TRANS-
Revue de littérature générale et comparée

10 | 2010
(Non-)Évenement

La réserve et l'excès. Le traitement de l'événement chez quatre nouvellistes contemporains – Raymond Carver, Gianni Celati, Régis Jauffret et Aldo Nove

Claire Colin

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/trans/374
DOI : 10.4000/trans.374
ISSN : 1778-3887

Éditeur
Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique
Claire Colin, « La réserve et l'excès. Le traitement de l'événement chez quatre nouvellistes contemporains – Raymond Carver, Gianni Celati, Régis Jauffret et Aldo Nove », *TRANS-* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 13 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/trans/374 ; DOI : 10.4000/trans.374

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

La réserve et l'excès. Le traitement de l'événement chez quatre nouvellistes contemporains – Raymond Carver, Gianni Celati, Régis Jauffret et Aldo Nove

Claire Colin

1 La nouvelle est un genre avant tout synthétique : totalité fermée sur elle-même, elle concentre l'attention sur peu de personnages, un ou deux décors et surtout quelques événements. Lier nouvelle et événement apparaît de ce fait évident, une démarche affirmée en ces termes par Helmut Meter dans son étude de la nouvelle française contemporaine : « La nouvelle, genre de l'événement [...] – formule concise, pratique, séduisante et par-dessus le marché en parfait accord avec ce que, de tout temps, auteurs et théoriciens du genre ont dit d'une manière ou d'une autre[1]. »

2 La relation entre nouvelle et événement offre un intérêt renouvelé si l'on se penche sur la période partant des années 1980, qui marquent ce que l'on qualifie désormais de « retour au récit », lorsque les décennies d'avant-garde et d'expériences littéraires s'effacent pour laisser de nouveau une large place à la représentation du réel, au sujet, à l'intrigue[2]. Or, si la nouvelle est par essence relation d'un événement, comment le raconte-t-elle à l'époque contemporaine ?

3 Raymond Carver (1938-1988), Gianni Celati (1937), Aldo Nove (1996) et Régis Jauffret (1955) offrent quatre exemples significatifs du traitement de l'événement dans le récit bref contemporain, tout particulièrement dans leurs recueils respectifs *Cathedral*[3] (1984), *Narratori delle pianure*[4] (1985), *Woobinda*[5] (1996) et *Microfictions*[6] (2007). Il s'agit bien pour ces auteurs de raconter une histoire, mais en l'adaptant justement « aux fractures de la société contemporaine[7] », dont l'événement se fait témoin. La notion connaît en effet dans ces nouvelles un évidement[8], puisqu'il advient – il ne s'agit pas de récits où il ne passe rien – mais sa force est atténuée, sa portée remise en question. De ce fait, un monde

dont les signes sont travaillés selon diverses modalités, pour empêcher la construction d'un sens complet, d'une signification totale, s'élabore à travers les actions relatées, la nouvelle devenant, à travers l'événement, une chambre d'échos privilégiée des transformations, tant de la littérature que de la société contemporaine.

Carver et Celati : la stratégie de la réserve

4 Raymond Carver publie *Cathedral* en 1984, Gianni Celati fait paraître *Narratori delle pianure* en 1985 : chacun de ces deux livres s'inscrit dans une période de renouvellement, tant dans la carrière personnelle des deux écrivains que dans le contexte littéraire de l'époque. *Cathedral*, tout comme les précédents recueils de Carver – dont chaque nouvelle s'ancre dans le morne quotidien des *middle classes* américaines – amorce un retour à la représentation du réel, après les années de règne de la métalittérature. *Cathedral* illustre également le souhait de l'auteur d'écrire des histoires plus développées, « *fuller and more interesting, somehow*[9] », pour reprendre ses termes, après des recueils marqués par un minimalisme extrême. De même, Celati opère avec *Narratori delle pianure* un retour à la représentation du réel, et l'œuvre inaugure un second temps dans sa carrière littéraire : après l'écriture exubérante et les personnages atypiques qui peuplent la trilogie des *Parlamenti buffi* (1972-1978), *Narratori delle pianure* montre la volonté de l'écrivain d'adhérer désormais à une écriture simplifiée à l'extrême, de concentrer son attention sur la vie de tous les jours et les petites gens de la plaine du Pô.

5 Toutefois la comparaison entre Carver et Celati ne se justifie pas seulement du point de vue de l'histoire littéraire ou bien de leurs thématiques de prédilection. Les deux auteurs utilisent dans leurs récits une stratégie que l'on peut décrire comme celle de la réserve[10], tout particulièrement dans leur traitement de l'événement. Tout d'abord parce que ces événements s'inscrivent eux aussi dans une veine minimaliste : ce sont des faits minuscules, liés au quotidien, qui fournissent l'objet de la narration, telle une panne de réfrigérateur dans « *Preservation* » (« Conservation ») de Carver ou bien le trajet effectué chaque jour en voiture dans « *Tempo che passa* » (« Le temps qui passe ») de Celati. Mais aussi parce que ces événements sont marqués par l'ambiguïté et l'incertitude : ils adviennent, cependant ils ne sont jamais entièrement explicités. Incomplets, indéterminés, ils sont marqués par la perte, le manque, et sont malgré tout présents.

