



LA NARRATIVITÉ CONTEMPORAINE AU QUÉBEC

La littérature et ses enjeux narratifs

sous la direction de
René Audet et Andrée Mercier

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

LA NARRATIVITÉ CONTEMPORAINE AU QUÉBEC

1. LA LITTÉRATURE ET SES ENJEUX NARRATIFS

LES AUTEURS

René Audet
Sylvie Bérard
Thierry Bissonnette
Luc Bonenfant
Anne-Marie Clément
Robert Dion
Frances Fortier
Élisabeth Haghebaert
Michel Lord
Andrée Mercier
Pascal Riendeau
Denis Sauvé

sous la direction de
RENÉ AUDET
ANDRÉE MERCIER

avec la collaboration de Denise Cliche

LA NARRATIVITÉ
CONTEMPORAINE AU QUÉBEC

1. La littérature et ses enjeux narratifs

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise de son Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

Révision : Jocelyne Côté

Mise en pages : Isabelle Tousignant

Maquette de couverture : Hélène Saillant

Illustration de la couverture : Ronald Dagonnier, *Disparition pyramides*, 2002 (détail).

© Les Presses de l'Université Laval 2004
Tous droits réservés. Imprimé au Canada
Dépôt légal 1^{er} trimestre 2004
ISBN 2-7637-8062-8

Distribution de livres Univers
845, rue Marie-Victorin
Saint-Nicolas (Québec)
Canada G7A 3S8
Tél. (418) 831-7474 ou 1 800 859-7474
Télé. (418) 831-4021
<http://www.ulaval.ca/pul>

Le présent ouvrage, qui porte sur les enjeux narratifs de la littérature québécoise contemporaine, est publié parallèlement à un volume sur les nouvelles dynamiques narratives au théâtre. Ce diptyque, dont le titre général est *La narrativité contemporaine au Québec*, cherche à approfondir notre connaissance de la littérature et du théâtre québécois actuels ; les textes rassemblés dans ces deux ouvrages convoquent sous différents angles le fait narratif pour tenter de mieux cerner comment racontent les productions artistiques d'aujourd'hui.

Ce projet est issu des travaux d'une équipe rassemblant des chercheurs de l'Université Laval, de l'Université du Québec à Rimouski et de l'Université du Québec à Montréal. Cette équipe, qui s'intéresse aux manifestations d'une dynamique des genres dans la littérature et le théâtre québécois contemporains, a voulu, avec la présente publication, s'ouvrir et s'enrichir de réflexions exogènes. Nous profitons de l'occasion pour remercier les collaborateurs et collaboratrices qui ont participé à ce projet. Les recherches menées par cette équipe sont subventionnées par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

INTRODUCTION

René Audet

Andrée Mercier

Hybridation, mélange ou même brouillage des genres : de nombreux travaux ont montré, avec profit, la dynamique des genres à l'œuvre dans la littérature québécoise contemporaine. Les emprunts, les cohabitations ou même les tensions meublent nombre d'œuvres qui, de fait, se prêtent bien à l'analyse de leur « impureté générique ». Prenant acte de ces observations, nous souhaitons déplacer l'angle de réflexion, et même le restreindre : en deçà du mélange de genres, nous voulons évaluer comment la littérature actuelle raconte – plus exactement, comment les genres sont redessinés par divers usages du discours narratif. Cette attention portée à la narrativité des œuvres contemporaines permet d'en dresser un portrait global et transversal à partir des modulations du narratif dans les textes : son insertion dans la poésie, sa cohabitation avec l'essai, la présence parfois problématique du récit dans le roman, les architectures narratives dans des œuvres complexes... Il s'agit donc d'une perspective qui permet de saisir les différents usages du récit dans la production littéraire : délaisser les rapports simples entre genres nous conduit à mettre au jour une dynamique plus fondamentale, à voir comment le geste du raconter investit (à divers niveaux, sous diverses formes) l'ensemble des pratiques littéraires.

La variété des pratiques abordées par nos collaborateurs – nouvelle, poésie, essai, roman, récit et recueil¹ – illustre bien la transversalité de cette problématique théorique. La littérature québécoise contemporaine se voit ainsi observée dans ses différentes manifestations, mais toujours en fonction d'une préoccupation centrale : comment opère, dans ces œuvres, le discours narratif, à quelles fins, selon quelles modalités ? Nous avons demandé à nos collaborateurs une réflexion sur le corpus actuel basée sur l'analyse d'œuvres exemplaires ; c'est dire que les études rassemblées ici ne visent pas tant à magnifier la singularité des textes qu'à contribuer à une meilleure compréhension de la place et de la fonction de la narrativité en littérature québécoise contemporaine. Combinant une perspective théorique à l'objectif de considérer l'ensemble de la littérature actuelle, le présent ouvrage constitue un panorama nettement orienté, qui vient compléter des initiatives voisines, certaines envisageant les enjeux contemporains d'une seule pratique générique, d'autres proposant un exposé des tendances associées aux principaux genres de la littérature actuelle².

Parmi les œuvres convoquées, on retrouvera des figures déjà considérées comme canoniques – Régine Robin, Nicole Brossard, Réjean Ducharme, Jacques Brault, Jacques Poulin, par exemple –, ainsi que des auteurs beaucoup moins étudiés – Pierre Yergeau, Diane-Monique Daviau, Marco Micone, France Daigle, Élisabeth Vonarburg... Cette diversité de figures nous permettra de traverser la production littéraire québécoise des dernières années, encore imparfaitement balisée. À ce panorama littéraire s'ajoute un « pa-

1. Le texte dramaturgique, ici absent, est abordé dans le second volet de cette recherche sur la narrativité québécoise contemporaine consacré au théâtre (*La narrativité contemporaine au Québec, 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*).

2. Nous pensons notamment à *L'âge de la prose*, sous la direction de Gauvin et Marcato-Falzone (1992), sur la production narrative des années 1980, et au tome des Archives des lettres canadiennes sur le roman québécois de 1960 à 1985 (1992) ; les manuels de littérature, comme celui dirigé par Hamel (1997), illustrent bien la pratique visant à présenter les œuvres et à les situer historiquement.

norama théorique », les études ici rassemblées convoquant sous plusieurs angles la question centrale de la narrativité. La diversité des approches théoriques sur cette notion se trouve représentée, mais leur cohabitation dans le présent ouvrage révèle avec force la complémentarité fondamentale qui les caractérise.

LA PROBLÉMATIQUE DE LA NARRATIVITÉ

Avant d'aborder plus spécifiquement les différents types de propositions avancées pour définir la narrativité, quelques distinctions générales s'imposent, comme elle est parfois confondue avec des ensembles notionnels voisins. Entendue au sens large, la narrativité décrit l'effet produit par l'inscription d'événements dans le temps, selon un ordre ou une configuration particulière. Elle caractérise donc un certain type de discours, qu'on nomme récit ou discours narratif, tout en ne se confondant pas avec des pratiques génériques elles-mêmes qui souvent ont recours à ce discours : le roman, la nouvelle et même le récit (entendu comme pratique générique – voir à ce propos le texte de Frances Fortier et d'Andrée Mercier). Il y a certes un recoupement significatif entre ces pratiques et le discours narratif, mais leur statut reste clairement différent : le narratif est l'un des traits constitutifs de ces genres, qui en retour ne se réduisent pas à cette caractéristique (intégrant des passages descriptifs, argumentatifs, dialogués, etc.). De la même façon, il importe de ne pas établir d'équivalence entre la narration et la narrativité. Généralement associées l'une à l'autre, elles désignent pourtant des processus autonomes. La narration renvoie à cette instanciation du discours produisant un récit (et qu'étudie la narratologie) : si une histoire est racontée, c'est qu'une instance prend en charge le discours pour rapporter des événements selon un enchaînement singulier. La narrativité se conçoit davantage comme le résultat de l'histoire elle-même et de sa prise en charge, où la narration est l'un des outils du langage pour créer un effet narratif. Distincte à la fois des procédés langagiers et des pratiques littéraires qui les utilisent, la narrativité se situe précisément entre eux, résultat des premiers et composante des secondes.

