

EN BREF (texte pour la SGDL, 16/11/25)

À vingt ans, c'est à dire en 1980, j'ai publié mes trois premiers textes dans des revues littéraires qui étaient aussi et peut-être surtout des revues de poésie : *L'Alphée* (dirigée par celui qui est devenu un grand traducteur de la poésie italienne : Michel Orcel), *Obsidiane* (qui avait été fondée par Henri Thomas et était dirigée par François Boddaert). J'avais remarqué ces revues dans des librairies, je les avais feuilletées et achetées. J'avais remarqué qu'elles contenaient des poèmes et des nouvelles et trouvé que leur contenu était de très grande qualité. Ce sont donc trois nouvelles que j'ai proposées, car depuis quelque temps j'en écrivais, les considérant alors comme des exercices, des gammes. Et j'ai continué ainsi pendant dix ans, publiant aussi dans *la Nrf* (alors dirigée par le grand éditeur qu'était Georges Lambrichs), et la revue *Recueil* qui dépendait des éditions Champ Vallon.

Je ne me rappelle plus si je pensais alors qu'un jour j'écrirais des textes plus longs. Sans doute. Mais la forme courte de la nouvelle m'allait bien. Parmi toutes mes lectures de jeunesse, les nouvelles de Kafka m'avaient particulièrement frappée, elles dominaient même mon monde littéraire, mais j'avais été très frappée aussi par celles de Katherine Mansfield, d'un tout autre registre. Même si je lisais avec la même passion des romans et de « gros romans » comme ceux de Dostoïevski, de Tolstoï, *La Montagne magique* ou *la Recherche du temps perdu*, il y avait dans la nouvelle – aussi bien celles de Henry James, de Tchekhov, de Maupassant, Poe, Villiers de l'Île Adam ou Barbey d'Aurevilly pour n'en citer que quelques-uns – quelque chose qui me plaisait particulièrement : **une vitesse et une économie de la narration**, et puis cette chose très particulière que je vais essayer de décrire :

Le récit court met l'accent sur un point dramatique (par exemple : le silence de Bartleby dans *Bartleby* de Melville), alors que **le récit long en explore les causes et les conséquences** (500 pages pour raconter pourquoi Hans Castorp ne parvient pas à quitter le sanatorium, dans *La Montagne magique* de Thomas Mann).

Le choix de l'écrivain est donc un choix esthétique : un **récit bref pour montrer le point incandescent d'un drame**, un long s'il veut évoquer tout ce qu'il y a autour.

Ce **goût esthétique que j'ai pour l'instant plutôt que pour la durée**, pour le temps suspendu plutôt que pour le déroulement, pour **l'image unique, forte et mystérieuse** plutôt que pour l'atmosphère, je le remarque aussi à la lecture. Je continue à lire beaucoup de romans, mais très souvent, je finis par trouver un roman trop long, trop bavard, et me dis qu'il aurait gagné à être amputé de cinquante ou cent pages.

Je crois qu'au fond, quand je lis, je suis toujours à la recherche de « **la scène capitale** », qui souvent, d'ailleurs, est une sorte de gouffre. Et en ce qui me concerne, une fois que je suis arrivée au bord de ce gouffre, en lisant comme en écrivant, j'ai l'impression d'avoir vu ce que je voulais voir.

*

À la fin des années 80, j'avais écrit suffisamment de nouvelles pour constituer un recueil de 120 pages qui avait sa cohérence, sa force et son identité. J'ai tenté de trouver un bon éditeur, mais partout (chez Gallimard comme chez Minuit ou chez d'autres éditeurs), on me disait la même chose : on ne pouvait pas débiter avec un recueil de nouvelles ; si je voulais publier un premier livre, il fallait que ce soit un roman.

J'ai donc fait la seule chose que je pouvais faire et qui d'ailleurs a été un exercice passionnant : j'ai décidé **d'amplifier une de mes nouvelles**. J'ai choisi une nouvelle de 15 pages qui s'appelait *Les gouvernantes* et que je venais de publier dans la revue *Recueil* (en 91). Je l'ai poursuivie sur cent pages, ce qui n'a pour autant pas donné du tout un roman, mais ce

que les Anglo-saxons appellent une *novella*, qu'en France on peut faire passer en fraude pour un roman court.

La *novella* fonctionne exactement comme la nouvelle : c'est-à-dire qu'elle traite de « la scène capitale », du « point incandescent d'un drame ». Il s'agit seulement d'agrandir un peu le cadre. Et à l'usage, j'ai compris que ce n'était pas mal d'agrandir un peu le cadre, car cela permettait d'ajouter des jeux supplémentaires avec la langue qui enrichissent le texte, c'est-à-dire sa présence.

