

XYZ. La revue de la nouvelle

**La fragmentation infinie : les entrelacs du discours narratif
bref chez André Carpentier**

Michel Lord



Number 48, Winter 1996

Taches

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/4376ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lord, M. (1996). La fragmentation infinie : les entrelacs du discours narratif bref chez André Carpentier. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (48), 69–93.

La fragmentation infinie : les entrelacs du discours narratif bref chez André Carpentier

Michel Lord

On comprendra mal l'écriture nouvelle si on ne saisit pas l'obsession qui anime le nouvellier de maîtriser des cheminements multiples et diversifiés, voire divergents. Et on recevra mal la littérature nouvelle si on n'adopte pas un comportement de lecture conséquent.

André Carpentier¹

Dépasser les vingt ans d'écriture nouvelle dans les années 1990, au Québec, cela peut sembler normal. Mais, dans un pays où, pendant longtemps, de trop nombreux écrivains déposaient la plume après une ou deux œuvres, l'aventure scripturaire d'André Carpentier paraît plutôt exemplaire. Du fantastique de « La mappemonde venue du ciel » ([1974] 1978) au réalisme incertain ou magique de « L'ondoyée de poussière » (1993), en passant par les récits quasi historiques que sont « Le déserteur » et « La nuit du conquérant » (1982), l'étrangeté science-fictionnelle de *Carnet sur la fin possible d'un monde* (1992) et le réalisme de *De ma blessure atteint, et autres détresses* (1990), le parcours du discours nouvellistique de Carpentier n'a cessé de se transformer en louvoyant entre les genres et les sous-genres les plus divers, tout en renvoyant sans cesse à des séries obsessionnelles, à des

1. André Carpentier, « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto/Montréal, GREF/XYZ éditeur, 1993, p. 40.

signes qui traversent son écriture de part en part et s'y entrelacent de manière inextricable. En rapprochant d'ailleurs ces nouvelles, on ne peut s'empêcher de voir se dessiner la figure de la réduction du monde en poussière(s) ou du personnage à néant, comme si tout devait se fragmenter, s'atomiser, éclater en fines particules, s'anéantir. Paradoxalement, ce processus mène le plus souvent à l'acuité de la conscience, le discours narratif balayant (très brièvement) un grand ensemble de possibles avant de laisser entrevoir le néant. C'est donc sous l'égide d'une vision tragique — celle de l'obsession lucide de cette fragmentation fatale que représente la mort —, mais sur le *mode dialogique*, que prend forme l'œuvre d'André Carpentier.

Même dans ses essais, qui sont parfois comme des nouvelles où les idées tiennent lieu d'acteurs et d'actions, il arrive à Carpentier lui-même de se fragmenter en pratiquant une forme où s'entremêlent les fils de ses préoccupations, qui sont comme ses multiples consciences diffractées ; cela s'entend² dans « Réflexions sur la nouvelle », où s'entrelacent « dialogiquement » trois voix qui parlent avec un autre soi-même : le responsable littéraire, l'écrivain et le professeur³ (1987).

En somme, son parcours se complique du fait que paraissant faire, avant tout, deux ou trois choses (parler, écrire et faire

-
2. Par le mot « entendre », je me réfère indirectement à André Belleau qui, inspiré par l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine, avait écrit moins d'un an avant sa mort : « À force de bricoler dans les langages, d'observer la formation des discours, certaines évidences finissent par s'imposer. Mon "je" est multiple et hétérogène. Il n'arrivera jamais à lui seul à me nommer et à m'unifier. "Mon" langage appartient à autrui », dans André Belleau, « Lorsqu'il m'arrive de surprendre les voix », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 227.
 3. André Carpentier a été l'éditeur intellectuel ou le responsable littéraire de la série des « Dix nouvelles » fantastiques, de science-fiction, humoristiques, aventurières, amoureuses aux Éditions Quinze (Montréal) dans les années 1980. Il a aussi codirigé un numéro sur la nouvelle fantastique à *La Nouvelle Barre du jour*, n° 89 (avril 1980) et plusieurs numéros thématiques à *XYZ. La revue de la nouvelle*. André Carpentier est également professeur au Module de création littéraire du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

écrire), il s'étoile pour ainsi dire en une multitude de directions qui paraissent fragmenter sa pratique générique (le faire bref) en des ensembles irréductibles de sous-ensembles génériques, esthétiques ou professionnels. Mais c'est qu'il y a effectivement distraction⁴, fragmentation et même volonté de fragmenter le discours autant que le parcours existentiel. Il n'en demeure pas moins que s'opère continuellement un recentrement de la problématique du sujet écrivain, du scripteur à travers les multiples voies/voix tracées/énoncées dans les dizaines de nouvelles parues depuis plus de vingt ans.

Revenons un peu plus en détail sur ce parcours sinueux qui est le sien. Entrons dans le labyrinthe du curriculum vitæ (sans tomber dans le biographisme), épousant du même coup le *topos* du labyrinthe, de l'errance, de la traversée le plus souvent régressive de couloirs, de tunnels, toutes des figures centrales de son œuvre⁵.

Carpentier a commencé par s'intéresser à l'humour et à la bande dessinée : il a même fondé une revue, *L'Écran* (1974), consacrée à la BD, revue dans laquelle il a aussi publié des textes fantastiques, dont certains ont ensuite paru dans son recueil de nouvelles, *Rue Saint-Denis* (1978).

À la même époque, il s'adonne au genre narratif long et publie un roman expérimental, *Axel et Nicholas* suivi de *Mémoires d'Axel* (1973), sous-titré *roman-puzzle*, qui s'inscrit tout à fait dans le cadre des recherches formelles des années 1970 au Québec.

-
4. La « distraction » au sens convenu du terme apparaît souvent dans l'œuvre nouvellière de Carpentier, mais je l'interprète également dans son sens étymologique, qui signifie « tirer en sens divers » (*distrahere*) : le discours chez Carpentier est comme travaillé de l'intérieur, manipulé par des forces qui le poussent et le tirent dans des directions qui l'écartèlent. Dans ce sens, la distraction pourrait être l'isotopie fondatrice de la fragmentation discursive chez Carpentier.
 5. Dans une de ses plus récentes nouvelles, « L'enfant te ment ! », la voix du narrateur paraît très proche de celle de l'auteur : « Les longues artères m'ennuient. Je ne me sens revivre qu'aux carrefours, ces lieux de bifurcations, de hasards, de risques, de démesure. » *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 41, printemps 1995, p. 36.

