

## Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre?

Andrée Mercier

Volume 23, Number 3 (69), Spring 1998

Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201384ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201384ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Mercier, A. (1998). Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? *Voix et Images*, 23(3), 461–480.  
<https://doi.org/10.7202/201384ar>

### Article abstract

Over 200 récits have been published in Québec since 1980, a récit being defined as any book bearing the generic term "récit" on its title page. The article proposes to identify the specific characteristics of this group (the poetics of the contemporary récit), arguing that the récifs movement towards autonomy began in the mid-sixties and led, some time during the eighties, to a more definite generic awareness. Capable of encompassing autobiography and fiction, short and long forms, poetry and narrativity, the récit seems characterized by hybridity and the concerns of contemporary literature. However, the genre's historical evolution has also created a reading pact and a relation to subjectivity that have ensured its long connection with self-expression and the existential quest. Since the récit has never constituted a "strong" generic group, its present status is probably temporary. However, this analysis does lead to its removal from the category of strict narrative fictions.

# Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre ?\*

Andrée Mercier, Université Laval

---

*Depuis 1980, on a pu recenser au Québec la publication de plus de deux cents récits, c'est-à-dire d'ouvrages qui portent de façon explicite l'indication générique «récit» sur leur page couverture. L'article propose de retracer les traits constitutifs de cet ensemble (la poétique du récit contemporain), dont le processus d'autonomisation amorcé dès le milieu des années soixante aboutirait vers les années quatre-vingt à une conscience générique plus nette. Capable de recouvrir autobiographie et fiction, formes brèves et longues, poésie et narrativité, le récit semble marqué par l'hybridité et les préoccupations de la littérature contemporaine. À cela s'ajoute toutefois un parcours historique qui dégage un pacte de lecture et un rapport à la subjectivité faisant du récit un genre depuis longtemps lié à l'expression de soi et à la quête existentielle. N'ayant jamais constitué un ensemble générique «fort», l'état présent du récit apparaît sans doute provisoire. L'examen mené ici conduit tout de même à le soustraire de la stricte série des fictions narratives.*

---

Le discours critique portant sur la littérature québécoise contemporaine s'entend à reconnaître, en matière d'usage et de fonctionnement des genres, un corpus de plus en plus marqué par le métissage générique et par l'éclatement des formes. Ce constat, interprété par les organisateurs d'un colloque de *La Nouvelle Barre du jour* comme «la mort du genre<sup>1</sup>», donne lieu, aujourd'hui, à une lecture souvent moins radicale du phénomène de l'hétérogénéité. Plutôt que la disparition des genres littéraires, la

---

\* Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur le récit littéraire québécois contemporain subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et dirigée par Andrée Mercier (Université Laval) et Frances Fortier (UQAR).

1. *La mort du genre*, colloque tenu à Montréal en octobre 1987. Sur les actes de ce colloque, on lira avec profit Ginette Michaud, «Quelques réflexions sur les transferts génériques», dans le collectif *Frontières et manifestations génériques dans la littérature canadienne francophone*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 118-121 en particulier.

critique y voit en effet davantage la manifestation d'une transgression, d'un conflit qui problématise autrement, et dans l'économie même des textes, les relations du roman et du théâtre ou de la prose et de la poésie, par exemple. C'est dire que «le genre, loin de disparaître, opère[rait] [...] l'un de ses innombrables retours<sup>2</sup>».

Cette hybridation interne, c'est-à-dire observable dans les textes mêmes, contribue sans doute à une certaine indétermination des genres canoniques et à une remise en question de la pureté et de la fixité des formes. Il n'empêche qu'on reconnaît — dès que le regard quitte le discours des textes singuliers pour envisager celui de l'institution éditoriale ou l'ensemble de la production des écrivains — un usage encore très net de repères génériques traditionnels. Par exemple, si le recueil de nouvelles *Caravane* d'Élise Turcotte se présente, dans une note préliminaire, comme «quinze chapitres» de l'histoire de Marie et propose dès lors un régime romanesque de lecture, l'ensemble de l'œuvre de Turcotte continue de se répartir en genres distincts : la poésie (*La terre est ici* et *La voix de Carla*, entre autres), la nouvelle (*La mer à boire* et *Caravane*) et le roman (*Le bruit des choses vivantes* et *L'île de la Merci*<sup>3</sup>). Autrement dit, l'appareil paratextuel de la grande majorité des textes littéraires instaure un ancrage générique convenu par l'éditeur et l'auteur<sup>4</sup>, dont le lecteur, incité en cela par le texte, pourra éventuellement interroger le bien-fondé, mais qui n'en est pas moins là, très visible, dès le seuil de la lecture : *Le bruit des choses vivantes*, Roman ; *Caravane*, Nouvelles.

