

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

***Hacher menu*, recueil de microrécits
suivi de
Étude de l'extrême brièveté dans le recueil de récits *Troublant* d'Hugues
Corriveau**

par

MARIE-ANDRÉE GAGNON

Bachelière ès arts (études françaises)

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

Pour obtenir

LA MAÎTRISE ÈS ARTS (études françaises)

Sherbrooke

NOVEMBRE 2011

I-2543



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-88914-5

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-88914-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Composition du jury

***Hacher menu*, recueil de microrécits
suivi de
Étude de l'extrême brièveté dans le recueil de récits *Troublant* d'Hugues
Corriveau**

Marie-Andrée Gagnon

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Madame Camille Deslauriers, directrice de recherche
Département des lettres et humanités
Université du Québec à Rimouski

Madame Christiane Lahaie, lectrice
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Madame Marie-Claude Lapalme, lectrice
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Aux petites, aux grandes, aux minces et aux rondes

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord exprimer ma reconnaissance à Camille Deslauriers, qui a su me guider durant ces longs mois d'écriture. Camille, chère Camille, ce fut un immense plaisir et un privilège d'être dirigée par une personne telle que toi : merci pour tes lectures attentives de mes textes, ton respect et ta grande écoute, tes conseils inspirants et toujours justes. Nos rencontres à ton bureau ou à la maison, autour d'un café ou d'un croissant aux abricots, vont certes me manquer.

Je tiens également à remercier Christiane Lahaie et Marie-Claude Lapalme, qui ont généreusement accepté d'évaluer ce mémoire.

Un merci particulier à Patrick et Gabrielle, de même qu'à tous mes amis qui à un moment ou l'autre m'ont aidée à répartir le poids sur plusieurs épaules.

Enfin, merci à Andréa et René, amoureux incorruptibles et parents modèles, sans qui je n'aurais certainement pas poursuivi d'études universitaires. Sachez que vous vous situez aux antipodes des mères et pères qui traversent ce recueil : les personnages qui habitent mon imaginaire ne sauraient vous arriver à la cheville. Je vous dois beaucoup.

SOMMAIRE

Le présent mémoire a pour objectif principal une double exploration de la pratique de l'extrême brièveté, phénomène représentatif de l'époque contemporaine et de ses enjeux sociaux. Il se divise en deux volets : un recueil de microrécits intitulé *Hacher menu* et un essai intitulé *Étude de l'extrême brièveté dans le recueil de récits Troublant d'Hugues Corriveau*.

Hacher menu est un recueil constitué de trente-sept microrécits à l'intérieur desquels l'extrême brièveté se donne à lire comme contrainte formelle fondamentale. Comme son titre le suggère, ce recueil accorde une place privilégiée à la fragmentation et aux modalités relatives à la nouvelle contemporaine. Marie-Andrée Gagnon y met en scène une série de protagonistes aux équilibres fragiles, qu'ils soient morcelés ou en voie de l'être, et explore le rapport, trop souvent douloureux, entre corps et nourriture.

L'essai s'intéresse aux diverses stratégies narratives et procédés esthétiques déployés par la pratique de l'extrême brièveté. Il consiste essentiellement en une étude de l'interaction entre les deux formes narratives brèves que sont la nouvelle et le fragment, succédée d'une microanalyse de dix récits issus du recueil *Troublant* d'Hugues Corriveau. Cette partie du mémoire se divise en deux chapitres, *Pour une reconnaissance de la forme brève* et *Les récits fragmentés d'Hugues Corriveau*.

TABLE DES MATIÈRES

PROLOGUE.....	7
VOLET CRÉATION	
<hr/>	
<i>Hacher menu</i> , recueil de microrécits.....	14
VOLET RÉFLEXION	
<hr/>	
CHAPITRE 1 : Pour une reconnaissance de la forme brève.....	66
CHAPITRE 2 : Les récits fragmentés d'Hugues Corriveau.....	111
CHAPITRE 3 : Retour sur la création.....	168
CONCLUSION.....	185
BIBLIOGRAPHIE.....	193

PROLOGUE

Privilégier l'image au détriment de l'explication, offrir une « coagulation de l'instant¹ », réduire à l'essentiel : telles sont les intentions avouées de l'écriture narrative brève. Longtemps, l'acte de « couper court » en littérature a eu mauvaise presse, les adeptes de cette forme s'étant vus accusés de manquer de souffle, en ne servant aux lecteurs que des versions édulcorées de romans, sortes d'« amuse-gueule, zakouskis, en-cas et autres formes de préalables qui laissent chacun sur son appétit² ». Or, à en juger par le nombre foisonnant d'œuvres publiées et d'ouvrages portant sur le sujet, il semble bien que l'écriture brève ait enfin trouvé sa niche dans le paysage littéraire québécois :

[e]n l'espace d'une cinquantaine d'années, depuis 1940 – mais surtout depuis les années 1980 –, la production narrative brève au Québec est passée de phénomène relativement mineur à résolument majeur, comme si la fin de ce siècle avait concouru à accélérer le processus de prolifération du discours narratif bref. Tout se passe comme si, *mutatis mutandis*, faire bref était devenu l'un des actes de langage par excellence, cela d'ailleurs autant dans le domaine des médias de masse (le flash informatif, le vidéoclip) que dans le champ restreint de la culture (la nouvelle)³.

Plus récemment, dans son essai paru en 2010 aux éditions L'instant même, Cristina Minelle réitère ces propos de Michel Lord et postule que la nouvelle contemporaine, après la période post-référendaire, connaît un succès sans précédent dans l'histoire littéraire québécoise :

[e]ntre 1980 et 1995, l'explosion de la production littéraire québécoise traduit la fécondité du genre bref : création de revues,

¹ PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, p. 49.

² *Ibid*, p. 22.

³ LORD, Michel. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 49.

de prix, de maisons d'édition et de collections réservées à la nouvelle, foisonnement critique en réaction à cette ampleur⁴.

Phénomène éditorial intéressant, dès lors, que cette multiplication récente des fictions courtes, d'autant plus qu'elle donne lieu à bon nombre d'expérimentations formelles et de réflexions critiques qui viseraient ainsi à élargir, sinon à redéfinir, la pratique actuelle de la brièveté; on pourrait ici cumuler les exemples : pensons aux trois numéros (n° 11, n° 26 et n° 61) de la revue *XYZ* consacrés uniquement à des nouvelles d'une page ou encore à la conférence de René Audet donnée à Québec le 3 mars dernier, laquelle s'intitulait « Raconter en miettes (un nouvel art du bref?) » et questionnait justement, « en écho aux écritures numériques actuelles⁵ », l'éclatement de la forme brève contemporaine.

Certes, on aura tôt fait de comprendre que l'intérêt suscité par la brièveté – voire par l'extrême brièveté –, tout à fait symptomatique de la recherche formelle des dernières décennies⁶, n'est pas un cas isolé. À cet égard, dans le tout premier numéro de *La Revue critique de fixxion française*⁷, Dominique Rabaté et Pierre Schoentjes spécifient que ce type d'écriture « a reçu une impulsion nouvelle du fait des possibilités offertes par Internet, que multiplient encore les nouvelles formes de réseaux sociaux ou l'utilisation

⁴ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, quatrième de couverture.

⁵ AUDET, René. « Raconter en miettes (un nouvel art du bref?) », Québec, 3 mars 2011, [En ligne], <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/raconter-en-miettes-un-nouvel-art-du-bref>, (Page consultée le 4 avril 2010).

⁶ Ainsi l'exprime René Audet dans sa conférence du 3 mars 2011, réalisée dans le cadre de la « Série de conférences Salon double sur la littérature contemporaine », au département des littératures de l'Université Laval.

⁷ SCHOENTJES, Pierre et Dominique RABATÉ (dir.). « Micro/Macro », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 1, décembre 2010. Cette revue scientifique à vocation internationale, qui consacre d'ailleurs son tout premier numéro aux microfictions, est disponible en ligne, sous format pdf, à l'adresse suivante : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/RCFFC1.pdf>

des téléphones portables⁸ ». On ne peut plus vaste, le territoire de la brièveté s'ouvrirait donc parfois sur des pratiques assez inusitées mais non moins valables⁹, tel que l'illustrent nos voisins du Sud :

[a]ux États-Unis, deux étudiants de l'Université de Chicago ont publié un livre (qui est en fait leur thèse universitaire) dans lequel ils tentent une expérience audacieuse : prendre 75 chefs-d'œuvre de la littérature mondiale et en extraire l'essentiel qu'ils résumant en 140 caractères. Shakespeare, Voltaire ou Proust, tous les grands y passent. Le livre a été traduit en français et publié sous le titre *La Twittérature*, avec une préface d'Éric Orsenna, de l'Académie française¹⁰.

Par ailleurs – et conséquemment à cette effervescence –, ce qui frappe d'emblée lorsqu'on s'engage à circonscrire la forme brève, ce sont les nombreuses appellations que celle-ci peut donner à lire. Dans son article portant sur les particularités éditoriales de la nouvelle, Sylvie Bérard constate que :

dans l'édition québécoise contemporaine, au sein même du « péritexte éditorial », et jusque dans l'« épitexte public » [...], on retrouve une volonté constante de dénommer, baptiser et qualifier le texte bref qu'on édite. Les préfaces, avant-propos, postfaces sont assez éloquents à ce titre : jamais ailleurs que dans la prose en bref le métatexte n'aura-t-il été aussi bavard, non pas tant sur le texte même qu'il dessert, mais sur la définition du genre auquel appartient ce texte¹¹.

⁸ SCHOENTJES, Pierre et Dominique RABATÉ (dir.). « Micro-scopies », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 1, décembre 2010 [En ligne], http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/ublications/no1/rabate_schoentjes_fr.html, (Page consultée le 22 mars 2011).

⁹ À ce propos, Jean-Yves Fréchette, professeur de poésie à la retraite (Cégep François-Xavier Garneau) et désormais codirecteur de l'Institut de twittérature comparée qu'il a fondé avec le journaliste français Jean-Michel Leblanc en 2010, voit en Twitter un « formidable outil de création, ludique et stimulant » qui constituerait, malgré les appréhensions de plusieurs, une excellente façon d'intéresser les jeunes à la création littéraire. COLLARD, Nathalie. « Twitter et nanolittérature », 23 avril 2010, *La Presse*, [En ligne], <http://www.cyberpresse.ca/arts/livres/201004/23/01-4273374-twitter-et-nanolitterature.php>, (Page consultée le 23 avril 2010).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ BÉRARD, Sylvie. « Des titres qui font bon genre : de quelques particularités éditoriales de la nouvelle », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 73.

En matière de taxinomie des fictions brèves, donc, et devant tant d'efforts de définition qui ne sauraient aboutir à une « distinction nette et tranchée entre les termes¹² », il semble bien qu'une certaine confusion règne : le recueil de Diane-Monique Daviau, intitulé *La vie passe comme une étoile filante : faites un vœu*¹³ et sous-titré « récits, fragments, éclats », en serait sans doute un bon exemple. Plus encore, si René Audet précise que les recueils de fictions brèves sont souvent « marqués d'une inventivité générique assez phénoménale¹⁴ » et si Gabriel Zaïd concède que les textes courts, grâce à leur physionomie, ont tous « un air de famille¹⁵ », Anne Brigitte Renaud, qui s'est conjointement intéressée aux maisons d'édition XYZ et L'instant même dans son mémoire, concluait de façon similaire :

[u]n flottement terminologique et parfois une difficulté de reconnaître les frontières entre certaines formes brèves ont laissé libre cours à des pratiques éditoriales variées qui pourraient tout aussi bien être nées de ce « flou générique » entourant les formes brèves que d'une stratégie de commercialisation¹⁶.

S'étant intéressée à la publication de recueils couvrant la période 1985-2000, Anne Brigitte Renaud a entre autres remarqué – et c'est ici ce qui motivera le volet réflexion de mon mémoire – que le terme « récit » est souvent employé de manière indistincte. Afin de faciliter notre lecture de telles œuvres, il convient donc de s'interroger sur cette ambiguïté générique : dans un recueil de récits donné, certains procédés littéraires sont-

¹² BÉRARD, Sylvie. « Des titres qui font bon genre : de quelques particularités éditoriales de la nouvelle », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 76.

¹³ DAVIAU, Diane-Monique. *La vie passe comme une étoile filante : faites un vœu*, Québec, Éditions L'instant même, 2005, 179 p.

¹⁴ AUDET, René. « Raconter en miettes (un nouvel art du bref?) », Québec, 3 mars 2011, [En ligne], <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/raconter-en-miettes-un-nouvel-art-du-bref>, (Page consultée le 4 avril 2010).

¹⁵ ZAÏD, Gabriel. *Les secrets de la renommée – L'affrontement du littéraire à l'ère du divertissement*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2009, p. 153.

¹⁶ RENAUD, Anne Brigitte. « Chaconne », *nouvelles suivies de Étude des stratégies éditoriales de L'instant même et de XYZ éditeur (1985-2000)*, Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 2002, p. 76-77.

ils davantage mis de l'avant que d'autres? Y a-t-il lieu de repérer, sous une telle mention générique, plus d'un type de forme brève? Comment ces dernières, dans semblable situation, interagissent-elles? D'une manière générale, ces quelques interrogations alimenteront le présent mémoire¹⁷, bien que ce dernier ne prétende surtout pas, précisons-le, démêler à lui seul toutes les cartes que « la pratique éditoriale tend à brouiller [...] lorsqu'elle s'aventure à qualifier le texte bref^{d8} ».

Dans la première partie, je propose tout d'abord un recueil de microrécits, *Hacher menu*, à l'intérieur duquel j'ai essentiellement misé sur la forme de l'extrême brièveté (deux pages maximum par récit). La thématique de la nourriture, en outre, offre une coloration particulière à l'ensemble de mes textes. Soumis aux exigences que cette forme présuppose, mes « écrits au(x) ciseau(x)¹⁹ » – ainsi les appellerait Jean-Claude Bologne – visent surtout à multiplier tranches de vie, moments singuliers et autres instants significatifs dans l'existence de mes protagonistes, qu'on pourrait d'ailleurs qualifier, pour faire écho au titre de mon recueil, d'être « hachés menu ».

La deuxième partie de ce mémoire se divisera comme suit : dans le premier chapitre, davantage théorique, j'effectuerai une étude exploratoire et comparée de deux formes

¹⁷ Une légère précision s'impose ici : en ce qui concerne le second chapitre de ce mémoire, qui porte sur le recueil *Troublant* d'Hugues Corriveau, ainsi que le retour sur ma création, j'ai respectivement choisi d'utiliser les termes « récit » et « microrécit ». Ajoutons par ailleurs que j'écrirai le terme « microrécit » en un mot, suivant les recommandations de Marie-Éva De Villers : « [l]es mots composés avec le préfixe micro- s'écrivent en un seul mot, à l'exception de ceux dont le second élément commence par une voyelle », précise-t-on dans le *Multi Dictionnaire*. DE VILLERS, Marie-Éva. *Multi Dictionnaire de la langue française*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2004, p. 933.

¹⁸ WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 9.

¹⁹ PUJADE-RENAUD, Claude et Daniel ZIMMERMANN. *131 nouvelles contemporaines par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Manya, 1991, p. 52.

littéraires reconnues pour leur brièveté, la nouvelle et le fragment, lesquelles m'apparaissent représentatives d'une certaine modernité. Plus précisément – et à la lecture du récent essai de Cristina Minelle²⁰ paru sur le sujet –, j'en dresserai une typologie révélatrice et déterminerai par la suite ce qui paraît constituer leurs communs dénominateurs; ainsi pourrai-je bien saisir, dans notre époque où tout s'inscrit sous le signe de l'hybridation et du métissage, comment ces deux formes, pourtant antinomiques, peuvent coexister au sein d'une même œuvre.

Dans le second chapitre, je souhaite démystifier à ma façon ce « flou générique » évoqué précédemment par Bérard, Audet, Zaïd et Renaud en privilégiant une approche interne, c'est-à-dire que je me pencherai sur l'analyse de dix récits tirés du recueil *Troublant* (2001) d'Hugues Corriveau. Outre la forme de l'extrême brièveté que préconise l'écrivain, les qualités esthétiques et littéraires que présente son recueil et le fait que ce dernier n'ait été que très peu étudié²¹, mon choix s'est arrêté sur cette œuvre puisque son inscription générique témoigne d'une certaine ambiguïté : d'une part, Corriveau publie ce vingt et unième titre aux Éditions Québec Amérique sous la mention délibérée de « récits », alors que, dans les faits, cette maison compte à ce jour plusieurs publications sous-titrées de « nouvelles²² »; d'autre part, à travers son « [r]ythme d'écriture prompt,

²⁰ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, 217 p.

²¹ Jusqu'à ce jour, je n'ai repéré qu'un mémoire portant entre autres sur le recueil *Troublant* d'Hugues Corriveau à l'Université de Sherbrooke, à savoir *L'espace et le fantastique – Étude de la spatialiation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, mémoire réalisé par Marc Boyer à l'été 2004.

²² À titre d'exemples : *J'espère que tout sera bleu* de Jean-Pierre Girard, *Là (petites détresses géographiques)* de Diane-Monique Daviau, *Des Nouvelles de Pickton Vale* de Benoît Trottier sont tous des recueils sous-titrés « nouvelles ».

[sa] langue qui attaque, surprend, percute, terrasse²³ », Corriveau semble passé maître dans l'art de la nouvelle, comme l'illustrent ses nombreux recueils publiés sous cette mention : *Autour des gares* (1991), *Courants dangereux* (1991), *Attention tu dors debout* (1996), *Le ramasseur de souffle* (1999) et, plus récemment, *De vieilles dames et autres histoires* (2011). Je tenterai alors de préciser en quoi ces dix récits, construits de façon similaire, épousent les caractéristiques de la nouvelle dite « fragmentaire ».

Enfin, dans le troisième chapitre, davantage introspectif, j'effectuerai un retour sur mon processus de création : notamment, je questionnerai mon propre rapport à l'écriture en m'interrogeant sur mon intérêt pour la pratique de l'extrême brièveté et traiterai, en repérant certaines récurrences d'un texte à l'autre, des thèmes qui me sont chers. À la lumière du chemin parcouru, je réfléchirai aussi à l'influence qu'a pu exercer chez moi la plume acérée de Corriveau.

²³ GIGUÈRE, Suzanne. « Des nouvelles de Hugues Corriveau », 26 février 2011, *Le Devoir*, [En ligne], 26 février 2011, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/317607/des-nouvelles-de-hugues-corriveau>, (Page consultée le 14 avril 2011).

Hacher menu

*Taille-moi les hanches à la hache
J'ai trop mangé de chocolat
Croque-moi la peau, s'il-te-plaît
Croque-moi les os, s'il le faut*

- Olivia Ruiz, *La femme chocolat*

Et pour la première fois de ma vie, j'ai
ressenti la faim. Que faire de ce grand
gouffre noir qui n'en finissait plus de
s'allonger en moi?

- Esther Croft, *La mémoire à deux faces*

SEPT CENT CINQUANTE GRAMMES

J'habite ce corps trop grand pour moi depuis que ma mère m'a expulsée d'entre ses cuisses. Expulsée, comme une boule de quille. Trop lourde, trop grosse, trop ronde : j'ai roulé sur le sol. Les médecins en étaient abasourdis. On dit que je ne pleurais pas.

Mais l'autre, si.

Je parle de celle qui survivait, encore coincée là-dedans.

Elle tentait tant bien que mal de signifier sa présence : pas de taille pour rivaliser avec moi. Bien sûr, ils ont fini par la trouver. Elle n'était plus que fœtus inanimé, que peau bleue sur osselets cassés. Puis, les cuisses de ma mère se sont refermées pour de bon.

On dit qu'ils l'ont pesée. Sept cent cinquante grammes. À peine deux livres de beurre.

PHOTOGRAPHIE

Cette journée-là, mon père portait une chemise et une cravate. Et ma mère, une robe à pois bleus, d'un bleu semblable à celui des boucles qu'on m'avait agrafées sur les oreilles pour que j'aie l'air d'une petite fille. Impossible pour moi de l'oublier : mes dix années d'existence, ma mère tenait à les immortaliser au comptoir photo du *Sears*. Le résultat fut horrible, encore plus horrible lorsqu'elle décida de nous fixer à jamais au mur de la cuisine. Nous, la cravate et les pois bleus et les boucles d'oreilles, précaires sur une tête de clou. En équilibre au-dessus de cet affreux bol de courges cirées.

Tu parles d'une idée. Nous coincer dans un étau de bois mouluré et nous placarder derrière une vitre. Pour nous rapprocher.

CHEWING-GUM

Vingt-trois bulles plus tard, Tania s'est endormie sur le sofa la bouche ouverte, son énorme chewing-gum cramponné à ses belles boucles cuivrées. Réveil brutal. « Maman! Maman! Vite! Il faut faire quelque chose! »

Les poings serrés le long du corps, les pommettes écarlates, Tania explosera sous peu : une coupe champignon qui la suivra sur plusieurs photographies de l'école élémentaire, c'est tout ce que sa mère a trouvé pour remédier à la situation. Ce chewing-gum au melon d'eau et à la fraise, elle n'est surtout pas près de l'oublier.

JOYEUX FESTIN

La fillette hésite.

Numéros trois, quatre ou sept? Pas facile de choisir. Surtout lorsqu'on est âgé de six ans seulement, qu'on a encore toutes ses dents et toute la vie, oui, toute la vie devant soi.

Le numéro trois – classique, incontournable. Une boulette de viande. Une tranche de fromage. Une feuille de laitue. Petite frite et boisson gazeuse. Celui-là, elle le connaît par cœur. Son père se l'enfile souvent en cachette, dans sa voiture, avant de rentrer à la maison. Mais elle finit toujours par le trouver, le numéro trois : recroquevillé sous le siège passager.

Le numéro quatre – attention, *très* cochon. Double fromage. Deux boulettes de viande, trois étages de pain. Et au diable la laitue, on veut du bacon! Du bacon partout, du rez-de-chaussée au grenier. Hum, du bacon! Elle ne se laisserait jamais d'en manger. L'aime à la fois croquant et moelleux, ou encore en miettes, pour accompagner la salade César, lorsqu'il éclate dans la bouche comme des grains de maïs salés.

Le numéro sept – tout simplement DÉ-CA-DENT. Trois boulettes de viande, bacon à profusion, croquettes en prime. Végétariens s'abstenir. Possibilité de changer la frite par une poutine, boisson gazeuse à volonté. Difficile d'y résister. Un défi de taille, gargantuesque, même Walt Disney peut aller se rhabiller.

La fillette délibère, jongle avec toutes ses possibilités : classique, cochon ou décadent? Il est si difficile, si difficile de faire un choix, lorsque la vie est piégée de ces abominables tentations...

- Ma fille prendra votre « Joyeux Festin », menu allégé avec la salade de fruits, et le podomètre en prime.

REFRAIN

Il l'a traînée jusqu'au bar le plus proche, l'a hissée sur un tabouret. Lui a ensuite fait promettre d'être bien sage, en caressant ses cheveux frais coupés. Puis, le serveur au visage blême lui a tendu des crayons à colorier, du papier. Quelques pièces de monnaie dans le juke-box, un pichet de *cream ale*, des chips au vinaigre et toujours, le même refrain. « J'te promets chérie, ce sera pas long ».

Assise les deux pieds dans le vide, la petite dessine en silence. Un château, une princesse aux pieds menus et un chausson de vair. Cette histoire, elle la connaît par cœur. À ce point qu'elle en a même réécrit la fin : lorsque les lumières s'allument et que tous les papas accoudés au comptoir se transforment en citrouilles, la princesse aux pieds menus rentre chez elle toute seule, pendant que son crapaud de prince la suit en titubant.

RÊVES PAYSAGERS

La petite Marion est une architecte née, une enfant prodige tombée directement du ciel depuis les bras de Michel-Ange : voilà ce que sa mère ne cesse de répéter, entre ses réunions qui se succèdent au fil des jours. Alors, la petite Marion sourit, en plongeant de nouveau ses dix doigts dans son bol de faïence, encouragée, au grand désarroi de sa nounou qui doit ensuite tout ramasser. La roquette et les endives, le veau et les potirons, les câpres et les pignons : tous les aliments qu'on lui sert au dîner y passent, lorsque Marion construit ses rêves paysagers. Mais ce qu'elle aime le plus, la petite Marion, c'est lisser la purée de pommes de terre du bout de son index. Tracer des chemins sinueux sur son bol, semer des pois verts, planter des brocolis. Créer des tableaux dignes de ses plus beaux livres de contes, admirer du haut de sa chaise ce monde comestible qui pousse sous ses yeux.

Vilaine nounou.

Lorsque la vilaine nounou s'empare du bol de faïence pour jeter toute cette matière vivante à la poubelle, la petite Marion, elle, pique une crise de nerfs. Éclats de céramique d'inspiration gaudienne, volutes en pommes de terre d'aspect 17^e, fresque de pois verts à la géométrie parfaite. Voyez comment la petite Marion est une architecte née, une vraie.

ÉCOLIÈRES

Jupe écossaise à mi-cuisse, bas blancs, chemisier repassé et chaussures vernies qui claquent, elles sont quatre, quatre écolières, si semblables et si différentes à la fois. Vers midi, durant leur heure de lunch, ensemble elles se rendent au magasin de bonbons. Clac clac. Elles achètent des bâtons de réglisse, des sucres d'orge, des grenouilles gélatineuses. Schkling schkling. Sur le parvis du magasin, elles partagent leurs gâteries dissimulées dans des sacs en papier brun. Un pour toi, un pour moi. Elles épuisent ainsi toute leur réserve.

Lui, il vit seul. Dans l'immeuble juste en face du magasin de bonbons. Lorsque midi sonne, il accourt devant sa fenêtre, puis il tend l'oreille. Clac clac. Les voilà. Enfin. La jupe écossaise à mi-cuisse, les chaussures vernies, il adore. Il appuie ses paumes sur les moulures en chêne qui encadrent la moustiquaire. Une jolie photographie, une très jolie photographie, lorsqu'il les regarde sucer religieusement leur sucre d'orge.

Elles sont quatre, quatre écolières, si semblables et si différentes à la fois. Bientôt, il n'en restera que trois.

RESTES

Au fond de la poubelle, dissimulé sous quelques feuilles et stylos Bic éventrés, *son* sandwich dinde-moutarde : laitue flétrie et tranches de tomates, viande décolorée et croûtes de pain, le tout ficelé par une fine couche de cellophane.

Dehors, tous les enfants courent derrière le marchand de crème glacée. Ils font cliqueter leurs pièces de monnaie, peut-être auront-ils deux, trois boules sur leur cornet. S'ils sont chanceux, le marchand trempera les boules dans la sauce au chocolat.

Dehors, tous les enfants. Mais pas elle.

C'est la faute de sa mère. Au réveil, elle sirotait encore son verre de bière plate et lui a dit : « Tu t'arrangeras ».

À l'école élémentaire, l'enfant apprend ainsi à s'accommoder des restes.

FÈVES ROUGES

Dans la cour d'école, de grosses perles liquides roulent sur les joues rebondies de Joanie. Bien sûr, c'est encore elle qui endosse le rôle de la vache, abandonnée au bout du périmètre de craie : à six ans, déjà, toutes ses récréations semblent tracées d'avance. Tandis que les autres cherchent à repousser le ballon en ligne adverse, se bousculent sur le terrain, crient et s'encouragent, Joanie rumine dans son coin. En attendant le son de cette cloche qui la sauvera.

« Je ne suis pas grosse, bon! »

Vendredi, 11 h 47. Joanie se rend à la cafétéria, où plusieurs écoliers sont déjà attablés. En cette veille de fin de semaine, au milieu de cette vaste salle sans fenêtres éclairée par des néons, l'ambiance est à la fête. Et pour cause : le club-sandwich trône fièrement en tête de liste sur le grand tableau noir.

Joanie s'assoit un peu en retrait des autres, dos au tableau. Son regard déçu se pose sur le contenu de son sac à lunch : une salade de lentilles, deux ou trois biscottes, une pomme. Soupir. Elle pique quelques fèves rouges et pâteuses du bout de sa fourchette, envie les frites et les brownies moelleux de son voisin de table, puis s'évapore dans ses rêveries.

« On ne peut pas toutes être taillées au couteau, ma chérie. Regarde ta grand-mère. »

Sa grand-mère.

Toute sa vie, sa grand-mère a rêvé de se procurer d'immenses tuyaux qui pourraient aspirer ses bourrelets mais, le jour où elle a cassé son petit cochon, son cœur aussi a éclaté en mille morceaux, et les tuyaux sont demeurés au magasin. Depuis ce temps, Joanie n'est sûre que d'une chose : elle ne finira pas comme sa grand-mère, elle.

12 h 23. Joanie referme son sac et s'enfuit aux toilettes. À l'aide d'un couteau à tartiner, elle découpe son nombril et toutes les fèves rouges tombent sur le plancher de céramique.

PETITE TRUIE

Au risque de me répéter, évite de porter ce genre de vêtements rouges en public, c'est humiliant de marcher à tes côtés. Tu en connais beaucoup, toi, des fillettes de ton gabarit qui osent aller jusque-là? Des bretelles spaghetti, un nombril nu comme un ver? Crois-moi, cette couleur te donne l'air d'une attardée aveugle, et avec cet imprimé contrastant sur ton chandail on dirait un paquet de viande sanguinolente, à l'avenir écoute plutôt les conseils de ta mère et range-moi cette poitrine dans un soutien-gorge, c'est scandaleux. Sophie! Cesse pour l'amour du ciel de pleurer comme une petite truie, l'homme avec son bouquet de roses et la femme qui traîne sa valise, tout le monde nous regarde.

Sophie, Sophie, Sophie. J'ose croire qu'un jour tu grandiras, que tes deux mollusques de bras se raffermiront un peu et que tu auras aussi cette silhouette filiforme que tes neuf mois dans mon ventre auront failli me gâcher. Quand j'avais ton âge, moi, je pouvais en porter, des couleurs flamboyantes : des chemisiers fuchsias, des robes vermeilles, jusqu'aux petites culottes et aux bikinis écarlates. Sophie, ma Sophie, reconnais-le : pour grandir, il faudrait peut-être que tu arrêtes de manger autant de pizzas pochettes, non? Et ces enveloppes de caramel dissimulées aux quatre coins de ta chambre, tu crois que j'avale ça, le chat qui mange les bonbons? À t'empiffrer de la sorte, je ne serais pas surprise qu'il te faille bientôt prendre deux, trois sièges dans l'autobus pour te rendre à l'école. Encore serait-il préférable que tu marches : quatre kilomètres à l'aller et au retour, ça sculpterait ta silhouette, non? Et tu pourrais aussi en profiter pour pratiquer tes

pas de course? Les jeunes d'aujourd'hui ne courent plus, voilà pourquoi on t'engagera un entraîneur privé durant les vacances.

Bon, enfin, c'est par ici. Pose tes énormes fesses sur cette chaise et tiens-toi tranquille, pour l'amour du ciel! Et lorsque le docteur insérera le tube dans tes cuisses et commencera à aspirer, par pitié, Sophie, ne me fais pas honte. Je paie pour les cuisses et les fesses, tu devrais être infiniment reconnaissante envers moi. Pense à tous les copains que tu auras et à ceux que tu n'aurais pas eus si je n'avais pas été là pour remédier à ton handicap, compris? Maintenant, Sophie, je t'avertis : ne me fais pas le coup de la graine dans l'œil en sortant d'ici, j'en ai plus qu'assez de ramasser toutes les miettes de biscuits que tu collectionnes dans le fond de tes poches. Et dès que ta peau sera cicatrisée, si tu es sage, on ira peut-être t'acheter une jolie jupe écarlate, toi et moi. De quoi faire rougir d'envie toutes les petites grosses de ton école. Fantastique, non?

ÉTAPES

Lorsque mon ventre s'amincit, ma tête enfle. Maman prétend que c'est normal : une femme devrait toujours être fière de perdre quelques kilos, peu importe qu'elle ait treize ou quarante ans. Maman dit qu'elle croit aux efforts quotidiens, qu'on devrait toutes se montrer sous nos plus beaux appareils, parce que c'est plus facile de réussir dans la vie quand on est jolie. Parfois, lorsque maman est sortie, je me faufile en cachette dans sa garde-robe : une véritable caverne d'Ali Baba, avec toutes ces soieries qui brillent lorsqu'on tire sur la cordelette pour allumer l'ampoule électrique. J'enfile ses chemisiers, ses foulards, ses robes de soirée, et les chaussures à talons assorties à chacune de ses tenues. Dans la chambre de maman, il y a aussi une commode, qui contient autant de tiroirs que de jours dans une semaine et, dans le tiroir du dimanche, elle range tous ses soutiens-gorge en dentelle. Un jour, j'aurai moi aussi mon propre tiroir à soutiens-gorge – c'est elle-même qui me l'a dit.

Mais lorsque ma tête enfle, j'ai souvent peur de la perdre, ma tête. Peur qu'elle s'envole dans le ciel comme un ballon soufflé à l'hélium et que le médecin m'en visse une autre. Une tête de rechange, avec des traits tirés et des paupières crevassées, une tête à faire peur. Maman prétend que c'est normal : la crainte de vieillir. Elle dit qu'on ne s'en sortira jamais, que les femmes finissent toutes par tourner au vinaigre passé quarante ans tandis que les hommes, eux, redeviennent des bébés pleurnichards. Par chance, il existe des remèdes, des lotions cache-cernes et toutes sortes de baumes utiles pour panser les rides. Ces remèdes, maman les collectionne et les range dans son armoire à cosmétiques,

entre ses vernis à ongles colorés et ses parfums qui sentent le magasin à rayons. Un jour, j'aurai moi aussi ma propre armoire à cosmétiques – c'est elle-même qui me l'a dit.

La semaine dernière, maman et moi, nous avons fêté mon anniversaire. Treize bougies. Elle portait son plus beau chandail du jeudi, avait acheté deux pointes de gâteau et un bouquet de ballons aux imprimés de Shrek, soufflés à l'hélium. Il y avait aussi, au centre de la table, une jolie boîte enrubannée de papier rouge. J'ai enfin cru que ça y était. Je me suis dit, tiens, les voilà, mes soutiens-gorge et mes cosmétiques! Folle de joie à l'idée de porter des dentelles et du rouge à lèvres, j'ai rapidement déchiré l'emballage, afin de voir ce que cette boîte avait dans le ventre.

Déception.

Pas de soutiens-gorge ni de cosmétiques, pas encore. D'après maman, c'est important de ne pas brûler les étapes lorsqu'on souhaite devenir femme. Voilà pourquoi elle m'a balbutié, étant donné ma situation, que ce cadeau serait plus approprié : un pèse-personne à écran numérique, pour souligner mes treize années d'existence dans ce monde pourri.

RÉSISTANCE

Elle est assise, raide, les bras contre son corps comme deux tiges de fer, les mâchoires soudées et le regard absent, dans cette salle à manger où il fait très sombre, même en plein jour. Devant elle, son troisième repas de la journée. Qui aboutira dans la poubelle à compost, comme les autres. Non, elle ne flanchera pas. Malgré les tentatives acharnées de sa mère.

« Regarde ton assiette. Un vrai gaspille. »

La petite soupire, immobile au milieu de la pièce exiguë. Non, elle ne flanchera pas.

« Imagine un peu les filles de ton âge en Afrique. »

La petite soupire, soupire encore. Même la plus cruelle des menaces ne saurait la faire changer d'idée. Non, elle ne flanchera pas.

« Si tu penses que t'auras droit au dessert... »

La petite soupire, soupire plus fort. Et peu à peu, les mâchoires se dessoudent, le regard s'illumine. La résistance s'estompe, puis disparaît derrière les rideaux épais. Et la petite avale tout : les patates les petits pois les carottes, à l'idée que deux ou trois Africaines puissent venir lui dérober sa part du gâteau.

UN DOLLAR ET QUATORZE SOUS

Tu l'as déniché au magasin à un dollar, en te précipitant dans l'allée des gadgets électroniques. Pour ne pas le perdre, tu l'as rapidement noué à ta cheville. Comme il semblait énorme sur ta chétive ossature! On aurait dit un de ces bracelets en bronze que portaient les esclaves en Côte d'Ivoire alors que, dans les faits, ce bidule en plastique ne devait peser que quelques grammes. C'est dire comment tu étais frêle, Tatia, avec tes épaules recourbées en bouteille et tes membres maigrelets, lorsque tu montais et descendais les escaliers de la ville comme seul Sisyphé aurait su le faire. À te regarder aller et venir ainsi, j'en avais des frissons dans le dos : ton corps rachitique emmaillotté dans des vêtements trop grands pour toi, tes joues trop creuses, où était donc passée ma Tatia, celle d'avant, que j'admirais et qui débordait de joie de vivre? Et ce regard, Tatia. Ce regard haineux que tu m'as lancé, au moment où j'ai voulu te dissuader d'arracher ce ver solitaire qui, depuis des semaines, s'enroulait dangereusement à ta cheville. Jamais tu ne m'avais regardée ainsi. Triomphante du haut de l'escalier de l'hôtel de ville, tu n'y voyais plus clair.

Et je t'ai suppliée de redescendre. De cesser cette course folle contre toi-même. De rentrer avec moi, moi ton amie qui tenais à toi. En vérité, il aurait fallu que tu frappes un mur, Tatia. Un mur au bout de toutes ces marches et ces kilos perdus que tu calculais minutieusement dans ta tête, comme pour mieux creuser ta tombe. Ce ver autour de ton pied t'étouffait donc à ce point qu'il en avait grugé les neurones de ton cerveau?

Puis, tu as tourné les talons. Lorsque je t'ai aperçue t'enfuir, j'ai compris que tu délirais gravement, Tatia. Cette journée-là, tu as troqué notre amitié contre un bidule à un dollar et quatorze sous. Un objet fidèle, sur lequel tu pourras toujours compter, pour enregistrer tous les pas que tu fais dans une journée et cumuler les calories que tu dépenses.

AU BUFFET CHINOIS

C'est une très belle fille : cheveux blonds attachés en queue de cheval, grande, mince, maquillée. On se demande ce qu'elle peut bien faire toute seule ici, au buffet chinois, attablée devant un bol de croustade aux pommes fade et insipide.

Lorsqu'elle sort pour la quatrième fois des toilettes et s'en retourne à sa place, on remarque les gerbes de vomissure sur le collet de son chemisier.

POUPÉES GIGOGNES

Derrière chaque mère se cache une autre mère, un peu moins permissive, un peu plus bornée, aux sourcils un peu plus froncés et au menton rabattu vers l'intérieur, à cheval sur ses principes et un brin excessive, tenant mordicus aux quatre groupes prescrits dans le guide alimentaire canadien, qui tous les matins remplit les sacs à lunch de céleris, de carottes, de fromage allégé et de thon sans huile, pour courir jusqu'au coin de la rue et attendre l'autobus en se disant « mais quand, quand serai-je enfin libre? » Derrière chaque petite fille se cache une autre petite fille, un peu moins sage, un peu plus gourmande, aux joues un peu plus rondes et aux doigts collants de caramel, ricaneuse et un brin menteuse, cachant sous son lit des réserves complètes de bonbons proscrits à la maison, qui tous les matins ouvre son sac à lunch et jette à la poubelle céleris, carottes, fromage allégé et thon sans huile, pour courir jusqu'au coin de la rue et faire la file au *MacDonald* en se disant « mais quand, quand serai-je enfin libre? »

Devant chaque petite fille se dresse une mère, pourtant courbaturée, avec des cernes sous les yeux et ses propres médicaments, son propre régime de retraite et ses propres inquiétudes, au bout du rouleau, s'absentant du travail de plus en plus souvent, une célibataire malgré elle endurcie, qui à son tour vieillira seule dans une maison trop grande. Devant chaque mère se dresse une petite fille, farouche, avec du khôl sous les yeux et son propre sac à main, son propre téléphone et sa propre voiture, pétante de

santé, découchant de plus en plus souvent, une croqueuse d'hommes aux dents de lait, qui à son tour deviendra mère dans un appartement trop petit. Une mère de plus devant une autre petite fille, derrière une autre mère, et ainsi elles s'emboîtent toutes, comme des poupées gigognes.

AU SEARS

Il n'y avait pas de miroir dans la cabine alors j'ai ouvert la porte et je suis sortie, incertaine. La vendeuse s'est précipitée sur moi pour lisser les bretelles de la robe sur mes épaules. Ses doigts étaient auréolés de bagues, le métal était froid sur ma peau. La robe était cousue dans du lin blanc. D'énormes pois bleus y étaient disposés de façon régulière. L'encolure semblait trop grande pour moi, je doutais de la qualité de la fermeture éclair. Dans le reflet du miroir, on pouvait apercevoir ma petite culotte verte tellement le tissu était transparent. La vendeuse a reculé de deux pas et s'est gratté l'oreille, pour enfin prétendre que cette robe m'allait comme un gant. Vraiment? Je lui ai demandé son âge, comment elle s'appelait. Caroline. Seize ans. Bientôt dix-sept. Elle travaillait ici depuis presque six mois. Elle aurait pu être ma fille.

J'ai eu toute la misère du monde à enlever cette foutue robe. Il a fallu me battre avec la fermeture éclair et, lorsque le jupon a franchi le cap de mes épaules, j'avais de l'électricité statique plein le toupet. J'ai jeté un coup d'œil à la pile de vêtements disposés sur la chaise : chemisier à manches courtes, veste sans manches, pantalon capri, jupe en jeans, bermuda, maillot de bain. Je n'avais plus envie. Sortir d'ici, marcher au soleil, rentrer chez moi. De l'autre côté de la porte, Caroline faisait les cent pas, dans ses ballerines en cuirette rouge. J'ai noué mon paréo sur mes hanches, enfilé ma camisole, replacé mes cheveux. Et j'ai glissé le maillot de bain dans ma sacoche, comme ça, sur un coup de tête, avant de remettre la pile de vêtements à Caroline. Pour la robe, j'ai dit que j'allais y penser.

