

XYZ. La revue de la nouvelle



Les nouvelles d'Elisabeth Vonarburg ou la nouvelle au-delà du recueil

Claude Janelle, « Le roman postmoderne de Vonarburg », *Lettres québécoises*, n° 74, été 1994, p. 34.

Sylvie Bérard

Number 43, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/4494ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bérard, S. (1995). Les nouvelles d'Elisabeth Vonarburg ou la nouvelle au-delà du recueil / Claude Janelle, « Le roman postmoderne de Vonarburg », *Lettres québécoises*, n° 74, été 1994, p. 34. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (43), 69–84.

Les nouvelles d'Élisabeth Vonarburg ou la nouvelle au-delà du recueil

Sylvie Bérard



C'est un arbre étrange, cependant, il ne porte ni feuilles ni fruits, et il ne pousse pas dans un seul sens : au bout de ses innombrables ramifications ce sont peut-être ses racines qu'on rencontrerait, et il se perpétue ainsi, notre arbre-à-univers, né de lui-même et refermé sur lui-même.

Élisabeth Vonarburg
« Le nœud »

Dans *Les voyageurs malgré eux* (Québec/Amérique, 1994), Élisabeth Vonarburg déploie sa fiction autour de ce qui apparaît comme un présent québécois alternatif. Dans l'imaginaire parcellaire de son héroïne, elle insère des visions fugitives — songes, rêves éveillés ou souvenirs confus — de présents potentiels et de mondes chimériques. Ce faisant, c'est l'occasion pour l'auteure de glisser des pans significatifs de sa production antérieure, allant jusqu'à intercaler des segments entiers de nouvelles. Quant aux simples allusions, leur présence semble cruciale, puisque la critique a souligné à plusieurs reprises que nombre de lecteurs et lectrices néophytes ont pu se perdre dans le dédale de ces présupposés :

Je n'arrive pas à me défaire de l'impression que Les voyageurs malgré eux cherche trop à faire la synthèse de tout ce que l'auteure a publié jusqu'à ce jour. [...] J'ose à peine imaginer l'état de confusion du lecteur qui aborderait l'œuvre d'Élisabeth Vonarburg par l'entremise de ces Voyageurs malgré eux¹.

1. Claude Janelle, « Le roman postmoderne de Vonarburg », *Lettres québécoises*, n° 74, été 1994, p. 34.

S'il arrive que les auteur-e-s donnent dans l'autocitation, il est moins fréquent que cette forme d'auto-inter- ou d'intratextualité s'étende sur des portions de texte aussi étendues. Dans cette optique, la science-fiction (ou SF) apparaît comme un cas d'espèce, car il ne lui répugne pas de morceler ses histoires dans des productions distinctes ou de faire référence avec désinvolture à des univers déjà représentés ailleurs, quand il ne s'agit pas de s'approprier carrément un imaginaire en une sorte d'hommage rendu à quelque auteur-e fétiche. Cette pratique n'est pas inédite chez Vonarburg : son précédent roman, *Chronique du pays des mères* (Québec/Amérique, 1992), reprenait déjà une thématique développée dans une nouvelle parue en 1983 (« Retour au pays des mères »). Assurément, le procédé ne désarçonnera pas le lectorat fidèle à l'auteure, puisque cette dernière s'emploie, depuis ses premières nouvelles parues dans les publications québécoises (*Requiem/Solaris* et *Imagine... en tête*) à tisser au cœur de sa production novellistique un réseau thématique riche et complexe.



En quinze ans, Vonarburg a livré, côté nouvelles, trois recueils : *L'œil de la nuit* (Préambule, 1980), *Janus* (Denoël, 1981) et *Ailleurs et au Japon* (Québec/Amérique, 1990). Si l'on ajoute à cette production les textes parus dans différentes publications collectives et périodiques depuis 1977 et si l'on élimine les chevauchements inévitables (de *L'œil de la nuit* à *Janus* ils sont nombreux, changement d'éditeur et de continent oblige), on en arrive à une production avoisinant la quarantaine de nouvelles publiées².

2. Les nouvelles d'Élisabeth Vonarburg parues au Québec jusqu'en 1985 sont répertoriées dans Aurélien Boivin, Maurice Émond, Michel Lord, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992 (cf. p. 539-547). La liste (qu'on peut retrouver à la fin de cet article) a été complétée grâce à diverses autres sources et la collaboration de l'auteure.