Non seulement Carpentier s'intéresse-t-il aux formes de la marginalité institutionnelle et para-institutionnelle (humour, BD, expérimentation...), mais encore s'acharne-t-il déjà à tout mettre en morceaux et à l'envers, au double sens du terme (désordre et surtout inversion) dans son parcours labyrinthique. Le puzzle lentement *prend forme*. Dans « Le double d'Udie ⁶ » (1978), par exemple, une de ses toutes premières œuvres, on voit que le chemin qui mène de « Dieu » aux hommes est long et complexe, mais qu'il est également fortement construit et résolument parodique ⁷. Il passe par l'*inversion cursive* (le cours des choses épouse le cours de l'écriture ou vice versa) : Dieu crée Udie, sa femme, qui meurt, mais qu'il retrouve après un long temps historique (mais un très court temps discursif) en la personne de *Elvire*, qui fait littéralement *virer* le cosmos jusqu'à son néant initial/final. Quatre ou cinq courtes pages, à l'origine de l'œuvre, qui parlent de création et de destruction, dans un mélange de genèse et d'apocalypse, et voilà que les signes prennent leur envol, que l'essor est donné à cette œuvre qui, sous les formes les plus diverses, reviendra presque toujours sur les lieux de sa genèse, qui seront aussi les lieux de la genèse des acteurs mis en discours. Rien de plus simple, rien de plus complexe.

Sans doute porté par sa tendance à la fabulation étrange, en 1978, Carpentier se consacre pour un temps presque exclusivement au genre fantastique. Dans cette foulée, il ne s'en tient pas encore uniquement au genre bref, mais publie un deuxième roman, *L'aigle volera à travers le soleil* puis *Rue Saint-Denis*, son premier recueil de nouvelles. Il semble que ce soit aussi vers cette époque que se dessine la figure du défenseur de la nouvelle, qui dirige un numéro spécial sur la nouvelle fantastique à *La Nouvelle Barre du jour* (1980), puis une série de recueils collectifs aux Éditions Quinze où il cherche à rassembler les meil-

6. Paraît d'abord dans *L'Écran*, vol. I, n° 3, octobre 1974, p. 39-40.

7. La parodie (*para/odie*) est toujours une forme de chant à côté de ce dont on parle, une tendance au grotesque, à l'ironie, aux jeux de mots, à la satire, à l'énigme, au casse-tête.

leurs nouvelliers de l'heure. Les années 1980 seront occupées par cette activité de responsable littéraire, ce qui semblera laisser la part congrue à sa propre création. Néanmoins, en 1982, il fait paraître son deuxième recueil de nouvelles, *Du pain des oiseaux*, et publie une introduction substantielle et une nouvelle dans chacun des collectifs⁸ qu'il dirige.

Depuis le début des années 1990, la machine semble repar-tir de plus belle, avec la publication successive des recueils *De ma blessure atteint, et autres détresses* (1990) et *Carnet sur la fin possible d'un monde* (1992). Même l'éditeur intellectuel refait surface, cette fois dans une entreprise non pas strictement québécoise, mais pancanadienne, avec *Voix parallèles/Parallel Voices*⁹, qu'il dirige avec Matt Cohen. Entre les *entrelacs* et les *parallèles*, il n'y a qu'un pas que franchit allègrement Carpentier. À cet égard, on peut noter qu'il a animé une émission à Radio-Canada, intitulée *Littératures parallèles*, dans laquelle on ne traitait que de fantastique, de SF, de policier et de bande dessinée.

Ainsi, Carpentier a souvent eu une propension à privilégier ce qui est à côté de... ou ce qui fait éclater les pratiques unitaires. Il ne craint pas la fragmentation, le puzzle, le dialogisme, c'est-à-dire la confrontation des voix, aimant autant l'harmonie que la dissonance nécessaire entre les paroles, les mots qui sont à soi, ceux d'autrui.

D'abord attaché à l'activité scripturaire fantastique, dont il se fait le promoteur pendant quelques années (autour de la fondation et de la présidence du Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois en 1985), il en est venu à coller pour ainsi dire au genre narratif bref, toutes esthétiques entremêlées. Depuis le dernier texte paru dans *Du pain des oiseaux*, « La pre-

8. Voici la liste de ces recueils collectifs: *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, Montréal, Quinze, 1983; *Dix nouvelles humoristiques par dix auteurs québécois*, Montréal, Quinze, 1984; *Dix nouvelles de science-fiction*, Montréal, Quinze, 1985; *Aimer. Dix nouvelles par dix auteurs québécois*, Montréal, Quinze, 1986.

9. André Carpentier et Matt Cohen (dir.), *Voix parallèles/Parallel Voices*, Montréal/Kingston, XYZ éditeur/Quarry Press, 1993.

mière mort d'Auguste Fabre, poète, né à Sainte-Agathe en 1929 » (1982), nouvelle où il fait littéralement éclater la forme, il s'est un peu détaché du seul fantastique, afin d'embrasser plus large, se tournant vers d'autres formes sous-génériques narratives. En fait, tout se passe comme si son imagination tendait à balayer la totalité du spectre des possibles esthétiques, bien que toujours à l'intérieur de la forme narrative brève. Comme s'il cherchait dans le fond à rapailler les méandres de son imagination labyrinthique en un centre névralgique très concentré, très condensé, qui donne vie, forme et sens à ses fantasmes.

Matière et manières

Au cours des vingt dernières années, il publie ainsi des dizaines de nouvelles tantôt fantastiques ou réalistes magiques, tantôt humoristiques, policières, science-fictionnelles et même réalistes ou psychologiques. Assez souvent, toutes ces tendances ou ces ancrages sous-génériques s'entremêlent, pour produire ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Guy Scarpetta, « l'impureté » postmoderne¹⁰. En ce sens, les entrelacs du discours chez Carpentier s'apparentent bel et bien au grand mouvement de la littérature de cette fin de siècle. Mais il n'y a pas que cela, car, au milieu du puzzle générique, prend forme une configuration thématique complexe, autre forme de casse-tête ou, pour parodier Carpentier lui-même, un discours « Casse-cou » (1982), dans lequel narrateurs et acteurs foncent têtes baissées dans le labyrinthe du monde à la recherche d'un minotaure impossible. André Belleau l'a bien vu, qui parlant du discours fantastique énonce un jugement applicable à l'ensemble de l'œuvre :

La première qualité du discours fantastique chez Carpentier, c'est, on ne le dira jamais assez, l'imagination. Disons de façon plus précise, l'étendue, la diversité, l'originalité de la puissance imaginante. Appelons cela l'INVENTION¹¹.

10. Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

11. André Belleau, « André Carpentier et le discours littéraire fantastique », *Imagine...*, n° 22, juin 1984, p. 26.

Il faut le dire, la variété thématique de son œuvre paraît aussi fantastique que sa variété générique. J'en donnerai quelques exemples.