6 L'indétermination est au centre de la nouvelle « *Feathers* » (« Plumes ») : entre le dîner chez un collègue de travail relaté par le texte et la situation finale, décrivant la vie de couple du narrateur Jack et de sa compagne Fran, quelque chose s'est produit, qui a entraîné une perte totale de communication entre les deux êtres. Si Fran veut attribuer ce changement justement à la soirée, Jack ne voit pas pour sa part un enchaînement aussi rigoureux des faits, mais veut trouver la raison dans un événement survenu plus tard, sans qu'aucun des deux en ait pris conscience :

> Later, after things had changed for us, and the kid had come along, all of that, Fran would look back on that evening at Bud's place as the beginning of the change. But she's wrong. The change came later – and when it came, it was like something that happened to other people, not something that could have happened to us[11].

7 À la configuration logique des épisodes avancée par Fran (« *Fran would look back on that evening at Bud's place as the beginning of the change* ») répond celle de Jack, qui intercale entre le passé et le présent un événement insaisissable et indistinct (« *The change came later – and when it came, it was like something that happened to other people, not something that*

could have happened to us »), ce qui est rendu par l'emploi répété des indéterminés « *it* », « *something* », « *that* » (un trait récurrent de l'écriture carverienne). Le fait est donc à la fois absent, puisque placé dans un « entre deux » non relaté par le récit, impossible à saisir, et malgré tout présent, puisqu'orchestrant le changement de situation relaté par le récit. Le bouleversement est constaté, il demeure toutefois inexplicable.

8 Si Carver joue de la temporalité, Celati fait lui un usage particulier de l'espace pour mettre en œuvre la stratégie du retrait. Chacune des nouvelles des *Narratori delle pianure* se déroule en effet dans un lieu précis de la plaine du Pô, un village, une route, un paysage, tous signalés sur la carte qui ouvre le recueil. L'espace de la plaine est capital pour comprendre l'élaboration du récit, puisque Celati s'emploie à écrire des nouvelles volontairement plates dans un style plat, sans aucune construction dramatique. Les faits s'enchaînent les uns après les autres, sans tension narrative, mimant le parcours erratique des personnages ; le procédé de la répétition est souvent employé, comme pour signifier la difficulté à établir une quelconque progression. Dans « *Parabola per disincantati* » (« Parabole pour désenchantés »), les voyages se multiplient : ceux du protagoniste, qui quitte Parme pour Montpellier, Montpellier pour les Cévennes, enfin les Cévennes pour Montpellier, puis ceux de la compagne du protagoniste qui, après avoir fui le domicile conjugal, revient, décide un beau jour de traverser la France jusqu'en Bretagne, avant de partir pour la Provence, en compagnie d'éleveurs ambulants de chevaux pour enfin, à la mort de ces derniers, revenir à Montpellier. Les événements se succèdent, brièvement relatés, de la maladie du protagoniste masculin à la mort des éleveurs de chevaux dans le Larzac, peut-être assassinés par un commando nazi, en passant par la naissance du fils formé par cet étrange couple. Mais toute causalité ou explication est absente, les faits adviennent les uns après les autres, à la façon d'une route parcourue sur le mode de l'errance. Le mystère de l'événement, de son jaillissement, reste ainsi entier, rien ne vient expliciter les raisons ou les choix de telle ou telle action.

9 La stratégie de la réserve laisse donc entrevoir, tant chez Celati que chez Carver, un monde qu'il est difficile de déchiffrer : les changements, les mouvements sont là mais restent sans explicitation ou explication possible, laissant les questions et les attentes irrésolues. Pour reprendre les propos de Catherine Grall sur la nouvelle carverienne, applicables également aux textes de Celati, le récit bref est ici bâti sur les signes témoignant d'une histoire tue[12]. Un tel silence souligne la volonté des auteurs de ne pas délivrer une signification entière, un sens plein de l'univers représenté.

10 L'impossibilité à comprendre l'événement est accentuée dans les deux recueils par la présence de personnages incapables de saisir pleinement la portée des faits qui leur adviennent. Sandy, la protagoniste de « *Preservation* », est à la fin de la nouvelle dans un état de sidération totale, muette et paralysée sous le coup de l'événement : elle ne peut quitter le spectacle que lui offrent les pieds nus de son mari près des flaques d'eau laissées par le réfrigérateur en panne, sans pouvoir s'expliquer les raisons de cette fascination[13]. Une partie des personnages de Celati vivent les événements qui leur arrivent au cours de leur périple sans en être marqués, opérant de cette façon un détournement du *Bildungsroman* dans plusieurs nouvelles, où les étapes d'un voyage qui devraient être autant de moments de formation n'aboutissent en fin de compte à aucune maturité du personnage. Les récits « *La ragazza di Sermide* » (« La fille de Sermide ») ou « *La vita naturale, cosa sarebbe* » (« Ce que serait la vie naturelle ») mettent ainsi en scène le premier une jeune fille, le deuxième un jeune homme, qui n'apprennent rien des multiples événements pourtant vécus lors de leurs diverses pérégrinations. Cet échec est confirmé

dans la première nouvelle par la dernière phrase, prononcée par le père de la jeune fille, qui vient d'écouter ses aventures : « "Che Dio perdoni la vostra innocenza" » (« "Que Dieu pardonne votre innocence[14]." »). Les personnages sont demeurés innocents, ils ne sont pas arrivés à un âge adulte, et n'ont pas été formés par une expérience acquise à travers les faits vécus. L'usage de l'épiphanie manquée[15], tant chez Carver que chez Celati, est particulièrement significatif : ce qui devrait être un moment de révélation pour le personnage est au contraire un moment d'opacité, d'incapacité à voir ; ainsi du mari de Sandy à la fin de « *Preservation* » qui, comme le souligne Pierre Tibi[16], a toutes les apparences de celui qui est traversé par l'illumination, mais reste dans un état de mutisme total, signe d'une prise de conscience impossible, ou comme le narrateur dans « *Il ritorno del viaggiatore* » (« Le retour de voyageur »), incapable de voir des images du passé, malgré sa concentration[17], et qui ne peut que revenir sur ses pas.

