

Nouvelles et formes narratives brèves dans les littératures francophones contemporaines: regards comparés au féminin

Novellas and short fictions by contemporary francophone women writers: compared feminine perspectives

BEATRIZ C. MANGADA CAÑAS
Universidad Autónoma de Madrid
beatriz.mangada@uam.es

Abstract

This article offers a comparative study on three novellas and one poetic short fiction written by four francophone women writers from Algeria, Canada and Lebanon: Assia Djebar, Hélène Brodeur, Marguerite Andersen and Georgia Makhoul. The critical approach presented focusses on the discursive, formal and thematic characteristics of each of the selected texts following a chronological order from 1966 to 2007, dates of the first and last publications. Similarities and differences concerning the corpus analyzed and the reception of these short forms in the work of these writers will be finally highlighted.

Keywords

Francophone women writers, short fiction forms, contemporary literature.

Resumen

Este artículo propone una mirada comparativa entre tres relatos cortos y un texto breve en prosa poética pertenecientes a cuatro escritoras francófonas de origen argelino, canadiense y libanés: Assia Djebar, Hélène Brodeur, Marguerite Andersen y Georgia Makhoul. El estudio crítico analiza los rasgos discursivos, formales y temáticos de cada uno de los textos seleccionados siguiendo un orden cronológico comprendido entre 1966 y 2007, fechas de la primera y última publicaciones. Se repasa por último en las similitudes y diferencias entre las cuatro obras del corpus y en la recepción crítica de estas formas narrativas breves en el conjunto de la producción literaria de estas autoras.

Palabras clave

escritoras francófonas, formas narrativas breves, literatura contemporánea.

Épigramme, proverbe, sentence, maxime, aphorisme, fragment, anecdote, mot d'esprit... la brièveté peut prendre des formes nombreuses, hétérogènes, mais elle est toujours fulgurante, magie du mot, faites d'images rapides dont le raccourci aiguise l'éclat. Ces formes brèves instaurent ainsi des traits d'écritures spécifiques; elles relèvent d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique particulière (Montandon, 2018: 1).

Point de départ de son ouvrage autour des formes brèves, ces paroles d'Alain Montandon ont la particularité de condenser les caractéristiques spécifiques des formes brèves de narration que Baron et Mantero (2000) avaient déjà développées. Pour leur part, Pujante Segura (2014) et Roas (2010) dressent avec justesse un répertoire de traits spécifiques regroupés autour de quatre axes. Un premier groupement d'aspects rassemble des éléments discursifs relatifs à la narration, la brièveté et l'intensité expressive; un deuxième groupe de composantes formelles se caractérise par un manque de complexité structurelle, des personnages aux traits physiques ou psychologiques à peine ébauchés, une coordonnée spatio-temporelle minimaliste qui a recours à l'ellipse et à la concrétion spatiale, des dialogues presque inexistantes, un titre à valeur cardinale et une fin surprenante et/ou énigmatique; une autre catégorie réunit des propriétés thématiques concernant l'intertextualité, l'ironie, l'humour ou l'intention critique; alors qu'un dernier bloc correspond aux aspects pragmatiques en rapport avec les attentes du lecteur. Il convient en tout cas de préciser que les auteurs ci-dessous référencés s'accordent à signaler que la présence de toutes ces propriétés se veut nécessairement flexible. Force est de souligner que dans le domaine des littératures francophones, une approche diachronique des nouvelles et des formes brèves de narration produites par des écrivaines françaises et francophones au cours du XX^e et XXI^e siècles offre l'occasion de mettre en lumière non seulement des œuvres incontournables comme *Nouvelles orientales*, exemple magistral du travail épuré que Marguerite Yourcenar nous livrait en 1938, mais aussi des récits moins connus comme quelques uns autour desquels nous ferons pivoter notre réflexion.

De ce fait et à partir de ces critères d'observation, nous proposons l'approche critique d'un corpus dont le choix répond à trois critères: d'une part, couvrir une période de temps relativement vaste qui s'étale sur presque cinquante ans; d'autre part, contempler des littératures francophones différentes; puis, en dernier lieu, aborder aussi bien des exemples de créations brèves méconnues que des textes considérés des œuvres remarquables dans le parcours d'écriture de leurs créatrices. Ainsi les études qui s'ensuivent nous permettront de mettre en exergue la signification de ces exemples d'écritures brèves dans la trajectoire littéraire des auteures de notre corpus, tout en portant un regard comparé sur les procédés stylistiques mis en place dans la composition de chacune de ces pièces. Notre parcours débutera avec une première nouvelle parue en 1966 au Canada sous le titre *Les amours d'Éphrem Maillot*, fruit, comme nous le verrons plus tard, d'un exercice délibéré de répondre aux exigences créatives en accord avec le genre choisi. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à "Jour de Ramadhan" une des nouvelles de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, texte fondamental

de la littérature franco-algérienne au féminin et dont le paratexte conditionne la lecture vers le genre objet d'étude. Par la suite, notre itinéraire s'arrêtera à *Bleu sur blanc*, ouvrage qui joue autour du minimalisme en prose poétique comme voie d'exploration d'autres formes possibles du bref. Finalement, nous observerons la manière dont les caractéristiques énumérées préalablement se manifestent dans *La couleur de la mer*, texte court paru en 2007 dans un recueil autour du Liban.