Dans « La mappemonde venue du ciel » (1978), un double de la planète Terre apparaît au-dessus de celle-ci et le simple fait de toucher à ce double avec un bâton, qui n'a rien de magique, réduit la réalité en poussières — sorte d'alliage de fantastique et de SF ; inversement, dans « Le Fatala de Casius Sahbid » (1978), un objet, magique cette fois, mais apparemment simple câble de navire, tue un détective — mélange de fantastique et de policier. Avec « Le double d'Udie » (1978), c'est Dieu qui découvre la copie de sa femme, Udie/Elvire, sur Terre et qui éteint l'incubateur cosmique — dans une sorte de flirt avec le magique, l'humour et la SF. Métissant le fantastique et le psychologique (« Les sept rêves et la réalité de Perrine Blanc », 1978), le discours problématise à l'occasion l'action sur la réalité par le truchement de rêves manipulés par un magicien, le prince du sommeil, Mathieu Levant, ce qui permet à la « victime » de remonter génétiquement le cours du temps jusqu'au moment de sa propre conception, et ainsi de mourir et de (re)naître en même temps ; dans une nouvelle du même cycle, le même prince du sommeil entraîne sa victime dans un gouffre mortel (« Les larmes de Bébé », 1982).

Il y a des esquisses, des embryons ou des fragments de cycle chez Carpentier, qui utilise sous diverses formes parfois le même personnage ou le plus souvent la même figure actorielle (exemple : le magicien ou le sorcier) ou un même cas de figure (la régression, la réduction en poussière ou à néant). Les personnages tendent généralement à régresser, à disparaître ou à revenir sur le lieu de leur enfance ou dans un passé ou un espace nébuleux (« Le voyage de Plaisir », 1990 ; « L'ondoyée de poussière », 1993 ; « L'enfant te ment ! », 1995), quand ils ne sont pas poussés vers une forme de néant par une force obscure (« Jorge ou le miroir du mage », 1982 ; « La cloche de Bi », « Le coffret de la Corriveau », « Le Mage Pichu, maître de magie », 1978).

Dans cette dernière nouvelle, on constate d'ailleurs une inversion totale de la thématique habituelle du fantastique : le magicien devient la victime de son propre pouvoir, utilisé à son insu par deux êtres apparemment non initiés à la magie.

Carpentier semble par ailleurs inspiré par la tradition amérindienne québécoise, lorsqu'il met en discours, dans « Le vol de Ti-Oiseau » (1982), un sorcier amérindien qui, pour rendre justice, profite d'une seconde de haine passant subrepticement dans la tête de Ti-Oiseau. Carpentier renoue ici discrètement avec l'École littéraire de Québec qui, dans les années 1860, s'attachait à sauver de l'oubli les vieilles légendes canadiennes¹². Dans la même veine, il y a, dans « La nuit du conquérant » (1982), la nature qui participe au drame de la mort d'un Amérindien, et qui la transcende de manière magique ou divine (à l'exemple de ce qui se passe dans le Nouveau Testament : le déchaînement des éléments naturels, au moment de la mort du Christ). Il appert que l'étoilement du discours de Carpentier peut aller dans les directions les plus inattendues.

C'est peut-être ce qui explique chez lui la mise en abyme de la littérature. Car par-delà les enjeux génériques et thématiques, Carpentier inscrit parfois dans son discours nouvellier des éléments fragmentaires d'une histoire littéraire hypothétique et parallèle en creux dans la fiction elle-même et de son histoire hypothétique. C'est peut-être aussi ce qui motive la fascination de certains de ses personnages pour l'écriture et les aléas du discours dans le temps, dans le cours de l'histoire. On retrouve cette problématique exploitée dans « La Bouquinerie d'Outre-Temps » (1978), où un jeune homme, nouvellier, historien de la ville de Montréal et essayiste, spécialiste de l'œuvre littéraire (d'anticipation) de son grand-père, réalise qu'il est animé par un désir secret : (re)devenir justement son grand-

12. Je pense ici à « Ykès le jongleur », de Joseph-Charles Taché (*Forestiers et voyageurs* [1863], Montréal, Fides, 1946, p. 78-86), où une sorcière parvient à tuer à distance un autre sorcier (jongleur).

père et vivre au XIX^e siècle plutôt qu'au XX^e, sans pour autant que l'on puisse taxer le discours de *rétrograde* (bien que le *parcours* soit régressif). Dans la fiction elle-même, il y a croisement des parcours professionnels (existentiels et scripturaux), l'historien (re)devenant l'écrivain d'anticipation qu'il avait été (le plus-que-parfait a son importance), et ce dernier projetant littéralement son discours dans un certain futur antérieur : finalement, dans l'entrecroisement de ses parcours de vie, l'historien/anticipateur aura, entre autres choses, écrit des nouvelles anticipant sur ce qu'il avait connu au XX^e siècle, puis l'histoire d'un écrivain d'anticipation. L'œuvre de Carpentier est donc loin d'être tout entière tournée vers le passé, mais elle est pour ainsi dire entrecoupée par les signes entrecroisés du passé, du présent et du futur.

Parfois le futur semble seul en cause, un futur où tout risque de s'effriter, mais où s'opèrent d'étonnants renversements de perspective. Dans un des textes les plus étranges de Carpentier, « Le "aum" de la ville » (1983), sorte de genèse apocalyptique ou plutôt d'apocalypse suivie d'une genèse (texte tête-bêche, avec fin puis début d'un monde, dans un grand resserrement discursif), un son secoue, détruit en partie la ville de Montréal et provoque son arrachement de la surface de la Terre, son envol dans les airs, dans un joyeux mélange d'horreur, de fantastique, de science-fiction et de merveilleux (on songe presque au tapis volant des *Mille et une nuits*). Puis une sorte d'accalmie survient qui laisse présager un monde meilleur. Après la désintégration de presque tout, le recommencement à neuf de la création, au milieu du fleuve, à la bordure de la mer, après sept jours d'errance apocalyptique. « Le "aum" de la ville » ressemble ainsi par sa facture à un nouveau chapitre posé sur un palimpseste biblique, dans une genèse en devenir.

Dans une autre nouvelle de science-fiction, « Carnet sur la fin possible d'un monde » (1992), construite par fragments sur le double mode du journal intime et du genre épistolaire, le narrateur raconte que la Terre est sur le point d'entrer en collision

avec une immense planète. L'avenir est comme concrétisé dans une forme volante immense qui s'avance dans l'espace, phénomène qui provoque l'effritement des structures sociales. À la fin, le narrateur constate que l'autre planète a plutôt la consistance de la poussière, mais vivante et raisonnable. Ainsi, tout dans l'univers ne serait que « Poussière », processus d'atomisation, à la fois progressif et régressif, et, dans ce mouvement, il y aurait autant de vie que de mort.