11 L'événement reste donc, chez Celati comme chez Carver, impossible à déterminer, à comprendre, à expliquer. Il se rapproche en cela de l'événement décrit par Claude Romano dans son approche phénoménologique de la notion, en particulier dans *L'Événement et le Monde* : l'événement survient sans cause ou bien sans explication possible, car il instaure de par son jaillissement un nouveau monde, un nouvel horizon de sens *a priori* inaccessible[18]. Le lecteur est alors démuni face au texte : il ne s'agit pas de compléter des ellipses ou d'apporter les explications manquantes, mais bel et bien de rester avec ces lacunes, sans possibilité, après lecture, de « conférer un sens unificateur aux événements présentés par le texte[19] », puisqu'il s'agit justement de restituer dans et par le récit l'absence d'unification, la rupture complète qu'entraîne l'événement.

12 Cette force soudaine et inexplicable de l'événement est accentuée à plusieurs reprises dans les nouvelles de Carver et de Celati, à travers l'opposition entre un réel fait d'aléas et un monde idéalement organisé, constitué de faits qui s'enchaînent logiquement, presque mécaniquement, mais dont l'artifice est ironiquement souligné. Les personnages de Carver sont ainsi souvent emplis de superstitions qui révèlent leur désir de contrôler le cours des choses, un souhait utopique, car aux faits espérés ou projetés s'oppose constamment la force irrationnelle du hasard[20]. La nouvelle « *A Small, Good Thing* » (« C'est pas grand-chose mais ça fait du bien »), relate ainsi l'hospitalisation d'un enfant, Scotty, plongé dans le coma après un accident de voiture. Le texte ne cesse d'opposer, tout au long du récit, les pronostics rassurants des médecins prédisant un réveil rapide de Scotty, les prières tout comme les gestes superstitieux des parents, qui espèrent entraîner par là le rétablissement de leur fils, à l'événement brutal de la mort, une brutalité relayée en amont par l'accident survenu à l'enfant, introduit sans aucune préparation dans le récit. Carver souligne de cette façon la force implacable et angoissante du hasard. Celati, avec des nouvelles comme « *Ragazza Giapponese* » (« La Japonaise ») ou « *Meteorite dal cosmo* » (« Un météorite du cosmos »), raconte la trajectoire de personnages entièrement contrôlés par un tiers : la jeune fille japonaise effectue strictement chacun de ses déplacements sur les indications de son conseiller zodiacal, tandis que la femme dépressive qui trouve un météorite dans son jardin obéit avec application aux prescriptions de son médecin. L'accomplissement des événements, absolument tels qu'ils avaient été prédits par ces tiers, laisse percer l'ironie et le doute quant à une telle facilité d'enchaînement dans l'existence, et ne fait que renforcer indirectement l'idée d'une vie en réalité impossible à contrôler, du début à la fin. Il y a, à travers ce décalage entre l'aspiration au contrôle et la représentation du réel dans tous ses aléas, comme un discours implicite de la part des deux nouvellistes : celui de se résigner à une existence

sans logique possible, en sachant profiter des quelques bienfaits que l'on ne peut jamais prévoir ou bien des quelques valeurs que l'on s'est construites, aussi humbles soient-elles. La nouvelle « *A Small, Good Thing* » est entièrement bâtie sur une telle idée[21], tandis que la place accordée aux cérémonies et aux apparences dans de nombreuses nouvelles des *Narratori delle pianure* (surtout dans « *Storia di un apprendistato* » – « Histoire d'un apprentissage ») laisse deviner l'importance de ces éléments pour Celati, qui les considère comme l'unique moyen de supporter l'angoisse suscitée par le vide de l'existence.

13 La stratégie de la réserve est ainsi destinée à faire ressentir l'énigme d'un quotidien dont on ne peut déchiffrer les signes pourtant là, rapportés dans le récit : il s'agit donc de dire le monde tout en admettant son caractère inexplicable. La nouvelle se construit de cette façon autour d'un manque, que rien ne peut venir combler, et s'attache à raconter le hasard, un constat paradoxal pour un genre aussi construit.

