

Les nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa

—autour de plusieurs récits courts

(texte de la conférence faite le 21 mars 2001 à l'Université de Paris III)

Jo YOSHIDA

Introduction

En quoi le romancier diffère-t-il du nouvelliste ? Il n'est pas aisé d'y répondre, mais on peut se rappeler l'idée la plus répandue selon laquelle la nouvelle désigne un court récit qui met en valeur un sujet ou un épisode précis, alors qu'un roman dépeint une histoire ou une vie d'un ou de plusieurs personnages. Daniel Grojnowski explique, dans son livre intitulé *Lire la nouvelle*¹, que les nouvellistes sont « davantage concernés par des questions de mise en forme, d'expression, d'émotion à communiquer », alors que les romanciers placent souvent au premier plan le souci de vérité, le désir de représentation exacte de la réalité.

Nous voudrions, sans répéter ou tenter de renouveler la définition du genre ni construire un critère théorique de la forme de la nouvelle, examiner trois nouvelles rédigées au tournant du siècle dernier par les jeunes écrivains les plus prometteurs alors : Marcel Proust, Paul Morand et l'écrivain japonais Akutagawa. Le choix paraîtrait quelque peu arbitraire, mais on se rendra compte du rapport entre eux.

Peut-on appeler nouvelliste Marcel Proust ? Poser une telle question est peut-être stupide, car il est d'usage de l'appeler romancier, peut-être le plus grand romancier de la littérature française du XX^e siècle, et personne n'ignore qu'il a écrit un seul ouvrage démesurément long *A la recherche du temps perdu*. On dit que le résumé le plus simple de ce roman est "Marcel devient écrivain". On se souvient que Jules Renard, dans les *Histoires naturelles* (1896), a résumé en deux mots la description du serpent : « Trop long. » S'il avait survécu à Proust, il aurait dit la même chose à propos d'*A la recherche du temps perdu*. Toutefois il faut souligner que le premier ouvrage de Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, qui a été publié en 1896, contient plusieurs contes et nouvelles.

« La Mort de Baldassare Silvande » (1895) de Marcel Proust

On a souvent signalé la structure "symétrique" des *Plaisirs et les Jours*. Ce recueil s'ouvre en

fait par une nouvelle intitulée « La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie » et finit par une autre nouvelle « Fin d'une jalousie » qui annonce déjà l'histoire d'amour de Swann. Ce qui relie l'ouverture et le finale, c'est par-dessus tout le thème de la mort. Nous nous proposons ici de réfléchir sur la nouvelle du début.

« La Mort de Baldassare Silvande » est conçue comme une véritable nouvelle : l'histoire se déroule autour de l'évolution de la maladie fatale du jeune aristocrate. Son neveu Alexis n'a que 13 ans au début du récit. Pour cet enfant, son oncle est une idole adorée, « le plus grand, le plus beau, le plus jeune, le plus vif, le plus doux de ses parents ». Apparemment, Baldassare est très mondain et millionnaire : mais retiré du monde à cause de la maladie, il habite son château au bord de la mer, entouré de ses valets. Alexis va le voir avec ses parents, mais souffre à la vue de son oncle essayant de lui cacher ses accès.

« Mais les douleurs de la paralysie générale, écrit le narrateur, serraient parfois Baldassare comme dans un corset de fer jusqu'à lui laisser sur le corps des marques de coups²⁾[.] » Sans s'en plaindre, il essaie de ne pas manifester ses souffrances avec un suprême effort. Le milieu du récit est consacré à divers épisodes concernant les liaisons sentimentales de Baldassare : sachant qu'il va mourir, il dit adieu à ses amies. Le ton du récit devient de plus en plus tragique et sentimental vers la fin de la nouvelle. Sa belle-sœur, qui venait fréquemment lui rendre visite, se blesse grièvement un jour par un accident de cheval, ce qui accélère l'évolution de la maladie de Baldassare. Enfin la paralysie saisit tout son corps et provoque chez lui une confusion mentale :

Dans des imprécations violentes contre une personne invisible qui le plaisantait, il répétait sans cesse qu'il était le premier musicien du siècle et le plus grand seigneur de l'univers. Puis, soudain calmé, il disait à son cocher de le mener dans un bouge, de faire seller les chevaux pour la chasse. Il demandait du papier à lettres pour convier à dîner tous les souverains d'Europe à l'occasion de son mariage [...]; effrayé de ne pouvoir payer une dette de jeu, il prenait le couteau à papier placé près de son lit et le braquait devant lui comme un revolver³⁾.

Pourquoi Proust s'attache-t-il à décrire en détail les symptômes du délire hallucinatoire que manifeste Baldassare, sinon pour accentuer le contraste entre la raison et la folie ? Ici, sa maladie présente des allures toutes dramatiques. Comme le roi déchu, il se plonge dans les ténèbres de la mort. L'atmosphère mélancolique règne sur son agonie, hantée du regret d'avoir perdu à tout jamais les plaisirs de la vie. Alors les doux souvenirs lointains resurgissent dans son cœur, comme une vision panoramique⁴⁾ :

Il revit sa mère quand elle l'embrassait en rentrant, puis quand elle le couchait le soir et réchauffait ses pieds dans ses mains, restant près de lui s'il ne pouvait pas s'endormir ; il se rappela son Robinson Crusoe et les soirées au jardin quand sa sœur chantait, les paroles de son précepteur qui prédisait qu'il serait un jour un grand musicien, et

l'émotion de sa mère alors, qu'elle s'efforçait en vain de cacher. Maintenant il n'était plus temps de réaliser l'attente passionnée de sa mère et de sa sœur qu'il avait si cruellement trompée. Il revit le grand tilleul sous lequel il s'était fiancé et le jour de la rupture de ses fiançailles, où sa mère seule avait su le consoler⁵).