Quand j'ai franchi les grandes barrières grises à la sortie du magasin, ça s'est mis à sonner. J'ai regardé Caroline, confuse. Elle m'a fait signe de venir la voir, avec son index serti d'une pierre scintillante. Un œil de tigre, il m'a semblé. Caroline a vidé le contenu de ma sacoche sur le plancher. En six mois, elle en avait vu d'autres. Le maillot de bain s'y trouvait, coupable parmi mes vieux mouchoirs, mes trois briquets et mes multiples paquets de gommes vides. Caroline l'a cueilli du bout de ses doigts, comme s'il eût été souillé. Ses yeux étaient aussi ronds et bleus que les pois sur la robe que je venais d'essayer. Elle a arraché son étiquette, tiré sur le protège-dessous. Puis, je l'ai vue remettre le maillot de bain dans ma sacoche. Discrètement. Elle ne m'a pas réprimandée, n'a pas appelé la police, loin de là. Elle m'a plutôt laissée partir, un sourire au coin des lèvres. Ma fille m'aurait fait emprisonner pour moins que ça.

MILK SHAKE AUX FRAISES

J'ai filtré ma mère lorsqu'elle a commencé à moisir de l'intérieur. Oui, je l'ai filtrée. Je lui ai lancé des litres d'eau glacée au visage afin qu'elle disparaisse sous les draps tachés du lit.

- Chérie, laisse-nous t'expliquer, calme-toi.

Il n'y avait rien à m'expliquer. Sa poitrine enduite de crème fouettée, les deux grosses fraises plantées au garde-à-vous sur la pointe de ses seins, le chocolat fondu sur les oreillers, j'avais compris : l'homme qui se cachait en boule sous les draps avait probablement tout fait sauf changé mes couches lorsque j'étais enfant.

Ma mère est comme une pomme pourrie, qui court plus d'un chevreuil à la fois. Je n'ai pas de mots pour exprimer à quel point je la déteste, comme elle n'a pas d'explication valide, elle non plus, pour justifier ses passe-temps amoureux.

- Monsieur-le-chevreuil-numéro-trente-deux, vous pouvez sortir de votre tanière.

La petite boule sous les draps s'était mise à gigoter, à étendre plus encore la crème fouettée et le chocolat fondu sur le côté du lit, celui où dormait généralement mon père.

- François? François Tremblay?

Ça aurait pu être mon frère, mais il avait refusé, lorsque nous étions plus jeunes, de conclure ce fameux pacte de sang dans la cour arrière de l'école. Quelqu'un l'avait traité de « pissou » et, comme de fait, il avait pissé dans son froc. N'empêche que nous avions le même âge, que nous vivions dans la même rue et que c'était lui, une fois par semaine, que mon père venait d'engager pour tondre la pelouse.

Je me suis retrouvée seule devant ma mère, qui continuait à regarder les fesses de François jusqu'à ce qu'il les recouvre d'un pantalon. Elle évitait mon regard, visiblement. Et elle grelottait, le corps tout trempé depuis les seaux d'eau que je lui avais lancés au visage. Elle baignait dans sa soupe de crème, de chocolat et d'eau froide, aussi secouée par les événements qu'un *milk shake* aux fraises.

Le lendemain soir, les draps du lit étaient propres, séchés, repassés. Du *milk shake* de la vieille, il ne restait plus rien. Nada, nient. Consumé, digéré, évaporé le *milk shake*. Ma mère préparait le souper : un gratin dauphinois sans lactose, pour l'intolérance alimentaire de mon père. Et elle chantait devant ses casseroles, comme si de rien n'était. Mais moi, l'odeur de crème fouettée tiède, je l'avais encore collée sur le cœur.

CHICH TAOUK

Rien que pour elle, dans ce trou sombre et humide. L'homme est revenu. Des billets plein les poches et le ventre vide. Lorsqu'il coince quelques dollars entre ses seins charnus, elle se métamorphose.

- Danse pour moi.

La femme dégrafe son soutien-gorge. Elle se met à tourner, à tourner autour du long poteau. Safran, thym, cumin : l'Orient s'est dévêtu de ses dentelles et embaume toute la pièce. Alors l'homme jouit, s'imagine un poulet en broche aux cuisses bien grasses. *Chich Taouk* et frivolités du samedi soir : rien que pour lui, c'est *Thanksgiving* à toutes les semaines.

- Ne t'arrête surtout pas de danser.

La femme tient bon le rythme. Malgré la sueur et le regard qui s'embrouille, le ventre qui picote et le sang qui bout. Jusqu'à ce qu'elle ne s'appartienne plus, étourdie, comme ces poupées-ballerines séquestrées dans leur boîte à bijoux.

Jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un amas de chair triste.

Chich Taouk et désillusion du samedi soir : de la viande avariée.

LEÇON

Son mascara a tracé des rigoles sur ses joues. Pas *waterproof* du tout. Son visage barbouillé comme un dessin de maternelle. C'est à cause du tube, couleur pastèque et vert lime. Celui enfoui habilement dans la poche du manteau. Avec le bâton de rouge à lèvres. Avec les ombres à paupières. Avec le vernis à ongles. C'est plus fort qu'elle. Surtout, ne pas regarder derrière son épaule. Faire comme si. En saluant la caissière. En quittant le magasin. Avec le sourire. Avec les autres. Dans un bruit régulier de chaussures vernies. Et cacher son hurra dans sa gorge. Ne le laisser sortir qu'une fois rendue à l'extérieur, comme on sort d'un cours de sciences physiques alors que la cloche sonne. Hou-rra. Tout à l'heure, elle aurait dispersé sur son couvre-lit les trésors amassés durant la journée. Le tube. Le bâton. Les ombres. Le vernis. Aurait verrouillé la porte à double tour, juste au cas où. Mais pas aujourd'hui. Plus jamais. Elle dit « plus jamais monsieur l'agent ». Peut-elle prendre un mouchoir dans la boîte juste là? À présent, elle préfère demander avant de se servir. Elle ne l'avait pas vue venir, celle-là : la policière en civil. Avec ses quarante années d'expérience et son manteau noir. Avec ses yeux tout le tour de la tête. Devant le présentoir à lunettes fumées, elle cachait bien son jeu.

Les sourcils froncés du gérant assis en face d'elle, l'horloge qui fait tic tac, l'affiche épinglée sur le mur : voler un crayon, c'est comme voler une télévision. Deux autres visages, longs, raides et austères comme des barreaux de prison. L'agent et la policière en civil. Grande vente aujourd'hui au rayon des cosmétiques : trois pour un sur le prix des sermons. Elle voudrait fondre. Se liquéfier comme un *popsicle* bleu et se dissoudre

entre les lattes du plancher. Parce que sa mère s'en vient. Maintenant. Dans un grand coup de vent qui la fige sur place. Sa mère regarde les pièces à conviction éparpillées sur le bureau, une à une. Et la fillette, elle, croise ses orteils dans ses chaussures vernies, reçoit tout de même une gifle sur la joue.

Sur le chemin du retour, elle s'assoit à l'arrière du véhicule. Une criminelle dans une voiture de police. Les mains crispées de sa mère sur le volant, la pluie battante, le va-et-vient des essuie-glaces. Par chance, son père n'est pas rentré à la maison. Pas encore. Sa mère hache menu les petits légumes sur la planche à découper. Oignons. Céleris. Carottes. En Afrique, on coupe les mains des petites voleuses afin qu'elles ne recommencent plus. Elle en a de la chance. Sa mère le lui dit. Les secondes tranchées au couteau, le crépitement des casseroles, le long frisson qui parcourt son dos. Elle imagine ses phalanges sur la planche. De tout petits bouts de saucisses, sautés dans l'huile et jetés sur les lits de vermicelle. Lorsque son père entre, ça recommence. Le tube. Le bâton. Les ombres. Le vernis. Les mots diffus sortent de leur bouche tels des assiettes cassées. Et la scène joue en boucle, inlassable, jusqu'à ce que la petite ne soit plus qu'un hachis de honte et de regrets.

À LA DOUZAINÉ

Un à un, tu as bombardé les douze œufs à la fenêtre, en baptisant chaque projectile : Brigitte, Francine, Chantale, Béatrice. Tous ces noms de femmes qui proliféraient comme des mouches dans l'agenda personnel de ton mari. « Espèce de gros lâche! », tu lui as lancé, « aie au moins le courage d'avouer que tu es encore là, dans ses draps à elle, à lui en faire un autre! »

Dans l'obscurité de la nuit, une chambre qui s'éclaire, un rideau que l'on tire. L'enfant s'essuie les yeux avec les manches de son pyjama. « Vous êtes qui, vous? »

Quelques excuses balbutiées, des injures personnelles, un délit de fuite.

Inutile de t'inquiéter. Demain, la pluie lavera tout.

CÔTÉ FACE

Elle a réglé sa soirée au quart de tour près. D'abord, elle mettra un disque de Kimya Dawson, celui avec le dessin d'enfant sur la pochette. Elle cuisinera une lasagne végétarienne à base de lentilles, puis de la mousse au chocolat. Sur la nappe provençale, elle déposera les deux couverts. Un pour elle, un pour lui. Placera le Riopelle et le Camembert dans une petite assiette, tranchera une baguette de pain. Au milieu de la table, la carafe d'eau sera fraîche. Mais les lentilles craqueront sous la dent et le mari détestera cela. Cherchera à savoir pourquoi elle s'entête à ne pas acheter de la viande hachée, de la viande hachée comme tout le monde. Picorera dans son assiette. S'acharnera. Lui lancera des mots crus par la tête. Un repas pitoyable. Tu vois à quel point c'est pitoyable, même Delphine, la chienne, n'en veut pas.

Elle ne dira pas un mot. Comme d'habitude.

Se contentera de mastiquer en silence.

Lui, bientôt, s'échouera sur le divan. S'occupera à autre chose.

Alors, elle prendra sa valise, soigneusement cachée dans le placard. Refermera la porte derrière elle. BRUSQUEMENT.

Sa décision est prise, elle le quittera pour de bon.

Dans le creux de sa main

Une pièce de monnaie

Côté face

CÔTE À CÔTE

Ils se tiennent par la main, le bras de l'un dissimulé contre le flanc de l'autre, tel un couple en cire qu'on aurait posé sur un gâteau de noces. Coulés dans le même moule, elle et lui, depuis toutes ces années.

Madame rêve des Caraïbes, maintenant que les enfants sont partis. Voudrait plier bagage et s'enfuir près des Antilles, tremper ses orteils vernis dans cette mer cristalline et siroter des mojitos, beaucoup de mojitos, des mojitos jusqu'à l'aurore. En attendant, madame raccourcit ses jupes et loue des vidéos documentaires, se met l'eau à la bouche en feuilletant les livres de recettes créoles qu'elle achète par dizaines à la librairie.

Quant à monsieur, il rêve d'être enfin chez lui : pour rénover le sous-sol, construire un garage. N'en peut plus de tous ces plats qui tournent au vinaigre, ces acras de morue à saveur de caoutchouc, ces poulets boucanés bons pour la poubelle. En attendant, monsieur s'absente de plus en plus souvent, préfère les bonnes vieilles patates frites aux soupers romantiques, s'endort parfois sur le divan.

Et pourtant, il fut un temps où ils y croyaient.

Vraiment.

Voyez cette pierre tombale, tout au fond du cimetière. Leurs deux noms gravés dans le marbre, côte à côte.

CUILLERÉE

Elle a mis une croix sur la nourriture. Minutieusement, elle a nettoyé sa coutellerie, rangé ses porcelaines sur la tablette du haut, sapé les dernières vitamines de sa crème de carottes. bercée par les grincements de sa chaise, elle ne jure maintenant que par ses cigarettes. Elle tire très fort sur chacune d'elles, dans l'espoir que toute cette nicotine l'aspire et la *transporte* de l'autre côté.

La cuillère débordante de pudding à la vanille au bout de ma main tremblante, je me bute à son refus. Je m'acharne telle une écervelée. En transformant mon ustensile en éolienne. En mimant le crash d'un Boeing 727. Et je fonce tout droit vers un mur.

C'est qu'elle a la tête dure, ma mère. Autant lui tendre tout de suite une cuillerée de cailloux, quelques pelletées de terre.

RICE KRISPIES

Je tentais de mélanger les *Rice Krispies* à la guimauve fondue. De bien mélanger, pour obtenir une pâte lisse et un tant soit peu homogène. Comme sur la photo derrière la boîte. Mais je n'y arrivais pas. J'avais beau remuer ma cuillère de bois dans tous les sens, baisser le feu, les filaments de guimauve se nouaient en toiles d'araignée sur les parois du chaudron, ça sentait le roussi là-dessous. Lisse et homogène, tu parles. J'ai pensé aux carrés *Rice Krispies* parfaits de mon enfance, coupés à l'équerre et vanillés juste à point. Ceux que ma mère avait délibérément éliminés du garde-manger, avec tout ce qui s'empoussiérait entre les quatre murs du *split level*.

C'est avec les meubles qu'il était d'abord parti : le *La-Z-Boy* en velours rose, greffé au tapis du salon, la table en simili chêne et les oreilles de lapin, trois fois trop longues pour notre téléviseur de quinze pouces. Puis, sous prétexte que la moitié des objets de la maison lui revenait de droit, il avait jeté son dévolu sur la cuisine : les moules à muffins, les plats *tupperware*, ceux en pyrex. Une famille modèle, tissée serrée et un tant soit peu normale. Comme sur les photos des circulaires. Mais on n'y arrivait pas. On avait beau passer du coq à l'âne, faire comme si, ça sentait le pourri là-dessous : mes parents, jadis liés comme guimauve et grains de *Rice Kripies*, avaient sans doute falsifié plus d'une fois la recette. Famille modèle, tu parles.

Je pense que j'irai à l'épicerie cet après-midi. Chercher une boîte de céréales et un autre sac de guimauves. Histoire de conjurer le sort, sait-on jamais.

CÔTÉ CONFITURE

Douze heures douze, deux rôties éjectées d'un grille-pain se font tartiner, un couteau glisse sur le carrelage et les rôties le rattrapent, côté confiture. On frappe à la porte. De la visite. Un fou qui pense à vous. Ou Murphy, c'est selon.

SAUCE À SPAGHETTI, RECETTE TOUTE SIMPLE

D'abord, on choisit un gros chaudron, en vitre de préférence : si l'envie nous prenait de le fracasser contre un mur, il faudrait que ça fasse mal. On y verse quelques larmes d'huile, on fait rissoler la viande. On coupe les oignons, on pleure un bon coup. On tranche les céleris, les carottes, les poivrons; on jette les épluchures et les pépins indésirables à la poubelle. On met des champignons si ça nous chante. On ouvre deux ou trois boîtes de sauce tomate mais attention, on ne s'ouvre pas les veines. On verse le contenu de ces boîtes dans le gros chaudron, il faut bien noyer tous les ingrédients. Ensuite, on improvise un peu, selon les différentes plaies qu'on a sur le coeur : poudre d'ail, marjolaine et poivre noir, mais ceci n'est qu'une suggestion. On laisse la sauce mijoter pendant une heure et durant cette heure, on fait de l'art-thérapie. On vérifie la cuisson de notre sauce aux quinze minutes, parfois la viande colle et brûle dans le fond du chaudron, et ce n'est pas ce qu'on souhaite. Un truc tout simple, on prend la température de la sauce avec son doigt. C'est un bon indicateur qui change aussi le mal de place.

On recommence l'expérience au besoin. À noter : il peut s'avérer pratique d'avoir un deuxième congélateur à la maison.

RISSANI

Les poulets suspendus par les pattes oscillent près du ventilateur, entre les étales de figues fraîches et les corbeilles remplies d'épices. Quelques douzaines d'œufs durs et de citrons confits se partagent l'une des tablettes au mur, là où s'évaporent des litres d'eau de fleur d'oranger. Au milieu de ce fouillis, un homme au visage tanné comme du cuir dispose dans un plateau une théière en métal brossé, quelques cornes de gazelle et trois petits gobelets. Remplis de sucre, de menthe fraîche et de thé fumant. Assis juste en face, sur des coussins tapissés de broderies, un jeune couple. Naïf et insouciant, bientôt initié aux joies d'un rituel berbère.

Toi et moi, il y a mille ans de cela.

À cette époque où l'on pouvait encore trinquer sans noyer l'autre dans son propre verre.

Bienvenue à Rissani : il fait cinquante-trois degrés et c'est l'heure du thé.

AMIDON DU RIZ

Accroupie dans le restaurant, Mika m'apprend à plonger ma main dans le riz blanc afin d'éliminer le surplus d'amidon. « Si si c'est comme ça, uuiii! » Elle approche ses doigts imbibés de mille et une saveurs salines à la commissure de ses lèvres et ricane. Belle. Ses petits yeux bridés semblent empreints d'une satisfaction totale, et ses mains et mes mains, et le riz, l'eau et nos deux souffles entremêlés, et l'amidon se retire.

日本語

J'aurais voulu que notre rupture se noie dans un bol de riz. J'aurais voulu y plonger la main droite et séparer le bon grain du mauvais, ne jamais connaître l'amertume de ton départ précipité. Et saisir le temps, du bout de mes baguettes : porter à ma bouche nos cinq années de vie commune. Enfouir tous nos souvenirs à l'abri, au plus profond de mon ventre. Comme un bouillon miso qui reconforte.

日本語

Mika m'a redonné le sourire, comme tu m'as redonné ma liberté.

Certains soirs, il t'arrivait d'apprécier les sushis du jour que je transportais dans mon *furoshiki*, lorsque je regagnais hâtivement la maison. Mais la plupart du temps, il n'y avait que moi et mes baguettes à la table. Je me disais alors que j'avais sans doute mal

rincé le riz, tant chaque bouchée laissait un goût âpre dans ma bouche. Et pourtant, c'est toi qui avais raison.

Deux étrangers sous le même toit, repliés sur eux-mêmes comme des origamis.

Nous ne tenions qu'à un fil.

Il a suffi que tu partes pour que Mika me tende la main. J'avais déjà des amandes à la place des yeux.

BARAUKO

C'est un vieux pêcheur qui t'avait offert ces poissons frais. Il les avait cueillis tout au fond de sa barque et les avait dépecés devant toi, avec sa machette trois fois trop longue : les intestins avaient coulé sur le sable, et les moustiques t'avaient piqué les chevilles.

Tu étais rentrée à la pension les mains pleines, alors que Josh et Ryan jouaient aux dominos. Sophie, elle, se calait une *Presidente Light* dans son hamac. Tu avais mis les poissons à frire, pendant que la yucca et les plantains bouillaient sur le feu. Puis, Josh et Ryan avaient commencé à rigoler, à te raconter cette histoire locale qui traînait sur toutes les lèvres, celle d'yeux de poissons qui portent chance lorsqu'on se décide à les manger.

Tu n'es pas restée longtemps à Barauko.

Le temps de constater que ton front pissait la fièvre et qu'il y avait du sang dans tes selles.

En quittant la ville, tu as jeté un dernier coup d'œil sur la rive : un vieux pêcheur vidait sa barque, parmi les touristes affamés. Leur jour de chance.

HOMARDS

Tu viens d'emménager dans un trois-pièces et demi, sur la rue Marquette.
Juste au-dessus d'une poissonnerie.
Lorsque le sommeil ne vient pas, tu préfères sortir que gigoter dans ton lit.
Plutôt sortir que penser à lui.
Ou faire une folle de toi, en composant son numéro de téléphone à cette heure tardive...
Sortir.

Tu enfiles tes espadrilles et descends les escaliers au pas de course.
Tu t'arrêtes juste en bas, là, devant la vitrine.
La saison des homards est arrivée, indique la pancarte.
Intriguée, tu regardes les nouveaux venus se *lover* dans l'immense aquarium.
Une vraie partouse, il y en a bien une vingtaine.
Ces homards te fascinent.

À les voir se mouvoir ainsi, on dirait des hippopotames.
Bien qu'ils soient rouges, pas très gros.
Bien qu'ils aient les pinces entourées d'élastiques bleus.
N'empêche que.
Les regarder te rend plus sereine.
Les regarder te fait oublier.
Et tu l'oublies.
À cette heure tardive de la nuit.
La saison des homards est arrivée.

Comment font-ils pour s'endurer, dans un aquarium aussi étroit?
Tu colles ton nez sur la vitre chaude.
On dirait qu'ils se dévisagent.
Qu'ils te dévisagent.

En vérité, ils ne se *lovent* pas.

Pas du tout.

Ils se piétinent, même.

Tu ne leur trouves soudainement plus rien de beau.

Ces carcasses rigides et bossues, ces taches sur leur peau...

Tu remontes jusqu'à ta chambre, lentement.

Soulagée.

Une marche à la fois.

La sonnerie du téléphone retentit.

Plutôt dormir que répondre.

TOI, MOI ET NATHALIE

Ton ancienne copine s'appelle Nathalie. La première fois que nous nous sommes rencontrés, tu m'as crié son nom très fort dans les oreilles, tu me l'as répété tous les jours par la suite. Nous avons des amis communs, toi et moi : mes nouveaux colocataires. Je me souviens, nous pendions la crémaillère cette soirée-là. Un appartement situé en plein cœur du centre-ville, avec des murs revêtus de stuc, des plafonds bien hauts et des boiseries d'origine. Au restaurant où je travaillais, j'ai regardé souvent ma montre, dévisagé le couple qui s'éternisait devant deux *Kirin* vides. J'ai compté ma caisse à vingt-trois heures précises. Il restait quatre combos de sushis invendus, que j'ai enfouis joyeusement dans mon sac.

J'ai franchi la montagne de souliers qui s'était formée sur le tapis d'entrée. J'ai pensé à tous ces enfants quelque part en Asie, entassés dans des usines. Ceux qui fixent des œillets, posent des lacets, collent des semelles. Puis, ma colocataire m'a tendu une *Fin du Monde*. La soirée était jeune, mais il y avait déjà beaucoup de gens. Déjà, il y avait toi. J'ai placé les sushis sur la table. Assis sur l'une des chaises dépareillées, tu parlais fort. Tu as généreusement badigeonné de wasabi quelques makis avant de les enfouir dans ta bouche. Sans mastiquer, comme un écureuil. Tu avais une larme au coin de l'œil et le visage en feu, je t'ai trouvé beau.

Après cette soirée, nous ne nous sommes plus jamais quittés. Deux velcros dans un cocon de ouate. Tu m'as rapidement fait une place dans ta vie, en empilant tes vieilles

choses dans un coin. Trop rapidement, sans doute. Il y avait moi, toi et ta chienne Mali, ta voiture aux essuie-glaces déficients et ta petite maison en bordure de la route; toi et ton écurie, ton emploi à temps partiel et tes études, toi et tes guitares comme des trophées, suspendues partout à tes murs. C'est vrai, il y avait beaucoup de toi. Et un peu trop d'elle, aussi. Un peu trop de Nathalie.

Sa présence saturait chaque mètre carré de ta maison. C'est elle qui avait choisi la couleur des murs, la disposition des meubles. Jusqu'à la vaisselle blanche, le rideau de douche. Un soir où tu étais sorti, j'ai voulu prendre un bain. J'ai fouillé dans ton armoire vitrée, celle juste au-dessus du robinet. Et je suis tombée sur une boîte complète de tampons, quelques serviettes sanitaires. Un bidule en plastique qui m'a semblé être un test de grossesse. À partir de ce moment, je me suis vite rendu compte que tu n'avais pas le petit quelque chose que je cherchais. Non, tu n'avais pas de bain moussant. Tu étais rentré vers les quatre heures du matin, en laissant les phares de ta voiture allumés et la porte entrouverte. Couchée sur le divan, je ne t'attendais plus. Tu avais titubé vers les marches de l'escalier. J'insistais pour retirer tes chaussettes et déboutonner ta chemise, te mettre au lit. J'avais risqué un baiser sur ta bouche, mais tu empestais la bière. Je me souviens que tes lèvres remuaient légèrement. On aurait dit que tu épelais son nom. Nathalie. Je t'avais laissé dormir seul dans le grand lit. Plutôt me rabattre sur le divan du salon, avec Mali. Et c'est là que je l'ai vue. Dans le coin droit de la pièce, parmi toutes ces vieilleries que tu avais empilées à la va-vite. Ta Nathalie. En chair et en os. Elle rapiécrait des photos de vous deux avec du papier collant.

MACHINES

Près des portes à l'épicerie il y a cette fille, jambières colorées et chevelure tressée en petits brins de laine, qui nourrit la grosse machine avec ses canettes vides. Tout le contenu de son panier jaune à roulettes y passe. Tout le contenu, dans la gueule de la bête. Bruits de métal concassé et de mastication. Digestion lente, effluves de houblon. Elle est vaillante, la machine : elle avale tout, aujourd'hui. Je peux presque l'entendre péter entre deux transactions de caisse enregistreuse. Moi, ma journée est tracée d'avance. Comme une peinture à numéros. Moi, je scanne des produits. De la laitue iceberg, des citrons et des limettes, des choux de Bruxelles, des concombres anglais, ma vie ressemble à un long et fade concombre anglais. Quand la machine n'en peut plus elle éructe un coupon, la jeune fille me le tend et moi je crache la monnaie.

DENT SUCRÉE

On la remercie de ses services.

On lui confisque ce chariot de ménage qu'elle pousse à bout de bras dans les corridors sinueux de l'hôtel, depuis bientôt deux semaines. Accusée d'avoir subtilisé les Ferrero Rocher, les sachets de noix et la réglisse destinés aux chambres huit, douze et treize, l'impudente nie tout. Se contente de tourner sa langue dans sa bouche, plusieurs fois, comme pour nettoyer sa dent sucrée. Aussi la laisse-t-on quitter le *Holiday Inn* sans mot dire, les lèvres tachées de caramel.

TAPAS

Une semaine au Mexique. Cent soixante-huit heures de passées, et aucune cigarette de grillée. Tu décrètes que c'est l'heure des applaudissements. Juchée sur le lit de ta chambre d'hôtel, tu ronges tes ongles rabougris et décolorés, têtes violemment un bâton à la cannelle. *Ce sont les trois premiers jours qui sont les plus difficiles. Ensuite, vous verrez. En attendant l'autobus, après les repas, jamais plus vous ne penserez à fumer.* Foutaise. Tu n'as jamais eu autant envie de griller une cigarette. Tu t'imagines accroupie à quatre pattes, derrière un *pesero*, en train d'inhaler les vapeurs toxiques du tuyau d'échappement. Cent soixante-huit heures et des poussières, et tu t'empares de la télécommande. Tu passes d'un canal à l'autre, voudrais poignarder tous ces acteurs épanouis qui s'échangent des répliques en espagnol. Quarante-quatre ans, non fumeuse et en vacances. Ton bonheur est tel que tu éclates en sanglots.

Tu enfiles tes sandales et marches vers le restaurant le plus proche. Banquette de cuir, café *amargo*, journal, section fumeurs s'il vous plaît. L'établissement est bondé, la musique *Mariachi* derrière les rires et les conversations peine à se faire entendre. Et cette nicotine qui flotte dans la pièce comme une eau de toilette... des images de paradis te viennent en tête. Tu regardes à bâbord, à tribord, réalises que tu es coincée entre les *Malboro* et les cigares *Monte Cristo*. Baisser les yeux, se ressaisir. Tu jettes un coup d'œil aux publicités locales imprimées sur le napperon de papier : un tour guidé de *Palenque* en autocar, un spécial deux pour un sur la *Bohemia* au bar *La Taberna*. Mais ta pensée vague, désobéissante, s'accroche aux volutes de fumées qui te passent sous le

nez. Vite. Extirper de ta poche un bâton à la cannelle, l'enfoncer entre tes dents, croquer dans les éclisses de bois. Tu observes tes dix doigts à la recherche d'un ongle à ronger.

Cent soixante-neuf heures et des poussières, et tu attends toujours ton journal. Celui que la serveuse a visiblement oublié de t'apporter. Mais où se cache-t-elle, celle-là ? Elle t'avait pourtant promis de revenir. *Si une crise survient, respirez profondément. Surtout, ne succombez pas ! Pensez à un évènement heureux de votre enfance, et focalisez sur celui-ci. Votre angoisse s'estompera d'elle-même, vous verrez.* Automne 1975. Tu as huit ans, de jolies nattes châtaines, des taches de rousseur sur les joues. Dans la cour d'école, avec tes camarades de classe, tu viens de mettre la main sur un paquet de cigarettes défraîchies. Et il en reste quelques-unes. Tu craques une allumette, puis le temps s'arrête. Une douce fumée grise s'expulse de tes poumons. Et tout ton corps se détend, se relâche. Tu as huit ans, quatre ou cinq cigarettes, deux sourires à la place des yeux.

Le bruit de ses chaussures sur le carrelage t'extirpe de tes rêveries. « *¿ Señorita, quiere usted un rico postre?* » La serveuse croule de gêne dans son uniforme terra cota. Elle tient entre ses mains un cabaret brun, rempli de bières sales et de cendriers débordants de mégots. On dirait des *tapas*. Tu sautes sur l'occasion, ouvres grand la bouche et mastiques. Et tout ton corps se détend, se relâche. Tu as huit ans, le temps vient de s'arrêter. Les lèvres goudronneuses, tu déposes quelques pièces de monnaie sur le napperon maculé de cendres et repars la tête haute.

PATIEMMENT

La dame au coin de la rue boit son espresso en fumant sa longue cigarette brune, le corps adossé contre les pierres décrépies du bâtiment. On dirait un coquelicot dans sa robe rouge, une tache de sang coagulée. Fanée, mais indélébile. Épuisée, mais résistante. Une Joconde. À cet endroit depuis des lustres, parmi les gueux et les badauds qui circulent.

Sous ses traits tirés, l'esquisse d'un sourire. Bientôt, ce sera l'heure. Les matelots arriveront par dizaines, prendront d'assaut la ruelle pavée. Et la musique, l'argent et le vin couleront à flots. Alors, elle les souillera tous. Les uns après les autres. Laissera sa trace sur chacun d'entre eux. Pour une dernière fois, avant de s'évanouir au petit jour.

La dame sait qu'elle n'est plus qu'un corps, qu'une bouche. Aussi vide et sale que les égouts du quartier Alhambra, jetée en pâture dans les bras du premier venu. La mort pendue entre les cuisses, elle attend. Patiemment, au coin de la rue.

Sur la place publique de Jamaa-el-Fna, les femmes attroupées au sol peignent les pieds des voyageurs avec du henné. Elles sont toutes voilées, liées comme des grappes de raisin.

« Viens par ici. Oui, toi. Approche. »

J'ignore d'où m'est venu ce cri. Elles étaient toutefois jolies, ces arabesques de henné : entremêlées sur mes chevilles comme les racines d'une vigne. Il m'a pourtant semblé, lorsque j'ai baissé les yeux, que la terre s'est fendue sous mes pieds.

TU VOIS

Tu vois, sept cent cinquante grammes de beurre, c'est tout ce dont j'ai besoin pour exorciser mes démons. Assise dans la salle à manger, du bout de ma fourchette, je te dessine. Ton crâne, plus gros que tout le reste. Tes épaules, en tête d'épingle. Ta cage thoracique. Et tes pouces, écrasés dans tes mains.

Tu vois, je pourrais t'enfourer sous une cloche de verre et te regarder fondre au soleil. Te congeler ou te découper en petits morceaux, t'écraser dans le fond d'un moule à gâteau. Je pourrais t'oublier, cette fois pour de bon : ériger de nouveaux murs autour de moi, abattre enfin celui sur lequel on a suspendu ton corps mutilé.

Mais en réalité, je préfère t'étendre sur du pain de ménage. Et t'avalier. Pour que tu grandisses dans mon ventre, pour que tu recouvres mes cuisses. Parce qu'il faut que tu sois partout. Partout.

VOLET RÉFLEXION

CHAPITRE 1

Tout se décomposait d'abord en fragments de plus en plus petits et les fragments eux-mêmes se fragmentaient ensuite en des toutes petites choses absolument uniques qui n'avaient soudain plus rien de minuscule, au contraire, elles étaient totales et absolues.

- Diane-Monique Daviau, *La vie passe comme une étoile filante : faites un vœu*

Pour une reconnaissance de la forme brève

Débutons par ces quelques interrogations :

[q]u'est-ce qui est bref? Ce qui est court, qui réussit à exprimer en peu de mots l'essence du récit ou ce qui achoppe, fait long feu ou ne trouve pas le souffle qui permettrait la construction d'un véritable roman, d'une architecture de la durée comme celle qui est à l'œuvre chez Proust? Et surtout, comment nommer un texte bref²⁴?

Si l'origine de la forme brève remonte à celle de la littérature²⁵, si cette même forme fut, comme le dénonce Françoise Susini-Anastopoulos, tantôt boudée et relayée au statut de

²⁴ DELMEULE, Jean-Christophe. « De la brièveté comme invention du non-genre... *La Beauté de l'affaire*. De France Daigle », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 79.

²⁵ Dans son article « Pour aller plus loin sur la forme littéraire brève », Alain Montandon précise que la forme brève, telle que pratiquée aujourd'hui, n'est pas une création *ex nihilo*. Avant de retracer quelques grands noms qui préconisèrent la forme brève au fil des époques – d'Héraclite à Cioran, en passant par La Rochefoucauld –, Montandon souligne d'entrée de jeu que la forme brève, qui « garde en son fond un caractère de sacralité oraculaire », renvoie aux origines mêmes de la littérature : « [l']écriture lapidaire, l'inscription dans un matériau difficile à travailler exigeant un maximum de concision, a une origine matérielle dont les conséquences furent dès le départ importantes sur la forme de l'écriture elle-même. L'invention et l'utilisation d'autres supports n'ont cependant pas supprimé ce recours à la formulation brève, ainsi que l'atteste la persistance de nombreuses formes brèves ». MONTANDON, Alain. « Pour aller plus loin sur la forme littéraire brève », 2008, Université de Clermont-Ferrand, [En ligne], http://site79.ac-poitiers.fr/dire.../La_forme_litteraire_breve_definition.pdf, (Page consultée le 28 avril 2010).

« rognures et de déchets²⁶ » tantôt louangée pour sa « profondeur dans le “peu dire”²⁷ » et si, encore, le « territoire du minuscule²⁸ », au moment où j’écris ces quelques lignes, continue à *faire des petits* en se développant dans « sa friction et dans sa parenté avec d’autres formes²⁹ », il semble bien que la brièveté ne soit qu’un critère quantitatif plutôt arbitraire :

[é]crire des textes courts [...] ne veut pas dire cependant de s’adonner aux formes brèves. Entre le court et le bref une distinction est à faire. [...] La définition ne saurait, d’ailleurs, être quantitative, mais concerne des traits d’écriture spécifique visant une concision formelle, déterminée par des facteurs de condensation, de raccourci, d’économies spécifiques. La forme brève relève donc d’une rhétorique, d’une stylistique et d’une poétique particulières³⁰.

Dans son essai portant sur les nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges, Catherine Grall explique que cette poétique relève d’abord et avant tout de la contrainte, le « noyau de signification qui fonde le récit bref ne [pouvant] prohiber [...] un développement narratif réel³¹ ». Dès lors, la brièveté en littérature offrirait à qui veut la lire la modélisation d’un monde réduit et parcellaire, à l’intérieur duquel personnages, temps et espace seraient traités de manière spécifique. Alain

²⁶ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L’écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 51.

²⁷ MONTANDON, Alain. « Pour aller plus loin sur la forme littéraire brève », 2008, Université de Clermont-Ferrand, [En ligne], http://site79.ac-poitiers.fr/dire.../La_forme_litteraire_breve_definition.pdf, (Page consultée le 28 avril 2010).

²⁸ MACÉ, Marielle. « “De la figure à la fiction” : essai et mémorable dans les petites proses contemporaines », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 69.

²⁹ DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 7.

³⁰ MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*, Paris, Éditions Hachette, Coll. « Contours littéraires », 1993, p. 4-5.

³¹ GRALL, Catherine. *Le sens de la brièveté – À propos des nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Genève, Honoré Champion Éditeur, 2003, p. 21.

Montandon, dans son article portant sur les spécificités de la forme brève, propose d'ailleurs la définition suivante :

une forme « mononucléaire », ou unifinalisée, c'est-à-dire une forme qui ne permettrait qu'une seule sentence, qu'une seule histoire; c'est le cas de l'anecdote qui supprime tous les éléments essentiels non nécessaires à sa relation ou de la *short-story* par rapport à la nouvelle; celle-ci faisant intervenir des éléments secondaires et annexes importants qui donnent une dimension et une profondeur inattendue au récit³².

La forme brève, en misant davantage sur les éléments symboliques et signifiants d'une histoire donnée³³, convoquerait donc son contraire et générerait davantage qu'elle ne supprime, ouvrant ainsi un espace riche en significations : « parce qu[']elle] est comme une ombre, une esquisse, une silhouette, avec un plein et un vide, avec une densité maximale mais un bord de dentelle, une marge d'indéfinissable³⁴ », précise Montandon. Celle-ci serait alors le résultat d'une intention délibérée, un appel à l'imagination créatrice du lecteur, et, pour reprendre les mots de Patrick Imbert, un « stimulateur ludique de processus herméneutiques³⁵ » :

à partir de cette poignée de phrases, un univers, une vie, ou une situation doit se matérialiser dans l'esprit du lecteur. [...] [N]ous avons l'impression que le lecteur se sent appelé à compléter le texte [bref], ou à le « remplir », ou encore à le contextualiser et à imaginer un décor possible (en quelque sorte à le « figurer »)³⁶.

³² MONTANDON, Alain. « Pour aller plus loin sur la forme littéraire brève », 2008, Université de Clermont-Ferrand, [En ligne], http://site79.ac-poitiers.fr/dire.../La_forme_litteraire_breve_definition.pdf, (Page consultée le 28 avril 2010).

³³ Ainsi le laisse sous-entendre Noël Audet : « [u]n peu comme dans le poème, l'auteur de nouvelles cherche la concentration de l'information et des effets littéraires dans le moins de mots et de phrases possibles, pour surprendre son lecteur à chaque moment [... ce qui exige] le souci du détail, une grande précision linguistique, et en même temps un regard synthétique capable de résumer une situation en quelques traits ». AUDET, Noël, « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 66.

³⁴ MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*, Paris, Éditions Hachette, Coll. « Contours littéraires », 1993, p. 14.

³⁵ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 72.

³⁶ *Ibid.*, p. 80-82.

L'art de faire succinct comporterait cependant son lot de risques. De fait, la forme brève confronte l'écrivain à « chaque phrase, chaque image, chaque mot³⁷ » et nombreux sont les écrivains qui reconnaissent les difficultés liées à la micro-écriture : « [ç]a a toujours été très pénible pour moi d'écrire un petit texte; c'est pour moi plus difficile à écrire qu'un texte long³⁸ », confiait Jean Giono. Ariane Lüthi, dans son essai paru en 2009, souligne bien la part de danger qui guette la pratique de l'écriture brève :

[l]a brièveté implique le risque, pour l'écrivain, d'être trop sommaire et pas assez clair. Le travail de l'interprète est d'autant plus grand que le texte se présente comme elliptique et abrégé, voire lacunaire ou énigmatique. Cependant, les vides permettent aussi à certains auteurs de se cacher derrière cette technique de la brièveté et du dépouillement : ils « résonnent » alors « bien au delà [*sic*] de leur propre pensée », la concision laissant place à la surinterprétation³⁹.

Si la forme brève possède ses exigences – tant pour l'écrivain que pour le lecteur, dont la participation active paraît sans cesse sollicitée –, elle demeure toutefois un terreau fertile aux expérimentations et aux initiatives formelles. En cela, elle est une perpétuelle question posée aux différents genres de la littérature comme telle, explique Montandon⁴⁰.

Un bref inventaire des formes brèves

Il semble paradoxal d'aborder la forme brève sans employer ce terme au pluriel, tant les possibilités offertes par la brièveté sont multiples. Bien que ce mémoire porte davantage

³⁷ DAVIAU, Diane-Monique. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 60.

³⁸ LABOURET, Denis. « Le 100 mètres haies d'un coureur de fond : Jean Giono et les divertissements de la nouvelle », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 177.

³⁹ LÜTHI, Ariane. *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Paris, Éditions du Sandre, 2009, p. 44-45.

⁴⁰ MONTANDON, Alain. « Pour aller plus loin sur la forme littéraire brève », 2008, Université de Clermont-Ferrand, [En ligne], http://site79.ac-poitiers.fr/dire.../La_forme_litteraire_breve_definition.pdf, (Page consultée le 28 avril 2010).

sur la nouvelle contemporaine et le fragment, variées sont les incarnations de l'écriture brève et nombreux sont les théoriciens qui répertorient les dimensions concrètes et physiques de ces figures dans leurs études. Alain Montandon y va ainsi d'une énumération :

la forme brève privilégie les genres que sont la maxime, l'aphorisme, l'aphotegme, le proverbe, l'injure, l'énigme, l'ariette, la devise, le blasphème, la parabole, la parémie, la dédicace, l'épithaphe, l'épigramme, l'adage, l'emblème, la blague, la « fraszka », le fragment, etc⁴¹.