Commençons donc par le récit bref intitulé *Les amours d'Éphrem Maillot* d'Hélène Brodeur¹, figure de proue de la littérature franco-ontarienne des années 80 et 90 du XX^e siècle. Elle écrit ce texte sous son nom de mariée et il parut publié dans le numéro 10 de *Incidences, revue littéraire*. À l'époque la nouvelle passa inaperçue face à la reconnaissance qu'obtinrent plus tard ses *Chroniques du Nouvel-Ontario*², probablement dû au fait que l'auteure la composa lors d'un cours de création littéraire à l'Université d'Ottawa et donc loin des circuits éditoriaux. Seize ans plus tard la nouvelle sera réunie dans le recueil à portée didactique *Pour se faire un nom* (1982), alors qu'un an avant Hélène Brodeur venait de publier avec grand succès *La Quête d'Alexandre*³. En 1987, Yolande Grisé rappelle l'existence de cette "délicieuse et brève nouvelle qui illustre les mœurs et la mentalité canadiennes-françaises d'il y a pas si longtemps" (1987: 26).

D'un point de vue structurel, nous observons que le titre répond aux exigences du genre narratif qui nous occupe, car il a la particularité de rassembler les deux noyaux autour desquels le récit va prendre forme: d'une part, l'amour conçu comme garant de stabilité, d'acceptation sociale et de succès; puis, d'autre part, Éphrem Maillot, personnage central de l'intrigue. Le récit démarre avec un ancrage spatial bien délimité. Un premier paragraphe d'à peine quatre lignes suffit à situer l'action à Beauvallon "un de ces îlots canadiens-français disséminés dans tout l'Ontario-Nord" (Brodeur, 1982: 195), affirme un narrateur extradiégétique. Aucune référence explicite au temps externe du récit n'est fournie, or l'allusion aux fermes coquettes et prospères du village en tant que noyaux de l'économie locale, suivie de l'interpellation ironique du narrateur au lecteur pour tenter d'expliquer le malheur et l'insuccès d'Éphrem assurent l'ancrage de l'histoire racontée aux temps de la colonisation du Nord de l'Ontario. Par la suite, les quatre paragraphes suivants situent Éphrem Maillot

1 Née dans le comté de Frontenac, au Québec, en juillet 1923 et décédée à Ottawa en juillet 2010, Hélène Brodeur enseigne pendant de nombreuses années dans le nord de l'Ontario où elle avait grandi et où elle avait entendu raconter "maintes histoires et anecdotes de l'époque héroïque de la colonisation" (Germain, 2012: 23). En 1946, elle s'installe à Ottawa où elle commence à travailler à la fonction publique jusqu'en 1978; cette même année elle prend une retraite anticipée pour se consacrer pleinement à l'écriture qu'elle pratiquait depuis longtemps.

2 Largement célébrées par la critique, *Les Chroniques du Nouvel-Ontario* resteront une des œuvres incontournables des écrits fictionnels sur la colonisation du nord de l'Ontario, tout en offrant d'autres approches critiques plus récentes qu'il convient de retenir telles l'étude sur la situation des femmes que propose Johanne Melançon (2020) ou la saisie de la figure paternelle associée à l'institution religieuse comme espace structurant développée par François Ouellet (2021).

3 Premier volume de la trilogie, le livre remporte en 1982 le Prix Champlain, décerné à une œuvre littéraire francophone en Amérique du Nord, en dehors du Québec.

au centre du récit. Le personnage sera décrit comme un homme très gros et, à quarante ans, toujours célibataire, ce qui par extension rend le mariage garant de prospérité d'après les normes sociales de l'époque et acte indispensable pour assurer une unité familiale nécessaire à l'exploitation réussie d'une ferme, d'après ce que laissera prétendre le narrateur. Le recours au connecteur temporel "un jour" imprime un changement dans la dynamique narrative et sert à faire entrer en scène un nouvel actant, brossé dans l'économie et la précision descriptive qui caractérise le genre en question. À Éphrem il lui fallait une femme qui ne fut pas mariée et qui voudrait rester à Beauvallon; voici, la nièce du fermier dont la ferme fut désignée comme étant la plus belle du Canton qui viendra passer l'été dans la contrée. Cette référence saisonnière permet par ailleurs d'ancrer la suite des événements à un moment propice à l'amour, loin de la "rigueur du climat" (Brodeur, 1982: 195). La description de cette vieille fille maigre, anguleuse, jaune, portant des lunettes se teinte de nouveau d'ironie, d'exagération et même d'un léger ton comique et colloquial qui revient souvent tout au long de la narration. Son prénom, Amanda, préconise un destin lié à l'amour et la fin du malheur d'Éphrem. Or, les deux paragraphes suivants ne font que rendre plus difficiles les attentes de notre personnage, car de nombreux prétendants voulant poser leur candidature face à Amanda devenue "la belle du village" (Brodeur, 1982: 197) apparaissent en scène. À noter que les moments forts du récit ont lieu le dimanche, jour de la semaine où les paroissiens se retrouvent et jasant sur le perron de l'église, centre de rencontres des habitants des fermes éparpillées et source de conseils de ses fidèles. Le mariage entre Amanda et Éphrem laisse prétendre la fin du conflit, or l'annonce inattendue de la grossesse d'Amanda plonge Éphrem dans la préoccupation et la rage. Il finit par parler au curé qui lui conseille de pardonner Amanda. À sa grande surprise, la plupart des villageois l'épargne de la critique et de l'ironie, renforçant d'une certaine manière la valeur positive d'un voisinage, capable d'accepter les différences et d'épauler les siens. L'histoire se ferme avec les paroles d'Amanda qui déclare avec fierté à une de ses voisines que de tous leurs fils, l'ainé est celui qui ressemble le plus au père et celui qui l'aide le plus. Les amours passés d'Amanda deviennent les amours d'Éphrem et le rachat de la femme est ainsi assuré. Ce que la nouvelle laisse présager en outre c'est un regard critique plus aiguisé vers la situation des femmes, l'institution religieuse et le projet de colonisation que la romancière développera ultérieurement dans ses *Chroniques du Nouvel-Ontario* (Melançon, 2020).

