

Québec français



Les genres narratifs brefs Fragments d'univers

Michel Lord

Number 66, May 1987

La nouvelle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45331ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lord, M. (1987). Review of [Les genres narratifs brefs : fragments d'univers]. *Québec français*, (66), 30–34.



LES GENRES NARRATIFS BREFS

fragments d'univers

michel lord

Problématique

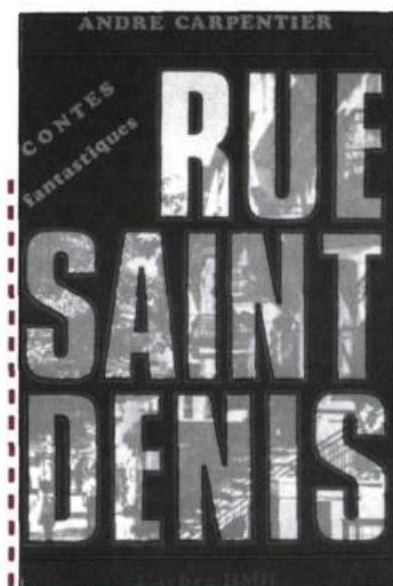
Il n'existe peut-être pas mille manières de rendre compte de la nouvelle en tant que forme littéraire, mais il en existe certainement plus d'une. Le problème est d'en parler en tant que forme brève. Parmi ceux qui ont tenté de formuler une problématique novellistique, André Belleau a souligné le fait que, contrairement au roman qui cherche à rendre compte par la durée du caractère plausible et vraisemblable de ce qui est raconté en s'étendant longuement sur tous les motifs — et les motivations — d'action et de pensée des personnages, la nouvelle a partie liée avec l'événement: «La nouvelle [...] tend à déplacer notre intérêt de la conscience du héros vers l'événement, vers ce qui lui arrive, vu non comme un des possibles attendus de l'existence mais plutôt comme quelque chose de singulier, d'unique¹». Belleau emprunte cette voie théorique pour affirmer que «la nouvelle [a] fini par devenir la forme quasi obligée de la littérature fantastique²». Nous voudrions montrer que, si cette assertion est vraie en partie, la nouvelle convient également de manière très adéquate aux autres esthétiques du discours narratif comme le vraisemblable ou le réalisme, ou aux formes distancées de la représentation réaliste, comme le merveilleux populaire ou savant et la science-fiction. De ce fait, nous présupposons que, si l'événement demeure central pour la forme brève, la conscience du héros ne cesse pas pour autant d'être importante dans le discours narratif bref: c'est même elle qui est agitée par l'événement qui survient, et c'est cette agitation brève et intense qui forme la texture du discours novellistique. Il importe

donc de montrer comment l'événement central du récit bref acquiert, dans la conscience du personnage, une dimension unique et comment il remet en cause ou fortifie les croyances et même le savoir sur lequel repose la croyance. La nouvelle ne donne que des fragments d'un discours qui laisse volontairement dans l'ombre une partie de la «réalité» qu'elle cherche à représenter. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir comment fonctionne le récit bref autour de trois axes discursifs ou extra-discursifs (car, pour comprendre un texte, il faut souvent le remettre dans son contexte socio-culturel): nous posons ainsi l'hypothèse selon laquelle un récit bref se construit autour d'un **seul événement**; ce dernier acquiert dans le discours des protagonistes le statut d'une idée fixe qui sert à cristalliser la **croyance** (mythique ou rationnelle) de celui qui vit l'événement; enfin, cette croyance repose sur un **savoir** personnel ou social qui légitime ou marginalise le discours du personnage.