Dans leur ouvrage intitulé *Les petits papiers – Écrire des textes courts* (1991), Alain Duchesne et Thierry Leguay recensent également plus d'une vingtaine de types de formes brèves, en y retraçant les origines et les spécificités de chacune. Citons entre autres l'aphorisme, le fragment, l'instantané, le haïku, le trait, l'anamnèse, le biographème, l'anecdote, l'aphotegme, le caractère, la pointe, les minimes⁴². D'autres chercheurs se concentrent plutôt sur la forme brève de manière plus spécifique, en étudiant quelques démarches artistiques singulières : mentionnons ici l'article de Ger Groot⁴³ portant sur les nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon, ou encore l'ouvrage d'Ariane Lüthi⁴⁴, qui s'intéresse à la pratique et la poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet, comme son titre l'indique. Quant aux écrivains qui aiment manier ces diverses formes brèves, ils franchissent volontiers les frontières entre les différents genres : « on assiste justement, dans le monde de la création, à la disparition

⁴¹ MONTANDON, Alain. « Pour aller plus loin sur la forme littéraire brève », 2008, Université de Clermont-Ferrand, [En ligne], http://site79.ac-poitiers.fr/dire.../La_forme_litteraire_breve_definition.pdf, (Page consultée le 28 avril 2010).

⁴² Pour en savoir davantage : DUSCHENE, Alain et Thierry LEGUAY. *Les petits papiers – Écrire des textes courts*, Baume-les-Dames, Éditions Magnard, Coll. « Petite fabrique de littérature », 1991, 288 p.

⁴³ GROOT, Ger. « Faits divers. Les Nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon », *Alkemie*, revue trimestrielle de littérature et philosophie, Editura Bastion, n° 2, novembre 2008, p. 37-43.

⁴⁴ LÜTHI, Ariane. *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Paris, Éditions du Sandre, 2009, 397 p.

des frontières entre les genres devenus perméables aux influences pluridisciplinaires⁴⁵ », observent Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt. Par ailleurs, si certains écrivains n'hésitent pas à fusionner certaines formes, d'autres semblent enclins à en créer davantage; l'un des cas les plus éloquents serait sans doute celui d'Antoine Volodine : de fait, un potentiel dictionnaire pourrait s'esquisser si on s'inspirait de toutes ces formes brèves qu'il ne cesse d'inventer et de théoriser, telles que le « narrat », le « romance », l'« entrevoûte » ou le « murmurat »⁴⁶. Enfin, comme le mentionne Claudine Verley dans son article, c'est aux auteurs que revient le droit « d'écrire différemment, librement, de congédier catégories et étiquettes, d'expérimenter, de jouer⁴⁷ ».

Tel que mentionné précédemment, le présent chapitre de ce mémoire s'intéresse à deux types de formes brèves, la nouvelle contemporaine et le fragment, en ce qu'elles nous apparaissent significatives d'une certaine modernité et méritent davantage qu'on s'y attarde. Plus encore, le choix d'étudier conjointement ces deux formes ne saurait être arbitraire : bien qu'il puisse sembler paradoxal, de prime abord, de reconnaître une interaction entre la nouvelle et le fragment, nous persistons à croire, à l'instar de Cristina Minelle, qu'il appert de ces deux formes antinomiques une rencontre féconde et fort prometteuse, d'autant plus que la nouvelle contemporaine est, comme l'a mentionné

⁴⁵ POIRIER, Guy et Pierre-Louis VAILLANCOURT. *Le bref et l'instantané – À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 1.

⁴⁶ BRIOT, Frédéric. « Conflictualité du roman et de la nouvelle dans les œuvres d'Antoine Volodine », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 57- 64.

⁴⁷ VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche, la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 148.

Margaret Atwood, « “a mutation”, “a mutant literary form”, “a white frog”⁴⁸ ». Aussi aurons-nous l’occasion d’approfondir cet axe de recherche, à l’aide de quelques récits tirés du recueil *Troublant* d’Hugues Corriveau, dans le second chapitre de ce mémoire.

La nouvelle, un art nomade

« Un art nomade » : l’expression provient de Joël Glaziou⁴⁹. En effet, s’il est une forme polymorphe, se déplaçant sans cesse et semblant se dérober à tout modèle théorique, il s’agit bien de la nouvelle : « elle est, comme la citrouille de Cendrillon, un objet de métamorphose⁵⁰ », nous dit Daniel Grojnowski. S’inscrivant en rupture profonde avec ses origines et tirant profit d’une hétérogénéité certaine, la nouvelle contemporaine, par sa plasticité, n’a en effet jamais cessé de « jeter des ponts entre les genres, passant de l’un à l’autre, ignorant les délimitations traditionnelles⁵¹ ». De surcroît, si Claudine Verley⁵² et Pierre Tibi⁵³ établissent un rapport entre la pratique nouvelle et la poésie, si André Carpentier réitère le lien unissant cette forme au genre fantastique⁵⁴, la nouvelle ne pourrait, quoi qu’on en pense, se restreindre à un canevas spécifique : « à chaque

⁴⁸ VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche, la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l’Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 148.

⁴⁹ GLAZIOU, Joël. « Toujours de passage... la nouvelle est un art nomade », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 209.

⁵⁰ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. XI.

⁵¹ GLAZIOU, Joël. « Toujours de passage... la nouvelle est un art nomade », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 209.

⁵² VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche, la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l’Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 147-148.

⁵³ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d’un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l’Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, p. 14.

⁵⁴ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais », 2007, p. 9-10.

nouvelle correspond une forme, un défi⁵⁵ ». Qu'à cela ne tienne, celle-ci possède néanmoins ses conditions d'existence : au-delà de sa brièveté essentielle, il y a bien, comme l'entend Gilles Pellerin, « un imaginaire propre à la nouvelle qui ne ressemble qu'à lui-même⁵⁶ ».

Avant d'aller plus loin dans notre parcours sur les spécificités de la nouvelle contemporaine, arrêtons-nous quelques instants sur la typologie de René Godenne, ce « “missionnaire” de la nouvelle⁵⁷ » et auteur de nombreux ouvrages liés à la reconnaissance du genre⁵⁸. Selon lui, trois catégories distinctes de nouvelles semblent se dégager, au fil de l'évolution de ce genre narratif bref. Tout d'abord, la nouvelle-histoire : s'étant quelque peu institué dans l'ombre du roman, ce premier type de nouvelle se concentre principalement sur « l'expression d'une histoire⁵⁹ » en bonne et due forme. De même, la primauté de l'événement anecdotique laisse souvent place à une finale au « caractère fermé⁶⁰ », sorte d'issue visant à capter l'intérêt du lecteur. Quant à la nouvelle-nouvelle, on remarquera que cette dernière propose moins le récit d'une aventure que l'aventure d'un récit, en ce sens où, fondée sur le « refus de l'histoire et de

⁵⁵ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais », 2007, p. 19.

⁵⁶ PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, p. 175.

⁵⁷ GODENNE, René. « Le liseur de nouvelles », [En ligne], <http://www.centrejacquespetit.com/godenne/liseur/index.php?page=1991-1993>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

⁵⁸ *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Droz, 1970), *La nouvelle française* (Presses universitaires de France, 1974), *Nouvellistes contemporains de langue française – Tomes I et II* (Atelier du Gué, 1983 et 1988), *Études sur la nouvelle française* (Slatkine, 1985), *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française – 1940-1985* (Droz, 1989), *Études sur la nouvelle de langue française* (Champion, 1993), *La nouvelle* (Champion, 1995), *La nouvelle de A à Z* (Rhubarbe, 2008).

⁵⁹ GODENNE, René. *La nouvelle française*, Vendôme, Éditions Presses universitaires de France, 1974, p. 116.

⁶⁰ *Ibid*, p. 122.

l'action⁶¹ », elle mise plutôt sur les recherches formelles proprement dites. Godenne note par ailleurs que ce type de nouvelle, depuis les années 1990, semble avoir laissé la place à une autre tendance, soit celle de « textes à la limite du poème en prose, de la chronique, du récit vrai, comme chez beaucoup de Suisses⁶² ». Enfin, la troisième catégorie de nouvelle suggérée par Godenne, à savoir la nouvelle-instant, est celle qui nous intéressera davantage : tel que le reconnaît Cristina Minelle, le « domaine d'expérimentation privilégié par la nouvelle – et surtout par la nouvelle contemporaine – c'est l'instant⁶³ ».

Nouvelle, instant, instantané

Art par excellence « de l'instant, de la temporalité contractée ou télescopée en des moments intenses⁶⁴ », la nouvelle contemporaine, par sa vision parcellaire, ne peut évidemment prétendre à « une interprétation globale du monde⁶⁵ ». En ce sens, elle entend surtout privilégier de courts moments, « des aperçus de vie, des lambeaux d'existence⁶⁶ », qui rapidement focalisent toute l'attention. Selon la définition donnée par Mireille Best, la notion d' « instant » apparaît comme un critère de choix :

[c]'est un instant qui se dilate à l'infini – jusqu'à se fixer, avant de s'évanouir. C'est une immersion dans l'image, une exploration immobile, où le sens est tenu d'émerger sous hypnose, ou de

⁶¹ GODENNE, René. « Le liseur de nouvelles », [En ligne], <http://www.centrejacquespetit.com/godenne/liseur/index.php?page=1991-1993>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

⁶² *Ibidem*.

⁶³ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 110.

⁶⁴ BRULOTTE, Gaëtan. « Situation de la nouvelle québécoise », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, Québec, Éditions L'instant même, p. 40.

⁶⁵ VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche, la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 131.

⁶⁶ NINANE DE MARTINOIR, Francine. « En quoi un roman et une nouvelle sont-ils différents? », *L'école des Lettres II*, numéro spécial : Aspects de la nouvelle, mars 1982, n° 11, p. 3.

sourdre par capillarité, sans quelconque devoir d'« explication » – l'explication peut parfois tuer le roman, à coup sûr elle tue la nouvelle⁶⁷.

Cette parenté de la nouvelle et de l'image, brièvement abordée par Mireille Best, est d'autant plus pertinente qu'elle associe la nouvelle à l'instantané, cette forme brève qui, pour reprendre les mots de Michel Butor, consiste à voir « ce que les autres ne savent pas voir, avec un regard aussi nettoyé que possible, comme celui de l'appareil photographique⁶⁸ ». À la manière d'un photographe, le nouvelliste fixerait donc un ou plusieurs instants précis dans son écriture, par le biais d'images qui « frappe[raient] immédiatement notre émotivité⁶⁹ ». De même, cette propension de la nouvelle à se consacrer, « par ralentissement ou arrêt sur images⁷⁰ », à des moments choisis semble aller de pair avec la conception de quelques nouvellistes, qui « assimilent volontiers le récit bref à un tableau (E. Poe), [voire] à un paysage (B. Eikhenbaum)⁷¹ ». Plus près de nous, au Québec, les propos de l'écrivaine Aude abondent en ce sens, lorsqu'elle évoque son rapport particulier à la nouvelle :

[j]amais de canevas. Mes nouvelles naissent souvent d'un *flash*, ou d'une impression qui se cristallise tout à coup dans des mots. Les premières phrases génèrent alors tout le reste. Certaines de mes nouvelles sont nées à partir d'illustrations, de photos...⁷²

Ce rapprochement entre la nouvelle et l'instantané répondrait également à une certaine urgence, celle d'écrire, ou plutôt de dire, de « libérer quelque chose qui réclame une

⁶⁷ PUJADE-RENAUD, Claude et Daniel ZIMMERMANN. *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Many, 1991, p. 47.

⁶⁸ DUCHESNE, Alain et Thierry LEGUAY. *Les petits papiers – Écrire des textes courts*, Baume-les-Dames, Éditions Magnard, Coll. « Petite fabrique de littérature », 1991, p. 106.

⁶⁹ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 59.

⁷⁰ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 90.

⁷¹ *Ibid*, p. 77.

⁷² AUDE. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 64.

expression immédiate et qui ne peut être fixé que par quelques traits rapides⁷³ ». La nouvelle, cette « forme dont le pouls est si évidemment rapide⁷⁴ », s'aménagerait donc une sorte d'espace d'urgence qui, paradoxalement, inviterait à la lenteur et à un second degré de lecture :

[I]a qualité de l'instant apparaît par conséquent plus psychique que chronologique, parce que l'auteur note moins des faits que des états d'âme, des sensations, des sentiments. Les auteurs nous installent [...] dans l'aventure psychologique. En cela, ils réussissent à compenser la minceur des sujets et le peu de consistance des personnages. Connaître dans son entier leur caractère n'importe guère finalement au lecteur, lui qui s'intéresse à leur comportement à l'occasion d'une situation déterminée⁷⁵.

On comprendra dès lors que cette forme brève, en ciblant un « passage » dans la vie d'un personnage donné et en se concentrant plutôt sur un ou des moments en particulier, n'est pas simple anecdote : « [c]ette dernière est par essence révélatrice. Nous y cherchons une révélation, quelque chose qui fasse vaciller nos certitudes⁷⁶ ». De même, poursuit Henri-Dominique Paratte, « le signifié dont il question [dans la nouvelle] doit être particulièrement, intensivement significatif⁷⁷ ».

⁷³ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*. Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 62.

⁷⁴ PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, p. 186.

⁷⁵ GODENNE, René. *La nouvelle française*, Vendôme, Éditions Presses universitaires de France, 1974, p. 127.

⁷⁶ PARATTE, Henri-Dominique. « L'architecture de la nouvelle : émergence d'un lieu vers ailleurs », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 23.

⁷⁷ *Ibid*, p. 25.

L'expression d'un moment de crise

Puisque la nouvelle contemporaine aspire à relater les événements « à tambour battant⁷⁸ », la majorité des théoriciens s'entend aussi pour situer la pratique nouvelle dans l'expression d'un « moment charnière, [d']une crise, ou [d'une] soudaine prise de conscience, voire [d']une *épiphanie*⁷⁹ ». Dans son essai paru en 2007, Daniel Grojnowski va d'ailleurs jusqu'à affirmer qu'il s'agit là d'une condition essentielle de la nouvelle : « [c]'est en fonction de celui-ci [le moment de crise] que s'organise le récit⁸⁰ ». La nouvelle contemporaine, en « concentr[ant] l'attention sur un moment décisif à partir duquel bascule[rait] l'équilibre des choses⁸¹ », se définirait donc d'abord et avant tout par son unité dramatique, qui viserait à produire un certain effet sur le lecteur :

[d]ésormais les nouvellistes se distinguent moins par leur croyance à la spécificité d'un genre que par leurs ambitions. Ils aspirent à transmettre en peu de pages une aventure intime d'ordre fondamental, à faire en sorte que le lecteur soit transformé par l'histoire qu'il lit⁸².

Une brève incursion du côté des nouvellistes ne saurait que confirmer la donne : « une nouvelle c'est un abcès qui crève. Cet abcès, c'est une sorte de fait divers, un épisode brutal de vie; s'il s'agit d'un drame, il doit éclater dans les dernières lignes à la façon d'un ballon⁸³ », confie Pierre Béarn. En effet, en se nourrissant de la sorte de tensions et de discordances, la nouvelle contemporaine tend à s'orienter très rapidement vers « une

⁷⁸ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 4.

⁷⁹ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 60.

⁸⁰ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 22-23.

⁸¹ *Ibid*, p. 90.

⁸² *Ibid*, p. 36.

⁸³ PUJADE-RENAUD, Claude et Daniel ZIMMERMANN. *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Manya, 1991, p. 41.

complication fulgurante⁸⁴ »; précisons alors que le schéma quinaire⁸⁵, qui prévalait autrefois dans la nouvelle classique, se voit reconfiguré au sein de la nouvelle contemporaine :

[I]a nouvelle a subi des transformations majeures au cours de l'histoire littéraire. Tout d'abord, elle s'affirme en rupture complète avec les origines didactiques du genre. La nouvelle contemporaine illustre souvent un dilemme, mais rarement une solution ou une morale⁸⁶.

Mais il y a plus : voyons maintenant en quoi la nouvelle contemporaine, qui « joue l'incomplétude, le suspens, l'ouverture⁸⁷ », peut déroger fondamentalement de sa forme canonique.

Nouvelle et (in)complétude

Traditionnellement, la nouvelle s'est inscrite en marge de la littérature par sa forme « close, finie, parfaite par excellence⁸⁸ ». Bien que le genre nous apparaisse, « depuis toujours, synonyme de grande cohésion, de texte unitaire⁸⁹ », les nombreuses initiatives

⁸⁴ LORD, Michel. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 55.

⁸⁵ Dans l'article « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative brève au Québec de 1940 à 1990 », Michel Lord fait état de ces nouvelles propositions narratives repérables au sein de la nouvelle brève contemporaine. Le modèle quinaire, qui fut privilégié entre autres par Jean-Michel Adam (1985) et Paul Larivaille (1974), s'articulait comme suit : Pn 1- Orientation ou État premier; Pn 2 – Complication de cet État; Pn 3 – Évaluation de la Complication; Pn 4 – Résolution de l'ensemble; Pn 5 – Morale ou État final. Or, il semble bien que la forme narrative brève contemporaine tende à voiler les deux dernières macro-propositions narratives, étendant alors la fonction complicative à l'univers entier du discours. LORD, Michel. « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative », LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle – De la tradition à l'innovation*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nuit Blanche, 1997, p. 125.

⁸⁶ GAGNON, Lucie. « La nouvelle à travers les siècles », XYZ. *La revue de la nouvelle*, n° 26, été 1991, p. 65-66.

⁸⁷ VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche, la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 134.

⁸⁸ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 52.

⁸⁹ *Ibid*, p. 36.

nées autour de la nouvelle contemporaine présentent toutefois ce que Michel Lord nomme un « détournement extrême de la forme⁹⁰ » :

[o]n voit donc que dans les années 1940, certains nouvelliers ont résolument quitté les sentiers du paradigme de la concordance, pour entrer dans celui de la discordance [...] et de l'ouverture totale du texte. [...] Si l'on en juge par la réception critique et par les prix qui sont accordés dans le domaine du genre bref, on s'aperçoit que ce qui est valorisé, c'est précisément la forme déformée, ou informelle. On pourrait dire la forme libre⁹¹.

La forme libre ou, encore, une certaine « forme “organique” qui s'élabore[rait] dans la matière même du récit⁹² », ajoute Grojnowski. Maintenant « décroché[e] de son ancrage générique précis⁹³ », la nouvelle contemporaine tendrait d'ailleurs à se miniaturiser de plus en plus, comme le constate Minelle :

[I]es nouvelles québécoises des années 1980-1990 sont en général assez brèves, mais certains écrivains vont plus loin et choisissent d'écrire des nouvelles très brèves; on passe donc de dix-douze pages à quatre puis à deux, puis à quelques paragraphes [...] ⁹⁴.

Cette tendance actuelle⁹⁵ de la nouvelle à glisser vers l'extrême brièveté se voit aussi corroborée par d'autres théoriciens : alors que Godenne note que « [l]e temps de la longue nouvelle, d'un P. Morand par exemple, est révolu⁹⁶ », Laurent Berthiaume

⁹⁰ LORD, Michel. « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative », LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle – De la tradition à l'innovation*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nuit Blanche, 1997, p. 125.

⁹¹ *Ibid.*, p. 118, 124.

⁹² GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 35.

⁹³ LORD, Michel. « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative », LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle – De la tradition à l'innovation*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nuit Blanche, 1997, p. 108.

⁹⁴ MINELLE, Cristina. « La nouvelle québécoise des années 1980-1990 : une forme qui se fragmente », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 130.

⁹⁵ Car il s'agit bien d'une tendance : certains recueils de nouvelles, comme *Banc de brume* d'Aude (douze nouvelles en 144 pages) ou encore *L'homme de Hong Kong* d'Hélène Rioux (dix nouvelles en 130 pages), sont d'excellents contre-exemples.

⁹⁶ GODENNE, René. « Le lecteur de nouvelles », [En ligne], <http://www.centrejacquespetit.com/godenne/lecteur/index.php?page=1991-1993>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

n'hésite pas à qualifier de « micronouvelles » plusieurs récits de notre époque; avec la micronouvelle, précise-t-il, « [n]ous sommes en présence de la nouvelle minimale : quelques mots, moins d'une centaine, pour donner vie à un personnage, dans un lieu, à travers un événement, et une chute pour conclure⁹⁷ ». On comprendra dans ce cas que la nouvelle contemporaine, bien que complète en soi, s'accompagnerait néanmoins d'une certaine incomplétude; de fait, en aménageant « des silences [et] des zones d'ombres qui laissent en suspens des interrogations⁹⁸ » et en prenant « le parti de ne pas tout dire⁹⁹ », celle-ci miserait sur des procédés comme l'ellipse et la condensation :

[r]egardez-la qui ne se présente pas, l'impolie, ne permet pas aux lecteurs de faire connaissance avec les personnages, ne dit pas « Il était une fois », ne dresse pas la table, lieux, époque, circonstances, ne donne pas l'hier et l'avant-hier [...]. Une machine narrative qui jouerait de l'absence, du vide, de l'omission calculée. Dès la première ligne¹⁰⁰.

En tant qu'« "histoire" complète, plus camouflée toutefois qu'exhibée par un "récit"¹⁰¹ », la nouvelle contemporaine entendrait donc solliciter le lecteur au maximum : en plongeant ce dernier « *ex-abrupto*, sans préparation¹⁰² » tout en se retirant par la suite « sur la pointe des pieds¹⁰³ », le nouvelliste laisserait au lecteur la possibilité d'entrevoir « l'avant et l'après¹⁰⁴ », voire lui réserverait « une part essentielle de

⁹⁷ BERTHIAUME, Laurent. « La micronouvelle », *Érudit*, n° 74, 2006, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

⁹⁸ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 154.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, p. 14.

¹⁰¹ WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 57-58.

¹⁰² GODENNE, René. *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1993, p. 252.

¹⁰³ PUJADE-RENAUD, Claude et Daniel ZIMMERMANN. *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Manya, 1991, p. 41.

¹⁰⁴ AUDET, Noël. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 62.

spéculation ou de rêverie¹⁰⁵ ». Enfin, Laurent Berthiaume précise toutefois, sur une note plutôt ironique, qu'il ne faut pas « confondre le syndrome de la page blanche et l'art de la page presque blanche¹⁰⁶ ».

Le fragment, un art de la mise en pièces

Préfigurée dans le corpus théorique du romantisme allemand¹⁰⁷, la forme brève qu'est le fragment s'est quant à elle imposée dans la littérature contemporaine en donnant à lire son caractère morcelé et éclaté : « sans brisure ou sans fracture, pas de fragment¹⁰⁸ », constate aujourd'hui Minelle. Essentielle, cette opération radicale innervant le fragment supposerait donc une certaine violence, on ne peut plus signifiante lorsqu'on se réfère à l'étymologie même du mot « fragment » et à ses racines latines :

[1]e mot évoque celui de fracture, c'est-à-dire cassure. Il provient [...] de *frangere*, dont le sens premier est briser, rompre, mettre en pièces. Ainsi, à la notion de fragment est associée, comme organiquement, une donnée de violence, et même, nous est-il déjà apparu, de mutilation¹⁰⁹.

¹⁰⁵ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 154.

¹⁰⁶ BASTIN, Vincent. « Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française », [En ligne], <http://www.vincent-b.sitew.com>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

¹⁰⁷ Référons-nous ici à Pierre Garrigues : « Il semble en effet que c'est à cette époque que se pense la possibilité d'écrire en fragments : stratégie, mais aussi éthique d'une réflexion sur l'homme et le monde. [...] Le XVII^e siècle commence à œuvrer le désœuvrement du discours, désœuvre l'œuvre totalitaire. Il faut attendre les Romantiques allemands et Nietzsche pour que ce dis/cours soit pensé comme parole poétique, et poétique du fragment. [...] En effet, [...] [1]e romantisme énonce des thèmes qui sont ceux de l'écriture contemporaine : intransitivité de la poésie, alliance des contraires, fragmentation due au symbolisme de l'infini et du fini, identité poétique du langage et du métalangage. Il développe en ce sens une théorie du fragment [...] ». GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 79, 92-93.

¹⁰⁸ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 49-50.

¹⁰⁹ VAN DELFT, Louis. *Les spectateurs de la vie – Généalogie du regard moraliste*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 204.

Héritier d'une tradition de désintégration, le fragment – cette forme d'ailleurs dite « inclassable¹¹⁰ » – pourrait également renvoyer à divers aspects (partie extraite d'une œuvre, morceau d'une chose déchirée ou brisée, œuvre réalisée sous forme discontinue) qui présupposeraient l'existence antérieure d'un tout, d'« un monde détruit à partir duquel reconstruire¹¹¹ », précise Jean-Yves Laurichesse. Cette esthétique particulière ne saurait que traduire une manière singulière, sinon négative, de percevoir le monde :

[d]ans les meilleures pages fragmentaires, on chercherait avec avidité quelque chose qui serait non seulement cassé mais aussi cassant. Une attaque intense, arrachée au vide et que son intensité aussitôt broie. Sa densité même la replonge dans le néant tout à coup. Son interruption doit bouleverser autant que son apparition a surpris. En ce sens l'usage doit en être extrêmement circonspect, et rare, à l'instar du cri, qui n'a d'efficace et de terrible puissance que quand rien ne le prépare et quand rien ne le répète¹¹².

Le découpage opéré par le fragment sur le réel, art subtil de la mise en pièces, pourrait dès lors s'apparenter à la nouvelle contemporaine, en ce que cette dernière procède également « [par] percées, [par] trouées dans le voile de la réalité pour dévoiler peu ou beaucoup¹¹³ »; mais avant d'établir certaines corrélations entre ces deux formes brèves et ambiguës, repérons tout d'abord les quelques procédés qui sont a priori applicables au fragment.

¹¹⁰ Comme l'avance Ginette Michaud, « [i]l n'y a plus, dès que l'on traite du fragment, de limite sûre, de lieu intact, de bordure nette nous permettant des oppositions symétriques ». MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, p. 18-19.

¹¹¹ LAURICHESSE, Jean-Yves. « Écriture des ruines et métapoétique du fragment dans "Le jardin des plantes" de Claude Simon, RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives*, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 21-23 juin 2001, p. 295.

¹¹² QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fontfroide-le-Haut, Éditions Fata Morgana, 1986, p. 60-61.

¹¹³ LORD, Michel. *Brèves implosions narratives : La nouvelle québécoise 1940-2000*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2009, p. 303.

Fragment, éclat, éclatement

Puisque le fragment, cette « [f]orme de rupture par excellence¹¹⁴ », est indubitablement une forme qui fragmente, on comprendra que celui-ci se signale par une certaine discontinuité. Discours éclaté, texte fissuré et bris de la linéarité apparaissent dès lors comme des données essentielles de ce type d'écriture brève, comme l'explique Ginette Michaud :

[I]e fragment n'a plus la phrase pour seul modèle, il opère selon un autre découpage, il appelle une nouvelle unité textuelle qui relève ni exclusivement de la phrase ni du discours. Cette unité de lecture comporte des bords plus souples¹¹⁵.

Bien qu'elle semble davantage « le fait d'un *homo eclecticus* que d'un *homo secretarius*¹¹⁶ », l'écriture fragmentaire n'est pourtant pas, comme l'écrivait Baudelaire dans sa dédicace à Arsène Houssaye des *Petits Poèmes en prose*, « “sans queue ni tête” mais “à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement”¹¹⁷ »; de même, celle-ci posséderait, comme l'affirme Ralph Heyndels, une « substance symbolique¹¹⁸ » : c'est donc dire que la discontinuité, en ce qu'elle déconstruit, signifie. Se dégage alors de l'esthétique fragmentaire une certaine volonté de transgression, la discontinuité visant surtout à proposer, par la recherche d'un nouveau langage, une cohérence autre.

¹¹⁴ MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, p. 9.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 38.

¹¹⁶ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 124-125.

¹¹⁷ ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA. « Fragment », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 238-239.

¹¹⁸ HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée – Discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 58.

Par ailleurs, la discontinuité semble tributaire, d'une part, d'une certaine structure mentale : celle du sujet qui s'impose dans « les creux et les plis de l'écriture discontinue¹¹⁹ » et qui « livre [s]a pensée à petites doses¹²⁰ », nous dit Françoise Susini-Anastopoulos. En dévoilant ses sensations, émotions et sentiments tels qu'il les perçoit, dans toute sa subjectivité, le sujet serait donc responsable, par sa « pensée folle¹²¹ », de la dislocation du texte. Et c'est à lui que reviendrait la tâche de « faire tenir ensemble “paquets” de phrases et séquences isolées de [s]a pensée¹²² », ouvrant ainsi un dialogue incertain entre l'œuvre et le lecteur. Les réflexions de Pierre Garrigues sont à ce propos très éloquentes :

[I]e fragment instaure une sorte de langage-corps où l'être se dévoile et se perd, comme un alphabet, une langue inouïs qu'il faut sans cesse retrouver. Langage-poids, langage légèreté, langage artistique où se devine une présence élémentaire essentielle, celle de l'impossible communion dans la durée de l'homme et du monde¹²³.

La discontinuité pourrait donc se présenter, d'autre part, comme un signe palpable de notre modernité défailante. Exprimant l'essence décousue, discontinue et incohérente du monde actuel, l'écriture fragmentaire serait alors un « geste “moderne”¹²⁴ » de contestation, sorte de transposition textuelle d'un monde lui-même éclaté. S'en prenant aux « architectures bétonnées des systèmes¹²⁵ », se tenant à la limite de la tentation du

¹¹⁹ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 231.

¹²⁰ *Ibid*, p. 123.

¹²¹ *Ibid*, p. 71.

¹²² *Ibid*, p. 232.

¹²³ GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 60.

¹²⁴ *Ibid*, p. 132.

¹²⁵ HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée – Discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 173.

chaos, l'écriture fragmentaire serait dans ce cas interprétable dans le rapport unissant l'homme au monde et révélerait, par le fait même, une attitude de crise :

si la continuité de la pensée et de l'expression ordonnées reflète l'ordre du monde (c'est en cela que cette pensée et cette expression sont affirmées justes), alors la discontinuité (même rhétorique, expressive, discursive; même esthétique) convoque (ne serait-ce que dans l'inconscient) l'idée d'un monde dont l'ordre est soit absent, soit invisible (occulté, caché). Alors on ne sait plus « où l'on en est », « d'où on est parti », « par où l'on a passé » et « où l'on va »¹²⁶.

À la lumière de ce qui précède, nous admettrons que la lecture du fragment peut poser quelques difficultés : de fait, l'écriture fragmentaire « dérange [...] fondamentalement la vision unitaire du sujet et de l'œuvre¹²⁷ » et ne saurait, en ce sens, offrir une lecture lisse et linéaire :

[t]out lecteur des fragments doit donc débattre cette question préalable : les fragments forment-ils un texte « lisible » ou un texte « scriptible », pour reprendre la célèbre opposition de Barthes? La lecture des fragments est-elle par conséquent de l'ordre du lisible (unité, plein, intégration des éléments, etc.) ou de l'ordre du scriptible (fragmentation, jeu des différences, indécidable, etc.)? [...] Autrement dit, si écrire en fragment, c'est toujours écrire en fragments, lire en fragment, c'est aussi lire en fragments; [...] c'est, plus essentiellement encore, considérer le processus de la lecture elle-même comme une opération du fragmentaire¹²⁸.

L'équivocité intrinsèque du fragmentaire exigerait donc une lecture de transition qui doit passer, poursuit Michaud, par un certain déplacement : « [i]l faut toujours que le lecteur des fragments saute, fasse "un pas au-delà", [...] de seuil en seuil, d'une bordure à l'autre,

¹²⁶ HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée – Discontinuité formelle et question du sens* (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité), Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 22.

¹²⁷ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 71-72.

¹²⁸ MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, p. 83-86.

d'un fragment à l'autre¹²⁹ ». Plus encore, puisqu'il importe de « lire le texte discontinu sans abolir le caractère significatif de la discontinuité¹³⁰ », quiconque s'intéresse à l'écriture fragmentaire accepterait donc de s'engager, en quelque sorte, dans une nouvelle aventure analytique, voire dans un « processus du déchiffrement infini¹³¹ ».

Fragment et mémoire

À travers sa forme éclatée, le fragment proposerait donc une écriture introspective et subjective du monde, qui mettrait également en jeu la mémoire et l'oubli : « [d]e toutes les formes littéraires, c'est elle [la forme fragmentaire] qui "pénètre" [...] le plus aisément dans la mémoire, et qui s'y fixe le plus fermement¹³² », précise Louis Van Delft. De même, par sa force poétique alliant nostalgie et conquête, le fragment s'érigerait principalement sur un fond de perte et serait lié à l'échec, portant en lui-même la trace nostalgique d'un passé que le langage tenterait en vain de restituer :

[d]e façon très différente, l'immersion de la mémoire dans le langage [...] produit la rumination d'un désastre : la mémoire est la forme même du temps qui fragmente, qui réitère. Elle est liée à une attente : attente d'une répétition manifestant que le temps passe, que revient la différence sous la forme du même, où le même sous une forme différente. Elle joue donc un rôle essentiel, lié à l'oubli du moi, de toutes les structures d'individualisation empêchant le neutre, l'innommable de se présenter dans son absence¹³³.

¹²⁹ MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, p. 19-87.

¹³⁰ HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée – Discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 15.

¹³¹ MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, p. 72.

¹³² VAN DELFT, Louis. *Les spectateurs de la vie – Généalogie du regard moraliste*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 17.

¹³³ GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 60.

Par ailleurs, le fragment côtoierait à l'occasion l'anamnèse, concept d'abord utilisé en psychanalyse et défini en tant que forme littéraire par Roland Barthes tel un souvenir déclenché, retenu dans la conscience par l'instant présent. Référons-nous ici à la définition proposée par Alain Duchesne et Thierry Leguay, dans leur ouvrage *Les petits papiers – Écrire des textes courts* :

l'anamnèse permet d'envisager une autre écriture de son propre passé. [...] [Celle-ci] s'emploie donc à restituer au souvenir toute la finesse de son grain. Pas de récits glorieux [...], mais des bribes illustrant l'aspect disparate et incomplet de la mémoire. Ces petits éclats tout à fait inutilisables sont comme les « rushes » du film officiel de notre vie; des morceaux égarés mais parfois insistants. L'anamnèse se montre modeste à tous égards (sans grands projets) : le sujet « anamnésique » se laisse simplement dériver vers des régions erratiques de son passé, laissant les souvenirs remonter en lui sans effort¹³⁴.

Trouvant son articulation à la jonction de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse¹³⁵, le fragment déboucherait dès lors sur une sorte de recherche paradoxale du Moi et posséderait assurément un caractère autobiographique, comme l'illustre cette réflexion de Barthes : « [é]crire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi?¹³⁶ ». L'aspect intimiste et mélancolique du fragment, qui sans cesse tendrait à « expuls[er] la figure de l'Auteur¹³⁷ », se rapprocherait donc de la pratique du journal intime :

¹³⁴ DUSCHENE, Alain et Thierry LEGUAY. *Les petits papiers – Écrire des textes courts*, Baume-les-Dames, Éditions Magnard, Coll. « Petite fabrique de littérature », 1991, p. 156.

¹³⁵ MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMM, Coll. « Brèches », 1989, p. 54.

¹³⁶ BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions Seuil, Coll. « microcosme », 1975, p. 96.

¹³⁷ RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives*, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 21-23 juin 2001, p. 17.

[l]’écriture fragmentaire finit alors par se confondre avec la pratique diariste au sens large, exauçant ainsi le vœu de Barthes, et le fameux savoir fragmentaire pourrait se résumer à une sorte de gnose passionnelle, marquée par le retour de l’affectivité, avec tout ce que cela comporte pour le sujet, l’écriture et la connaissance¹³⁸.

Enfin, puisque le fragment se définirait entre autres par sa vocation à être « écriture du sujet¹³⁹ », celui-ci resterait, comme le collage, « une “affaire d’atelier et d’intimité”, non d’exposition¹⁴⁰ », conclut Susini-Anastopoulos.

Fragment et inachèvement

Bien que l’on puisse considérer le fragment comme une forme autonome – chaque texte, telle une « île qui se suffit à elle-même¹⁴¹ », ne présente-t-il pas un ensemble clos et cohérent? –, la majorité des théoriciens s’entend pour dire qu’il traduit une certaine forme d’inachèvement, en ce qu’il fait éclater l’idée classique de la mesure :

[l]e fragment, en effet, est par définition, par constitution pour ainsi dire, incomplet. Il est manque, absence. Il résulte d’une brisure. [...] La partie rappelle le tout, aspire à l’unité rompue. Bien des fragments insinuent, distillent souterrainement, imperceptiblement, comme une nostalgie. Il y a là une essentielle incomplétude. [...] Le fragment peut être prouvé comme une amputation. Il suscite alors, parfois de façon lancinante, comme un besoin, celui de la plénitude originelle¹⁴².

Privilégiant un certain minimalisme textuel et s’érigeant sur une esthétique du lapidaire, le fragment s’offrirait alors au lecteur tel un morceau de parole fragile qui tirerait profit

¹³⁸ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L’écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 241-242.

¹³⁹ *Ibid*, p. 73.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 58.

¹⁴¹ RIPOLL, Ricard. *L’écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives*, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 21-23 juin 2001, p. 18.

¹⁴² VAN DELFT, Louis. *Les Spectateurs de la vie – Généalogie du regard moraliste*, Sainte-Foy, Presses de l’Université Laval, 2005, p. 220-221.

de l'ellipse et du silence : « une véritable écriture de distillation¹⁴³ », nous dit Susini-Anastopoulos, où le « vide s'enfle [et] le silence se fait tonitruant¹⁴⁴ ». De fait, l'incomplétude qui caractérise le fragment semble s'être trouvée un espace d'expression privilégié entre les blancs typographiques, les failles aménagées du texte; qu'on pense ici à l'espacement entre les mots d'une ligne, à l'interligne, à la marge, ou encore à l'espace créé entre deux fragments, le blanc typographique désigne un vide et oriente la lecture, en quelque sorte : « quelque chose se brise, se fend, se bloque, se syncope. Le fragment vient ici graver dans le texte la défaillance du souffle et de la parole : un gouffre s'ouvre sous les mots¹⁴⁵ », constate Ricard Ripoll. De surcroît, contrairement à la nouvelle contemporaine qui, comme nous l'avons vu précédemment, apparaît plus complète que partielle, le fragment miserait plutôt sur l'éternel l'inachèvement, sorte de stratégie significative dont useraient certains écrivains pour « laisser parler le désastre¹⁴⁶ » :

le fragment n'est qu'un moyen, il ne constitue en rien une fin esthétique [...]. C'est pourquoi l'inachèvement du fragment [...] prend racine dans une position éthique : il ne faut pas réifier la beauté, mais « enregistrer les battements de la précarité »¹⁴⁷.

En ce sens, la principale différence entre la nouvelle et le fragment s'expliquerait surtout par le fait que la nouvelle relève de la métonymie (en prenant le tout pour la partie), tandis que le fragment, puisqu'il apparaît « détaché de son environnement naturel¹⁴⁸ » et

¹⁴³ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 109.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 98.

¹⁴⁵ RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives*, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 21-23 juin 2001, p. 282.

¹⁴⁶ GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 180.

¹⁴⁷ *Ibid*, 485.

¹⁴⁸ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 45.

sous-entend un tout implicite auquel le lecteur n'aura probablement jamais accès¹⁴⁹, relève de la synecdoque. « [É]tranger à l'idée de la totalité¹⁵⁰ », donc, ce dernier porterait la trace, tel un « texte chrysalide [qui] attend d'être fécondé¹⁵¹ », d'un récit qui ne peut advenir. Notons cependant que cette « totalité défaite¹⁵² » dont se targue le fragment ne peut que libérer des « îlots de sens¹⁵³ », comme l'explique María Dolores Picazo :

[I]e fragment réserve donc au lecteur un rôle plus actif que les longs développements qui épuisent leur matière, puisque l'inachèvement de la forme laisse quelque chose à penser. [...] Il y a, par conséquent, une certaine promotion du lecteur, contraint en quelque sorte de collaborer au texte [...] et d'en devenir une certaine manière co-auteur. Cette nouvelle relation à l'œuvre implique, tant pour le récepteur que pour le créateur, plus de liberté que n'en laissaient l'esthétique du fini et du développement complet¹⁵⁴.

Enfin, si le fragment semble s'inscrire – absence de complétude oblige – dans un régime particulier « entre l'écrivain, le lecteur et cet indicible que le dire signale¹⁵⁵ », notons également que le recours à ce type de forme brève pourrait être considéré comme une caractéristique de notre époque : « [d]ésormais, l'on s'intéresse à la lacune, à la perte, à l'inachevé¹⁵⁶ », observe Susini-Anastopoulos.

¹⁴⁹ Dans son essai, Minelle concède ainsi qu'il « ne serait pas question de fragment si ce qui nous reste n'avait pas fait partie de quelque chose d'autre qui, même *in absentia*, ne cesse d'être là en tant que vestige ou parfois, comme le disent certains critiques, en tant que ruine ». MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 46.

¹⁵⁰ GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 384.

¹⁵¹ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 118.

¹⁵² GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 63.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ DOLORES PICAZO, María. « Quelques effets de la persuasion littéraire », 2002, Universidad Complutense de Madrid, [En ligne], <http://revistas.ucm.es/fil/11399368/articulos/THEL0202110221A.PDF>, (Page consultée le 27 avril 2010).

¹⁵⁵ GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 81.

¹⁵⁶ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. « Fragment », DIDIER, Béatrice (dir.). *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 1239.