Que ce système institutionnel des genres soit plus lent à se transformer et qu'il s'en tienne à une typologie des textes apparemment plus conventionnelle que celle de la critique universitaire, attentive à de multiples autres catégories (roman populaire, roman sentimental, saga familiale, autofiction, poésie narrative, etc.), ne devrait pourtant pas conduire à s'en désintéresser. Le portrait sociologique du récit tracé par l'article de Frances Fortier et René Audet montre que ce système effectue aussi des

2. C'est là la position, simplifiée ici bien sûr, de Ginette Michaud, *ibid.*, p. 117 et de Claudine Potvin dans sa présentation des actes d'un colloque sur les genres littéraires tenu en 1988 et citée par Ginette Michaud, *ibid.*, p. 126-127 (Claudine Potvin, «Preface», I. S. MacLaren et C. Potvin (dir.), *Literary Genres/Les genres littéraires*, University of Alberta, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, 1991, p. i-ii).

3. Élise Turcotte, *La terre est ici*, Montréal, VLB éditeur, 1989 ; *La voix de Carla*, Montréal, VLB éditeur, 1987 ; *La mer à boire*, Montréal, Éditions de la lune occidentale, 1980 ; *Caravane*, Montréal, Leméac, 1994 ; *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991 ; *L'île de la Merci*, Montréal, Leméac, 1997.

4. Le questionnaire soumis aux auteurs de récit — je renvoie à l'article de Frances Fortier avec la collaboration de René Audet, «Le récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel», qui ouvre le présent dossier — montrait d'ailleurs assez clairement que le choix d'une mention générique fait l'objet d'une discussion avec les éditeurs et que, dans l'esprit des uns et des autres, le récit, le roman et la nouvelle constituent des pratiques génériques qui méritent d'être distinguées (voir la section «Qu'en disent les auteurs?», p. 447-450).

déplacements, qu'il réévalue ses jugements — la réédition d'un ouvrage peut entraîner, on l'a vu, un changement de désignation générique —, qu'il crée des catégories et qu'il participe de fait au questionnement continu des genres littéraires. De plus, il permet de voir ce que le discours sur le métissage et le transfert des formes tend parfois à occulter, c'est-à-dire que la littérature contemporaine ne fait pas que brouiller ou transgresser les frontières génériques, mais qu'elle poursuit aussi un travail de différenciation des genres, présent même dans les textes très ouvertement hétérogènes. Comme le soulignait Laurent Mailhot au sujet de la poésie, «[l]a "contamination" du poème par la prose chez les contemporains crée un déséquilibre dynamique, une impureté féconde, une épidémie *qui peut devenir vaccin contre la confusion des deux genres ou registres*<sup>5</sup>».

C'est entre ces deux possibilités interprétatives que s'effectuera ici cet exercice de description d'une poétique du récit québécois contemporain. Dans la mesure où, depuis 1980, on a pu recenser la publication de plus de deux cents récits<sup>6</sup>, il s'agit ni plus ni moins de considérer un ensemble de textes réunis par un signal paratextuel commun et de tenter de retracer les traits constitutifs de cet ensemble, dont le processus d'autonomisation amorcé dès le milieu des années soixante aboutirait vers les années quatre-vingt à une conscience générique beaucoup plus nette. Si, ce faisant, la possibilité d'une poétique du récit est admise, reste à déterminer si cet ensemble est à saisir comme une forme générique constituée (s'agit-il du «dernier bastion d'une pureté formelle revendiquée<sup>7</sup>», dont les frontières seraient nettement délimitées?) ou, au contraire, comme un ensemble de textes qui reposerait sur l'absence ou la transgression de normes constitutives (qu'il faudrait alors lire comme «un réservoir de formes résiduelles, inclassables<sup>8</sup>» ou, différemment, comme «le lieu par excellence de l'hybridation textuelle<sup>9</sup>»).

### Quelques précisions sur le récit

Qu'ont en commun *Les images* de Louise Bouchard, *Renaissance en Paganie* d'Andrée Ferretti, *Douze coups de théâtre* de Michel Tremblay et *Jousse ou La traversée des Amériques*<sup>10</sup> de Michel van Schendel? D'abord,

5. Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, coll. «Essais», 1997, p. 203. Je souligne.
6. Tel que signalé dans l'article déjà cité de Frances Fortier et de René Audet, le récit, dans le cadre de cette recherche, désigne strictement les ouvrages qui portent de façon explicite une telle indication générique sur leur page couverture ou leur page de titre.
7. Frances Fortier et René Audet, *loc. cit.*, p. 444.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Louise Bouchard, *Les images*, Montréal, Les Herbes rouges, 1985; Andrée Ferretti, *Renaissance en Paganie*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1987; Michel Tremblay, *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, 1992; Michel van Schendel, *Jousse ou La traversée des Amériques*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1996.