Tel que nous avons pu l'observer, d'un point de vue discursif, les dialogues se mêlent au récit du narrateur extradiégétique teintant le discours de marques propres à l'oralité comme des expressions colloquiales, une intensité expressive qui joue avec les hyperboles dans la description sommaire mais efficace des héros et la brièveté comme principe pour faire avancer le conflit. Le texte laisse deviner également une subtile intention critique envers un ostracisme social (Brodeur, 1984) au moyen de la représentation stéréotypée des imaginaires de l'époque, de sorte que, par exemple, le Sud de la région sera synonyme de civilisation, ce

qui explique qu'Éphrem considère peu fiable le diagnostic du docteur local et décide de se déplacer jusqu'à Golden City, chez un spécialiste anglais, car il "avait étudié à Toronto", puis, "chez le docteur Rossman, le directeur de l'hôpital du gouvernement, qui, lui, avait étudié dans les vieux pays" (Brodeur, 1982: 198).

Nous pouvons donc affirmer que la lecture de *Les amours d'Éphrem Maillot* illustre et confirme l'intérêt porté par cette écrivaine à une période fondatrice de la région où elle grandit et vécut toute sa vie, et son désir de préserver une tradition orale dont elle avait été longtemps témoin. Dans "Faire revivre le passé" Hélène Brodeur déclarait que "les circonstances de ma jeunesse ont voulu que je devienne en quelque sorte dépositaire de la tradition orale de la région. [...] J'ai donc grandi avec la tête farcie de tous ces récits et je m'étais dit qu'un jour, je les mettrais sur papier afin qu'ils ne se perdent point" (Brodeur, 1984: 46). Elle poursuit sa réflexion affirmant qu'"écrire, c'est avant tout faire des choix: choisir ce que l'on va dire et ce qu'on laissera à l'imagination du lecteur", mais aussi "recréer le milieu social de l'époque" puis "pénétrer dans l'intimité des personnages" (Brodeur, 1984: 46). L'analyse proposée nous a permis de montrer que cet exercice d'écriture sous les signes de la concision qu'entreprend l'écrivaine agit en germe d'un projet ultérieur beaucoup plus ambitieux, sous forme de roman historique, qui lui vaudra la reconnaissance de la critique et la considération en tant qu'écrivaine "pionnière de la littérature franco-ontarienne contemporaine", selon Johanne Melançon (2004: 21).

Quand la composition d'Hélène Brodeur paraît dans la revue littéraire de l'Université d'Ottawa, Assia Djebbar⁴ a déjà publié trois romans. Entre 1966 et 1969, elle écrit trois autres ouvrages, puis, elle donne l'impression de laisser la plume jusqu'en 1980, date de la parution dans les librairies de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Néanmoins, cette période de silence s'explique aux yeux de Carine Bourget (2008: 92) comme un tournant, une sorte de césure dans l'ensemble de la production littéraire de l'écrivaine franco-algérienne. Et si bien pour cette même auteure la nouvelle est un genre qui se vend mal en général, cette publication eut cependant un succès inattendu et une vaste portée critique, à différence par exemple du récit composé par notre écrivaine franco-ontarienne abordée auparavant. Nombreux sont les auteurs, Bourget entre autres, qui soulignent qu'il s'agit d'un livre "résolument tourné vers l'Algérie" (Bourget, 2008: 93) qui peut être lu comme une œuvre charnière entre une première période de jeunesse et une deuxième période de maturité. Cette collection de récits courts est très souvent abordée à travers un regard interdisciplinaire qui met en lumière le rapport indissociable entre écriture et peinture.

4 Assia Djebbar (pseudonyme de Fatma Zohra Imalayene) est née en 1936 à Cherchell, ville côtière à l'ouest d'Alger. Son père était instituteur issu de l'École Normale de Bouzeareh. Elle étudie dans une école française puis dans une école coranique privée. En 1955, elle rejoint l'École Normale Supérieure de Sèvres. Sa carrière fut liée à l'enseignement universitaire en France, en Algérie et aux États-Unis et à la création littéraire. Elle est l'auteure d'une douzaine de romans, plusieurs essais, un livre de poésie, une pièce de théâtre et le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En 2005, elle fut élue à l'Académie française. Elle est décédée en février 2015 à Paris.

Suivant la même démarche analytique entreprise dans l'étude de la composition précédente, notre regard cherchera à étudier notamment, le titre comme structure signifiante, les caractéristiques du cadrage spatio-temporel et de l'univers actantiel ainsi que les formes qu'adopte la poésie de la brièveté. Ainsi, d'un point de vue structurel, le texte qui nous occupe se divise en quatre parties, à savoir: une ouverture et une postface, puis au milieu, deux plans temporels, "Aujourd'hui" avec deux nouvelles et "Hier" composé de quatre autres fragments textuels, dont "Jour de Ramadhan", sur lequel nous nous attarderons. L'ensemble des six textes présente donc des extensions très variables, étant le texte éponyme du recueil, le plus long avec un total de 152 pages, tandis que le reste s'étale sur 6, 14, 45, 4 et 8 pages, respectivement. Deux d'entre elles comptent avec une dédicace en ouverture à la sœur et à la grand-mère de l'auteure, une autre s'ouvre avec une citation, alors que les trois autres, dont "Jour de Ramadhan", commencent directement sans avoir recours à ces unités paratextuelles. Une date plus ou moins précise et occasionnellement la référence à un endroit apparaissent à la fin de chaque narration, assurant un effet de progression temporelle qui va de juillet à octobre 1978 pour la partie intitulée "Aujourd'hui", tandis que dans la deuxième partie, "Hier", les bornes chronologiques situent l'écriture de ces textes entre 1959 et 1978, sans pour autant respecter un ordre chronologique apparent. Cet aspect n'est pas sans importance, car comme il a été signalé auparavant, il semblerait s'être produit une pause créative entre 1969 et 1980, or ces dates montreraient toutefois qu'Assia Djebar aurait consacré ces années à écrire une partie de ces textes qu'elle regroupera plus tard dans l'ouvrage qui nous occupe.