Le récit réaliste

Le récit, dans sa forme la plus simple, prend souvent les couleurs du mimétisme réaliste. Il se caractérise alors par la convergence de tous les discours du récit sur un événement qui ne pose aucun problème dans l'ordre de sa vraisemblance. La nouvelle réaliste, de ce point de vue,



tente surtout de mettre en relation un ou plusieurs personnages aux prises avec des problèmes types de croyance ou de comportement — allant parfois jusqu'à la représentation de la banalité quotidienne. André Berthiaume excelle à travailler cette forme. Dans «le Quotidien» (*Incidents de frontière*), l'événement raconté est banal à souhait: un homme lit son journal; le narrateur énumère les grands titres de l'actualité. Arrive son fils qui lui demande où il a mis le journal de la veille. L'homme cherche partout sans rien trouver puis finit par se rendre compte qu'il vient de lire le journal de la veille. «Il ne put réprimer un long soupir [...] il venait de perdre son temps à lire des vieilleries. La journée commençait mal» (p. 114). En raison de la simplicité ou de la non-complexité apparente du monde représenté (en fait, le monde du «Quotidien» apparaît dans toute sa complexité non systématique, dans l'énumération des nouvelles qui surviennent dans le monde), le récit ne renvoie pas plus à un savoir particulier qu'il ne repose sur une croyance particulière. Un homme bien ou mal informé par les journaux n'est pas plus savant qu'un oiseau qui passe au-dessus d'une ville et qui voit tout ce qui s'y passe. De ce fait, «le Quotidien» est le parfait exemple d'un degré zéro de problématisation de l'événementiel: il montre un homme qui croit s'informer mais qui se retrouve un peu béat d'avoir acquis un «savoir» déjà vieillot. La



problématique, non explicite, est dans le non-dit: l'homme qui s'abreuve de nouvelles dans les quotidiens lit le monde de manière énumérative, par une accumulation non systématique d'informations, selon un savoir paresseux qui refuse d'opérer un classement dans l'amoncellement des nouvelles. La fragmentation du «savoir» est maximale mais ne porte pas à conséquence: tous les lecteurs de quotidiens posent les mêmes gestes chaque matin pour savoir comment le monde ne tourne pas rond autour d'eux.



La légende (folklorique)

Ce n'est pas exactement le cas pour une des formes les plus anciennes du récit: la légende. Dans son acception la plus large, il s'agit d'une forme primordiale — très construite, idéologiquement surdéterminée et non mimétique — de représentation du monde. La légende demeure forte dans les sociétés où la tradition orale et les croyances qu'elle véhicule ont encore préséance sur les formes de la pensée écrite ou savante. Dans cet univers essentiellement populaire, les dieux et les créatures surnaturelles (les diables, la Vierge Marie, les feux follets, les lutins, les êtres doués de force exceptionnelle, certaines formes de vampires...) agissent et interviennent directement dans la vie des hommes mais sans que personne ne songe à contester leur

statut d'êtres réels. Contrairement au récit réaliste où tout se déroule comme dans la vie quotidienne, la légende appartient à l'univers de la conscience mythique: tout peut s'y produire, comme, par exemple, cela se faisait — croit-on! — au Paradis terrestre où le diable pouvait apparaître et parler «normalement» à Adam et Ève. L'événement surnaturel ou surhumain, bien que cause de surprise et d'émotions, est alors perçu comme faisant partie intégrante du monde. Un certain contexte sociologique conditionne l'existence pratique de la légende et sa crédibilité. Dans nos sociétés occidentales, elle a régné pendant les époques de forte cohésion du groupe social autour de certaines croyances, en particulier la croyance dans les dogmes de l'Église. La Légende — récit basé sur un fait réel déformé par la tradition — appartient au monde de la croyance de Dieu, du diable, des anges... La Légende dorée de Jacques de Voragine en serait l'exemple parfait pour le Moyen Âge.

L'une des légendes québécoises les plus révélatrices de la croyance populaire au siècle dernier, «l'Homme du Labrador» de Philippe Aubert de Gaspé fils (incluse comme récit dans le récit dans le premier roman québécois, intitulé *L'Influence d'un livre*, 1837), porte les marques de la co-occurrence de la croyance religieuse encore largement répandue chez le peuple et du scepticisme rationaliste de certains savants ou lettrés. Rodrigue, un vieillard «accablé sous le poids des ans» (p. 76), surnommé «Bras-de-fer» dans sa jeunesse, raconte l'histoire de sa rencontre avec le diable après qu'il eut défié et injurié Dieu et diable. Le discours se partage, dans cette «légende canadienne», entre Charles Amand, représentant du groupe et grand croyant des choses de «l'autre monde», le vieillard qui a vu le diable lui apparaître pour le punir et un jeune clerc de notaire. Ce dernier est le seul à émettre une opinion