Cette énumération de la nomenclature de l'invention de Carpentier ne suffit pas à faire comprendre le fonctionnement du discours lui-même. C'est cela pourtant qu'il importe de saisir, car c'est dans la construction et l'entrelacement des « détails » qu'un nouvellier travaille. Pour mieux dégager cette problématique, je voudrais m'arrêter à deux textes pour faire voir les intrications des diverses séries topiques qui traversent et travaillent de manière complexe son discours nouvellistique. La nouvelle chez Carpentier n'a rien à voir avec ce que André Jolles appelle les « formes simples¹³ ». J'en veux pour exemples la nouvelle d'ouverture, « Le vol de Ti-Oiseau », dans *Du pain des oiseaux* (1982), et celle qui clôt le recueil, « La première mort d'Auguste Fabre, poète, né à Sainte-Agathe en 1929 ».

Charles Perreault : *conteur* de nouvelle fantastique

Dans « Le vol de Ti-Oiseau », le narrateur, Ti-Oiseau, un pilote de brousse alité après une catastrophe aérienne, cherche à mettre en place, dès le début du récit, le sens de sa parole éminemment subjective par le truchement d'un discours qui tend à se placer pour ainsi dire en relations multiples. Il s'adresse non pas à un, mais à *des* narrataires potentiellement présents dans la chambre d'hôpital : docteurs qui l'entourent, éventuellement lecteurs ou auditeurs (implicites) de cette parole, de ce « texte » ; une autre des personnes à qui s'adresse Ti-Oiseau est évidemment absente du réel même, mais existe encore potentielle-

13. André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, [1930] 1972.

ment¹⁴ dans l'au-delà : Drien, le mécanicien de Ti-Oiseau, mort à ce moment-là de façon mystérieuse. Le discours ballote entre l'ancrage réaliste et l'errance vers l'étrange, entre une parole qui cherche à convaincre sans succès des médecins de la réalité d'une certaine magie (« Ils ne me crurent pas et me gardèrent auprès d'eux », p. 41), et à rejoindre un ami dans l'au-delà : « M'entends-tu Drien, d'où tu es ? Écoute, c'est notre histoire » (p. 19). Les voix cherchent à s'entrecroiser, presque à se confondre, dans la même histoire pour donner forme à ce récit autoreprésentatif.

En même temps, on ne peut s'empêcher de voir que Ti-Oiseau, se parlant également à lui-même, se donne à la fois comme narrateur et narrataire de son propre discours ; ce faisant, il participe à la forme la plus intime du journal¹⁵ ou de la confession. La nouvelle en a le ton, en a aussi un peu la forme ; il n'y manque qu'une date ou une série de dates qui chapeauteraient certaines parties du discours.

Cette double ou triple destination du discours a son sens : un sens rationnel et un sens magique. Car ce qui caractérise le récit et même le recueil, c'est l'idée qui est mise dans l'épigraphe : « Il y a un sens à tout, même dans l'insensé et le tragiquement dérisoire¹⁶. » Rationnellement parlant, il s'agit de *mettre en forme* quelque chose qui peut sembler ne pas avoir de sens et, peut-être implicitement, prouver aux autres (les narrataires) et à soi-même que l'on n'est pas fou. Il s'agit donc de *séparer* logiquement le réel du magique. Mais voilà justement que le discours pousse du côté du magique, le narrateur-acteur sentant qu'il y a autant de l'un que de l'autre dans son histoire. Qu'il y a *mélange* des deux, le magique envahissant le réel. C'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt du récit, qui a pour fonction de mettre en forme par le truche-

14. La potentialité est une des cordes sur lesquelles joue le nouvellier.

15. On sait depuis le *Journal de mille jours* (Montréal, XYZ/Guérin, 1988, 356 p.) la fascination qu'exerce la forme du journal intime sur Carpentier.

16. Victor-Lévy Beaulieu, cité par André Carpentier, *Du pain des oiseaux*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 13.

ment d'une *écriture troublée* une histoire où tout semble confondu, une histoire de métissage de la vie et de la mort, du possible et de l'impossible, une *logique de l'impossible*¹⁷.

Le narrateur, campé d'abord en simple pilote d'avion (Saint-Exupéry, nommé dans le texte, l'était aussi...), joue sur tous les tableaux, et se pose la grande question, qui équivaut presque au « *qu'est-ce que la littérature ?* » de Sartre : « [À] quoi bon relater les faits, me direz-vous ? » Et il répond ceci, simplement : « [P]our tenter de comprendre, de discerner [...] pour séparer le magique du réel » (p. 19). C'est donc aussi à une entreprise de *détissage* que se livre le narrateur. Métissage, détissage : tout est là, dans ce discours (in)soluble.

L'organisation séquentielle (il y a huit séquences dans le récit) obéit à un déroulement à la fois logique (lisible) et cahotique (illisible ou troué), comme si le récit épousait les secousses subies par le narrateur-aviateur en vol, puis au sol : un être tombé de haut. Comme si le discours se faisait le lieu de la diffractio des chocs entre le vol et la chute, la vie et la mort, l'amitié et la haine, le magique et le réel.

Déjà, dans le nom lui-même du narrateur, il y a une sorte de choc des « réels », car Ti-Oiseau, diminutif de petit oiseau, est le surnom de Charles Perrault : Charles Perrault (sans « e » dans la deuxième syllabe) est l'auteur des *Contes*¹⁸ que l'on sait. Or, Charles, alias Ti-Oiseau, est un discoureur, un beau parleur, un fabulateur, un conteur. Il y a donc dans les entrelacs du texte un jeu secret, proprement littéraire, qui a à voir avec le discours merveilleux et aussi avec la rencontre du *conteur dans la nouvelle*, du fabulateur capable d'accueillir le magique dans le « réel ».

Dès lors, ce qui importe dans cet univers, ce sont d'abord de petits détails qui font vrais, réels. S'inscrit alors dans le texte une

17. Sur cette question, voir Michel Lord, *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'université Laval », 1995, 361 p.

18. Charles Perrault, *Contes*, Paris, Éditions Garnier frères, [1697] 1967.

liste brève mais importante de lieux géographiques, culturels ou industriels québécois ou canadiens¹⁹ : le stadium de Lorimier, la Ville de Québec, le journal *La Patrie*, Baie-Comeau, Saint-Hubert, Kingston, un vieux Travel-Air B 6000. Toutes ces incidences visent à créer un « effet de réel²⁰ », une illusion référentielle, par le truchement d'un « effet de liste²¹ », procédé bien connu en littérature réaliste aussi bien que fantastique.