"Jour de Ramadhan" est la nouvelle la plus brève de toute la collection. La date qui figure à la fin coïncide avec la publication du texte court d'Hélène Brodeur, 1966. Pour sa part, le titre augure l'importance d'un vecteur structurant de cette création brève, confirmant ainsi sa valeur signifiante. Aussi bien l'emploi du mot "jour", que la référence à la longue période de jeûne partagée par le monde islamique une fois par an, renvoient à une temporalité qui se construit autour des temps interne et externe à la narration, de sorte que le lecteur ne tardera pas à comprendre que les instantanés reproduits ont été captés au cours d'une même journée de Ramadhan. Les premières lignes répliquent d'emblée l'importance de cet ancrage, d'où l'air fredonné qui dit "Le temps s'allonge, les jours de carême, les maisons deviennent profondes..." (Djebar, 1997: 131). D'autres marques subtiles jalonnent le texte imprimant les activités quotidiennes d'un effet de temps cadencé qui avance et qui situe le lecteur en fin d'après-midi. C'est le cas, par exemple, de Lila Fatouma, mère de plusieurs enfants, que le lecteur retrouve à entasser les peaux de mouton qui avaient servi à la sieste, alors que les filles s'affairent à des activités ménagères. Ou encore de : "Déjà quatre heures!... Encore deux heures de patience!" (Djebar, 1997: 132). Puis, les références au crépuscule qui laissent ressentir le retour du père au foyer. Force est de noter que cette figure masculine qui parcourt silencieusement le récit, mais dont le prénom est délibérément effacé, n'aura droit qu'à cette seule désignation qui renvoie à sa fonction paternelle. Son absence favorise pourtant l'éveil

d'un espace clos et la maison devient alors "royaume de femmes, le père ne rentrant qu'au soleil couchant, quelques minutes avant que ne parvienne, à travers les pampres de la vigne et du jasmin alanguiné, le chant du muezzin" (Djebar, 1997: 133). Les sons et odeurs inondent poétiquement une spatialité à peine décrite, comme dans le fragment suivant: "de la cuisine, commençait à sortir l'odeur du paprika grillé" (Djebar, 1997: 132). Cette pièce deviendra d'ailleurs l'épicentre du foyer où tout semble avoir lieu.

La lecture dévoile progressivement un réseau de personnages composé uniquement de femmes qui sont nommées à travers leur prénom, suivi la plupart du temps d'une description sommaire des traits saillants de chaque personnage; l'âge, par exemple, la place dans la fratrie ou encore un aspect de leur personnalité. De ce fait, Lila Fatouma est lourde et imposante; Houria, l'aînée est veuve à 28 ans; Nadja, la cadette de 19 ans aux yeux allumés d'orgueil, est d'une minceur presque inquiétante; tandis que Nfissa, la lectrice de la famille, parle d'exil et "de cette prison de France" (Djebar, 1997: 132). Puis, à l'encontre et toujours suivant le même procédé d'anonymat qu'avec le père, les seuls hommes qui sont mentionnés en rapport avec leur rôle familial sont le fils et le mari d'une des filles.

La poésie de cette nouvelle se manifeste, entre autres, à travers la maîtrise de la brièveté dans l'insertion de dialogues spontanés captés au hasard et qui s'enchevêtrent fluidement dans la narration de ces quelques instants observés dans le quotidien du vécu du Ramadhan par Lila Fatouma et ses filles. Restées seules à la maison à préparer le repas du soir, c'est grâce à ces phototypes que le lecteur peut observer leurs larmes, leurs fredonnements, leurs mouvements, leurs craintes, leurs espoirs; bref, leur quotidien, à peine décrit, mais dont le choix soigné d'adjectifs produit un effet lyrique. Le regard toujours porté vers les femmes donnerait à lire le récit de ce jour de Ramadhan au féminin, à découvrir ce à quoi passaient un après-midi quelque chose de cette période de jeûne, une mère, ses quatre filles et les voisines venues "pépiançant dans la cour, pliant elles-mêmes voile et voilette" (Djebar, 1997: 134). La narration s'achève discrètement, alors que leur vie semble avoir continué sans qu'elles se fussent rendues compte qu'on les écoutait, qu'on les observait. Le recours à un format bref d'écriture permet à Assia Djebar de rassembler, sans un rapport apparent, un florilège de voix de femmes, muettes pour le reste du monde, mais rendues audibles à travers la lecture de ces captures de sons, voix, chants, rires et pleurs le temps d'un instant, vécus de femmes condamnées au foyer, "royaume de femmes", avait dit Assia Djebar (1997: 133), avec Alger comme toile de fond, espace symbolique de rencontre. Elle voulait préserver leur anonymat malgré les prénoms qui parsemaient les histoires dévoilées, pour ne pas les exposer, mais au même temps, leur assurer une visibilité à travers cette polyphonie qui perpétuera à jamais des fragments de vie, un jour de Ramadhan au féminin.