La nouvelle et le fragment : une rencontre féconde

Nous avons effectué, jusqu'à présent, un tour d'horizon relatif aux formes brèves en nous concentrant davantage sur la nouvelle et le fragment, deux formes qui, à première vue, possèdent des divergences profondes : pour le dire assez simplement, la nouvelle *construit* alors que le fragment, lui, *déconstruit*. Nous voici maintenant arrivés à la croisée des chemins; en effet, on remarque de plus en plus dans le paysage littéraire que la nouvelle contemporaine glisse vers le fragment : « la nouvelle assume [...] au cours des années 1980-1995 des caractères qui renvoient au fragment et à la fragmentation, à la parcellisation et à la fugacité¹⁵⁷ », précise Minelle dans son essai. Cette hybridité certaine, traduisant sans contredit une nouvelle façon d'appréhender le réel, se fait d'ailleurs sentir depuis les nombreuses réflexions des principaux intéressés, les nouvellistes eux-mêmes : « [p]our moi, s'inscrire dans un processus de production nouvellière, c'est choisir de fracturer son écriture¹⁵⁸ », affirme André Carpentier; quant à Claire Dé, elle y va plutôt d'une analogie à l'archéologie – « gratter, gratter, gratter, dépoussiérer¹⁵⁹ » –, laquelle rappelle l'extrême concision du fragment. De surcroît, si Robert Dion avance que « [l]es dernières décennies ont vu la nouvelle devenir une sorte de laboratoire d'écriture [...] propice aux expériences de condensation, de fragmentation et de discontinuité¹⁶⁰ », André Berthiaume insiste sur le fait que le lien entre nouvelle et

¹⁵⁷ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 60.

¹⁵⁸ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais », 2007, p. 16.

¹⁵⁹ DÉ, Claire. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 63.

¹⁶⁰ ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA. « Nouvelle », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 402.

fragment « ne cesse d'être révélateur¹⁶¹ ». Dans les pages qui suivent, nous nous pencherons donc sur ce nouveau rapport établi entre nouvelle et fragment, afin de mieux saisir en quoi l'esthétique fragmentaire, tant sur le plan formel que sur celui du contenu, influence la pratique nouvelle.

Fragmentation de la forme

L'insertion du fragmentaire au sein de la nouvelle contemporaine laisse plusieurs traces de fractures qui sont perceptibles sur la surface même du texte : récit émietté, syntaxe morcelée et discours décousu, tout se passe comme si, affirme Claudine Verley, « le texte se déconstrui[sai]t/reconstrui[sai]t dans l'espace même de la page¹⁶² ». L'essai de Minelle nous sera ici grandement utile pour rendre compte de ce phénomène, puisqu'il retrace les formes les plus fréquentes de fragmentation textuelle.

Tout d'abord, le découpage opéré par la nouvelle contemporaine peut présenter une première forme de fragmentation « lorsque le texte est parcellisé en plusieurs paragraphes [...] souvent très courts, parfois séparés par des signes (lignes, astérisques, chiffres romains...) ¹⁶³ ». Cette segmentation particulière du texte, fortement liée au mode scénique et au découpage filmique¹⁶⁴, pourrait d'une part refléter la psychologie de certains personnages (solitude, repli sur soi, etc.); mais cette forme en bribes s'inscrirait

¹⁶¹ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 35.

¹⁶² VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche, la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 142, 147.

¹⁶³ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 86.

¹⁶⁴ POIRIER, Guy et Pierre-Louis VAILLANCOURT. *Le bref et l'instantané – À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 150.

surtout sous le signe de la discontinuité, en ce qu'elle mimerait les pensées et le discontinu de la réalité et exigerait du lecteur « une “petite gymnastique mentale” en l’invitant au montage, au collage et à la recomposition¹⁶⁵ ».

L’aspect syntaxique de la nouvelle – « à savoir l’ordonnancement des phrases à l’intérieur des paragraphes¹⁶⁶ » – peut aussi présenter d’autres formes de fragmentation : comme l’explique Pierre Garrigues, l’esthétique fragmentaire « “brise” [...] le langage, le cours “normal” du discours, mais également la langue, la construction syntaxique “normale” de la phrase, de la ponctuation¹⁶⁷ ». Qu’il soit question de phrases très courtes et séparées par un signe de ponctuation, de phrases juxtaposées sans aucun signe de ponctuation ou encore de phrases tronquées et incomplètes, la fragmentation semble insuffler un nouveau rythme à la nouvelle contemporaine, présentant tantôt une suffocation de la parole, donnant parfois « l’impression d’une coulée unique¹⁶⁸ » ou encore, l’intuition qu’on « *tait quelque chose*¹⁶⁹ ». Au sein d’une nouvelle très brève, on comprendra donc que le rythme a ceci de significatif qu’il aide à la compréhension globale du texte, chaque mot valant son pesant d’or et une simple allitération, par exemple, pouvant signifier beaucoup.

Puisque la fragmentation se nourrit de la discontinuité, plusieurs textes présentent aussi une structure syntaxique qui, concède Minelle, est plus complexe à saisir :

¹⁶⁵ POIRIER, Guy et Pierre-Louis VAILLANCOURT. *Le bref et l’instantané – À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Éditions David, 2000, p. XIII-XIV.

¹⁶⁶ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d’univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L’instant même, 2010, p. 94.

¹⁶⁷ GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 48-49.

¹⁶⁸ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d’univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L’instant même, 2010, p. 96.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 102.

[c]e sont, dans la plupart des cas, des souvenirs ou des pensées qui subissent ce genre de traitement stylistique, selon les procédés de la pensée qui ne suit pas la logique syntaxique mais qui juxtapose des bribes de réflexion ou de souvenir, apparemment sans aucun ordre¹⁷⁰.

A-t-on besoin, ici, de réitérer le concept de la « pensée folle » défini par Françoise Susini-Anastopoulos et abordé précédemment dans la section vouée au fragment? Si la nouvelle contemporaine « tend de plus en plus à se rapprocher du discours de la pensée, du récit de pensée, de la parole humaine, qui se donne toujours dans un certain désordre¹⁷¹ », la parenté entre ces deux formes brèves semble difficile à nier. Plus encore, Minelle constate que le blanc typographique, procédé typique du fragment, se retrouve fréquemment dans diverses nouvelles :

[c]es pauses visuelles donnent un effet bien différent de la ponctuation normale. Le lecteur les perçoit presque comme des silences ou comme des soupirs émotifs; la phrase est marquée, mise en relief comme si les deux blancs jetaient de la lumière et de l'émotion sur celle-ci, la chargeant d'un poids plus lourd¹⁷².

Un dernier signe de fragmentation est également visible par le jeu des caractères : « [I]a plupart du temps, c'est l'italique qui imprime sa marque et déstabilise la "normalité" du texte¹⁷³ ». Enfin, si tous ces mécanismes de fragmentation permettent d'accentuer « cette impression de morcellement ou de dislocation¹⁷⁴ » qui semble aller de pair avec une certaine conception de la société contemporaine, précisons que les écrivains ont parfois recours à plus d'un mécanisme. De fait, comme l'avance Ricard Ripoll, « [c]ertaines

¹⁷⁰ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 96.

¹⁷¹ LORD, Michel. « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative », LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle – De la tradition à l'innovation*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nuit Blanche, 1997, p. 126.

¹⁷² MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 98.

¹⁷³ *Ibid*, p. 102.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 105.

écritures se construisent sur la nécessité fragmentaire; elles s'alimentent du bris, elles en sacralisent le geste, elles débouchent, finalement, sur un éclatement qui fait signe¹⁷⁵ ».

Quelques procédés réciproques

Nous avons précédemment abordé le fait que la nouvelle, puisqu'elle privilégie les zones d'ombre et prend le parti de ne pas tout dire, miserait généralement sur l'ellipse pour signifier davantage. Celle-ci resterait donc, avant toute chose, « l'indication d'une incertitude, d'un non-dit, d'un pas-tout-à-fait-abouti, qui contredit l'objectif totalisateur du roman¹⁷⁶ ». À ce propos, si Gilles Pellerin précise que cette forme « donne à voir quelque chose qu'elle se complaît toujours à dérober¹⁷⁷ », l'écrivaine Aude fait de l'ellipse l'un des critères essentiels relatif à la réussite d'une nouvelle : « [q]ue tout soit là mais, en même temps, que tout ne soit pas “donné”¹⁷⁸ », confie-t-elle. Ceci prévaut d'autant plus pour la nouvelle très brève, comme l'explique Laurent Berthiaume : « [d]ans la micronouvelle, le non-dit a préséance sur le dit. On ne lit pas la trame narrative, laquelle est pratiquement absente, mais on l'imagine à son goût personnel, à travers son propre imaginaire¹⁷⁹ ». En ce qui a trait au fragment, nous l'avons clairement identifié tel un morceau de parole fragile qui, par l'utilisation du blanc typographique, s'érigerait sur une esthétique du lapidaire : « [p]etite grappe de mots séparée d'une autre,

¹⁷⁵ RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 21-23 juin 2001, p. 361.

¹⁷⁶ PARATTE, Henri-Dominique. « L'architecture de la nouvelle : émergence d'un lieu vers ailleurs », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 19.

¹⁷⁷ PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, p. 176.

¹⁷⁸ AUDE. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 67.

¹⁷⁹ BERTHIAUME, Laurent. « La micronouvelle », *Érudit*, n° 74, 2006, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

le fragment n'existe pas sans le blanc. [...] Le noir et le blanc deviennent solidaires et complémentaires¹⁸⁰ ». Plus encore, ces ellipses visuelles orienteraient la lecture du fragment, la « zone de blanc [devenant à son tour] un lieu d'écriture¹⁸¹ » propice aux extrapolations :

[l]es auteurs de fragments nous apprennent qu'il peut y avoir un intérêt majeur pour l'esprit à dire moins, à savoir s'arrêter, à ne pas excéder [...]. Ce repli sur le peu, le presque rien, autorise la parole fragmentaire à deux types de fonctionnement. D'une part, il lui est accordé un droit à l'expansion, au déploiement dans le silence qui lui sert de faire-valoir et de caisse de résonance. [...] D'autre part, le silence qui économise la parole lui confère davantage de substance. Choissant l'acuité contre l'exhaustivité, la disruption fragmentaire est à la fois plus statique et plus dynamique que la parole continue, plus stationnaire et plus mobile, plus fixe et plus fugace, en un mot « suspendue »¹⁸².

Il y aurait donc là une importante similitude entre ces deux formes brèves, entre ces deux

« mosaïque[s] à trous¹⁸³ », comme l'explique Minelle :

[l]e blanc, typique des textes fragmentaires et qui suggère un contexte disparu, s'unit ici à la vocation synthétique de la nouvelle qui, elle aussi, laisse volontiers des « trous » dans la narration : une fonction similaire dans la nouvelle, en effet, est assumée par les ellipses et les paralipses sur le plan du contenu, qu'il faut encore une fois interpréter de façon correcte. Ce n'est pas le rythme du récit qui doit être perçu, mais le sens [...]¹⁸⁴.

L'implicite apparaissant dès lors comme « l'envers nécessaire du récit bref¹⁸⁵ », nouvellistes et auteurs de fragments opèreraient donc tous deux pour le silence comme

¹⁸⁰ DUSCHENE, Alain et Thierry LEGUAY. *Les petits papiers – Écrire des textes courts*, Baume-les-Dames, Éditions Magnard, Coll. « Petite fabrique de littérature », 1991, p. 39.

¹⁸¹ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p.102.

¹⁸² SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 223-224.

¹⁸³ CHOL, Isabelle (dir.). *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 19.

¹⁸⁴ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 78.

¹⁸⁵ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 154.

mode d'expression privilégié; un silence parlant qui, précisons-le, inviterait davantage au prolongement en agissant « comme un amplificateur de ce qui est tu¹⁸⁶ ».

De plus, si l'acte de faire bref exige une lecture longue, la nouvelle contemporaine et le fragment semblent avoir ceci en commun qu'ils privilégient l'évocation à la description. Ces deux formes useraient d'ailleurs de la condensation, procédé littéraire se définissant comme suit :

[f]ormation caractéristique de l'inconscient, la condensation résulte d'un travail de « compression », dont Freud dit qu'il est essentiellement différent d'un simple résumé. [...] Le travail de condensation métaphorique se distingue ainsi du déplacement métonymique par le type de transposition qu'il instaure : il met en oeuvre des représentations qui « insistent », des représentations qui ont du rapport entre elles quant au contenu, non des représentations qui sont seulement entrées en connexion historiquement avec d'autres. La condensation ramène à un texte, voire à un terme unique, qui ne cesse de s'alourdir de sens en devenant paradigmatique [...] ¹⁸⁷.

En obligeant l'écrivain à opérer par sélection, c'est-à-dire à procéder par une série de choix visant à ne dévoiler que certains éléments signifiants, nouvelle et fragment utiliseraient donc le langage pour « se parer d'une esthétique[,] mais aussi pour accroître [leur] pouvoir évocateur [et] se saturer de sens¹⁸⁸ ». En outre, puisque chaque terme peut « trouver sa résonance¹⁸⁹ » dans l'espace du récit bref, l'auteur de fragments chercherait donc, à l'instar du nouvelliste, à resserrer de façon significative son écriture, voire à

¹⁸⁶ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 126.

¹⁸⁷ SOLLERS, Philippe. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Albin Michel, 2001, p. 81-82.

¹⁸⁸ BONNELL, René. *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Manya, 1991, p. 55.

¹⁸⁹ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 150.

clure son texte sur lui-même « comme un hérisson¹⁹⁰ », afin d'en élever la portée symbolique.

Ces quelques procédés réciproques nous conduisent ainsi au seuil de l'affirmation suivante : la nouvelle et le fragment, par leur recherche constante d'équilibre entre le langage et le silence, entre la forme et le rythme, comportent une résonance poétique. Et signalons à juste titre que la forme poétique, à l'instar de celles qui nous intéressent, a subi des transformations majeures et significatives au fil du temps. Comme l'explique Jean Milly dans son ouvrage :

les acceptions de « poésie » se sont, surtout à l'époque moderne, modifiées et étendues. [...] Le genre du poème en prose est venu produire une contamination des deux formes du discours littéraire, empruntant le déroulement rectiligne du discours prosaïque, mais respectant la brève dimension du poème. La poésie ne consiste donc pas en une disposition particulière, en un découpage isométrique du discours. Elle soumet ce dernier à des traitements formels beaucoup plus variés, en même temps que les notions de thématique poétique, d'activité poétique, mettent l'accent sur les contenus et sur le travail particulier du poète¹⁹¹.

Du point de vue de la nouvelle, les théoriciens et praticiens qui reconnaissent cette « coïncidence de la poésie et de la prose¹⁹² » sont effectivement nombreux; dans sa volonté de cerner l'essence du genre novellier, Pierre Tibi en arrive ainsi au constat suivant :

[I]es deux traits fondamentaux de la brièveté et de la narrativité combinées nous permettent de caractériser topologiquement la

¹⁹⁰ SCHLEGEL, Friedrich. « Fragments critiques », LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY. *L'absolu littéraire – Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 126.

¹⁹¹ MILLY, Jean. *Poétique des textes – une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Domont, Éditions Armand Colin, 2005, p. 221-222.

¹⁹² VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche, la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 148.

nouvelle. De ce point de vue, on peut considérer qu'elle se situe à mi-chemin d'un ensemble de formes – telles que poème lyrique, sonnet, poème en prose – qui ont comme propriété commune d'être brèves et non-narratives, et d'un genre unique : le roman, qui possède les qualifications inverses : grande amplitude et narrativité. L'originalité de la nouvelle est qu'elle joue simultanément sur les deux claviers de la brièveté et de la narrativité dont les polarités sont chez elle toutes deux positives [...]. [I] résulte que la nouvelle se situe *grosso modo* entre deux pôles antithétiques : le pôle poétique et le pôle narratif. Pour ce qui est du premier, la brièveté inhérente au genre facilite, comme dans le poème, la mise en rapport et le regroupement d'éléments épars dans le texte, de sorte que la nouvelle devient justifiable des procédures d'analyse généralement appliquées à la poésie et visant à dégager des constellations verbales, des champs sémantiques ou thématiques, des réseaux d'images, bref tout ce qui ressortit à un ordre spatial, par opposition à l'ordre temporel que privilégie, au contraire, le pôle narratif¹⁹³.

Par ailleurs, les remarques de Jacques Flamand concernant la forme poétique, cet art pluriel à la fois porteur « d'un sens dit et d'un sens non-dit¹⁹⁴ », nous apparaissent intimement liées : la poésie, précise-t-il, communique « une impression, un sentiment, une émotion esthétique [...] par la force évocatrice d'un au-delà, d'un par-delà les choses¹⁹⁵ ». Nous sommes donc très près, on le voit, des conclusions d'Henri-Dominique

Paratte concernant l'architecture de la nouvelle :

celle-ci reste, avant toute chose, l'indication d'une incertitude, d'un non-dit, d'un pas-tout-à-fait-abouti [...]. L'architecture de la nouvelle : concision, intensité, économie de moyens narratifs pour en arriver à la vision la plus immédiate, la plus complète, et en même temps la conscience que cette vision débouche [...] sur la douloureuse impossibilité de faire coïncider le signifié du discours avec la réalité, qui sera toujours en deçà, ou au-delà¹⁹⁶.

¹⁹³ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 13-14.

¹⁹⁴ FLAMAND, Jacques. *La poésie, art pluriel*, Ottawa, Éditions Du Vermillon, Coll. « Essais et recherches », 1991, p. 20.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ PARATTE, Henri-Dominique. « L'architecture de la nouvelle : émergence d'un lieu vers ailleurs », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 19, 29.

Il en va de même pour le fragment, ce morceau de langage qui sollicite l'imaginaire et qui, par sa nature inachevée, s'ouvre à des interprétations¹⁹⁷ multiples : tantôt « arme au service de la beauté¹⁹⁸ » tantôt objet « d'une précieuse rareté¹⁹⁹ », celui-ci exigerait d'ailleurs, précise Pierre Garrigues, « une maîtrise de l'ordre et du désordre de la langue qu'il met en espace²⁰⁰ ». Art de la minutie et du langage, donc, la forme fragmentaire doit surtout s'entendre comme le résultat d'un choix esthétique et poétique; en cela, les réflexions d'Ingrid Astier nous apparaissent fort éclairantes :

[l]'écriture fragmentaire bouleverse le paysage et l'architecture de la littérature [...] [et] s'assortit de l'illumination : elle est exercice de la lucidité, d'une plongée sans concession par-delà le voile des apparences, mais aussi d'un enthousiasme, parfois non sans ambivalence, pour les courts-circuits du langage. [...] Proche de la poésie, l'écriture fragmentaire, à rebours de la prose, n'est pas orientée, n'étant pas inféodée à l'argumentation. Elle tient la ligne droite en horreur, plus à l'aise dans l'éparmothose, le retour obsessionnel et l'art de la nuance, infinie palette qui gomme, corrige et contredit²⁰¹.

En conséquence, quelle que soit la forme privilégiée par l'écrivain entre nouvelle et fragment, on comprendra que ce dernier, forcément, doive composer avec les caractéristiques de la poésie contemporaine : « [c]hoisir le peu et le petit, même relatifs, c'est toujours se déclarer solidaire de l'orfèvre plutôt que de l'architecte ou du bâtisseur.

¹⁹⁷ Citons à ce propos Ginette Michaud : « [l]e texte de fragments impose des sens, mais il laisse peut-être le lecteur davantage libre des effractions de sa lecture ». MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, p. 284.

¹⁹⁸ GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 111.

¹⁹⁹ RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives*, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 21-23 juin 2001, p. 34.

²⁰⁰ GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 43.

²⁰¹ ASTIER, Ingrid. « L'écriture fragmentaire chez Cioran, traversée solitaire d'un élégiaque », *Alkemie*, revue trimestrielle de littérature et philosophie, Editura Bastion, n° 2, novembre 2008, p. 69-72.

C'est préférer la ciselure du mot, de la vignette, de la médaille, au tracé des perspectives grandioses et des vastes ensembles²⁰² ».

Fragmentation du contenu

Le lien entre le fragment et la nouvelle est également visible sur le plan du contenu, l'écriture fragmentaire se frayant un chemin « au niveau de la *fabula*, des personnages, du temps et de l'espace²⁰³ ». Revenons quelque peu sur cette notion d'instant, abordée précédemment : si la nouvelle contemporaine, comme l'affirme Monique Proulx, pourrait s'apparenter à un « morceau de vie dont on a extrait impeccablement la moelle²⁰⁴ », María Dolores Picazo note que l'auteur de fragments, en ce qu'il privilégie une forme tranchante et incisive, pénètre à la manière d'un anatomiste « jusqu'à l'os, jusqu'au nerf, jusqu'au linéament²⁰⁵ ». Il semble y avoir là une heureuse coïncidence, nouvelle et fragment se prêtant tous deux à la « narration de portions de réalités très réduites²⁰⁶ ». Dès lors, s'interroge Lise Gauvin,

[a]-t-on besoin d'ajouter que la nouvelle est l'art par excellence du fragment? De portions d'univers en fragments de récits qui sont autant de coupes prélevées sur l'ordonnance du monde et que le narrateur, discret et peu évaluatif, propose à l'intelligence du lecteur²⁰⁷.

²⁰² SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 101.

²⁰³ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 109.

²⁰⁴ PROULX, Monique. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 67.

²⁰⁵ DOLORES PICAZO, María. « Quelques effets de la persuasion littéraire », 2002, Universidad Complutense de Madrid, [En ligne], <http://revistas.ucm.es/fll/11399368/articulos/THEL0202110221A.PDF>, (Page consultée le 27 avril 2010).

²⁰⁶ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 116.

²⁰⁷ GAUVIN, Lise. « La nouvelle : un art urbain? », *Tangence : Montréal et Vancouver : parcours urbains dans la littérature et le cinéma*, n° 48, 1995, p. 153.

Ces deux formes s'inscriraient donc dans un rapport métonymique semblable, en ce qu'elles privilégieraient, par leur vision parcellaire, la partie au tout : « faisons du monde une série de micro-lectures, réduisons-le en instantanés [...], découpons l'univers en petits segments pour échapper ainsi à la tyrannie du Tout inconnaissable²⁰⁸ ».

Par ailleurs, l'apport du fragmentaire dans la nouvelle contemporaine se perçoit également à travers la figure du personnage. Rarement introduite par le narrateur, celle-ci est souvent désignée de manière laconique, explique Daniel Grojnowski :

[a]vec la promotion des « personnes » pronominales, (« il », « je ») ou la conversion du héros en simple patronyme, le personnage perd l'essentiel de sa consistance. Nom propre, troisième ou première personne du singulier, il se dilue dans le territoire du texte²⁰⁹.

Plus encore, on pourrait avancer que le protagoniste de la nouvelle contemporaine, dans toutes les sphères de sa vie, marche constamment sur des œufs. De fait, si la cellule familiale devient le lieu où « les conflits s'exacerbent²¹⁰ », les liens affectifs et amicaux, tout comme les relations conjugales, ne sauraient être des remparts plus sûrs :

[I]a famille était au centre de la société traditionnelle et de la littérature. Ici, elle tend à être absente ou disloquée. Sa dégradation s'accroît plus que jamais. [...] La sexualité apparaît dans le malaise et l'empotement [...]. L'amour y est une maladie qui tue ou qui rend fou. [...] Si l'on se fie à ce que nous en disent les nouvellistes, entre les sexes rien ne va plus. [...] Bref, le couple des nouvellistes est en crise. Il éclate à chaque page²¹¹.

²⁰⁸ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.111.

²⁰⁹ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 112.

²¹⁰ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 139.

²¹¹ BRULOTTE, Gaëtan. « La nouvelle québécoise : son histoire particulière et ses spécificités contemporaines », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 93-95.

En revanche, le thème de la solitude semble être le moteur de plusieurs nouvelles contemporaines, d'autant plus que celui-ci se présente sous diverses formes; alors que l'esseulement conduit – plus souvent qu'autrement – « au désarroi, à l'alcoolisme, à la folie, à la dépression, à la marginalité sociale [voire] à la prison [et] au suicide²¹² », Gaëtan Brulotte remarque une tout autre tendance, laquelle recommence à se faire jour :

[d]ans les années fin de siècle, on sort sa boîte à souvenirs du placard, au fond duquel on l'avait bien enfouie dans les années 1980 alors que le passé ne semblait plus intéresser personne. Les personnages se plongent avec malaise ou délectation dans leur passé personnel et dans leurs scènes d'enfance²¹³.

Ici, le lien entre la nouvelle contemporaine et le fragment, si l'on tient compte de l'importance accordée à la mémoire et au souvenir, semble se préciser une fois de plus : « [p]lusieurs s'élèvent contre la vie agitée et distraite qui est le mal gris de notre temps, et préfèrent la lenteur, la concentration, l'étude patiente de soi, des paysages et des villes, la contemplation approfondie des choses²¹⁴ », ajoute Brulotte. En ce sens, le rapport problématique unissant le personnage au monde traduirait surtout, conclut Minelle, une certaine conjoncture socioculturelle particulière au Québec : « après 1980, il y a une sorte de fragmentation de la société, une individualisation, comme si tous [les protagonistes des nouvelles] devenaient en quelque sorte des fragments²¹⁵ ».

²¹² BRULOTTE, Gaëtan. « La nouvelle québécoise : son histoire particulière et ses spécificités contemporaines », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 93.

²¹³ *Ibid.*, p. 97.

²¹⁴ *Ibidem.*

²¹⁵ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 133.

Enfin, notons que les notions du temps et de l'espace, qui semblent se dérober à « toute tentative de peinture fidèle²¹⁶ », subissent également les influences de la forme fragmentaire. Au monde hachuré et elliptique de la nouvelle contemporaine correspondraient donc un décor et une temporalité réciproques, comme l'explique Brulotte :

[I]a nouvelle bouscule les grands principes qui régissent notre monde. [...] On y fournit des images indécises du réel, qui perd sa définition claire, condamné qu'il est par l'hallucination, la folie. L'esthétique réaliste a cédé la place à l'esthétique de l'absurde, avec un net primat de la vision intérieure sur la réalité objective. On a affaire à des consciences vacillantes ou absentes qui confondent le rêve et la réalité ou s'enferment dans quelque étrange obsession²¹⁷.

Constituant une sorte de projection du monde intérieur des protagonistes, la nouvelle favoriserait donc « l'évocation de lieux imaginaires, peu référentiels et hautement subjectifs²¹⁸ » et proposerait une vision « forcément fragmentaire, partielle, individualisée²¹⁹ » d'une réalité soudainement devenue malléable. Dans son essai paru en 2009, Christiane Lahaie parle même d'une « non-représentation » du lieu, et souligne d'ailleurs ce point important : « [d]ans la nouvelle, plus qu'ailleurs, on fait confiance au lecteur et à son "atlas". Il revient à celui-ci de lire l'espace, de se le représenter en puisant dans ses propres repères, voire dans ses propres clichés²²⁰ ».

²¹⁶ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 156.

²¹⁷ BRULOTTE, Gaëtan. « La nouvelle québécoise : son histoire particulière et ses spécificités contemporaines », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 94.

²¹⁸ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, quatrième de couverture.

²¹⁹ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 155.

²²⁰ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 419.

Certes, il convient de souligner ici ce que plusieurs théoriciens ont remarqué : une très grande majorité de nouvelles choisit presque toujours un décor urbain afin de camper ses personnages, lequel permet de reproduire la fragmentation de la vie contemporaine, à savoir la « trajectivité folle de notre ère²²¹ ». Si ces « univers chaotiques, nomades aux connexions lâches²²² » rendent d'une part possible l'anonymat – « le fait de disparaître parmi la multitude des gens et des édifices²²³ » –, ceux-ci permettent également d'exploiter les deux typologies d'espaces que sont les lieux clos et les lieux publics (ou « non-lieux²²⁴ »). Les espaces clos, tels la chambre, l'appartement ou la maison²²⁵, présenteraient cependant une certaine forme d'ambiguïté, tantôt « protection ou prison²²⁶ »; plus encore, Minelle souligne que « [l]es tragédies modernes se jouent souvent “entre quatre murs” d'où elles ne sortiront pas²²⁷ ». Quant aux espaces publics ou aux non-lieux – ces endroits « où les personnages ne font que transiter et qui n'ont aucune marque “personnalisante”²²⁸ » tels les hôtels, les gares, les wagons²²⁹ – ceux-ci seraient tout indiqués « pour saisir la fulgurance de l'instant, pour capter un moment et le

²²¹ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 418.

²²² ROBIN, Régine. « Le texte cyborg », *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000, p. 31, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/005262ar>, (Page consultée le 28 avril 2010).

²²³ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 161.

²²⁴ À ce sujet, on pourra consulter cet ouvrage significatif de Marc Auger : *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. : « Librairie du XX^e siècle », 149 p.

²²⁵ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 67.

²²⁶ *Ibid.*, p. 418.

²²⁷ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 165.

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 67.

soustraire au flux du temps²³⁰ ». Dans tous les cas, notons ces quelques hypothèses de Lahaie, qui à notre avis s'avèrent très justes :

on peut supposer que le personnage reste prisonnier des lieux, bien plus qu'il ne les investit dans le but avoué de se les approprier. Il peut également chercher à fuir le lieu qui menace de l'avaloir, mais on peut parier qu'il ne sera pas davantage capable d'en habiter un autre²³¹.

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons donc affirmer, à l'instar de Minelle, que la nouvelle contemporaine est « le miroir parfait du malaise traduit par l'esthétique fragmentaire²³² », puisqu' « aucune expérience ne semble suffire, aucun lieu ne donne la certitude du bonheur²³³ ».

Le recueil, une fragmentation exacerbée

Mais la fragmentation au sein de la nouvelle contemporaine ne saurait se restreindre qu'au texte individuel : « [r]isquons cette formule : la nouvelle ne vient jamais seule. Les cas sont rarissimes, en effet, où la nouvelle apparaît comme un tout livresque autosuffisant et clos sur lui-même²³⁴ ». En outre, si certaines nouvelles déjà parues en revue semblent a priori accomplies et autonomes, Minelle précise que leur publication en recueil « les recontextualise et les modifie²³⁵ ». La perspective plus vaste du recueil, cette

²³⁰ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 165.

²³¹ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 67.

²³² MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 170.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais », 2007, p. 17.

²³⁵ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 181.

forme « soumis[e] au régime de polytextualité²³⁶ », jouit d'ailleurs d'une « attention grandissante²³⁷ » auprès des théoriciens :

[q]u'est-ce donc qu'un recueil de nouvelles? Essentiellement, une composition, c'est-à-dire l'assemblage d'un certain nombre de fragments (les nouvelles particulières) à l'intérieur d'un tout structuré, cohérent, ou du moins considéré comme tel. Mais c'est une composition paradoxale, en ce sens qu'elle doit réunir les fragments, établir entre eux un rapport aussi étroit que possible, mais leur laisser en même temps un degré relativement élevé d'autonomie²³⁸.

Ouvrage composite donc, voire « prismatique²³⁹ », le recueil de nouvelles exacerbe la fragmentation et se caractériserait principalement par la discontinuité de son contenu : « [é]crire des nouvelles, c'est [...] écrire par fragments; c'est s'opposer au continu²⁴⁰ ». D'un point de vue créatif, la composition d'un recueil aurait dès lors ceci de particulier qu'elle enjoindrait le nouvelliste à « commencer et finir souvent », pour reprendre une expression chère à André Carpentier :

il y a un fantasme de discontinuité qui est toujours au travail : faire autre chose, et autre chose encore, ou, pour mieux dire : se répéter – puisqu'il le faut –, mais autrement. [...] Penser nouvellièrement, c'est penser dans une suite aléatoire de brièvetés²⁴¹.

Ceci prévaut d'autant plus pour la micronouvelle, où l'écrivain, comme l'avance Laurent Berthiaume, doit posséder un imaginaire riche et à toute épreuve : « [c]e n'est pas une seule idée avec de multiples rebondissements qu'il faut, mais beaucoup d'idées

²³⁶ AUDET, René. *Des textes à l'œuvre – La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 26.

²³⁷ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 171.

²³⁸ RICARD, François « Le recueil », *Études françaises*, vol.12, n° 1-2, avril 1976, p. 121.

²³⁹ PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, p. 69.

²⁴⁰ CARPENTIER, André. « Réflexions sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66, mai 1987, p. 38.

²⁴¹ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais » 2007, p. 22.

indépendantes, et qui ne rebondissent qu'une seule fois²⁴² ». Difficultés, certes, de ne pas sombrer dans la répétition à outrance et de laisser son lecteur, mais également plaisir, sommes-nous tentés de rajouter, de la collection et de l'assemblage : car le nouvelliste, ce fragmentateur, architecte et « chercheur de formes²⁴³ », ne saurait s'adonner à la composition de son recueil qu'avec « un soin très attentif²⁴⁴ » visant à créer le « mirage d'une certaine relation entre [s]es textes²⁴⁵ »; en effet, l'orchestration de motifs récurrents et l'organisation d'un système d'échos au sein des différentes nouvelles d'un même recueil généreraient un « entre-texte » très parlant, sorte de « lecture infra- et interfragmentaire, qui procéderait non pas selon l'ordre de succession des séquences mais par bonds, par analogie et contamination²⁴⁶ », précise Susini-Anastopoulos. De surcroît, et puisque le recueil serait le « modèle même du livre qui ne lie pas, ne contraint pas, n'enferme pas²⁴⁷ », on comprendra que sa lecture nécessite également certaines aptitudes cognitives :

[I]a nouvelle force à commencer et à finir souvent la lecture, dans les virages les plus difficiles à négocier, dans les lieux les plus risqués du texte, soit la lancée (l'incipit) et l'arrivée (l'excipit). Entre les deux, la route est courte et plus serpentée qu'il n'y

²⁴² BERTHIAUME, Laurent. « La micronouvelle », *Érudit*, n° 74, 2006, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

²⁴³ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais » 2007, p. 26.

²⁴⁴ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 173.

²⁴⁵ AUDET, René. *Des textes à l'œuvre – La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 16.

²⁴⁶ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 158.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 150. Voir également l'analogie proposée par Jean-Pierre Boucher : « [I]e nouvelliste ne fournit à son lecteur que les pièces d'un puzzle (chacune des nouvelles) susceptibles d'être assemblées de plusieurs manières. [...] Il émane de tout recueil de nouvelles un air de liberté et de disponibilité ». BOUCHER, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelles – Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Éditions Fides, 1992, p. 13.

paraît, sans compter que l'entrechoquement des textes produit une vision fracassante du monde²⁴⁸.

Par ailleurs, bien que plusieurs éléments péritextuels semblent parfois offrir quelques clés de lectures – le choix d'un titre original et rassembleur annonçant l'unité du recueil, l'insertion de citations en exergue, la division en sections précises de la table des matières²⁴⁹ –, Minelle note toutefois que certains recueils prévoient un parcours plus libre, le « rapport entre les textes n'[étant] pas figé ou en équilibre parfait²⁵⁰ »; dans ce cas, poursuit-elle,

la métaphore la plus appropriée est celle de la mosaïque, c'est-à-dire que le lecteur reçoit toutes les pièces nécessaires à la reconstruction du tableau (d'un tableau, à vrai dire) mais qu'il peut en choisir la position ainsi que l'ordre à suivre : à la rigueur, des dizaines (ou des centaines, ou des milliers) de combinaisons sont possibles²⁵¹.

Cette plus grande autonomie conférée au lecteur semble d'ailleurs plaire à plus d'un nouvelliste : alors que Gilles Pellerin s'avoue « séduit par l'idée que le recueil puisse être lu dans le désordre, [...] que tous les chemins puissent mener à Rome²⁵² », André Carpentier admet aussi aimer « ces recueils délinquants qui refusent de feindre un ordre, qui renoncent au mensonge du système, [...] qui trouvent leur unité dans la seule force du style et de la manière propre de raconter²⁵³ ». Enfin, Minelle précise que ce type de

²⁴⁸ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais » 2007, p. 21.

²⁴⁹ À cet effet, Audet note que « les textes disposés dans un recueil forment une séquence qui ne peut être niée. Déjà, la structuration par sous-recueils, par sections à l'intérieur du recueil laisse entendre que les textes ne sont pas totalement "intervertissables" certains profitant de leur proximité ». AUDET, René. *Des textes à l'œuvre – La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 108-109.

²⁵⁰ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 214.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 204.

²⁵² PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, p. 150.

²⁵³ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais » 2007, p. 28.

forme brève, dont la mise en recueil résulte de choix esthétiques et sémantiques très précis, s'avère être « l'expression littéraire qui s'harmonise le mieux avec son temps²⁵⁴ ».

²⁵⁴ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 215.

CHAPITRE 2

Il faut être de son temps, toujours. Ce n'est pas parce que j'ai soixante ans que je vais être le plus ancien de mon époque.

- Hugues Corriveau, « Dévorante contemporanéité », *Voir*

Les récits fragmentés d'Hugues Corriveau

Poète, essayiste, romancier et critique, Hugues Corriveau est un écrivain chevronné, « l'un de [ceux qui sont] venus à la nouvelle après avoir donné une œuvre abondante dans d'autres formes²⁵⁵ ». Avec *Autour des gares*, publication couronnée par le prestigieux prix Adrienne-Choquette en 1991 et chaudement saluée par la critique, Corriveau a signé un premier recueil qui déjà confirmait sa passion pour le genre bref, en nous transportant hors des sentiers battus de la pratique nouvelle : de fait, en plus de construire son recueil sur cent nouvelles exploitant toutes la thématique ferroviaire, l'écrivain s'est imposé « une contrainte oulipienne, celle qui consiste à intégrer dans chaque nouvelle une citation d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust²⁵⁶ ». Quelque dix années plus tard, Corriveau renoue avec le modèle des cent récits dans *Troublant* et réitère, par ce recueil fractionné en cinq parties distinctes²⁵⁷, son penchant pour la contrainte : « [o]n ne peut plus formaliste, *Troublant* relève du défi littéraire, celui d'écrire cent histoires de deux pages exprimant, à partir de menus matériaux, autant

²⁵⁵ INSTANT MÊME éd. « Hugues Corriveau », [En ligne], <http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewAuthor.aspx?id=335>, (Page consultée le 16 novembre 2010).

²⁵⁶ LORD, Michel. *Brèves implosions narratives: La nouvelle québécoise 1940-2000*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2009, p. 257-258.

²⁵⁷ « Entre eux », « Une petite fille de rien », « Cruautés », « Angoisses » et « Pensées de voyage ».

de moments de crise, de rupture²⁵⁸ ». Mettant en scène des mondes à la charpente minimaliste qui volent en éclats, l'œuvre conjugue à merveille concision et intensité et se distingue, en ce sens, par son « caractère incisif et dur²⁵⁹ »; en cela, elle s'inscrit sans contredit sous le signe de « la réaction, de l'émotion qui dérange fortement, qui trouble, qui jette dans la confusion²⁶⁰ ». Ainsi le précise Michel Lord :

[l]'écriture et l'imaginaire de Corriveau sont ainsi faits qu'ils marquent, déchirent, construisent ou déconstruisent le monde du réel et des rêves à petits et à grands coups de scalpel. Et ils rappellent le plus souvent l'image de la fin. Encore une fois, Corriveau collectionne fragments et morceaux de vie et de mort²⁶¹.

Or, s'il est une tout autre confusion qui ressort de ce recueil pour le moins particulier, il s'agit bien du fameux sous-titre – « Cent récits » – visible depuis la page couverture : pourquoi avoir choisi délibérément cette dénomination générale alors que, dans les faits, on reconnaît que Corriveau ait bel et bien creusé son « nid dans la nouvelle²⁶² », en y inscrivant « sa marque de manière indélébile, incisive²⁶³ »? *Troublant* rassemble-t-il en ses pages des nouvelles littéraires, au même titre que ses précédents recueils *Autour des gares* (1991), *Courants dangereux* (1994), *Attention tu dors debout* (1996) et *Le ramasseur de souffle* (1999) ou, au contraire, s'érige-t-il sur des récits qui, à coup sûr, brisent les conventions narratives de la nouvelle?

²⁵⁸ MALAVOY-RACINE, Tristan. « Troublant », 17 janvier 2002, *Voir*, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=19369>, (Page consultée le 26 avril 2010).

²⁵⁹ LORD, Michel. *Brèves implosions narratives : La nouvelle québécoise 1940-2000*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2009, p. 270.

²⁶⁰ *Ibid*, p. 270-271.

²⁶¹ *Ibid*, p. 267-268.

²⁶² LORD, Michel. « Quelques coups de scalpel bien assenés », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 75, 1994, p. 45.

²⁶³ *Ibidem*.

Jouons franc jeu : par leurs situations « complètes » esquissées en quelques lignes, leurs mises en récits d'événements singuliers qui « troublent » à la lecture et leurs personnages plongés *in medias res* dans des instants problématiques, les récits de *Troublant* possèdent une parenté indéniable avec le genre narratif bref qu'est la nouvelle. D'emblée, nous savons que Corriveau, par les diverses contraintes qu'il s'impose, transgresse volontiers les frontières dans une « recherche inextinguible de la nouveauté à tout prix²⁶⁴ »; nous le savons également lucide, en ce qu'il souhaite conquérir les territoires d'une littérature *autre* : « je dois impérativement me mettre en marge si je veux parvenir à une voix qui me soit propre²⁶⁵ », confiait-il dans son essai autobiographique. Dans le présent chapitre, nous tenterons donc de rapprocher l'œuvre de Corriveau au nouveau rapport établi entre la nouvelle et le fragment, tel que nous l'avons vu précédemment. Pour ce faire, nous avons sélectionné dix récits, lesquels seront, à la lumière des différentes notions abordées dans le chapitre précédent, analysés par groupes de deux²⁶⁶ : « La fontanelle » et « La poupée sans main » en regard de la fragmentation de la forme, « La maison chauve » et « Les camarades » en ce qui concerne les personnages, « Au Musée de l'eau » et « Au retour du théâtre » pour ce qui se rapporte à la temporalité, « La panne » et « Le globe

²⁶⁴ CORRIVEAU, Hugues. *Hors frontières*, Montréal, Éditions Léméac, Coll. « Ici l'ailleurs », 2003, p. 106.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 103.