Puis, *récit* oblige, il y a l'évocation des conflits (des complications) qui sont à l'origine du drame vécu par Charles Perreault : la mise en valeur de Ti-Oiseau (« J'étais ce héros que sa propre légende précède », p. 22) par rapport à Drien, dévalorisé, homme de *rien*, « acolyte insignifiant » (p. 22). Rien n'est donné dans toute sa clarté. Le discours laisse planer beaucoup d'ombre (« Je figurais la tempête, lui le brouillard », p. 26) et les motivations psychologiques ne sont qu'esquissées, *forme brève* oblige. Le récit consistera à faire la genèse de cette problématique jamais clairement définie du conflit entre deux personnages, Ti-Oiseau se livrant ni plus ni moins qu'à un travail de généticien, cherchant à remonter à la source d'un mal qui est le sien.

Tout se passe comme si le narrateur entrait, remontait, dans un double ou triple labyrinthe : *labyrinthe extérieur*, les couloirs compliqués par lesquels il a passé, ses différents parcours de vie, ses vols, etc. ; *labyrinthe intérieur*, lui-même double, c'est-à-dire le *labyrinthe du discours intérieur*, idées, pensées, lectures qui

19. On notera à ce sujet que les personnages de Carpentier se promènent beaucoup, surtout dans l'espace québécois passé, présent ou futur, comme s'ils étaient pris d'une frénésie du parcours autant que du discours. Ils sont le plus souvent narrateurs de leurs propres fantasmes, de leur(s) propre(s) histoire(s), et se livrent ainsi à un discours de parcours intérieur autant qu'extérieur. Ils fabulent, mais en toute connaissance du terrain, d'un certain terrain, car ils rencontrent souvent des *terrae incognita*. C'est là, pour une bonne part, dans cette exploration de l'inconnu labyrinthique, que se situe l'intérêt de leurs aventures.

20. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 179-187.

21. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, 1981, p. 47.

l'ont accompagné tout au long de ses aventures et mésaventures, et le *labyrinthe du discours scripturaire* par lequel il passe pour donner forme à ce parcours extérieur. Toujours le va-et-vient entre le discours de parcours et le parcours du discours.

Le récit de l'action rétrospective commence réellement après une relativement longue, mais parcellaire, orientation descriptive. Cela se fait presque (encore) sur le mode de la genèse biblique : un récit en plusieurs jours, dont on donne le contenu de façon sommaire, comme s'il s'agissait du condensé d'un journal de bord.

La première complication dans l'histoire de la relation Ti-Oiseau — Drien prend la forme du bris d'une habitude professionnelle dans une vie réglée comme une *machine* : Drien, le *mécanicien* de l'avion, ne se présente pas pour une mission importante, ce qui a pour effet de faire dire à Ti-Oiseau : « [J]e me vis dans l'obligation de décoller sans lui » (p. 26). Tout se passe, d'une part, comme si la réduction du personnel²² permettait de donner forme à cette nouvelle ; d'autre part, l'exclusion du mécanicien dérègle justement le déroulement de la vie de Ti-Oiseau, et ce dérèglement génère les complications et les perturbations qui vont s'ensuivre dans la mécanique narrative.

Mais tout ne se dérègle pas instantanément. La deuxième séquence s'ouvre sur une description du voyage au-dessus du fleuve, ce fleuve toujours relativement présent dans le décor chez Carpentier. Ce long cours d'eau, avec l'accompagnement des paysages qui le bordent, paraît faire bifurquer le discours vers les longueurs, mais ce n'est que pour mieux aménager la rupture narrative brusque : « [L]es choses se précipitèrent [...]

22. Philippe Hamon parle de « personnel du roman » (dans *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, 325 p.). Comment ne pas voir ici une relation à la fois « parentale » et antithétique entre l'extrêmement long (*Les Rougon-Macquart*) et la forme narrative brève, par la coupure de la jonction entre les membres du personnel narratif ? Le discours bref se déleste ici de ses acteurs, déjà fort peu nombreux, mais pour *un temps*, car ils peuvent revenir, comme un boomerang, dans la même nouvelle, surtout la nouvelle fantastique.

l'inévitable survint [...] au nord de Baie-Comeau, le moteur plongea dans un épais et ferme silence» (p. 28-29). Ces mots lourds de sens ont pour double effet de couper une certaine action tout en en provoquant une autre, d'opérer ainsi une césure brutale dans le récit et d'introduire l'horreur psychologique par le truchement des réactions en chaîne des passagers : la terreur, la panique dans la chute.

Or, cette séquence, comment ne pas voir qu'elle provoque à nouveau une réduction extrême du personnel? Seul reste Ti-Oiseau, survivant, sauvé *in extremis* au sol par un personnel suppléant pour ainsi dire, des membres d'une tribu indienne, avec à sa tête, un sorcier tout-puissant par où le magique va agir. Conséquemment, suivront trois séquences intimement reliées entre elles, où seront relatés trois rituels magiques. Par là, va s'imposer graduellement l'idée de la présence et de la force du magique dans le domaine de la réalité quotidienne. Il y a là comme une *mécanique* de remplacement et une mystérieuse logique de la répétition, dont la finalité serait de repérer puis de réparer le bris initial de la mécanique dans la vie de Ti-Oiseau. Car le sorcier pressent, sans que cela soit énoncé clairement, qu'il y a un manipulateur pervers dans la vie du rescapé. Il se charge de manipuler à son tour le monde, afin que justice soit faite.

Dans cette série séquentielle, le discours joue d'abord sur les ellipses et les sommaires, sur les notations brèves des *trous* de conscience de Ti-Oiseau : «Je connus comme cela plusieurs éveils tous entrecoupés de trous profondément noirs» (p. 30). Le narrateur résume ainsi en peu de mots une période assez longue, mais n'en révèle que ce qu'il peut en savoir, car de la chute au réveil, il y a de grands trous noirs ponctués d'éclairs, de visions catastrophiques. Le discours épouse étroitement les secousses de la conscience de l'accidenté jusque dans l'exposition de ses syncopes. Il ne dévoile que les fragments fulgurants que le narrateur est en mesure de rendre textuellement, puisque c'est tout ce dont il a été conscient.

Puis, le narrateur se positionne par rapport à son nouvel entourage, au nouveau personnel, les Montagnais, mais surtout par rapport à un vieil homme. La complication prend alors la forme d'une « indéfinissable cérémonie » (p. 32), d'un rituel magique qui vise à entrer en contact avec l'esprit des animaux. La précaution oratoire (*l'indéfinissable*) va permettre de laisser le discours dans le flou elliptique, dans l'indescriptible, et ainsi d'accélérer non pas le cours des choses, mais le cours du *récit*. Car tout semble se dérouler dans le long temps (« *Je mis du temps à comprendre*²³ », p. 33), même si tout est ramassé en quelques lignes.

