

Québec français



Poésie et nouvelle : raisons communes

Emmanuel Bouchard

Number 156, Winter 2010

Poésie contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61409ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

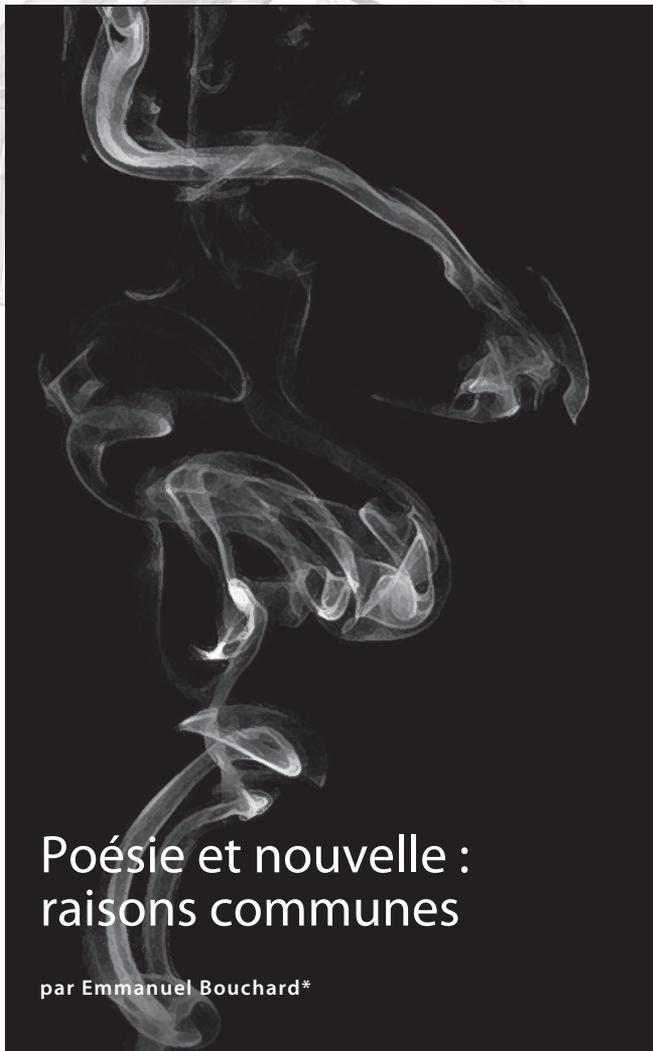
0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, E. (2010). Poésie et nouvelle : raisons communes. *Québec français*, (156), 42–45.



Poésie et nouvelle : raisons communes

par Emmanuel Bouchard*



Joan Miró, *Horse, Pipe and Red Flower*, 1920.

Je me lance dans une entreprise [la description de la nouvelle] que je sais vouée à l'échec puisqu'il me plaît de considérer que la nouvelle est incompatible avec l'analyse in vitro. Terriblement vivante, elle reconduira, par son renouvellement, mes propos à leur caducité inéluctable.

Gilles Pellerin¹

La réflexion que je propose ici est née d'une impression, dont je n'hésite plus à former un postulat devant rallier ceux qui s'intéressent un peu à la nouvelle : tout narratif qu'il soit, ce genre littéraire est assez éloigné du roman et ne saurait, par conséquent, obéir aux mêmes règles. Son autonomie me semble aller de soi, malgré le fait qu'on le dise mineur et qu'on le perçoive souvent comme le parent pauvre de cet autre genre qui, lui, a acquis ses lettres de noblesse depuis au moins le XIX^e siècle. Mais devant un objet dont on a encore dit peu de chose par rapport aux formes instituées, l'esprit est prompt aux rapprochements ; certaines circonstances m'ont permis de le vérifier.