et avant tout travail d'interprétation, le fait d'être désignés explicitement comme « récit » par des signaux paratextuels. Ce constat élémentaire n'est pas sans importance, car il distingue d'emblée cette série de textes de celle que le poéticien attentif à certaines régularités pourrait être amené à construire. La démarche que nous proposons est, par exemple, tout à fait différente du travail de Jean-Yves Tadié sur le récit poétique<sup>11</sup>, où le chercheur tente de définir ou même d'instituer un genre littéraire non reconnu par les typologies traditionnelles en procédant à un regroupement de textes dont seront montrées les convergences. Regard rétrospectif, l'exercice a alors comme point de départ l'intuition d'une cohérence textuelle que le terme « récit poétique » vient nommer et comme résultat la mise au jour de traits singuliers et non délibérés, c'est-à-dire la description d'une esthétique ou d'une pratique moins consciente mais tout aussi prégnante que les conventions plus typées<sup>12</sup>.

Le récit, tel qu'entendu ici, renvoie à une série déjà construite dont il s'agissait simplement de faire la recension. Cette série ne constitue donc pas, et même loin de là, un ensemble dont on aurait pressenti l'unité. Prise dans sa totalité, c'est son caractère franchement disparate qui a plutôt tendance à s'imposer : des recueils de récits cohabitent avec des livres composés d'un seul long texte, certains récits s'adonnent strictement à la fiction alors que d'autres proposent des témoignages authentiques, plusieurs s'énoncent à la première personne mais sans que cela puisse constituer une règle générale, etc. D'autre part, si la démarche de Tadié entend révéler une lignée de textes et n'hésite pas, pour en éclairer la spécificité esthétique, à inclure des textes et à en exclure d'autres (c'est ainsi que le récit poétique sera distingué du récit de voyage<sup>13</sup>), l'ensemble de textes qui s'offrait à nous ne pouvait être soumis à un tel exercice d'épuration. Il n'était donc pas question que le travail de description procède, à un moment ou à un autre, à des opérations sélectives pourtant tout à fait légitimes et utiles pour dégager un ensemble nouveau et encore imparfaitement reconnu. Le récit, dans le cadre de notre recherche, était d'emblée soumis à un mode d'être institutionnel qui déterminait le portrait de sa poétique.

Il est assez clair que si le récit, tel que nous l'entendons, compte sur un ensemble de signaux de légitimation (mention paratextuelle, pratique

11. Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

12. Sur ces séries et leurs différences avec les genres traditionnels, on lira Marc Angenot, « Note liminaire », André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 9-11.

13. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 63-67. Le récit poétique tel que défini par Tadié regroupe par exemple *Provinciales* de Jean Giraudoux, *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, *Thomas l'imposteur* de Jean Cocteau, *Moravagine* de Blaise Cendrars, *Nadja* d'André Breton et *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq, les textes retenus allant de 1909 (*Provinciales*) à 1972 (*L'arrière-pays* de Yves Bonnefoy).

quantitativement importante depuis 1980, présence du récit chez la plupart des éditeurs, etc.) dont sont souvent privées bien des séries de textes étudiées par la critique, cette série ne forme pas, pour autant, un genre reconnu et défini comme le roman et la nouvelle<sup>14</sup>. L'examen du discours critique montre bien que le terme *récit* n'y désigne pas une véritable catégorie générique, mais essentiellement la classe générale des textes narratifs (au sens où un roman est un récit, c'est-à-dire une relation d'événements) ou encore les textes narratifs apparemment inclassables dans les catégories habituelles de la nouvelle ou du roman. Les nombreuses sections du type «romans et récits<sup>15</sup>» ou «récits, contes et nouvelles<sup>16</sup>», que l'on retrouvera par exemple dans les revues ou les manuels de littérature, renvoient généralement à cette seconde acception; le récit est d'ailleurs utilisé en concurrence avec «fiction», pour accueillir les œuvres narratives marginales, et indifféremment associé soit au roman soit aux genres brefs. Il paraît donc assez clair que le discours critique ne reçoit pas la désignation «récit» comme un signal générique fort: un récit, au contraire d'un ouvrage désigné comme roman, pourra faire l'objet d'un commentaire dans la chronique poésie<sup>17</sup> et n'être même plus, en ce cas, attaché à la catégorie des textes narratifs ou de fiction. C'est dire que lorsqu'elle n'est pas accompagnée de qualificatifs (récit lyrique, récit de voyage, récit-essai, etc.) qui en accentuent la spécificité, la mention «récit» est susceptible d'acceptions et d'associations très diverses.