²⁶⁶ La sélection de ces récits relève de choix purement personnels et subjectifs : après analyse de ces textes, nous les avons donc groupés en tenant compte des caractéristiques dominantes qu'ils présentaient. L'œuvre de Corriveau étant très riche, il aurait bien sûr pu en être tout autrement : nous aurions pu, par exemple, nous en tenir aux textes d'une seule partie de l'œuvre ou, encore, n'étudier que quelques récits, les uns à la suite des autres. Ceci dit, dans la mesure où nous souhaitons parvenir à illustrer concrètement – par une microanalyse la plus complète possible – l'interaction entre la nouvelle et le fragment, grouper ainsi les textes que nous avons retenus nous a semblé le choix le plus approprié.

terrestre » quant à l'espace et au décor et, enfin, « Les Adieux » et « Elle joue faux » en ce qui a trait à leur résonance poétique²⁶⁷.

Des mises en page éclatées

Tenons-nous-le pour dit : nul besoin d'aller bien loin pour observer la présence du fragmentaire au sein des cent récits brefs qui composent *Troublant*, puisque celle-ci se trouve *a priori* perceptible sur la surface même du texte, par la division des récits en plusieurs paragraphes²⁶⁸. Ce premier signe de fragmentation, qui déjà marque « l'enfonçure, la brisure, la coupure, la césure [en déchirant] un continu d'espace ou de temps²⁶⁹ », commanderait donc une lecture des plus ciblées. Tel que l'avancent Liliane Louvel et Claudine Verley à propos de la nouvelle contemporaine :

[I]a *mise en espace du texte* se constitue en avertissement au lecteur et affirme la présence d'une volonté qui choisit les mots, les lettres, les caractères, les signes de ponctuation, les blancs, bref, organise toutes les ressources matérielles qui servent à marquer le papier. C'est à *une opération de régie* que l'on assiste, sorte de mise en scène de la feuille blanche²⁷⁰.

L'émiettement du texte en paragraphes très brefs ne saurait donc être, chez Corriveau, le résultat d'un geste arbitraire : comme nous aurons l'occasion de le constater un peu plus

²⁶⁷ L'analyse de ces deux récits sera principalement appuyée sur les travaux de Pierre Tibi, qui a entre autres effectué, dans « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », certains rapprochements entre nouvelle et poésie. TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 9-78.

²⁶⁸ Si l'on tient compte des dix récits étudiés dans ce chapitre, force est de constater que le découpage opéré par Corriveau demeure sensiblement le même : alors que les récits « La fontanelle », « La poupée sans main », « La panne » et « Le globe terrestre » comptent chacun huit paragraphes, les récits « La maison chauve », « Les camarades » et « Au retour du théâtre » en contiennent neuf, les récits « Les Adieux » et « Elle joue faux », dix, et « Au Musée de l'eau », douze.

²⁶⁹ HORACE, Stéphanie, « Histoire de Claude Simon : le fragment comme espace de silence », RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives*, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 21-23 juin 2001, p. 277.

²⁷⁰ LOUVEL, Liliane et CLAUDINE VERLEY. *Introduction à l'étude de la nouvelle – Littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Coll. « Amphi 7 », 1993, p. 48.

loin, cette structure brisée – voire ces « mises en page tordues²⁷¹ » – permet à l'écrivain de livrer une « “leçon” voilée²⁷² » au lecteur, en « ménage[ant] un flou, une sorte d'entre-lignes très parlant²⁷³ » se présentant sous forme de trous, de « cases laissées vides²⁷⁴ » dans la narration. D'un récit à l'autre, le refus d'un monde construit s'illustre aussi par des descriptions souvent lapidaires, à l'intérieur desquelles Corriveau n'hésite pas à « tordre le cou à la grammaire, à la ponctuation, à la linéarité [et] au sens commun²⁷⁵ » : ces divers procédés rejoignent d'ailleurs l'une des stratégies d'écriture reliée à la nouvelle et abordée par Pierre Tibi dans son article, laquelle « consiste à déborder le langage pour le laisser proliférer²⁷⁶ ». Dans chacun de ses récits, on remarquera également que l'écrivain brise la « “normalité” du texte²⁷⁷ » par l'utilisation du discours direct, rapporté en italique et placé entre guillemets; ce procédé d'écriture, s'il permet un traitement expéditif des personnages et des situations (sans détour ni fioritures), reste d'abord et avant tout l'expression d'un « corps étranger²⁷⁸ » qui renvoie à l'écriture fragmentaire : comme le spécifie Jean Milly, le discours cité peut parfois se

²⁷¹ CORRIVEAU, Hugues. *Hors frontières*, Montréal, Éditions Léméac, Coll. « Ici l'ailleurs », 2003, p. 103.

²⁷² VAN DELFT, Louis. *Les spectateurs de la vie – Généalogie du regard moraliste*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 221.

²⁷³ BORDELEAU, Francine. « Les fables d'un ironiste », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 105, 2002, p. 37.

²⁷⁴ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*. Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 82.

²⁷⁵ CORRIVEAU, Hugues. *Hors frontières*, Montréal, Éditions Léméac, Coll. « Ici l'ailleurs », 2003, p. 106.

²⁷⁶ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 48.

²⁷⁷ MINELLE, Cristina. « La nouvelle québécoise des années 1980-1990 : une forme qui se fragmente », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 134.

²⁷⁸ MILLY, Jean. *Poétique des textes – Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Domont, Éditions Armand Colin, 2005, p. 170.

réduire à « une phrase incomplète, [voire] à une [simple] exclamation²⁷⁹ ». En outre, s'il est vrai que l'écriture corrivélieenne semble ici avoir partie liée avec le fragment²⁸⁰, la construction de sens qui s'en dégage semble toutefois nous rediriger vers les quelques spécificités de la nouvelle :

[l]e lecteur, qui au départ a du mal à percevoir le vivant dans ces charpentes minimalistes, trouve peu à peu des outils, se découvre des aptitudes à prolonger la piste ébauchée. [...] Corriveau prend un certain plaisir à montrer les ficelles, de sorte que nous puissions en tirer quelques-unes avec lui²⁸¹.

Les récits « La fontanelle » et « La poupée sans main » nous serviront ici d'exemples : arpentons dès maintenant les quelques phrases de ces deux courts textes « à la loupe », « sous toutes leurs coutures », en regard de cette fragmentation formelle qui viserait surtout à stimuler le lecteur, en le poussant à aller au-delà du sens premier véhiculé par les apparences.

« La fontanelle »

Ce court récit ouvre la deuxième section du recueil de Corriveau – « Une petite fille de rien » – et ne présage en effet rien de réjouissant : tous les éléments textuels mis en place donnent à penser que la protagoniste, une « petite fille [ironiquement] trop sage²⁸² » et

²⁷⁹ MILLY, Jean. *Poétique des textes – Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Domont, Éditions Armand Colin, 2005, p. 170.

²⁸⁰ À ce propos, référons-nous aux réflexions mêmes de Corriveau, lesquelles ne sont pas sans rappeler le rapport unissant Roland Barthes au fragment, abordé en page 88 de ce mémoire : « [é]crire est toujours plus qu'écrire. Il s'agit de donner dans son lexique ce qui du monde cherche par nous à s'identifier. Écrire fait en sorte que des éclats d'os, rupestres représentations, dessinent un palimpseste de notre monde intérieur ». BARTHES, Roland. *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 111.

²⁸¹ MALAVOY-RACINE, Tristan. « Troublant », 17 janvier 2002, *Voir*, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=19369>, (Page consultée le 26 avril 2010).

²⁸² CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 53.

« si mignonne avec son service à thé et ses ronds de jambe²⁸³ », commet l'irréparable en enfonçant doucement le doigt dans le crâne de son petit frère, afin de « savoir jusqu'ou elle peut aller²⁸⁴ ». Si ce dénouement pour le moins morbide est suggéré lors de la chute – alors que la mère « s'étonne de ce que le petit frère n'ait pas pleuré depuis bientôt une heure²⁸⁵ » –, rappelons à cet égard le caractère lacunaire de la forme brève, qui, précise Michel Lord, donne « juste assez d'information pour que le récit soit intelligible²⁸⁶ ». De même, puisque l'économie verbale chez Corriveau « dissimule ce que l'écriture ne résout pas²⁸⁷ », la présentation matérielle du récit concourt à repérer le sens caché de l'histoire.

À l'orée du texte, déjà, on constate que l'écrivain adopte un « style coupé²⁸⁸ » et fuyant qui condamne toute notion de linéarité : « “Fontanelle”, la petite dit le mot avec délices, “fontanelle, et c'est mou, et on voit au travers”²⁸⁹ ». L'insertion de ces quelques bribes de paroles à même la narration vient ainsi créer une dynamique particulière, puisqu'elle plonge directement le lecteur dans les pensées de l'enfant tout en le mettant en présence d'un « matériel textuel hybride qui exige de lui une adaptation²⁹⁰ ». Dans ce bref passage, le recours à l'anaphore – à savoir la répétition du mot « fontanelle » qui reprend le titre exact de ce court texte – produit alors un effet de renforcement ou de symétrie qui préfigure la chute à venir; de fait, en gravant cette image dans l'esprit du lecteur, il y a

²⁸³ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 53.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibid*, p. 54.

²⁸⁶ LORD, Michel. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 55.

²⁸⁷ LAPIERRE, René, Paul BÉLANGER, Joël POURBAIX et Louise LACHAPPELLE. *Dans l'écriture*, Cap-Saint-Ignace, Éditions XYZ, 1994, p. 111.

²⁸⁸ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 8.

²⁸⁹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 53.

²⁹⁰ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 69.

fort à parier que l'écrivain souhaite, par « une espèce de scintillement²⁹¹ », télescoper le début et la fin de son récit. Comme le mentionne Tibi dans son article :

[u]n trait relativement stable de la nouvelle [...] est cette tendance à intégrer dans le jeu de la signification le détail donné comme périphérique en première approche, mais pour être promu ultérieurement au rang d'indice majeur dans la construction du sens²⁹².

En superposant toutes les bribes de paroles présentes dans ce texte – marquées du « sceau de la spontanéité²⁹³ » et construites de façon similaire –, cette observation tient effectivement la route : « *“elle n'est pas vraie”*²⁹⁴ », « *“pas vraie, avec le mou sur la tête, comme le petit frère”*²⁹⁵ », « *“je voudrais voir dedans sa tête”*²⁹⁶ », « *“dedans comme de la glace à la vanille”*²⁹⁷ ». Corriveau insiste donc sur certains mots qui sont répétés d'une pensée à l'autre, lesquels se présentent comme autant de clés de lecture pour permettre une compréhension quasi immédiate de ce récit discontinu. Certes, l'alternance entre paroles rapportées et passages narratifs, en plus d'instituer un rythme syncopé au récit, crée une tension où s'immiscent l'incertitude et le non-dit : tout se passe comme si, pour y aller de cette image concrète, fillette et narrateur se partageaient l'espace textuel en se renvoyant continuellement la balle, dans un mouvement de va-et-vient qui laisserait flotter la vérité entre les lignes du texte.

²⁹¹ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 23.

²⁹² *Ibid.*, p. 18.

²⁹³ MARQUIS, André et Hélène GUY. *L'Atelier d'écriture en questions – Du désir d'écrire à l'élaboration du récit*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 95.

²⁹⁴ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 53.

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁹⁷ *Ibidem.*

Le morcellement du récit en huit paragraphes, d'autre part, permet d'accroître la distance entre les trois personnages brièvement introduits : le père, la mère et la petite fille. Si Corriveau utilise la négation pour signifier la négligence des parents – « la mère ne devine pas encore²⁹⁸ », « le père n'écoute pas vraiment les mots²⁹⁹ » –, le fait que ces trois protagonistes n'interagissent jamais au sein d'un même paragraphe rend d'autant plus possible le geste de la petite fille; les quelques blocs erratiques agissent dès lors comme des cloisons étanches confinant chaque membre à sa propre solitude³⁰⁰. Mais cette division du récit, qui plus est, oriente la lecture en ce qu'elle laisse sur la page plusieurs blancs typographiques : ces failles et ellipses visuelles, pour reprendre les mots d'Agnès Whitfield, « nous tendent [alors] la main vers l'intérieur du texte³⁰¹ ». C'est ainsi que la mort implicite du petit frère pourrait se signaler par le changement de paragraphe suivant :

« *Elle n'est pas vraie* », elle dit, « *pas vraie, avec le mou sur la tête, comme le petit frère* ».

Quand elle touche, elle enfonce le doigt doucement pour savoir jusqu'où elle peut aller³⁰².

L'analogie entre la poupée et le petit frère, palpable tout au long de ce court texte³⁰³, justifie alors l'ambiguïté de la deuxième phrase rapportée ci-dessus : déçue par l'aspect

²⁹⁸ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 53.

²⁹⁹ *Ibid*, p. 54.

³⁰⁰ Référons-nous à ce propos aux observations de Thierry Duchesne et Alain Leguay : « [l]e texte, sur la page, se divise d'ordinaire en plusieurs morceaux. Au-delà du point, la ponctuation réclame le blanc. Ponctuer revient alors à espacer, à écarter. Mesure minimale : on sépare; disposition extrême : on isole. » DUSCHENE, Alain et Thierry LEGUAY. *Les petits papiers – Écrire des textes courts*, Baume-les-Dames, Éditions Magnard, Coll. « Petite fabrique de littérature », 1991, p. 38.

³⁰¹ WHITFIELD, Agnès. « De quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon », LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle – De la tradition à l'innovation*, Cap-Saint-Ignace, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 104.

³⁰² CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 53.

« artificiel » de sa poupée qui contraste avec son petit frère, la jeune protagoniste se retournerait machinalement vers ce dernier. Le silence du narrateur quant au sort réservé au petit frère est donc maintenu par ce jeu constant entre ces deux éléments : si la poupée « sans les pensées dedans³⁰⁴ » s'associe étroitement au petit frère « avec le mou sur la tête³⁰⁵ », la « maison de poupées³⁰⁶ » et la « chambre minuscule³⁰⁷ » du garçon ne semblent également faire qu'un.

« La poupée sans main »

À l'instar de la protagoniste dans « La fontanelle », la fillette de ce récit semble tout à fait laissée à elle-même : « “Donnez-moi des sous”, elle supplie, “ma poupée est malade”³⁰⁸ ». Dans ce parc qu'elle traverse « avec un air implorant³⁰⁹ », une femme « court, passe, ne s'arrête pas³¹⁰ »; et la petite repart, seule, traînant avec elle sa poupée amputée. Se recroqueville. Souhaite un miracle. Que la nuit recommence. Dans ce court texte truffé d'allusions et de non-dits, notons au préalable que la forme fragmentée présente une adéquation certaine avec l'histoire révélée : celle d'une « petite fille de rien³¹¹ », implicitement déchirée par l'inceste et qui cherche à fuir sa réalité.

³⁰³ Comme le mentionne Tibi dans son article, « plus le texte est bref, plus il tend vers la simultanéité de ses éléments constitutifs ». TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 19.

³⁰⁴ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 53.

³⁰⁵ *Ibidem*. D'ailleurs, précisons que la glace à la vanille, qui fait figure de comparaison peu avant le dénouement du récit, suggère également ce « mou sur la tête » du petit frère.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ibid*, p. 57.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ « Une petite fille de rien » désigne le titre de cette deuxième section du recueil.

À la manière du premier récit étudié, « La poupée sans main » possède évidemment de grandes brèches, lesquelles font « aisément basculer [le lecteur] dans le mystère³¹² ». Remarquons toutefois à quel point l'utilisation du discours direct revêt une grande importance dans la compréhension globale du récit : « *“ma poupée est malade”*³¹³ », « *“[e]lle a perdu une main”*³¹⁴ », « *“le chien l’a mordue”*³¹⁵ », « *“[l]e chien méchant avec ses dents”* », « *“le chien-papa avec sa gueule ouverte”*³¹⁶ »; et, plus loin, « *“il faudrait que la nuit recommence”*³¹⁷ », « *“la nuit dernière, ma poupée avait encore sa main, il n’y avait pas de sang dans le lit”*³¹⁸ ». Dans une certaine gradation de lisibilité – de sorte que chaque bribe énoncée par la protagoniste éclaire la précédente –, Corriveau arrive ici, par petites touches, à faire signifier la « moindre parcelle³¹⁹ » de langage. D’ailleurs, à travers ce discours codé et décousu qui n’est pas sans rappeler la parole enfantine, ce drame familial dissous par le texte semble émerger de lui-même. Comme le mentionne Minelle dans son essai :

[l]a juxtaposition des phrases est alors à l’image du repliement [du sujet] sur lui-même, de l’incapacité de s’exprimer, mais aussi de tisser une relation quelconque qui puisse encourager la prise de parole : c’est un procédé stylistique assez fréquent lorsqu’il s’agit de raconter des drames intérieurs, des douleurs qui n’arrivent pas à se concrétiser en mots et qui sont en quelque sorte destinées à rester dans l’âme des protagonistes sans aucune possibilité de partage ou, au moins, de communication. C’est

³¹² TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d’un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l’Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 40.

³¹³ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 57.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ibid*, p. 58.

³¹⁹ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d’un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l’Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 47.

comme si la douleur et la solitude trop intenses suffoquaient la parole, ne permettant que des bribes du discours³²⁰.

Signalons ici que l'image de la poupée est également reconduite et peut être associable, par métonymie, à la protagoniste : traînant son jouet « au bout de son bras³²¹ » – dans une sorte de prolongement de son propre corps –, cette fillette nous est alors décrite comme « chosifiée » à la toute fin du récit, devenue « rien d'autre qu'un corps immobile qui sait ce qui l'attend³²² ». De même, si l'image de la fillette et celle de la poupée deviennent facilement permutables en ce que cette dernière souille les draps du lit et tombe malade, l'amputation pourrait donc renvoyer, « par association, analogie [et] compensation³²³ », à la plaie réelle de la fillette. Autrement, puisque « [t]out doit porter, dans la nouvelle³²⁴ », il peut aussi être intéressant de pousser l'analogie un peu plus loin entre la figure de l'arbre et celle du père : « [e]lle trouve les arbres bien hauts, une voûte immense sous laquelle elle étouffe³²⁵ », précise le narrateur. Sans toutefois nous cantonner dans une étude systématique des symboles, référons-nous à ce propos au dictionnaire de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant :

[t]outes les croyances [...] montrent que, sexuellement, le symbolisme de l'arbre est *ambivalent*. [...] Mais, au plan du mode phénoménal, le tronc dressé vers le ciel, symbole de force et de puissance éminemment *solaire*, est bien le *Phallus*, image archétypale du *père*³²⁶.

³²⁰ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 95.

³²¹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 57.

³²² *Ibid.*, p. 58.

³²³ BOURNEUF, Roland. « L'onirisme dans la nouvelle », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 89.

³²⁴ ENGEL, Vincent. « Pas de nouvelle, bonne nouvelle? », *Revue des deux mondes : La nouvelle, c'est l'urgence*, juillet-août 1994, p. 16.

³²⁵ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 57.

³²⁶ CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, Coll. « Bouquins », 2002, p. 66.

Plusieurs éléments attirent ici l'attention : pour sa part, Mircea Eliade souligne que l'arbre peut être source de vie, « la modalité humaine se trouv[ant concentrée dans ce végétal] à l'état virtuel, sous forme de germes et de semences³²⁷ »; Chevalier et Gheerbrant postulent également que l'arbre, dans la tradition judéo-chrétienne, renvoie au « pilier central qui soutient [...] la maison³²⁸ ». Enfin, tel l'arbre de la connaissance, le père pourrait ici incarner le bien et le mal, puisqu'une relation incestueuse s'inscrit en filigrane dans ce court texte. D'ailleurs, les positions antinomiques occupées par les protagonistes à la toute fin du récit, à savoir la dichotomie haut/bas, semblent laisser le lecteur sur cette rumeur : alors que la petite, soumise et réduite au silence, « se recroqueville³²⁹ », le père exerce son emprise et sa domination du fait qu'il « crie là-haut, au-dessus des toits³³⁰ ».

D'autre part, conséquence directe de cette forme resserrée et fragmentaire privilégiée par Corriveau, « La poupée sans main » fonctionne sur la figure de la paralipse. Dans *Figures III*, Gérard Genette nomme « paralipse » le type de lacune qui consiste en

l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit : soit le fait, par exemple, de raconter son enfance en occultant systématiquement l'existence d'un des membres de sa famille. [...] Ici, le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée³³¹.

³²⁷ CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, Coll. « Bouquins », 2002, p. 66.

³²⁸ *Ibid.*, p. 63.

³²⁹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 58.

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 92-93.

Ainsi, dans le court texte qui nous intéresse, le portrait de la mère se voit entièrement évacué. Or, comme le mentionne Tibi, ce type d'omission, en plus d'occuper « une place privilégiée dans l'arsenal des procédés nouvellistiques³³² », ne saurait être que stratégique :

l'élément « oublié » dans des cas semblables n'est pas totalement annihilé : désintégré, épars, il fait résurgence sous une forme modifiée, indirectement associé à d'autres objets, selon les voies du transfert métaphorique ou métonymique : il n'existe, à tel endroit, comme manque que parce qu'il figure, ailleurs, comme présence déguisée³³³.

En ce sens, est-il possible de percevoir chez cette femme qui « court [dans le parc], passe, ne s'arrête pas³³⁴ », le reflet criant d'une mère fuyante, absente, silencieuse? Le principe d'économie narrative atteindrait dès lors l'une de ses limites. Au demeurant, si la seule figure féminine présente dans ce récit n'entend pas ou ne veut pas entendre la plainte de la fillette, peut-être pourrait-on y deviner l'attitude de la mère.

Nous avons donc vu, par cette analyse des microrécits « La fontanelle » et « La poupée sans main », que la fragmentation chez Corriveau passait tout d'abord par la présentation matérielle des textes. Le travail de morcellement opéré par l'écrivain ne s'arrête évidemment pas là : à la structure éclatée de l'œuvre correspondrait aussi un portrait analogue des personnages.

³³² TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 50.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 57.

Les personnages : de l'anonymat à la décomposition

« Combien je serais heureux si je pouvais m'appliquer ce mot de Brecht : "Il pensait dans d'autres têtes; et dans la sienne d'autres que lui pensaient"³³⁵ ». Ces quelques paroles de Roland Barthes, puisées dans *Le grain de la voix* et placées en exergue du recueil, pourraient sans doute résumer l'ensemble du projet d'écriture de Corriveau³³⁶ : nous l'aurons compris, les sujets qui composent les cent courts textes de *Troublant* sont nombreux. À l'exception de quelques dénominations plutôt générales – « la femme », « l'homme », « la petite fille », « le petit frère », « le garçon », « l'enfant » –, ils ne sont d'ailleurs jamais explicitement nommés; plutôt, on pourrait croire que ceux-ci s'imposent au lecteur « sans aucun préambule³³⁷ ». Et cet anonymat, en plus d'accentuer le caractère « ordinaire » qui prévaut chez bon nombre de protagonistes issus de la nouvelle contemporaine³³⁸, n'est pas sans conséquence. Comme le précise Minelle :

[...] si « il » ou « elle » sont des sujets que le nouvelliste nous propose en omettant leur présentation, nous ne connaissons jamais leur identité [...]. Une identité incertaine, donc, mais aussi une identité qui pourrait être assumée par plusieurs individus différents, devenant ainsi une sorte de condition générale, partagée, qu'il est possible de retrouver fréquemment³³⁹.

³³⁵ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 7.

³³⁶ Un parallèle intéressant, ici, avec cette réflexion de Corriveau à propos de la nécessité d'écrire : « son ambition c'est de révéler – ce qui d'ailleurs pourrait bien s'avérer l'intraduisible – à savoir sa position dans le monde, la fiction du monde qu'il porte en lui. Pas de témoignage [...], mais une sorte de métaphore du déséquilibre, de son propre déséquilibre comme du précaire équilibre de l'univers qui l'entoure, auquel il accède, duquel il se gave. » CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 68-69.

³³⁷ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 126.

³³⁸ Dans son essai, Minelle mentionne d'ailleurs que les héros typiques se font de plus en plus rares – pour ne dire inexistantes – dans la production nouvelle actuelle : « même si le héros n'est pas un modèle parfait, il a longtemps gardé une "aura sacrée", c'est-à-dire une dimension mythique qui le rend unique et capable de gestes extraordinaires. Cette aura, au fil des siècles, est devenue de plus en plus fade, laissant après elle de simples personnages, comme le sont les protagonistes des nouvelles ». *Ibid*, p. 130.

³³⁹ *Ibid*, p. 127. Si l'on se penche sur les dix récits étudiés dans ce chapitre, force est d'admettre que Corriveau maintient l'ambiguïté en ce qui a trait à la composition de ses personnages : « La fontanelle », « La poupée sans main » et « Au Musée de l'eau » sont-ils incarnés par une seule et même fillette? Quant au garçon qui préfère fuir la réalité dans « Le globe terrestre », s'agit-il du jeune meurtri et agressé dans

En outre, l'extrême brièveté préconisée par Corriveau, de même que son désir de « [p]arvenir à un objet d'une "ciselure (structure) parfaite"³⁴⁰ » sur lequel il insistait déjà, en 1988, l'auront certainement poussé à adopter un traitement similaire pour l'ensemble de ses personnages, lequel consiste à laisser le soin au lecteur de construire et d'imaginer, pour ainsi dire, la partie cachée de leur identité fissurée. Reportons-nous aux observations suivantes de Pierre Tibi :

[e]n ce qui concerne la présentation des personnages, la nouvelle préfère en général les modes de caractérisation indirects et internes, fondés sur le dialogue, les actions, le cadre, les traits morphologiques ou les détails vestimentaires : elle satisfait ainsi au principe d'économie en faisant signifier le personnage par des éléments qui remplissent simultanément d'autres fonctions dans le système textuel. [On comprendra alors que] [l]a description – des lieux, des objets, des personnages – devient action en puissance, de fait finit souvent par s'intégrer au récit des actions³⁴¹.

Un homme qui « [s]e fend en deux³⁴² » pour essayer de survivre; une femme qui voudrait ramasser ses plaies « telles des choses anodines et les mettre dans un sac-poubelle³⁴³ »; un jeune garçon agressé, qui suffoque et « se déconstruit, perd bras et jambes³⁴⁴ »; une femme dont les doigts « craquent comme d'autres fausses notes³⁴⁵ » et une autre, qui étrangle son nouveau-né jusqu'à ce que mort s'ensuive³⁴⁶ : il semble ici

« Les camarades »? Et que dire des différents couples dépeints dans « La maison chauve », « Les Adieux », « La panne » et « Elle joue faux », sinon que leur incompatibilité respective semble paradigmatique, à l'image de tous les conflits entre les couples?

³⁴⁰ CORRIVEAU, Hugues. « L'écriture revisitée (histoire d'écrire) », *L'émotion des formes, fictions et réflexions*, Outremont, Éditions La Nouvelle Barre du Jour, 1988, p. 118.

³⁴¹ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 45, 58.

³⁴² CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 15.

³⁴³ *Ibid*, p. 29.

³⁴⁴ *Ibid*, p. 134.

³⁴⁵ *Ibid*, p. 122.

³⁴⁶ *Ibid*, p. 143.

que nous puissions débusquer une série d'évocations relatives à la précarité des personnages. Plus encore, si ces derniers se font l'incarnation des grands thèmes privilégiés par l'écrivain, à savoir sa « fascination pour l'abject, le meurtre, la plaie³⁴⁷ », Michel Lord mentionne que le recueil *Troublant*, assurément,

étaie une véritable collection de situations humaines difficiles, à la limite du dicible parfois, ce qui explique la réserve quant à l'exhibition de certaines réalités très dures que le nouvellier se contente de suggérer. [...] [Corriveau] enroule rêves et surtout cauchemars autour des volutes de son écriture à la fois excessive par le contenu évoqué et tout en retenue par la réserve de certains silences imposés³⁴⁸.

Les personnages corrivéliens ne sont donc pas à l'abri du fragmentaire. Aussi n'est-il pas rare, à l'image du crâne enfoncé et de la main coupée dans « La fontanelle » et « La poupée sans main », de rencontrer des êtres démembrés, réduits en pièces ou se déconstruisant dans l'espace même du texte, « comme si tous devenaient en quelque sorte des fragments³⁴⁹ ». Histoires de couples qui « éclate[nt] à chaque page³⁵⁰ », d'adultes désillusionnés ou d'enfances cruelles, ces multiples récits ont également ceci en commun avec la nouvelle contemporaine qu'ils présentent des narrateurs dont « les bras [sont] chargés d'écorchés³⁵¹ ». Voyons maintenant tout cela en détail, par l'étude de « La maison chauve » et « Les camarades ».

³⁴⁷ PAQUIN, Jacques. « Sur les chemins de l'enfance », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 77, 1995, p. 32.

³⁴⁸ LORD, Michel. *Brèves implosions narratives : La nouvelle québécoise 1940-2000*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2009, p. 271.

³⁴⁹ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 133.

³⁵⁰ BRULOTTE, Gaëtan. « La nouvelle québécoise : son histoire particulière et ses spécificités contemporaines », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 95.

³⁵¹ *Ibid*, p. 97.

« La maison chauve »

Un couple s'entredéchire sous son toit. Les mots sortent de leur bouche « tels des talismans³⁵² », voire des projectiles. L'écrasement de l'air est « palpable³⁵³ ». Bref, entre eux, rien ne va plus. Si le lecteur n'a d'autres choix que d'entrer dans ce récit *ex abrupto*, sans préparation, notons que la brisure qui sévit au sein du couple se voit suggérée, dès le premier paragraphe, par la description des débris de verre qui jonchent la table : « [l]'homme ne réussit pas à se ressaisir et, déjà, les morceaux éclatés de sa coupe sur la table... et cette odeur du cri dans le vin répandu³⁵⁴ ». L'éclatement des deux protagonistes fait effectivement figure d'isotopie à l'intérieur du texte, puisque la mésentente du couple contamine l'univers entier du récit et passe par tout un réseau d'images qu'il nous faut à présent approfondir.

Reportons-nous tout d'abord au titre : « La maison chauve ». Comme le spécifie Daniel Grojnowski dans *Lire la nouvelle*, le titre d'un texte, puisqu'il participe de façon spécifique « aux techniques de mise en œuvre comme aux effets de réception³⁵⁵ », peut en bouleverser ou en élucider le sens profond. Dans le présent cas, il y a de fait une correspondance certaine entre l'adjectif « chauve » révélé par le titre et la description du couple, cette simple indication suffisant pour évoquer la perte irrécupérable, l'épuisement amoureux, l'effritement de leur complicité. Plus encore, si le choix de cet adjectif marque en quelque sorte le passage du temps, on pourrait aller jusqu'à supposer que leur incompatibilité perdure depuis longtemps. De même, cette difficile cohabitation

³⁵² CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 15.

³⁵³ *Ibid*, p. 16.

³⁵⁴ *Ibid*, p. 15.

³⁵⁵ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 131.

trouve sa résonance dans l'évocation de lieux symboliquement chargés : « [s]'abat alors sur la maison une telle pesanteur que même la légèreté de l'été décourage. L'écrasement de l'air est palpable³⁵⁶ ». Ici, la présence de l'autre semble peser sur chacun des protagonistes et le lieu clos qu'est la maison, perçue de façon négative, reflète cet étouffement; pour reprendre les mots de Minelle, la maison devient alors « l'amplification d[es] personnage[s], incarnant [leurs] états d'âme, [leurs] émotions, [leurs] peurs et [leurs] cauchemars³⁵⁷ ». De plus, le fait que « l'écrasement de l'air [soit] palpable³⁵⁸ », à la manière d'un étau qui se refermerait sur les protagonistes, accentue l'effet de huis clos tout en illustrant l'impasse dans laquelle le couple est confiné; précisons dans ce cas que « l'extérieur n'offre [...] aucune ouverture mais reproduit l'enfermement intérieur³⁵⁹ » des personnages, la situation conflictuelle s'en trouvant exacerbée.

Dès le troisième paragraphe, l'homme réplique : « *“Tu ne comprends donc pas que j'essaie de survivre”*, il hurle, *“que je me fends en deux, exprès, pour sortir d'ici”*³⁶⁰ ». Et la femme de rétorquer : « *“Petit tas d'ordures”* [...], *“tu penses me perturber avec ta vie de misère et de cris”*³⁶¹ ». Ce discours fragmenté et chargé de haine permet ici de bien expliciter le moment de crise. Le passage descriptif suivant, toutefois, prolonge cette « lente décomposition³⁶² » de l'homme évoquée par le narrateur dès l'incipit du

³⁵⁶ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 16.

³⁵⁷ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 163.

³⁵⁸ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 16.

³⁵⁹ LOUVEL, Liliane et Claudine VERLEY. *Introduction à l'étude de la nouvelle – Littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Coll. « Amphi 7 », 1993, p. 24.

³⁶⁰ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 15.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² *Ibidem*.

récit : « [e]t puis, il s'écrase. Il pleure. Il n'est plus rien³⁶³ ». Par cette gradation – voire cette dégradation –, Corriveau nous livre ici une description davantage métaphorique que référentielle, et la syntaxe morcelée de ce court paragraphe coïncide dès lors avec l'éclatement du personnage. Perdant sa consistance, se réduisant en pièces jusqu'à n'être « plus rien », l'homme se dissout graduellement dans le territoire du texte alors que l'incompatibilité du couple, qui fait figure d'amorce au récit, atteint ici un point de non-retour.

Plus encore, l'inadéquation entre ces deux personnages semble effectivement se traduire par les différentes positions spatiales qu'ils occupent, à la toute fin du récit : contrairement à l'homme qui reste confiné à l'intérieur, dans une pièce que l'on peut supposer être la cuisine ou encore la salle à manger, la femme « s'éloigne un peu³⁶⁴ », « fuit³⁶⁵ » et « monte sur le toit de la maison³⁶⁶ ». Cette dichotomie haut/bas, d'une part, pourrait être interprétable selon les quelques pièces représentées, lesquelles correspondent à divers niveaux de la psyché :

[l]'extérieur de la maison, c'est le masque ou l'apparence de l'homme, le toit, c'est la tête et l'esprit, le contrôle de la conscience; les étages inférieurs marquent le niveau de l'inconscient et des instincts; la cuisine symboliserait le lieu des transmutations alchimiques, ou des transformations psychiques, c'est-à-dire un moment de l'évolution intérieure. De même les mouvements dans la maison peuvent être sur le même plan, ascendants ou descendants, et exprimer, soit une phase stationnaire ou stagnante du développement psychique, soit une

³⁶³ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 15.

³⁶⁴ *Ibid*, p. 16.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*.

phase évolutive, qui peut être progressive ou régressive, spiritualisante ou matérialisante³⁶⁷.

D'autre part, puisque la femme monte sur le toit, plus précisément « sur l'arête, comme dans une toile de Chagall³⁶⁸ », on peut supposer que l'écrivain souhaite suggérer par cette comparaison que le couple ne vit pas sur le même pan de réalité. Comme si l'homme habitait un lieu réel et la femme, un monde qui basculerait facilement dans l'imaginaire : une incompatibilité viscérale, donc, entre ce pragmatique et cette rêveuse, du moins pouvons-nous le supposer.

« Les camarades »

Depuis des mois, un garçon subit de multiples agressions à l'école. Cinq camarades lui ont déjà brûlé le cou au fer rouge – « une cicatrice hideuse sous le collet de sa chemise³⁶⁹ » – et voilà qu'ils décident maintenant de s'en prendre à son sexe, en frappant ses testicules à l'aide d'une raquette de badminton. Déjà, dès les premiers mots de ce récit qui clôt la partie « Cruautés » du recueil, l'angoisse est palpable : tremblant, nerveux et effrayé, le garçon s'éclipse entre les casiers. Fait comme s'il n'existait pas. Une seule envie : disparaître.

Tout d'abord, mentionnons que le récit « Les camarades » s'articule selon un double discours, en ce sens où Corriveau use largement de l'ironie afin de décrire, par la bande, la confrontation qui persiste entre ses personnages. Comme le précise René Bourgeois,

³⁶⁷ CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, Coll. « Bouquins », 2002, p. 604.

³⁶⁸ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 16.

³⁶⁹ *Ibid*, p. 133.

l'ironie « n'est rien de moins qu'une attitude de l'esprit devant le problème de l'existence, qu'une prise de position philosophique dans la question fondamentale du Moi et du monde³⁷⁰ ». Dans *Poétique des textes*, Jean Milly la définit d'ailleurs comme suit :

une attitude d'énonciation modifiant le discours de telle sorte qu'à des fins de raillerie le locuteur suggère une différence dévalorisante entre ce qu'il dit et ce qu'il veut faire entendre. [...] Elle repose sur un message à double signifié, l'un littéral, bien apparent et conforme au code de la langue et à des codes socio-culturels admis, l'autre dissimulé et déviant par rapport au précédent³⁷¹.

Si Tibi mentionne que la nouvelle, portée vers l'ironie, peut en être « investi[e] dans toutes ses parties³⁷² », le récit qui nous intéresse présente effectivement une première marque d'ironie depuis son titre, « Les camarades » : s'appuyant *a priori* sur une valeur positive³⁷³, ce terme est alors travesti en un sens différent et défavorable, lequel renvoie à la vision particulière livrée par l'instance narrative. Le discours rapporté, qui plus est, présente une autre trace d'ironie : « “Viens ici”, le garçon dit, “on veut jouer.”³⁷⁴ » [...] « “Déshabille-toi !”, l'un d'eux dit, “complètement, on veut jouer”³⁷⁵ ». Ici, la figure de l'épiphore, à savoir la répétition terminale du groupe de mots « on veut jouer », confère un rythme inquiétant au texte et suggère un effet angoissant, puisque la violence s'y

³⁷⁰ BOURGEOIS, René. *L'ironie romantique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 30-31.

³⁷¹ MILLY, Jean. *Poétique des textes – Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*. Domont, Éditions Armand Colin, 2005, p. 207.

³⁷² TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 37.

³⁷³ À ce propos, voir la définition du terme « camarade » dans le *Petit Robert* : « Personne qui, en partageant les mêmes activités, les mêmes habitudes qu'une autre, contracte avec elle des liens de familiarité. » Dans le présent récit étudié, l'ironie pourrait s'y lire mot pour mot. ROBERT, Paul. « camarade », *Le Petit Robert*, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 337.

³⁷⁴ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 133.

³⁷⁵ *Ibidem*.

entrevoit tel un jeu; la raquette de badminton, simple article de sport transformé en une arme puissante, participe également de cette inversion. Par le biais du dialogue et des actions, donc, non seulement Corriveau arrive à caractériser ses personnages de façon indirecte, mais l'ironie du langage lui permet aussi de mieux déconstruire le sens premier de son récit. Franche camaraderie, invitation et partie de badminton : n'est-ce pas là tout le contraire de ce qui émane de ce bref instant?

Fait intéressant, à l'image de l'homme et de sa lente décomposition dans « La maison chauve », le protagoniste de ce court texte subira également une certaine fragmentation; à la fois physique, par les quelques blessures que ses cinq agresseurs lui infligent, mais surtout métaphorique, puisque l'abstrait, dans ce récit, primera sur le concret. Encore ici, l'épiphore suivante vient en quelque sorte sonner le glas et amorcer le processus : « [d]evant, ils sont cinq. Depuis des mois, ils sont cinq³⁷⁶ ». Cette figure d'insistance, en mettant davantage l'accent sur le nombre – l'union fait la force, pourrait-on y lire –, rappelle aussi le caractère épisodique des agressions subies. On sent d'ailleurs très bien, par la suite, que l'hésitation et la crainte du personnage investissent le rythme de certaines phrases : « [i]l tremble, s'approche quand même, soumis. [...] Il se rend. Son corps tremble quand on lui ordonne de se coucher sur le banc, d'ouvrir les jambes³⁷⁷ ». De même, ces quelques bribes de paroles, comme autant de signaux de détresse, confirment le malaise qui l'habite à cet instant précis : « *J'étouffe* », il murmure, « *s'il vous plaît* »³⁷⁸ ». Alors qu'il supplie les autres de le laisser tranquille, il éprouve l'étrange

³⁷⁶ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 133.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 134.

sensation de suffoquer : une thématique récurrente chez Corriveau, certes, que nous avons préalablement repérée dans « La poupée sans main ».

De prime abord, si le lecteur semble projeté dans un décor plutôt réaliste³⁷⁹, le dénouement montre bien que la référentialité du récit « tient [surtout] du clin d'œil³⁸⁰ », pour reprendre l'expression de Claudine Verley. En effet, la structure anaphorique de cet ultime et très court paragraphe constitue un point culminant, moment où le réel bascule vers l'insolite :

[d]ans sa tête, il redevient un petit enfant recroquevillé dans son lit, dans son urine, dans sa peur de la nuit. Dans sa tête, il se déconstruit, perd bras et jambes. Dans sa tête, il n'est plus rien du tout, qu'un tas de douleur. Le noir. L'absence. Le bien-être³⁸¹.

La désincarnation, ici, s'accroît jusqu'à la régression la plus totale. Fuir la réalité, se couper du monde, ne plus *s'habiter*. Dans sa tête, passer de fragment à néant. N'y a-t-il pas, en ce sens, une certaine « connexion entre le début et la fin³⁸² » du récit? Si l'on se réfère à l'incipit, force est d'admettre que le souhait de l'enfant semble s'être concrétisé : « [e]ntre les casiers, il essaie de ne pas exister³⁸³ ». Le langage atomisé de la chute, à savoir le noir, l'absence, le bien-être, donne visiblement la réponse à cette question.