Depuis quelques années, pour des raisons que j'ai d'abord cru différentes, je lis à peu près autant de poèmes que de nouvelles et il m'apparaît de plus en plus évident que ces genres littéraires entretiennent une parenté plus nette que celle qui lie généralement la nouvelle et le roman. Leur filiation se manifeste bien au-delà de leur statut au sein de l'Institution littéraire et de certaines conditions extérieures (édition, marché, diffusion, critique, etc.) ; elle touche leur composition, leur fonctionnement, peut-être leurs fondements : des formes brèves, tenues plus que d'autres au devoir de dire beaucoup avec des moyens langagiers volontairement limités, qui savent aussi exploiter l'envers du langage ; une dynamique commune dans l'expression du silence et dans l'évocation discrète d'une situation, d'un sentiment. D'une manière qui peut paraître singulière, j'adopte à peu près la même posture de lecteur devant une nouvelle de Raymond Carver ou de Julio Cortázar que devant un poème de Saint-Denys Garneau ou de Robert Melançon ; ces textes me semblent puiser à la même source.

Je n'ai ni la compétence ni le courage de m'engager dans quelque forme d'enquête épistémologique que ce soit : je ne définirai pas les termes *nouvelle* et *poésie*, non plus que j'aurai recours à l'appareil théorique qui permettrait d'établir des distinctions sûres entre ces genres. Et je ne limiterai pas le corpus. En somme, ce n'est pas exactement les caractères fondamentaux et exclusifs de la nouvelle et de la poésie que je tenterai de cerner, mais quelques-unes des raisons hélas bien subjectives qui me font adopter cette posture évoquée plus haut.

BRIÈVETÉ

Parce qu'elle raconte, la nouvelle *avance*, nécessairement soumise aux catégories narratives d'espace et de temps. Elle existe dans ses personnages qui, bien qu'ils soient moins définis que ceux du roman, déroulent leur vie sous nos yeux et acceptent de prendre part à leur propre aventure. Soit. Il est pourtant évident

que son enjeu véritable ne se trouve pas strictement dans son développement linéaire, mais aussi (surtout ?) dans sa verticalité, son épaisseur. La densité à laquelle elle est obligée produit d'ailleurs ses effets à la lecture : traverser un recueil de nouvelles peut être épuisant, précisément parce que l'œil et l'esprit y cheminent obliquement. Je ne saisis rien du « Grand voyage d'un petit bonhomme » de Diane-Monique Daviau si je n'y lis que la visite d'un enfant à son grand-père, et « La fin de quelque chose » d'Ernest Hemingway ne se limite pas exactement à celle qui est annoncée dans les dernières lignes du texte. La nouvelle se livre autrement que dans ses péripéties ou dans sa chute. La métaphore de l'escalade lui convient d'ailleurs beaucoup mieux, du moins si l'on considère le point de vue du lecteur : on y grimpe petit à petit comme à une paroi dressée d'embûches, dans différentes directions. Il s'agit d'un genre dangereux.

Le « pacte de brièveté³ » entre l'auteur et le lecteur de nouvelles se rapproche aisément de celui qui existe en poésie, où il est pourtant moins suspect et mieux accepté : les poètes ont l'habitude de faire court, cela semble aller de soi, alors qu'on reproche souvent aux nouvellistes de manquer de souffle. De toute manière, selon quelle logique oserait-on contester ce qui a longtemps défini le genre poétique : l'expression condensée du réel dans des formes fixées par la tradition (l'alexandrin, le sonnet, le haïku) ? Tout irrégulier, voire éclaté qu'il soit, le poème moderne répond toujours à cette exigence de brièveté. Conséquemment, il inscrit au cœur de son projet cette polysémie, cette « expérimentation du multiple », selon l'expression d'André Brochu⁴, qui explique souvent sa densité et que certains associent à sa difficulté. Il y a tout *L'homme rapaillé* dans les sept vers qui en forment le texte liminaire et beaucoup dans cette fissure qui amorce ce court poème d'Hélène Dorion :

la fissure tient lieu
de regard

j'explore
ce vide
suinte

sur les eaux
que ce bleu des mémoires

la lumière trace l'assaut
le vent les herbes
traversent les parois

seul

le sol
persiste

ce sol : étale présence
et je résiste
à la blancheur⁵.



Les images qui se déploient sur l'axe vertical ont été maintes fois employées pour décrire l'expérience à laquelle invite le poème (la profondeur des mers qu'on explore ou la hauteur des cieux où l'on s'élève). À tel point qu'on est porté à réduire le sens de cette expérience à la façon dont elle est matériellement mise en mots : du haut vers le bas (ou inversement). La poésie est un genre compromettant.