Régis Jauffret et Aldo Nove : la stratégie de l'excès

14 Avec son recueil *Woobinda* (dont le titre complet est *Woobinda e altre storie senza lieto fine – Woobinda et autres histoires sans happy end*), Aldo Nove, de son vrai nom Antonello Setta Centanin, s'est pleinement inscrit dans le courant italien de la « littérature cannibale » ou « littérature pulp », apparue surtout à partir des années 1990, notamment avec la publication, en 1996, du recueil de nouvelles *Gioventù cannibale* (*Jeunesse cannibale*). Héritier des romans de Bret Easton Ellis ou des films de Quentin Tarantino (en particulier *Pulp Fiction*), les récits des auteurs cannibales abondent en hémoglobine et violence, montrent un monde dominé par la marchandise et fondent leur écriture sur le pastiche, le mélange des tonalités et des registres de langue. Les événements violents sont de ce fait omniprésents dans *Woobinda* : meurtres ou viols alternent au fil des pages, narrés dans des récits extrêmement brefs (pas plus de trois pages) où la télévision joue un rôle majeur. Le recueil est organisé selon un plan précis, puisque chaque nouvelle donne à entendre le discours de l'un des habitants d'un immeuble, comme un nouveau *la Vie mode d'emploi*, mais aucun de ces discours n'est relié aux autres. La même violence habite les pages de *Microfictions*[22] de Régis Jauffret : chacune des cinq cents « micro-histoires » qui constituent ce grand kaléidoscope de la société contemporaine fait résonner la voix d'un personnage racontant les faits terribles qu'il vient de subir, mettre en œuvre ou bien contempler. Là encore ce recueil à la violence débridée est construit sous le signe de l'ordre et du désordre, puisque chaque titre de chaque récit bref fait défiler un alphabet géant, de « Albert Londre » à « Zoo », sans qu'il y ait toutefois un quelconque rapport entre chaque texte.

15 Cette fois l'événement relaté par la nouvelle est nettement exprimé, sans aucune ambiguïté ou incertitude, d'autant plus qu'il est le plus souvent donné dès la première phrase du récit : « *Ho ammazzato i miei genitori perchè usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure&Vegetal*[23] », énonce d'entrée de jeu le narrateur de « *Il Bagnoschiuma* » (« Le gel douche ») ; tandis que « Jumelles bouillies », de Jaufret, commence en ces termes : « – Ma femme crucifiée sur la porte d'entrée comme une chouette. / Les jumelles bouillies dans une grande bassine en zinc encore fumante posée sur un coin de la cuisinière. Des gosses tout juste sortis de l'œuf, que ma femme avait mis au monde trois mois plus tôt. Ma mère au salon coupée en quatre, avec son scalp qui achève de se consumer dans la cheminée[24] . » Les faits sont toujours marqués par l'excès : les détails abondent dans les scènes de

massacre et aucune limite morale ne semble s'être posée à l'imagination des deux auteurs.

16 Mais cet excès constitue justement une autre stratégie d'écriture pour parvenir, paradoxalement, à l'évidement de l'événement, à son atténuation. En effet l'acte violent, à la limite du supportable dans certains récits, est narré comme s'il s'agissait d'un fait banal, sans conséquence aucune. Il y a de cette façon une sorte de « déclassement de l'événement », que l'on peut préciser en s'inspirant de la pensée de Claude Romano dans *Le Monde et l'Événement* : le philosophe y distingue le *fait intramondain*, explicable, sans portée, de l'*événement événemential*, l'événement à proprement parler, celui qui bouleverse le monde de l'advenant (c'est-à-dire celui qui vit l'événement) et instaure un nouvel horizon de sens[25]. Nove et Jauffret transforment ce qui devrait être un événement événemential en un simple fait intramondain.

17 La volonté constante, de la part des narrateurs, d'insérer les actes violents dans une trame causale rigoureusement logique témoigne en premier lieu de ce renversement de valeurs, puisque l'événement qu'aucune explication ne devrait contenir est au contraire amplement justifié par le protagoniste. Le double parricide qui ouvre « *Bagnoschiuma* » est aussitôt expliqué par l'obstination des parents à utiliser un produit honni par le narrateur : « *Ho ammazzato i miei genitori perchè usavano un bagnochiusma assurdo, Pure&Vegetal* ». La suite de la nouvelle développe amplement le raisonnement implacable qui a conduit le protagoniste à un tel acte, à ses yeux inévitable et nécessaire. De la même façon, chez Jauffret, la narratrice de « Comme une poupée » justifie immédiatement son infanticide : « –J'ai tué ma fille *parce qu*'elle m'aimait trop[26]. » La plupart des nouvelles partent d'une situation absurde pour terminer sur un final délirant, mais toujours à travers une logique strictement rigoureuse : dans « *Moltissima acqua e un po' di sangue* » (« Une très grande quantité d'eau et un peu de sang »), des parents sont convaincus que leur fils est possédé par les démons de la télévision et se rendent chez un marabout pour obtenir un exorcisme. Mais, pour économiser l'argent d'un envoûtement, ils préfèrent le pratiquer eux-mêmes, en faisant absorber une très grande quantité d'eau salée à leur enfant, avant de le jeter par la fenêtre pour éloigner définitivement les démons. L'enchaînement est trop artificiel et le résultat trop absurde pour que l'ensemble ne soit pas volontairement grotesque, il n'en demeure pas moins que dans la nouvelle les faits s'enchaînent strictement dans une relation de cause à effet, sans qu'un réel sous le signe du hasard soit évoqué en contrepoint.