Une dernière précision doit être apportée, une confusion fréquente assimilant narrativité et fictionnalité. Les œuvres narratives s'inscrivant très souvent dans le domaine de la fiction, l'équation s'est vite généralisée : les œuvres de fiction auraient recours au discours narratif pour prendre forme et, inversement, tout récit relèverait de la fiction. Les travaux sur le récit factuel, sur la narration dans le langage ordinaire ont vite fait de critiquer la dimension nécessairement fictionnelle de toute narration, tout comme le support narratif commence à ne plus être considéré comme le seul médium de la fiction. Narrativité et fictionnalité constituent deux des paramètres du langage, des œuvres littéraires ; bien que fréquemment associés, elles désignent deux réalités on ne peut plus distinctes. Alors que la narrativité décrit le mode d'agencement d'événements relatés par une instance énonciatrice, la fictionnalité établit le statut référentiel des événements et des individus impliqués dans le discours, quel qu'il soit. Il importe donc de ne pas se laisser confondre par des raccourcis terminologiques trompeurs – tel, à titre d'exemple, le terme « fiction » qui, en anglais, désigne autant les genres narratifs que le statut non référentiel du texte.

Au delà de ces précautions méthodologiques, plusieurs propositions ont été avancées dans les dernières décennies pour saisir cet effet de narrativité dans les textes. Nous pouvons, à titre d'hypothèse, les regrouper sous trois types. La narrativité peut d'abord être associée à un mode d'agencement du raconté, qui se caractérise par la succession, la causalité, la mise en intrigue. Comment les événements sont-ils organisés entre eux, quels rapports sont établis entre les différents moments relatés ? L'effet narratif est ici lié à une certaine configuration d'éléments de contenu, à une syntaxe narrative – par exemple, Michel Lord montre bien dans son texte comment certaines phases du récit (description, évaluation) peuvent être privilégiées au détriment d'autres composantes comme la résolution.

À cette conception de la narrativité comme structure du contenu s'ajoute celle de la narrativité comme structure de l'expression. Saisie comme mode d'agencement du discours, elle se reconnaît par la présence d'une instance assumant une fonction

générale de régie : le narrateur. L'investigation de l'énonciation narrative devient alors le point focal de cette perspective. S'il s'agit parfois d'évaluer les modalités de ce discours (comme le fait Anne-Marie Clément à propos d'œuvres discontinues), on peut en retour questionner le statut et le rôle de l'instance énonciatrice elle-même – c'est le cœur du texte de Pascal Riendeau, qui parle d'un « narrateur-essayiste » pour tenter de discriminer le discours tenu par l'essayiste et celui propre aux anecdotes intégrées aux textes. Cette attention portée aux instances du récit associe de façon étroite l'effet de narrativité et les procédés textuels employés.

D'autres propositions moins formalisées se regroupent en un troisième type, où cette fois la performance même du narratif est considérée. Le narratif est ainsi perçu comme une catégorie de l'entendement. Cadre cognitif permettant de structurer et de rendre intelligible des phénomènes, la narrativité peut être convoquée pour appréhender différents objets, qu'ils soient textuels ou picturaux. Elle permet alors au lecteur/regardeur d'inférer des états de choses antérieurs et postérieurs, des motivations, des relations entre protagonistes. C'est dire comment la trame narrative en elle-même ne repose pas tant sur des procédés nettement identifiables mais plutôt sur un ensemble de paramètres pouvant susciter une lecture narrativisante. Sylvie Bérard, bien que fondant son analyse sur différents procédés textuels, en vient à identifier une narrativité de second ordre, sorte de méta-récit englobant qui oriente le fil de la lecture. Repoussant davantage l'ancrage à des paramètres identifiables, René Audet et Thierry Bissonnette présentent des effets narratifs à hauteur de recueils : l'agencement des textes brefs dans un ouvrage peut conduire à saisir le recueil comme un seul et unique récit, cet agencement suscitant une relecture entière de l'ouvrage comme si les textes ne formaient textuellement qu'un seul projet d'écriture. Ce cadre cognitif apparaît de la sorte comme une manifestation insaisissable de la narrativité, mais d'un effet sensible sur la lecture.

PARCOURS DE LECTURE

Ces diverses propositions qui traversent le présent collectif sont rarement convoquées seules ou même perçues comme des impératifs théoriques auxquels se soumettre. L'étude des œuvres prévaut ici, avec pour conséquence le modelage de la narrativité comme notion théorique à la lumière des cas de figure rencontrés par les collaborateurs. La transversalité de la problématique narrative, la variété des approches théoriques retenues et la diversité des œuvres étudiées nous ont incités à ne pas privilégier d'ordre de présentation des textes, sinon l'ordre alphabétique des auteurs. Cela n'empêche pas d'établir certains regroupements qui révéleront des arguments complémentaires ou des parentés manifestes dans la façon de gérer le discours narratif au sein des œuvres.

Le regroupement le plus évident, celui des genres, met déjà en lumière deux grands ensembles, celui où le narratif est attendu (roman, nouvelle, récit) et constitue même un trait constitutif, et celui où le narratif reste une modalité secondaire (poésie, essai). La lecture des études permet de constater que les attentes sont dans plusieurs cas contrariées. Ainsi, les œuvres du premier ensemble sont le lieu d'une problématisation du discours narratif, ici par la discontinuité des textes (Clément, Audet et Bissonnette), par un minimalisme ou un détournement de l'intrigue (Fortier et Mercier, Lord, Sauvé), là par la présence envahissante du langage lui-même (Haghebaert) ou d'autres discours (Dion, Bérard). Les œuvres du deuxième ensemble, en revanche, s'inscrivent également dans ce mouvement d'envahissement, mais l'intrus est ici la narrativité même. Les genres de la poésie et de l'essai, qu'on n'associe pas d'emblée aux genres narratifs, vont tout de même recourir couramment à la narrativité. Les œuvres peuvent ainsi présenter un degré parfois avancé d'hybridation entre le narratif et l'essayistique, entre le narratif et le poétique, que ce soit au niveau du texte même ou dans les recueils qui regroupent ces œuvres (Bissonnette et Bonenfant, Riendeau, Audet et Bissonnette). Cette modulation du narratif, dans les deux ensembles, contribue manifestement à un renouvellement (et moins à un brouillage) des pratiques génériques.