contraire à celle des autres, le seul du groupe, par conséquent, à protester contre la croyance en ce qu'il croit être des superstitions: sous couvert de «science», avant même que le vieillard ne commence son récit, il soutient qu'«il ne faudrait jamais avoir mis le nez dans la science pour ne pas savoir que toutes ces histoires d'apparitions ne sont que des contes» (p. 78. Nous soulignons). À la fin du récit du vieillard, le même clerc explique le phénomène surnaturel par le fait que le vieillard avait fait un cauchemar après avoir trop bu. La position dominante demeure toutefois celle du vieillard qui a comme défenseur Amand (dont le savoir provient de livres de magie) et... le silence approbateur du groupe. Cela s'explique par le fait que le savoir institué et imposé à l'époque repose sur l'orthodoxie catholique. Celle-ci n'est qu'implicite au discours du vieillard, mais tout à fait explicite dans une autre légende diabolique du même roman, la légende de Rose Latulipe, dans laquelle le diable apparaît à Rose; cette dernière est sauvée *in extremis* par le curé de la paroisse qui «pronon[ce] des mots latins que personne ne put comprendre» (p. 46). La légende s'appuie souvent implicitement ou explicitement sur les textes sacrés, l'usage qu'en faisait, qu'imposait l'Église et la croyance populaire qui en découle.

L'imaginaire légendaire — du moins dans son versant surnaturel — porte les marques du discours institué mais a besoin de l'appui de la croyance du peuple dans les dogmes catholiques pour perdurer. Au Québec — comme en Europe — elle s'est éteinte avec la montée du rationalisme, la croyance généralisée dans les phénomènes sur lesquels elle repose ayant cessé d'avoir cours.



Le conte merveilleux

En revanche, le conte merveilleux, qui se passe de la croyance dure et pure du récepteur en ce qui est raconté, continue d'exister avec force. Essentiellement toute-



fois, il s'agit du même univers que celui de la légende: tout peut s'y produire sans que l'événement soulève de protestations de la part de ceux qui voient une apparition mystérieuse, la transformation d'une femme en oiseau ou vice versa. **On entre dans l'univers merveilleux comme dans un monde de pure fantaisie où tous les personnages et tous les lecteurs acceptent de suspendre leur scepticisme à l'égard d'un phénomène irrationnel.** Le fait qu'un loup soit doté de la faculté de parole, par exemple, cause moins de problème dans le récit merveilleux que le fait qu'il puisse dévorer sa victime. Qu'il mette en scène des horreurs ne remet pas en cause le caractère «merveilleux» d'un conte: on peut avoir peur d'une apparition sans contester sa «réalité». C'est pourquoi n'entrent pas dans la catégorie du merveilleux que les récits «féeriques», au sens édulcoré du terme.

«Polygone et Abeille» (*Incidents de frontière*) de Berthiaume illustre parfaitement le fonctionnement euphorique de la croyance dans les «merveilles» qui peuvent se produire dans la vie d'un personnage. «L'idée de voler» exploitée dans ce bref récit où un père, mettant en pratique une

idée de son jeune fils (ranger des dessins d'oiseaux dans un sac à dos pour pouvoir voler), effectue un vol magique au-dessus de la ville. À son retour, il a hâte d'annoncer son exploit à son fils.

Dans le registre tragique, l'événement merveilleux demeure objet de croyance: dans «la Tête» de Roch Carrier (*Jolis Deuils*, 1964), un homme se rend compte qu'il est resté le personnage de son déguisement: la veille, il s'était costumé en décapité; le lendemain du bal masqué, sans tête, il part à la recherche de sa tête qu'il voit un peu partout. Le décapité ne se pose pas plus de question sur l'étrangeté de sa situation que le petit chaperon rouge ne s'en pose sur le fait qu'un gros loup lui parle. Il ne fait qu'en souffrir.