Il est intéressant de voir apparaître déjà dans ce passage si bref quelques-uns des principaux thèmes d'*A la recherche du temps perdu*. Il ne s'agit certes pas encore du souvenir involontaire, mais la situation est analogue. Ce qui domine dans cette scène d'hypermnésie, c'est l'image de la mère. Maman qui couche l'enfant en le réchauffant, maman qui espère que son fils deviendra un jour célèbre, maman qui le console du chagrin. L'insomnie, l'échec amoureux, le sentiment de culpabilité chez le fils. A l'âge de 22 ans, Proust a déjà esquissé ces motifs qu'il remettra dans son roman ! Le narrateur ajoute : « Il revit tout cela, et pourtant deux secondes ne s'étaient pas écoulées depuis que le docteur écoutant son cœur avait dit : "C'est sa fin !" ».

Quels étaient les circonstances où cette nouvelle est née de la main de Proust ? En août et en septembre 1894, celui-ci séjourne, invité par Madeleine Lemaire, au château de Réveillon dans la Marne. Il y noue l'amitié avec Reynaldo Hahn, musicien et compositeur de talent d'origine vénézuélienne et qui deviendra son compagnon le plus cher. Il va ensuite à Trouville avec sa mère et descend à l'Hôtel des Roches-Noires (ce bâtiment est resté presque intact jusqu'à aujourd'hui). Selon toute vraisemblance, c'est pendant ce séjour maritime qu'il rédige les principaux morceaux de ce qui deviendra *Les Plaisirs et les Jours*, y compris notre nouvelle en question.

En fait, cette nouvelle porte la marque de l'impression de la mer, en même temps que le souvenir du château : « Le soleil était couché, et la mer qu'on apercevait à travers les pommiers était mauve. Légers comme de claires couronnes flétries et persistants comme des regrets, de petits nuages bleus et roses flottaient à l'horizon. » Dans une lettre qu'il adresse à Reynaldo (le 22 septembre), il parle de son travail littéraire : « Je suis à une grande chose que je crois assez bien et j'en profiterai pour supprimer de mon volume la nouvelle sur Lepré, l'opéra etc. que vous faites copier⁶. » Nul doute que cette suppression ne renvoie à la nouvelle intitulée « L'Indifférent », retrouvée et éditée par Philip Kolb en 1978, et que cette « grande chose » ne désigne « La Mort de Baldassare Silvande ».

Proust l'a initialement publiée dans la *Revue hebdomadaire* en octobre 1895, avec la dédicace à Reynaldo Hahn, « poète chanteur et musicien ». L'image de Reynaldo déteint en quelque sorte sur le portrait de Baldassare qui a une vocation de musicien. Mais il faudra attendre, on le sait, la rédaction de *Jean Santeuil* pour la voir s'épanouir sous le nom de Henri de Réveillon.

Selon Anne Henry, cette nouvelle serait directement née de la lecture de Tolstoï⁷. En fait, l'obsession de la mort et la situation romanesque la rapprochent de *La Mort d'Ivan Ilitch* (1884-1886) et de la scène de l'agonie du prince André de *Guerre et Paix* (1869). On ne peut négliger non plus l'influence de Schopenhauer et de Nietzsche, pour lesquels se passionnaient les jeunes intellectuels de l'époque. Mais nous adhérons à l'avis de Jean-Yves Tadié qui pense que « les

différences sont plus importantes que les ressemblances⁸⁾. » Celui-ci remarque ainsi : « La vie de Baldassare Silvande est une série d'instantanés sans lien entre eux, et où se glissent les obsessions de Marcel, jusqu'à l'extase de mémoire finale; chez Tolstoï, le héros doit renoncer à toute sa vie en bloc pour trouver la paix. » En fait, sauf la psychologie du mourant, il y a trop de différences entre la mort de Baldassare et celle d'Ivan Ilitch.

Il faut dire que la narration de la nouvelle proustienne est un peu hétérogène : le narrateur omniscient et neutre propre au récit à la troisième personne dépasse ici trop souvent son statut initial pour épouser la psychologie du personnage. Le premier chapitre s'attache à décrire, par une focalisation interne (terme utilisé par Gérard Genette dans *Figures III*), le portrait de Baldassare vu par Alexis, alors qu'à partir du chapitre II, il est de moins en moins question du neveu, parce que le narrateur essaie d'analyser la psychologie de Baldassare lui-même. Lisons par exemple cette phrase : « Déjà s'esquissaient dans son imagination ses adieux à la duchesse Oliviane, sa grande amie platonique, sur le salon de laquelle il régnait⁹⁾[...] » De plus, la narration est parfois coupée net pour céder à un dialogue entre Baldassare et Oliviane ou Pia.

Cela nous amène à croire que malgré l'originalité des détails, cette nouvelle donne au lecteur l'impression d'une composition hétéroclite, en comparaison avec « La Confession d'une jeune fille », nouvelle à la première personne ou avec « La Fin de la jalousie », dont le narrateur s'identifie continuellement au personnage principal, Honoré.