Au delà de ces deux grands ensembles, d'autres regroupements surgissent sur la base de problématiques théoriques ou méthodologiques. Signalons notamment la dialectique entre le discours narratif et la continuité du texte (les romans discontinus semblent investir la narrativité d'une façon tout autre que ne le font des recueils de nouvelles) ou encore celle entre le discours critique ou essayistique et la fiction (déplaçant le rôle conventionnellement attribué au récit dans des essais ou des romans). Le détachement de la narrativité par rapport à la conception canonique du récit (centré sur une configuration forte, sur une intrigue structurante) conduit par ailleurs à un minimalisme, à un prosaïsme déclassant l'événement au profit d'une relation de la banalité, du quotidien. Ce détachement prend aussi la forme d'un trop-plein, d'un foisonnement des voies/voix narratives conduisant paradoxalement à une dissolution du récit unique et totalisant. La force du récit tient donc à sa possibilité de naître de la simple mise en série, de l'accumulation, cette juxtaposition suffisant à engager l'élan narratif. La désagrégation du récit n'empêche pas le narratif de tendre vers une totalité, n'y parvenant parfois jamais, mais étant soutenu par le désir d'une reconstruction présent même dans le plus grand éclatement.

Les manifestations d'un récit qui se comprend hors de sa conception canonique sont diverses, allant de la simple subversion à un besoin intime de penser autrement l'acte de raconter. À travers ces explorations, il apparaît clair que la question du « pourquoi raconter ? » est présente dans tous les genres. Il ne faut pas pour autant prendre l'incomplétude du récit pour un refus de celui-ci ; elle témoigne plutôt d'une recherche de nouveaux usages du narratif, à travers les genres mais sans les oblitérer. La littérature québécoise contemporaine, animée par cette recherche, illustre bien le foisonnement des formes de la narrativité qui en résulte.

BIBLIOGRAPHIE

- GALLAYS, François, Sylvain SIMARD et Robert VIGNEAULT (dir.) (1992), *Le roman québécois contemporain, 1960-1985*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome 8.)
- GAUVIN, Lise, et Franca MARCATO-FALZONI (dir.) (1992), *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 1980*, Rome/Montréal, Bulzoni/VLB.
- HAMEL, Réginald (dir.) (1997), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin.

LE RECUEIL LITTÉRAIRE,
UNE VARIANTE FORMELLE DE LA PÉRIPÉTIE

René Audet

Thierry Bissonnette

Alors qu'on a grandement considéré l'importance du fragment et du collage dans les arts du xx^e siècle et dans la littérature¹, beaucoup moins d'études ont évalué la complexité et la diversité des assemblages auxquels donne lieu la forme du recueil. Il s'agit pourtant d'un terrain privilégié pour étudier une pratique textuelle et éditoriale bouleversée par les poétiques de l'ouverture, de l'indétermination, du parcellaire et du discontinu qui structurent une partie non négligeable du champ littéraire contemporain.

On aurait pu, dans le cadre du présent collectif, s'attarder uniquement aux recueils de textes narratifs. Mais au delà (ou en deçà) de ces derniers, il nous intéresse plutôt de savoir si le recueil, structure dont les possibilités furent et sont particulièrement exploitées en littérature québécoise contemporaine, ne serait pas lié à des

1. Notons d'emblée l'élaboration croissante de réflexions collectives autour de la suite, de la série et des formes connexes du recueil comme témoin du nouveau baroque dont l'époque récente fut témoin. À titre d'exemple, citons deux des ouvrages de la collection « Rhétoriques des arts », respectivement intitulés *Montages/collages* (1993), sous la direction de Rougé, et *Suites & séries* (1994), également sous la direction de Rougé.

façons particulières de « raconter » le monde, et jusqu'où ses diverses syntaxes peuvent rejoindre la mise en récit ou la mise en intrigue. Ce qui, étant donné le cadre éminemment métadiscursif à l'intérieur duquel le recueil opère, nous enjoint de recourir à une notion de narrativité suffisamment large pour qu'elle surplombe les caractéristiques des poétiques génériques (poésie, nouvelle et essai), quitte à réduire ensuite la portée du concept ou à en distinguer diverses extensions.

La composition textuelle, posée entre le monde et le sujet comme mise en forme syntagmatique, concourt à la saisie d'un plan total lors du travail interprétatif, cette totalité dût-elle demeurer incomplète, en suspens ou tout bonnement évitée. Cette intervention réticulaire, relevant à la fois de l'auteur et du lecteur, contribue à faire émerger *l'effet de texte*, transgénérique et non exclusivement littéraire, ou, comme le dit Kibédi Varga, « le sentiment de l'intervention artificielle, du découpage qui donne sens, qui crée un début et une fin. Le véritable sentiment de texte est hypotactique [*sic*] ; il ne peut provenir que d'un principe d'organisation argumentative ou narrative » (1989 : 26). Pour ce survol de la pratique du recueil dans la littérature québécoise récente, nous optons pour cette hypotaxe strictement narrative. Il s'agit là évidemment d'un procédé structurant parmi d'autres, qui ne recouvre pas des arrangements fondés, par exemple, sur des constantes thématiques ou sur des architectures où s'opposent et se répondent des textes. Refusant d'ériger la narrativité comme le seul mode d'examen du recueil ou comme son trait distinctif, nous la considérons toutefois comme une perspective heuristique qui permet d'éclairer de façon transversale la production recueillistique des dernières années.

Mode particulier d'encadrement de la matière textuelle, la pratique du recueil favorise explicitement une conception fragmentée et mobile de l'œuvre ; celle-ci est en contradiction avec l'harmonisation traditionnelle du tout et des parties qui constitue un des principaux nerfs de la conception classique de la beauté. La composition souvent tentaculaire et susceptible de nombreuses reconfigurations interprétatives caractérisant la forme du recueil conduit à y voir une source de « péripéties » formelles. À l'instar des travaux

de disciplines voisines de la littérature (cinéma, histoire...), de nombreux objets ont été abordés plus ou moins littéralement comme « récits », sans égard à leur support médiatique². Si cette utilisation du terme *récit* risque de minimiser l'importance des frontières génériques ou ontologiques, elle n'en a pas moins permis de dégager une narrativité qui traverse les arts et les sciences humaines, donnant lieu pour ces objets à une théorie générale du mouvement, de la succession, de l'organisation. Les travaux de Paul Ricœur, s'appuyant sur la littérature autant que sur l'histoire et la philosophie, ont permis de confirmer cette hypothèse d'une structuration temporelle de la matière, d'un « mouvement péripétiel » dira-t-on. Cette conception plus englobante a pour avantage de remonter en amont de l'attirail classificatoire et terminologique de la narratologie, tout en éclairant davantage les ressemblances et les différences dans la composition des genres. À partir d'une définition générale du récit énoncée par Ricœur (« composition embrassant une série entière d'événements dans un *ordre* spécifique » (1980 : 11)), nous retenons donc deux principes fondamentaux : la *temporalité* (la séquence, la chronologie, la succession) et la *configuration* (l'ordonnement, la logique, l'organisation) des événements ; l'examen de ces principes et de leur intersection permettra de révéler les différentes formes de narrativité en place dans des recueils.