La brièveté impose à la nouvelle comme au poème une certaine profondeur ; elle leur donne un poids, effet naturel de la compression sur lui-même d'un objet dont on a rapproché les deux bouts. Elle exige également une posture de lecture particulière, une attention marquée pour le détail qui tient parfois de l'enquête, avec la part de jeu que cela implique. L'unité de la nouvelle et du poème se prépare phrase après phrase, vers après vers ; pour le lecteur méticuleux, elle demeure visible à l'œil nu parce qu'elle se construit dans un espace restreint et rarement sur quelques centaines de pages.

Dans la nouvelle, le temps défile autrement que dans le roman, même si telle nouvelle rend compte du parcours d'une vie entière et que tel roman se déroule sur une période de quelques heures. Pour Diane-Monique Daviau, la nouvelle n'est pas une histoire brève, mais une histoire brièvement racontée⁶, ce qui implique qu'un récit de trois pages mal ficelé peut paraître au lecteur extrêmement long. De façon évidente, une histoire *brièvement* narrée crée une impression de vitesse plus grande dans un récit de trois pages que dans un roman de trois cents. De façon moins évidente, cette grande vitesse, sur trois pages, peut parvenir à produire l'effet inverse : une douce immobilité, comparable à celle de la lumière d'une lampe qui imprime sur la table la marque permanente et uniforme de ses millions de rayons. Dans sa vitesse, la nouvelle aspire à l'immobile : c'est une histoire *poétiquement* racontée. Son dynamisme procède du silence et se résout en lui.

SILENCE

Dans la nouvelle intitulée « Rue Notre-Dame » de Jean-Paul Beaumier, un homme qui assiste à un congrès dans un complexe hôtelier prend le prétexte d'une pause-café pour descendre dans le quartier de son enfance. Mais les lieux de ses souvenirs ne sont évidemment plus ce qu'ils étaient, malgré « les quelques repères [...] sinon intacts, tout au moins reconnaissables⁷ », qui surgissent sur son chemin : « Là où s'érigeaient autrefois la maison de Conrad, celles des Roch et des Godin, s'imposaient à ma vue autant de *béances* qui me semblaient avoir tout avalé : maisons, hommes, femmes et enfants, ne laissant derrière elles que le souffle chaud d'une déflagration. Une bouche édentée : voilà à quoi ressemble aujourd'hui la rue Notre-Dame, me disais-je. Et tous ces trous me faisaient l'effet d'un rictus hideux⁸ ».

Ainsi thématifiée, voire matérialisée, la béance devient pour lui comme pour le lecteur le réceptacle du sens. Tout s'articule autour d'elle : elle accueille les souvenirs et les images qui en découlent, certes, mais génère encore la vision finale du personnage face



René Magritte, Le faux miroir, 1928.

à lui-même, à son identité trouble : « devant cette maison que plus rien ne me permettait de qualifier de paternelle, je craignis soudainement qu'on ne me tendît un miroir et que j'y aperçusse un visage que je ne reconnaîtrais pas⁹. »

Ce texte illustre bien l'expérience à laquelle la nouvelle contemporaine convie le lecteur : une incursion bien assumée dans le silence, là où il se trouve ; une traversée du non-dit qui n'est pas que survol, mais habitation ; un investissement total du vide et de son devenir, donnée potentiellement signifiante. La nouvelle se construit sur l'omission et l'ellipse, on l'a observé¹⁰. Elle présente à grands traits des personnages dont le lecteur ne connaît ni le passé, ni l'avenir, ni quelquefois le nom. Elle défile dans des lieux et des époques parfois difficilement identifiables parce qu'à peine esquissés. Par-dessus tout, elle s'adresse au lecteur d'une manière tout innocente, comme si les imprécisions dont elle se pare relevaient de la plus grande banalité. Disons, avec Gilles Pellerin, qu'il s'agit d'un genre impoli¹¹.