Remarquons enfin deux points qu'on n'a pas beaucoup soulignés jusqu'ici. D'abord le choix du nom de Baldassare Silvande. Il est vrai que Proust sélectionne dans ses premiers écrits des noms un peu fantaisistes et précieux : la princesse d'Alériouvre, François de Gouvres, Françoise de Breyves, etc. Le nom de Baldassare évoque inévitablement celui de Balthazar, alias Bêl-Shar-Usur, le dernier roi de Babylone. Selon la Bible (*Daniel V*), il se fait apporter, lors d'une nuit d'orgie, les vases sacrés enlevés autrefois au Temple de Jérusalem. Alors le roi voit une main mystérieuse tracer sur la muraille des caractères indéchiffrables. On convoque alors le prophète Daniel. Or celui-ci prédit la fin du royaume en lisant ces signes. En effet, Balthazar fut tué cette nuit même. Le nom reste aujourd'hui comme un symbole du festin somptueux (il signifie aussi la grosse bouteille de champagne, équivalant à 16 bouteilles ordinaires). Pareil au roi de Babylone, le héros de la nouvelle périt à la fleur de l'âge.

Le nom de Baldassare renvoie aussi au recueil d'Anatole France intitulé « Balthazar », paru en 1889. La nouvelle du même titre est située en tête du livre de France, comme « Baldassare » de Proust est en tête des *Plaisirs et les Jours*, préfacé par ce maître. La nouvelle de France raconte comment le roi Balthazar d'Éthiopie surmonte la séduction de la Reine de Saba pour devenir un des Trois mages qui assistent à la naissance du Christ.

Par contre, quoi de plus champêtre et forestier que le nom de Silvande ou Sylvanie ? Le héros de la nouvelle, en dehors de rares visites mondaines, mène une vie de claustration dans son château solitaire, donnant sur la mer d'un côté, et embrassant une vue de la forêt de l'autre. Ce nom de famille nous semble provenir de Silvain/Sylvain ou *Silvanus*, divinité protectrice des bocages (bien entendu, *silva* en latin signifie la forêt). On se rappelle que Silvie et Silvain sont les

habitants du pays du Valois chez Gérard de Nerval. En un mot, le nom de Baldassare Silvande est une combinaison quelque peu contradictoire du luxe oriental et du paysage bucolique de l'Europe. Contradictoire, mais évocatrice d'une existence surhumaine et presque fabuleuse.

Le deuxième point consiste à la manifestation fugitive de l'inversion sexuelle qui germe déjà en Proust. Certes, il ne s'agit pas ici d'une allusion explicite telle qu'on la voit dans une autre nouvelle intitulée « Avant la nuit », qui n'a pas été reprise dans le recueil. Toutefois une lecture attentive nous permet d'y voir s'esquisser en filigrane l'intérêt de l'amour homosexuel.

L'adoration du jeune Alexis pour son oncle est telle que les genoux de Baldassare étaient un « lieu profond et doux de plaisir et de refuge quand il était plus petit ». Et parmi les dernières images de la vie qui séduisent le mourant se trouve notamment celle d'un « beau mousse d'une quinzaine d'années » qui « se penchait à l'avant, tout au bord » mais qui « se tenait ferme sur ses jambes solides ». Quand on lit la phrase telle que « Souvent, ses parents faisaient allusion à d'autres actes de son oncle qu'Alexis ignorait, mais qu'il entendait vivement blâmer », on peut soupçonner soit ses liaisons avec les cocottes soit son goût d'inverti. Mais le fait que Baldassare reste célibataire malgré des propositions avantageuses (le duc de Parme lui avait fait offrir la main de sa sœur) et garde un amour platonique pour Oliviane semble nous signaler la deuxième possibilité. En tout cas, Proust est très discret en la matière tant que vivent ses parents.

L'analyse d'un seul morceau ne suffit naturellement pas pour saisir la manière du Proust nouvelliste, mais il nous renseigne au moins sur sa manière de travailler : assembler différents souvenirs et images autour d'un sujet précis, quitte à en faire un patchwork un peu hétéroclite. Au fond, ce procédé déterminera la fabrication de *Jean Santeuil*, qui commence en 1895. On y trouvera d'innombrables petits épisodes bien construits, mais qui n'ont pas forcément de rapport entre eux. L'auteur n'avoue-t-il pas d'ailleurs dans l'avant-propos de ce roman avorté que « ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté » ? Il n'en va pas autrement d'*A la recherche du temps perdu*. Un examen rapide de ses cahiers de brouillons dévoile que Proust n'a pas vraiment changé sa méthode de rédaction depuis sa jeunesse. Il écrit d'abord un morceau indépendant. Au stade initial, ce sont des fragments divers éparpillés dans les cahiers. Mais de version en version, Proust les met en rapport pour constituer une intrigue romanesque. La rencontre des aubépines, l'audition de la sonate de Vinteuil, la mort de Bergotte, celle de la grand-mère, tous ces épisodes sont originellement des pièces préfabriquées ou des morceaux indépendants insérés adroitement dans le roman.

***Tendres Stocks* (1921) de Paul Morand**

Paul Morand est un des auteurs les plus lus dans les années 1920. Depuis que ses nouvelles sont récemment entrées dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade en deux volumes, il me semble que Morand est en train de sortir de la pénombre de l'oubli où on l'a jeté en raison de sa

position politique pendant la Seconde Guerre mondiale. Rappelons quelques repères biographiques qui jalonnent le début de sa carrière double de diplomate et d'écrivain. Né le 13 mars 1888 à Paris, il est fils d'un artiste-peintre Eugène-Edouard Morand. Il se destine dès sa jeunesse à être cosmopolite, et fait ses études à Oxford en 1909 et à Barcelone en 1911. Reçu au concours des ambassades en avril 1913, il obtient un poste à l'Ambassade de Londres en 1914, année où la Première Guerre mondiale, alors appelée « La Grande Guerre », éclate en Europe.

