre. Mouiller au besoin d'un coulis de jus ou d'une louche de lait. Piler très longtemps. Bien broyer et battre pour qu'il n'y ait pas de grumeaux. Saler et poivrer. Remuer et tasser ce qui en résulte dans de petits moules à darioles enduits d'un film d'huile. Passer au four quelques minutes. Démouler sur un plat de service, arroser de crème, saupoudrer de Parmesan râpé et faire glacer à la salamandre. Établir le tout ainsi préparé sur une planchette. Laisser quelques secondes pour que l'ensemble se place. Aplatir légèrement avec une fourchette sans briser. Ajouter quelques parcelles de suif frais. Déplacer dans un grand moule à flan et tenir couvert sur feu doux, juste le temps nécessaire pour absorber le corps gras. Mélanger hors du feu et former délicatement une purée. Enfourner une minute pour la dessécher. A même le moule, découper des rondelles et former des galettes d'une épaisseur de trois millimètres. Les empiler dans une sauteuse. On doit les obtenir sèches et croquantes. Leur faire acquérir la solidité et la transparence de la corne. Les tailler ensuite en bâtonnets fins et longs, rigoureusement égaux. Les imprégner de lait bouillant

additionné d'une partie de crème fraîche. Ajouter une pincée de sel et un soupçon de muscade. Immerger en friteuse, dans une huile bouillante, les allumettes ainsi apprêtées. Le bon degré de réussite se constate si les allumettes montent à la surface liquide. Avec une cuiller trouée, ne recueillir alors que celles qui arrivent à flotter. Garder les restes pour un potage. Une fois desséchés, les restes peuvent se conserver plusieurs années. Il est dans ce cas courant de les accommoder en les râpant de manière à obtenir des grains qui se dégustent sous le nom de riz de pommes de terre.

Bien sûr, la recette est en général très utile, l'expérience qu'elle connote est gage de réussite et fait gagner du temps, mais elle renvoie aussi à un univers de rites et d'habitudes qui évacue la pensée et décourage l'invention. Parce qu'elle impose un cheminement, elle a un fond fasciste qui limite l'aventure et la création, incite à la répétition, et peut conduire à l'immobilité, voire à la régression. Et ce qui m'a intéressé dans ce détournement haptiste, c'est de pointer par le jeu l'idée qu'il y a dans la recette d'un modèle répétable à l'infini. La recette peut alors s'extrapoler à une formule qu'on reprend sans jamais la questionner, ou à un type de raisonnement ou à un système de valeurs qu'on répète aveuglément, et lorsqu'étendu à toute une culture, comme c'est le cas avec les manuels de vie, ce mécanisme entraîne une dégradation, car il y a dégradation quand il n'y a pas d'invention dans une culture. "C'est l'immobilité, écrit Barthes, la soumission aux stereotypes (. . .) qui définit la dégradation." (O.C. III, 883). La réécriture haptiste essaie, ici, de brouiller le fonctionnement reçu et trop sûr de la recette et de l'ouvrir sur la liberté et la fantaisie. La recette y devient un tremplin pour la libération de l'imagination là où on l'avait éliminée. Elle débouche sur ce que normalement elle freine ou empêche. Elle devient métaphorique, elle prend une dimension symbolique. Le haptisme rénove ainsi en quelque sorte le regard du lecteur sur les discours archaïques et sclérosés du quotidien. Un exemple très réussi de roman haptiste fondé sur la recette de cuisine est *La Seiche* de Maryline Desbiolles (1998).

Le langage des listes est une autre forme qui se prête bien au traitement haptiste. Je l'ai fait moi-même à quelques reprises, en particulier dans une nouvelle, "La crémaillère" (2003). Dans cette nouvelle, la liste n'est pas un simple thème du texte, elle constitue une composante même du discours narratif et les événements de l'histoire se déroulent à travers elle. La liste acquiert ainsi une fonction narrative en servant de support et d'architecture au récit tout entier. Cette nouvelle porte sur la préparation par un couple d'une réception pour la crémaillère de leur maison de campagne alors que les travaux d'aménagement n'y sont pas terminés. Étant toujours en plein chantier, ils ont mal prévu les choses. Ce qui devait être une fête de l'amitié devient lourd et angoissant. Le lecteur a droit aux notes affolées de leur emploi du temps, jour par jour, à la liste de courses à faire et de rendez-vous à prendre en vue de l'organisation de la réception au milieu de leurs autres activités. Une tension se joue entre la planification minutieuse qu'exige l'événement et l'anarchie qu'entraîne un chantier, ce qui rend ces préparatifs pratiquement impossibles. En voici un court extrait:

LA CRÉMAILLÈRE

(. . .)