La mise au jour de ces formes fait partie de l'identification de diverses conceptions, de perspectives sur la narrativité, toutes issues de cette interaction de la temporalité avec la configuration. Une première est centrée sur la notion d'événement. Pour Ricœur, le phénomène de narrativité est indissociable de l'observation d'une *succession d'événements*. Par ailleurs, comme il le démontre par le parallèle qu'il établit entre fiction et histoire, la notion d'événement elle-même est indissociable du langage. La définition

2. Claude Bremond a noté le caractère transgénérique du message narratif, son support étant indifférent à sa saisie (1964). Voir également, à titre d'exemple, le travail de Roger Odin sur la narrativisation au cinéma, en particulier le deuxième chapitre de son ouvrage (2000).

qu'il donne de cette notion³ apparaît suffisamment large pour englober des « événements » discursifs, tels ceux découlant de l'argumentation et de l'investissement poétique du langage, à condition qu'on puisse y repérer les modalités d'une « transformation » (conformément à la proposition avancée par les théories structurales du récit). Dès lors, rien n'empêche de considérer la suite d'arguments d'un essai ou la suite de poèmes d'un recueil comme un texte forgé à même les principes narratifs de séquence et de configuration, dans leur interaction ou dans la tension qui résulte de leur concurrence. Alors que « [...] les événements sont construits en même temps que le sont les récits qui les encadrent » (Ricoeur, 1980 : 19), on peut dire que le cadre-recueil opère de façon isomorphe par rapport au récit en suggérant au lecteur un réseau de transformations mettant en jeu les entités représentées, sinon les entités langagières que sont eux-mêmes les différents textes qui le composent.

Une deuxième perspective, issue des travaux en linguistique et en sémiotique, considère que les traits de la narrativité sont directement liés à leur concrétisation langagière. À cet agencement de la temporalité et de la configuration s'ajoutent les questions plus spécifiques de l'intrigue et de l'énonciation. Des distinctions peuvent ainsi être établies entre la narrativité et un de ses résultats possibles, le récit. Le récit constitue l'incarnation textuelle des idéaux de mise en intrigue et des spécificités énonciatives du discours narratif. À titre de principe guidant l'élaboration d'un texte, la narrativité repose sur un impératif de mise en intrigue : la succession temporelle se combine avec une configuration mettant en valeur l'intrication des péripéties. Le récit qui intègre cette procédure la superpose à la trame textuelle : la mise en récit suppose une mise en intrigue correspondant à la totalité du texte. Parallèlement, le récit met en œuvre le mécanisme de la narration, que Christian Touratier définit comme « un type d'énonciation bien particulier où les références

3. « Par événement il ne faut entendre rien de plus qu'occurrence », dit Ricoeur (1980 : 18) à propos du statut épistémologique de la notion d'événement.

spatio-temporelles du message sont expressément dissociées du «ici-maintenant» du locuteur et de son destinataire » (2000 : 13). L'idéal du narratif qu'incarne le récit matérialise donc cette distanciation de l'événement par une instance de narration, « contrainte » que la narrativité compte parmi ses possibilités sans y être soumise. De cette formulation de la narrativité émergent deux principes directeurs : la mise en intrigue et la mise à distance par une instance de narration.

La troisième et dernière perspective constitue un déplacement plutôt qu'une nouvelle proposition. Profitant du potentiel interprétatif de l'acte de lecture, elle transforme les deux premières conceptions en autant de cadres cognitifs. À partir d'indications paratextuelles ou d'indices intégrés aux ouvrages, le lecteur peut être amené à produire une lecture narrativisante des recueils. Il est ainsi incité à inscrire les textes dans une séquence et une organisation narratives, sans qu'ils portent nécessairement des traces explicites de cet ancrage. Des états de choses antérieurs et postérieurs peuvent en être inférés, tout comme des relations entre événements et acteurs se développent à l'initiative du lecteur qui se charge ainsi d'élaborer sa propre configuration narrative.

Ces variantes de la définition de la narrativité apparaissent dans diverses pratiques du recueil en littérature québécoise récente – sans qu'elles en soient pour autant l'unique principe directeur. Manifestations du « mouvement péripétiel », la poésie, la nouvelle et l'essai seront examinés dans leurs formes recueillistiques pour illustrer l'investissement singulier du narratif dans le recueil.

LE RECUEIL DE POÈMES : UNE NARRATIVITÉ SÉQUENTIELLE

Le cas du recueil de poèmes incite à recourir à l'extension maximale du concept de narrativité⁴. Car si le passage s'effectue

4. Il y a deux exemples, fort différents, d'études du recueil de poèmes dans une perspective narrative. Mertens (1996) s'intéresse aux

assez facilement de la narrativité du récit à celle du recueil de nouvelles (de par sa teneur diégétique), ou encore à celle du recueil d'essais (en envisageant des isomorphismes entre l'argumentatif et le diégétique), la trame séquentielle qui relie les poèmes demande une adaptation théorique plus considérable. Alors que certains recueils permettent de lire leur parcours comme un récit ou comme une argumentation, la plupart des recueils poétiques témoignent d'une continuité relevant davantage d'un jeu de forces ou de contrastes souvent malaisé à décrire. Nous en avons la preuve dans les écueils sur lesquels bute toute tentative de résumer un recueil de poèmes. Alors qu'une paraphrase diégétique ou épistémique demeure insuffisante, seule une synthèse des actes de langage effectués par l'énonciateur est à même de fournir un véritable point de comparaison avec d'autres recueils, à moins bien sûr qu'il s'agisse d'une simple intrigue versifiée ou d'un poème à thèse.

À partir de la définition minimale de la narrativité comme enchaînement d'événements dans un ordonnancement particulier, il apparaît que la composition des poèmes en recueil relève d'un aspect caractéristique de cette narrativité indissociable du processus textuel. La notion d'événement doit cependant être considérée sur la base de l'énonciation. Dans le poème, l'événement est d'abord circulaire et autoréflexif, parce que c'est *l'événement du poème*, son avènement langagier, qui fournit sa tension au texte, avant toute représentation d'un événement concrètement spatio-temporel. Chaque poème visant l'événementialité langagière, l'enchaînement des poèmes dans le recueil relève d'une narrativité plus matérielle que diégétique. On référera ici à la musique : la continuité entre les mouvements d'une œuvre musicale, même si elle est dans certains cas accompagnée d'une trame diégétique, est avant tout une succession d'états, de vecteurs, d'émotions, laquelle

mouvements narratifs tant micro que macrostructurels dans un recueil de poèmes de Fernand Ouellette. Miner (1986), examinant les poésies narratives anglo-saxonne et japonaise, considère les recueils comme des *plotless narratives*, la dimension narrative se caractérisant uniquement par la double séquentialité et continuité des textes.

propose un terrain où l'auditeur greffe sa propre expérience d'écoute. Ainsi semble-t-il en être de l'enchaînement plus ou moins linéaire qui, dans un recueil poétique, mène du premier au dernier poème, continuité qui correspond rarement à une univocité sémantique, mais qui donne plutôt lieu à une mise en scène du sens sans cesse relancée par l'acte interprétatif.

Distincte de la narration tout comme de l'argumentation, la séquence événementielle du recueil poétique renvoie au recueil lui-même comme lieu de rassemblement, de mise en succession, ce qui confère peut-être à la poésie une disposition particulière pour faire ressortir les enjeux de la forme du recueil. Déployée indifféremment dans des cadres narratif, argumentatif ou proprement poétique, la séquentialité du recueil poétique relève toutefois généralement d'une énonciation non distanciée⁵, ce qui l'éloigne de la mise en intrigue mais révèle la *mise en temporalité* qu'implique le discours. Si cette séquentialité peut être plus évidente dans une poésie qui se détache de la représentation, où l'événement de parole est mis à nu, représentation et performativité sont en général dialectisées, voire fondues : fiction et énonciation, péripéties diégétiques et formelles entremêlent alors leurs logiques pour créer l'effet global de texte. Cette opération partage avec le récit un effet cognitif de mise en réseau, mais sans engager l'univocité spatio-temporelle qui accompagne en général le récit.