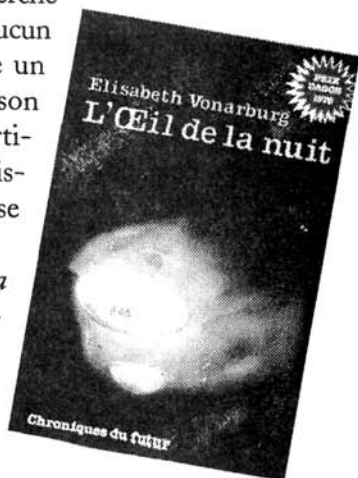
Après lecture de quelques nouvelles d'Élisabeth Vonarburg — quatre, cinq nouvelles, peut-être plus selon la voie empruntée pour accéder au corpus —, on finit par se sentir en terrain de connaissance dans cet univers à la fois morcelé et englobant qu'elle s'affaire à (dé-)construire depuis plus de quinze ans. D'allusion en reprise, de version en revirement, se construit, à travers des nouvelles ponctuelles, une cosmogonie subjective. Les personnages ou plutôt les noms des personnages (on comprendra la nuance plus loin), les ressources technologiques, les *topoi* (unités thématiques minimales et récurrentes, sorte de lieux fictionnels communs dans un corpus donné) font office de liens entre les fictions brèves et s'interpellent d'une nouvelle à l'autre.

Talitha, Egon, Kathryn et les autres

La nouvelle « Le nœud », parue pour la première fois en 1980, se présente comme la réflexion d'un personnage, Talitha, poursuivant une quête d'un univers parallèle à l'autre, une quête qui se révèle bientôt comme une impossible recherche de soi. Sans avoir pu se rencontrer dans aucun des univers qu'elle a visités, elle retrouve un Egon dans un univers qui ressemble à son monde d'origine, s'accrochant à cette certitude sans aucun moyen de le vérifier puisque, dit la narratrice, les univers parallèles se ressemblent parfois à s'y méprendre :

Parfois la différence est évidente : sur ma Terre à moi, il n'y a pas d'Infra-Terrestres, ni d'humanité aquatique. Et parfois c'est impossible à dire : c'est la place d'un rocher, la vie ou la mort d'un papillon. (« Le nœud »)

Ces deux personnages, qu'on retrouve aussi évoqués dans *Les voyageurs malgré eux*, ne s'en sont pas tenus à une



unique visite dans l'univers de Vonarburg. Ainsi, dans « La machine lente du temps », un Egon, ayant vu arriver au Centre une aspirante qui porte le même nom que la Talitha qui avait emprunté le Pont, jadis, en lui disant qu'il la reverrait, comprend trop tard que la Voyageuse sauvage et insaisissable qu'il vient de voir partir était la même Talitha qui, par une curieuse boucle temporelle propre au Pont, l'avait connu avant lui. De même, « Le jeu des coquilles de nautilus » raconte le séjour d'une Talitha (elle aussi se souvient d'un Egon) dans un univers dont elle craint ne plus pouvoir repartir. Ce personnage, qui assume en partie la narration, finit par comprendre qu'il y a bien un Pont (ou canal technologique permettant de voyager entre les univers), même si ce dernier est ici intangible, et que le voyage qui l'y attend est le plus décisif de tous.

Ces nouvelles, on le constate à la lecture des résumés, sont d'une étroite parenté. Les mêmes figures narratives ou, du moins, des figures du même nom s'y retrouvent, l'espace romanesque est semblable, et le motif du Pont y est récurrent. Ce dernier apparaît d'ailleurs comme l'élément central des nouvelles où il est question d'univers parallèles puisqu'on le rencontre dans au moins une autre nouvelle³ d'où les deux personnages précédents sont absents. En effet, dans « Le pont du froid », après avoir emprunté le Pont en catastrophe, Kathryn Rhymer se retrouve mal préparée à l'univers qui l'attend, mais finit par y croiser une autre version, plus sereine, d'elle-même et par se réconcilier lentement avec le monde.

Les noms des personnages (Talitha, Egon, Kathryn), les néologismes de sens (le Pont, le Centre, les Voyageurs, les senseurs), les *topoi* complexes qui en résultent fondent la communauté d'univers, mais ils ne sont pas les seuls liens entre les textes. L'effet intertextuel est aussi supporté par un habile réseau

3. Je dis « au moins une autre nouvelle », car dans « Mané, Tékel, Pharès », publié à l'origine sous le pseudonyme de Sabine Verreault, le Pont cède la place à une « translation » remplissant les mêmes fonctions.

d'allusions qui assurent rapidement, à la lecture successive des nouvelles, un sentiment de familiarité, de déjà-vu.