Le fait qu'il ne soit pas perçu comme une catégorie générique significative par la critique justifie-t-il pourtant qu'on définisse le récit comme un ensemble de textes inclassables ou expérimentaux? Certainement pas d'emblée, car ce serait attribuer à la mention «récit» un signal similaire à celui de tout un ensemble d'hapax qui marquent beaucoup plus ouvertement leur transgression ou leur refus des normes génériques: tel est le cas, par exemple, du *Dictionnaire de cristal* d'Émile Martel<sup>18</sup> ou de *La vie*

- 
14. Si l'institution littéraire reconnaît le roman et la nouvelle comme des genres, cela n'entraîne pas une définition précise de leurs traits constitutifs. Tout genre institué repose sur un constat d'évidence et la difficulté d'une définition.
  15. Section tirée de Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, op. cit. D'autres parties de l'ouvrage seront titrées «Récits, anti-romans, nouveaux romans» ou «Récits d'enfance».
  16. Il s'agit d'une section que l'on retrouve dans la partie «Livres reçus» de certains numéros de la revue *Voix et Images*. On observe au fil des numéros des dénominations qui varient en fonction des livres reçus ou commentés: «Nouvelle-récit-prose» (*Voix et Images*, vol. X, n° 3, printemps 1985), «roman-récit-conte-nouvelle» (*Voix et Images*, vol. XIII, n° 3, printemps 1988), etc.
  17. C'est le cas de *O comme agression* de Jean-Marc Desgent (revue *Les Herbes rouges*, n° 118, 1983) et de *Danseuses-mamelouk* de Josée Yvon (Montréal, VLB éditeur, 1982), commentés par André Brochu dans la chronique poésie de la revue *Voix et Images* (respectivement vol. X, n° 1, automne 1984 et vol. IX, n° 1, automne 1983). Désormais, les références à *Danseuses-mamelouk* seront indiquées par le sigle *DM*, suivi du folio.
  18. Émile Martel, *Le dictionnaire de cristal*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1993.

*passé comme une étoile filante: faites un vœu* de Diane-Monique Daviau<sup>19</sup> qui, en se présentant l'un comme «romans», l'autre comme «récits, fragments et éclats», nient leur annexion à un genre constitué et se singularisent. Or la fréquence de plus en plus nette de la mention «récit» depuis 1980 (sans qualificatif qui viendrait lui donner une valeur de sous-titre ou un statut singulier comme celui des hapax déjà mentionnés) invite peut-être moins à marginaliser les textes qui s'en trouvent marqués qu'à les considérer globalement comme participant à un ensemble en émergence.

### Autobiographie et fiction

Chercher à dégager la possible spécificité des récits publiés par les maisons d'édition québécoises depuis 1980<sup>20</sup>, c'est retrouver très vite un fonds commun, celui de la littérature contemporaine. Le récit partage, en effet, bien des traits de la production narrative des vingt dernières années dont, au premier chef, «la fascination du "je" et de ses doubles<sup>21</sup>» et les jeux entre autobiographie et fiction. Mise en scène de soi, recours aux diverses formes de l'autobiographie (journal intime, lettre, mémoire, etc.), discours introspectif, le récit n'échappe pas à l'émergence très significative de l'écrit intime et de ses avatars fictionnels. *Autobiographie d'un bavard*<sup>22</sup> de Pierre Savoie, par exemple, instaure et nie tout à la fois son entreprise autobiographique en apparaissant dans la collection «Fictions» de l'Hexagone. De plus, alors que le personnage, Pierre-Joseph Savard, affirme écrire son autobiographie, c'est ce que prétend aussi l'auteur, Pierre Savoie, dans son «Avertissement au lecteur»... *Renaissance en Paganie* d'Andrée Ferretti propose une biographie imaginaire de l'écrivain Hubert Aquin. *La convention*<sup>23</sup> de Suzanne Lamy laisse la plus large part au cahier personnel de Soria, qui inclut quatre lettres de son amant, le tout pris en charge par un narrateur très discret — le Docteur F. — tout