Dans la production poétique québécoise des années récentes, on peut noter plusieurs problématisations originales des liens entre la narrativité purement séquentielle du recueil et la sphère des éléments diégétiques (fiction, personnage, narration). Un tableau varié, qui va de l'hyperconscience du système sémantique et configurationnel que forme le recueil, jusqu'aux fragments d'une fiction à recomposer sur le mode poétique, lequel tend à faire de l'ambiguïté une valeur positive. Les exemples qui suivent montrent quels types de narrativité interviennent dans la composition des poèmes

5. Pour la distinction entre énonciation lyrique et énonciation fictionnelle, voir Hamburger (1986 : 215).

en recueil, représentant diverses accentuations des données configurationnelles et séquentielles, voire diégétiques.

Poèmes contre la montre de Carle Coppens (1996) montre bien la narrativité sans récit qui accompagne la mise en série des poèmes. Le travail non seulement sur chaque texte mais sur la séquence offerte au lecteur est souligné par une numérotation des poèmes de 1 à 60, en référence aux soixante minutes (et secondes) du cycle de la montre. Envisagés comme parties d'une course, les textes exposent une résistance à la mort qui résultera de l'avancée horaire. La mise en forme rituelle du recueil permet en effet d'extraire de cette progression un espace moins linéaire, doublé d'une ouverture sémantique. Largement portée sur les jeux de mots et autres figures de style, l'écriture de Coppens échappe aussi à la linéarité en laissant la porte ouverte à une unité de l'espace-temps (la société sur laquelle portent les commentaires sarcastiques de l'énonciateur) et de personnages (fragments d'un discours amoureux), mais sans achever la détermination des éléments qui permettraient d'associer la référence à un univers fictionnel ou réel. Connexion de moments de langue, le recueil révèle sa narrativité mais demeure au seuil de la diégèse possible de même qu'à bonne distance d'une énonciation de type narratif. Cette position est appuyée par la présence de dix-sept reproductions du peintre Vilallonga, qui accompagnent le texte tout en brisant sa continuité, conformément à la non-linéarité de l'ensemble.

Malgré son titre, *La marche de l'aveugle sans son chien* de Normand de Bellefeuille (1999) ne comporte pas non plus de véritable personnage, bien qu'on y trouve l'image du trajet, ou du moins de la déambulation, accréditée par la linéarité qui structure notamment le recueil. Les trois sections, comprenant chacune trente poèmes, portent les sous-titres « (Douleur : chantée) », « (Douleur : dansée) », « (Douleur : murmurée) » et sont suivies d'un « Épilogue », qui est de fait le texte d'une chanson composée pour Sylvain Lelièvre. L'unité thématique évidente s'accompagne d'un jeu de répétitions mettant le rythme à l'avant-plan, alors que la succession est simultanément linéaire et contrastée. On peut en effet suivre l'évolution d'un état psychologique, lequel trouve sa

résolution dans le temps cyclique de la chanson (par nature répétée) disposée en épilogue comme on le fait pour davantage clore un récit ; simultanément, une intertextualité équivoque entre les sections – parfois même dirigée vers d'autres œuvres de l'auteur, telle *Lascaux* – et la musicalité de l'ensemble contrebalancent la linéarité, favorisant la mosaïque et non la narration. Narrativité ouverte, créant un interstice entre référence et fiction sans provoquer une clôture semblable à celle du récit, ce recueil pose une transformation dont l'« événement » demeure truffé de variables. L'apostrophe suivante à l'amante semble ainsi applicable à la poésie même :

mais sans doute n'as-tu pas
 tout compris
 au récit immense
 de nos instants

 empêcheuse de réel
 tu ne m'en auras consenti
 que l'éternel album (p. 107)

À cet empêchement, à cette « retenue ontologique », Élisabeth Vonarburg, dans le recueil *Le lever du récit* (1999), ajoute un rappel de la relation causale affirmée par plusieurs (les romantiques allemands, René Char, etc.) entre poésie et récit. Non seulement genre distinct, la poésie, patrie de l'imagination discursive, serait selon cette tradition un terreau où peut s'actualiser la faculté de mise en récit⁶. C'est du moins ce que Vonarburg, plus connue pour ses romans, incite le lecteur à croire avec ces vers, dont le propos tourne autour d'un événement sans véritablement le narrer. « Ma mère / est morte », annonce-t-elle dès la deuxième page : situation dont les circonstances factuelles demeureront assez imprécises, le

6. « Quand les histoires s'élaborent, elles ne flottent pas au hasard : ce sont des îles à la surface de la mer imaginaire. Elles ont leurs racines dans le continent sous-marin qui les relie toutes, et les nourrit : celui des mots paradoxalement libérés des contraintes par la pression des profondeurs. On l'appelle souvent Poésie » (Vonarburg, 1999 : extrait de la quatrième de couverture).

recueil mettant plutôt en scène la transformation intérieure correspondant au travail du deuil. Grâce à un ressourcement de la prose dans le poétique, une potentialité nouvelle de récit se fait jour, ramenée au simple fait de « lier les actes » :

Quand les signes s'évanouissent
 y lier des actes
 pour un nouveau départ
 sous les yeux de la forme pure qui m'a dit
 vulnérable
 « Passe » (p. 49)

Déployé en une suite continue de quarante-deux pages, *Le lever du récit* marque une réappropriation du temps et, conjointement, de la temporalité, du passage, narrativité du poème qui redonne sens à de possibles narrations d'événements dans une logique romanesque. S'il y a péripétie, c'est donc dans l'accomplissement de l'acte de langage qu'est le recueil, mouvement inachevé d'un point de vue référentiel (ambiguïté de l'action représentée), indéfiniment réactivable du point de vue de la réception (configuration ouverte du recueil malgré la clarté de son action langagière).

Enfin, le cas de *L'avancée seul dans l'insensé*, de Pierre Ouellet (2001), donne l'exemple d'une dialectisation très complexe de la narrativité au sens large et de la narrativité diégétique. Dans cette suite poétique en deux volets, la mise en scène de l'énonciation se confond avec une trame diégétique parcellaire, dont l'incomplétude renforce l'insistance sur l'événement de parole. Alors que certaines caractéristiques rapprochent le texte de la prose (vers très longs, enjambements syntaxiques, forme du dialogue, etc.) voire du drame, les divers moyens employés sont tout de même subordonnés au mode poétique, qui, lui, semble « digérer » les nombreux éléments narratifs de même que réflexifs qui parsèment le recueil.

C'est d'ailleurs sur une note essayistique que s'ouvre le recueil, alors que Ouellet semble d'emblée définir son propos : « Il y a la vie de tous les jours. Il y a la vie / de toutes les nuits. C'est leur mélange qui me retient » (2001 : 7). Le motif « argumentatif »

du livre ainsi exposé, l'auteur recourt ensuite à la faculté narrative, par laquelle le monde est recréé dans le but d'une meilleure manipulation : « J'invente un homme qui me découvre. Je crée des langues / où des vies crèvent. Puis des silences, violents, où leur histoire s'apaise. » Cet embryon diégétique est partiellement développé alors qu'à une introduction en caractères italiques succède une alternance de poèmes en caractères romains et de poèmes en caractères italiques, laquelle coïncide avec deux voix différentes, des quasi-personnages dont le contrepoint démultiplie le soliloque.