Ainsi, dans la nouvelle « Le pont du froid », le personnage de Kathryn est une Rebelle luttant pour la destruction d'un Pont qui force l'asservissement de « messagers zombies », « des êtres arrachés d'eux-mêmes » :

Et aux alentours du seuil, quand le temps s'est arrêté avec le mouvement, le zombie sort du temps, il sort de l'espace, il flotte, par-delà l'univers, tel l'Esprit du Seigneur sur les Bibliques eaux primordiales... Mais il n'a d'esprit que celui qu'on lui a prêté, sa toute-puissance a un anneau dans le nez, il est tiré vers la destination qui emplit son cerveau vidé de toute image; et le zombie se réveille dans une autre machine. (« Le pont du froid »)

Or, dans « Le nœud », ce genre d'univers parcouru par ce type particulier de Voyageurs, par « ces zombies à jamais privés d'eux-mêmes », est évoqué par la narratrice qui, elle, n'en est pas issue :

C'est sans doute pourquoi l'histoire du Pont est si monotone dans les univers où ce sont des cultures rigides, totalitaires, qui réussissent à le mettre au point : la seule façon de diriger le Voyage, c'est de tuer le Voyageur. Tuer son esprit, l'effacer tout en gardant le corps vivant, et le reprogrammer en y imprimant l'image de la destination à atteindre. (« Le pont du froid »)

Le même effet est produit par la présence insistante de certains groupes de personnages et de certains mondes traversés ou évoqués au passage. C'est le cas de certains toponymes reconnaissables tels que Baïblanca. C'est aussi ainsi qu'on atterrit dans des mondes aquatiques (ou en voie de le devenir) ou qu'on rencontre les Marrous (peuplade dont les membres doivent passer par une phase de régression avant d'accéder à l'âge adulte dans un état humain ou animal selon les individus), vus tantôt du point de vue de Talitha, tantôt de celui de Kathryn :

On ne les oblige pas à partir, ce n'est pas une période d'initiation rituelle imposée par la collectivité des adultes,

mais une phase normale de l'évolution des Marrous. [...] Des lambeaux d'interprétations rationnelles flottent dans ton esprit : « ...à la puberté... régression... gènes récessifs... » (« Le pont du froid »)

Vers l'adolescence, les jeunes Marrous quittent leur famille. Ce n'est pas une coutume dictée par la société, c'est un appel qui vient du plus profond d'eux-mêmes, et auquel aucune société Marrou n'a pu résister victorieusement — en survivant ensuite. (« Le nœud »)

Autres clins d'œil

Je n'ai parlé jusqu'ici que des nouvelles dites, d'après Vonarburg elle-même dans une note liminaire aux *Voyageurs malgré eux*, du « cycle du Pont ». Toutefois, parallèlement à ces textes, on retrouve une série d'autres récits partageant certains *topoi* science-fictionnels rapatriés et rebaptisés par Vonarburg, tels les « métames » ou mutants ayant la faculté de se métamorphoser à volonté (de changer de sexe, notamment), la « biosculpture », produisant « artefacts » et « *hendemados* », et les « yeux » ou êtres ayant la faculté de précognition.

La thématique des « yeux » ne touchant que deux nouvelles vraiment singulières, « L'œil de la nuit » et « Les yeux ouverts », et se déroulant dans des univers différents des lieux terrestres ou paraterrestres où Vonarburg campe habituellement ses récits, il est tentant de passer vite sur cet élément d'auto-intertextualité. Cependant, le traitement réservé à ce *topos*, la façon de décrire le phénomène, a pour conséquence de le rattacher de manière étroite aux fictions où il est question de voyages d'un univers à l'autre :

Ce qu'est votre histoire, parmi toutes celles que nous racontent nos visions secrètement libres, je l'ignore. Elles nous montrent les possibles, elles ne nous aident que très indirectement à les faire exister — seulement si nous y mettons la main. (« Les yeux ouverts »)

Le motif des métames se rencontre également nommément dans deux nouvelles : « Dans la fosse » et « Bande Ohne ende ». Cependant, dans chacune de ces nouvelles est mentionné le nom de la ville Baïblanca qui apparaît comme une constante puisqu'on la retrouve dans des nouvelles comprises dans le *cycle du Pont*. Quant à la nouvelle « L'oiseau de cendre », si les métames n'y sont pas représentés de manière précise, la planète Lagrange où ceux-ci sont conditionnés (dans les deux nouvelles précédentes) y est évoquée.

La ville de Baïblanca est également traversée dans deux des quatre nouvelles où il est question de biosculpture, soit « Janus » et « La maison du bord de la mer ». Ce n'est d'ailleurs pas l'unique élément répété à travers ces nouvelles puisque des *topoi* tels que le biosculpteur « Permahlion », les « eschatoï » (ou rebelles), le « Parc aux Colibris », les « Grandes Marées » sont aussi récurrents.