Une autre singularité des formes brèves de narration que nous observons, par exemple, de manière évidente dans *Bleu sur blanc* de Marguerite Andersen⁵, c'est la proximité du bref

5 Romancière, nouvelliste, poète, essayiste, Marguerite Andersen (née en Allemagne en 1924 et décédée au Canada en 2022) a publié près d'une vingtaine d'ouvrages dont plusieurs ont été primés. Son œuvre nous livre un

à l'expression poétique. En effet, cette auteure fit du bref et de la sobriété l'essence de sa poétique. Elle explore le genre de la nouvelle à maintes reprises; dans un premier texte paru en 1991 sous le titre *Courts métrages et Instantanés*; un deuxième recueil qui visait le public jeune fut publié en 1997 sous le titre *La bicyclette*; un an plus tard, en 1998, elle écrira *Les crus de l'Esplanade*; postérieurement, elle revient vers le même genre en 2002 avec *Trois siècles de vie française au pays de Cadillac*; puis, en 2023 un texte posthume sous le titre *M. projette d'écrire une nouvelle* qui confirme l'importance de ce genre dans l'ensemble de sa trajectoire créative. Dans ce sens, François Paré observe que chez Marguerite Andersen la forme et le sens du récit bref ne changent guère d'une œuvre à l'autre (Paré, 1999: 823). Nous avons cependant porté notre choix sur *Bleu sur blanc*, un texte en prose poétique paru en 2000, car, à notre sens, il s'apparente à ce que Jacques Poirier qualifiait "d'écriture de soi par instantanés" (Poirier, 2000: 167). Ce recueil continue une démarche moderne dans les formes et les thèmes, déjà entamée en 1982 avec *De mémoire de femme*, "livre-matrice", selon François Ouellet (2015), qui "inaugure une œuvre à forte tendance autobiographique et éclairée par le féminisme. En un sens, Andersen est essentiellement l'auteure d'un seul grand livre, qui est sa vie".

Force est d'indiquer que cette écrivaine franco-ontarienne d'origine allemande fut pendant plus de vingt ans éditrice de la revue *Virages*, une revue consacrée aux formes brèves de narration, objet d'une réflexion critique de la part de cette écrivaine qui nous semble en accord avec le sens à donner au récit bref. Elle affirmera que: "la nouvelle représente pour moi d'abord et avant tout une tradition" (Andersen, 1999: 835). Par conséquent, nous remettons en place notre démarche analytique tout en sachant que si bien ce texte en prose poétique est le seul à ne pas s'inscrire dans le genre du court et du bref, il propose cependant une succession de fragments qui se donnent à lire séparément les uns par rapport aux autres, enrichissant une première lecture linéaire à laquelle le lecteur se livrera dans un premier abord.

S'arrêter dans un premier temps au titre laisse présager la valeur épiphanique d'une unité qui acquiert tout son sens à la suite de la lecture de l'ouvrage. Les deux couleurs transposent par métonymie le ciel, la mer, les plages, les maisons et les villages tunisiens qu'elle a faits siens, car pour Marguerite Andersen, son étape tunisienne se rêvera en bleu et blanc. Et suivant le conseil de l'écrivaine Nicole Brossard qu'elle a choisie de citer en incipit de son récit: "Je vivais là: relance le rêve" (Andersen, 2000: 5), elle écrit: "dans ma mémoire, la plage est restée blanche, l'été hors du temps" (Andersen, 2000: 52). À la suite de cette citation, une carte de la Tunisie sert à situer des endroits qui seront par la suite évoqués. Une instance narrative qui se démultiplie de nouveau en un triple "je", auteure, narratrice et protagoniste, jeu diégétique habituel chez notre écrivaine, enchâsse au gré de la mémoire les souvenirs

parcours d'immigration qui l'a menée de son pays natal vers d'autres pays d'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Installée au Canada depuis 1972, elle a poursuivi une carrière universitaire avant d'entamer, dans la cinquantaine, son aventure littéraire.

qu'elle a voulu partager avec le lecteur. Les dernières lignes du texte précisent que silence et brièveté devaient se retrouver dans un acte de remémoration: "Pourtant je n'ai pas tout dit. Il me semble que moi, tout mon corps, tout mon être est secrètement imbibé de mes années tunisiennes. Je peux en parler, mais pas pendant longtemps" (Andersen, 2000: 79). Les vers du grand Memmi, pour reprendre la manière dont elle parlera de ce grand écrivain qu'elle côtoiera pendant ses années tunisiennes, résumant l'essence de son projet créatif: "Vivre un pays, peut-être c'est se taire en lui" (Andersen, 2000: 79). Une fois de plus, la brièveté ver-tèbre et rythme chaque passage.

Bleu sur blanc s'articule ainsi autour d'une collection de 45 écrits d'une longueur inégale mais d'une brièveté qui va d'une seule strophe de quatre vers au fragment le plus long qui s'étale sur une page et demie au total. À la suite de la citation inaugurale, du repère cartographique et du dialogue qui alertent le lecteur en guise de nota bene, un fragment en prose poétique sans aucun signe de ponctuation, probablement pour échapper à la cadence temporelle qu'imposent les points et les virgules, elle nous avoue qu'à vrai dire, c'est en Tunisie que tout a commencé, l'exil mais aussi "le besoin des plages du sable caressant les plantes des pieds" (Andersen, 2000: 13). S'ensuivent quatre sections intitulées "Tunis Même", "Ez Zahar", "Interlude" et "Après", au long desquelles l'écrivaine cherche à "retrouver le commencement du fil de ma vie d'adulte" (Andersen, 2000: 77). Les ancrages chronologiques sont fréquents couvrant une période entre 1946 et 1953, puis un interlude en 1955, "bel été" (Andersen, 2000: 55) où elle connaîtra le bonheur auprès de son amant. La tristesse et la solitude s'effacent volontairement et la Tunisie comme topos résilient se démultiplie en petits endroits brièvement évoqués; marchés, plages, montagnes, ciels, fleurs ou jardins aux sons, couleurs et parfums gravés à jamais dans sa mémoire. Elle avoue au lecteur: "Avec ce texte, je veux célébrer ce qui reste en moi, aujourd'hui de la Tunisie" (Andersen, 2000: 7).