Pour ces raisons et d'autres encore, la nouvelle inscrit dans l'espace même où elle se déploie son caractère fugace. Le lecteur ne la précède jamais, comme cela peut être le cas avec le roman ; il la poursuit, lui colle aux talons, en traque constamment le sens. Il y a là encore une parenté évidente avec le poème, dont on a maintes fois souligné le dessein paradoxal : une lutte du langage contre l'absence, qui se réalise précisément au moyen de cette absence¹². Tels poèmes de Saint-Denys Garneau, de Pierre Morency ou de Robert Melançon me cachent habilement leur objet en ne m'en fournissant que les écluchures, mais font de cette façon l'aveu de sa présence, de son mystère, qu'il m'appartient de recomposer, à la manière du personnage de Jean-Paul Beaumier dont le regard cherche à recréer le paysage d'autrefois, « comme la langue redessinant inlassablement les contours de la dent extraite¹³ » d'une bouche. Un poème ou une nouvelle sous les yeux, j'éprouve, plus que devant n'importe quel autre type de texte, une impression de plénitude lorsque s'imposent les blancs et les silences, comme si l'apparente futilité d'une voix, les circonstances anodines ou *le parti pris des choses*, selon les mots de Francis Ponge, me révélaient au fond l'essentiel. Le poème comme la nouvelle s'écrivent avec les retailles des choses.

CHOSSES

Dans un essai intitulé « Une forme nue contre le ciel », Yvon Rivard questionne la perception du réel qu'ont respectivement le poète et le romancier : « Et pourquoi le poète percevrait-il l'essentiel avec plus d'intensité que le romancier ? Parce qu'il fréquente davantage les choses, l'espace, le monde extérieur que les êtres humains et que dans les choses notre avenir, notre mort se lit plus rapidement que dans la contemplation ou la fréquentation des êtres humains¹⁴ ». Je ne veux pas commenter le degré d'intensité qui caractérise le regard sur le monde de l'un et de l'autre, mais plutôt leurs « fréquentations » respectives, dont la distinction m'apparaît évidente et parfaitement juste. Une question s'impose : la nouvelle est-elle à ce propos plus près du poème que du roman ? J'ai tendance à le croire, même si le temps joue contre elle et qu'on pense spontanément qu'à la manière du roman, « [elle] ne peut s'arrêter trop longtemps, car [elle] a des voyageurs à bord qu'[elle] doit rendre à destination¹⁵ ». En fait, la nouvelle provoque des distorsions temporelles et, dans les cas extrêmes, réussit à abolir le temps, comme le fait la poésie : en comprimant son déroulement dans les limites d'une chose en apparence banale. Elle attache une grande valeur au quotidien, à la matérialité du monde, et pratique avec brio l'art de la métonymie, cernant, par exemple, toute l'intensité d'un drame dans l'objet qui lui est associé. Comme la poésie, elle accepte aisément « de faire un détour par le visible » pour « rejoindre, mais à distance, l'invisible¹⁶ ». L'expression *table des matières* qu'on retrouve à la fin de nombreux recueils doit être comprise au sens littéral : la liste qui la suit se compose d'objets et de substances (un ruban chez Michèle Péloquin, une tasse chez Normand de Bellefeuille, du bois pour l'hiver chez Raymond Carver) dont le rôle dans les textes n'est pas que métaphorique. La tache qui, dans la nouvelle éponyme de Beaumier ainsi intitulée, salit la colonne de béton à laquelle le personnage fait face toute la journée est bien le moteur du texte. À la manière du poème, la nouvelle cherche le sens là où il se trouve, et le trouve parfois là où il ne paraît pas être. Une tempête dans un verre d'eau ou beaucoup de bruit pour rien ; on le dira d'une manière ou d'une autre. Il s'agit d'un genre paranoïaque et fétichiste¹⁷.