- 
19. Diane-Monique Daviau, *La vie passe comme une étoile filante: faites un vœu*, Québec, L'instant même, 1993.
  20. Rappelons que l'année 1980 constitue une délimitation fondée principalement sur la progression quantitative très nette des récits par rapport aux décennies antérieures. Le discours critique tend, par ailleurs, à y voir un moment, sinon de rupture, du moins de modification esthétique — passage du collectif à l'individuel entre autres — expliqué souvent par le contexte culturel et social de l'après-Référendum. Sur cette transformation voir, pour le cas de la dramaturgie par exemple, l'article de Diane Pavlovic, «Le théâtre québécois récent et l'américanité», *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2, automne 1990, p. 41-48; on peut lire également *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, sous la direction de Lise Gauvin et Franca Marcato-Falzoni, Rome/Montréal, Bulzoni editore/VLB éditeur, 1992.
  21. Irène Oore et Betty Bednarski, «Avant-propos» au dossier «Le récit québécois depuis 1980» de la revue *Dalhousie French Studies*, vol. XXIII, automne-hiver 1992, p. iii. Par récit québécois, les responsables du dossier entendent le champ très ouvert des formes narratives: «roman, nouvelle, téléroman, roman populaire, autobiographie», *ibid.*
  22. Pierre Savoie, *Autobiographie d'un bavard*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1989.
  23. Suzanne Lamy, *La convention*, Montréal/Pantin, VLB éditeur/Le castor astral, 1985.

au long du texte. De façon analogue à tout un ensemble de romans et de nouvelles, le récit privilégie donc l'expression de soi, met en scène les écrits autobiographiques et déplace, dans certains cas, les frontières habituelles de l'autobiographie et de la fiction.

La particularité du récit apparaît toutefois plus clairement quand on envisage la totalité des textes porteurs de cette mention. Si nombre d'entre eux fictionnalisent les formes narratives autobiographiques<sup>24</sup>, plusieurs autres se présentent pourtant comme le témoignage d'une expérience authentique. Dans ce cas, l'entreprise autobiographique n'est pas un leurre qui viserait à «questionner les pouvoirs mimétiques de l'imaginaire romanesque<sup>25</sup>» ou à démontrer la vérité de la fiction, mais une pratique fondée sur un pacte de lecture qui exclut la fiction et atteste la référence historique et personnelle de l'histoire racontée. La politique éditoriale de l'Hexagone est, sur ce point, extrêmement significative puisque les récits qui y sont publiés se trouvent principalement distribués dans deux collections distinctes, soit la collection «Fictions» et la collection «Itinéraires», la seconde accueillant un ensemble de textes hétéroclites (récits, carnets, entretiens, relations de voyage) ayant tous en commun une visée ou un ton véridique. Le récit affiche ici très nettement une dichotomie, présente, bien que de façon moins marquée, dans d'autres maisons d'édition. Non inscrits dans des collections précises, on retrouvera dans le catalogue de VLB éditeur les récits de Lise Harou (*À propos de Maude et Parcours piégés*<sup>26</sup>), inscrits clairement dans l'espace de la fiction, et celui, par exemple, de Carole Michaud (*Une vie, rien de plus*<sup>27</sup>) dont on précisera en quatrième de couverture que «l'auteur fait revivre les grands moments qui ont marqué la lignée des Michaud» et «trace surtout le portrait de son père». Cette même cohabitation se retrouve aussi chez Éditeq où *La vallée des épilobes* de Rose-Hélène Tremblay, texte fictionnel, se partage l'espace du récit avec, entre autres, *Une enfance rimouskoise*<sup>28</sup> de Lucienne Lacasse-Lovsted, texte autobiographique.

Si certaines maisons d'édition situent le récit essentiellement dans le domaine de la fiction (Les Herbes rouges et Triptyque, par exemple),

24. J'emprunte l'expression à Julie LeBlanc, «Vers une rhétorique de la déconstruction : les récits autobiographiques fictifs de Madeleine Monette et de Gilbert La Rocque», article tiré du dossier déjà cité «Le récit québécois depuis 1980» de la revue *Dalhousie French Studies*, loc. cit., p. 2.

25. Julie LeBlanc, *ibid.*

26. Lise Harou, *À propos de Maude*, Montréal, VLB éditeur, 1986 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ÀPM*, suivi du folio); *Parcours piégés*, Montréal, VLB éditeur, 1990 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PP*, suivi du folio).

27. Carole Michaud, *Une vie, rien de plus*, Montréal, VLB éditeur, 1992.

28. Rose-Hélène Tremblay, *La vallée des épilobes*, Rimouski, Éditeq, 1990 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VÉ*, suivi du folio); Lucienne Lacasse-Lovsted, *Une enfance rimouskoise*, Rimouski, Éditeq, 1988.



alors que d'autres le maintiennent davantage du côté de l'autobiographie (Stanké, Vents d'ouest et sa collection « Passages », notamment), la dualité du récit persiste donc toujours au sein de la production générale. Contrairement à la nouvelle et au roman qui, pour mettre en œuvre des jeux de véridiction et d'authentification, n'en sont pas moins fondés sur un pacte de fictionnalité, le récit contemporain ne s'inscrirait d'emblée ni du côté de la fiction ni du côté de l'autobiographie. C'est en pouvant recourir à l'un ou l'autre pacte de lecture que le récit se démarquerait ainsi du roman et de la nouvelle dont les poussées dans les frontières de l'autobiographie prennent toujours la forme d'un leurre. Or si « le mentir vrai [...] est [l]a véritable garantie d'authenticité<sup>29</sup> » du roman et de la nouvelle, le récit peut recourir à cette feinte, mais il peut aussi se donner comme un simple témoignage niant tout contenu fictionnel.