Dans cette écriture mémorielle qu'elle pratique sans cesse, le réseau actantiel se réduit à l'univers de la narratrice, protagoniste omniprésente de son récit de vie. La mère, le père, le mari, l'amant, les amis, les enfants seront désignés par leur rapport de parenté, à l'exception de l'amant, deux amis et la belle-mère qui, eux, sont énoncés par leur prénom. Il est donc certain que l'œuvre de Marguerite Andersen se caractérise par une écriture sommaire, lieu d'images brisées, métaphores d'un autoportrait par instantanés qui déploie avec ténuité des souvenirs à perpétuer. De l'ensemble des auteures convoquées, elle est la seule à avoir écrit cinq recueils de nouvelles. Il faut dire que sa production se plaît à faire du bref l'essence de sa création. En outre, chez Marguerite Andersen on constate une pratique récurrente de l'écriture de réminiscence qui témoigne en quelque sorte d'un désir de réconcilier le passé avec le présent dans un acte de résilience. Or, si l'élaboration d'un récit de mémoire, aussi bref soit-il, consiste généralement en une organisation de souvenirs épars dans un tissu narratif, aboutissant presque inévitablement à une fictionalisation du vécu (Glesener, 2012: 41-42), il se butte nécessairement à l'oubli volontaire ou non, on ne l'aura jamais compris, de sorte

que l’auteure s’érige en cartographe de sa propre mémoire pour “écrire Tunis dans l’absence. [...] buter au hasard contre les bribes de la mémoire” (Andersen, 2000: 10). Et sous l’angle de l’intertextualité, nous découvrons que le texte andersennien réussit à dialoguer discrètement avec *Femmes d’Alger dans leur appartement*, à travers le fragment composé de cinq paragraphes qui met en scène le souvenir qu’elle a gardé d’un instant dans le hammam. C’est ainsi que nous lisons: “J’écoute le silence rythmé par le jet d’eau qui d’une fontaine monte au plafond” (Andersen, 2000: 61). Finalement, *Bleu sur blanc* c’est surtout un éloge du bref qui sera largement célébré par la critique et finaliste au prix du Consulat général de France à Toronto. C’est probablement l’un des textes les plus achevés dans l’œuvre de Marguerite Andersen.

Quelques années plus tard et de retour dans les contours de la Méditerranée, l’écrivaine et journaliste franco-libanaise Georgia Makhlouf⁶ induisait ses premiers écrits d’une touche de densité poétique. Son premier texte *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d’enfance* (2005) inaugure une trajectoire scripturale où la concision et l’expression soignée des souvenirs reviennent sans cesse. Le titre augure d’emblée l’importance du court et du bref, inhérents d’autre part au fragment et à l’éclat. Si bien son dernier roman *Port-au-Prince, aller-retour* (2018) acquiert une dimension considérable propre aux sagas, son premier roman *Les Absents* (2014), quant à lui, se construit dans une succession de petites narrations brèves listées par ordre alphabétique qui s’apparentent d’une certaine façon à un recueil de fictions brèves.

Nous avons cependant choisi de clore notre périple chronologique avec son texte court, *La couleur de la mer*, paru en 2007 dans un recueil intitulé *Nouvelles du Liban*. Cette fois-ci, les écrivain(e)s invité(e)s à participer à ce volume devaient contourner un même imaginaire spatial, Le Liban comme pays natal, car telles étaient les consignes de la collection “Miniatures”, nom sans doute lui-aussi évocateur. Georgia Makhlouf choisira pour sa part la couleur de la mer comme point de départ et d’arrivée pour construire son texte bref. En intitulant sa nouvelle, “La couleur de la mer”, Georgia Makhlouf transforme l’image de la Méditerranée en un topos poétique⁷ qui agira en toile de fond, a priori imperceptible, des allées et retour réels et métaphoriques du personnage central à travers les routes qu’il emprunte dans chaque service qu’il effectuera au long de sa vie de chauffeur de taxi. Néanmoins, cette valeur symbolique que l’auteure attribue à la couleur de la mer, le lecteur l’apprendra uniquement à la fin du récit. Ce texte court met en scène un univers actantiel qui tourne au-

6 Née à Beyrouth en 1955, Georgia Makhlouf partage sa vie entre Paris et Beyrouth. Elle quitte le Liban en guerre en 1979 afin de poursuivre des études de doctorat à l’EHESS. Son rapport à la vie littéraire est central dans sa vie; fondatrice de l’atelier d’écriture Kitabat, elle est aussi responsable du Prix France-Liban de l’Association des écrivains de langue française et correspondante à Paris du supplément littéraire *L’Orient littéraire* qu’elle intègre en 2006 pour mener des entretiens avec des écrivains; elle est l’auteure de deux romans, un essai, une nouvelle et un recueil particulier de souvenirs d’enfance, primés pour la plupart.