Il a fait la connaissance de Marcel Proust probablement en 1915, lors de son passage à Paris. Fervent lecteur de *Du côté de chez Swann*, Morand réussit à rencontrer l'auteur dans l'appartement d'Henri Bardac qu'il occupait alors. L'année suivante, il est appelé à Paris pour travailler en tant qu'attaché de Cabinet, auprès de Philippe Berthelot. Ce dernier le présente à Paul Claudel, qui poursuivra comme lui une double carrière. Morand fait aussi la connaissance de la princesse Soutzo, née Hélène Chrisoveloni, fille et sœur de banquiers grecs et épouse d'un hospodar roumain. Elle deviendra la grande passion de sa vie. Vers cette époque il est admis dans l'entourage de Misia Sert (Nathanson puis Edwards) et fréquente le groupe des amis de Cocteau, dont Georges Auric et Darius Milhaud. Le 4 mars, au cours d'un dîner dans le restaurant Larue, il présente la princesse Soutzo à Proust, qui tombe sous son charme et se prend pour elle d'une véritable « amitié amoureuse ».

Sa carrière littéraire commence avec la publication de la nouvelle intitulée « Clarisse ou l'Amitié nouvelle » dans le *Mercur de France*, le 16 mai 1917. Ses deux recueils de poèmes paraissent aussi : *Lampe à Arc* en 1919, *Feuilles de température* en 1920. Mais ce qui le rend surtout célèbre, c'est la publication de *Tendres Stocks* en 1921 et d'*Ouvert la Nuit* en 1922. Il a complètement rénové, en un sens, la conception de la nouvelle en tant que genre littéraire. Loin d'être une construction calculée et concise comme celles de Maupassant ou d'Anatole France, les nouvelles de Morand sont des « croquis » (terme que Morand lui-même emploie dans un entretien télévisé), portraits impressionnistes ou avant-gardistes des personnages contemporains.

Que veut dire le titre « Tendres Stocks » ? Des personnes douces et amicales. Ce recueil contient, en dehors de « Clarisse », deux nouvelles, « Delphine » et « Aurore ». Comme l'indiquent ces titres, ce sont des portraits de trois femmes qu'a rencontrées en diverses occasions le narrateur qu'on peut assimiler à l'auteur. L'ouvrage est paru à la *Nouvelle Revue Française* en janvier 1921, avec une préface de Marcel Proust. Nous y reviendrons.

La scène de « Clarisse » se passe à Londres pendant la guerre. En fait, la première rédaction du manuscrit remonte à l'année 1914. On connaît bien le modèle de l'héroïne : Catherine d'Erlanger, née de Rochegude, une Française qui avait épousé le baron Emile d'Erlanger, important banquier londonien. Il n'y a pas d'intrigue dans cette nouvelle. Clarisse est une femme très grande, belle, rousse et notamment excentrique. Le narrateur se dit : « Vous êtes si mal habillée ! Mais cela a très bon genre. Vos souliers ont des bouts pointus; l'on s'attend à des talons plats; vos robes sont simples, courtes, avec des poches; vous les portez très longtemps et du matin au soir¹⁰. »

Son intelligence échappe au type traditionnel, car elle sait beaucoup de choses sans lire de

livres :

Vous savez beaucoup sans être cultivée. Vous ignorez l'histoire, mais vous connaissez le passé et le comprenez mieux qu'un érudit, en tenant dans vos mains une broderie, un soulier ancien. / Vous n'aimez pas les livres. Je ne vous ai jamais vue lire un roman. Il n'y a dans votre bibliothèque que des images, des documents, des catalogues¹¹⁾.

Elle collectionne des petits objets qu'elle entasse pêle-mêle chez elle, sans esprit de méthode :

A chaque bonheur, Clarisse s'achète, en souvenir, un petit objet; à chaque tristesse, Clarisse achète, pour oublier, un petit objet. Quand j'aurai dit l'amour de Clarisse pour les défroques de jadis, entrouvert ses armoires sur des collections de chaussures anciennes, de poupées, de marionnettes, exhumé des gilets brodés, des habits de gala, des uniformes militaires, oripeaux de théâtre, loques brillantes, chiffons, tout un fond de guenilles que n'excuse même plus le goût de l'ancien, je n'aurai pas fait comprendre encore tout ce que je veux expliquer¹²⁾.

Elle mène une vie presque bohémienne, entourée toujours d'amis de différentes nationalités. Le narrateur est attirée par Clarisse, mais celle-ci n'est jamais docile, aimant la liberté et la vie. Voici une conversation curieuse entre elle et le narrateur :

- Vous m'aimez donc un peu, Clarisse ?
- C'est-à-dire... cela m'agace quand vous décrochez le récepteur ou quand vous allez à Paris.
- Je n'en demande pas plus.
- Et vous, m'aimez-vous ?
- Non, mais vous êtes aux femmes ce que Londres est aux autres villes.
- ?
- Une ville qui ne vous satisfait pas entièrement, mais qui vous gâte toutes les autres¹³⁾.

On rencontre chez Morand ce genre de dialogue illogique et énigmatique, comme on en voit souvent dans les romans de Marguerite Duras. Ce n'est pas à tort qu'on a parlé de son « cubisme littéraire ».