En regard de la production récente, il est intéressant de constater que les récits plus anciens manifestaient déjà la dualité du récit contemporain. Sans prétendre ici à une recension exhaustive des textes publiés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on observe tout de même que les quelques récits repérés se disposent sensiblement de la même façon, la différence résidant dans le degré possible de fiction. En effet, alors que le récit contemporain accueille des textes strictement fictionnels, les « premiers » récits restent plus près de la réalité historique ou personnelle : s'y retrouvent donc des récits de vie, à caractère autobiographique (*Testament de mon enfance* de Robert de Roquebrune ou *Randonnée au pays des totems*<sup>30</sup> de Jacqueline Darveau, par exemple) ou des relations de faits historiques mais qui, distincts en cela du travail de l'historien, admettent plus volontiers la subjectivité de leur entreprise (*Né à Québec* d'Alain Grandbois et *Le comte de Paris à Québec*<sup>31</sup> d'Ernest Gagnon). Si, par ailleurs, des recueils de contes et de légendes portent la mention « récit », il semble que leur caractère fictif reste soumis à une visée première de recherche et de témoignage ethnologique ou folklorique. Tel est le cas du livre *Fête au village* de Paul Legendre<sup>32</sup> dont la préface de Félix-Antoine Savard met en relief le travail d'enquête préalable à la

29. Régine Robin, « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », Madeleine Frédéric (dir.), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle*, Actes du séminaire de Bruxelles (16-17 mai 1991), Université libre de Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992, p. 234.

30. Robert de Roquebrune, *Testament de mon enfance*, Paris, Plon, 1951 ; Jacqueline Darveau, *Randonnée au pays des totems*, Québec, [s.é.], 1938.

31. Alain Grandbois, *Né à Québec : Louis Jolliet*, Paris, Albert Messein, 1933 (il s'agit du premier livre publié de Grandbois) ; Ernest Gagnon, *Le comte de Paris à Québec*, Québec, Typographie C. Darveau, 1891.

32. Paul Legendre, *Fête au village*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953. On pourrait sans doute rattacher à ce type d'ouvrage ceux d'André-Napoléon Montpetit, *Quand les grenouilles auront des queues* (Montréal, Bilaudeau, coll. « Bibliothèque canadienne », 1914) et de l'abbé Jean-Baptiste-Antoine Ferland, *Le sorcier de l'Isle d'Anticosti* (Montréal, Bilaudeau, coll. « Bibliothèque canadienne », 1914).

rédaction des « contes » et sur lequel revient l'auteur lui-même dans son prologue.

Le livre de Grandbois consacré à Louis Jolliet, qui recevra un accueil mitigé de la part des historiens, illustre bien les possibilités et le caractère du récit : suivi d'une bibliographie qui paraît donner à l'ouvrage l'objectif premier de reconstituer la vie de Jolliet (y figurent strictement des documents et des ouvrages historiques), le livre sera, avec les années, reçu de plus en plus comme un texte profondément personnel. Victor Barbeau y verra, en 1949, la « transposition nostalgique d'un moi insatisfait et tourmenté<sup>33</sup> » ; François Gallays, allant plus loin, le considérera, par ce mode personnel, « avant tout [comme] un objet de fiction<sup>34</sup> ». Le parcours critique de l'ouvrage reprendrait en quelque sorte à lui seul l'itinéraire du récit, de ses premières manifestations jusqu'à ses formes actuelles. Écriture du témoignage personnel, le récit aurait toujours eu un caractère véridique et subjectif ; la production contemporaine se distinguerait, semble-t-il, par le fait qu'elle accentue la subjectivité de l'écriture et qu'elle conduise cette subjectivité non pas à rompre avec le souci de dire vrai, mais à étendre à la fiction les modalités de l'expression de soi.