7 La mer, élément naturel consubstantiel à la culture libanaise, fera l’objet d’une publication intitulée *Le Liban et la mer* parue en 2008 chez les éditions Aleph où photographies et langage poétique dialoguent autour de cet imaginaire qui réapparaîtra invariablement tout au long de son œuvre.

tour d'un personnage central dont on ne connaît ni son prénom, ni son apparence physique, mais qui prend la parole tout au début de la narration pour nous livrer l'histoire de sa vie sous forme de monologue. Il fera avancer son récit grâce à un même jeu anaphorique qui le porte à répliquer la même structure discursive au début de chaque paragraphe: "J'ai vingt-cinq ans et je croule sous les dettes" (Makhlouf, 2007: 16) ou "J'ai quarante-cinq ans, trois gosses, et Salma ne m'aime plus" (Makhlouf, 2007: 19), par exemple. Le récit de ces tranches de vie offre en outre l'occasion de faire défiler un échantillon de personnages parmi lesquels nous retrouvons son père qui veut le voir devenir fonctionnaire; son oncle qui lui prête sa voiture et alimente son rêve de devenir chauffeur de taxi; ou encore, Salma, son épouse et les enfants qu'il aura avec elle. Ces quatre actants reviennent sans cesse dans le récit et sont les seuls à être interpellés à travers leur prénom. Puis, un deuxième personnage féminin, très mystérieux, qui surgit discrètement dans la narration et réveille en lui une triste mélancolie. Notons par ailleurs que son insertion dans l'histoire favorise une première rupture dans la chaîne anaphorique d'ancrages temporels réitératifs, de sorte que le paragraphe commence pour une fois d'une façon différente, au moyen cette fois-ci du déictique "aujourd'hui" (Makhlouf, 2007: 17). La présence de ce personnage féminin imprime par ailleurs un changement par rapport à ce qu'il nous a raconté jusqu'à présent et ce qu'il continuera de faire par la suite. Cette fois-ci, la mer, sa couleur et sa brise marine imbibent son histoire d'une modulation poétique tout à fait différente du reste de l'histoire racontée où le ton colloquial caractérise le discours du personnage. C'est elle qui le porte à remarquer la beauté d'un paysage qui l'entoure mais qu'il est incapable de contempler, soumis comme il est dans des dettes infinies et une amertume grandissante. On ne connaît aucun détail de son physique, uniquement qu'elle est agréable et qu'elle sourit; sa présence est cruciale, car elle réussira à le faire sortir de sa vie cauchemardesque le temps d'un instant, pour qu'il puisse admirer cette toile de fond qui l'entoure et qui donne tout son sens au titre de la nouvelle. C'est alors qu'elle lui demande d'ouvrir la fenêtre pour laisser entrer l'air marin. Il nous dit:

La mer était calme et d'une très belle couleur bleue, c'est elle qui me l'a fait remarquer, je n'ai jamais le temps de regarder la couleur de la mer, mais ce matin il y avait quelque chose de très doux dans l'air, dès que j'ai ouvert les fenêtres, un souffle de vent m'a caressé le visage et j'ai eu envie de pleurer. J'ai trente ans et je n'ai jamais le temps de regarder la couleur de la mer, ni de penser que l'air est doux (Makhlouf, 2007: 17).

La représentation d'une société libanaise atemporelle, puisqu'aucune référence au temps externe au récit n'est fournie, sert à l'écrivaine à imprimer par touches discrètes le récit du protagoniste d'une certaine ironie. Georgina Makhlouf semble vouloir se servir de ce chauffeur de taxi pour mettre en scène les espoirs et déceptions d'un être quelque conque. C'est ainsi que notre protagoniste, à dix-huit ans, rêve encore de liberté au volant de voitures qu'il conduit mais qui ne l'appartiennent pas et boit à la santé des étoiles, tandis qu'à la fin du récit, il a soixante-six ans, dans sa "tête, il n'y a plus que du vide. Les chiffres ont effacé

tout le reste. Je ne vois plus ni Salma ni les enfants, je suis en service tout le temps, même si c'est pour ne rien faire" (Makhlouf, 2007: 20). Notre personnage conduit mécaniquement à longueur de journée. Il a même oublié le nom des étoiles qu'il voulait faire apprendre à son fils. Or, de façon inattendue et grâce à l'emploi d'un nouveau déictique, "hier", il nous confesse: "j'ai accompagné une cliente au Sporting Club. Je l'ai reconnue [...] Elle a vieilli, bien sûr, mais elle n'a pas changé. Elle m'a souri. Je ne crois pas qu'elle m'ait reconnu. Elle m'a dit: 'Regarde comme la mer a une belle couleur aujourd'hui!'" (Makhlouf, 2007: 21). Le monologue s'arrête alors sur cette invitation à observer une deuxième fois la couleur de la mer. Cette dame anonyme, serait-elle l'alter ego de l'écrivaine, on ne le saura jamais; en tout cas, elle réapparaît et semble encourager le lecteur à savourer les petits détails qui nous entourent et qui très souvent passent inaperçus face au rythme frénétique de la vie, parfois décevante, voire lassante aux yeux du chauffeur de taxi.

À la suite de ces études partielles, nous pouvons donc conclure que *Femmes d'Alger dans leur appartement* et *Bleu sur blanc* occupent une place importante dans la création d'Assia Djebar et de Marguerite Andersen, tout en illustrant la valeur poétique que peut condenser une composition aussi brève soit-elle. *Les amours d'Éphrem Maillot* et *La couleur de la mer* montrent à leur tour la maîtrise de leurs créatrices dans la conception de fictions courtes fidèles aux contingences stylistiques, formelles et structurelles de la nouvelle, sans pour autant cesser d'imprimer leur écriture d'un style particulier qui leur est propre. En outre, aussi bien chez Hélène Brodeur que chez Georgia Makhlouf, nous pouvons affirmer que ces textes brefs, bien qu'ils aient eu une réception critique plus discrète, confirment des réseaux thématiques récurrents dans leur démarche narrative qu'il convenait de mettre en valeur. Sertir ces petits textes à travers le fil historique des littératures francophones au féminin, c'est aussi l'occasion de mettre en lumière les inflexions multiples que le bref peut adopter. L'histoire contemporaine des pratiques littéraires du petit et du bref en langue française continue de s'écrire au féminin grâce aux apports de figures emblématiques comme celles sur lesquelles nous nous sommes attardées. Faire dialoguer ces textes courts entre eux sous le signe de la brièveté, leur assure par extension une visibilité méritée. Les paroles de Philippe Baron et Anne Mantero nous servent de citation finale: "La forme brève est donc, dans son apparent dépouillement, fort riche. Les mots portent d'autant plus qu'ils sont moins nombreux et l'économie des moyens aboutit à une remarquable plénitude de sens" (2000: 16).