Alors que la voix en italique s'exprime davantage à la troisième personne, la voix en romain utilise davantage le « je », le travestissant souvent en « on ». Le constat sur la vacuité de l'existence humaine est toutefois le même dans les deux cas, bien que la voix explicitement subjective reçoive son commentaire de la part de l'autre. Cette construction selon le mode d'une altérité constitutive du sujet parlant⁷ n'étant ni fiction ni récit concrétise la dimension « péripétielle » de l'identité, l'entrechoquement des perspectives verbales parvenant seul à donner une véritable texture au sujet poétique. Attirée par une continuité plus typique de la prose, l'écriture de Ouellet y résiste toutefois par la dualité qui marque la composition de ce recueil, creusant des failles que la lecture ne peut totalement colmater, contrecarrant le sens unique non seulement par l'abondance de jeux sémantiques mais aussi par son architecture même. À la fois facteur de narrativité et d'ambiguïté poétique, d'unité comme de dispersion, le recueil devient ici le catalyseur des hésitations génériques de la poésie actuelle. Mais toujours, l'attrait du narratif est limité par une intégration qui distingue le poème d'une fiction proprement dite, « [...] baisse de régime qui n'en finit plus / dans cette histoire que le poème nous prête / et nous reprend petit à petit » (2001 : 107).

On le voit, aucun des exemples retenus ne représente une sortie hors du temps de l'énonciation, qui s'effectuerait en faveur de la

7. « Poussez chaque homme à se dédire et vous aurez la vérité
L'homme déparle, l'homme dévit comme on respire et ne respire plus » (Ouellet, 2001 : 98).

dominance d'un temps événementiel. Plutôt, le cadre du recueil permet de confronter ces deux sphères et d'exposer leur relation de génération ou d'opposition.

LE RECUEIL DE NOUVELLES, LIEU D'EXCROISSANCES NARRATIVES

Dire de la nouvelle qu'elle se définit par sa narrativité intrinsèque n'autorise pas à en dire autant du recueil de nouvelles. Nombreux sont les ouvrages où les textes sont réunis sur la base d'une constante thématique ou d'une architecture interne, quand le recueil ne se donne pas comme un simple regroupement de textes par leur auteur. Le recueil peut contenir des éléments narratifs sans qu'il soit élaboré en fonction d'une narrativité d'ensemble. Cependant, le fondement narratif des nouvelles joue un rôle actif dans l'élaboration d'arrangements où la mise en récit investit l'espace du recueil. Cette pratique, fréquente dans la production nouvelle de la décennie 1990 au Québec, se caractérise par une excroissance narrative, dont les matériaux sont les nouvelles mêmes, mais dont le champ d'action, le bénéficiaire, est le recueil. Les ouvrages publiés par la maison d'édition L'Instant même témoignent bien de cette tendance narrativisante, où le recueil semble de plus en plus charmé par le roman (l'attirance est d'autant plus manifeste que l'éditeur, qui se consacrait totalement à la nouvelle dans ses premières années, en est venu à publier des romans au milieu des années 1990).

La voie la plus manifeste d'intégration du narratif dans le recueil de nouvelles reste certainement le recours, pour tous les textes rassemblés, à un même univers de fiction et à une même trame diégétique, aussi lâche soit-elle. Instaurant d'emblée des univers de fiction particuliers, les nouvelles d'un recueil se détachent habituellement les unes des autres par le fait qu'elles n'appartiennent pas à un même univers de fiction (c'est ce qui constitue une des façons les plus intuitives de distinguer roman et recueil, les chapitres d'un roman construisant un même univers de façon progressive et collaborative). Le renversement de cette pratique –

le recours à un seul et même univers de fiction – a pour effet de rendre possible l'appartenance des nouvelles à une même trame diégétique. Les variantes de cette technique interviennent dans le degré d'intrication des épisodes que constituent alors les nouvelles. Un ouvrage comme *Tu attends la neige, Léonard ?* (Yergeau, 1992) propose un enchaînement de « nouvelles » (textes de nature éminemment ambiguë⁸) au caractère narratif manifeste. De fait, le recueil est construit par une double trame diégétique, celle de l'écrivain qui tente de raconter son passé et celle de ses souvenirs d'enfance. Œuvre fondée sur des trames parallèles mais imbriquées, elle n'est pas sans rappeler des ouvrages similaires : *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, *Le livre noir* de Pamuk... ouvrages qui se présentent et que l'on considère sans difficulté comme des romans⁹. Là réside certainement le principal écueil de cette pratique, narrativisante à un point tel qu'elle conduit le recueil, dont les textes sont plus ou moins dépourvus d'autonomie, vers le roman. Une façon de contourner ce problème consiste à déconstruire la trame temporelle. C'est ce qui est expérimenté dans *Récits de Médilhault* (Legault, 1994) – c'est du moins ce que l'on constate en fin de parcours, après avoir reconstitué les histoires en bribes. Après une feinte de diversité ontologique (les trois premiers textes n'appartenant pas, au premier regard, à un seul et même univers), il apparaît progressivement que l'ouvrage – dont la nature

8. L'édition originale, en 1992, ne comporte de mention générique (« nouvelles ») que dans les données de catalogage ; l'édition de 1996 inverse la situation : mention en page de titre et absence de mention dans les données de catalogage. Voir par ailleurs la description en quatrième de couverture, qui conjugue unité et multiplicité : « L'évocation de cette enfance abitibienne, tantôt radieuse, tantôt mélancolique, est adroitement servie par un récit mélangeant les points de vue et nous laissant dans la plus belle des incertitudes. »

9. Exemple supplémentaire, pour le moins déroutant : Yergeau a fait paraître, après *Tu attends la neige, Léonard ?*, un roman intitulé *La complainte d'Alexis-le-trotteur* (1993), toujours à l'instant même. La déroute vient du fait qu'il utilise de nouveau le principe des deux trames alternées (et qui finissent par se fusionner ici aussi), mais à l'intérieur de ce qu'il – ou son éditeur – reconnaît comme un roman.

est ici encore ambiguë, la mention « nouvelles » n'apparaissant nulle part – propose plusieurs vignettes d'un même univers¹⁰, dystopie nord-américaine plongeant la civilisation dans un nouveau Moyen Âge. Des personnages réapparaissent parfois, un simple témoin dans un texte devenant protagoniste d'un autre. Le récit de leur vie est déchiqueté dans les segments textuels que le lecteur traverse en retenant çà et là indices et séquences d'événements. Le recueil est de fait une longue parataxe narrative, le partage d'univers assurant une base commune à des segments textuels disjoints (éclatement manifeste d'un point de vue matériel et temporel, tout comme par les points de vue changeants). La séquence temporelle y est décomposée, mais elle est remplacée par une savante configuration, celle du recueil, qui produit un enchaînement de nouvelles destiné à susciter l'intérêt du lecteur (voir par exemple le rapport déjà évoqué entre les trois premières nouvelles). Cette configuration génère ainsi une intrigue basée sur la complexité d'une société (et non simplement autour d'un seul protagoniste).