Dans la complication qui suit, les choses se précisent ; le contact avec l'irréel devient plus concret. Ce ne sont plus seulement des esprits, mais des voix multiples qui se font entendre, qui se rapprochent grâce au pouvoir du sorcier montagnais. Tout se passe comme si le personnel s'agrandissait à l'échelle cosmique, touchait à toutes les sphères du possible et de l'impossible. Finalement, lors d'un nouveau cérémonial, le sorcier semble relié cette fois à Drien :

[S]oudain, dans un court instant d'indifférence, au moment même où l'image de Drien me traversa l'esprit, à la fois comme une pensée active et comme un souvenir, j'entendis un cri effrayant qui me glaça. (p. 35)

Ce *climax* narratif au terme d'un crescendo dramatique, à la fois rempli d'intensité et de mises en creux textuelles, provoque à nouveau la chute de Ti-Oiseau, mais c'est d'une chute plus symbolique que réelle qu'il s'agit : il plonge dans une série de jours de fièvre. Le récit prend alors encore la forme du vide narratif, de l'ellipse — il *se remplit* littéralement *de trous* — jusqu'au retour de Ti-Oiseau au Sud, dans la chambre d'hôpital où il raconte (et écrit ?) son histoire.

Là, le discours demeure encore très fragmentaire, car il respecte l'état catastrophé du narrateur, qui ne réagit pas d'abord

23. C'est moi qui souligne.

par la parole à son entourage, qui l'a installé dans la même chambre que Drien, affecté d'un mal incompréhensible. Mystère et catastrophe, casse-tête douloureux, voilà qui est bien assez pour rendre un personnage muet : « Je me plongeai davantage dans le silence » (p. 37). Ce n'est que l'essentiel — la quintessence — de l'information qui trouve à s'énoncer. Mais de manière accélérée, par le truchement du sommaire, où le narrateur rapporte quelques informations sur le diagnostic médical, qui semble confirmer le lien entre l'action magique sur la pensée et le mal de Drien. Finalement, le récit opère pour ainsi dire un repli sur le sorcier et un dépliement sur Drien, avec comme pivot Ti-Oiseau qui sert littéralement de truchement à la magie : Drien est détruit par le passage d'une pensée négative de Ti-Oiseau dont se sert le sorcier à distance pour la retourner contre le mécanicien détraquant et détraqué. Il y a là une logique implacable de l'impossible qui s'opère par une sorte de renversement des pôles actoriels : le magicien-mécanicien — non pas l'Indien ici, mais Drien — finit presque toujours chez Carpentier par être victime de la machine qu'il a arrangée/dérangée. L'apocalypse lui fond littéralement sur la tête.

Narrativement, « Le vol de Ti-Oiseau » possède une grande intensité aménagée sous forme de crescendo puis de decrescendo dramatique, car Perreault, le conteur-narrateur, boucle son discours en s'adressant non plus à tous ses narrataires vivants, mais uniquement à celui qui est trépassé, Drien, comme s'il tenait à dire que plus « rien » ne compte dans la réalité, mais que reste le rêve, toujours présent, puisque tout a été « dit », les derniers mots étant : « *Drien, je vole au-dessus de ton rêve... C'est Ti-Oiseau qui te le dit*²⁴ » (p. 42). On dirait parfois que Carpentier applique à la forme brève l'idée flaubertienne du livre sur rien ou plutôt du livre qui porte à la fois sur tout et sur rien, avec ses personnages qui foncent tête baissée vers le néant et le silence. Mais ce « rien », articulé par un *conteur*, baigne dans

24. C'est moi qui souligne.

le magique et le rationnel, donnant ainsi au discours la forme instable de la *nouvelle* fantastique.

Auguste Fabre : *homo faber* de la fragmentation nouvelle

André Carpentier, dans « La première mort d'Auguste Fabre », va encore plus loin dans la fragmentation, le non-dit et la problématisation du néant. La première partie, en italique, se veut écrite par un certain A. C., qui serait en quelque sorte l'auteur André Carpentier fictionnalisé, présentant le document d'un personnage-écrivain, Auguste Fabre, lui-même fictionnalisé. Ce qui rend l'instance nommée A. C. fictif, c'est d'ailleurs cette contamination avec un auteur-acteur fictif, Auguste Fabre. Dans l'univers textuel fictif, tout est fictif, même si des éléments paraissent renvoyer à des référents réels. L'ambiguïté demeure dans ce cas-ci, mais on ne peut certes pas parler de mémoire ou du journal de l'auteur réel. A. C. n'est donc pas André Carpentier. Pas plus que Auguste Fabre, qui, à titre d'auteur fictif, prend le récit en charge après la présentation de A. C., qui continue d'être présent dans le texte en tant qu'éditeur intellectuel²⁵.

L'œuvre, en revanche, est bel et bien de Carpentier. Parmi les signes d'auctorialité, on décèle du côté formel le motif du « puzzle », du casse-tête (du casse-*texte*), mais en même temps, le ton explicatif, je dirais presque didactique du début (les narrateurs chez Carpentier ayant cette propension à donner une leçon, comme un conteur ou un professeur²⁶); A. C. prévient en ce sens le(s) narrataire(s) des difficultés de lecture et d'interprétation qui vont survenir en cours de route; il prévient la « critique » contre les réactions au désordre, à la forme brute, aux contradictions; il signale aussi le mélange des genres (« texte »,

25. Comment ne pas déceler ici la propension de Carpentier à entrer fictionnellement dans la fonction de responsable littéraire ?

26. Je pense encore à sa filiation avec l'École littéraire de Québec de 1860 et à son goût de la représentation du conteur dans la nouvelle.

« mots », « abrégé », « confession », « lettre inachevée », p. 135-136) et la relation avec un texte appartenant à un autre genre, la biographie rédigée par A. C., qui n'a qu'une existence fictionnelle, mais non révélée : elle a été publiée dans l'univers de la fiction, mais aucune lecture ne peut en être faite par le lecteur explicite, car ce texte n'existe qu'à l'état de *potentialité* littéraire dans la fiction.