Jour 9: Elle, Téléphoner aux plus proches. S'assurer de leur disponibilité. Inviter voisins par politesse, les prévenir du futur bruit nocturne. Prévoir quarantaine de personnes.

Lui, Trop.

Elle, Tous ne viendront pas.

Lui, Porter tondeuse à réviser et réparer. Peinture de la cuisine.
Elle, Papier peint du séjour.
Lui, Appeler mère, anniversaire. Envoyer fleurs.

RV menuisier pour refaire l'escalier intérieur.
Cueillette des fraises des bois. Annuler
Jour 8: Préparer le plan de fête en concertation.
Elle, On utilisera le barbecue, sympa, convivial.
Lui, Pas question, c'est moi qui me taperai tout le boulot.
Elle, Ferai des petits fours à la dernière minute.
Lui, Surtout pas. Ne rien envisager de chaud pour éviter d'avoir à servir. Faut être présents aux invités.
Elle, Buffet froid alors à dresser en plein air.
Lui, Et s'il pleut?
Elle, Acheter tente, table rectangulaire et chaises en plastique pour le jardin.
Lui, Insuffisant, utiliser aussi table de ping-pong sous terrasse couverte, et petite table à part pour boissons.

Louer camion pour transporter au dépotoir gravats et bric à brac sortis de la grange.
Exploration des trésors chez l'antiquaire du coin. Annuler.
Jour 7: Elle et lui, Acheter tente et le reste. Installer le tout pour tester l'espace.(. . .)

L'écriture de cette nouvelle est syncopée, rapide, comme jetée sur un bout de papier, proche des listes de courses et des agendas. Le traitement haptiste permet en même temps au lecteur de jeter un regard différent sur les listes de tous les jours. Comme ce genre d'écrit est le plus ancien de l'histoire de l'humanité, n'est-ce pas une façon de le considérer autrement qu'en ingrat rebut de l'existence? En outre, ainsi retravaillée, injectée de littérature, la liste contribue à un traitement non conventionnel de la narration. Ce recyclage esthétique extirpe la liste de la caverne domestique, où règne l'enfer de la platitude et de la répétition, il en montre les potentialités innovatrices, il en met au jour les virtualités créatrices insoupçonnées sur le plan littéraire. Un exemple récent de roman qui a utilisé la liste comme principe narratif structurant est *Snap* de l'Américaine Alison McGhee (2004), dont la fillette héroïne se définit comme "a girl of lists."

J'aurais de nombreux autres exemples de traitement haptiste, tant il m'a été utile dans ma propre fabrique. Ainsi dans mon recueil de nouvelles *Epreuves* (1999), les "Légendes d'un album de photos" présentent trente-deux commentaires de photos absentes qui parviennent à tracer le destin d'un écrivain fictif, en un procédé facile à exploiter en classe d'écriture. Un texte comme "Atelier 96 sur les généralités" dans *Le Surveillant* (1982), qui figure dans de nombreuses anthologies (y compris en traduction espagnole, et en tamoul en Inde) et qui est d'ailleurs utilisé dans les ateliers de création littéraire au Québec et en France, offre un simulacre de compte rendu d'une réunion qui rassemble vingt-trois personnes: l'imitation crée une mimésis totale, en ce sens que le texte note les échanges des participants, les procédures qu'ils suivent, les didascalies qui les accompagnent. En voici un bref extrait:

ATELIER 96 SUR LES GÉNÉRALITÉS

Monsieur Rossi préside la réunion comme à l'accoutumée et madame Berg se désigne pour prendre les notes des délibérations. Quelqu'un s'oppose, en brandissant un principe d'égalité, à ce que ce soit une femme qui agisse comme secrétaire. On suggère alors monsieur Stack. Celui-ci accepte pourvu qu'on soit indulgent à son égard étant donné son inexpérience, indulgence qu'on lui accorde d'emblée avec bon cœur.

Le président amorce la soirée efficacement en lisant en vitesse le bref rapport de la Commission d'étude sur les objectifs généraux. Il en propose l'adoption. Cette proposition reçoit l'assentiment unanime. Après lecture rapide, nous entérinons également le procès-verbal de la dernière réunion.

Le président annonce qu'un nouveau tour de salle sera effectué au sujet de nos entreprises antérieures et cela afin de sonder d'une manière plus précise l'opinion des membres présents sur les objectifs à poursuivre par notre association.