Le jeu se complique considérablement lorsqu'on constate que certains de ces éléments apparaissent aussi dans le *cycle du Pont*. Par exemple, dans « Le jeu des coquilles de nautilus », la Voyageuse Talitha est accueillie par une peuplade d'artefacts et sa quête l'entraîne dans les lieux désormais familiers, plus tôt décrits en termes semblables :

Ensuite, n'importe quoi, fouiller au hasard dans l'Informathèque, ou se promener dans le triangle encore vivant de Baïblanca, avec des détours du côté du Bord de Mer ou dans le Parc aux Colibris. Les colibris qui lui valent son nom sont de minuscules oiseaux très colorés, des bijoux volants qui butinent les fleurs dans une grande coupole transparente au milieu de la pelouse centrale ; mais ce ne sont pas les oiseaux qui fascinent Talitha, ce sont les statues. (« Le jeu des coquilles de nautilus »)

Le Parc aux Colibris. On se demande pourquoi pas "le Parc aux Statues", la première fois qu'on y va. Évidemment, il y a le dôme transparent au milieu de la pelouse centrale, enfermant sa jungle miniature et ses colibris qui volètent [sic]

partout en vibrant, mais ce qu'on voit surtout, ce sont les statues. («La maison du bord de la mer»)

En usant habilement du procédé de l'allusion, qui est bien autre chose que de la vulgaire redite, Vonarburg arrive à créer un réseau entre ses nouvelles et à tendre (sans jamais l'atteindre, comme on le verra) vers un tout cohérent.

La fonction englobante des univers parallèles

Évidemment, un certain nombre de nouvelles ne participent pas de ce tissu topologique, puisque près de la moitié des nouvelles d'Élisabeth Vonarburg n'appartiennent pas de prime abord au réseau que je viens de survoler. Pourtant, et c'est là que l'observation des marques d'auto-intertextualité acquiert un certain intérêt dans l'étude d'un corpus novellistique science-fictionnel, cet effet circulation entre les textes a pour conséquence perverse de forcer l'inclusion des autres textes pourtant autonomes. Puisqu'il existe une voie d'accès (je serais tentée de dire «un Pont») entre des nouvelles en apparence dissemblables, pourquoi n'y aurait-il pas un rapport entre toutes les nouvelles, un



lien qui n'attendrait que la fiction propice pour se concrétiser, un récit charnière non encore actualisé mais potentiel ?

Il pourrait résulter de cette opération créatrice une sensation de répétition, de monotonie, voire d'autophagie discursive. Pourtant, l'auteure parvient à faire admettre un tel réseau narratif sans donner l'impression d'un univers totalisant (donc réducteur). En effet, dans ce type de récits individuels tissés en un réseau s'apparentant au romanesque, l'auteure, plutôt que de livrer l'ensemble d'un imaginaire cohérent et plutôt expansif, jouit évidemment de toutes les libertés : sélection de l'informa-

tion ; variation de la focalisation, du cadre narratif, des personnages ; changement ou réajustement référentiels au cours du processus de construction de l'univers (c'est-à-dire d'une nouvelle à l'autre) ; etc. Et je n'ai pas parlé du traitement singulier de chaque texte qui, en même temps que les thématiques pourraient contribuer à les unifier, sont individualisés et circonscrits par la forme novellistique privilégiée. L'auteure livre ses fictions par bribes, de manière aussi imprévisible que l'est, sans doute, la vie elle-même.

Ce désordre, à la fois proliférant et subjectif, est supportable, car il est cautionné par un élément science-fictionnel vraisemblable et pertinent. Le vaste *topos* science-fictionnel lié aux univers parallèles suggère en effet l'inclusion de ces fragments d'univers dans un ensemble plus grand dont la nature même exclut toute velléité totalisante (à moins de se prendre pour une divinité particulièrement douée). Le seul moyen de rendre compte de l'« arbre-à-univers » (voir l'épigraphe) est exploité à souhait dans le corpus : il suffit de le livrer par bribes éparses et subjectives, espérant qu'elles tendront vers une cohérence relative, quitte à déstabiliser cette cohérence à mesure qu'elle tente de se fixer.

En créant le doute sur l'identité de ses personnages et de ses lieux fictionnels, l'auteure assure aussi cette dynamique dans la signification de ses récits. En effet, il est toujours question d'*un* Egon, d'*une* Talitha, de villes aux appellations fluctuantes.