Du côté de la thématique, il y a la récurrence du motif du vol (« l'idée du vol »), la figure de l'oiseau (« le vol des oiseaux »), l'image de la « plongée » (p. 139) ; la jonction et l'écart entre les images de la vie et de la mort (jouir de la vie, vivre, boire et manger, et puis mourir). Paradoxalement, manger signifie mourir, le narrateur étant malade et abusant des bonnes choses. C'est un Gargantua malade, une représentation du carnaval oxymoronique de la vie et de la mort, du jouir et du pâtir, d'où le tiraillement, l'angoisse du personnage et la forme éclatée du discours d'un homme qui éclate littéralement sous les plaisirs de la table et dans la douleur de l'enfantement du texte. Voilà le discours d'un homme qui se fait et se défait, et qui doit lui-même *faire bref*, pressé qu'il est par le temps qui le bouscule et qui risque, à courte échéance, de le *réduire à rien*.

Les quatre parties qui suivent l'introduction de A. C. sont de la « main » d'Auguste Fabre, *homo faber*, grand fabricant, auguste fabulateur, à l'instar de Ti-Oiseau, et qui, comme lui, est en route vers une forme de néant.

Dès la première partie du texte de la main de Fabre, sans titre, s'opère en effet un retour sur une vieille obsession, sur une *idée fixe*, mourir : l'idée fixe qui tue, qui ramène au rien. La suite tient autant du collage que de la narration, une narration de fragments où il est difficile de tracer la ligne entre les propositions narratives selon l'ordre logique habituel. Tout se passe comme si, quittant l'esthétique fantastique, le discours n'avait plus besoin du support de cette logique de l'impossible. Le néant, comme le texte, se tient tout seul. Visiblement, le narrateur dérive et le discours épouse cette forme de la débâcle. Son discours de parcours

est celui d'une errance dans le labyrinthe de la vie, de l'écriture, vers une mort qu'il sent, qu'il veut prochaine. C'est un suicide sciemment construit, mais orchestré librement, par un jeu de fabrication narrative vitale autant que mortelle. Tout lui est interdit, mais il enfreint toutes les règles, se permettant tous les excès, les mets les plus riches, les meilleurs vins. Ainsi, les libertés qu'il prend avec sa vie correspondent aux libertés du discours nouvelier²⁷. À existence excessive, discours baroque.

De façon similaire, la composition du menu va de pair avec la composition du texte. Tout passe par la table, par la nappe. Fabre mange et écrit sur une surface où nourriture et écriture s'entrecroisent, les mets ingurgités passant de l'extérieur vers l'intérieur du corps : ce qui est extérieur correspond(ra) à ce qui est intérieur, provoquera la mort, par excès. Trop absorber tue (sorte de bovarysme). La vie secrète son propre poison.

Le texte, lui, est dégurgité, expulsé, allant de l'intérieur vers l'extérieur du corps. Ce qui est intérieur (la pensée) prend forme (libre : presque essayistique) par l'écriture, témoigne de la vie, une vie tendant à la fois vers l'infini de la jouissance et la finitude de la fragmentation. L'écriture syncopée correspond ainsi à un état de crise et le texte s'érige comme au carrefour d'un topos où viennent s'entrecroiser les signes (les lignes) de la vie et de la mort. Fabre avale goulument un menu léthal qui signe son arrêt de mort et recrache à la place les lignes hachurées d'un texte condamné à l'inachèvement : il s'emplit et se vide par saccades, dans un chassé-croisé incessant, créant ainsi son propre palimpseste. Empoisonnement, saturation du discours : comme si en un trop court laps de temps, Fabre voulait en faire trop. Il se tue à se dire en mangeant des morceaux du monde, en se saignant à blanc et en se coupant lui-même en morceaux (textuels).

La méthode de composition de ce discours feuilleté et fragmenté pose maints problèmes de *transcription*, d'édition, de

27. Il ne faut pas oublier une indication paratextuelle : Auguste Fabre est un *poète*, dont l'étymologie grecque renvoie à l'acte de *faire*. S'il écrit, s'il *fabrique* une *nouvelle*, c'est peut-être aussi dans un *débordement* du faire poétique.

mise en page à l'éditeur intellectuel fictif, qui souligne, par exemple, en note infrapaginale que certaine « phrase est écrite en diagonale par-dessus les deux paragraphes précédents » (p. 137) ou que « [a]u cours des paragraphes suivants, et jusqu'à la signature, l'écriture d'Auguste Fabre devient de moins en moins lisible [...] des mots manquent, remplacés par des traits plus ou moins ondulés » (p. 148).

C'est dire à quel point l'écriture se trouve prise dans les entrelacs d'au moins deux voix, et que la mise en texte est à la fois *trouée* par Fabre et *remplie* partiellement par A. C., l'éditeur fictif. Nous avons vraiment affaire à un *patchwork*. À quel point aussi le projet scripturaire de Fabre est ambivalent, à la fois thérapeutique et légal, comptant sur le temps, mais sachant qu'il en reste peu :

Si j'ai le temps de décrire ici mes hontes, ma férocité parfois et l'aigreur de mon renoncement dans une débauche de mots conforme à la rancune d'un solitaire, c'est que, au delà de ce que j'ai à dire, il y a une manière de thérapie, un traitement mené au long des quelques gestes qu'il me reste à commettre. (p. 138)

Entre la débauche verbale désirée et l'expression effective, il y a une césure, qui est le propre de la fragmentation scripturaire de cette nouvelle. Fragmentation qui est respectée (et qui prend le pas sur la « débauche de mots ») jusque dans la séparation du texte en parties, en morceaux (« Lara », « Anne », « Héloïse »), qui sont comme les signes les plus visibles d'une quête dont le sens échappe en partie à une reconstitution totalisante.

C'est sans doute pour cela que dans la partie intitulée « Lara », les figures déceptives du vol et de la chute, si particulières chez Carpentier, refont surface (« Je n'étais jamais tombé si bas », p. 140) et que le discours porte sur « la difficulté d'être », sur son attachement à sa « propre errance », à la découverte, « dans l'incohérence et dans le chaos », d'« un certain talent pour vivre » (p. 141). C'est donc la vie qui est d'abord exaltée, mais au conditionnel : « Je me sentirais dorénavant comme un animal joyeux que les conflits humains épargneraient. » (p. 142)

C'est que Fabre a une conscience aiguë de son *manque* : il attend une femme, qui manque à l'appel, qui n'existe qu'à l'état de *potentialité* latente dans le *récit* (mais apparemment de manière *patente* dans l'*histoire*). Il *manque* aussi de plus en plus de place sur la nappe pour écrire, manque de personne à aimer, manque de personnel sur qui parler. Et puis : « Parler de soi aux autres [...] c'est se suicider un peu » (p. 138). Écrire tue. *Exit* bientôt le personnel scripturaire lui-même.