18 À cette rationalisation de l'événement démesuré s'ajoute également l'absence de toute portée pour les protagonistes, dont la psychologie est très peu développée dans les deux recueils. En effet le personnage à qui survient le fait est le plus souvent totalement indifférent à ce qui lui arrive, quel que soit le niveau de violence exercée contre lui : il est comme vidé de l'intérieur, anesthésié dans toutes ses émotions. « Un matelas avec un trou dedans » de Jauffret, qui narre un viol du point de vue de la victime, est particulièrement représentatif d'une telle écriture : « Tout de suite après, je me suis retrouvée dans une chambre les pattes en l'air. On avait dû marcher, entrer dans une maison. Mais je ne m'en souviens plus. Ils évitaient de me toucher, de m'embrasser, ils se servaient de moi comme d'un matelas avec un trou dedans. Je m'en foutais, mais je me faisais chier[27] », raconte la jeune fille concernée, qui rentre ensuite tranquillement goûter chez elle. Une telle indifférence envers un événement dramatique est présente également dans « *La musica* » de Nove : le narrateur vient de subir un accident de voiture qui a coûté la vie à sa fiancée et l'a pour sa part mutilé, mais il reste avant tout préoccupé par le

morceau de musique transmis par son autoradio au même moment[28]. L'événement, aussi terrible soit-il, n'a jamais de prise sur ceux qui le vivent, il est oublié sitôt advenu ; il en va de même pour ceux qui exercent la violence, à l'instar de ce jeune homme qui, dans « *Jasmine* » de Nove, va tranquillement manger une glace après avoir jeté à la décharge le cadavre d'une prostituée dont il a auparavant abusé[29]. Cette violence sans conséquence apparaît donc comme évidée.

19 La stratégie de l'excès conduit par conséquent à un univers absurde, privé de valeur et surtout de hiérarchie, puisque tout est aplati au même niveau, du fait le plus insignifiant au meurtre le plus sanglant. L'écriture « en zapping », souvent adoptée par Nove à la fin de ses récits brefs, le récit d'un narrateur étant brutalement interrompu pour passer au suivant, va dans le même sens : comme le souligne Luigi Matt dans son analyse du recueil [30], ce procédé, en juxtaposant sans transition les différentes voix, réduit chaque élément, chaque événement, au même niveau d'insignifiance, et empêche tout relief, toute distinction. Le monde représenté semble destiné à la destruction, aucune limite ne se posant aux actes des protagonistes, une destruction que mime par ailleurs l'élaboration même de l'intrigue. En effet, une fois l'événement violent annoncé dès le début de la nouvelle, la suite du texte n'est le plus souvent que ressassement de cette même action, à travers les explications du protagoniste ou les détails ajoutés : pour reprendre les termes d'Aron Kibédi-Varga, le récit se suicide avant même de s'épanouir[31].

20 Toutefois si le lecteur ne pouvait que rester muet face aux énigmes laissées par Carver et Celati dans leurs recueils – signes peut-être d'une littérature qui renonce désormais à donner la signification complète du monde – son attitude varie dans *Woobinda* et *Microfictions*. Il est dans ces deux livres face au vide : les personnages sont privés d'une véritable conscience et jamais la voix des auteurs ne se fait entendre. La position de Nove et de Jauffret est bien sûr ironique, mais une telle figure de style implique justement la distanciation vis-à-vis d'un énoncé, et donc une absence. Aussi aucun appui ne s'offre-t-il au lecteur face aux événements. Il ne s'agit pas alors de condamner simplement les faits représentés ou bien de les prendre tous uniquement sous le signe de la gratuité. Le lecteur doit plutôt déceler dans l'événement excessif le symptôme d'un dysfonctionnement d'une société. Ainsi *Woobinda* offre une réflexion évidente sur la télévision et sur ses effets de distorsions vis-à-vis de la réalité[32]. Par exemple le narrateur de « *La strage di Via Palestro* » (« Le massacre de la rue Palestro »), une fois rendu sur les lieux d'un attentat, s'avoue déçu par ce qu'il voit, car les ruines réelles lui semblent bien moins émouvantes que celles qu'il a vues à la télévision[33]. La déception naïve du protagoniste, tout comme son discours dépourvu de profondeur, émaillé de clichés et de noms de marque, héritage des publicités du petit écran, souligne le vide intérieur provoqué par le média. Le même raisonnement peut se faire avec *Microfictions*, dont l'auteur affirme dans un entretien : « Je crois que la littérature est avant tout une destruction. [...] La littérature cherche à voir en quoi le monde ne fonctionne pas, elle montre qu'il boîte un peu et le pousse pour qu'il se casse la figure et qu'on voie de quoi il est fait[34] ». Les micro-récits sont donc bien destinés à souligner le dysfonctionnement général d'une société. Dans le même entretien, l'auteur souligne son étonnement face à un monde qui, traitant des faits graves en incidents mineurs, semble perdre toute logique : « Dans *Microfictions* pour une fois, j'ai pompé le réel », déclare Jauffret. « Il y a six mois, une femme s'est jetée par la fenêtre avec ses trois enfants. Il y a eu une brève là-dessus. Ça signifie quelque chose quand même de se jeter par la fenêtre avec ses trois enfants, et on en fait juste un fait divers[35] ? » Jouer constamment sur la hiérarchie des

faits, en usant de narrateurs qui rapportent avec nonchalance des actes terribles, doit bien conduire pour le lecteur à prendre conscience d'un état du monde, et c'est cette violence sans portée qui provoque l'éveil.