Dans les autres univers, c'était Péridéra, Neva de Rel, Torremolines. Au village sur la côte, on l'a nommée Aomanukéra. Ici, on l'appelle Baïblanca. (« Le jeu des coquilles de nautilus »)

De cette manière, l'auteure maintient l'ambiguïté. Donne-t-elle à lire une version de la même histoire ou le récit d'une autre histoire qui lui ressemble à s'y méprendre à quelques détails près ? Se trouve-t-on en présence d'un récit (le macro-récit incluant chacun des micro-récits que constituent les nouvelles) à voix multiples ou d'une succession de petits récits issus de voix

singulières? Cette hésitation entre le point de vue et la version, entre les récits parallèles et la convergence des récits, est beaucoup plus fructueuse qu'une potentielle tentative cosmogonique qui guettait une telle entreprise.

Singularité de la nouvelle science-fictionnelle

Les pratiques allusives, en particulier cette libre circulation des *topoi* d'un texte à l'autre, sont assez caractéristiques des productions science-fictionnelles. Bien sûr, cette stratégie discursive et narrative se réalise de manière interne et spectaculaire dans le corpus de Vonarburg, mais on peut rencontrer plusieurs variantes dans la production science-fictionnelle moderne⁴. Si l'on voulait se livrer à l'exercice méticuleux, malheureusement souvent oiseux, de repérage de l'intertexte, on serait sans doute étonné de le trouver proliférant chez l'auteure elle-même, que ce soit par le biais des références discursives, des dédicaces ou simplement des titres (telle sa nouvelle « Ici, des tigres », faisant clairement référence à « Ici, il doit y avoir des tigres », de Ray Bradbury⁵). Les auteur-e-s de science-fiction, en effet, ne cessent de se refiler les éléments science-fictionnels, des plus simples néologismes (vidphone ou vidéophone, glisseur, téléporteur) aux *topoi* plus vastes (possibles identitaires, univers parallèles, réalités virtuelles, manipulations génétiques), certain-e-s allant même jusqu'à camper leurs récits dans un monde mis en place par un-e autre auteur-e. D'ailleurs, les auteur-e-s admettent volontiers ce fait : « Nombre de mes anciennes histoires sont des récits se déroulant dans un contexte d'emprunt esquissé

4. Richard Saint-Gelais (Université Laval) a d'ailleurs amorcé une recherche sur la constitution d'une encyclopédie parallèle propre au genre de la SF.

5. Ray Bradbury, « Ici, il doit y avoir des tigres », dans Gérard Klein, Jacques Goimard, Demètre Ioakimidis (dir.), *Histoires de mondes étranges*, Paris, Le livre de Poche, coll. « La Grande Anthologie de la science-fiction », p. 135-154.

en quelques traits [...]», déclare Robert Sheckley⁶. Le moins qu'on puisse dire, c'est que les auteur-e-s de SF possèdent un lexique commun.

Les textes de SF — et les nouvelles ne font pas exception — se présentent souvent sur un arrière-plan familier pour le lectorat initié aux trous noirs et autres artefacts, comme si chaque récit était une fenêtre donnant vue sur un univers plus vaste. Or, la nouvelle, soutient Jean Pierre Girard, est en quelque sorte « un chèque en blanc pour la prospection d'un monde où les choses sont à la fois déjà en place et déjà en mouvement, comme découpées dans le réel et à sa merci⁷ ». Cependant, dans un contexte science-fictionnel où chaque texte peut s'apparenter de manière clairement identifiable à un ou plusieurs textes l'ayant précédé, la lecture idéale semble impliquer à la fois une saisie de la portion textuelle découpée (c'est-à-dire une nouvelle de SF parmi d'autres) et une connaissance du tissu science-fictionnel où elle se découpe. Une nouvelle de SF déborde nécessairement du cadre, ne serait-ce que parce qu'il est souvent plus *économique*, puisqu'ils font consensus dans la communauté science-fictionnelle, de puiser dans certains textes des concepts inexistant dans la réalité et d'emprunter aussi au passage leur appellation contrôlée en SF.

Quant à la segmentation des univers science-fictionnels, elle fait partie inhérente du genre. La SF, après tout, a pris son essor dans les *pulps* anglo-saxons des années 1920-1930. Ne l'oublions pas, la plupart des romans anglosaxons parus avant les années cinquante ont d'abord fait l'objet d'une publication préalable ou de plusieurs publications successives sous forme de feuilleton dans des magazines. Par le biais de cette pratique, le genre semble avoir appris à s'accommoder de ce morcellement nécessaire.

Toutefois, si paradoxalement la SF se prête bien à ce processus de dispersion des *topoi*, elle rend aussi les rapports plus

6. Cité par Lorris Murail, *Les maîtres de la science-fiction*, Paris, Bordas, coll. « Les compacts », n° 35, 1993, p. 25.