J'ai donc continué dans ce registre : des *novellas* que je faisais passer (aux yeux de la critique) **pour des romans courts alors que c'étaient de longues nouvelles**, dont je pense que les plus abouties ont été *Le Mat* et *Petite table, sois mise !*, publiées chez Verdier en 2005 et 2012, où il y avait la merveilleuse possibilité pour un écrivain de publier des textes de 50 ou 70 pages.

Avec d'autres livres, publiés au Mercure de France où la forme courte n'avait pas sa place, à partir de 2002 j'ai essayé autre chose, une cuisine un peu étrange : **faire entrer l'art du roman dans certains espaces de l'art de la nouvelle**. Ceci aussi a été un exercice passionnant. Il s'agissait de choisir dans la *novella* **de petits espaces laissés vierges en quelque sorte, et d'y insuffler la durée qui est la caractéristique du roman**. C'est ce que j'ai fait avec *Le cheval blanc d'Uffington* (2002), *Le narrateur* (2004), ou *Un chapeau léopard* (2008). Cela donnait un résultat qui était intéressant de mon point de vue, mais dont la forme déroutait un peu la critique et les lecteurs. C'est à ce moment-là qu'on a commencé à dire de mes textes qu'ils étaient à la fois « mystérieux et inclassables », « envoûtants et difficiles à définir ». Autrement dit : mi chèvre mi chou. Mais de mon côté, même si j'aurais préféré séduire d'un coup d'un seul, j'ai eu l'impression qu'avec ma cuisine secrète j'avais, en fait, appris à fabriquer des pièges littéraires.

*

J'ai continué à jouer avec la forme courte. Avec *Voyage avec Vila-Matas* (2017), j'ai donné l'illusion d'un roman en introduisant une fausse durée, une fausse chronologie, un faux déroulement, **alors qu'en réalité le temps de ce livre, comme celui de tous mes livres, est celui de la simultanéité**, et par ailleurs, en découpant le livre en trois parties. Entre nous, chacune des parties est une *novella*.

Avec *Au coeur d'un été tout en or* (2020), puis *Vertu et Rosalinde* qui vient de paraître, j'ai continué à jouer avec la forme courte en inventant autre chose : ces deux livres sont composés chacun d'une trentaine d'historiettes. En accord avec mon editrice j'ai fait apposer sous le titre du premier : « nouvelles », et du second : « roman ». J'ai la chance d'avoir une editrice très compréhensive, et peut-être, aussi joueuse que moi. Le premier a été traité par la critique comme un recueil de nouvelles ; le second, comme un roman. Ce qui ne signifie pas que la critique est crédule ou ignorante, mais que, peut-être, **il est de plus en plus clair aujourd'hui que les frontières des genres littéraires**, (comme celles des genres tout court, d'ailleurs), **sont devenues poreuses**.

*

En réalité, ceci ne date pas d'aujourd'hui ni même d'hier, ... mais d'environ un siècle. Depuis le *Surréalisme* en France et le *Modernisme* en Angleterre et aux États-Unis, **la littérature a considérablement changé de forme et d'objet**, sauf dans le cas des auteurs et des œuvres qui sont restés du côté du réalisme du XIXe siècle. Pour ceux-là, qu'on appelle « romans » leurs romans, me paraît justifié. Mais pour ceux dont le travail et les réalisations se situent plutôt dans le sillon du *Modernisme*, c'est-à-dire d'un éclatement des formes et d'un changement de sujet et d'objet, je trouve très étrange qu'on emploie encore les mots

très dix-neuviémistes de « roman » ou « nouvelle » pour désigner leurs textes.

Les choses avancent toujours avec une lenteur extrême, phénoménale. Qui de sensé, aujourd'hui, pourrait désigner comme « romans » ou « nouvelles » : *La métamorphose* de Kafka, *Les cahiers de Malte* de Rilke, *Le bois de la nuit* de Djuna Barnes, *l'Abbé C* de Bataille ou *Plume* de Michaux ? pour n'en citer que cinq parmi une centaine.

Je trouve, pour ma part, que la seule distinction qui vaille aujourd'hui, c'est celle de la fiction et de la non fiction. Peu importe la taille du texte, qu'il fasse dix pages ou cinq-cents pages. Certains transforment en images leur expérience : ce sont des auteurs de fiction. D'autres s'en tiennent à relater leur expérience : ce sont des auteurs de non fiction.

Aussi, je propose que désormais, à la place du mot ancien « nouvelle », dont en France, Maupassant, et aux États-Unis, Flannery O'Connor puis Raymond Carver sont probablement les plus grands inventeurs, on dise désormais « Forme courte », ou « Texte court » pour désigner les 15 pages, les 20 pages, les 30 pages d'un texte dont l'objet est « le point incandescent d'un drame ».

Anne Serre