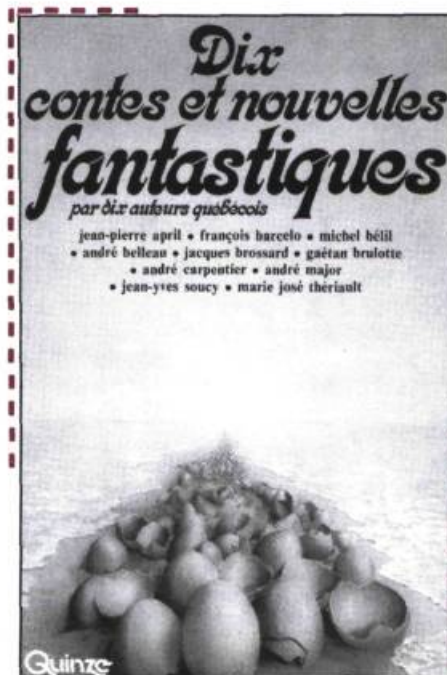
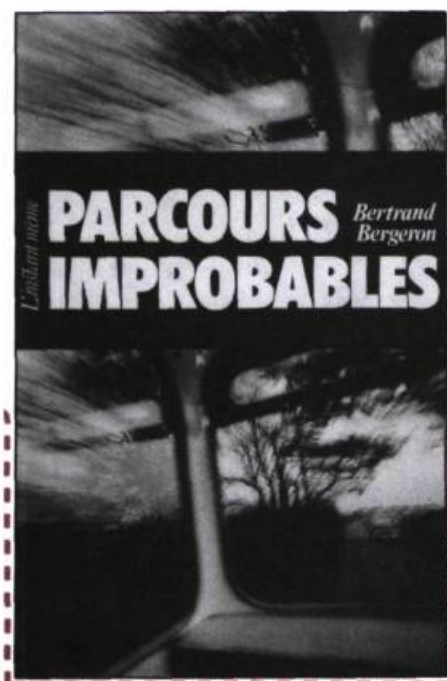
Le récit fantastique

Dans l'univers du discours proprement fantastique, contrairement au merveilleux, on assiste à des oppositions souvent violentes entre deux univers ou à des glisse-

ments du réel vers l'irréel, lequel se matérialise. Forme moderne de l'in vraisemblable donné pour «peut-être» vrai, **le récit fantastique, apparu vers la fin du XVIII^e siècle, met en relation le monde tel qu'on le connaît, rassurant et bien en place, et un autre monde, menaçant et mouvant. Dans l'univers de la quotidienneté, des monstres, des choses ou des êtres venus d'ailleurs se matérialisent ou restent tapis, mais menaçants, dans l'ombre; des êtres, des bêtes, des lieux se métamorphosent, se déplacent et disparaissent de manière inexplicable.** Ils dérangent, contrairement au merveilleux où les personnages composent tant bien que mal avec l'impossible. Proche du merveilleux et de l'imaginaire folklorique par ses thèmes, le fantastique s'en distingue par son système discursif: dans le récit fantastique, au moins un personnage refuse d'admettre que le phénomène dont il est témoin est normal malgré le fait que l'incroyable s'impose à ses sens ébahis; une variante moderne met en discours un événement invraisemblable qu'un personnage s'efforce de rationaliser. Le fantastique implique soit de la résistance à l'imposition du mystère, soit un travail de la raison sur un objet irrecevable dans le monde du sens commun. Il fait osciller la pensée des protagonistes entre la conscience réaliste — celle qui dit qu'un mort ne peut pas se promener — et la conscience mythique ou merveilleuse — celle qui suggère que les âmes mortes sont dotées de pouvoir.

Dans «l'Eau» (*Jolis Deuils*, Carrier, 1964), l'événement s'apparente au merveilleux: une femme entend de l'eau couler dans sa chambre et s'y noie; elle ne semble pas mettre en doute le fait qu'une telle chose puisse se produire mais, à la fin du récit, elle a un doute: «Sa dernière pensée, en se noyant, fut qu'il était impossible qu'une goutte d'eau se fût infiltrée dans sa chambre» (p. 55). Il reste que, selon la logique du récit, la mort par noyade ne fait pas de doute; seul le personnage en cause trouve la chose incroyable bien qu'il en meure. Le fantastique est souvent la mise en discours d'une idée fixe qui tue.