7. Jean Pierre Girard, « Préface », *Complicités*, Montréal, PAJE, 1990, p. 8.

immédiatement perceptibles. Si j'écris quelques nouvelles qui se déroulent aux abords d'un pont de Montréal, on se contentera peut-être de souligner la coïncidence ; si ce pont représenté permet, comme chez Vonarburg, de voyager d'un univers parallèle à l'autre, on parlera plus volontiers d'un cycle. Or, les nouvelles de Vonarburg ne sont pas qu'une façon inédite de revoir le feuilleton. La parenté des univers est souvent une abstraction commode qui permet de développer des problématiques singulières ou d'observer une situation semblable d'un point de vue neuf.

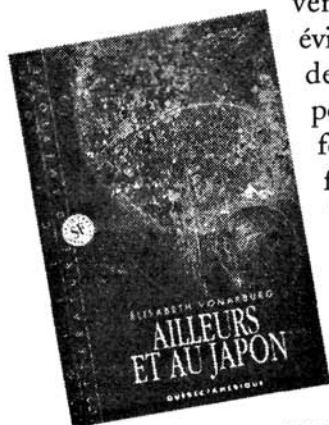
Et j'en reviens aux particularités de la science-fiction. Cette reprise, de nouvelle en nouvelle, d'éléments particuliers, d'univers semblables, d'identités précises, si elle

évite de tout réexpliquer chaque fois, fait aussi de la SF un lieu particulièrement propice pour une pratique « quasi-roman[esque] » des formes brèves. Mieux, la nouvelle science-fictionnelle telle qu'on la voit s'exercer chez Vonarburg transcende en quelque sorte cette catégorie d'« ouvrages-limites [...] qui offrent les principaux traits du recueil de nouvelles, mais qui sont déjà, en fait, presque du côté du roman, en tous cas juste sur la frontière⁸ » puisqu'elle se

poursuit *au-delà des limites du recueil*. La production de l'auteure s'élabore donc de ruptures en retrouvailles

avec les univers déjà visités, sans respecter le vase clos du recueil ou de la revue qui ne deviennent ici qu'une catégorie éditoriale découlant de la nécessité de publier périodiquement les créations récentes (et de rentabiliser, même symboliquement, son temps d'écriture).

La distinction générique entre la nouvelle et le roman serait-elle moins utile dans un tel corpus, un peu comme le suggèrent certain-e-s chercheur-e-s en admettant considérer la SF



8. François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol. XII, n^{os} 1-2, p. 131.

comme un *genre*⁹? La pratique de la nouvelle en SF, même si cette dernière s'accommode des impératifs des formes brèves (la nécessité de resserrer le récit et de le boucler), est d'abord et avant tout une pratique narrative science-fictionnelle. Si, comme le précise André Carpentier, « [u]ne nouvelle publiée dans un collectif s'apparente généralement davantage à l'œuvre de son auteur(e) qu'aux textes de confrères et de consœurs avec lesquels elle se trouve exceptionnellement mise en contiguïté¹⁰ », une nouvelle science-fictionnelle doit d'abord être rattachée au genre de la SF. Par conséquent, si les années *plus creuses* dans l'édition des nouvelles de Vonarburg se trouvent comblées par la parution de ses romans *Le silence de la cité* (1981), *Chronique du pays des mères* (1992) et *Les voyageurs malgré eux* (1994), il est aussi important de considérer qu'elle fonde ceux-ci sur les grands thèmes — et les grands *postulats*, dirais-je — privilégiés dans ses nouvelles.



La pratique de la nouvelle, chez Vonarburg et chez certaines de ses *contemporaines*¹¹ du champ de la SF (Marion Zimmer Bradley, Ursula Le Guin, Christine Renard), n'est ni contrainte, ni aléatoire. Bien sûr, la connaissance du contexte science-fictionnel contribue au plaisir de la lecture, bien sûr sa méconnaissance peut contribuer à son déplaisir (comme le suggère

9. Ainsi, André Carpentier dit céder « temporairement à cette tendance à considérer par exemple la SF, le policier, le roman historique et autres comme des "genres" littéraires, même si pour nous ce sont plutôt là des genres seconds, les genres premiers étant la poésie, le théâtre, le roman, etc., et peut-être la nouvelle ». Cf. André Carpentier, « Avant-propos », *Dix nouvelles de science-fiction québécoise*, Montréal, Les Quinze, 1985, p. 9.

10. André Carpentier, « Postface », *Aimer. 10 nouvelles par 10 auteurs québécois*, Montréal, Les Quinze, 1986, p. 186.

11. Parler de ces auteures comme de *contemporaines* est évidemment un raccourci (par exemple, Vonarburg naissait au moment où... Marion Zimmer Bradley faisait paraître sa première nouvelle). Ce sont plutôt certaines de leurs productions qui sont contemporaines.

