

André Carpentier

RUPTURES

genres de la nouvelle et du fantastique



Le Quartanier
COLLECTION ERRES ESSAIS

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9
LA NOUVELLE	
CHAPITRE I	
Commencer et finir souvent : rupture fragmentaire et brièveté dis- continue dans l'écriture nouvelle	15
CHAPITRE II	
Le recueil de nouvelles [<i>en collaboration avec Denis Sauvé</i>]	29
CHAPITRE III	
La voix de la nouvelle : Yves Thériault et la fiction brève	61
CHAPITRE IV	
L'expansion de la nouvelle : le cas de « La maîtresse de mon père », de Jean Pierre Girard	81
LE FANTASTIQUE	
CHAPITRE V	
Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève	97
CHAPITRE VI	
L'espace fantastique comme variété de l'espace vécu : à propos de « Stryges », nouvelle de Daniel Sernine	111
CODA	
CHAPITRE VII	
Écrire des nouvelles fantastiques au Québec : écrire dans une triple marginalité	129
BIBLIOGRAPHIE	153
REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES	161

Sans doute, pour introduire à la spécificité de cet essai, faut-il poser directement la question : pourquoi aborder de pair ces catégories verbales apparemment à peine interreliées que sont le genre proprement dit de la nouvelle et cet hypoggenre, disons cette esthétique, qu'est le fantastique¹ ? J'y vois au moins deux raisons valables.

D'une part, parce qu'historiquement, du moins en régime littéraire, la brièveté et le fantastique, loin de se cloisonner, se sont l'un l'autre longtemps soutenus et bien servis, jusqu'à engendrer une tradition de la nouvelle fantastique. Qu'on pense aux œuvres d'Hoffmann, de Poe, de Maupassant et de tant d'autres écrivains qui ont maîtrisé les deux genres. On doit cependant à la vérité préciser que les nouvelliers et fantastiqueurs actuels, et surtout les écrivains qui assortissent ces deux genres, sont pour la plupart refoulés, par les instances de consécration institutionnelles, voire par une majorité de lecteurs, vers les zones symboliques infructueuses de la marginalité – par rapport au genre du roman et à l'esthétique réaliste, qui dominent le champ contemporain de la prose fictionnelle.

D'autre part, parce que la nouvelle et le fantastique partagent une esthétique de la rupture – rupture de continuité dans un cas, de raison dans l'autre. Le nouvellier et le fantastiqueur, chacun à sa manière hanté par la dispersion et par le mystère des signes du monde, ont en effet en commun de dénier toute prétention à une totalité rassurante, qui leur apparaît comme l'avatar du faux, et de

1. Sur les distinctions entre catégories verbales hypergénérique, hypogénérique et genre proprement dit, voir : Michel Lord, *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval », série « Études », 1995, p. 42 sq.

privilegier la réfutation féconde de la rupture. Ils se rencontrent, sur cette question, avec Pascal Quignard, pour qui la rupture fragmentaire donne à voir que « les pensées ont abandonné l'illusion d'être tout à fait convaincantes, ni véritablement universelles² ».

Ainsi, dans cet ouvrage, la nouvelle et le fantastique sont-ils abordés par le truchement de la rupture, à coups tantôt de parcours théoriques, tantôt de traversées de corpus.

La pratique nouvellière est ici envisagée comme reprise infinie du bref et comme névrose de discontinuité ; le nouvellier s'y trouve engagé dans un processus continûment interrompu et relancé, qui sera observé par référence à la rupture fragmentaire. Le recueil de nouvelles, en tant que lieu de cotextualisation, est frappé par le jugement négatif de certains lecteurs contre ces œuvres fragmentées, où l'avant ne prédispose que peu à l'après, et qui exigent d'eux qu'ils relancent constamment leur lecture de zéro ; sur le versant positif, par ailleurs, le recueil subvertit le principe d'un tout promis et fermé au profit de la multiplicité et de l'interaction imprévisible de la diversité.

Le fantastique, de son côté, à la source duquel figure moins la déraison que des ruptures de rationalité, trace la représentation d'un monde hétérogène, mi-partie réaliste et empreint d'étrangeté. Son énonciation, par disjonctions et hiatus, insinue des ruptures de logique et des perturbations de référents de réalité objective. C'est ainsi que le fantastique scandalise la raison.

Ce motif de la rupture est examiné, dans les corpus choisis, comme thème et comme exigence de forme ; je tire mes exemples d'œuvres nouvellières de Jean Pierre Girard, Marie José Thériault et Daniel Sernine. J'observe aussi ce motif comme ferment d'une posture d'écrivain. Yves Thériault, en effet, dans sa pratique de la fiction brève, pour se singulariser, rompt le contact avec la perception courante du paysage domestique et avec l'usage du matériau langagier commun : c'est par ruptures qu'il invente un territoire proprement thériausien et la langue qui lui correspond.

2. Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fontfroide le Haut, Éditions Fata Morgana, 1986, p. 65.

Ces chapitres sont de fait traversés par une préoccupation pour la représentation de l'espace, comme variété de l'espace vécu, et pour l'esthétique de la rupture qui s'y manifeste.

Je dirai encore ceci pour préciser la façon de cet essai. On entend souvent, de la part des écrivains, des réflexions qui répondent au principe des œuvres qu'elles accompagnent. C'est ainsi que le présent ouvrage fusionne des pans d'une réflexion et d'une recherche qui, au long des années, ont évolué en parallèle avec la production d'œuvres nouvelles et fantastiques. Cela justifie que le ton y prenne ses coudées franches et alterne entre une certaine distance requise par la théorie et un *je* plus appropriatif, qui à l'occasion adopte la configuration du témoignage – si ce n'est de la prise de position. C'est que toute pratique littéraire – et l'engagement dans des genres spécifiques comme la nouvelle ou le fantastique ne fait pas exception – aiguille l'écrivain sur la voie d'une posture. Par posture, j'entends que l'écrivain dévoile une double capacité lui permettant de réaliser son œuvre et, corrélativement, de penser sa pratique. Cette posture le conduit à saisir et à assumer sa manière d'être et de penser dans l'écriture, voire même à entrer dans un processus de construction imageante de lui-même en écrivain. Dans le cas présent, il en résulte, entre l'expérience d'une double pratique générique et la théorie littéraire, un dialogue qui ouvre jour à des données subjectives.

Un tel ouvrage postule donc qu'avec à peine de perspicacité, on extraira des généralités là où il y a cas d'espèce.

LA NOUVELLE

COMMENCER ET FINIR SOUVENT

rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle

[J]e mettrais au dossier ce qu'est le fragment pour moi : c'est un morceau de langage dans lequel, par lequel, ou à travers lequel il y a une jouissance à commencer et à finir.

ROLAND BARTHES

Prétexte : Roland Barthes

[L]'acte de discontinuer la pensée est le seul recours possible contre l'absolu non-sens du sens mensonger (qui dit « ce qui est »).

RALPH HEYNDELS

La pensée fragmentée

Il y a plus d'une façon de comprendre l'écriture de nouvelles ; certaines conviennent au nouvellier que je suis ; d'autres, moins. J'aborderai donc ici mon propre rapport à l'écriture de fictions brèves, en retenant le principe selon lequel le particulier est porteur de généralités.

Un jour que je répondais à un interviewer de la radio, je me suis senti obligé de préciser, après qu'il eut mentionné que j'étais « nouvelliste », que ce mot signifiait que j'écrivais des nouvelles littéraires et non pas des informations dans un quotidien ; voilà

d'ailleurs pourquoi je préfère aujourd'hui utiliser le mot *nouvellier*, qui par ailleurs me paraît mieux en cohésion avec *romancier*. Or, à la diffusion de l'entrevue, c'est tout autre chose que j'ai perçu dans l'expression « j'écris des nouvelles littéraires ». Cela concernait plutôt une certaine opposition au principe de totalité. Et de fait, voilà bien le nœud de ce que je voudrais ici développer.

Pour moi, s'inscrire dans un processus de production nouvelle, c'est choisir de fracturer son écriture. Le *nouvellier*, en effet, structure son discours en nouvelles – au pluriel, car être *nouvellier* signifie se mettre dans un processus qui consiste à écrire *des* nouvelles, comme être poète engage à écrire *des* poèmes. Le *nouvellier*, dans son œuvre de *nouvellier* – car il a tout le loisir d'être parallèlement *romancier*, poète ou dramaturge – est donc délibérément dans la fragmentation. En ce sens, sa démarche, au sein de la brièveté et de la discontinuité, annonce formellement l'illimité du monde. D'ailleurs, le choix de l'écriture nouvelle est justement affaire de lecture du monde. Son efficace dépend de la capacité à entrer dans le langage du bref administré sous l'empire de la reprise. Voilà ce que veut dire « commencer et finir souvent ». Et voilà, plus précisément, le double point de vue à partir duquel je souhaite parler de la nouvelle – entendue comme reprise infinie du bref.

Je commenterai donc ici deux aspects de la nouvelle littéraire, deux questions fondamentales pour sa compréhension, qui sont implicitement contenues dans le paragraphe précédent, à savoir le caractère fragmentaire de l'écriture nouvelle et le principe de la discontinuité par assemblage de brièvetés. Je m'empresse de préciser que chacun de ces aspects de l'écriture nouvelle ayant incidence sur l'autre, leur distinction n'est que dialectique.