Belleau, dans «le Fragment de Batis-can» [En collaboration, *Dix contes et nouvelles fantastiques*, 1984], met en lumière de manière magistrale une variété de cet aspect du récit fantastique. Mais, contrairement à la résistance à l'impossible, le protagoniste du «Fragment...» met sa raison au service de l'explication de l'incroyable, «sachant de toute façon que les gens en place préféreront toujours le plausible inexplicable à son contraire, l'inexplicable plausible». Il avoue que «c'est vers le second qu'il s'orientait d'instinct [mais qu'] un doute s'était insinué, s'activait: peut-être que rien de ce qui [lui] arrivait n'était dû au hasard [...] Tout semblait s'être passé comme s'il y avait une machination dans l'ombre» (p. 79). Il se dit «persuadé» qu'un plan supérieur est en train de s'accomplir





(un mot, une écriture s'étend dans le temps et l'espace et exige sa part de chair humaine: lui-même est le suivant: «Seule la folie est rationnelle, se dit-il, seule la plus totale invraisemblance est vraisemblable», p. 88). On voit dans ce discours se développer une logique de l'improbable: avant d'accepter l'impossible, le protagoniste mène une enquête au terme de laquelle la vérité — même incroyable — éclate. Il doit en mourir.

Le récit fantastique, règle générale, met en valeur l'aspect irréconciliable de deux «savoirs», l'un étant rationnel, l'autre passant pour mythique, c'est-à-dire relevant de l'imagination pure et simple, ne possédant pas de fondement «sérieux». Le récit fantastique renvoie l'homme à l'impossibilité de prouver aux autres que l'anormal existe, mais en mettant en position de vivre l'impossible. Le fantastique prend donc ainsi l'allure d'une tragédie au sens où l'homme y prend cruellement conscience d'un mystère ou d'un désordre qui fait l'essence de sa vie, de son être, mais qu'il ne peut jamais énoncer qu'à lui-même. Le fantastique montre l'homme seul, irréductiblement.



Le récit de science-fiction

En science-fiction, les choses se passent tout autrement. D'entrée de jeu, le récit place le lecteur dans un autre monde, sur une Terre hypothétique où règne une technologie non encore éprouvée, sur une autre planète colonisée ou explorée par l'homme, ou encore dans un autre temps. **La science-fiction construit de manière rationnelle un univers probable: elle se pose presque toujours la question type suivante: que serait le monde si...? Si les robots pouvaient penser, si l'on pouvait voyager dans l'espace, le temps, grâce à des machines ou à des facultés intellectuelles supérieures...** Tous les «si» y sont susceptibles de mise en discours narratif. La société telle qu'on la connaît n'existe plus dans sa forme actuelle. La réalité a évolué, les savoirs avec elle. L'irrationnel, s'il existe, n'a pas, comme dans le fantastique, le beau rôle. Bien au contraire, c'est la rationalité dans sa forme

la plus pure qui est à l'œuvre dans le discours de SF. L'art de la nouvelle de SF consiste à représenter assez brièvement les principaux paramètres du nouveau monde fictif et à faire parler des personnages de la manière la plus plausible et cohérente possible. C'est pourquoi la nouvelle y représente à chaque fois un défi puisque, en principe, le genre convient mieux au roman où l'on peut se permettre de prendre le temps de développer les différentes facettes du nouveau monde imaginaire (contrairement au fantastique où un seul événement transforme radicalement la vie d'un personnage — à jamais).

Mais voyons comment le discours fonctionne autour d'un événement type — et même fondateur si l'on songe au *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley — en SF: la reconstitution du corps humain. Dans «la Place des miroirs» de Bertrand Bergeron (*Parcours improbables*, 1986), le narrateur perd sa femme au cours d'une manifestation politique. La science, dans cet univers, est toutefois assez évoluée pour permettre la reconstitution d'un corps mort par simple prélèvement d'une cellule humaine: il s'agit ici du procédé du clonage. Cette société du futur fait un usage courant de cette technique scientifique pour conserver les politiciens en place; «à condition de garder secrète toute l'affaire», les médecins accepteraient d'accorder le même «privilège» au narrateur, qui a des problèmes de santé. Le narrateur se demande s'il doit faire le grand saut.