Claude Janelle cité au début de cet article). Pourtant, somme toute, on n'assiste à la constitution ni d'un univers en vase clos ni d'une cosmogonie, mais d'un roman qui n'en sera jamais un, d'un univers fictionnel à embranchements multiples que le lecteur, la lectrice, ont tout le loisir d'emprunter — que l'auteur, l'auteure ont tous les droits de leur laisser emprunter ou non. Des régions, des ramifications, sont plus explorées que d'autres, certes, mais cela n'exclut pas des fuites soudaines en avant ou de côté (vers d'autres « branches » méconnues, pour demeurer dans l'isotopie de l'« arbre-à-univers ») dans un processus aussi imprévisible, aussi chaotique que les récits, en constante expansion, qui leur prêtent vie.

Bibliographie des nouvelles et fictions brèves

1976

« Paradise Glossed » (en coll. avec Jean-Joël Vonarburg), *Requiem*, n° 13, décembre 1976-janvier 1977.

1977

« La femme à rebours », *Requiem*, n° 14, février-mars 1977.

1978

« Marée haute », *Requiem*, n° 19, janvier 1978. Trad. angl. dans Maxim Jakobowski, *Twenty Houses of the Zodiac*, Londres, New English Library, 1979 (édition française : *Les vingt maisons du Zodiaque*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1979). Trad. jap. dans *Iskateli SF International*, Tokyo, 1981.

« Conte de pierre haute » (en coll. avec Jean-Joël Vonarburg), *Requiem*, n° 20, mars 1978.

« L'œil de la nuit », *Requiem*, n° 24, décembre 1978. Reprise dans *L'œil de la nuit*.

1979

« L'Or, l'Encens et la Myrrhe », *La Nouvelle Barre du jour*, nos 79-80, juin 1979.

1980

L'œil de la nuit, Longueuil, Le Préambule, coll. « Chroniques du futur », n° 1, 1980.

« Le pont du froid », *L'œil de la nuit*. Trad. angl. par Jane Brierly (« Cold Bridge »), Geoff Hancock (dir.), *Invisible Fictions. Contemporary Stories from Quebec*, Toronto, Anansi, 1987.

« Janus », *L'œil de la nuit*. Reprise dans *Janus*. Trad. angl. par E. Vonarburg, *Tomorrow Speculative Fiction* (à paraître).

« Géhenne », *L'œil de la nuit*. Repris tête-bêche avec la trad. angl. par Jane Brierley (« Gehenna ») dans *The Ad Astra Chapbook*, Toronto, 1987.

« Le nœud », *L'œil de la nuit*. Reprise dans *Vatra* (Roumanie), 1982; dans *Clair d'ozone* (France), n° 4, février 1983; dans *Janus*; dans *Almanah Anticipatia*, Bucarest, 1986. Trad. angl. (« The Knot »), *Amazing Stories* (février 1993).

« Éon », *L'œil de la nuit*. Reprise dans *Janus*.

1982

« Loiseau de cendre », *Solaris*, n° 43, janvier-février 1982. Reprise dans Norbert Spehner (dir.), *Aurores boréales 1*, Longueuil, Le Préambule, coll. « Chroniques du futur », n° 7, 1983; dans *Janus*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », n° 388, 1984; dans *Comment écrire des histoires. Guide de l'explorateur*, Belœil, Éditions la Lignée, 1986.

« Thalassa », dans Roger Gaillard, *L'empire du milieu*, Écublens (Suisse), Éditions Nectar, 1982. Reprise dans *Janus*.

1983

« Dans la fosse », *Solaris*, n° 50, mars-avril 1983. Reprise dans *Janus*. Trad. angl. par Jane Brierley (« In the Pit »), Phyllis Gotlieb et Douglas Barbour (dir.), *Tesseract 2*, Victoria/Toronto, Porcépic Books, 1987; reprise dans *Tomorrow Speculative Fiction*, vol. II, n° 4, août 1994.

« Retour au pays des Mères », *Pour ta belle gueule d'ahuri*, n° 6, 1983.

1984

Janus, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », n° 388, 1984.

« Onciros », *Imagine...*, n° 21, avril 1984.

« Voyage au bout de la nuit ordinaire », *Traces. Nouvelles*, Jonquière, Éditions Sagamie/Québec, 1984.

« La Machine lente du temps », *Janus*. Reprise dans *La frontière éclatée*, Paris, Le livre de poche, n° 7113, 1989; dans Wilhelm Heyne Verlag, *SF Anthologie* (à paraître en 1995).