« Aurore », le troisième et le dernier récit, a été rédigé après « Clarisse », avant « Delphine ». Publié dans le numéro du 1^{er} décembre 1919 de *La Nouvelle Revue Française*, sous le titre « Aurore ou la Sauvage », ce récit nous fait connaître un personnage féminin encore plus excentrique que Clarisse, que le narrateur a rencontrée à Londres. Voilà une autre femme « émancipée ». Elle adore la danse et la vie libre en plein air. Elevée au Canada, elle hérite de son père le goût de la chasse et de l'équitation :

C'est de mon père que je tiens mes goûts sauvages. Il me laissait grimper aux arbres, aux falaises où je dénichais en haut les œufs de mouette, en bas les coquillages de la mer. Je l'accompagnais toujours à la chasse. Il me mit à cheval dès mon enfance. Je le suivais comme un chien¹⁴⁾.

La conduite d'Aurore affronte et brave la bienséance bourgeoise. Lorsque le narrateur rend visite à sa maison, il n'y trouve personne. Sa maison est presque vide. Aurore lui donne rendez-vous dans un bois voisin, où ils passent la nuit, dans une cabane. Elle fait la cuisine, demi-nue. Le narrateur trouve son corps tout marqué de blessures :

Sur son corps ont passé le gel, le sel, la pluie, la boue, la sueur, les douches, les parfums. Le fer, le plomb, la pierre y ont inscrit des blessures. [...] Aurore est couverte de cicatrices. Une à une je les lui montre et elle explique. Ici, piétiné par un buffle en Rhodésie; là, en Caroline, un double saut périlleux avec son cheval sous lequel elle resta pour morte. Ce trou dans la tête, une chute à l'Olympia, au fond d'une trappe¹⁵⁾.

L'héroïne semble détester passer des soirées mondaines. Il arrive qu'un soir le narrateur dîne avec elle dans le restaurant de la rue Glasshouse. Elle lui propose de continuer la soirée au Café royal. Montjoie, secrétaire du Ministre des Finances, un peu amoureux d'elle, l'invite chez lui avec des amis. Le narrateur l'y amène bien qu'elle y rechigne. Elle commence à danser, dévêtue, au milieu du salon. Mais à force de tourner comme « possédée », comme une folle, elle tombe à terre. Quand Montjoie l'embrasse en la soignant, elle le frappe et le repousse, et s'enfuit par la fenêtre.

Dynamique comme Misia Sert, sauvage comme Isadora Duncan et anticonformiste et émancipée comme Coco Chanel, Aurore représente à coup sûr le type nouveau de la femme moderne. Qui a servi de modèle pour Aurore ? Lisons la lettre de Morand adressée à Jacques Doucet, datée du 13 août 1922, lui expliquant les circonstances de la rencontre :

Au cours de l'hiver 1916, je rencontrai Aurore. Le contraste que devait présenter l'étude sèche, précieuse et artificielle, d'une personne qui valait justement par des qualités contraires [à celle de Clarisse], me tenta. J'écrivis en quatre mois l'essentiel de cette monographie que je ne retrouvai et terminai qu'en Espagne, en 1918, lorsque Jacques Rivière me demanda une œuvre en prose pour la N.R.F. Ce fut Giraudoux qui la lui porta.

On dit que cette « Aurore » désigne Lady Cunard ou sa fille Nancy Cunard (de la famille Cunard, propriétaire de l'importante compagnie de navigation de l'époque).

Quant à « Delphine », placée au milieu de *Tendres Stocks*, elle est parue d'abord dans la revue *Ecrits nouveaux* en septembre 1920. Nul doute qu'elle n'est la plus tragique, la plus maussade des

trois nouvelles. La scène se passe toujours à Londres, en 1919. Un jour le narrateur, jeune Français étudiant à Oxford, reçoit une lettre de Delphine, avec qui il s'est promené souvent autrefois en vélo le long de la Loire mais qu'il n'a pas vue depuis cinq ans. Apprenant qu'elle est actuellement logée dans un couvent à Londres après la mort de son mari qu'elle a épousé en 1917, il se décide à la voir.

Après ce premier rendez-vous le narrateur la perd de vue quand un professeur de l'Université lui apprend qu'elle mène une vie frivole. Un soir de fête, il aperçoit par hasard Delphine sur une barque avec un garçon inconnu. Il la retrouve plus tard dans son atelier, mais très défigurée par la maladie et devenue presque folle :

Plus que tout le reste, son regard avait changé. Fixe avec une expression d'hébétude peureuse, il ne devenait mobile que pour vaciller sous le mien, se refusant à le rencontrer et à l'amener au centre du cœur que l'on devinait gâté comme un fruit¹⁶⁾.

Le narrateur essaye de la ramener à Paris, mais Delphine refuse. Il lui donne cependant rendez-vous le jour du départ, mais elle ne vient pas avant l'heure du train. On présume que Morand aurait rencontré à Paris le modèle de Delphine en 1916¹⁷⁾.

La manière de Morand est proche des « papiers collés ». Au lieu de construire une histoire cohérente, tant s'en faut, il nous soumet des débris de la réalité vécue par le héros-narrateur. Avec les romans réalistes et naturalistes, le lecteur saisit de prime abord l'identité du narrateur et le rapport qu'il noue avec les personnages. Mais ici, son identité ne se révèle que peu à peu, au fil de la lecture. Chacune des trois nouvelles se compose de plusieurs épisodes disparates et insolites et se termine sans épilogue ni dénouement heureux.