Le récit de Bergeron n'est qu'un exemple parmi des centaines possibles, mais il fait voir une des caractéristiques de la SF qui, selon Marc Angenot, fait référence à un «paradigme absent³»: elle renvoie à un monde qui n'existe pas mais qui se construit à coup de notations fragmentaires, elliptiques. Le lecteur reconstruit, imagine le puzzle. Règle générale, ces détails renvoient à un mode tout à fait cohérent, basé sur des technologies nouvelles, où vivent des êtres plus ou moins adaptés à celles-ci (comme dans notre monde.).

Conclusion

La force de la SF, dans un récit bref, c'est de poser une hypothèse (celle d'un monde qui ne ressemble plus au nôtre) et d'en examiner certains aspects d'un point de vue restreint, subjectif. Forme moderne de «réalisme probable», mais comme si le monde était légèrement ou très différent de ce qu'il est, elle a souvent un caractère plus exploratoire que la nouvelle réaliste car elle met en scène un personnage dans un contexte autre que celui que vivent les personnages en position réaliste. Se construisant autour de l'avènement d'une forme de savoir qui a transformé le monde dans son ensemble, elle se distingue fortement

du fantastique qui lui se construit autour d'un événement qui n'affecte habituellement qu'un petit nombre de personnes, seules en cause, seules aux prises avec leurs propres savoirs et leurs propres croyances rationnelles ou superstitieuses, leurs fantasmes qui se réifient ou leur raison qui dévoile l'indicible désordre du monde envahi (soudain) par l'Inconnu.

Dans toutes les formes de récits brefs (mais aussi comme dans toutes les formes narratives longues), le savoir du personnage est déterminé par les formes de savoirs individuels et sociaux représentés. Dans les formes brèves, elles sont davantage suggérées que développées. Les idées et les images y sont fulgurantes, elliptiques et syncopées, comme en poésie. Le nouvelliste a besoin de raccourcis, d'éclairs, au risque parfois de laisser dans l'ombre ou l'imprécision des pans entiers de l'univers fictif dans lequel vivent les personnages. À ce titre, la nouvelle comporte toujours plus de mystère que de clarté. C'est la forme idéale du fantastique mais, comme tout n'est jamais représentable dans son ensemble, elle attire des écrivains de toute obédience, un peu comme le quatuor à cordes et la sonate attirent les plus grands symphonistes. Dire le monde par fragments tout en laissant entrevoir que se cache, derrière quelques bribes de discours, un énorme bouillonnement de croyances et de savoirs anciens, actuels, nouveaux, opposés ou apposés, voilà la tâche du nouvelliste.

Notes

1. André Belleau, «Pour la nouvelle», préface au recueil de nouvelles d'André Carpentier, *Du pain des oiseaux*, [Montréal], VLB éditeur, [1982], p. 10.
2. *Ibid.*, p. 11.
3. Marc Angenot, dans «le Paradigme absent» (*Poétique*, n° 33 (février 1978), p. 75), définit la SF comme «un discours fondé sur une syntagmatique intelligible mais des mirages paradigmatiques, des paradigmes absents». Le discours renvoie à un modèle de représentation contenant des éléments non référentiels dans un système donné.

Bibliographie

- AUBERT DE GASPÉ, Philippe (fils), *l'Influence d'un livre. Roman historique*, Québec, William Cowan & fils, 1837, 122 p.
- BERGERON, Bertrand, *Parcours improbables. Nouvelles*, [Québec], L'instant même, [1986], 109 p.
- BERTHIAUME, André, *Incidents de frontière*, [Montréal], Léméac, [1984], 144 p.
- CARRIER, Roch, *Jolis Deuils*, Montréal [et] Paris, Stanké, [1982], 172 p. [Première édition aux Éditions du Jour en 1964].
- [EN COLLABORATION], *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, [André Carpentier éditeur], [Montréal], Quinze, [1983], 204 p. [André BELLEAU, «le Fragment de Batisca» v. p. 65-88].