FORMALISME

Il faut essayer au moins une fois de résumer, à l'intention d'un ami, une nouvelle d'Annie Saumont ou de Maurice Henrie pour comprendre à quel point l'exercice peut être vain : « on ne dit la nouvelle que telle qu'elle se donne, dans son intégralité¹⁸ », écrit Gilles Pellerin, qui l'oppose ainsi au conte, un genre accueillant volontiers les variations. Au fond, les scrupules qu'entretiennent certains nouvellistes devant la mise en forme d'un texte, l'importance démesurée qu'ils accordent à telle tournure ou à telle expression ont peut-être quelque chose à voir avec la définition du genre qu'ils pratiquent : la nouvelle, dans son écriture comme dans sa consistance, semble procéder par soustraction, j'oserais dire par extraction, en arrachant des morceaux à son objet, en ramassant ce que j'ai nommé plus haut les écluchures pour les rendre au lecteur dans un nouvel agencement. Or, le fragment n'est pas infiniment divisible ; vient un temps où le minimalisme atteint son stade le plus avancé, où la pulpe des mots ne produit plus rien.

Ces propos semblent concerner surtout celui qui écrit, mais ils ont évidemment une résonance chez le lecteur. Parce que la nouvelle ose souvent s'imposer des sujets qui, au premier abord, ne présentent qu'un intérêt moyen, elle étend son champ d'action vers la mise en forme. « *Avec amour, Albert* » de Michèle Péloquin ne raconte rien de plus qu'une veillée funéraire, mais le malaise provoqué par la mort de Ruth est si habilement évoqué qu'au terme des trois pages qui composent le texte, le lecteur en ressent le poids comme s'il y avait été plongé sur trois cents pages ; « Entre autres choses » de Diane-Monique Daviau, un texte de deux pages à peine, révèle son sens – le passage du temps et la lourdeur de la solitude – dans l'enchaînement de ses répétitions. Cela tient de l'écriture, pas tellement de la matière, pour autant que la distinction entre le fond et la forme soit toujours opératoire.

« Ce n'est pas avec les idées qu'on écrit des poèmes, c'est avec les mots », a un jour répliqué Mallarmé à son ami Degas, « qui, en amateur, écrivait des poèmes, et s'étonnait que ce soit si difficile, en soupirant : "J'ai pourtant beaucoup d'idées"¹⁹ ». Nul besoin d'en faire ici la démonstration : la poésie se définit précisément par sa mise en forme, la façon dont elle dit le réel. Dans une moindre mesure, la nouvelle partage cette prééminence du moyen sur la chose proprement dite, du regard sur ce qui est regardé, pour reprendre les mots de Claude Roy²⁰. Elle aime la reprise de certaines formules pour marquer un rythme narratif, elle découpe soigneusement les objets, contourne minutieusement les paysages sans pour autant interrompre sa marche, saisit dans une forme fixe et minimaliste le mouvement d'un corps. Elle joue sur les mots ; il s'agit d'un genre vétilleux qui, dans une certaine rigidité, prétend capter le mouvement du monde.

CONCLUSION

Simon, le personnage de la nouvelle « L'arbre tombé » de Diane-Monique Daviau, a décidé de « créer pour la première fois sa vie ». Mais un arbre tombé devant sa maison au cours de la nuit a ameuté le quartier, les policiers et les employés de la ville. Après avoir éprouvé un moment le sentiment d'être dérangé, volé, l'homme renverse la perspective : « Il fallait sauver la journée en investissant à rebours. Tout ce qui s'était passé depuis l'orage devait avoir un sens ». Cela prendrait la forme d'un tableau « volé à la journée, pour qu'elle ne soit pas perdue ²¹ ».

Au terme de cette réflexion, je constate que cette notion d'investissement, pour peu qu'on la débarrasse de sa dimension platement calculatrice, et l'illustration qu'en donne « L'arbre tombé » permettent peut-être de cerner une partie des raisons et du dessein communs de la nouvelle et de la poésie : l'investissement d'un espace limité, le cadre d'un tableau ; l'investissement du regard dans une expérience aux faibles échos, que la visée rétrospective parviendra cependant à faire entendre ; l'investissement des signes dans leur interdépendance et leur économie. La nouvelle et la poésie sont des genres parcimonieux ; c'est là sans doute leur plus grande qualité. □

* Professeur de littérature au Cégep de Sainte-Foy, critique de poésie et nouvelliste