La parole est remise à l'assemblée. Chacun peut exprimer son point de vue, dit le président, à condition de ne pas être trop long (il place sa montre sur la table), à condition de ne pas sortir du sujet, à condition de lever la main et de s'inscrire avant de prendre la parole, à condition de parler dans l'ordre et chacun son tour, à condition de... (quelques éléments de procédure manquent).

La séance est ouverte.

Un long silence s'installe dans l'assemblée. Sur l'insistance du président, madame Kegg produit l'effort inaugural avec beaucoup de simplicité, en faisant apporter une correction de taille au dernier hantsard officiel de la société, à la page 5079, sixième ligne du premier paragraphe. Il faudrait lire: "Association pour l'iléite et la colite" et non "Association pour l'élite". Madame Lucie Wyck soulève le problème de la répétition dans nos réunions. Elle recommande de supprimer ce qui peut contribuer à créer cette impression de répétition.

Monsieur Tarb répond que la répétition dont parle madame Lucie n'est qu'apparente en fait. Les nombreuses assemblées du Comité spécial aux objectifs pour l'établissement de l'orientation générale qu'il présidait ont démontré avec évidence que la répétition n'apparaissait pas comme une de nos constantes.

Madame Wyck prie l'assemblée, en s'adressant au président, de ne pas l'appeler madame Lucie. Elle s'est expliquée déjà plusieurs fois là-dessus. Cette forme de dénomination convient aux patronnes de maisons closes et lui semble irrespectueuse. En réponse à des mouvements dans la salle contre cette susceptibilité jugée excessive, le président en appelle au calme et demande qu'on respecte le désir de madame Wyck.

Monsieur Poquey intervient d'une manière enflammée contre la suppression éventuelle du café et des gâteaux aux réunions. Il insiste sur la nécessité de maintenir une tradition de services minimaux pour assurer à nos rencontres leur pleine efficacité. (. . .)

Un des buts de ce texte est de démontrer l'ineptie de la "réunionite," mal de notre temps, et l'absurde drôlerie de la petite comédie humaine qui s'y joue au sein de la vacuité triomphante. Ce faux compte rendu ne tourne pas vraiment en dérision ce type de texte qui a sa place et sa fonction dans les institutions. Il critique plutôt, par l'ironie, les procédures discursives excessives qu'on emploie dans ces réunions pour gérer la parole, il pointe la langue de bois qui s'y développe, et décrit les processus pseudo-rationnels qui bloquent l'innovation. Il dénonce ce qui nourrit le pouvoir et il le fait avec la meilleure arme qui existe et qui est l'humour.

Mon recueil de nouvelles *La Vie de biais* (2002/2008) est celui qui contient le plus grand nombre de ce type de textes dits haptistes. En fait, la moitié de ses douze nouvelles recourt à cette technique d'une manière ou d'une autre. L'écriture, par exemple, intègre au narratif la pratique culturelle des petites annonces, une critique journalistique de danse inspirée du *Times Magazine*, ou encore le langage des notes d'hôtel, ou bien mime la sténographie d'une séance judiciaire. Le dernier texte de cet ensemble reprend le format du rapport administratif -et figure aussi dans des anthologies au Québec, au Mexique et au Venezuela. Intitulé "Le Complexe de Putiphar," il rend compte d'un échange entre deux formateurs, d'Europe et d'Amérique. Rédigé par le formateur nord-américain après son séjour européen, ce rapport décrit l'expérience vécue, note des observations et propose des recommandations. Il donne un point de vue ironique et critique sur les deux cultures mises en relation et dont les représentants sont obligés à des accommodements déraisonnables. L'ouverture aux autres requiert-elle d'accepter ce qui ne peut pas l'être? Voilà une des questions qui s'en dégagent. Ce texte exploite une forme discursive reçue et foncièrement sèche que la fantaisie créatrice fait revivre d'une manière littéraire et humoristique, tout en proposant une réflexion sur les tensions à résoudre entre les cultures à l'ère de la mondialisation.