« Bande Ohne ende », *Janus*. Reprise dans Wilhelm Heyne Verlag, *SF Anthologie* (à paraître en 1995). Trad. angl. par É. Vonarburg, dans *Tomorrow Speculative Fiction*, vol. 2, n° 3, juin 1994.

1985

« Le jeu des coquilles de nautilus », dans Daniel Sernine (dir.), *Aurores boréales 2*, Longueuil, Le Préambule, coll. « Chroniques du futur », n° 9, 1985, p. 253-290. Trad. angl. par Jane Brierley (« Chambered Nautilus »), Lorna Toolis et Michael Skeet (dir.), *Tesseract 4*, Victoria, Beach Holme Publishers, 1992; reprise dans *Amazing Stories*, décembre 1993, p. 53-63.

« La maison du bord de la mer », André Carpentier (dir.), *Dix nouvelles de science-fiction*, Montréal, Quinze, 1985. Trad. angl. par Jane Brierley (« Home by the Sea »), Judith Merrill (dir.), *Tesseract 1*, Victoria/Toronto, Press Porcépic, 1985; reprise dans *Tomorrow Speculative Fiction*, vol. V, n° 2, octobre 1994; reprise dans Davind Hartwell et Glenn Grand (dir.), *Northern Stars*, New York, Tor Books, 1994.

1986

« Le dormeur dans le cristal » (sous le pseudonyme de Sabine Verreault), *Imagine...*, n° 32, février 1986. Reprise dans Michel Lord (dir.), *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988.

« Ailleurs et au Japon » (sous le pseudonyme de Sabine Verreault), *Imagine...*, n° 34, octobre 1986. Reprise dans *Ailleurs et au Japon*.

- « Les yeux ouverts » (première version), *Proxima* (France), n° 8, 1986.
- « Mané, Tékél, Pharès » (sous le pseudonyme de Sabine Verreault), dans Jean-Marc-Gouanvic et Stéphane Nicot (dir.), *Espaces imaginaires 4. Nouvelles*, Trois-Rivières, Les Imaginoïdes, 1986.
- « La Carte du Tendre », *Aimer*, Montréal, Les Quinze, 1986. Reprise dans *Ailleurs et au Japon*.
- 1987
- « Le matin du magicien », *L'année de la science-fiction et du fantastique québécois 1986*, Québec, Éditions Le passeur, 1987. Reprise dans *Ailleurs et au Japon*.
- « Retour sur Colonie » (en coll. avec Joël Champetier), *Solaris*, n° 75, 1987.
- « Histoire de la Princesse et du Dragon », *Faërie*, n° 2, 1987.
- 1988
- « Cogito », *Imagine...*, n° 46, décembre 1988. Reprise dans *Ailleurs et au Japon*. Trad. angl. dans *Tesseract III*, Victoria, Press Porcépic, 1991 ; reprise dans *Tomorrow Speculative Fiction* (à paraître).
- 1989
- « Mourir, un peu » (en coll. avec Sabine Verreault), dans Claude J. Pelletier (dir.), *Sous des soleils étrangers*, Laval, Les Publications Ianus. Reprise dans *Ailleurs et au Japon*.
- « Transhumance » (sous le pseudonyme de Sabine Verreault), *Arcade*, n° 18, 1989.
- « Pupa », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 20, novembre-hiver 1989.
- 1990
- « Ici, des tigres », *Le Sabord*, n° 25, printemps-été 1990.
- 1991
- Ailleurs et au Japon*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1991.
- « Les yeux ouverts » (seconde version), *Ailleurs et au Japon*.
- « Celles qui vivent au-dessus des nuages », *Mæbius*, n° 48, 1991. Trad. angl. par K. S. Robinson (« Amber Rain »), *Tomorrow Speculative Fiction* (à paraître).
- « L'Aile », *Temps Tôt*, n° 9, 1991.
- « La mer allée... », *Solaris*, n° 94, 1991.
- « Le premier accroc ne compte pas », Charles Montpetit (dir.), *La première fois*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « jeunesse », 1991.
- 1992
- « Suspend ton vol », *Solaris*, n° 99, 1992.
- « Initiatives », *Liberté*, n° 202, août 1992.
- « Chanson pour une sirène » (novella en coll. avec Yves Meynard), *Solaris*, n° 100, 1992.
- 1993
- « Encore un an », *La Presse*, 18 décembre 1993.
- 1994
- « L'hiver, c'est mon pays », collectif, *Un lac, un fjord*, Chicoutimi, éditions JCL, 1994, p. 93-95.
- « Paguyn and Kithulai », *Prairie Fire*, Winnipeg, vol 15, n° 2, été 1994.
- 1995
- « Le langage de la nuit », collectif, *La nuit*, Montréal, Musée de la civilisation/XYZ éditeur, 1995.