En route vers la mort, l'extinction, le discours, dans la partie intitulée « Anne », devient plus funèbre : Fabre est d'ailleurs accompagné par le *Requiem* de Ligeti. On a là la narration du souvenir d'un amour pitoyable qui s'est résolu dans la fuite, dans la coupure d'avec un certain personnel actoriel.

Dans la dernière partie, « Héloïse », le discours rejoint un certain présent : Fabre pense à Héloïse, partie semble-t-il quelques heures avant qu'il ne se mette à écrire sur la nappe pendant son banquet solitaire. On dirait que Fabre sait que Héloïse est morte dans un accident de voiture. Est-ce la raison cachée du suicide de Fabre ? Possible. Le discours est trop lacunaire pour que le narrataire puisse reconstruire l'entier du puzzle et de la signification du texte. Fabre est aussi trop pressé d'en finir : « Je signe tout de suite, car il ne me reste pas beaucoup de temps. » (p. 148) Reste un homme, *défait* par la mort de sa femme, qui se suicide en illustrant son éclatement intérieur sur une nappe de banquet, dans un palimpseste dont l'éditeur A. C. a opéré le dépliement, rempli encore malgré tout de trous.

L'œuvre de Carpentier se construit ainsi à grands et à petits coups de fragments qui disent à la fois le vide et le plein de l'existence, son effritement constant et la volonté farouche d'en reconstruire le parcours. La (dé)formalisation fragmentaire illustre également une certaine stratification des « réels », donc de l'imaginaire, et des discours pour en rendre compte. Mais dans cette stratification, les strates ne sont pas indépendantes les unes des autres, mais se touchent, se frottent, entrent en dialogue, au risque de s'effriter, de tomber en poussière, de tout

réduire à néant. Le discours nouvellier de Carpentier se caractérise ainsi par la mise en représentation d'effritements d'acteurs par le truchement d'un discours lui-même épousant une forme qui s'effrite.

Dans ce mouvement de friction, la plupart des nouvelles de Carpentier prennent également la forme ambivalente d'un labyrinthe frénétique qui va dans le sens du parcours génétique et du parcours apocalyptique, dans un va-et-vient étourdissant entre un passé qui échappe à l'acteur et un futur problématique qui mène à l'effritement du « réel ». On dirait le mythe d'un Thésée moderne qui s'épuise à combattre un Minotaure tout-puissant régnant sur un monde devenu insensé. En ce sens, on comprend mieux la problématique de la distraction, du tiraillement en sens divers entre l'origine, le passé, le présent et le futur, entre le magique et le réel, l'ordre et le désordre, la logique (instable) du « conte » fantastique et la déconstruction (logique, programmée) de la nouvelle. Dès lors, l'ensemble du paysage nouvellier de Carpentier devient le lieu d'une errance à la fois finie et infinie, soumis au double principe de la fragmentation et de la subversion de la totalité, toutes choses qui se traduisent par le jeu du retour perpétuel du discours vers des formes paradoxalement toujours renouvelées.

Dans un de ses récents articles, Carpentier révèle sa fascination pour cette question :

Pour moi, entrer dans un processus d'écriture de nouvelle, c'est choisir de fracturer son écriture. Le nouvellier, en effet, structure son discours en nouvelles, avec un *s*, comme le poète est poète par ses poèmes. Le nouvellier [...] est donc délibérément fragmentaire. En ce sens, sa démarche, au sein de la brièveté et de la discontinuité, annonce formellement l'illimité du monde²⁸.

[...] je ne suis pas près de renoncer à ce principe générateur de la nouvelle qu'est la fragmentation. Je retiens surtout de la définition du fragment sa valeur de stratégie discursive visant la subver-

28. André Carpentier, « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinuée dans l'écriture nouvellière », *op. cit.*, p. 36.

sion du principe de totalité. Ce qui, à mon sens, décrit avec justesse un aspect rarement analysé de l'écriture nouvelle²⁹.

On perçoit la difficulté de cette écriture prise comme malgré elle entre la tentation de la totalité, mais cherchant toujours à la pervertir par l'écriture elle-même. Car la totalité (ici le goût de l'illimité, du franchissement des frontières et de leur entrelacement) est toujours en creux ou résolument en représentation dans les nouvelles de Carpentier, et elle s'inscrit dans cette propension au magique, au fantastique, au science-fictionnel, à l'excès, au baroque, qui anime finalement toute son œuvre. Mettant toutefois en discours des acteurs et des narrateurs possédant souvent une conscience aiguë de la finitude de toutes choses, Carpentier se trouve comme contraint, par le mouvement même de son imaginaire, de donner forme, presque *ad infinitum*, à de multiples fractures existentielles et textuelles, chaque nouvelle recréant sa propre genèse et sa propre apocalypse, sa mort et sa transfiguration du « réel ».

Bibliographie des textes cités d'André Carpentier

Axel et Nicholas suivi de *Mémoires d'Axel, roman-puzzle*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.

« La mappemonde venue du ciel », *L'Écran*, vol. I, n° 1, juin 1974, p. 35-38.

L'aigle volera à travers le soleil, roman, Montréal, Hurtubise HMH, 1978.

Rue Saint-Denis, contes fantastiques, Montréal, Hurtubise HMH, 1978.

Le fantastique, *La Nouvelle Barre du jour*, n° 89, avril 1980 [Avec la collaboration de Marie José Thériault].

Du pain des oiseaux, récits, préface d'André Belleau, Montréal, VLB éditeur, 1982.

« Le "aum" de la ville », *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, André Carpentier (dir.), Montréal, Quinze, 1983, p. 131-150.

« Réflexions sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66, mai 1987, p. 36-38.

Rue Saint-Denis, nouvelle édition, Montréal, BQ, 1988.

Journal de mille jours [Carnets 1983-1986], Montréal, Guérin/XYZ éditeur, 1988.

29. *Ibid.*, p. 38.

L'aigle volera à travers le soleil, nouvelle édition, Montréal, BQ, 1989.

De ma blessure atteint, et autres détresses, Montréal, XYZ éditeur, 1990.

Carnet sur la fin possible d'un monde, Montréal, XYZ éditeur, 1992.

«L'ondoyée de poussière», André Carpentier et Matt Cohen (dir.), *Voix parallèles/Parallel Voices*, Montréal, XYZ éditeur/Kingston, Quarry Press, 1993, p. 81-88. (Traduit par Matt Cohen sous le titre «Baptised by Dust», p. 89-96).

André Carpentier, «Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle», Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto/Montréal, GREF/XYZ éditeur, 1993, p. 35-38.



Donnez-nous
des ailes

Société pour les enfants handicapés du Québec

2300, boul. René-Lévesque Ouest

Montréal (Québec)

H3H 2R5

Téléphone : (514) 937-6171

Télécopieur : (514) 937-0082