Si la part de subjectivité reconnue au livre de Grandbois a pu inciter François Gallays à le situer dans le champ de la fiction, il faudrait voir cependant dans quelle mesure le récit fictif, lorsqu'il recourt aux jeux de véridiction, vise moins à mettre en cause qu'à instaurer l'acte d'édification et de présentation de soi et de la réalité. Autrement dit, alors que les autobiographies fictives (ou l'autofiction<sup>35</sup>) peuvent conduire à « interroger ] le processus de mise en fiction et le statut véridictoire de ce qui est raconté<sup>36</sup> », parfois même jusqu'à invalider l'authenticité de l'écriture autobiographique, le récit — quand il puiserait aux mêmes procédés et à d'autres — tendrait peut-être davantage à affirmer la valeur référentielle de son contenu ou, encore, le rattachement à son instance auctoriale. Sans nier son caractère fictif, « Venise », l'un des textes du recueil *Parcours piégés* de Lise Harou, signale, dans une note, le support matériel sur lequel il a d'abord été rédigé : « À l'origine, ce texte a été écrit dans un cahier de belle qualité d'une centaine de pages fabriqué en Italie. À

33. Victor Barbeau cité par François Gallays, dans l'article « Né à Québec d'Alain Grandbois », Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 2, 1900-1939, Montréal, Fides, 1980, p. 749.

34. François Gallays, *ibid.*

35. Le terme *autofiction*, utilisé par Régine Robin dans son article déjà cité, renvoie plus spécifiquement au sens suivant : « Identité de l'auteur, du narrateur et du personnage certes, mais dans le fictif d'un leurre convoqué et provoqué dans l'écriture. L'autofiction serait alors un cas particulier non pas de l'autobiographie traditionnelle ou moderniste, mais de l'inscription du biographique dans le texte, de ce que Jean Ricardou appelle le biotextuel », *loc. cit.*, p. 234. Deux exemples d'autofiction donnés par Régine Robin : *Barthes par Barthes* et *Fils* de Serge Doubrovsky.

36. Julie LeBlanc, *loc. cit.*, p. 6.

chaque page correspondait une vue différente de Venise, dessinée à l'échelle» (PP, 139); se trouve de la sorte institué l'en-deçà de la fiction, c'est-à-dire la réalité de l'écriture et ses retombées concrètes dans le monde de la fiction, la Venise du cahier étant devenue le titre du récit et le symbole du rêve. En comparaison, les modalités de la véridiction affluent dans *Danseuses-mamelouk* et visent toutes à attester l'authenticité de son contenu et à retrouver la figure auctoriale, celle de Josée Yvon. La dédicace de l'auteure, au début du livre, établit tout d'abord un lien entre sa réalité et celle, dure et marginale, des personnages féminins du récit: «À toutes mes sœurs rock.» Quand ils apparaissent au fil du texte, le *je* et le *nous* tendent donc à rappeler ce lien initial. Par ailleurs, dans la deuxième postface, Denis Vanier évoque la vie de Josée Yvon, semblable encore une fois à celles qui viennent d'être décrites, le portrait des unes traçant en partie celui de l'instance écrivante et y puisant son authenticité. Si, pour sa part, le livre déjà cité de Pierre Savoie, *Autobiographie d'un bavard*, s'amuse très franchement à brouiller les limites de la réalité et de la fiction, l'auteur dans son «Avertissement au lecteur» affirme toutefois endosser le point de vue des critiques qui «s'entend[ent] sur une chose: le premier roman d'un auteur est toujours autobiographique. [...] J'écrirai mon premier roman une autre fois<sup>37</sup>». Le récit ne se voit-il pas dès lors, même sur le mode de l'humour, attribuer un territoire distinct du roman, c'est-à-dire un territoire plus franchement habité par la figure de l'auteur?

Ces trois exemples ne contestent évidemment pas le caractère potentiellement fictionnel du récit, mais interrogent plutôt le statut des signaux, fréquents dans la littérature contemporaine, qui visent à brouiller ou investir les frontières de la réalité et de la fiction. Dans la mesure où le récit, contrairement au roman et à la nouvelle, n'est pas d'emblée, ni strictement, un genre fictionnel, son recours à des procédés caractéristiques de la postmodernité — dont la «pulsion autoreprésentative<sup>38</sup>» et l'usage des formes de l'intime — ne conduit pas nécessairement «à mettre en cause les notions d'égoïsme, d'autorité narrative et de vérité absolue<sup>39</sup>» comme l'opèrent plusieurs œuvres postmodernes. Voué pendant longtemps, et encore aujourd'hui dans bien des cas, au témoignage personnel, le récit aborde la dialectique réalité/fiction avec ses propres prémisses. Reste à se demander si le passage du côté de la fiction, amorcé dans les années soixante, peut se poursuivre et même s'accroître, ce qui conduirait le récit à se joindre un jour tout à fait au roman et à la nouvelle.