Arrêtons-nous d'abord à quelques remarques sur le recueil de nouvelles, qui auront leur utilité. Paul Zumthor a noté que le genre *nouvellier*, à l'époque médiévale, c'est-à-dire dès les premières manifestations en langue vulgaire, était déjà marqué par « une aspiration au regroupement¹ » et plus précisément par « l'établissement de liens organiques entre les récits perçus ou voulus comme des

1. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 404.

éléments d'un ensemble pourvu de signification propre²». De fait, il faut comprendre la nouvelle, selon la formule de Jean-Pierre Boucher, comme un « récit bref qu'on lit d'un coup, oui, mais le plus souvent inscrit à l'intérieur d'un "genre long", le recueil, d'où elle tire une part importante de sa signification³». Risquons cette formule : la nouvelle ne vient jamais seule. Les cas sont rarissimes, en effet, où la nouvelle apparaît comme un tout livresque auto-suffisant et clos sur lui-même⁴.

Ce constat de cotextualisation suppose que les nouvelles réunies sont l'objet d'un double système de lecture. D'abord, lecture des nouvelles comme objets singuliers, qui actualise une certaine forme d'autonomie de celles-ci ; et parallèlement, lecture d'une série, qui met les nouvelles en relation avec leurs voisines et qui fait peser sur chacune d'elles la dynamique d'un mode de rassemblement. On comprendra ainsi que l'équilibre soit plutôt fragile entre l'autonomie restreinte des nouvelles recueillies et le penchant à la cohérence imposé par leur regroupement. C'est dire que l'unité de publication, en l'occurrence l'objet livre, « ce monstre de la totalité⁵ », comme le qualifie Barthes, compte pour beaucoup dans le rapport du lecteur à la nouvelle.

Établissons par ailleurs, sur cette même question du rassemblement des nouvelles, une distinction rudimentaire, sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant, entre les recueils dits homogènes et les recueils hétérogènes. Dans le cas du recueil tendant à l'homogénéité, chaque nouvelle est conçue de façon à s'intégrer à un tout harmonieux. Ces textes entrent donc dans une séquence impliquant un principe de cohérence. En contrepartie, le recueil hétérogène conglomère des nouvelles qui n'ont pas nécessairement été produites pour constituer les maillons d'une chaîne. Le

2. *Ibid.*, p. 404.

3. Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles : études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 10.

4. On pensera, par exemple, à *L'image*, de Samuel Beckett, dont le texte fait moins de dix pages. Mais est-ce bien une nouvelle ?

5. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 182.

recueil hétérogène se veut ouvert à l'interaction imprévisible. Dans un cas comme dans l'autre, cependant, les nouvelles n'échappent pas aux effets ni de leur coprésence générale (leur cohabitation) ni de leur mise en séquence (leur contiguïté). Leur cotextualisation est inévitablement génératrice de sens.

LA RUPTURE FRAGMENTAIRE

J'avais déjà suggéré, c'était en 1987, dans un numéro de *Québec français*, que la nouvelle relevait de l'écriture fragmentaire : « Écrire des nouvelles, c'est [...] écrire par fragments ; c'est s'opposer au continu. Une manière donne toujours son congé aux manières précédentes⁶. » Je bémoliserai volontiers l'emploi du concept de fragment qui, du point de vue de l'histoire littéraire, est déjà lourdement chargé, surtout par le romantisme allemand et par la modernité, mais je ne suis pas près de renoncer à ce principe générateur de la nouvelle qu'est la fragmentation.

De la définition du fragment, je retiens surtout sa valeur de stratégie discursive visant la subversion des principes de continuité et de totalité. Ce qui, à mon sens, décrit avec justesse un double aspect rarement analysé de l'écriture nouvelle. Je tiens aussi à conserver le terme dans l'exposé, parce que, dans la famille étymologique du mot *fragment*, on trouve : fracture, fracas, fragile, fraction, infraction, réfractaire, naufrage, etc., tous renvois qui concourent à définir la fiction brève, au sens où je l'entends.

Je souhaite garder à l'esprit le principe fragmentariste, à tout le moins en partie, parce que l'esthétique qui préside à l'accomplissement nouveau, en ce qui me concerne, c'est la discontinuité propre à la fragmentation. C'est la prescription interruptive du dire, qui incite le nouveau à procéder de manière rompue, voire spasmée. La reprise, ici, s'oppose au prolongement. Dans l'écriture nouvelle, les modes de continuité et d'accroissement préfèrent la relance à l'augmentation. Si, métaphoriquement, le roman est

6. André Carpentier, « Réflexions sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66, mai 1987, p. 38.