³⁷⁹ De fait, les quelques descriptions du récit, quoique lapidaires et minimalistes (« les casiers », « le banc », « la raquette de badminton »), laissent croire au lecteur qu'on est en terrain connu : il pourrait s'agir d'une école ou, plus précisément, d'un vestiaire d'école.

³⁸⁰ VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche : la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 125.

³⁸¹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 134.

³⁸² TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 17.

³⁸³ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 133.

Au terme de l'analyse des récits « La maison chauve » et « Les camarades », nous pouvons donc conclure que Corriveau a un talent certain pour accumuler dans ses textes bon nombre de vies anonymes, et force est d'admettre qu'il en a tout autant pour les déconstruire. Le traitement infligé par l'écrivain à ses protagonistes, soit cette idée de la souffrance répétée qui passe par la fragmentation des personnages, trouve également sa résonance dans les divers instants qu'il met en scène.

Des temporalités contractées

Tributaires des contraintes relatives à leur extrême brièveté, les récits de Corriveau, comme nous avons pu le remarquer jusqu'à présent, constituent autant d'« exercice[s] cruel[s] de contraction de vie³⁸⁴ » : resserrement du propos dans un gabarit de deux pages, élaboration d'un microcosme réduit au maximum et maintien d'une tension, d'une émotion à travers tout le texte. Si Michel Lord³⁸⁵ et Christiane Lahaie³⁸⁶, respectivement, associent les nouvelles du recueil *Autour des gares* à la catégorie « nouvelle-instant » théorisée par René Godenne, les récits qui nous intéressent partagent tout autant ces diverses modalités. Comme le précise Minelle :

[c]et instant, qui résume en soi la situation ou l'état d'âme que la nouvelle décrit, ne constitue dans la vie réelle qu'un temps extrêmement réduit, qui exige cependant une attention et une expression particulières de la part de l'écrivain. [...] Le moment raconté peut être un véritable tournant dans la vie de quelqu'un, ou bien l'instant d'une prise de conscience (d'une *épiphanie*) qui produit un effet foudroyant sur le protagoniste³⁸⁷.

³⁸⁴ CHARDIN, Philippe. *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Many, 1991, p. 79.

³⁸⁵ LORD, Michel. *Brèves implosions narratives : La nouvelle québécoise 1940-2000*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2009, p. 258.

³⁸⁶ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 357.

³⁸⁷ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 110.

Effectivement, cette « crise » sous-jacente à la nouvelle contemporaine dont nous avons traité dans le premier chapitre de ce mémoire pourrait sans doute constituer le noyau des cent récits qui composent ce recueil. On l'a d'ailleurs vu avec « La fontanelle », « La poupée sans main », « La maison chauve » et « Les camarades » : il y a toujours chez Corriveau « un élément [qui] se détraque, un glissement [qui] survient³⁸⁸ ». Plus encore, s'il s'attarde à des épisodes angoissants qui « engendre[nt] la mue, le passage³⁸⁹ » dans l'existence de ses protagonistes, l'écrivain dénoue systématiquement chacune de ses histoires par une chute déconcertante. Des récits complets, donc, en ce qu'ils « signifie[nt], saisi[ssent] [et] frappe[nt]³⁹⁰ », bien qu'ils n'opèrent sur le réel qu'un découpage partiel et fragmentaire : tout comme la nouvelle contemporaine, en somme, cette forme dite « à la fois microcosme et fragment³⁹¹ » et qui demande à être complétée par le lecteur. Référons-nous à ce propos aux observations suivantes de Tibi :

[c]'est au plan sémiotique surtout que l'ensemble englobant se trouve réalisé ou suggéré : la nouvelle le signifie elle-même. Son paradoxe est ainsi de projeter le tout dont elle est une partie. Des rapports peuvent alors s'instaurer entre le fragment que constitue la nouvelle et le tout qu'il est amené à signifier avec un degré de précision variable. Ceux-ci se ramènent aux trois grandes figures de la métonymie, de la métaphore et de la synecdoque. Dans le rapport métonymique, le lecteur reconstitue le tout en suppléant les actions ou les circonstants que le début présuppose à titre d'antécédents ou que la fin implique à titre de conséquents. Le

³⁸⁸ MALAVOY-RACINE, Tristan. « Troublant », 17 janvier 2002, *Voir*, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=19369>, (Page consultée le 26 avril 2010).

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ PARATTE, Henri-Dominique. « L'architecture de la nouvelle : émergence d'un lieu vers ailleurs », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 28.

³⁹¹ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 64.

continuum est rétabli à partir des unités discrètes qui y sont découpées³⁹².

De surcroît, signalons que le choix d'une narration au présent de l'indicatif pour l'ensemble des récits, interrompue dans tous les cas par quelques fragments de discours direct, rapproche les textes de Corriveau de la scène miniaturisée. Comme le mentionne Michel Lord, « [l]a scène a à faire avec le dialogue dramatique, et rejoint ainsi la forme théâtrale, tout se passant alors en temps "réel"³⁹³ ». La prégnance des images métaphoriques, qui plus est, tend à faire basculer les récits du côté de l'instantané : tel qu'abordé précédemment, l'instantané est cette « façon de rendre ensemble une image photographique du réel et de l'effet (l'impression) qu'elle provoque dans le temps quasi instantané de la lecture³⁹⁴ ». Dans une recherche certaine d'intensité, l'écrivain souhaiterait donc « arracher à la fuite du temps³⁹⁵ » divers instants, en les fixant par quelques traits rapides dans son écriture. À présent, disséquons donc les récits « Au Musée de l'eau » et « Au retour du théâtre », en regard de cette temporalité contractée qui, ainsi le verrons-nous, s'avère souvent lourde de sens et de conséquences.

« Au Musée de l'eau »

Un groupe d'enfants se rend au Musée de l'eau pour une sortie scolaire. L'animatrice pose des questions et sollicite les jeunes, qui doivent énumérer les diverses utilités du

³⁹² TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 64-65.

³⁹³ LORD, Michel. *Brèves implosions narratives: La nouvelle québécoise 1940-2000*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2009, p. 33.

³⁹⁴ HUGLO, Marie-Pascale. « L'ordinaire et le bref : les instantanés de Philippe Delerm », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 21.

³⁹⁵ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 50.

précieux liquide. Tandis que les idées, rapidement, se bousculent dans la salle – « *des jus* »³⁹⁶, « *on se lave dedans* »³⁹⁷, « *on la renverse* »³⁹⁸ –, une fillette, qui a « si peu l'habitude de parler »³⁹⁹, s'apprête à formuler une réponse plutôt obscure : « *Moi, je sais* », la petite fille murmure, « *je sais* »⁴⁰⁰.

D'entrée de jeu, ce bref récit s'inscrit dans le sillage des autres textes étudiés jusqu'à maintenant, à l'intérieur desquels « l'inconnu prime sur l'explicite »⁴⁰¹. Le travail de ciselage opéré par l'écrivain, ici, se perçoit d'abord et avant tout par l'incipit, lequel nous plonge d'emblée au cœur de ce court instant relaté : « [l]a petite fille ne donne pas tout de suite la réponse »⁴⁰². Cette situation initiale des plus minimales, on le voit, mobilise alors l'attention et laisse, pour ainsi dire, « le lecteur seul face à une histoire donnée sans mode d'emploi »⁴⁰³.

Dans un même ordre d'idées, « Au Musée de l'eau » obéit assurément aux deux principes narratifs suivants : « la rapidité dans le déroulement [et] le resserrement dans l'exposition »⁴⁰⁴. Nous pourrions ici emprunter à André Marquis et Hélène Guy cette image de l'élastique⁴⁰⁵, puisque le narrateur manipule le temps tantôt en le réduisant au

³⁹⁶ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 83.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Ibid*, p. 84.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ BERTHIAUME, Laurent. « La micronouvelle », *Érudit*, n° 74, 2006, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

⁴⁰² CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 83.

⁴⁰³ JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*, Saint-Just-la-Pendue, Éditions Armand Colin, Coll. « Campus Lettres », 2001, p. 172.

⁴⁰⁴ GODENNE, René. *La nouvelle française*, Vendôme, Éditions Presses universitaires de France, 1974, p. 19-20.

⁴⁰⁵ MARQUIS, André et Hélène GUY. *L'Atelier d'écriture en questions – Du désir d'écrire à l'élaboration du récit*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 110.

minimum, tantôt en l'étirant au maximum. D'une part, remarquons que les quelques notations descriptives, qui procèdent par addition dans la première moitié du récit, s'enchaînent très vite : « [L]es voix d'enfants s'élèvent dans le Musée de l'eau, cris aigus d'oiseaux mordus par le vent, cris pris dans les cataractes. [...] Partout des joies folles, des mots liquides, plein de sons étranges⁴⁰⁶ ». À travers ce rythme précipité qui entend traduire toute la fulgurance du moment, notons déjà l'assonance en « i », de même que la répétition du mot « cris », qui pourraient en quelque sorte annoncer la douleur, voire l'horreur sous-jacente en regard de la chute à venir. À ces éléments narrés très rapidement vient toutefois se superposer cette image du robinet qui « laisse échapper, goutte à goutte, quelques secondes de plus⁴⁰⁷ ». Ce découpage très filmique, à la manière d'un plan rapproché au cinéma, vient alors ralentir le rythme du récit. Plus encore, la temporalité semble se dilater au point d'être annulée et le temps s'arrête, pour ainsi dire, sur cet aveu troublant de la fillette : « *“L'eau, ça peut être notre dernier jour”*, dit l'enfant, doucement, en fixant ses bottines. *“Il faut rester au fond et ne plus respirer”*, dit encore la petite voix⁴⁰⁸ ». On l'aura compris, l'implicite et l'allusif sont constitutifs de ce bref récit : comment une si jeune enfant peut-elle savoir cela?

En dépit du fait que le lecteur n'ait ni l'avant ni l'après, on peut donc supposer que cette histoire en recèle une autre, à la limite du dicible, que l'enfant traîne avec elle tout comme elle « traîne son long bonnet de laine par ses longs cordons⁴⁰⁹ ». Pour reprendre les mots de Minelle, « la fragmentation vue comme résultat d'une brisure est tout à fait

⁴⁰⁶ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 83.

⁴⁰⁷ *Ibid*, p. 84.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

pertinente et le fait qu'il existe quelque part le morceau qui manque est indéniable⁴¹⁰ ».

L'écriture suggestive et toute en sous-entendus de Corriveau, qui nous conduit au seuil d'une nouvelle situation à imaginer, vient donc rejoindre les propos d'Henri-Dominique

Paratte :

[i]l s'agit pour le nouvelliste/nouvellier de circonscrire et de dégager une portion limitée de cette réalité symbolique où s'effectue tout le travail littéraire, mais de le faire de façon si intense que le texte soit à la fois compact et dense, et renvoie, mais de façon ouverte et infinie, à tout le non-dit, le non-mentionné, l'espace autre qui entoure comme une insondable nuit ce petit rond lumineux sur la scène de notre lecture consciente⁴¹¹.

Mentionnons enfin que le texte se clôt sur une « finale ouverte⁴¹² » qui prolonge ce non-dit, laquelle contraste avec les « cris⁴¹³ » et les « sons⁴¹⁴ » de l'incipit : « [c]e qui se passe alors au Musée de l'eau ressemble à un battement d'aile qui emporte avec lui la seule joie du bleu⁴¹⁵ ». Un récit qui laisse le lecteur en suspens, certes, en plein vertige, comme l'animatrice a dû l'être au moment où la petite fille a fait cette révélation.

« Au retour du théâtre »

À l'instar du récit précédent, « Au retour du théâtre », tiré de la partie « Angoisses » du recueil, s'érige sur les ellipses et les non-dits. Revenant d'une sortie scolaire, une jeune fille enceinte se retrouve seule, « [a]u milieu de la nuit⁴¹⁶ », devant cette décision qui

⁴¹⁰ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 101.

⁴¹¹ PARATTE, Henri-Dominique. « L'architecture de la nouvelle : émergence d'un lieu vers ailleurs », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 19.

⁴¹² GODENNE, René. *La nouvelle française*, Vendôme, Éditions Presses universitaires de France, 1974, p. 137.

⁴¹³ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 83.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibid*, p. 84.

⁴¹⁶ *Ibid*, p. 143.

semble pour le moins réfléchi : « *“Je ne le garderai pas”*, elle se répète, *“cette chose n’est pas à moi”*⁴¹⁷ ». Si l’événement appréhendé, rapidement, focalisera toute l’attention – « *“Tu vas venir ce soir”*, elle en est certaine, *“c’est ce soir que tu vas sortir”*⁴¹⁸ » –, précisons que la narration vient en quelque sorte préparer la suite en ce qu’elle implante, dès les premières lignes du récit, une atmosphère des plus sinistres et très lugubre : « [d]urant des mois, personne ne s’était rendu compte de quoi que ce soit. Elle avait serré son ventre jusqu’à en suffoquer parfois⁴¹⁹ ». De fait, le geste prémédité de la jeune fille, qui constitue en lui-même le moment de paroxysme du récit, laisse plutôt pantois à la lecture :

sans même un cri, elle voit le bébé s’expulser de son corps avec une répugnance sans nom. Elle l’étouffe aussitôt de ses deux mains, un nœud autour de la gorge. [...] Avec précaution, elle met le corps du bébé dans un sac-poubelle. Le dépose sur le goudron sale du sale temps de cette nuit. La pluie ne lave rien. Elle laisse des traînées de sang sur le trottoir⁴²⁰.

Ce texte bref, on le voit, se situe tout à fait dans l’instant de crise qui fait surgir l’inattendu, l’irréversible, court laps de temps faisant « état d’une coupure⁴²¹ » dans l’existence de la protagoniste⁴²². Tel que l’explique Minelle, « [l]’événement central semble [alors] se propager à travers des ondes concentriques, vers l’avant qui prépare,

⁴¹⁷ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 143.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ BERTHIAUME, André. « Notes sur un genre présumé mineur », *La nouvelle barre du jour*, n° 74, janvier 1979, p. 39.

⁴²² Remarquons aussi que ce court texte présente un écho presque direct au récit « La poupée sans main » : alors que la protagoniste dans « Au retour du théâtre » serre son ventre « jusqu’à en suffoquer parfois », celle dans « La poupée sans main » étouffe sous les grands arbres; de même, si le bébé mort dans « Au retour du théâtre » laisse « des traînées de sang sur le trottoir », la poupée de la fillette dans « La poupée sans main » saigne et tache les draps du lit.

comme vers l'après qui fonctionne en résonance⁴²³ ». Effectivement, plus troublante encore est cette satisfaction que ressent la jeune fille après avoir commis son crime : « “*Au moins, tu n'es plus là*”, elle se réjouit, “*la maison est vide*”⁴²⁴ ». Portons une attention particulière, en ce sens, à l'extrait suivant : « “*Personne ne doit savoir*”, elle ne prononce pas les vrais mots, “*surtout pas mon père*”⁴²⁵ ». Ici, la seule mention du père suffit à faire naître le doute dans l'esprit du lecteur : la protagoniste a-t-elle été abusée par ce dernier? L'enfant non désiré pourrait-il représenter le fruit de l'inceste⁴²⁶? Bien que cette hypothèse ne s'inscrive pas en clair dans le récit, on peut toutefois supposer, puisque la protagoniste « ne prononce pas les vrais mots⁴²⁷ », que l'extrême concision du récit répond à cette volonté de l'écrivain « de ne pas tenter de tout inclure [...], mais à une décision d'être sans cesse en rupture, à la limite du silence, comme en marge de tout ce non-dit⁴²⁸ ».

Le titre du récit – « Au retour du théâtre » –, s'il renvoie à cette portion de réalité très réduite que privilégie la nouvelle, s'avère aussi pertinent à éclaircir. Le théâtre étant ce lieu où les acteurs jouent, on pourrait y effectuer une analogie certaine avec la jeune fille, qui joue également un rôle en ce qu'elle dissimule sa grossesse aux yeux des autres. De surcroît, le fait qu'elle étrangle le nouveau-né et qu'elle l'enfouisse dans un sac-poubelle pourrait en quelque sorte constituer sa catharsis, moment initiatique durant lequel la

⁴²³ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 115.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 143.

⁴²⁶ Une autre similarité, ici, entre les figures paternelles évoquées dans « La poupée sans main » et « Au retour du théâtre ».

⁴²⁷ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 143.

⁴²⁸ PARATTE, Henri-Dominique. « L'architecture de la nouvelle : émergence d'un lieu vers ailleurs », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 22.

protagoniste se libère. Ce texte bref se rapprocherait donc de la tragédie au théâtre, puisqu'une relation taboue s'y inscrit en filigrane; et la vérité qui, ici, « ne s'attrape jamais complètement⁴²⁹ », ne saurait que rechuter dans le silence : « [e]lle se recouche en pensant qu'il lui faudra tout laver, très tôt, pour que la chose n'ait pas laissé de traces⁴³⁰ ».

L'étude des récits « Au Musée de l'eau » et « Au retour du théâtre » nous a permis de constater que Corriveau, à la manière de plusieurs nouvellistes contemporains, privilégie la mise en récit d'événements singuliers, lesquels se révèlent souvent incomplets en ce qu'ils nécessitent la participation active du lecteur pour retrouver leur sens plénier. À présent, penchons-nous donc sur les quelques particularités du recueil, en regard de la représentation de l'espace et du décor.

L'espace diégétique : du décor minimaliste au support métaphorique

La représentation de l'espace au sein des récits de *Troublant* passe également par « le prisme fragmentaire⁴³¹ » et n'est certes pas dénuée d'intérêt. Tout d'abord, si Corriveau préfère largement traiter de l'« abord sombre, ou gris, ou inquiétant des choses⁴³² » en patageant dans ce que Michel Lord nomme « le marécage de l'immonde⁴³³ », on

⁴²⁹ DUCHESNE, Alain et Thierry LEGUAY. *Les petits papiers – Écrire des textes courts*, Baume-les-Dames, Éditions Magnard, Coll. « Petite fabrique de littérature », 1991, p. 38.

⁴³⁰ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 143.

⁴³¹ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais », 2007, p. 20.

⁴³² BORDELEAU, Francine. « Les fables d'un ironiste », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 105, 2002, p. 37.

⁴³³ LORD, Michel. « Quelques coups de scalpel bien assenés », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 75, 1994, p. 45.

remarquera que ses textes s'opposent à une « vision pleine du monde⁴³⁴ » en ce qu'ils privilégient un traitement expéditif de l'espace diégétique et proposent autant d'esquisses, de décors minimalistes, bref de tableaux incomplets des lieux. Ces quelques observations livrées par Christiane Lahaie à propos d'*Autour des gares* pourraient d'ailleurs s'appliquer au recueil qui nous intéresse :

Corriveau confère à l'espace diégétique un caractère métonymique; les passages obstrués, les compartiments étouffants, les quais déserts sont tous révélateurs de l'état d'âme des personnages, mais aussi du sens à prêter aux textes. [...] Chez le nouvellier, deux stratégies de spatialisation dominent. D'une part, il utilise la description lapidaire; le recours au descriptif, pour inévitable qu'il soit, se fait bref, sur le mode figural ou celui de l'évocation fugace. En outre, la description s'opère de manière à insister sur la perception biaisée du personnage, une caractéristique propre à la narration moderne, qui se voit souvent exacerbée dans le genre narratif bref⁴³⁵.

On l'a vu dans le précédent chapitre, la référentialité des espaces mis en récit chez bon nombre de nouvellistes est souvent délaissée au profit d'une subjectivité accrue, ceux-ci tendant dès lors à se dissocier de leur caractère réaliste pour signifier autre chose.

Comme l'explique Lahaie :

[1]a représentation du lieu dans la nouvelle serait plutôt une non-représentation, s'apparentant du coup à un *condensé symbolique* [...]. On peut alors supposer que l'écriture nouvellière, en assumant pleinement l'impossible imitation du lieu réel à travers les mots, favorise l'évocation au détriment de la description d'espaces diégétiques précis⁴³⁶.

En cela, les récits de Corriveau ne font pas exception : l'étude de « La maison chauve », par exemple, nous a permis de voir que les lieux brièvement esquissés entretenaient des

⁴³⁴ CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais », 2007, p. 20.

⁴³⁵ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 358-359.

⁴³⁶ *Ibid*, p. 17.

liens étroits avec le couple en crise. Le récit « Les camarades », qui plus est, présentait un cas intéressant de figure spatiale projetée⁴³⁷, puisque le protagoniste se réfugiait dans sa tête pour pallier les agressions qu'il subissait. Bien plus que de simples décors, donc, les lieux et les objets s'animent et jouent un certain rôle dans la dynamique des récits corriviens; en d'autres mots, les lieux servent de support métaphorique pour mieux exprimer la transformation psychologique des personnages.

Par conséquent, si Corriveau privilégie certains espaces clos afin de reproduire l'enfermement ressenti par ses protagonistes, d'autres décors semblent parfois s'écrouler sur eux, à l'image d'un château de cartes; de même, plusieurs récits se situent « aux limites du fantastique⁴³⁸ » en ce qu'ils flirtent avec l'insolite et livrent au lecteur des images tordues et assez inquiétantes du réel. En somme, les descriptions fragmentaires des espaces diégétiques mis de l'avant dans *Troublant* ne sauraient que valider les

⁴³⁷ Dans son essai, Lahaie reprend les quatre types d'agencement de figures spatiales suggérés par Fernando Lambert (l'enchaînement, l'alternance, l'enchâssement et la superposition) dans son article « Espace et narration : théorie et pratique »; elle y ajoute d'ailleurs trois nouvelles catégories de figures : fusionnées, dérivées et projetées. La figure fusionnée, comme le mentionne son collaborateur, Marc Boyer, survient « lorsque deux figures spatiales se trouvent emmêlées par les artifices de la narration. Un personnage impliqué dans un phénomène de fusion pourra ainsi avoir l'impression qu'il occupe deux espaces à la fois [...] » (BOYER, Marc. *L'espace et le fantastique : étude de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, thèse (M. A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2004, p. 36-37.). La figure dérivée, quant à elle, « fait intervenir des figures spatiales fort partielles qui apparaissent et réapparaissent dans un même texte, sans qu'il soit pour autant possible de déterminer si elles évoquent un lieu récurrent ou une suite de lieux très semblables » (LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 56.). Enfin, la figure spatiale projetée, pour sa part, « désigne le type d'espace ou de lieu qui “survient lors du passage d'un personnage d'une figure [spatiale] première, souvent concrète, à une figure seconde, cette dernière étant mémorielle, onirique ou imaginaire” » (BOYER, Marc. *L'espace et le fantastique : étude de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, thèse (M. A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2004, p. 37.). Remarquons que ce dernier phénomène survient précisément dans « Les camarades », alors que le protagoniste, dans sa tête, « redevient un petit enfant croquevillé dans son lit, dans son urine, dans sa peur de la nuit ». CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 34.

⁴³⁸ BRULOTTE, Gaëtan. « Situation de la nouvelle québécoise », ENGEL, Vincent (dir.). *Le genre de la nouvelle dans le monde au tournant du XX^e siècle*, Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, Québec, Éditions L'instant même, p. 39.

conclusions de Lahaie : les personnages de Corriveau subissent davantage l'espace qu'ils ne le conquièrent, « en sont [davantage] le jouet ou la victime⁴³⁹ ». Dans les pages qui suivent, nous arpenterons donc les divers lieux et figures spatiales représentés dans les récits « La panne » et « Le globe terrestre », lesquels se présenteront à nous comme autant de « porte[s] qui ouvre[nt] sur le sens⁴⁴⁰ ».

« La panne »

Tiré de la partie du recueil « Entre eux », le récit « La panne », dans un premier temps, pourrait se résumer aisément comme suit : alors qu'ils roulent en voiture, un homme et une femme se retrouvent aux prises avec de sérieux ennuis mécaniques, à l'instant même où la conversation entre eux s'envenime. Dès l'incipit, la narration nous laisse ainsi entendre, par une série de détails, que le véhicule se désagrège : « [u]n “clic” dans la roue avant. Un roulement de billes qui virevoltent dans un tambour. Des haussements de capot comme si la voiture avait une crise de fatigue. Plus de pep⁴⁴¹ ».

On le voit avec la comparaison précédente, l'originalité du récit tient surtout au fait que la voiture, figure spatiale dominante, sert rapidement de tremplin pour mettre en scène la précarité du couple qui y prend place : « *“Tu n'entends pas, là, dans la roue avant?” [...] “écoute, la bagnole nous parle”⁴⁴²* », mentionne la femme dès les premières lignes du texte. Référons-nous à ce propos aux observations suivantes de Tibi :

⁴³⁹ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 358.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴¹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 39.

⁴⁴² *Ibidem.*

[1]a nouvelle est prodigue de ses « fausses » descriptions où le topographique en réalité débouche sur le psychologique. [...] En raison de cette osmose – ou mieux, de cette réversibilité – cadre et personnage, dans la nouvelle, en viennent fréquemment à échanger leurs qualifications, de sorte que le lieu peut revêtir, dans la description, des caractères anthropomorphiques, tandis que l'actant humain peut, à son tour, recevoir les attributs d'un univers chosal. On glisse aisément, on le voit, de la juxtaposition vers l'identification, de la métonymie vers la métaphore : qui s'assemble finit par se ressembler⁴⁴³.

Dans « La panne », plusieurs stratégies concourent donc à intensifier cette réversibilité dont parle Tibi, et Corriveau, en cela, rentabilise tous les éléments constitutifs de son récit. Bien que partielles en raison de l'extrême brièveté du texte, les descriptions relatives à la voiture, en plus d'être orientées vers la détérioration concrète et tangible de celle-ci, sont effectivement toutes envahies par les références au couple :

[1]'auto n'en a plus pour longtemps avec ses hoquets frileux. [...] Et voilà que ça se met à produire des couacs, des sauts de puce, des baisers au sol, des mouvements indécents... et l'auto se laisse déporter sur l'accotement, abandonne la partie, meurt⁴⁴⁴.

Certes, il convient de signaler que le titre du récit, déjà, peut nous mener vers cette piste : comme le spécifie Grojnowski, la lecture d'un texte peut ajouter « au sens premier du titre un ou plusieurs sens seconds, différents, inattendus, plus profonds ou symboliques⁴⁴⁵ ». De fait, si le mot « panne » renvoie, au sens figuré, à l'impossibilité momentanée de continuer, on peut facilement tisser un lien avec la situation des deux amants, lesquels se placent dès lors « au centre d'une constellation⁴⁴⁶ », à savoir le

⁴⁴³ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 56-57.

⁴⁴⁴ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 39-40.

⁴⁴⁵ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 134.

⁴⁴⁶ *Ibid*, p. 107.

paradigme de la route qui surplombe tout le récit. Ne parle-t-on pas, justement, d'une panne de désir qui survient parfois chez certains couples?

En outre, l'entrelacement des passages narratifs aux unités descriptives nous permet d'associer, par ricochet, la transformation de l'espace diégétique à celle qui est vécue par les personnages : « [l]e moteur va s'enrayer. Et la femme se sent au bout du rouleau, de la route, au bout de sa patience⁴⁴⁷ ». Ici, l'expression « au bout du rouleau », calque de la locution anglaise « *on his last mile* », est d'autant plus intéressante qu'elle file la métaphore de la route amorcée depuis le titre. Un peu plus loin, le narrateur évoque encore les difficultés du couple, en recourant entre autres aux points de suspension : « [l]ui aussi, il en a la certitude. Il s'obstine par principe... ces coups dans le volant...⁴⁴⁸ ». Précisons alors que la narration, qui délègue la focalisation tantôt à la femme tantôt à l'homme, contribue à accentuer la distance qui les sépare. Or, ce sont surtout les quelques paroles échangées par les protagonistes qui donnent le ton au récit :

« *Qu'est-ce que tu y connais, toi, aux voitures?* », il dit, « *non, mais c'est vrai à la fin! Toi, avec tes voix! [...]* » « *Elle va s'arrêter d'elle-même* », elle baisse le ton, « *juste pour te signaler, tu vois...* » « *De quoi j'me mêle!* », il s'étouffe un peu, « *toi, avec tes oracles, tes prédictions. Il faut voir...* »⁴⁴⁹.

Ici, alors que la tension monte, le lecteur assiste à la rupture du couple par le bris du véhicule. L'allitération perceptible par les « couacs » et autres « sauts de puces » évoqués précédemment, en ce sens, pourrait suggérer cette querelle qui éclate entre les personnages. De plus, une première marque d'opposition s'en dégage : l'homme

⁴⁴⁷ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 39.

⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 40.

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 39-40.

s'acharne et se révolte tandis que la femme « baisse le ton⁴⁵⁰ » et lâche prise, à l'image de la voiture qui « abandonne la partie⁴⁵¹ ».

Enfin, une autre structure d'opposition, la dichotomie clos/ouvert, se profile lors du dénouement et vient enrichir la symbolique du récit : si l'on peut supposer que l'homme – celui qui tantôt « s'obstin[ait] par principe⁴⁵² » – demeure confiné dans la voiture, la femme, pour sa part, abaisse la vitre, ouvre la portière et quitte l'habitacle. L'espace clos qu'est la voiture revêt donc un caractère étouffant, alors que l'extérieur semble empreint de calme et de sérénité, comme l'illustre cette courte description, toute en allitérations et en assonances, de la nature environnante : « [l]es feuilles froissent le vent entre les branches⁴⁵³ ». De même, cette dichotomie s'accompagne d'une certaine opposition entre l'immobilité et le mouvement, puisque l'homme reste dans la voiture immobilisée sur l'accotement – dans une sorte d'entre-lieux situé entre la chaussée et le fossé –, tandis que la femme investit les lieux extérieurs en s'engageant sur la route qui se profile, « sur [la] chaussée déserte, [désormais] délivrée⁴⁵⁴ ». Au terme du récit, on peut donc supposer que la femme rompt les liens qui la rattachaient à l'homme : elle entreprend une nouvelle vie, un nouveau cycle, lequel vient se superposer à l'image de la roue avant du véhicule, auparavant brisée et bruyante comme une « crécelle insolite⁴⁵⁵ ».

⁴⁵⁰ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 39.

⁴⁵¹ *Ibid*, p. 40.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ibid*, p. 39.

« Le globe terrestre »

Tiré de la partie « Pensée du voyage », « Le globe terrestre » propose une tout autre incarnation des lieux par le protagoniste, en l'occurrence un jeune garçon. Le récit débute alors que celui-ci « fait tourner [un] globe terrestre sur son axe⁴⁵⁶ » et « joue à stopper brusquement la Terre du bout de son doigt⁴⁵⁷ »; on comprend plus loin que l'enfant, accompagné de son père, révise ses leçons de géographie. Deux types de lieux découleront de cet instant mis en récit : ceux plutôt référentiels, lesquels ne sont jamais clairement désignés sinon que par le globe terrestre et la figure du père, et ceux engendrés par l'imagination débridée du garçon, forcément subjectifs, qui se matérialiseront dès le premier paragraphe du texte :

[t]out à coup, ça s'arrête. L'index pointé tremble un peu. Il ne devine pas en quelle Amazonie il sera absorbé. Là, à cet instant précis, c'est bleu partout au bout de l'ongle. Et l'enfant est absorbé dans ce bleu si beau⁴⁵⁸.

Cette manifestation insolite de l'espace – et on ne saurait mieux le dire – pourrait correspondre à un épisode d' « absorbement », terme emprunté à Michael Fried et repris par Shawn Huffman dans son article « L'enfermement et le bref chez Gabrielle Roy, Anne Hébert et Adrienne Choquette »; l'absorbement, précise-t-il :

[est un] moment d'introspection au cours duquel le personnage s'absente mentalement de son cadre de référence premier. L'absorbement relève d'une figure d'enfermement de deux manières : comme thématique, il témoigne d'une plongée dans l'univers mental par le biais de laquelle le personnage s'évade, symboliquement faut-il le dire, du « réel » immédiat pour atteindre les confins d'un imaginaire qui demeure toutefois inarticulé dans le texte; comme forme, il fait partie intégrante du bref en ceci qu'il désigne une riche suspension narrative,

⁴⁵⁶ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 203.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

l'absorbement correspondant à une intense « absence » dans le texte⁴⁵⁹.

Pour expliquer ce phénomène, Christiane Lahaie parle plutôt d'une « figure spatiale projetée », tel qu'évoquée précédemment à propos du récit « Les camarades », qui procède de façon similaire⁴⁶⁰ : on passe, pour ainsi dire, d'une focalisation perceptive à une focalisation non perceptive, par la dérivation du personnage vers « des lieux remémorés, fantasmés, rêvés ou dont la nature reste ambiguë⁴⁶¹ ».

À partir de cet épisode, donc, nous sommes en focalisation interne et les pensées du personnage, rapidement, nous plongent au cœur de cette aventure onirique : « *Pourvu qu'il y ait un bateau* », il dit, « *ou une baleine qui passe* »⁴⁶². L'agitation et le mouvement règnent dans cet épisode d'introspection, et l'espace, rapidement, dérive loin de la référentialité :

[I]enfant traverse les stratosphères et les troposphères imaginaires, les nimbus et les cumulus, et le souffle de l'air porté par le soleil. Il se pose lentement sur les vagues, voudrait comprendre ce qui le porte⁴⁶³.

L'objet qu'est le globe terrestre, pivot à partir duquel l'enfant bascule vers le monde des possibles, s'ouvre alors sur une série de lieux, « sommairement décrits ou simplement nommés, qui prennent vie par le biais de la métaphorisation⁴⁶⁴ ». Bien que Corriveau

⁴⁵⁹ HUFFMAN, Shawn. « L'enfermement et le bref chez Roy, Hébert et Choquette », LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle – De la tradition à l'innovation*, Cap-Saint-Ignace, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 80.

⁴⁶⁰ Voir à ce propos la note de bas de page à la page 142 de ce chapitre, qui retrace les différentes figures spatiales dont fait mention Lahaie dans son essai.

⁴⁶¹ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 58.

⁴⁶² CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 203.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 358.

exerce ici une extrême économie des descriptions, on peut toutefois deviner, par quelques indices signifiants, la trajectoire empruntée par le garçon :

[i]l se retourne pour vérifier si un vieux marin à la jambe de bois ne se tiendrait pas debout sur la queue qui lentement sort de l'océan. « *Allons à Messine pêcher la sardine...* », l'enfant chante, « *allons à Lorient pêcher le hareng...* »⁴⁶⁵.

Cette « queue qui lentement sort de l'océan » évoquant l'Italie⁴⁶⁶, Messine étant une ville italienne située à l'extrémité nord-est de la Sicile et Lorient, une ville côtière située en Bretagne, ces divers lieux évoqués, on le voit, sont topographiquement repérables. Dès lors, quelles conclusions pouvons-nous tirer du « spectacle [de cette] introspection⁴⁶⁷ »? Certes, que le protagoniste du récit, pour reprendre les mots de Lahaie, « ressemble à un fantôme en ce qu'il a la faculté de se matérialiser puis de se volatiliser⁴⁶⁸ » d'un lieu à l'autre – à une vitesse vertigineuse, il va sans dire.

En somme, un important contraste entre ces deux « mondes » qui se chevauchent dans le récit s'opère : à cette très grande mobilité qui caractérise le lieu rêvé s'oppose tout de même un lieu « réel », c'est-à-dire celui où se trouve physiquement le protagoniste, empreint de restrictions et de contraintes. On peut supposer que le garçon, puisqu'il se retire en lui-même, cherche à fuir les commandements impératifs de son père : voilà qui

⁴⁶⁵ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 204.

⁴⁶⁶ Notons ici un phénomène évident d'intertextualité, puisque ce « vieux marin à la jambe de bois » brièvement évoqué fait écho à un autre récit de Corriveau, « La jambe coupée du pirate », lequel figure dans le recueil *Attention, tu dors debout*, publié cinq ans auparavant. Dans *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Christiane Lahaie en propose d'ailleurs une fine analyse, d'autant plus intéressante qu'on y retrouve le même phénomène d'absorbement et/ou de figure spatiale projetée chez le protagoniste.

⁴⁶⁷ HUFFMAN, Shawn. « L'enfermement et le bref chez Roy, Hébert et Choquette », LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle – De la tradition à l'innovation*, Cap-Saint-Ignace, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 81.

⁴⁶⁸ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 60.

expliquerait que ses fantasmes⁴⁶⁹ tendent à contaminer l'entièreté de l'espace textuel. À deux reprises dans le récit, le lieu premier refait ainsi surface par le biais du discours direct, bien que l'enfant, qui se complait dans son imaginaire, y fasse abstraction :

« Tu dois me préciser où tu es », le père insiste, « si tu veux du dessert, tu fais ta géographie! » [...] « Quel est le nom de cet océan? », le père répète, « un nom contre un gâteau! »⁴⁷⁰.

Le récit atteint son apogée lorsque le personnage, « de moins en moins présent⁴⁷¹ », succombe entièrement au pays des songes. L'absorbement du jeune garçon, à la toute fin du texte, semble d'ailleurs définitif : « [m]ais déjà, l'enfant a disparu. La baleine plonge et l'emmène au pays des squales et des poissons lunes⁴⁷² ». Sa disparition finale s'avère donc être l'aboutissement d'un processus amorcé dès les premiers instants du texte.

Nous avons vu, par l'étude des récits « La panne » et « Le globe terrestre », que la représentation de l'espace entretenait des liens étroits avec les personnages corriviéniens, en plus de jouer un rôle majeur dans l'économie générale des récits. Fragmentaires, ces récits offrent donc une vision très partielle des lieux : affranchie de toute perception objective, et d'autant plus particulière qu'elle livre une vision morcelée, précaire et

⁴⁶⁹ Fait intéressant, dans son essai autobiographique *Hors frontières*, Corriveau relate cette anecdote issue de son enfance : « [u]n jour, je passe devant un groupe de jeunes. [...] [O]n me bat un peu, question de savoir si j'ai le cuir solide; et à l'intérieur de moi, le monde s'écroule [...]. Il faut que l'orage passe, que les anges du paradis m'emportent sur le dos des cachalots. » CORRIVEAU, Hugues. *Hors frontières*, Montréal, Éditions Leméac, Coll. « Ici l'ailleurs », 2003, p. 58-59. Bien que cette confidence s'éloigne considérablement de notre sujet d'étude, il n'en demeure pas moins qu'on peut retracer un certain rapport entre le vécu spatial réel de l'écrivain et la représentation des lieux dans ce récit, puisqu'une baleine y emmène effectivement le protagoniste « au pays des squales et des poissons lunes ». Voici qui pourrait, en quelque sorte, rejoindre les observations de Lahaie, lorsqu'elle mentionne que « les formes brèves et fragmentaires, telle la nouvelle, compromettraient la mise en place de l'espace référentiel au profit de l'espace mémoriel ». LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 18.

⁴⁷⁰ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 203-204.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁷² *Ibidem.*

incertaine du réel, « à l'image qu'en a le narrateur ou le personnage⁴⁷³ ». Concentrons-nous maintenant sur un tout autre aspect auquel nous invite la plume acérée de l'écrivain, à savoir cette « rencontre tangentielle entre la brièveté du poème et la contraction du narratif⁴⁷⁴ ».

Poésie et narrativité : une écriture métissée

Nous avons peu insisté, jusqu'à présent, sur le fait que les récits de *Troublant* comportent une résonance poétique. Or, on le sait, Corriveau a publié une quantité assez impressionnante de recueils de poésie⁴⁷⁵ avant de s'adonner aux formes narratives brèves. Dans *Hors frontières*, l'écrivain évoque d'ailleurs son intérêt pour « la pulpe des mots, pour leur texture et leur sonorité⁴⁷⁶ », intérêt également réfléchi dans *Écrire pour et parce que*, alors qu'il concède que la poésie constitue son « terrain ludique⁴⁷⁷ ». Dans son essai, Michel Lord, en plus de désigner explicitement les cent récits qui composent ce recueil comme étant des « nouvelles », va même jusqu'à avancer que celles-ci sont les plus libres et les plus originales de Corriveau : « sans doute en raison de ce mariage de l'écriture poétique et de la dérive narrative dans le même mouvement⁴⁷⁸ », ajoute-t-il.

⁴⁷³ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 154.

⁴⁷⁴ SCHOENTJES, Pierre et Dominique RABATÉ. « Micro-scopies », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 1, décembre 2010, p. 10.

⁴⁷⁵ *Les compléments directs* (1978, Les Herbes rouges), *Le grégaire inefficace* (1979, Les Herbes rouges), *Revoir le rouge* (1983, VLB Éditeur), *Forcément dans la tête* (1985, Les Herbes rouges), *Mobiles* (1987, Les Herbes rouges), *Apprendre à vivre* (1988, Les Herbes rouges), *Ce qui importe* (1990, Les Herbes rouges), *L'âge du meurtre* (1992, Les Herbes rouges), *L'enfance* (1994, Éditions du Noroît), *Le livre du frère* (1998, Éditions du Noroît), *Vers l'amante* (2002, Éditions du Noroît), *Paroles pour un voyageur* (2006, Éditions du Noroît), *Le livre des absents* (2009, Éditions du Noroît).

⁴⁷⁶ CORRIVEAU, Hugues. *Hors frontières*, Montréal, Éditions Léméac, Coll. « Ici l'ailleurs », 2003, p. 106.

⁴⁷⁷ CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 48.

⁴⁷⁸ LORD, Michel. *Brèves implosions narratives : La nouvelle québécoise 1940-2000*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2009, p. 271.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, le rapprochement de la nouvelle et du poème mérite une attention particulière, et plusieurs théoriciens et praticiens ont d'ailleurs remarqué cette convergence. Voyons à ce propos ce que dit Christiane Lahaie :

[1]la nouvelle, proche de la poésie dans son économie de mots, dans l'exigence qu'elle pose de soupeser chaque tournure, serait plus susceptible de verser dans la métaphorisation, à défaut de pouvoir mettre à profit un espace textuel suffisamment large, garant d'une référentialité crédible⁴⁷⁹.