Il est probable que l'auteur s'inspire, pour écrire *Tendres Stocks*, *Ouvert la nuit* et *Fermé la nuit*, de la tradition du genre établie par Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam, Schwob, Kipling, Conrad et Somerset Maugham. Mais la nouveauté de Morand réside dans ses personnages qui sont plus ou moins en dehors du système social. Michel Collomb, éditeur des *Nouvelles Complètes* de Morand dans la Bibliothèque de la Pléiade, remarque judicieusement ceci :

La prédilection de Morand pour le récit court est profondément liée à son goût pour les individus à part, les cas rares et les situations exceptionnelles. Il s'ensuit que l'échantillonnage social de ses nouvelles est restreint et peu représentatif. [...] Les héros de Morand sont les produits d'une époque instable : arrivistes, nouveaux riches, homme d'affaires véreux, femmes légères, filous astucieux que leur savoir, leur habileté, leurs charmes ou leurs malversations ont fait réussir et mettent en contact avec l'élite¹⁸⁾.

On sait que ce premier recueil de nouvelles de Morand est paru chez Gallimard, grâce à la recommandation de Jean Giraudoux d'une part, et à la préface de Proust d'autre part. Pourquoi le dernier Proust, mal portant et tout préoccupé de l'achèvement de son roman, a-t-il pu trouver le

temps de rédiger la préface ? Il y a d'abord l'amitié et la sympathie entre ces deux écrivains. On a vu que Proust fréquentait la princesse Soutzo à l'Hôtel Ritz où elle demeurait. Il prenait bien des renseignements sur le monde politique et diplomatique à travers la conversation avec Morand. Il appréciait surtout l'originalité du style de ce jeune écrivain.

S'il lui est venu l'idée de prendre la plume, c'est qu'un article assez provoquant d'Anatole France, son ancien maître, venait de paraître dans la *Revue de Paris*, le 1^{er} septembre 1920. France y déclarait le besoin de bannir toute singularité du style. A quoi Proust a protesté ainsi dans la préface de *Tendres Stocks* :

Si j'avais la joie de revoir M. France dont les bontés pour moi sont encore vivantes sous mes yeux, je lui demanderais comment il peut croire à l'unité du style, puisque les sensibilités sont singulières¹⁹⁾.

La théorie stylistique de Proust se résume donc en diversité et en innovation. Il pense cependant que le nouvel écrivain, à cause de son originalité même, est « généralement fatigant à lire et difficile à comprendre parce qu'il unit les choses par des rapports nouveaux²⁰⁾. » Il compare ainsi les innovateurs — Morand, Giraudoux et Renoir — aux oculistes : le traitement est pénible, mais une fois terminée l'opération, ils nous refont les yeux pour mieux regarder l'univers. Ajoutons cependant que Proust appréciait le style de Morand non sans réserve, car il dit :

Le seul reproche que je serais tenté d'adresser à Morand, c'est qu'il a quelquefois des images autres que des images inévitables. Or, tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau (dans des conditions données) bout à 100 degrés. A 98, à 99, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux vaut pas d'images²¹⁾.

Les nouvelles dans la littérature japonaise : « Le Nez » d'Akutagawa

Au Japon, les contes et les nouvelles constituent un grand genre littéraire. *Le Roman de Genji*, ou le *Dit de Genji* dans la traduction française, dû à une romancière et poète Murasaki Shikibu, est considéré comme un monument de notre littérature médiévale (début du XI^e siècle). Or il se compose de 54 nouvelles d'amour, plus ou moins indépendantes. Il en va de même pour Ihara Saikaku, fondateur d'une école populaire de l'ère d'Edo et auteur d'*Un homme amoureux de l'amour* (1682), roman érotique célèbre, car cet ouvrage n'est autre chose qu'un recueil des nouvelles comme le *Décameron* ou *Les Contes de Cantorbéry*, à ceci de près qu'il réunit des épisodes d'un même héros qui s'appelle Yonosuke, un Don Juan japonais. Le narrateur raconte, en 54 chapitres — ce nombre imite le *Roman de Genji* — l'apprentissage et l'épanouissement de ses exploits sexuels.

Si on jette un coup d'œil sur l'histoire de la littérature moderne après la restauration de Meiji (1868), on se rend compte que les contes et les nouvelles occupent toujours une place

prépondérante : Natsume Sôseki, Mori Ogaï, Shiga Naoya et tant d'autres qui représentent la littérature japonaise du XX^e siècle sont auteurs des récits courts. D'où vient cette tradition des récits brefs et condensés dans notre littérature ? Notre race excelle, dit-on, à miniaturiser les objets. Depuis le Haïku, poème court en 17 syllabes jusqu'aux appareils électroniques, les Japonais aiment la forme miniature.

Je voudrais vous présenter ici, comme échantillon, « Le Nez » d'Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), un des plus célèbres contes de l'ère de Taishô (1912-26). Il figure dans le recueil des nouvelles d'Akutagawa intitulé *Rashômon et autres contes*²²⁾, traduit en français par Mori Arimasa. Akutagawa ne bénéficie pas encore en France d'un intérêt légitime comme Mishima, Oe, Abe, Kawabata ou Tanizaki. Toutefois, la Bibliothèque de la Pléiade prépare une édition de ses nouvelles, dont l'achèvement augmentera certainement ses lecteurs en Europe.