Referencias bibliográficas

ANDERSEN, Marguerite. 1991. *Courts Métrages et Instantanés*. Montréal, Éditions du remueménage.

ANDERSEN, Marguerite. 1997. *La bicyclette*. Sudbury, Prise de parole.

ANDERSEN, Marguerite. 1998. *Les crus de l'Esplanade*. Sudbury, Prise de parole.

- ANDERSEN, Marguerite. 1999. “Remarques sur la nouvelle” in *University of Toronto Quarterly*, volume 68, numéro 4; 835-837: <<https://muse.jhu.edu/pub/50/article/517019/pdf> > [06/04/2023].
- ANDERSEN, Marguerite. 2000. *Bleu sur blanc*. Sudbury, Prise de parole.
- ANDERSEN, Marguerite. 2008. “Virages, la revue de la nouvelle ou du texte court” in *Liaison*, n° 142; 10-11: <<https://id.erudit.org/iderudit/1425ac>> [24/03/2023].
- ANDERSEN, Marguerite. 2023. *M. projette d’écrire une nouvelle*. Sudbury, Prise de parole.
- BARON, Philippe & Anne MANTERO (dirs.). 2000. *Bagatelles pour l’éternité. L’art du bref en littérature*. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- BOURGET, Carine. 2008. “La Réédition de “Femmes d’Alger dans leur appartement”” in *L’Esprit Créateur*, vol. 48, n° 4, Assia Djébar: “L’Amour, la fantasia” - avant et après; 92-103: <<https://www.jstor.org/stable/26289481>> [09/04/2023].
- BRODEUR, Hélène. 1982. “Les amours d’Éphrem Maillot” in Grisé, Yolande. *Pour se faire un nom*. Québec, Fides, 195-199.
- BRODEUR, Hélène. 1984. “Faire revivre le passé” in *Liaison*, n° 30; 46-47: <<https://id.erudit.org/iderudit/43656ac>> [01/04/2023].
- DJEBAR, Assia. 1980 [1997]. *Femmes d’Alger dans leur appartement*. Paris, Des femmes, Antoinette Fouque.
- GLESENER, Jeanne E. 2012. “La Trace de l’origine: Poétique de l’effaçonnement et écriture mémorielle chez Jean Portante” in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, (1); 34-50.
- GERMAIN, Doric. 2012. “Tout le reste est vrai” in Brodeur, Hélène. *Chroniques du Nouvel-Ontario*-Édition Intégrale. Ottawa, Sudbury, Bibliothèque canadienne-française, Éditions Prise de parole, 9-23.
- GRISÉ, Yolande. 1982. *Pour se faire un nom*. Montréal, Fides.
- GRISÉ, Yolande. 1987. “Hélène Brodeur. Une romancière au service de notre histoire” in *Liaison*, n° 42; 26-27: <<https://www.erudit.org/fr/revues/liaison/1987-n42-liaison1174341/43524ac.pdf>> [06/04/2023].
- MAKHLOUF, Georgia. 2008. *Le Liban et la mer*. Paris, Éditions Aleph.
- MAKHLOUF, Georgia. 2017. *Port-au-Prince. Aller-retour*. Ciboure, La Cheminante.
- MAKHLOUF, Georgia. 2014. *Les Absents*. Paris, Rivage.
- MAKHLOUF, Georgia. 2020 [2007]. “La couleur de la mer” in Wiltz, Marc et Astier, Pierre (dir.). *Nouvelles du Liban*. Paris, Magellan & Cie.
- MELANÇON, Johanne. 2004. “Hélène Brodeur: pionnière de la littérature franco-ontarienne contemporaine” in *Liaison*, n° 122; 21-22: <<https://id.erudit.org/iderudit/40902ac> > [07/04/2023].
- MELANÇON, Johanne. 2020. “Relire les *Chroniques du Nouvel-Ontario*: portrait critique de

la situation des femmes dans la colonisation du nord de l'Ontario grâce à Hélène Brodeur” in *Études canadiennes/Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, n° 88, 95-113. <<https://doi.org/10.400.eccs.3416>>[31/03/2023].

MONTANDON, Alain. 2018. *Les formes brèves*. Paris, Hachette Supérieur. Collection Contours littéraires.

NANTAIS, Hélène. 1966. “Les amours d'Éphrem Maillot” in *Incidences, revue littéraire*, n°10, 21-24.

OUELLET, François. 2015. “Marguerite Andersen: la grande dame des lettres franco-ontariennes” in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 142: <<https://nuitblanche.com/article/2016/04/marguerite-andersen-la-grande-dame-des-lettres-franco-ontariennes>> [24/03/2023].

OUELLET, François. 2021. “La géographie amoureuse d'Hélène Brodeur” in Doyon-Gosselin, Benoit & Desrochers, Julien (dir.). *L'espace dans tous ses états*. Moncton, Les Éditions Perce-Neige, 45-60.

PARÉ, François. 1999. “Souveraineté et détournement du regard dans les nouvelles de Marguerite Andersen” in *University of Toronto Quarterly*, vol. 68 (4); 823-834.

PUJANTE SEGURA, Carmen María. 2014. “Aproximación inmanente al estudio comparativo entre los géneros narrativos de la nouvelle y la novela corta” in Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (coord.). *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios*. Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 557-570.

ROAS, David (dir.). 2010. *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arcos Libros.

YOURCENAR, Marguerite. 1963 [1938]. *Nouvelles orientales*. Paris, Gallimard, Coll. L'imaginaire.