Les recherches menées par Pierre Tibi sont également fort éloquentes : s'il est vrai que la nouvelle contemporaine, désormais fragmentaire, entend surtout *raconter*⁴⁸⁰, il est vrai aussi que celle-ci emprunte, brièvement oblige, les caractéristiques de la forme poétique; pour reprendre ses mots, la nouvelle se distingue ainsi par sa « manière originale de conjuguer ces deux lignes de force [le pôle poétique et le pôle narratif] pour en tirer des effets qui lui sont propres⁴⁸¹ ».

La présence du poétique dans *Troublant*, dans un premier temps, pourrait donc s'expliquer par l'ambiguïté qui émane de ses récits; tel semble justement être l'enjeu créatif de Corriveau : « en dire le moins possible, de la manière la plus personnelle, pour

⁴⁷⁹ LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, p. 94.

⁴⁸⁰ Comme le postule Cristina Minelle, il y a bien, dans la nouvelle, « quelque chose qui se passe, évolue et se termine ». MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 40.

⁴⁸¹ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 16.

suggérer le plus possible⁴⁸² ». On l'a d'ailleurs vu tout au long de ce chapitre, les textes étudiés se présentent comme autant d'énigmes à déchiffrer, qui tantôt usent de figures telles la métaphore, l'ellipse ou encore la paralipse pour évoquer, signifier davantage, « rend[re] possible même l'inconcevable⁴⁸³ ». Qui plus est, signalons l'important travail opéré par l'écrivain sur le langage : le choix des mots, l'agencement et la recherche sur « l'impact physique des sons et des rythmes⁴⁸⁴ », rien ne semble laissé au hasard dans l'écriture dense et parfois opaque du recueil; que ce soit par l'anaphore, l'épiphore, l'assonance ou l'allitération, le recours constant à des figures de style crée alors de nombreuses résonances, opère « des transmutations de perspectives⁴⁸⁵ » et contribue à éclaircir tous les éléments constitutifs d'un même texte. En outre, la poésie qui se dégage des récits corriviétiens pourrait être attribuable au fait que l'écrivain « soude ensemble des univers contradictoires⁴⁸⁶ », en évoquant autant de réalités abstraites et d'images saisissantes⁴⁸⁷ : en plus de reconduire les thèmes qui lui sont chers, à savoir la cruauté et l'angoisse, Corriveau fixe ainsi certaines atmosphères, à la manière d'un poète, avec « juste ce qu'il faut d'ambiguïté pour qu'opère un certain onirisme⁴⁸⁸ ». Quant à la charpente de ses récits, à la fois tous semblables et mesurés, brefs et réguliers, celle-ci

⁴⁸² LORD, Michel. *Brèves implosions narratives : La nouvelle québécoise 1940-2000*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2009, p. 270.

⁴⁸³ CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 73.

⁴⁸⁴ VAN RUTTEN, Pierre. « La langue et l'écrivain », *Synthèses*, Bruxelles, n° 307-308, janvier-février 1972, p. 30.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸⁶ CORRIVEAU, Hugues. *Hors frontières*, Montréal, Éditions Léméac, Coll. « Ici l'ailleurs », 2003, p. 93.

⁴⁸⁷ On pourrait d'ailleurs tisser un lien avec cette remarque de Jean Milly : « les poètes traitent la matière verbale comme les peintres les pâtes qui leur servent à fabriquer leurs couleurs, en mélangeant, en rapprochant, assortissant : les uns et les autres produisent ainsi des effets d'enrichissement, de relief, d'harmonie ou de choc ». MILLY, Jean. *Poétique des textes – Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Domont, Éditions Armand Colin, 2005, p. 232.

⁴⁸⁸ BORDELEAU, Francine. « Les fables d'un ironiste », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 105, 2002, p. 37.

témoigne d'un souci certain pour la forme et le rythme, tel que préconisé en poésie. À la lumière de ce qui précède, nous nous pencherons donc sur cette affinité des instances narrative et poétique, plus précisément dans les récits « Les Adieux » et « Elle joue faux ».

« Les Adieux »

Tel que le laisse présager son titre, « Les Adieux » évoque une étape décisive et irréversible dans l'existence d'un couple : leur séparation imminente. Alors que l'homme reste « étendu sur le lit, immobile⁴⁸⁹ », la femme fait sa valise et s'apprête à tout quitter, persuadée de renaître dans un corps « parfait et sans blessures⁴⁹⁰ ». Signalons tout d'abord que l'importance accordée à l'aspect poétique chez l'écrivain se perçoit depuis les premiers mots, par cet emprunt direct et explicite à Rimbaud⁴⁹¹ :

[I]a femme dit : « *oui, l'heure nouvelle est au moins très sévère* ». Elle cite Rimbaud. Une manière de paix traverse alors la pièce. « *L'heure qui vient sera définitive* », elle dit, « *absolument, comme toutes les solutions inévitables* ». [...] « *L'avenir ne portera plus son nom* », elle pense, « *ce qui s'annonce est imprévisible* »⁴⁹².

L'intertextualité joue ici un rôle important dans la manière d'appréhender ce court texte, d'autant plus qu'elle remplit une fonction herméneutique : comme l'affirme Vincent Jouve, « le renvoi à un intertexte fait toujours sens et, dès lors, précise ou complique le

⁴⁸⁹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 29.

⁴⁹⁰ *Ibid*, p. 30.

⁴⁹¹ Plus précisément, Corriveau donne à entendre dans ce bref récit « L'Adieu », poème en prose tiré du recueil *Une saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud. Dans cet ouvrage poétique, Rimbaud « relate ses souffrances proches de la folie qui l'ont conduit aux portes de la mort [...]. Il parle de ses désillusions, de ses doutes, mais aussi de ses espoirs ». ANONYME, « Une saison en Enfer », [En ligne], <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Saison.html>, (Page consultée le 19 avril 2011).

⁴⁹² CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 29.

sens du texte lu⁴⁹³ ». Plus encore, Gabriel Zaïd mentionne dans son essai qu'un auteur qui en cite un autre « reconnaît une œuvre digne d'être prise en compte, non seulement en général, mais précisément sur le point dont il parle⁴⁹⁴ ». Dans le récit qui nous intéresse, on remarque de fait une similarité entre le poète et l'écrivain⁴⁹⁵, en regard des thèmes exploités : à la manière du sujet lyrique qui, chez Rimbaud, repart vers l'aurore empli d'espoir⁴⁹⁶, la femme chez Corriveau quitte son mari et se tourne vers l'avenir, tout comme celle du récit « La panne », en entrant cette fois « dans la lumière du jour⁴⁹⁷ ». Les paroles de la femme rapportées ci-dessus, principalement conjuguées au futur simple, nous livrent alors une vision singulière, teintée d'ambiguïté et plutôt lointaine de l'avenir, qui semble également fondée sur la promesse de jours meilleurs.

Outre le caractère plutôt évasif qui émane du discours direct, les passages narratifs nous laissent toutefois croire – par une « reconstitution du sens de type archéologique⁴⁹⁸ » – que ce récit comporte un autre niveau de lecture. De fait, en y regardant de plus près, ce texte semble parsemé d'indices renvoyant à la mort, celle de l'homme dans un premier

⁴⁹³ JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*, Saint-Just-la-Pendue, Éditions Armand Colin, 1997, p. 82.

⁴⁹⁴ ZAÏD, Gabriel. *Les secrets de la renommée – L'affrontement du littéraire à l'ère du divertissement*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2009, p. 53-54.

⁴⁹⁵ Serait-ce exagéré de dire qu'il existe une corrélation certaine entre la quête poétique de Rimbaud, qui a su audacieusement s'inscrire dans la modernité en rompant avec la poésie traditionnelle, et celle de notre écrivain à l'étude, dont l'ensemble du projet artistique consiste à multiplier les contraintes et à transgresser les frontières, dans une soif inassouvie de renouvellement formel ? Au demeurant, ce choix de Corriveau de faire explicitement écho au poème en prose « Adieu » de Rimbaud nous paraît riche de sens : « [i]l faut être absolument moderne », y énonce d'ailleurs le sujet lyrique. RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*, Ligugé, Éditions Gallimard, 2009, p. 280.

⁴⁹⁶ « Car je puis dire que la victoire m'est acquise : les grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent. Tous les souvenirs immondes s'effacent. [...] Cependant, c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes ». *Ibidem*.

⁴⁹⁷ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 30.

⁴⁹⁸ LORD, Michel. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 59.

temps : « [l]ui, étendu sur le lit, immobile⁴⁹⁹ ». Cette courte phrase descriptive, d'ailleurs élaguée de tout verbe d'action, suggère le dernier repos, à l'image d'un homme dans son cercueil. De même, l'atmosphère qui imprègne les lieux, à savoir cette « manière de paix [qui] traverse alors la pièce⁵⁰⁰ » dès l'incipit, pourrait laisser croire que celui-ci soit trépassé avant même que le lecteur n'entame le récit; encore une fois, on aurait affaire à un tableau incomplet et fort elliptique puisque, pour reprendre les mots de Minelle, « un début comme celui-ci suppose un univers déjà existant⁵⁰¹ ». Mais qui, dans pareil cas, pourrait être responsable de cette mort? La femme, sans doute, du moins c'est l'hypothèse⁵⁰² que nous souhaitons formuler ici, d'autant plus qu'elle n'hésite pas à lui lancer ces quelques propos acerbes : « *Voilà, je t'ai assez vu* », elle crie à l'homme, *« cesse d'être là »*⁵⁰³ ». Ce meurtre dissimulé n'est d'ailleurs pas sans faire écho à ces « solutions inévitables⁵⁰⁴ » évoquées un peu plus tôt; voici qui expliquerait que la protagoniste, dans une certaine volonté de blanchir son crime, souhaite « ramasser ses plaies telles des choses anodines et les mettre dans un sac-poubelle⁵⁰⁵ », « avoir un corps neuf pour que le soleil le transperce⁵⁰⁶ », « polir [s]a peau jusqu'à ce qu'elle soit

⁴⁹⁹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 29.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 124.

⁵⁰² Si l'on tient compte du récit qui succède « Les Adieux », c'est-à-dire « Dans la mire », force est d'admettre que cette idée semble reprise dès l'incipit : « [l]a haine de cette femme est sans fond. *« Espèce d'ordures »*, elle lui crache dessus, *« sale affaire »*. Après la mort de l'homme, elle avait vécu une vraie fête. Elle l'aurait tout à elle, jusqu'à la fin de ses jours, et chaque jour elle lui dirait à quel point elle l'avait détesté. *« Tu ne sauras jamais, jamais tu n'aurais pu soupçonner »* ». CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 30. De surcroît, cette hypothèse reconduirait le concept d'« anomie » recréé dans *Une saison en Enfer* de Rimbaud, l'anomie pouvant se définir comme « la tension entre une force « destructrice dans le présent, la subversion » et une force « reconstitutrice dans le futur, la force d'anticipation » ». RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*, Ligugé, Éditions Gallimard, 2009, p. 924.

⁵⁰³ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 30.

⁵⁰⁴ *Ibid*, p. 29.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

lisse⁵⁰⁷ ». Par cette supposition, « Les Adieux » fonctionnerait donc selon la figure de la paralipse, tout comme « La poupée sans main »; aussi pourrions-nous rapprocher ce récit de ce que Thierry Ozwald nomme la nouvelle « implosive », que Minelle résume comme suit dans son essai :

[s]ouvent, sous la surface apparemment lisse et immobile de la narration, peut en réalité se cacher un accident, plus ou moins grave : l'expression « explosion interne » est éloquente, elle dit la violence de ce qui se passe mais aussi l'étouffement de l'émotion⁵⁰⁸.

Par ailleurs, il est aussi frappant de voir comment les différents objets énumérés, ceux que la femme emporte avec elle, viennent connoter autrement le texte : « [e]lle met dans une valise des livres, un couteau de cuisine, une bouteille de vin, quelques limes à ongles, des vêtements doux et une quantité affolante de médicaments⁵⁰⁹ ». Aussi disparates peuvent-ils sembler aux premiers abords, ces divers articles ouvrent le texte, invitent le lecteur à l'extrapolation et engendrent une fin tout autre que la chute du récit s'abstient de résoudre : nous l'aurons compris, on ne va pas bien loin avec de tels effets personnels pour se reconstruire une vie. Signalons dès lors que chaque objet, au niveau paradigmatique, trouve sa résonance dans d'autres éléments du texte, ce qui nous permet d'effectuer les associations suivantes : « livres » / « Arthur Rimbaud », « couteau de cuisine » / « plaie », « bouteille » / « transperce », « limes à ongles » / « polir sa peau », « vêtements doux » / « onguent délicat ». S'en dégage alors, on le voit, une image somme toute assez nette de la mort, que vient valider cette « quantité affolante de

⁵⁰⁷ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 29.

⁵⁰⁸ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 118.

⁵⁰⁹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 30.

médicaments⁵¹⁰ » enfouie par la protagoniste dans sa valise. À la lumière de ce constat, de ces « soi-disant “détails” qui informent justement le récit, entre autres choses, sur la nature et la qualité du chronotope et du personnel de l’histoire⁵¹¹ », le lecteur est donc en droit de s’interroger sur ce qui viendra après, « lorsque l’autocar arrivera, [...] que son corps sera de nouveau parfait et sans blessures⁵¹² » : l’hypothèse du suicide, à notre avis, est envisageable; un récit fort elliptique, certes, voire « imprévisible⁵¹³ », à l’intérieur duquel il y aurait en définitive plus d’un adieu.

« Elle joue faux »

C’est sous le signe de la métaphore musicale que se donne à lire le récit « Elle joue faux ». Dès les premiers mots du texte, un narrateur indique qu’une femme – bien qu’elle ne le remarque pas – joue du piano sur un instrument désaccordé. L’homme qui partage sa vie depuis vingt-sept ans prend place à ses côtés, l’écoute et constate qu’il n’en peut plus, comme en témoigne ce court passage :

[I]’homme prête l’oreille à cette femme avec qui il vit; et elle est fausse, elle joue du piano, toujours et encore les fausses notes. L’instrument est désaccordé... elle ne s’en aperçoit pas... rien ne tient ensemble de cette musique à coups de hache...⁵¹⁴

À la manière des neuf textes précédemment étudiés, « Elle joue faux » déploie, à travers sa composition fragmentée, tout un réseau d’images qui viennent enrichir sa portée symbolique en palliant les non-dits. En ce sens, l’image du piano désaccordé constitue

⁵¹⁰ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 30.

⁵¹¹ LORD, Michel. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 55-56.

⁵¹² CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 30.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ *Ibid*, p. 121.

une donnée essentielle et la valeur attribuée à cet objet, dans la construction du récit, paraît évidente : de la même façon que la voiture brisée dans « La panne » suggérait la rupture, le piano évoque ici la relation pour le moins dissonante qui perdure au sein du couple.

Le titre du récit, déjà, éclaire le récit : polysémique, le verbe « jouer » fait d'abord référence au piano sur lequel la femme s'exécute, mais pourrait également renvoyer au fait que les deux protagonistes se jouent la comédie, leurs vingt-sept ans de complicité n'étant que simulacre : « [v]ingt-sept ans de faux mouvements, de ratages....⁵¹⁵ », signale d'ailleurs la narration; et, un peu plus loin, cette courte allusion : « [i]l lui sourit depuis vingt-sept ans⁵¹⁶ ». De même, le choix du qualificatif « faux », répété à deux reprises dans l'incipit, insiste sur ce simulacre, en plus de constituer pour le lecteur un appui mémoriel efficace.

Cette fois, contrairement au couple dans « La panne », c'est l'homme qui se retrouve « au bout du rouleau, de la route [et] au bout de sa patience⁵¹⁷ », et la gradation de ses pensées refoulées explicite cette haine grandissante qu'il éprouve envers la pianiste :

« Tais-toi! Ferme la! », il se dit intérieurement, « vieille poufiasse de vieille musicienne... » [...] « Tu es fanée avec ton chant de poule », il s'approche, lui sourit, « vieux bivouac ». [...] « Il faut que ça cesse », il la regarde avec tendresse, « une minute de plus et je l'étrangle »⁵¹⁸.

⁵¹⁵ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 121.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ *Ibid*, p. 39.

⁵¹⁸ *Ibid*, p. 121-122.

Si le contraste créé par cet enchevêtrement d'insultes et de mots doux vient tendre le récit en créant une atmosphère inquiétante, on comprendra que Corriveau échafaude son histoire comme une sculpture⁵¹⁹ : chaque phrase précisant, en quelque sorte, l'issue fatale à venir. Un peu plus loin, la narration prolonge d'ailleurs ce contraste et met en évidence « les heures de grand silence⁵²⁰ » regrettées par le protagoniste. La femme, de son côté, semble plutôt se complaire dans cette relation où rien ne va plus : elle « roucoule⁵²¹ », persuadée qu'elle enchante les jours de cet homme qui l'aime. Plus encore, la narration précise que celle-ci « a les yeux fermés⁵²² » : au sens figuré, cette indication pourrait ainsi signifier que la protagoniste ferme les yeux sur sa vie de couple, en feignant de ne pas voir la réalité telle qu'elle est. Tout semble alors attester que l'inadéquation entre ces deux personnages relève d'un constat à sens unique, puisque la femme s'acharne sur son instrument défectueux : « [e]t de nouveau des notes, des contre-notes, des brisures, des sciures, aujourd'hui comme hier... Vingt-sept ans de faux mouvements, de ratages...⁵²³ ».

Certes, la chute du récit, qui tend à suspendre « l'enjeu même de la lecture⁵²⁴ », justifie à elle seule l'emplacement d'« Elle joue faux » dans la section « Cruautés » du recueil : tandis que la femme poursuit sa pièce musicale, l'homme se laisse tenter par le clapet « trop invitant⁵²⁵ » qui protège les touches du piano, « observe [ensuite] sa propre main

⁵¹⁹ Cette expression est empruntée à Claudine Potvin, dans un article portant sur Hugues Corriveau. POTVIN, Claudine. « Hugues Corriveau, le collectionneur », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 100, 2000, p. 38.

⁵²⁰ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 122.

⁵²¹ *Ibid*, p. 121.

⁵²² *Ibid*, p. 122.

⁵²³ *Ibid*, p. 121.

⁵²⁴ *Ibid*, p. 20.

⁵²⁵ *Ibid*, p. 122.

droite s'approcher délicatement du bouton⁵²⁶ » puis « tire, relève et rabat violemment le couvercle sur [s]es doigts qui, d'un seul coup, craquent comme d'autres fausses notes, définitives⁵²⁷ ». Cette « finale en guillotine⁵²⁸ », on le voit, paraît lourde de répercussions : en plus de reproduire la fragmentation physique que l'écrivain inflige à plusieurs de ses personnages, elle pourrait tout aussi bien correspondre à la rupture définitive du couple.

Par ailleurs, s'il est vrai que cette finale abrupte puisse dérouter à la lecture, il faut préciser que ce court récit, du point de vue de sa configuration, regroupe plusieurs indices et signaux textuels qui, en produisant des « équivalences sur l'axe syntagmatique⁵²⁹ », collaborent à la construction du sens. C'est d'ailleurs à ce niveau que l'intervention du poétique, à notre avis, apparaît la plus probante : la fin justifie donc les moyens stylistiques employés par l'écrivain, d'autant plus que l'extrême économie de l'écriture rend significatif chaque élément introduit. Citons à cet égard ces quelques propos de Gaëtan Brulotte :

tous les détails du texte, le tissu le plus ténu de la nouvelle deviennent ce que j'appellerais l' « infratexte » (infra : au-dessus, plus bas, après, sert à renvoyer à un passage qui se trouve plus loin dans le texte), c'est-à-dire que chaque élément se relie à son avenir, à ce qui se trouve après, bref à la conclusion. L'infratexte désigne ces détails qui nourrissent le processus de finition. Tout au long de la lecture, on enregistre des informations (venues de l'infratexte) qui donnent des indices sur la fin ou signalent la

⁵²⁶ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 122.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ BRULOTTE, Gaëtan. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 65.

⁵²⁹ MILLY, Jean. *Poétique des textes – Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Domont, Éditions Armand Colin, 2005, p. 222.

finition en travail et nous amènent progressivement à la conclusion⁵³⁰.

D'une part, signalons que l'agencement des mots dans « Elle joue faux » ébauche un champ sémantique relatif au bris, à l'éclatement : les termes « musique à coups de hache⁵³¹ », « brisures⁵³² » et « sciures⁵³³ » concourent ainsi à anticiper le geste irréversible du protagoniste. Sur le plan des sonorités, quelques échos sont également perceptibles et la chute du récit, en cela, « reçoit rétroactivement tout son sens⁵³⁴ »; la phrase suivante présente d'ailleurs une allitération signifiante, puisqu'elle donne à entendre le craquement final de la chute à venir : « [c]es doigts sur les touches, ces mains arthritiques, ces os longs et cassants⁵³⁵ ». Cette description – l'une des rares du récit – sert effectivement de prétexte au narrateur pour préparer la fin, puisqu'elle focalise sur les mains de la femme, des doigts jusqu'aux os. Enfin, le rythme contrasté des phrases participe aussi à l'économie générale du récit : de la même manière que l'accumulation de virgules paraît reprendre les mouvements saccadés des mains de la femme sur les touches du piano, l'accumulation des points de suspension, qui condensent en quelque sorte l'émotion et « tire[nt] le lecteur vers l'avant⁵³⁶ », pourrait rappeler le silence de l'homme. Un silence qui chemine *crescendo* dans le texte, en somme, jusqu'à ce que le personnage exauce son souhait et décide de « jouer vrai ».

⁵³⁰ BRULOTTE, Gaëtan. « En commençant par la fin », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 98.

⁵³¹ CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 121.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 20.

⁵³⁵ *Ibid*, p. 122.

⁵³⁶ *Ibid*, p. 20.

Voici qui conclut notre étude du recueil de récits *Troublant*, d'Hugues Corriveau. Au terme de ce chapitre, il semble que nous ayons une meilleure connaissance en ce qui a trait aux divers procédés littéraires qui traversent ce recueil. L'analyse de ces dix récits nous a permis de constater que l'écrivain privilégie une forme elliptique et fragmentaire pour mettre en scène autant de personnages dans des instants problématiques, déroutants, coupés au couteau; la représentation de l'espace, comme nous l'avons vu, subit également cet assaut du fragmentaire et ne saurait livrer une vision strictement référentielle du monde; quant à l'apport poétique que présentent ces courts textes, il s'inscrit dans le propre et la manière de Corriveau : on y reconnaît là ses thèmes chers, à savoir ce troublant mariage entre cruauté et jouissance, entre le beau et le laid, par un style maîtrisé qui tient à la fois de la richesse et de la retenue⁵³⁷.

Métissée, l'écriture de ce recueil l'est tout autant, en regard de son appartenance générique : nouvelles ou fragments, les textes de *Troublant*? À la lumière de notre analyse, il semble bien que nous puissions les ranger du côté de la nouvelle fragmentaire, cette forme littéraire qui, précise Minelle, « décompose les certitudes et les structures écoulées et recompose une *possibilité autre* de structure⁵³⁸ », laquelle se veut davantage représentative de notre époque. De surcroît, l'extrême brièveté préconisée par l'écrivain, qui offre à foison « ces scènes microscopiques d'étonnement, d'effroi ou de ravissement

⁵³⁷ Certes, il convient de souligner que nous avons en quelque sorte transgressé les frontières que nous avons nous-mêmes établies dès le départ : traiter des personnages corriviens en écartant systématiquement l'aspect fragmentaire de l'espace représenté, par exemple, ne saurait s'avérer chose facile. Au demeurant, dans la mesure où nous souhaitons rendre compte – de la manière la plus succincte et complète possible – des diverses stratégies déployées par Corriveau dans ces quelques récits extrêmement brefs, ces petites entorses à nos règles se seront avérées, nous l'espérons, profitables.

⁵³⁸ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 215.

passager⁵³⁹ », montre bien que ces divers récits ont partie liée avec la microfiction, phénomène marquant de l'écriture contemporaine.

Enfin, signalons qu'il aurait été aussi intéressant d'analyser l'œuvre de Corriveau selon un point de vue plus ample, à savoir la construction du recueil en lui-même : cent récits. Un chiffre parfaitement rond, mythique. Qui se trouve ainsi à l'origine de la littérature française, tel que l'exprime Michel Lord dans sa courte nouvelle parue à l'hiver 2009, dans le centième numéro de la revue *XYZ* : « *Le Décaméron* de Boccace traînait sur la table à côté d'*Autour des gares* d'Hugues Corriveau. Cent nouvelles anciennes, cent nouvelles nouvelles. Une Renaissance sans cesse renouvelée, plongeant ses origines dans la nuit des temps [...]»⁵⁴⁰ ». Car il y a bien, chez cet écrivain qui court « constamment deux ou trois projets à la fois⁵⁴¹ », une soif inassouvie de recommencement.

⁵³⁹ RABATÉ, Dominique et Pierre SCHOENTJES. « Micro-scopies », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 1, décembre 2010, p. 8.

⁵⁴⁰ LORD, Michel. « Sans nouvelle », *XYZ – La revue de la nouvelle*, n° 100, hiver 2009, p. 38.

⁵⁴¹ CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 69.

CHAPITRE 3 : RETOUR SUR LA CRÉATION

Voilà une belle image, comparer la nouvelle au café. Un café serré. Quand il est préparé comme un espresso en Italie, on n'a pas besoin d'en boire un bol. Même pas une tasse. Juste le fond d'une tasse et ça suffit.

- Jean-Noël Blanc, *Couper court*

La nouvelle vous invite à observer l'intérieur par une fenêtre ouverte. La micronouvelle, par le trou d'une serrure.

- Vincent Bastin, *Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française*

Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit.

- Marguerite Duras, *Écrire*

L'appel de l'extrême brièveté

Bien avant d'entamer mon parcours aux études supérieures, je mangeais comme j'écrivais : peu ou sur commande, voire pas du tout. Puis, vint le jour où. J'ignore encore si l'écriture est devenue mon exutoire (« ces écrivains qui préfèrent les canapés... au fauteuil du psychiatre⁵⁴² », disait Francine Allard), mais il demeure que le motif alimentaire a sans cesse *nourri* ma pratique scripturale. Forte de cette expérience limite, et consciente de mes métaphores obsédantes, je me suis donc naturellement tournée vers un cheminement en création littéraire.

Puis, j'ai découvert la nouvelle. Et avec elle, tout ce qui en découle : son intensité, sa densité, son pouvoir de suggestion. Mais surtout, sa brièveté. « *Show don't tell* », disait

⁵⁴² ALLARD, Francine. « Présentation », *Moebius*, n° 115, automne 2007, p. 5.

entre autres ce vieux Hemingway... tel est ce qui m'anime dans l'écriture : en dire le moins possible pour signifier davantage et reproduire cette mouture serrée, ce langage corsé imprégnant les pages de tous ces écrivains qui m'habitent.

Et enfin, j'ai rencontré l'extrême brièveté : « [I]a nouvelle, même de trois pages, doit être un MONDE⁵⁴³ », affirmait la nouvellière Aude. Au fil du temps, j'ai en ce sens réalisé que plus j'écrivais, plus mes textes rapetissaient. Si mes premiers récits frôlaient parfois les dix pages, j'admets en avoir retravaillé plusieurs : en les élaguant au maximum, à défaut de quoi ceux-ci ne me plaisaient plus. En passant d'une dizaine de pages à quelques pages – voire à quelques paragraphes – certains textes me semblaient, grâce à cette formule amaigrissante, davantage « achevés ». Fait intéressant, cette attraction vers la miniature pourrait sans doute se superposer aux troubles alimentaires que j'ai vécus précédemment⁵⁴⁴; du moins, telles sont les hypothèses émises par Isabelle Meuret dans *L'anorexie créatrice*, essai paru en 2006 :

[I]écriture de l'anorexie, procédé qu'il nous plaît d'appeler *la taille zéro de l'écriture*, use d'une rhétorique particulière fondée sur l'expérience de la faim. [...] Les signes de l'anorexie apparaissent dans le texte comme autant de réminiscences du jeûne. Ce sont des physiogrammes, caillots de sang et d'encre qui coagulent en unité de langage pour produire du sens. [...] Le projet anorexique relève d'une même volonté à créer la vie en partant de rien, en se réduisant à la taille zéro, où tout reste

⁵⁴³ AUDE. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 66.

⁵⁴⁴ En ce sens, ma démarche d'écriture tend vers les caractéristiques du fragment, puisqu'elle apparaît formellement liée au subjectif et à l'autobiographique. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, le fragment a aussi partie liée avec la mémoire : dans la mesure où plusieurs de mes récits se voulaient davantage introspectifs, mon choix de privilégier une écriture fragmentaire doit donc s'entendre, en quelque sorte, comme un acte de résilience. Certes, la mémoire est une faculté bien particulière, qui tantôt oublie tantôt transforme : bien que la figure de l'anorexie transparaisse chez plusieurs de mes personnages – et bien que la juxtaposition de ces figures trouve une cohérence dans une certaine constitution sur le plan formel –, je tiens toutefois à préciser que mon recueil, d'abord et avant tout, est un projet de fiction.

possible lorsqu'on revient à la charpente, à l'épure minimale, à l'esquisse première⁵⁴⁵.

L'appel de l'extrême brièveté, donc. Par pur plaisir de la forme et par défi, aussi. Couper court pour frapper fort, pour rechercher l'équilibre entre absence et abondance, entre mutisme et bavardage. Couper court pour laisser le lecteur s'étonner, relire, spéculer. Couper court pour qu'écluse la diversité, d'un texte à l'autre. Et par intérêt, d'ailleurs, puisque les longs récits me captivent peu. Un geste textuellement « écologique », s'il en est un, qui, par l'économie narrative et la rentabilisation des mots choisis, exige discipline et rigueur. Tout comme le « projet anorexique », précise Meuret :

[t]el le funambule évoluant sur un fil tendu entre absurde et absolu, l'anorexique avance vers sa destinée tout en se maintenant dans un équilibre précaire. L'artiste persévère, soutenu par sa plume, comme le fildefériste s'aide de son balancier. L'anorexique est un acrobate qui lutte pour ne pas tomber, mais ne renonce jamais à progresser. [...] le projet anorexique est une construction, même si le corps décharné ne révèle pourtant rien de moins que sa tendance à l'anéantissement. Tendre vers la taille zéro ne signifie pas disparaître complètement; les anorexiques s'exercent à mourir, mais sans pour autant franchir la limite⁵⁴⁶.

Et c'est sans doute ceci qui m'interpelle dans l'écriture : cette sensation de me tenir au-dessus d'un vide, d'un trou béant, un certain vertige de la page blanche. Cette sensation de me tracer « une ligne de vie ailleurs que dans la main⁵⁴⁷ ».

Hugues Corriveau : un intérêt croissant

Automne 2007, Faculté des lettres et sciences humaines. Je suis assise, bien droite sur une chaise en plastique, le regard posé sur ce plan de cours qu'on vient tout juste de me

⁵⁴⁵ MEURET, Isabelle. *L'anorexie créatrice*, Paris, Éditions Klincksieck, 2006, p 25-26, 87.

⁵⁴⁶ *Ibid*, p. 13, 183.

⁵⁴⁷ CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 16.

distribuer, dans cette salle de classe éclairée par des néons. Je suis assise parmi les autres, quelques étudiantes et étudiants inscrits au même atelier d'écriture que moi : celui portant sur les formes narratives brèves et donné par Camille Deslauriers. Ensemble, nous parcourons les grandes lignes de ce qui constituera notre session à venir. Je me souviens, c'est ainsi que je découvre le recueil *Troublant* d'Hugues Corriveau. D'abord, une nouvelle très brève, « La fontanelle » : glissée dans un recueil de textes obligatoire et finement choisie par cette enseignante colorée, celle qui plus tard acceptera d'être ma directrice. *Fontanelle, et c'est mou, et on voit au travers...* il ne m'en faut pas plus pour tomber sous le charme, j'achète le livre quelques jours plus tard.

Je lis *Troublant* en une nuit, éclairée par le mince filet de lumière de ma lampe frontale, dans l'obscurité de ma chambre. Je lis ce recueil comme on déguste une boîte entière de biscuits : une rangée complète et puis une autre, et encore une autre avant la petite dernière, en cachette surtout, par crainte de se faire prendre. Cent récits, cent hors-d'œuvre. À la fois concise et précise, prompte et tranchante, la prose de cet écrivain me fascine : comment peut-on subjuguier à ce point son lectorat en si peu de mots ? Comment arriver à multiplier autant de récits sans jamais se répéter ni lasser son lecteur ? Comment, en d'autres termes, couper aussi court et ratisser aussi large, en explorant autant de facettes de la cruauté ? L'œuvre de Corriveau, par ce mariage entre contrainte et écriture, vient de me mettre l'eau à la bouche. Lorsque j'en termine la lecture, je porte une attention particulière à la page couverture : un personnage esquissé au crayon à mine et dont la tête, les bras et le torse sont peints en gris. Un personnage inachevé, ni noir ni blanc. Et rachitique, surtout. Étrange sensation de déjà vu, de déjà

vécu... À cette époque, j'ignore encore que ce recueil me hantera (me « troublera ») jusqu'à la maîtrise, durant ces longs mois d'écriture consacrés au volet création de mon mémoire. Mais il y a bien, cette nuit-là, une partie de mon projet d'écriture qui se prépare à naître.

Été 2010, Faculté des lettres et sciences humaines. Je suis assise, les mains légèrement trop moites et la gorge trop sèche, dans cette salle de classe communément appelée le « Salon bleu ». Prennent place à mes côtés Camille Deslauriers, ma directrice, les membres de mon jury, mon recueil écorné d'Hugues Corriveau ainsi que celui de Stéphanie Kaufmann, *Ici et là*, qui à ce moment-ci fera partie de mon mémoire. Bientôt, je présenterai le fruit de mes premières recherches.

Beaucoup de fleurs, mais quelques cailloux.

Un mémoire d'une telle envergure qui, au départ, s'intitule *Histoire de couper court*, c'est très, très ironique.

Pénible choix que de limiter mon corpus.

J'en viendrai ainsi à délaisser Kaufmann pour me concentrer uniquement sur Corriveau, ce « coureur de fond [...] [qui] devient sprinter quand il se transforme en nouvellier⁵⁴⁸ ». Nul doute que l'écrivain me bat à plate couture aux cent mètres haies, mais j'aspire, du

⁵⁴⁸ CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Boucherville, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 52-53.

moins, à bien me classer. Je quitte le Salon bleu motivée comme jamais, une tempête d'idées dans la tête.

Été 2011, Faculté des lettres et sciences humaines. Je suis assise au Centre Anne-Hébert, parmi quelques étudiantes et étudiants dont je ne reconnais plus les visages, les mains qui pianotent sur mon clavier d'ordinateur. À croire que je n'ai jamais quitté cette fameuse chaise en plastique, depuis 2007. Et pourtant, en quatre ans, il s'en est passé des choses : Corriveau a publié un cinquième roman, *La gardienne des tableaux* (2008), un seizième recueil de poésie, *Le livre des absents* (2009), un cinquième recueil de nouvelles, *De vieilles dames et autres histoires* (2011), de même qu'une quantité impressionnante d'articles dans *Le Devoir*. Moi, mon parcours s'arrête ici : à la croisée de mon recueil de microrécits, *Hacher menu*, et de mon analyse de l'œuvre de Corriveau. Pour l'instant, pour moi, l'heure de la pause vient de sonner.

Durant ces quatre années, j'ai lu et relu Corriveau. J'ai surligné certains passages, disséqué plusieurs phrases, récité des paragraphes à voix haute. J'ai découvert dans ses récits certains éléments qui a priori m'avaient échappé. Et j'ai été subjuguée par la précision de son écriture, la force de ses images, l'équilibre de ses textes. Si je devais spontanément nommer un livre qui m'a marquée durant ces dernières années, je choisirais d'emblée *Troublant*.

Troublant, vraiment, c'est le mot.

Durant ces quatre années, nous avons donc, d'une certaine façon, cohabité. Corriveau et moi. Et forcément, du moins je l'espère, son écriture a influencé la mienne. D'abord, la forme. Puisque j'ai voulu m'imposer une contrainte d'écriture⁵⁴⁹ analogue : celle de camper mes récits dans un maximum de deux pages. Plus précisément, j'ai voulu faire de l'extrême brièveté mon principal enjeu créatif; afin d'exploiter le potentiel narratif d'une telle forme et ainsi explorer une mosaïque de situations, mais aussi afin de bien saisir les difficultés reliées à ce type d'écriture :

par ses exigences minimalistes, la micronouvelle est un miroir qui renvoie l'écrivain face à lui-même. Celui-ci ne peut se cacher derrière une abondance de mots. Trop nombreux, chacun de ceux-ci prend une importance considérable, trahit les faiblesses de l'auteur... La micronouvelle est parfaite ou n'existe pas. Un diamant mal taillé demeure un caillou. La micronouvelle ne peut être médiocre. Elle condamne au succès ou au ridicule. Elle traduit notre capacité à écrire, à devenir écrivain ou notre manque de talent⁵⁵⁰.

Et la cruauté, peut-être. Celle qui parfois s'est inscrite au détour d'une phrase, d'une image, d'un titre teinté d'ironie. Par mes thématiques et dans certaines obsessions de mes personnages, pour la plupart anonymes – non pas que ceux-ci soient typiquement corriviéliens, mais n'empêche qu'ils sont tous, chacun à leur façon et à des degrés bien divers, le bourreau ou la victime de quelqu'un d'autre.

⁵⁴⁹ Je le cite à ce propos, dans *Écrire pour et parce que* : « [q]uelle joie, en effet, que de raconter sous la contrainte! Eh oui! Se donner des contraintes! Bref, ce qui procure du contentement en tant que nouvellier a partie liée avec cette rencontre aléatoire entre la liberté et la contention ». CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Boucherville, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 52-53.

⁵⁵⁰ BERTHIAUME, Laurent. « La micronouvelle », *Érudit*, n° 74, 2006, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

Hacher menu : quelques étapes fondamentales

Première étape, la lecture. Durant les mois qui m'ont servi à bâtir mon projet, lire a constitué pour moi un moteur essentiel dans ma propre exploration de l'écriture. En cela, je partage d'ailleurs l'avis de Corriveau, lorsqu'il mentionne que « sans elle [la lecture], on ne saurait produire, sans cette bibliothèque intérieure que feuillette la pensée, on ne saurait rien faire⁵⁵¹ ». J'ai donc lu, beaucoup et partout. D'abord, des écrivains privilégiant une écriture brève, voire extrêmement brève, tels que Diane-Monique Daviau, Sylvie Massicotte, Gilles Pellerin, Danielle Roger. Et d'autres, dont les textes novateurs ont constitué un terreau fertile pour l'inspiration : Stéphanie Kaufmann, Catherine Lalonde, Jade Bérubé. Quelques premières œuvres aussi, puisque je ne saurais être étrangère à mon époque : celles d'Alain Rimbault (*Inventaire du Sud*, 2010), de Daniel Rondeau (*J'écris parce que je chante mal*, 2010), de Valérie Carreau (*La huitième gorgée*, 2010), de Fannie Loiselle (*Les enfants moroses*, 2011). Certains essais et mémoires en création, enfin, lesquels m'auront permis de mieux situer ma démarche : ceux de Maude Dénomme Beaudoin, d'Anne Brigitte Renaud et de July Giguère, entre autres.

Deuxième étape, l'écriture. Lors d'un atelier d'écriture que j'ai suivi et qui portait sur l'anamnèse, le fragment et l'anecdote⁵⁵², je me souviens qu'Hélène Boissé, l'animatrice, nous répétait souvent cette phrase fétiche : « l'écriture, c'est un mouvement; le mouvement d'un crayon sur une feuille blanche ». Ce qui importe, poursuivait-elle, c'est

⁵⁵¹ CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 38.

⁵⁵² Cet atelier d'écriture, constitué de six rencontres et offert en collaboration avec l'Association des Auteurs et Auteurs de Cantons de l'est, s'est déroulé à l'hiver 2010.

d'intégrer certains rituels d'écriture à nos routines respectives. D'écrire régulièrement, à savoir tout ce qui nous passe par la tête, dans le but précis de stimuler notre muscle créatif. Ce conseil m'aura été grandement utile dans la conception de mon recueil puisque, durant les mois qui ont suivi cet atelier, je n'ai jamais cessé d'écrire. Chaque journée vécue engendrait alors son lot de fictions potentielles : quelques écolières déambulant en face de mon appartement, un podomètre déniché dans une boîte de céréales, une nouvelle recette de sauce à spaghetti découverte sur Internet, et plus encore. J'ai d'ailleurs conservé cette habitude de toujours traîner papier et crayon avec moi, pour mieux fixer l'inspiration lors des moments opportuns. Merci Hélène.

Selon Jean-Pierre Boucher, plusieurs nouvellistes avouent que c'est « leur vie éclatée en mille activités diverses qui les a amenés à écrire des nouvelles⁵⁵³ ». Cette affirmation s'avère plus que véridique dans mon cas : lorsque j'ai décidé d'entreprendre une maîtrise en création littéraire ayant pour double objectif l'étude d'une œuvre consacrée et l'écriture d'un recueil de récits brefs, je venais récemment de fonder ma propre entreprise dans un tout autre domaine créatif, celui de la couture. Par moments, le fait de concevoir des vêtements, de marier les matières et de récupérer certains textiles m'apparaissait une avenue plus concrète que l'écriture, et rapidement j'en suis venue à questionner la place qu'occupait cette dernière dans ma vie. Certes, il m'est arrivé d'avoir des périodes moins fécondes, et j'ai dû m'octroyer de longues pauses sans écrire. J'ai parcouru plus d'un désert, moi qui me considérais d'abord et avant tout comme une

⁵⁵³ BOUCHER, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelles – Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Éditions Fides, 1992, p. 21.