Cette atténuation de la séquence au profit d'une architecture plus libre est la méthode la plus commune dans les recueils contemporains. La distance avec le roman est maintenue par le refus d'ancrer les textes dans des trames trop serrées. Le recueil *Du virtuel à la romance* (Yergeau, 1999) favorise ainsi la multiplication des personnages d'un même (large) univers de fiction et, par conséquent, celle des trames narratives ; ces dernières, en outre, demeurent lâches et s'inscrivent dans une séquence fort peu signifiante. L'ouvrage, à la lecture, permet donc d'explorer un univers par les microrécits qui s'y déroulent, ceux-ci tissant le texte du recueil. Un ouvrage similaire, *La mort en friche* (Foullant, 1999), produit pourtant un effet très différent. Contrairement au recueil de Yergeau, dont la cohésion est assurée par un même décor, celui de la « ville-île », le recueil de Foullant se tient aux frontières du narratif, fondant plutôt son architecture sur les réseaux : c'est par les relations entre personnages que se construit un univers, aussi

10. On peut lire en quatrième de couverture : « Anne Legault imagine les rites de ce monde neuf et ancien. »

éclaté soit-il, mais qui est en réalité fédéré par l'intrigant Thomas, point de convergence de tous les personnages. La mise en intrigue, dans ce cas, est fonction directe de la séquence des textes dans le recueil, délicate configuration où d'évanescents rapports lient entre eux les personnages. Certains récits se développent sur plus d'un texte, d'autres restreints à une nouvelle voient la description de cette portion d'univers complétée par des passages de textes ultérieurs. Seule la trame impliquant directement Thomas s'impose à travers le recueil entier, agissant relativement comme un feuilleton dont les fragments sont plus ou moins assujettis les uns aux autres.

Plusieurs recueils à unité thématique comportent également un élément narratif, les deux procédés travaillant de concert pour donner une cohésion aux ouvrages. Par exemple, deux recueils sensiblement identiques par leur structure : *Ce que disait Alice* (de Bellefeuille, 1989) et *Les chemins contraires* (Dufour, 1999). Les nouvelles y sont rassemblées en sections thématiques (*Les chemins contraires* comportent même un double niveau de sections), numérotées dans le premier exemple, titrées dans le second (cette manière est d'ailleurs la plus fréquente). À cet agencement thématique se joint une série de textes, portant un même intitulé et tous placés en clôture de la section où ils figurent. Chez de Bellefeuille, les textes se présentent comme des nouvelles partageant un même univers de fiction, autant d'anecdotes liées à la grand-mère Alice ; chez Dufour, ils forment plutôt un seul et même récit sous le titre « Rencontre capitale », dont les épisodes figurent à la fin de chaque section du recueil. L'intérêt de ce procédé emprunté au feuilleton réside dans sa dimension structurante : non seulement ces nouvelles font-elles sens dans leur réunion, mais elles agissent comme autant d'échos thématiques des sections qu'elles closent. Ce rapport est particulièrement explicite chez Dufour, où chaque titre est accompagné d'une parenthèse évoquant une sous-thématique (désir, plaisir, rêve...) antithétique de celle exploitée dans la section. La narrativisation, au sens strict, n'implique donc que quelques textes du recueil. Cependant, les nouvelles de chacune des sections, par cet encadrement, sont activées dans une lecture globale, un récit traversant alors tout le recueil par procuration de cette nouvelle

segmentée. Chaque section thématique, étant associée à un fragment de « Rencontre capitale », constitue ainsi une étape dans un « récit » global – une configuration formelle ouvrant ici sur une configuration narrative.

Cette relation par écho entre un texte fragmenté et des nouvelles éparses est tout aussi centrale dans *Insulaires* (Lahaie, 1996). Une alternance fonde l'architecture de ce recueil : les quatorze nouvelles sont littéralement encadrées par une nouvelle-feuilleton. La nature de cette dernière est cependant ambiguë : elle ne comporte pas de titre, ne figure pas dans la table des matières et est présentée en italique entre chacune des nouvelles. Cette nouvelle semble agir ici comme la *cornice* du *Decameron*, offrant un cadre aux textes rassemblés. La relation du cadre aux nouvelles, en réalité, ne tient pas du métadiscours (ou d'un niveau narratif supérieur) : au premier abord, la nouvelle apparaît simplement dispersée dans le recueil selon un principe d'alternance. La lecture fait toutefois jaillir le même type d'écho thématique que dans les recueils de Dufour et de Bellefeuille. Le récit-cadre complète une nouvelle ou annonce la suivante. Ainsi, le neuvième fragment laisse à lire le besoin d'agir sur le destin, de changer sa vie : « Comme les trois sorcières de Macbeth, j'aimerais pouvoir mijoter l'avenir des gens dans une profonde marmite, m'y baigner moi-même et faire peau neuve. » (Lahaie, 1996 : 77) ; la nouvelle suivante, « Underground Glasgow », met en scène un personnage, récemment congédié, qui est conduit à la nécessité de se reprendre en main pour assurer son existence. Encore ici, la mise en récit ne sollicite pas toutes les nouvelles : le récit-cadre seul raconte une histoire en plusieurs épisodes. Par le jeu d'échos, les textes du recueil sont cependant inscrits dans un mouvement, comme le déplacement géographique vient le confirmer (les lieux représentés formant un parcours circulaire en Angleterre, en Écosse et au pays de Galles). La circularité y est omniprésente, sous la forme d'événements répétitifs ou d'images ponctuelles comme le métro circulaire de Glasgow, par le retour sur des lieux connus ; le recueil même donne cette impression à sa lecture, le dernier texte permettant de clore un cycle en renvoyant à la première nouvelle. Par ce double jeu du

récit-cadre et de l'accumulation séquentielle d'événements, le recueil se laisse appréhender par une narrativité latente qui lui imprime un mouvement d'ensemble.

Variation sur le même principe : *L'assassiné de l'intérieur* de Jean-Jacques Pelletier (1997). Le recueil de vingt et une nouvelles inclut, à intervalle de quatre textes, un segment d'un texte encadrant, sous-titré « Histoires d'outre-mère... ». Le résultat, ici, est plus déconcertant : la nouvelle-feuilleton se présente comme de la prose poétique ; peu à peu, au fil du recueil, des nouvelles transgressent leur seuil textuel et discursif (citation de l'incipit du récit-cadre, évocations autoréflexives). La dernière nouvelle annonce même le dernier segment de la nouvelle poétique : « Le ton du dernier texte était à la limite de la poésie, mais sans pourtant cesser de raconter une histoire. [...] Il y racontait l'impossible roman d'amour qu'il avait poursuivi d'une femme à l'autre. Obstinement. Allant chaque fois un peu plus loin. Jusqu'à ce qu'il la rencontre. Elle » (Pelletier, 1997 : 170). La juxtaposition des nouvelles n'apparaît pas comme une simple parataxe : on y observe des traces de subordination, de configuration d'un ensemble. Plus encore, cette dernière nouvelle, « Le réparateur d'histoires », agit comme un révélateur, donnant une clé de lecture du recueil entier. Il ne s'agit pas tant d'associer des situations à des événements réels, des personnages à des personnes existant vraiment, mais bien de *recadrer* les nouvelles, perçues isolément, à l'intérieur d'un ensemble. Cette nouvelle relate en effet les malheurs et les exploits d'un personnage particulièrement doué pour les histoires, personnage qui serait en réalité l'auteur des nouvelles que nous venons de lire. En plus d'inscrire les nouvelles dans une histoire, elle montre comment la progression que l'on observe (personnages d'abord minés par des forces extérieures, qui leur survivent ensuite, puis qui transforment ces épreuves en force de vie) correspond au parcours même du personnage dans son expérience d'écriture. Si le recueil apparaît ainsi comme le témoignage d'une expérience rapportée par ailleurs, nous pouvons alors faire une lecture (ou plutôt, ici, une relecture) narrativisante de l'ensemble. Le récit est ici un cadre cognitif suscité par la fiction qui s'applique à l'ouvrage entier.