21 La stratégie de l'excès dévoile donc dans les recueils de Nove et Jauffret un quotidien dépourvu désormais de valeurs, à travers une perte de la hiérarchie des faits, où il faut s'efforcer de lire le symptôme d'un dysfonctionnement général. Il ne s'agit donc pas de comprendre le monde représenté, puisque cela reviendrait à entrer dans la logique absurde et simplifiée des personnages, prête à expliquer chacun de leurs actes atroces, mais de sortir au contraire de cette simplification, pour saisir la complexité irréductible du réel et la pensée qu'elle nécessite.

Le double rôle de l'événement

22 La stratégie de la réserve, adoptée par Carver et Celati, et celle de l'excès, utilisée par Nove et Jauffret, apparaissent donc comme deux modalités possibles de la nouvelle contemporaine pour raconter l'événement et s'interroger sur le monde représenté. À chaque fois, à travers les faits représentés, la nouvelle s'évide, au sens où elle travaille sur un manque volontairement accentué par l'auteur, soit que l'intrigue n'apporte pas une signification complète aux événements relatés, soit que le récit se tarisse une fois l'événement annoncé. Le texte use de cette façon de son caractère bref ou plutôt synthétique, inhérent au genre, en faisant de la lacune, du silence, de la plénitude impossible, un élément central de l'écriture et de l'intrigue narrée. Le lecteur doit par conséquent ou bien demeurer face à l'énigme sans réponse que constitue l'existence humaine, et se contenter de signes difficilement lisibles, voire en partie illisibles, ou bien, dans un récit où toute hiérarchie entre les faits a disparu, être capable de saisir l'ironie à l'œuvre dans le texte pour saisir la réflexion sur les dysfonctionnements d'un monde. L'événement est donc le relais tant d'une évolution possible de la nouvelle que l'écho d'un monde contemporain, qui se soustrait à une compréhension pleine et entière par le travail effectué sur les constituants du récit : ceux-ci peuvent en effet rester en partie muets ou bien s'organiser artificiellement en une logique simplificatrice, propre à entraîner une perte de valeurs. L'événement a ainsi un double rôle révélateur, propre à montrer l'intérêt de cette notion pour aborder le récit bref d'aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Carver Raymond, *Cathedral*, New York, Vintage contemporaries, 1989.

Celati Gianni, *Narratori delle pianure*, Milan, Feltrinelli, 2008.

Jauffret Régis, *Microfictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

Nove Aldo, *Superwoobinda*, Turin, Einaudi, 2006.

Études

Blanckeman Bruno, Dambre Marc, Mura-Brunel Aline (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Bonetti Kay, « Ray Carver: Keeping It Short », *Conversations with Raymond Carver,* dir. Marshall Bruce Gentry, William L. Stull, Jackson (USA), University Press of Mississippi, 1990.

Grall Catherine, *Le Sens de la brièveté*, Paris, Honoré Champion, 2003.

Jauffret Régis, « Régis Jauffret – Il est tous les autres » (entretien avec Thierry Guichard), *Le Matricule des Anges*, n° 79, Montpellier, Le Matricule des anges, janvier 2007, p. 15-23.

Kibédi-Varga Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, Paris, Armand Colin, février 1990, p. 3-22.

Matt Luigi, « Appunti sparsi sulla narrativa italiana cosiddetta cannibale », *Nuova corrente*, n° 55, Gênes, Tilgher-Genova, 2008, p. 277-314.

Meter Helmut, « L'événement dans la nouvelle du XX^e siècle, Modes et tendances de sa réalisation », *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, dir. Pierre Glaudes et Helmut Meter, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 133-150.

Roche David, *L'Imagination malsaine, Russel Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Romano Claude, *L'Événement et le Monde*, Paris, P.U.F., 1998.

Tibi Pierre, « Pour une poétique de l'épiphanie », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, Perpignan, Université de Perpignan, n° 18, 1995, p. 183-235.

West Rebecca, *Gianni Celati, The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto, 2000.

NOTES

1. Helmut Meter, « L'événement dans la nouvelle du XX^e siècle, Modes et tendances de sa réalisation », *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, dir. Pierre Glaudes et Helmut Meter, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 133.

2. Dominique Viart le souligne en ces termes : « Un acquis de la recherche sur le domaine littéraire contemporain est le constat d'une véritable mutation esthétique [...] qui affecte le passage des années soixante-dix aux années quatre-vingts. Cette mutation se caractérise [...] par le retour à une littérature *transitive*. Il ne s'agit plus d'« écrire » – au sens absolu du terme – mais bien d'écrire quelque chose, que ce quelque chose relève du réel, du sujet, de l'Histoire, de la mémoire, du lien social ou encore de la langue. » (Dominique Viart, « Fictions en procès », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, dir. Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289.

3. Raymond Carver, *Cathedral*, New York, Alfred A. Knopf, 1984. Notre édition de référence sera, pour la langue originale, celle de la Vintage contemporaries (New York, 1989) et pour la traduction française *Les Vitamines du bonheur*, trad. Simone Hilling, Paris, Librairie générale française, « Livre de Poche », 2008.

4. Gianni Celati, *Narratori delle pianure*, Milan, Feltrinelli, « I Narratori », 1985. Notre édition de référence sera celle de la Feltrinelli, (Milan, « Universale Economica », 2008) et pour la traduction française *Narrateurs des plaines*, trad. Alain Sarrabayrouse, Paris, Flammarion, 1991.