« écrivaine-forêt⁵⁵⁴ »... en regard de mon écriture, mes états d'âme m'auront donc conduit « au septième ciel et le lendemain, en enfer⁵⁵⁵ », pour reprendre les mots d'André Marquis et d'Hélène Guy. Mais heureusement, comme l'a confié Jade Bérubé lors d'une rencontre littéraire à l'Université de Sherbrooke en mars 2011⁵⁵⁶, le goût d'écrire revient toujours.

Troisième étape, l'architecture. Lorsque j'ai commencé à bâtir mon projet de création, plusieurs idées ont alimenté ma réflexion. D'une part, j'avais appris, en effectuant quelques recherches préliminaires sur l'œuvre de Stéphanie Kaufmann, que celle-ci avait d'abord voulu créer, avec *Ici et là*, « un livre à feuilles détachées qu'on pourrait échapper, si bien que les nouvelles se trouveraient soumises à une succession aléatoire⁵⁵⁷ ». Cette conception originale d'un recueil discontinu, qui libérerait davantage le lecteur en ce qu'il pourrait être lu de plusieurs manières, me plaisait. D'autre part, j'étais soucieuse de créer, à travers cet ouvrage composite, une certaine cohérence, une

⁵⁵⁴ Lors d'un atelier d'écriture portant sur les formes narratives longues et animé par Sarah Rocheville à l'automne 2008, cette dernière a posé la question suivante à l'ensemble des étudiants : « êtes-vous un écrivain-désert ou un écrivain-forêt? ». L'écrivain-désert étant, pour y aller de cette explication rapide, celui qui a peu d'idées et qui préfère n'en suivre qu'une seule à la fois lorsqu'il crée tandis que l'écrivain-forêt, lui, jongle avec ses idées qui se chevauchent à un rythme « effarant ». Si l'on poussait cette réflexion un peu plus loin, tout écrivain dont l'intention littéraire est de faire bref ne se situe-t-il pas majoritairement, sinon exclusivement, du côté des écrivains-forêts? Ce plaisir de la collection et de l'assemblage, du bonheur de commencer et finir souvent et de varier les fictions sur un même thème en offrant un large éventail de points de vue, de situations, d'instant de vie, n'est-il pas le propre de la plus dense des forêts?

⁵⁵⁵ MARQUIS, André et HÉLÈNE GUY. *L'atelier d'écriture en questions – Du désir d'écrire à l'élaboration du récit*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nota Bene, 2007, p. 147.

⁵⁵⁶ Cette rencontre a eu lieu dans le cadre des activités du Centre Anne-Hébert et de la Faculté des lettres et sciences humaines, le 22 mars 2011. Je me souviens, Jade Bérubé nous avait alors confié que sa grossesse avait en quelque sorte tari son désir d'écrire. Elle aurait eu littéralement de grosses pannes d'inspiration, ce qui l'angoissait et lui faisait remettre en doute sa capacité à poursuivre sur cette voie.

⁵⁵⁷ GIGUÈRE, Suzanne. « Littérature québécoise – Libre parcours de Stéphanie Kaufmann », 14 mars 2009, *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/239173/litterature-quebecoise-libre-parcours-de-stephanie-kaufmann>, (Page consultée le 26 avril 2010).

« ossature organique⁵⁵⁸ » qui guiderait le lecteur, lui donnerait l'impression de « parcourir un tout, un ensemble unifié dont les parties interagissent⁵⁵⁹ ». Ce dilemme s'est en quelque sorte résolu par lui-même, au moment où j'ai relu attentivement tous mes textes : plusieurs liens s'étaient tissés entre eux et il m'apparaissait important de les mettre en valeur. L'idée d'une structure inhérente à mon recueil, tout comme chez Corriveau, s'est donc imposée à moi « comme une absolue nécessité⁵⁶⁰ ». Bien que j'aie préféré ne pas diviser mon recueil en sous-sections, j'espère avoir trouvé le bon équilibre dans le choix et l'ordonnement de mes microrécits.

Certes, aborder ici la disposition des textes au sein de mon recueil aurait sans doute constitué une avenue fort pertinente. On le voit d'ailleurs avec le texte initial, « Sept cent cinquante grammes », et le texte terminal, « Tu vois » : il y a bien dans mon projet une problématique qui se profile et qui, d'un point de vue métaphorique, tend à se résoudre. Cela dit, je tiens à préciser que *Hacher menu* en est encore à l'état embryonnaire : la disposition de mes textes, donc, sera éventuellement modifiée. En outre, puisque je caresse l'idée de voir mon recueil publié, traiter en profondeur de sa conception m'apparaît ici comme une action prématurée.

⁵⁵⁸ CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 29.

⁵⁵⁹ AUDET, René. *Des textes à l'oeuvre – La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 15.

⁵⁶⁰ CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 27.

Hacher menu : plusieurs récits, une seule histoire

C'est l'histoire d'une petite fille, née dans un *corps beaucoup trop grand* pour elle : appelons-la pour l'instant *la petite truie*. La petite truie mange et se goinfre à toute heure de la journée : au MacDonald, elle hésite *entre les numéros trois, quatre et sept*; à la cafétéria de son école, elle envie *les frites et les brownies moelleux de son voisin de table*; au magasin de bonbons, elle remplit son sac de *bâtons de réglisse, de sucres d'orge, de grenouilles gélatineuses*. Parfois, la petite truie s'endort en mâchant son *chewing-gum au melon d'eau et à la fraise*, s'empiffre de caramels dont elle dissimule les enveloppes *aux quatre coins de sa chambre*, collectionne les miettes de biscuits *dans le fond de ses poches*.

La nourriture, la petite truie le sait, *c'est plus fort qu'elle*.

Mais un jour, la petite truie, on l'étiquette. On lui *agrafe des boucles sur les oreilles*, on lui laisse le *rôle de la vache* au ballon-chasseur. Car elle est *trop lourde, trop grosse, trop ronde*. Sa mère, elle, trouve que c'est *scandaleux de marcher à ses côtés*. Elle lui impose un régime strict : *céleris, carottes, fromage allégé et thon sans huile, pèse-personne à écran numérique et podomètre en prime*.

À partir de maintenant, la petite truie cherche à fondre.

À fondre comme *sept cent cinquante grammes de beurre*.

Et elle réalise que c'est facile, la petite truie. Facile de *monter et descendre les escaliers de la ville comme seul Sisyphe aurait su le faire*, facile de *replier ses bras sur son corps*, facile de *s'enfuir aux toilettes*. Et surtout, facile de *faire comme si*.

Non, la petite truie *ne flanchera pas*.

Puis, un jour, elle prend peur. Elle a peur de finir *comme sa grand-mère*, peur de *s'envoler dans le ciel comme un ballon soufflé à l'hélium*, peur de *regarder derrière son épaule*. Car elle sait que la *scène tourne en boucle, inlassable*, que le régime qu'elle s'impose est dangereux.

Enfin, la petite truie grandit. Et décide de *cesser cette course folle* contre elle-même. En avalant tout : *les patates les petits pois les carottes*. En réécrivant la fin de son histoire, celle qu'elle *connait par coeur* et qu'elle *n'est surtout pas près d'oublier*.

À la lumière de ma réflexion sur mon processus créatif, je crois maintenant pouvoir affirmer que mon écriture, d'abord et avant tout, parle du corps : du mien et de celui des autres, des diverses perceptions et rapports ambigus qu'ils entretiennent ensemble. La première phrase qui ouvre mon recueil, à mon avis, annonce déjà la couleur des récits à venir : « [j]'habite ce corps trop grand pour moi depuis que ma mère m'a expulsée

d'entre ses cuisses⁵⁶¹ ». Prolongement de mon propre corps⁵⁶², donc, mon écriture s'inscrit dans un régime de fragmentation qui passe nécessairement, on le voit, par les représentations des personnages : tantôt, une jumelle écrasée depuis le ventre de sa mère est retrouvée morte, la peau bleue et les osselets cassés⁵⁶³; tantôt, une mère tente de rapprocher sa famille en coincant et en placardant leur photographie dans un cadre⁵⁶⁴; tantôt, une fillette imagine sa mère lui trancher les phalanges sur une planche à découper, comme on coupe les mains des petites voleuses en Afrique⁵⁶⁵; tantôt encore, une enfant qui souhaiterait être « taillée au couteau » découpe son nombril à l'aide d'un couteau à tartiner, dans les toilettes publiques de son école⁵⁶⁶. En conséquence, lorsqu'on aborde la question des personnages, mes récits ne sont pas étrangers à cette fragmentation souvent reconduite par la nouvelle contemporaine, tel que nous l'avons vue dans le premier chapitre de ce mémoire et par l'étude des textes de Corriveau.

La relation mère/fille, d'autre part, constitue un élément important que j'ai voulu exploiter au fil de mes récits. Qu'elle soit livrée selon le point de vue de la fille⁵⁶⁷ ou celui de la mère⁵⁶⁸, cette relation est toujours source de tension, dans la mesure où elle reconduit cette problématique reliée au corps. Ainsi, dans le texte liminaire de mon

⁵⁶¹ Volet création, p. 16.

⁵⁶² Ainsi l'a écrit Roland Barthes dans *Variations sur l'écriture* : « [l]a relation à l'écriture, c'est la relation au corps ». BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 64. Corinne Chevarier, dans son court texte réflexif intitulé « Les mots dans le corps », propose aussi cette réflexion : « [a]vant le poème, il y a mon corps et les mots enfermés dedans. [...] Nécessairement reliés à mon corps, les mots tracent un chemin dans ma chair. [...] Quand je tiens le bon filon, c'est qu'il se passe quelque chose dans mon corps ». CHEVARIER, Corinne. « Les mots dans le corps », *Exit*, n° 56, 2009, p. 60.

⁵⁶³ « Sept cent cinquante grammes », Volet création, p. 16.

⁵⁶⁴ « Photographie », Volet création, p. 17.

⁵⁶⁵ « Leçon », Volet création, p. 42.

⁵⁶⁶ « Fèves rouges », Volet création, p. 25.

⁵⁶⁷ « Sept cent cinquante grammes », « Photographie », « Chewing-gum », « Fèves rouges », « La leçon », « Résistance », « Étapes », « Restes », « *Milkshake* aux fraises », « Cuillerée ».

⁵⁶⁸ « Petite truie », « Au Sears ».

recueil, « Sept cent cinquante grammes », une mère accouche d'une fille dite « trop lourde, trop grosse, trop ronde⁵⁶⁹ », alors que cette dernière laisse sa jumelle minuscule, donc une partie d'elle-même, dans le ventre de sa mère. En outre, l'enfant, maintenant séparée des liens qui la rattachaient au corps de sa mère, ne pleure pas. Dans « Petite truie », une mère offre à sa fille un présent bien particulier, à savoir une liposuction des cuisses et des fesses; au passage, elle l'accuse de trop s'empiffrer, va jusqu'à la tenir responsable d'avoir presque « gâché » sa silhouette filiforme durant sa grossesse. Le lien mère/fille, on le voit, est tout sauf sain et débouche parfois sur des inversions étranges, notamment dans le récit « *Milk shake* aux fraises » : surprenant sa mère en plein délit d'adultère avec un jeune garçon qui « aurait pu être [s]on frère⁵⁷⁰ », une jeune fille tente de filtrer la fautive, en lui lançant des litres d'eau glacée au visage. Dans le récit « Étapes », on pourrait aussi penser que la mère, cette collectionneuse de dessous affriolants, de lotions cache-cernes et de crèmes antirides, souhaite remonter le temps et chérir de nouveau sa jeunesse. Que conclure, dès lors, de ces situations conflictuelles et aliénantes, à l'intérieur desquelles mères et filles en viennent quelque peu, par les différents gestes qu'elles posent, à se confondre? Sans doute que celles-ci se ressemblent et s'emboîtent toutes, à l'image du récit « Poupées gigognes »... Oscillant sans cesse entre privation et excès, elles incarneraient autant de variations sur de mêmes thèmes : l'obsession du corps, la privation ou la compulsion alimentaire et l'échec amoureux constitueraient ainsi leurs communs dénominateurs. La relation entre les personnages impliquerait donc également un processus de fragmentation, puisque les liens familiaux, désormais fragiles, s'effritent et se disloquent, engendrant dans bien des cas une certaine

⁵⁶⁹ Volet création, p. 16.

⁵⁷⁰ Volet création, p. 40.

perte : perte de la complicité entre mère et fille, perte de l'enfance pour entrer trop vite dans le monde des femmes, perte des illusions, voire perte de poids.

Par ailleurs, je dois à Camille Deslauriers le titre de mon recueil, *Hacher menu*. Polysémique, ce titre fait d'abord référence à la forme que j'ai choisi d'adopter : en reproduisant, d'un récit à l'autre, des expériences « brève[s], incisive[s] [et] condensée[s]⁵⁷¹ », j'ai effectivement voulu rapprocher ma propre démarche d'écriture de cette interaction visible entre la nouvelle et le fragment. Pour ce faire, j'ai tenté d'accorder une place privilégiée à certains procédés qui sont réciproques aux deux formes, c'est-à-dire l'ellipse, la condensation, l'extrême concision, la syntaxe éclatée et l'utilisation du blanc typographique. À ce propos, la présence du verbe « hacher » dans le titre, conjugué à l'infinitif, vise à reproduire mon geste créateur, soit celui d'émietter les paragraphes, de morceller le rythme, de fragmenter le langage.

Plus encore, ce titre suggère et annonce les grands thèmes qui gravitent autour de mon recueil et dont j'ai traité un peu plus tôt. Dans la mesure où j'ai voulu créer une certaine tension entre ces deux éléments que sont le corps et la nourriture, le mot « menu », par sa résonance particulière, s'avérait donc tout indiqué. Ironie du sort ou simple coïncidence, j'ai d'ailleurs remarqué en relisant mes récits que les personnages masculins, contrairement aux femmes, ne sont jamais privés de nourriture : ils se gavent de *fast-food*, de pichets de *cream ale* et de chips, de sushis, de viande hachée, de brownies, et, contrairement aux femmes, ne s'en soucient guère. En ce sens, les personnages féminins

⁵⁷¹ BRULOTTE, Gaëtan. « Table ronde », DOUZOU, Catherine, Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 232.

sont peut-être les véritables « hachées menu » de mon recueil... quand elles ne sont pas littéralement, comme dans les récits « Écolières », « Chich Taouk » et « Patiemment », avalées par les hommes.

CONCLUSION

Aussi masochiste qu'il puisse paraître de tant vouloir sa propre mort en visant la fin de l'œuvre, il faut bien saisir sa résurrection chaque fois ravivée. Cela suffit-il à persister? Sans doute pas, mais il y a quelque raison de croire que, phénix, l'auteur se targue d'illusions.

- Hugues Corriveau, *Écrire pour et parce que*

Me voici maintenant parvenue à cette excitante mais douloureuse étape de conclure ce mémoire : excitante, puisqu'une page tournée laisse nécessairement place à d'autres chapitres; douloureuse, puisque je devrai ranger mes cartables et vivre en quelque sorte mon deuil des études. Je me souviendrai toujours des premiers mots, des premiers paragraphes, des premières pages noircies : j'avais bon gré mal gré dans cette aventure dont moi seule étais la capitaine. Anecdote intéressante, au moment où j'ai commencé à bâtir les grandes lignes de ce mémoire, j'habitais dans un logement situé au-dessus d'un restaurant en chantier; la femme de mon propriétaire, le jour où elle a officiellement ouvert les portes de son commerce, m'a alors avoué ceci : « [t]u sais, ouvrir un restaurant, c'est comme mettre au monde un enfant : on ne se sent jamais prêt pour ça ». Tant d'éléments à revoir, de fissures à colmater, de détails à figner... un projet sans cesse en ébauche, pour que tout soit parfait... À bien y penser, je crois que cette comparaison est aussi valable lorsqu'on dépose un mémoire en création littéraire.

En quelques mots, j'ai tout d'abord cherché, à travers mon recueil intitulé *Hacher menu*, à explorer le domaine de l'extrême brièveté en me prêtant aux exigences minimalistes que cette forme présuppose : descriptions sommaires des personnages, esquisses rapides

des lieux et situations croquées en quelques traits sont autant d'éléments que j'ai tenté, « à la sueur du travail d'élagage et de ciselage⁵⁷² », de respecter tout au long de mon projet de création. Il va sans dire que le parti pris du dépouillement, doublé par ma contrainte thématique d'intégrer dans chacun de mes récits un élément nourricier, aura consolidé chez moi cet *appétit* que j'éprouve envers l'écriture; de la même manière, le retour sur ma création effectué en chapitre trois de ce mémoire m'aura certainement aidée à cerner davantage ma propre voix. « Nous sommes faits de plusieurs histoires qui doivent trouver les moyens de s'entendre entre elles⁵⁷³ », a dit Suzanne Jacob : voilà pourquoi je n'exclus pas l'idée, dans un avenir rapproché, de retravailler et d'étoffer mon recueil afin de le soumettre à quelques maisons d'édition.

La seconde partie de ce mémoire visait, dans un premier temps, à établir certaines distinctions entre les deux formes narratives brèves que sont la nouvelle et le fragment. On a entre autres vu que la nouvelle, sujette à de nombreuses variations, privilégie l'évocation de courts instants en concentrant son intérêt sur des moments décisifs dans l'existence de ses protagonistes; le fragment, associé pour sa part aux notions de fracture, de discontinuité et d'inachèvement, ferait éclater l'idée classique de mesure et s'érigerait principalement sur un fond de perte. Ainsi, la nouvelle serait davantage orientée vers la construction d'une histoire, « version du monde⁵⁷⁴ » ou autre parcelle de fiction, tandis que le fragment, au contraire, serait plutôt synonyme de déconstruction. À la lumière de ces constats, mon angle d'approche a donc été d'explorer l'interaction entre ces deux

⁵⁷² BERTHIAUME, Laurent. « La micronouvelle », *Érudit*, n° 74, 2006, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

⁵⁷³ JACOB, Suzanne. *Histoires de s'entendre*, Montréal, Éditions Boréal, 2008, p. 16.

⁵⁷⁴ *Ibid*, p. 17.

formes bien distinctes, en me basant sur la récente étude de Cristina Minelle. Au fil de mes recherches, j'ai donc constaté que le fragment, s'il « tend à jouer un rôle nouveau dans l'écriture de la fiction⁵⁷⁵ », s'associe étroitement aux diverses modalités de la nouvelle contemporaine; comme le conclut Minelle :

les caractéristiques opposées de la nouvelle et du fragment s'intègrent et enrichissent les textes qui s'ouvrent ainsi en étoile, suscitent plusieurs lectures et ne laissent jamais le sens se figer [...] le fragment est inséré pour déstabiliser la nouvelle, pour l'ouvrir et pour remettre en question la certitude que la nouvelle comme genre transmettait, vu qu'elle constituait traditionnellement un récit achevé, une sorte de microcosme autonome. La brièveté extrême, la disposition typographique, l'intrigue concentrée en un instant – ou le manque d'intrigue – les personnages, les lieux... tout semble pousser vers une dislocation du genre, vers une conception de plus en plus fragmentaire de la nouvelle⁵⁷⁶.

Une réflexion analogue fut d'ailleurs proposée par Roland Bourneuf, en 1993 : « la nouvelle contemporaine, indéfiniment modifiable et extensible, vise désormais moins à boucler une histoire sur le modèle hérité du XIX^e siècle qu'à constituer une trace, sombre ou fulgurante⁵⁷⁷ ». En outre, puisque la nouvelle se prête bien à l'introspection des personnages, je suis d'avis que ces deux formes continueront à coexister au sein de ma production littéraire à venir.

Le recueil *Troublant* d'Hugues Corriveau, dont dix récits furent analysés dans le second chapitre de cette partie, constituait un cas intéressant d'œuvre à étudier en regard de ce rapprochement de la nouvelle et du fragment. De fait, si la mention générale de « récits »

⁵⁷⁵ ROBIN, Régine. « Le texte cyborg », *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000, p. 31, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/005262ar>, (Page consultée le 28 avril 2010).

⁵⁷⁶ MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, p. 211, 212-213.

⁵⁷⁷ BOURNEUF, Roland. « L'onirisme dans la nouvelle », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 90.

que porte l'œuvre en sous-titre ne saurait nous offrir une lecture réellement éclairante à propos de son inscription générique, mes recherches ont montré que l'écrivain, à la manière de bon nombre de nouvellistes québécois contemporains, recourt à divers procédés afin de fragmenter son écriture. D'abord, la présentation matérielle des textes proposait déjà un premier signe de fragmentation : le resserrement des récits dans un gabarit de deux pages, l'émiettement des textes en paragraphes très brefs, la syntaxe morcelée, les descriptions lapidaires, la présence du discours direct et le jeu sur les caractères (l'utilisation de l'italique) sont les principaux éléments qui ont été soulevés. Une certaine fragmentation a aussi été visible dans la composition des personnages corriveaux : rarement introduits par la narration, ces êtres de papier anonymes se sont tous retrouvés aux prises avec des situations déroutantes, desquelles ils sont majoritairement ressortis, comme on l'a vu, démembrés ou désincarnés. Cette fragmentation a également trouvé sa résonance dans les divers instants mis en récit par l'écrivain : dans tous les cas, on a d'ailleurs remarqué que ces moments, parsemés d'ellipses et de non-dits, nécessitaient la participation active du lecteur afin d'acquérir une certaine complétude. Quant à la représentation de l'espace diégétique, peu référentielle et elle aussi soumise à un traitement expéditif, elle servait davantage de support métaphorique afin d'illustrer la transformation psychologique des personnages. Enfin, on a vu que l'écriture métissée de Corriveau, à la fois narrative et poétique en ce qu'elle privilégie les images fortes et favorise le travail sur la forme, le rythme et le langage, coïncidait avec l'esthétique particulière de la nouvelle contemporaine – une esthétique en proie à une réévaluation constante, bien que plusieurs théoriciens et praticiens reconnaissent en elle cette dérive du narratif et du poétique.

Bien sûr, je suis consciente que mon analyse de dix récits ne représente qu'un mince échantillon de l'œuvre de Corriveau. D'autres aspects mériteraient évidemment d'être étudiés avec rigueur, et traiter de la construction du recueil en lui-même, par exemple, pourrait constituer une avenue intéressante. De la même façon, si on a vu que les récits de *Troublant* adhèrent aux caractéristiques de la nouvelle dite « fragmentaire », une recherche menée au sein d'un plus large corpus nous permettrait sans doute de voir comment, d'un écrivain à l'autre, les pratiques et techniques d'écriture peuvent varier.

Comme le précise Gaëtan Brulotte :

on pourrait constater que les nouvellistes sont devenus décisivement conscients de leur métier. [...] [C]'est chez eux qu'on retrouve les plus artistes de la littérature québécoise moderne. Les recherches formelles y sont très élaborées. Ces écrivains ont développé, chacun à leur manière, une écriture véritablement artistique [...]⁵⁷⁸.

De plus, les pistes de recherche ne manquent pas lorsqu'on aborde la question du fragmentaire. Plusieurs s'entendent d'ailleurs pour dire que le regain d'intérêt que connaît actuellement le fragment convient à notre époque⁵⁷⁹, à notre « société confrontée à l'éclatement et à la dispersion⁵⁸⁰ »; le fragment, devenu en quelque sorte l'« emblème de la modernité⁵⁸¹ », en serait ainsi le reflet même :

⁵⁷⁸ BRULOTTE, Gaëtan. « La nouvelle québécoise : son histoire particulière et ses spécificités contemporaines », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 99.

⁵⁷⁹ Les réflexions de Ginette Michaud sont à ce propos fort éloquentes : « [n]ous observons en tout cas que la question du fragment refait surface en des moments historiques critiques, et qu'elle nous engage à repenser l'histoire, non plus comme l'enchaînement d'une pseudo-continuité, mais comme la force même de la discontinuité : une crise des crises ». MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, p. 28-29.

⁵⁸⁰ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 1.

⁵⁸¹ MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, p. 9.

[l]e fragment ne serait-il pas au bout du compte, la marque du monde moderne disloqué? Les nombreux conflits armés de ces dernières décennies n'ont laissé que des champs de ruines, des constructions réduites en miettes, des corps brisés et mutilés. Le recours au fragment dans l'art est peut-être à envisager à la fois comme l'expression du présent mais aussi comme une réponse à la réalité, en ce sens que la pratique de l'assemblage et du montage contribue à créer une autre réalité. Par l'assemblage et le montage l'artiste donne naissance à un nouvel ensemble, un nouveau tout⁵⁸².

Par ailleurs, s'il serait pertinent de découvrir « ce qui se cache sous la pratique presque frénétique du genre bref au Québec à laquelle se sont littéralement livrés les écrivains depuis quelques années⁵⁸³ », on peut certes se demander jusqu'où ira cette fascination pour la brièveté : « de là à imaginer une micronouvelle invisible à l'œil nu tellement elle est courte, l'image me semble intéressante⁵⁸⁴ », mentionne Laurent Berthiaume.

Françoise Susini-Anastopoulos, dans son essai, propose une réflexion semblable :

on rejoindrait ainsi le rêve diachronique, nettement exprimé chez les auteurs de fragments, de comprimer l'énoncé, comme si, par abstractions successives, le livre pouvait dans l'idéal, se ramener à la page, la page pouvant elle-même se réduire à une ligne, la ligne au mot, et – pourquoi pas? –, le mot à sa trace, voire à sa pure absence⁵⁸⁵.

Quant à la confusion qui perdure lorsqu'on aborde les formes brèves – et plus particulièrement la nouvelle, dans sa « mouture moderniste⁵⁸⁶ » –, on comprendra que la

⁵⁸² BERTHET, Dominique. « Le fragment : éditorial », *Recherches en esthétique*, n° 14, [En ligne], http://pagesperso-orange.fr/recherches.en.esthetique.cereap/revue_14.html, (Page consultée le 21 février 2010).

⁵⁸³ LORD, Michel. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, p. 61.

⁵⁸⁴ BERTHIAUME, Laurent. « La micronouvelle », *Érudit*, n° 74, 2006, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>, (Page consultée le 11 janvier 2011).

⁵⁸⁵ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 107.

⁵⁸⁶ GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 156.

question reste ouverte. Bien que l'on puisse, ici aussi, multiplier les pistes de recherche, cette réflexion formulée par Sabrinelle Bedrane me semble des plus appropriées :

si les genres se recourent, [...] pourquoi la nouvelle coloniserait-elle systématiquement les autres formes brèves sous prétexte que c'est le récit court le plus connu et sans doute le mieux répertorié? [...] Quand la nouvelle bascule dans le récit indéfini, [...] il vaudrait mieux, de la même manière, ne pas maintenir le terme « nouvelle » ou alors tout est nouvelle⁵⁸⁷.

En réponse à ce « tremblement, de plus accentué, des formes, des taxinomies et des pratiques⁵⁸⁸ » auquel on assiste, le terme « récit » serait sans doute, à bien y penser, l'expression la plus juste qui soit : puisque la littérature est « à géométrie variable⁵⁸⁹ », pour reprendre les mots d'Isabelle Meuret, et qu'aucune de ces formes, par leurs frontières mouvantes et poreuses, ne saurait être réellement pure...

Donc, nous aurions plus d'un petit genre, cher Gilles Pellerin⁵⁹⁰.

Et les écrivains de notre époque, à l'image du nouvelliste-sprinter évoqué par Corriveau⁵⁹¹, ne cesseront pour autant d'aller de l'avant – succédés, de près ou de loin, par nos théoriciens.

⁵⁸⁷ BEDRANE, Sabrinelle. « Nouvelle et récit d'aujourd'hui : les "nouvelles nouvelles" (?) de l'extrême contemporain », DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 119, 121.

⁵⁸⁷ MEURET, Isabelle. *L'anorexie créatrice*, Paris, Éditions Klincksieck, 2006, p. 185.

⁵⁸⁸ DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, p. 6.

⁵⁸⁹ MEURET, Isabelle. *L'anorexie créatrice*, Paris, Éditions Klincksieck, 2006, p. 185.

⁵⁹⁰ Je fais précisément référence, ici, à cette phrase-clé de Gilles Pellerin, parue en 1997 dans son essai : « [d]onc, nous aurions un petit genre ». PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, p. 11.

⁵⁹¹ « Le coureur de fond qu'est le romancier devient sprinter quand il se transforme en nouvellier. » CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, p. 53.

Voici enfin que je déclare, un sourire au coin des lèvres mais le coeur gros, ce mémoire terminé. Et pourtant, je l'entends encore qui proteste.

La petite truie.

Celle que je croyais enfouie *au plus profond de mon ventre*, bien loin, au pays de mes songes. Cette partie de moi-même qui m'aura poussée à écrire et qui, à présent, refuse de se taire.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvre étudiée

- CORRIVEAU, Hugues. *Troublant*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, 218 p.

Ouvrages consultés

- AUDET, René. *Des textes à l'œuvre – La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, 160 p.
- AUGER, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. : « Librairie du XX^e siècle », 149 p.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 276 p.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 129 p.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Microcosme », 1975, 192 p.
- BLANC, Jean-Noël. *Couper court*, France, Éditions Thierry Magnier, 2007, 214 p.
- BOUCHER, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelle – Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Éditions Fides, 1992, 216 p.
- BOURGEOIS, René. *L'ironie romantique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, 254 p.
- BRULOTTE, Gaëtan. « Situation de la nouvelle québécoise », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, Québec, Éditions L'instant même, p. 40.
- CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Éditions Le Quartanier, Coll. « Erres Essais », 2007, 159 p.
- CHOL, Isabelle (dir.). *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, 512 p.
- CORRIVEAU, Hugues. *Écrire pour et parce que*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, Coll. « Écrire », 2001, 75 p.

- CORRIVEAU, Hugues. *Hors frontières*, Montréal, Éditions Leméac, Coll. « Ici l'ailleurs », 2003, 158 p.
- CORRIVEAU, Hugues. « L'écriture revisitée (histoire d'écrire) », *L'émotion des formes, fictions et réflexions*, Outremont, Éditions La Nouvelle Barre du Jour, 1988, p. 99-121.
- CROFT, Esther. *Au commencement était le froid*, Montréal, Éditions Boréal, 1993, 103 p.
- DAVIAU, Diane-Monique. *La vie passe come une étoile filante : faites un vœu*, Québec, Éditions L'instant même, 1993, 179 p.
- DOUZOU, Catherine et Lise GAUVIN (dir.). *Frontières de la Nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Coll. « Écritures », 2006, 255 p.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*, Mayenne, Éditions Gallimard, Coll. « NRF », 1993, 147 p.
- DUSCHENE, Alain et Thierry LEGUAY. *Les petits papiers – Écrire des textes courts*, Baume-les-Dames, Éditions Magnard, Coll. « Petite fabrique de littérature », 1991, 288 p.
- ENGEL, Vincent (dir.). *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, Québec, Éditions L'instant même, 267 p.
- FLAMAND, Jacques. *La poésie, art pluriel*, Ottawa, Éditions Du Vermillon, Coll. « Essais et recherches », n° 2, 1991, 135 p.
- GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, 508 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 282 p.
- GODENNE, René. *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1993, 262 p.
- GODENNE, René. *La nouvelle française*, Vendôme, Éditions Presses universitaires de France, 1974, 176 p.
- GRALL, Catherine. *Le sens de la brièveté – À propos des nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Genève, Éditions Honoré Champion, 2003, 375 p.

- GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, 210 p.
- HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée – Discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, Coll. « Philosophie et langage », 1985, 208 p.
- JACOB, Suzanne. *Histoires de s'entendre*, Montréal, Éditions Boréal, 2008, 146 p.
- JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*, Saint-Just-la-Pendue, Éditions Armand Colin, 2001, 192 p.
- LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, Éditions L'instant même, 2009, 457 p.
- LAHAIE, Christiane et Nathalie WATTEYNE (dir.). *Lecture et écriture : une dynamique*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, 278 p.
- LAPIERRE, René, Paul BÉLANGER, Joël POURBAIX et Louise LACHAPELLE. *Dans l'écriture*, Cap-Saint-Ignace, Éditions XYZ, 1994, 113 p.
- LORD, Michel. *Brèves implosions narratives : la nouvelle québécoise 1940-2000*, Québec, Éditions Nota Bene, 2009, 336 p.
- LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle – De la tradition à l'innovation*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Nuit Blanche, 1997, 162 p.
- LOUVEL, Liliane et Claudine VERLEY. *Introduction à l'étude de la nouvelle – Littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Amphi 7 », 1993, 250 p.
- LÜTHI, Ariane. *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Paris, Éditions du Sandre, 2009, 397 p.
- MARQUIS, André et Hélène GUY. *L'Atelier d'écriture en questions – Du désir d'écrire à l'élaboration du récit*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, 199 p.
- MEURET, Isabelle. *L'anorexie créatrice*, Paris, Éditions Klincksieck, 2006, 206 p.
- MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment – Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Cap-Saint-Ignace, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Brèches », 1989, 316 p.

- MILLY, Jean. *Poétique des textes – Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Domont, Éditions Armand Colin, 2005, 314 p.
- MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995) – Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, Éditions L'instant même, 2010, 238 p.
- MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*, Paris, Éditions Hachette, Coll. « Contours littéraires », 1993, 176 p.
- PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre – Publier des nouvelles*, Québec, Éditions L'instant même, 1997, 218 p.
- POIRIER, Guy et Pierre-Louis VAILLANCOURT. *Le bref et l'instantané – À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Éditions David, 2000, 236 p.
- PUJADE-RENAUD, Claude et Daniel ZIMMERMANN. *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Manya, 1991, 326 p.
- QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fontfroide-le-Haut, Éditions Fata Morgana, 1986, 80 p.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*, Ligugé, Éditions Gallimard, 2009, p. 280, 924.
- RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives*, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 21-23 juin 2001, 363 p.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 275 p.
- VAN DELFT, Louis. *Les spectateurs de la vie – Généalogie du regard moraliste*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, 295 p.
- WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, 226 p.
- ZAÏD, Gabriel. *Les secrets de la renommée – L'affrontement du littéraire à l'ère du divertissement*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2009, 178 p.

Articles et revues

- ALLARD, Francine. « Présentation », *Moebius*, n° 115, automne 2007, p. 5.
- ASTIER, Ingrid. « L'écriture fragmentaire chez Cioran, traversée solitaire d'un élégiaque », *Alkemie*, revue trimestrielle de littérature et philosophie, Editura Bastion, n° 2, novembre 2008, p. 69-77.
- BELLEAU, André. « Préface », CARPENTIER, André. *Du pain, des oiseaux*, Montréal, VLB Éditeur, 1982, p. 11.
- BERTHIAUME, André. « Notes sur un genre présumé mineur », *La nouvelle barre du jour*, n° 74, janvier 1979, p. 39.
- BORDELEAU, Francine. « Les fables d'un ironiste », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 105, 2002, p. 37.
- CARPENTIER, André. « Réflexions sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66, mai 1987, p. 38.
- CHEVARIER, Corinne. « Les mots dans le corps », *Exit*, n° 56, 2009, p. 60.
- COLLECTIF. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec Français*, n° 66, mai 1987, p. 60-69.
- ENGEL, Vincent. « Pas de nouvelle, bonne nouvelle? », *Revue des deux mondes*, juillet-août 1994, p. 11-21.
- GAGNON, Lucie. « La nouvelle à travers les siècles », *XYZ – La revue de la nouvelle*, n° 26, été 1991, p. 58-67.
- GAUVIN, Lise. « La nouvelle : un art urbain? », *Tangence : Montréal et Vancouver : parcours urbains dans la littérature et le cinéma*, n° 48, 1995, p. 153.
- GROOT, Ger. « Faits divers. Les Nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon », *Alkemie*, revue trimestrielle de littérature et philosophie, Editura Bastion, n° 2, novembre 2008, p. 37-43.
- LORD, Michel. « Quelques coups de scalpel bien assenés », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 75, 1994, p. 45.
- LORD, Michel. « Sans nouvelle », *XYZ – La revue de la nouvelle*, n° 100, hiver 2009, p. 38.

- NINANE DE MARTINOIR, Francine. « En quoi un roman et une nouvelle sont-ils différents? », *L'école des Lettres II*, numéro spécial : Aspects de la nouvelle, mars 1982, n° 11, p. 3-8.
- PAQUIN, Jacques. « Sur les chemins de l'enfance », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 77, 1995, p. 32.
- POTVIN, Claudine. « Hugues Corriveau, le collectionneur », *Lettres Québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 100, 2000, p. 37-38.
- RICARD, François « Le recueil », *Études françaises*, vol.12, n° 1-2, avril 1976, p. 121.
- SCHLEGEL, Friedrich. « Fragments critiques », LACOUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY. *L'absolu littéraire – Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 126.
- TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 9-78.
- VAN RUTTEN, Pierre. « La langue et l'écrivain », *Synthèses*, Bruxelles, n° 307-308, janvier-février 1972, p. 30-31.
- VERLEY, Claudine. « Une grenouille blanche, la nouvelle brève », CARMIGNANI, Paul (dir.). *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 129-148.

Articles et revues en ligne

- ANONYME. « Une saison en Enfer », [En ligne], <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Saison.html>, (Page consultée le 19 avril 2011).
- BASTIN, Vincent. « Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française », [En ligne], <http://www.vincent-b.sitew.com>, (Page consultée le 11 janvier 2011).
- BERTHET, Dominique. « Le fragment : éditorial », *Recherches en esthétique*, n°14, [En ligne], http://pagesperso-orange.fr/recherches.en.esthetique.cereap/revue_14.html, (Page consultée le 21 février 2010).

- BERTHIAUME, Laurent. « La micronouvelle », *Érudit*, n° 74, 2006, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac>, (Page consultée le 11 janvier 2011).
- COLLARD, Nathalie. « Twitter et nanolittérature », 23 avril 2010, *La Presse*, [En ligne], <http://www.cyberpresse.ca/arts/livres/201004/23/01-4273374-twitter-et-nanolitterature.php>, (Page consultée le 23 avril 2010).
- DOLORES PICAZO, María. « Quelques effets de la persuasion littéraire », 2002, Universidad Complutense de Madrid, [En ligne], <http://revistas.ucm.es/fl/11399368/articulos/THEL0202110221A.PDF>, (Page consultée le 27 avril 2010).
- GIGUÈRE, Suzanne. « Des nouvelles de Hugues Corriveau », 26 février 2011, *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/317607/des-nouvelles-de-hugues-corriveau>, (Page consultée le 14 avril 2011).
- GIGUÈRE, Suzanne. « Littérature québécoise – Libre parcours de Stéphanie Kaufmann », 14 mars 2009, *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/239173/litterature-quebecoise-libre-parcours-de-stephanie-kaufmann>, (Page consultée le 26 avril 2010).
- GODENNE, René. « Le liseur de nouvelles », [En ligne], <http://www.centrejacquespetit.com/godenne/liseur/index.php?page=1991-1993>, (Page consultée le 11 janvier 2011).
- INSTANT MÊME éd. « Hugues Corriveau », [En ligne], <http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewAuthor.aspx?id=335>, (Page consultée le 16 novembre 2010).
- MALAVOY-RACINE, Tristan. « Troublant », 17 janvier 2002, *Voir*, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=19369>, (Page consultée le 26 avril 2010).
- MONTANDON, Alain. « Pour aller plus loin sur la forme littéraire brève », 2008, Université de Clermont-Ferrand, [En ligne], http://site79.ac-poitiers.fr/dire.../La_forme_litteraire_breve_definition.pdf, (Page consultée le 28 avril 2010).
- ROBIN, Régine. « Le texte cyborg », *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000, p. 31, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/005262ar>, (Page consultée le 28 avril 2010).
- SCHOENTJES, Pierre et Dominique RABATÉ. « Micro-scopies », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 1, décembre 2010 [En ligne], <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise->

contemporaine.org/francais/ublications/no1/rabate_schoentjes_fr.html, (Page consultée le 22 mars 2011).

- TARDIF, Dominic. « Dévorante contemporanéité », 16 octobre 2008, *Voir*, [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=61002>, (Page consultée le 22 mars 2011).

Conférence

- AUDET, René. « Raconter en miettes (un nouvel art du bref?) », Québec, 3 mars 2011, [En ligne], <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/raconter-en-miettes-un-nouvel-art-du-bref>, (Page consultée le 4 avril 2010).

Dictionnaires et encyclopédies

- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA. « Fragment », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 237-239.
- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA. « Nouvelle », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 401-402.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, Coll. « Bouquins », 2002, 1060 p.
- DE VILLERS, Marie-Éva. *Multi Dictionnaire de la langue française*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2004, 1542 p.
- DIDIER, Béatrice (dir.). *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 1239.
- ROBERT, Paul. *Le Petit Robert*, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, 2006, 2949 p.
- SOLLERS, Philippe. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Albin Michel, 2001, p. 81-82.

Mémoires et thèses

- BOYER, Marc. *L'espace et le fantastique – Étude de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 2004, 146 p.
- DÉNOMMÉ BEAUDOIN, Maude. « *Le coeur bègue* », recueil de nouvelles suivi de « *Les représentations de la vieillesse chez trois nouvelliers québécois (1994-2001)* », Thèse (Ph. D.), Université de Sherbrooke, 2007, 300 p.
- RENAUD, Anne Brigitte. « *Chaconne* », nouvelles suivies de *Étude des stratégies éditoriales de L'instant même et de XYZ éditeur (1985-2000)*, Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 2002, 179 p.