Notes

- 1 *Nous aurions un petit genre : publier des nouvelles*, Québec, L'instant même, 1997, p. 47.
- 2 « Secouer les mots », dans Claude Lévesque (dir.), *La poésie comme expérience*, Montréal, Hurtubise, coll. « Constantes », 2009, p. 88-89.
- 3 Gilles Pellerin, *op. cit.*, p. 49.
- 4 Les récents propos de cet auteur sur cette question sont éclairants : « Le poème arrache une idée à elle-même et lui donne du champ, tout un champ de mots et de sens. Par sens, j'entends justement une idée faite mot et lancée comme un dé dans un champ des possibles. Et ce n'est pas que tout vire au hasard et se propulse dans l'inévitable, mais que tout s'ouvre à la possibilité de signifier autre chose, vers l'infini. Le signe signifie au-delà de lui-même. C'est par là qu'il fait du poème un espace de résonance ouvert à l'inconnu et susceptible de s'enchanter de lui-même ; de surprendre, et de se surprendre lui-même » (« L'expérimentation du multiple », dans Claude Lévesque (dir.), *op. cit.*, p. 54.)
- 5 Laurent Mailhot et Pierre Nepveu [dir.], *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, Typo, 2007, p. 691.
- 6 Gilles Pellerin, *op. cit.*, p. 16.
- 7 Jean-Paul Beaumier, *Trompeuses, comme toujours*, Québec, L'instant même, 2006, p. 11.
- 8 *Ibid.*, p. 11-12. C'est moi qui souligne.
- 9 *Ibid.*, p. 12.
- 10 Voir notamment Gilles Pellerin, *op. cit.*, p. 14, 26, 31, 147.
- 11 *Ibid.*, p. 14.
- 12 S'appuyant sur les propos de Georges Bataille, Claude Lévesque en donne une juste expression dans la présentation du récent collectif *La poésie comme expérience* : « La poésie véritable ouvre donc, non sans risques, sur une suffocante absence de bornes, sur la béance du réel, elle reconduit le langage au silence d'où il vient, au vide originaire, à l'espace de jeu, espace abyssal s'il en est, qui le rend possible. Sous l'effet mystérieux de la poésie, le langage devient secret, idiomatique, comme s'il était réinventé de toutes pièces pour et par un seul. La poésie qui n'ose pas se réserver, ne va pas au bout de ses possibilités jusqu'à l'impossible, se tenant "dans l'haleine de la mort", se détruit elle-même et s'achève en un sentiment de haine de la poésie » (*op. cit.*, p. 12).
- 13 Jean-Paul Beaumier, *op. cit.*, p. 12.
- 14 Yvon Rivard, « Une forme nue contre le ciel », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, 2006, p. 189.
- 15 *Ibid.*, p. 188.
- 16 Claude Lévesque, *op. cit.*, p. 21.
- 17 Gilles Pellerin traite cet aspect de la nouvelle par le biais de sa petiteesse, qu'il inscrit dans le titre même de son ouvrage, *Nous aurions un petit genre* : « La nouvelle me plaît sans doute parce qu'elle me ressemble, et vice versa, comme le poisson à l'eau. Elle compose une figure de l'ordinaire, elle a des égards pour ce qui, comme elle, comme moi, est petit. Elle ne fait pas la fine bouche devant le sujet à traiter. Elle sait extraire de l'eau d'une pierre et cela rejaillit sur moi, sur ma vie, sur ce que je suis capable de dire du matin, du rêve au-dessus d'un renvoi d'eau parce que Cortázar a écrit "Là mais où, comment" » (*op. cit.*, p. 200).
- 18 *Ibid.*, p. 29.
- 19 L'anecdote est rapportée par Claude Roy dans *La conversation des poètes*, Paris, Gallimard, 1993, p. 12.
- 20 « Ce n'est pas ce qui est regardé qui définit la poésie, c'est le regard. Ce ne sont pas les choses qui arrivent qui font un poème, c'est la façon d'arriver dans les choses » (*ibid.*, p. 13).
- 21 Diane-Monique Daviau, *Dessins à la plume suivi de Histoires entre quatre murs*, Québec, L'instant même, 2008, p. 169. C'est moi qui souligne.