Akutagawa est considéré comme un des meilleurs nouvellistes du XX^e siècle au Japon. Nourri des cultures japonaise et chinoise comme la majorité des intellectuels de l'époque, mais ayant en même temps un vif intérêt pour la culture européenne, il étudie la littérature anglaise à l'Université impériale de Tokyo.

L'histoire du « Nez » est relativement simple. La scène se passe à l'époque de Heian, vers le XI^e ou le XII^e siècle. Le Grand Aumônier de la Cour impériale qui s'appelle Zenchi a le nez si long qu'il pend du haut de la lèvre supérieure au bas du menton. Il feint de ne pas s'en soucier, mais en souffre secrètement. Ce nez est bien gênant, car pendant qu'il mange, un disciple doit soutenir le nez de son maître avec une planchette pour l'empêcher de tomber dans le bol de riz. Mais le conflit psychologique est plus grave : « le moine souffre, dans son amour-propre, d'être affligé d'un tel appendice ».

Or un jour un de ses disciples a appris d'un médecin chinois une recette pour raccourcir un nez démesuré. Elle consiste à faire bouillir le nez dans de l'eau chaude et à le faire piétiner. La description de l'opération est assez amusante. Lisons par exemple ce passage :

Le disciple rapporta sur-le-champ, dans un seau, de l'eau chaude si brûlante qu'on pouvait à peine y tremper le doigt. Aussi, en plongeant son nez, Zenchi risquait-il d'avoir la face brûlée par la vapeur. On mit donc sur le seau un couvercle de bois au milieu duquel était percé un trou pour le passage du nez. Le nez de l'Aumônier était d'ailleurs tout à fait insensible à la chaleur. [...] Lorsque le moine eut retiré du trou son nez fumant, le disciple se mit à le piétiner de toutes ses forces.

A la suite de ce traitement pénible, le disciple commence à retirer, suivant la prescription, à l'aide d'une pince à épiler les globules de graisse formés dans les pores qui ressemblent à la tige d'une plume d'oiseau. Son nez est visiblement raccourci après la seconde ébullition. Le moine pense que personne ne se moquerait plus de lui.

Or la réaction de ses connaissances n'est pas du tout celle qu'il attendait. Tout le monde fixe son nez et essaye de contenir son rire. Le narrateur dit : « Maintenant que le nez n'était plus aussi

long qu'auparavant, le même rire prenait un ton différent difficile à définir. Vous auriez cru qu'un long nez auquel on est habitué est moins ridicule qu'un nez court auquel on ne l'est pas. » Leur rire sarcastique replonge le moine dans une mélancolie profonde.

Le narrateur ne manque pas de résumer la psychologie des gens égoïstes qui se moquent du pauvre Aumônier :

Le cœur humain est partagé par deux sentiments contradictoires. Nous éprouvons, certes, de la compassion pour le malheur d'autrui. Mais si notre prochain s'en tire tant bien que mal, nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver quelque mécontentement. Nous pouvons même aller parfois jusqu'au désir de le voir retomber dans le même malheur. Et insensiblement un sentiment d'hostilité, bien faible il est vrai, en vient à germer dans notre cœur.

Ainsi, le moine commence à regretter d'avoir raccourci son nez. Cependant, il se réveille un matin avec une sensation presque oubliée. Il tâte à la hâte son nez, et le trouve redevenu long et pendant jusqu'au bas du menton. Un sentiment de sérénité lui revient. La nouvelle se termine par ces mots :

— Ainsi, personne ne se moquera plus de moi, murmura l'Aumônier pour lui-même, laissant le vent matinal de l'automne balancer son long nez.

Akutagawa n'a pas créé ce conte ex nihilo : il en a emprunté la matière aux *Histoires de jadis et de naguère* ("Konjaku-monogatari"), recueil de contes établi au XII^e siècle. L'épisode originel figure aussi dans un autre recueil de contes, intitulé Les Histoires de Uji ("Uji-Shûi-Monogatari"). Mais il y a une grande différence entre « Le Nez » et ces contes anciens. Dans ceux-ci, le narrateur présente tout simplement l'anecdote drôle du nez démesuré de l'Aumônier. Chose curieuse, la pratique de l'opération brutale est répétée quotidiennement dans ces contes médiévaux. Le moine doit subir le même traitement chaque trois ou quatre jours, car le nez reprend vite la forme originale. L'accent est mis plutôt sur l'échec d'un novice qui a laissé tomber, par un éternuement inattendu, dans le gruaud de riz ce nez qu'il soutenait avec une planchette.

Par contre, Akutagawa vise à décrire la psychologie du moine, tiraillée entre l'amour-propre et le complexe d'infériorité. Le motif est ici pour ainsi dire complètement « intériorisé ». Le nez redevenu long ramène-t-il son propriétaire au point de départ ? Certains critiques pensent que l'apaisement final du moine n'est qu'une illusion optimiste, car il est vraisemblable qu'on rira de plus belle de son nez regonflé. Mais à mon sens, ce n'est plus la même situation, parce qu'il est évident qu'il se souciera moins de son nez et des méchancetés des autres.

Akutagawa excelle à se servir des textes classiques, qu'ils soient japonais ou étrangers, pour construire des contes dans lesquels il analyse la psychologie délicate d'un homme moderne. C'est sans doute pour cette raison que Natsume Sôseki, son maître, a préconisé son talent d'écrivain. Il

écrit ainsi à Akutagawa dans une lettre datée du 19 février 1916, immédiatement après la publication du « Nez » :

Je trouve votre récit très intéressant. Il y a du goût raffiné dans ce ton comique naturel et placide sans affectation. Ce qui frappe les yeux, c'est la nouveauté de la matière. J'ai été impressionné par le style adroit et bien ordonné. Essayez de réunir vingt ou trente nouvelles de ce genre, vous deviendrez un grand maître sans pareil.