Le plus hybride de tous ces textes est peut-être "La Fulgurante Ascension de Bou" (toujours dans *La Vie de biais*), qui consiste en la réécriture d'un curriculum vitae d'une star pop fictive, avec son évolution en stades, et, en annexe, un dossier de presse ubuesque. Généralement, le CV est une forme fixe avec ses prescriptions de contenus et de formes, c'est-à-dire ses rubriques obligatoires et ses normes à suivre. Le CV a pour fonction utile d'asseoir une identité, de confirmer les activités d'un sujet et de le construire en un tout cohérent. Or, dans ce texte haptiste, c'est tout le contraire qui se produit. Le document biographique dévoyé retrace une multitude d'identités chez la même personne dont le parcours va dans tous les sens comme laissé au hasard des rencontres. Le texte lui-même devient un fourre-tout inclassable qui intègre une grande pluralité de formes scripturales, au sein d'une narration qui pose le problème de l'image de soi telle qu'elle est construite par le discours des autres, image que nous ne maîtrisons pas. Sous l'unité artificielle de surface, se cache une profonde dispersion existentielle, celle de ce personnage de Bou (qui porte d'ailleurs plusieurs noms comme si jamais satisfait de lui-même).

Ces expériences haptistes ne sont pas pour moi que ludiques et ne font pas qu'ouvrir une porte, si petite soit-elle, sur une réserve de possibles pour renouveler la littérature contemporaine, elles peuvent contribuer à une meilleure compréhension du quotidien dans son épaisseur discursive en développant une attention plus sensible aux formes qui nous entourent et en considérant d'un autre œil les discours auxquels nous sommes soumis. C'est là un des rôles de la littérature que

d'examiner ce qui constitue ce que nous appelons "le réel" et les perceptions que nous en avons, en nous en offrant un regard distant, lucide, rafraîchi autant que possible et porteur de sens.

Au surplus, les "mini-récits" ou "mini-textes" situationnels que cette hybridité produit proposent une forme de résistance aux Grands Récits oppressants et obscurantistes qui croient incarner la Vérité absolue et dont ils se disputent la possession. L'hybridité est un des moyens dont dispose la littérature actuelle pour remettre en question la Pureté dangereuse que véhiculent les Grands Récits. Elle permet de révéler des joies insolentes et subversives, qui sont autant de petites victoires sur l'insensé.

En reformulant des pratiques culturelles modestes qui sont contingentes, obscures, élusives, les "mini-textes" haptistes ne réclament aucune morale, aucune universalité, aucune raison, voire aucune vérité sinon celle de l'authenticité. Il me semble qu'ils peuvent occuper une petite place dans une poétique de l'invention au sein de la postmodernité. C'est du moins en ce sens que la critique les a surtout interprétés jusqu'ici.

En création littéraire, il me paraît intéressant d'utiliser ce procédé haptiste comme source infinie d'inventions. Il permet aussi d'explorer de nouvelles façons de raconter et peut contribuer en même temps à une meilleure compréhension du rapport au langage, au réel, à soi et aux autres. Un effet de cette pratique est aussi de faire voir autrement ce que nous ne voyons plus par habitude, en nous en offrant un regard neuf et pluriel, ce qui peut aider à retrouver le sens des choses tout en réinjectant de l'art dans un pan du quotidien qui en est habituellement dépourvu.

Ces expériences d'écriture ont intéressé la critique universitaire, assez curieusement, et moins la critique journalistique. Il y a eu quelques articles publiés à leur sujet au Québec, aux États-Unis, en Roumanie et en France (notamment dans *Littératures*). Dans ce dernier cas, la critique porte sur mon texte haptiste le plus extrême et peut-être le plus complexe, "L'Audition," publié dans mon recueil *Epreuves* (1999). Un groupe d'actrices amateurs se réunit dans un salon autour d'une metteuse en scène qui veut les préparer à une audition en vue d'un rôle dans une vidéo d'entreprise. Il n'y aura qu'une seule élue parmi elles pour ce rôle. Ici le penchant imitatif du texte *haptiste* le pousse à augmenter son caractère performatif, c'est-à-dire que le texte cherche à faire ce qu'il dit qu'il fait: quand la narration aborde le monde du théâtre avec les répétitions, elle prend la forme du carnet de bord d'une mise en scène, et quand le groupe se déplace en studio pour l'audition filmée, elle se rapproche de l'univers du cinéma et penche vers le scénario pour rendre compte des événements. Pour la portion théâtrale, je me suis fondé sur la défunte collection "Mise en scène" des Éditions du Seuil. Pour la portion cinéma, sur la collection "Points-Films" chez le même éditeur. Un autre intérêt de ce texte pour les ateliers d'écriture vient du fait qu'il existe deux versions publiées, dont la première (en revue) est la narration simple et linéaire de l'histoire, et la seconde (dans mon recueil *Epreuves*), sa transformation haptiste. Il est certain que la lecture de la version haptiste est plus difficile parce que la clarté logocentrique y est quelque peu bafouée.