5. Aldo Nove, *Woobinda*, Rome, Castelvecchi, 1996. Notre édition de référence sera *Superwoobinda*, (Einaudi, 2006), qui comprend le recueil *Woobinda* (légèrement modifié par rapport à l'édition originale) en plus de deux autres recueils d'Aldo Nove. Les traductions sont les nôtres.

6. Régis Jauffret, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007. Notre édition de référence sera celle de Gallimard (Paris, « Folio », 2009).

7. Anne Cousseau, « Postmodernité : du retour du récit à la tentation romanesque », *Le Roman français au tournant du XXI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 370.

8. Nous empruntons ce terme, en l'adaptant à notre propos, à Dominique Rabaté, qui entend par « évidement » un événement survenu par le passé, dont le personnage n'a pas réussi à prendre pleinement la mesure malgré le traumatisme que celui-ci a entraîné dans son existence et qu'il ne cesse de ressasser. Nous adoptons ce mot au sens où les événements de nos nouvelles sont marqués par cette double modalité de présence et d'absence.

9. « Plus pleines, plus intéressantes, d'une façon ou d'une autre » (Raymond Carver, cité dans Kay Bonetti, « Ray Carver : Keeping It Short », *Conversations with Raymond Carver*, dir. Marshall Bruce Gentry, William L. Stull, Jackson (USA), University Press of Mississippi, 1990, p. 56. Sauf indication contraire, la traduction des textes critiques cités est nôtre.

10. Le terme de « réserve » s'impose d'autant plus que Celati a insisté à plusieurs reprises sur l'importance de la « réserve » en littérature, à savoir la nécessité de revenir à une prose simple, à des sujets tirés de la vie quotidienne, loin d'une actualité brûlante ou de révélations fracassantes. Le recueil *Narratori delle riserve* (Milan, Feltrinelli, 1992), composé de nouvelles écrites par plusieurs auteurs, est l'une des illustrations d'un tel *credo* littéraire.

11. Raymond Carver, « Feathers », Cathedral, *op. cit.*, p. 25 : « Plus tard, quand les choses eurent changé pour nous, qu'on eut un gosse et tout ça, Fran repensa à cette soirée chez Bud en disant que c'était là que tout avait commencé à changer. Mais elle avait tort. Le changement est venu plus tard – et quand il est venu, c'était comme quelque chose qui serait arrivé à d'autres, pas quelque chose qui aurait pu nous arriver à nous. » (« Plumes », trad. *op. cit.*, p. 29.)

12. Catherine Grall, *Le Sens de la brièveté*, Paris, Honoré Champion, p. 72.

13. « *She looked down at her husband's bare feet. She stared at his feet next to the pool of water. She knew she'd never again in her life see anything so inusual. But she didn't know what to make of it yet* » (Raymond Carver, « Preservation », *Cathedral*, *op. cit.*, p. 46) : « Elle baissa les yeux sur les pieds nus de son mari. Elle fixa ces pieds à côté d'une flaque d'eau. Elle savait que, de sa vie, elle ne reverrait rien d'aussi bizarre. Mais elle ne savait pas quoi faire » (« Conservation », trad. *op. cit.*, p. 47).

14. « *Ha riabbracciato suo padre e gli ha raccontato tutta la sua storia. Suo padre l'ha ascoltata e poi ha detto pateticamente : "Che Dio perdoni la vostra innocenza."* » (Gianni Celati, « *La ragazza di Sermide* », *Narratori delle pianure*, *op. cit.*, p. 85) : « Elle a embrassé son père et lui a raconté toute son histoire. Son père l'a écoutée puis il a dit d'un air pathétique : "Que Dieu pardonne votre innocence." » (« La fille de Sermide », trad. *op. cit.*, p. 102).

15. « L'épiphanie *manquée* correspond, pour le personnage, à ces moments de prise de conscience qui, attendus par le lecteur ou perçus comme une option possible, ne sont jamais actualisés : l'épiphanie n'est pas au rendez-vous, elle "brille" par son absence. » (Pierre Tibi, « Pour une poétique de l'épiphanie », *Cahiers de l'université de Perpignan*, n° 18, Perpignan, université de Perpignan, 1995, p. 230.)

16. *Ibid.*, p. 233.

17. « *In searching for his mother's past experience, the visible, present town cannot give him what he wants, nor does his imagination provide him with particularly illuminating visions. There is no epiphany, either from the external or the internal realms [...].*») (Rebecca West, *Gianni Celati, The Craft of Everyday*

Storytelling, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto, 2000, p. 105.) : « Alors qu'il [le narrateur] est à la recherche de l'expérience passée de sa mère, la ville visible, présente, ne peut lui donner ce qu'il veut, ni son imagination l'aider par des visions particulièrement éclairées. Il n'y a pas d'épiphanie, que ce soit du monde extérieur comme du monde intérieur [...]. »

18. « Si l'événement déchire ainsi la trame causale, c'est parce que le contexte dans lequel il s'insère [...] ne l'explique pas : c'est lui, inversement, qui éclaire son propre contexte en lui conférant un sens qu'il ne préfigurait aucunement » (Claude Romano, *L'Événement et le Monde*, Paris, P.U.F., 1998, p. 61.)

19. Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, nº 77, Paris, Armand Colin, février 1990, p. 20.