Si la matière est nouvelle comme le dit Sôseki, c'est que Akutagawa a pris une position distante de la littérature autobiographique et en quelque sorte "exhibitionniste" qui régnait alors dans le monde des lettres. Encouragé par Natsume, il laissera d'innombrables contes et nouvelles avant de se suicider en 1926, à l'âge de 35 ans. La plupart des critiques croient voir un rapport entre la genèse du « Nez » et le conflit intérieur de l'écrivain lui-même. Son ironie amère a pris naissance, pense-t-on, dans son enfance malheureuse : sa mère Fuku fut atteinte de folie lorsque l'enfant n'avait que 8 mois. Il fut donc adopté par son oncle, frère de Fuku, Dôshô Akutagawa, fonctionnaire de la municipalité de Tokyo. C'est sa tante Fuki, sœur aînée de Fuku, qui lui servit de mère. Cette épreuve aurait été l'origine de la névrose et du pessimisme de l'écrivain.

Il faut prendre en compte aussi son mariage manqué. Vers 1913 et 1914, Akutagawa était amoureux d'une jeune fille (Yoshida Yayoï) et espérait se marier avec elle. Mais sa famille adoptive, notamment la tante Fuki, désapprouva fermement ce projet. Le jeune homme dut y renoncer en 1915. La dépression qui s'est emparé de lui ne manquera pas d'influencer ses premiers écrits, y compris « Le Nez ».

Cette tendance mélancolique ne cessera de le tracasser toute sa vie. En proie à une neurasthénie incurable, Akutagawa était hanté par l'idée de la Mort. En fait, la plupart de ses petits chefs-d'œuvre traitent plus ou moins du thème de la mort. On peut y observer un aspect maléfique de la psychologie humaine.

Bien entendu, expliquer un texte par des éléments biographiques risque d'endommager la lecture « immanente » et spontanée. Et sans doute suffit-il de remarquer l'originalité du modelage du moine : le contraste entre l'autorité du Grand Aumônier et la situation du souffre-douleur, entre la vocation religieuse et l'obsession de la beauté physique (ou tout au moins le souci du vice de conformation). Tout le drame vient du fait qu'il désire qu'on ne sache pas ses souffrances intérieures.

On peut facilement l'accuser d'une intrigue peu vraisemblable : un moine qui est censé ne penser qu'au paradis céleste se préoccupe-t-il tant de son visage et du regard des autres ? L'opération presque surréaliste de la recette pour raccourcir le nez s'accorde-t-il avec le ton plutôt réaliste du conte ? Mais rappelons que l'auteur était un des porte-drapeaux de la nouvelle école de l'Art pour l'Art, qui voulait surtout la perfection du récit au dépens de la Mimesis.

Conclusion

Les trois nouvelles que nous avons rapidement examinées se situent au tournant du XX^e siècle. Leurs jeunes auteurs, Proust, Morand et Akutagawa ont vécu la même période en France et au Japon, période de grand changement épistémologique. La vieille morale et l'ancienne culture étaient sur le point de céder à la nouvelle civilisation, dont l'avènement sera accéléré par la première guerre mondiale. Nous avons choisi ces trois nouvelles, en partie à cause de leurs personnages plus ou moins neurasthéniques. Soit par la maladie, soit par le tempérament, soit par l'amour-propre blessé, ils sont victimes à la fois de la société et de la fatalité. Pour mettre en valeur cette tranche de vie tragique, la forme courte du récit paraît être un moyen efficace aux yeux de nos auteurs.

Notes

- 1) Nathan, collection « Lettres sup. », 2000, p. 37.
- 2) *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 13.
- 3) *Ibid.*, p. 25.
- 4) On sait qu'au moment de mourir, d'innombrables images lointaines réapparaissent à toute vitesse. Ce phénomène s'appelle la vision ou l'hallucination panoramique.
- 5) *Ibid.*, p. 27.
- 6) *Correspondance de Marcel Proust*, édition de Ph. Kolb, Plon, t. I, p. 331.
- 7) Anne Henry, *Marcel Proust, théorie pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, pp. 34-7.
- 8) Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, 1996, p. 243.
- 9) *Jean Santeuil*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 19.
- 10) Paul Morand, *Nouvelles complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, I, p. 17.
- 11) *Ibid.*, p. 18.
- 12) *Ibid.*, p. 21.
- 13) *Ibid.*, p. 28.
- 14) *Ibid.*, p. 58.
- 15) *Ibid.*, p. 60.
- 16) *Ibid.*, p. 44.
- 17) C'est ce qu'atteste sa lettre adressée à Jacques Doucet (13 août 1922) : « Lorsque je revins en France, au début de 1920, j'eus l'idée de composer une troisième figure de femme qui compléterait le triptyque. / L'image d'une jeune Française que j'avais rencontrée à Paris en 1916, dont la fin avait été fort pénible, me servit pour "Delphine". Je la plaçais, pour plus d'unité, dans un paysage londonien. » Pléiade, I, p. 881.
- 18) Morand, Pléiade, I, pp. xxv-xxvi.
- 19) *Ibid.*, I, p. 3.
- 20) *Ibid.*, I, p. 11.
- 21) *Loc.cit.*
- 22) Gallimard/Unesco, 1965.