Un dernier exemple du genre nouvellier, celui de *L'encyclopédie du petit cercle* (Dickner, 2000), met à profit cette dimension cognitive. Chacun des dix textes est précédé d'une épigraphe tirée de ladite *Encyclopédie*, ouvrage imaginaire faut-il le mentionner. Le point commun des nouvelles réside dans cette continuité paratextuelle, qui forme, en deçà de la fiction, une trame commune. Cette trame ne relève évidemment pas de la narrativité mais plutôt d'un savoir d'une fantaisie débridée. Le recueil est structuré par une architecture d'ordre paratextuel et de nature intertextuelle. Par ailleurs, les noms des protagonistes sont régulièrement réutilisés – mais il est difficile de prétendre ici à une identité fictionnelle des personnages. Pour être plus juste, une identité onomastique s'observe avec, en plus, des reprises de traits psychologiques (principalement Karyne et sa préoccupation anthropologique, aussi monsieur Gotop et sa connaissance du Proche-Orient). Le lecteur est placé devant un ersatz d'unité fictionnelle, où des bribes d'histoires semblent parfois correspondre et où d'autres entrent en contradiction. À l'instar de *L'assassiné de l'intérieur*, *L'encyclopédie du petit cercle* voit une réelle cohésion assurée par la dimension cognitive, une cohésion narrative de surcroît. Le recueil est en effet précédé d'un avant-propos, tout aussi fictionnel, qui vient justifier l'existence de l'ouvrage et en suggérer la genèse. Encore une fois, le recueil apparaît comme un projet, comme la trace, le témoignage de ce projet : l'« auteur », qui a feuilleté et commenté les quatre tomes de *L'Encyclopédie du petit cercle* avec son amie Karyne, s'inspire de notices du premier tome pour entreprendre un nouveau projet d'écriture, « témoignage ambigu » (Dickner, 2000 : 11) des échanges avec Karyne et des légendes qu'elle lui a rapportées. Métadiscours à demi déguisé en fiction, cet avant-propos oriente la lecture entière du recueil vers le récit des propos tenus pendant une nuit entière, le projet d'écriture se lisant comme une divagation vaguement inspirée de notices encyclopédiques et des amis entourant le présumé écrivain. Porté par un cadre cognitif narrativisant, le recueil se présente comme le résultat d'un projet d'écriture à mi-chemin entre le disparate des paperolles et le tissu étanche d'un roman.

LE RECUEIL D'ESSAIS : ENCADREMENTS NARRATIFS

L'essai ne se définit pas *a priori* par une forte narrativité – on le considère généralement comme de la littérature non fictionnelle et, par une curieuse extension, de la littérature non narrative. Or, en observant le grain de l'écriture, nous ne pouvons qu'admettre le recours fréquent par l'essai aux procédés narratifs, aux récits de petite taille dans la construction du discours. Les mises en scène, les *exempla*, les faits divers s'insèrent fréquemment dans la prose essayistique où ils suscitent ou appuient le propos du texte. La place de la narrativité dans l'essai, toutefois, demeure généralement modeste, le discours réflexif ou argumentatif étant prédominant. Par ailleurs, la mise en recueil de l'essai, si elle confirme la nature générique de celui-ci, ne modifie pas la nature (discursive) des textes. Prélevant ceux-ci d'une actualité où souvent ils étaient ancrés, le recueil exacerbe plutôt la contextualisation du texte essayistique : il en rogne l'immédiate justification au profit d'un nouveau cadre que constituent les autres textes du recueil. La mise en recueil, pour le genre de l'essai, instaure donc une mise à distance du texte par rapport à son origine et l'insère dans un réseau constitué de ses semblables.

La collection « Papiers collés », chez Boréal, apparaît particulièrement emblématique d'une attention portée au geste de mise en recueil dans le corpus québécois contemporain. À titre de présentation générale figurait, dans les pages liminaires des premiers titres de la collection, une phrase révélatrice de la conception du recueil d'essais qu'on allait y retrouver : « Sous ce titre emprunté à Georges Perros, des recueils de textes épars, mais dont le rassemblement fait apparaître aussi bien la variété que la continuité de leur pensée et de leur écriture. » C'est cette idée de la continuité d'une écriture traversant des bribes éparses qui nous intéresse, idée qui n'est pas sans rappeler le « sentiment du texte » énoncé par Kibédi Varga, issu d'une organisation hypotaxique. Le versant narratif de cette organisation trouve d'abord racine dans une architecture temporelle, celle de la chronologie des textes rassemblés. À la fois ancrage dans le passé et mise à distance de cette autre époque, la

mention explicite des dates d'écriture dans les recueils d'essais, pratique très fréquente, a pour effet d'instaurer un cadre cognitif temporel, où le lecteur est amené à historiciser la matière du recueil qu'il parcourt. Alors que certains auteurs bouleversent l'ordre originel des textes au profit de regroupements thématiques, plusieurs donnent accès, à quelques permutations près, à une reconstitution historique de l'écriture. Cette mention serait sans grand intérêt et sans incidence sur la lecture si ce n'était l'apport discursif dont elle est l'objet. Le paratexte (principalement le texte de quatrième de couverture) et des textes liminaires (avant-propos, préface) se chargent d'insérer les essais dans une histoire. Le rassemblement en un recueil est ainsi appuyé par une construction historique, l'ouvrage devenant une archive, la trace d'une production autrement vouée à l'oubli. Qui plus est, l'archive se raconte elle-même. Chez Yvon Rivard (1993), dans *Le bout cassé de tous les chemins*, les essais « retracent le parcours artistique et intellectuel » de l'auteur (quatrième de couverture), parcours dont on connaîtra quelques jalons dans sa « Confession d'un romantique repentant ». Ce texte sert en quelque sorte d'introduction au recueil : refusant l'autobiographie au profit d'un exposé de sa vision de la littérature, Rivard y traverse des moments de la littérature et de la société québécoises comme il raconte sa vie. Métadiscours où il expose les circonstances l'ayant incité à écrire, cette « Confession... » joue le rôle d'un guide de lecture du recueil, les textes s'inscrivant ainsi dans une trame tant chronologique, narrative qu'idéologique et artistique. Gilles Marcotte (2000), dans *Le lecteur de poèmes*, procède de façon similaire dans son « Autobiographie d'un non-poète », texte-cadre qui ouvre le recueil. Occasion pour l'auteur de « retrace[r] son expérience d'un demi-siècle comme lecteur de poèmes » (quatrième de couverture), ce texte vise à mettre en contexte, à faire l'histoire d'une expérience de lecture de la poésie. Nous parcourons par le fait même une histoire littéraire élaborée à hauteur de lecteur. De cette expérience – « lire, au plus près, quelques poèmes » (2000 : 35) –, Marcotte tire quelques morceaux, lectures d'œuvres dont il a pris soin de préciser le moment d'irruption dans son parcours personnel.