20. David Roche souligne dans son analyse que « [l]'angoisse provoquée par l'"idée de nature" est entretenue par le fait que le soi cherche à tout prix à établir un rapport de causalité : les personnages de Carver semblent croire que leur vie dépend non pas du hasard, qui renvoie à "l'idée d'absence de tout référentiel", mais au sort qui serait caractérisé par "l'idée d'enchaînement d'événements, et l'idée de finalité" ». (David Roche, *L'Imagination malsaine, Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 170.)

21. « Pour Carver, on ne peut tout simplement pas exiger le bonheur comme on ne peut pas exiger que la vie fasse sens puisqu'il n'y a rien que du hasard. Il faut donc tout simplement (sur)vivre en appréciant l'amour et les "petites choses bonnes" quand on en a l'occasion », *ibid*., p. 174.

22. Nous choisissons d'intégrer dans notre étude de recueils de nouvelles *Microfictions*, que son auteur préfère qualifier de « roman ». Le format des récits, extrêmement brefs, comme l'absence totale de liens entre chacun d'entre eux nous semblent autant de raisons valables.

23. « J'ai tué mes parents parce qu'ils utilisaient un gel douche absurde, Pure&Vegetal. » (Aldo Nove, « Le gel-douche », *Woobinda*, *op. cit.*, p. 7.)

24. Régis Jauffret, « Jumelles bouillies », *Microfictions*, *op. cit.*, p. 385.

25. Cf. Claude Romano, *L'Événement et le Monde*, *op. cit.*, p. 63-64.

26. Régis Jauffret, « Comme une poupée », *Microfictions*, *op. cit.*, p. 123.

27. Régis Jauffret, « Un matelas avec un trou dedans », *Microfictions*, *op. cit.*, p. 905.

28. Aldo Nove, « La musica », *Woobinda*, *op. cit.*, p. 60-62.

29. Aldo Nove, « Jasmine », *Woobinda*, *op. cit.*, p. 108-110.

30. Luigi Matt, « Appunti sparsi sulla narrativa italiana cosiddetta cannibale », *Nuova corrente*, nº 55, Gênes, Tilgher-Genova, 2008, p. 301.

31. Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, *op. cit.*, p. 20.

32. Plus précisément sur la télévision italienne et la distorsion qu'elle opère sur la société italienne. Les innombrables références non seulement aux émissions mais également aux personnalités italiennes en font un reflet de l'Italie contemporaine.

33. « *Passando tra la gente, mi vedevo le macerie ed ero triste, ma meno che guardando la televisione, perchè alla televisione tutto sembra più vero.* » (Aldo Nove, « La strage di Via Palestro », *Woobinda*, *op. cit.*, p. 28.) : « En passant à travers les gens je voyais les ruines et j'étais triste, mais moins qu'en regardant la télévision, parce qu'à la télévision tout semble plus vrai. »

34. Régis Jauffret, « Régis Jauffret – il est tous les autres » (entretien réalisé par Thierry Guichard), *Le Matricule des Anges*, nº 79, Montpellier, Le Matricule des anges, janvier 2007, p. 21.

35. *Ibid*., p. 19.

RÉSUMÉS

Cathedral de Carver et *Narratori delle pianure* de Celati, deux recueils de nouvelles contemporains, utilisent la « stratégie de la réserve » : les récits racontent des événements minimes et, surtout, indéterminés, dont on ne peut comprendre la cause. *Microfictions* de Jauffret et *Woobinda* de Nove, deux autres recueils de nouvelles contemporains, utilisent la « stratégie de l'excès » : les événements sont toujours très violents, mais cette violence n'a pas d'impact sur les personnages qui la subissent. Dans les deux cas, c'est un monde privé de sens qui apparaît à travers ces textes courts.

Carver's *Cathedral* and Celati's *Narratori delle pianure*, two contemporaneous collections of short stories, use the "reserve strategy": the stories relate minimal and, above all, indeterminate events whose cause we are unable to fathom. Jauffret's *Microfictions* and Nove's *Woobinda*, two other contemporaneous collections of short stories, use the "excess strategy": the events are always very violent, but this violence doesn't have an impact on the characters who have to undergo it. In the two situations, it's a world without sense which appears throughout these brief texts.

Cathedral de Carver y *Narratori delle pianure* de Celati, dos libros contemporáneos de relatos, utilizan la "estrategia de la reserva" : las historias cuentan acontecimientos mínimos y, sobre todo, indeterminados, de los que no podemos entender la causa. *Microfictions* de Jauffret y *Woobinda* de Nove, dos libros más de relatos contemporáneos, utilizan cuentos contemporáneos, utilizan la "estrategia del exceso" : los acontecimientos siempre son bastante violentos, pero esta violencia no tiene ningún impacto en los personajes que deben experimentarla. En ambos casos, aflora un mundo privado de sentido en estos textos breves.

AUTEUR

CLAIRE COLIN

Agrégée de lettres modernes et ancienne élève de l'ENS-Lyon. Elle est titulaire d'une double licence et d'une double maîtrise lettres modernes/italien et d'un master 2 de littérature comparée. Elle est actuellement en deuxième année de thèse de littérature comparée, sous la direction du professeur Philippe Daros, et travaille sur « L'événement dans la nouvelle contemporaine : stratégies d'écriture et réflexions sur le quotidien ». Elle est également en cotutelle avec l'université de Sienne, sous la direction du professeur Pierluigi Pellini. Elle est depuis septembre 2008 allocataire-monitrice-normalienne à l'UFR de littérature générale et comparée de Paris 3-Sorbonne Nouvelle