Pour conclure sur les raisons qui me poussent à écrire des nouvelles, je dirais que c'est parce que c'est le genre de l'expérimentation, du renouveau, de l'intensité, du saut, de l'ailleurs, ouvert à une grande variété de formes. J'aime l'audace et la liberté créatrices que permet la nouvelle. Dans le roman, on favorise davantage la lente anabase vers le sens et la connaissance de l'autre et du monde dans ce que j'appellerais le registre du plaisir. La nouvelle, elle, privilégie plutôt l'éclair du sens et l'éclat du réel, elle penche plus vers l'effet immédiat du discours sur l'interlocuteur et on y est plutôt du côté de l'acte, dans le champ du langage comme jouissance. L'un repose sur le mythe de Tristan,

où le désir vit d'obstacles et de sursis; l'autre sur le mythe de Don Juan et la réalisation plus immédiate du désir.

NOTES

¹Publié dans *London Saturday Review* et repris dans *Lippincotts Magazine* en octobre 1885. Reproduit dans E. Current-Garcia and W. R. Patrick, dirs. *What Is the Short Story?* Chicago: Scott, Foresman & Company, 1974, 33–38. Voir l'article passionnant de Fabienne Garcier "Du nom au genre: le cas de la 'short story'" *La Licorne* 22 (Poitiers, 1992), 19–27.

²Garcier, Fabienne, *op.cit.*, 26–27.

³Je m'inspire, ici, de l'excellente étude comparative de Florence Goyet, *La Nouvelle: 1870–1925. Description d'un genre à son apogée* (Paris: PUF, 1993), 262. Malheureusement cette étude ignore la littérature québécoise.

BIBLIOGRAPHIE

Études

- Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale du récit." *Communications* (1966) 8: 1-27.
- . *Œuvres complètes. T. III*. Paris: Seuil, 2002.
- Current-Garcia, E., and W. R. Patrick (dirs.). *What Is the Short Story?* Chicago: Scott, Foresman & Company, 1974.
- Goyet, Florence. *La Nouvelle: 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. Paris: PUF, 1993.
- Lukacs, Georg. *L'Âme et les formes*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de Philosophie," 1974.

Oeuvres

- Arreola, Juan José. *Le Fablier*. Trad. Claude Couffon. Genève: Patino, 1996.
- Bobin, Christian. *Éloge du rien*. Saint Clément de rivièrre, Fr.: Fata Morgana, 1990.
- . *L'Autre visage*. Paris: Éditions Lettres vives, 1991.
- . *L'Inespérée*. Paris: Gallimard, 1994.
- . *La Merveille et l'obscur*. Venissieux, Fr.: Ed. Paroles d'Aube, 1993.
- . *Le Huitième jour de la semaine*. Paris: Ed. Lettres vives, 1986.
- . *Un Livre inutile*. Saint Clément de rivièrre, Fr.: Fata Morgana, 1992.
- . *Une Petite Robe de fête*. Paris: Gallimard, 1991.
- Brulotte, Gaëtan. *Epreuves*. Montréal: Leméac, "Bonheurs-du-jour," 1999.
- . "L'Audition." (1^{ère} version linéaire) *XYZ32* (1992): 36-43.
- . "La Crémaillère." *XYZ76* (2003): 10-17.
- . *La Vie de biais*. Montréal: Leméac, poche "BQ," 2008.
- . *Le Surveillant*. Nouvelles. 3^e éd., préface & bio-bibliographie par J.-P. Boucher. Montréal: Les Quinze, éditeur, poche "BQ," 1995.
- . "Pommes de terre Leacock." *XYZ 28*(1991): 15.
- Cortázar, Julio. *Nouvelles 1945-1982*. Edition intégrale. Traduction française de Laure Guille-Bataillon, Françoise Campo-Timal et Françoise Rosset. Avant-propos de Mario Vargas Llosa, Paris, Gallimard, 1963-1993.

Delerm, Philippe. *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscule*. Paris: L'Arpenteur, 1997.

Desbiolles, Maryline. *La Seiche*. Paris: Seuil, 1998.

Girard, Jean Pierre. *Espaces à occuper*. Québec: L'Instant même, 1993.

McGhee, Alison. *Snap*. Somerville, MA: Candlewick Press, 2004.

Moore, Lorrie. *Des histoires pour rien*. Trad. Marie-Claire Pasquier. Paris: Olivier, "Points," 2010.

Saumont, Annie. *Les voilà, quel bonheur*. Paris: Julliard, 1993.