37. L'auteur poursuit dans son avertissement: «J'écrirai mon premier roman une autre fois, lors d'un prochain épisode» (*ibid.*, p. 9).

38. Julie LeBlanc, *loc. cit.* Elle s'appuie ici sur les travaux de Janet Paterson (*Moments post-modernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 13 notamment).

39. *Ibid.*

## Une subjectivité qui s'énonce

Que l'émergence du récit, très nette depuis les années quatre-vingt, coïncide avec celle de l'expression de soi en littérature ne relève sans doute pas du hasard. En effet, plutôt que d'emprunter au fonds commun de la production contemporaine, ne peut-on envisager que le récit y aurait trouvé, en fait, un terrain propice à son éclosion? C'est ce que permettent de croire les récits plus anciens, pour la plupart engagés déjà dans la voie de la subjectivité, soit par l'expression d'une réalité personnelle (*Testament de mon enfance* de Roquebrune), soit par l'expression personnelle d'une réalité (*Né à Québec* de Grandbois). C'est ce qu'indiquerait aussi la montée progressive du récit : lente dans les décennies qui ont pourtant vu arriver le roman à la première personne, mais précisément plus forte quand l'introspection a remplacé la critique des valeurs collectives qui marquait jusque-là ce type de roman<sup>40</sup>.

Bien qu'il lui arrive d'accueillir certaines formes de l'intime (journal, livre de souvenirs, mémoires, lettres), le récit constituerait donc déjà en soi une forme d'écrit personnel, consacré à l'expression du parcours ou de la pensée d'un sujet. On l'a vu, c'est bien parce qu'il puise aux sources mêmes du sujet écrivant que le récit de Grandbois s'éloigne de la reconstitution historique de la vie de Louis Jolliet. Plus nette dans les récits autobiographiques, cette perspective n'est pas absente des textes de fiction, qui profitent même de plus de ressources — dont celles de la focalisation et de l'énonciation — pour exprimer une parole subjective. Racontant une expérience «vécue» ou présentée telle, laquelle enclenche un retour sur soi, les récits fictifs s'intéressent moins à la subjectivité de l'instance auctoriale qu'à celle du narrateur ou de l'un des personnages. Appuyé par un nombre limité de pages le situant à mi-chemin du roman et de la nouvelle, dans le cas du récit fictif<sup>41</sup>, et en deçà de l'autobiographie, dans le cas du récit non fictif, le récit dispose par ailleurs de suffisamment d'espace pour développer une quête ou une réflexion existentielle et d'une surface trop restreinte pour approfondir le parcours de plusieurs personnages à la fois. Si la seconde partie de l'affirmation demande à être nuancée, du fait que certains textes, les recueils de récits notamment, font s'entrecroiser parfois le destin de quelques personnages, elle ne s'oppose pourtant pas au caractère égocentrique du récit, qui tient davantage à son

40. Dans *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois* (Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1987), Agnès Whitfield propose que le dénominateur commun des romans à la première personne, de 1960 à la fin des années soixante-dix, soit le refus de l'introspection, ce refus constituant une forme de contestation du roman classique au *je*. Sur cette question, voir également son article «Le roman québécois en "je" de 1960 à 1976 ou le refus de l'introspection», *Literary Genres/Les genres littéraires*, op. cit., p. 87-98.

41. Sans que cela constitue une contrainte absolue, le récit comporte généralement une certaine de pages.

mode subjectif d'énonciation qu'au nombre de personnages ou de voix énoncées.

Souvent narré à la première personne, le récit instaure d'emblée, dans ce cas, un parcours unique et une plongée dans la réalité subjective, celle du narrateur. Quand il est omniscient, le narrateur effectue de façon presque aussi immédiate une plongée dans la subjectivité d'un personnage: «Allongée face au soleil encore chaud de septembre, des heures et des heures sur la chaise longue, Élixa pense à Maude./ L'esprit se désorganise petit à petit. Un peu plus tard elle se réveille, toujours dans la pensée de Maude» (*APM*, 13). Économique, l'entrée en matière du récit développe généralement peu le cadre spatial ou les données informatives avant d'accéder à l'intériorité du personnage. Si, comme dans *La vallée des épilobes*, l'espace est plus longuement décrit et semble annoncer une narration soucieuse d'introduire les lieux et les personnages, la description n'en sera pas moins interrompue par la voix d'une conscience non encore située dans la diégèse :

Le printemps était toujours pluvieux le long de la Ouagamette. L'été arrivait tout d'un coup, à la mi-juin. Les fraises et les framboises mûrissaient presque en même temps. Les pissenlits et les marguerites se succédaient rapidement. La verge d'or, apparaissant à la fin juillet, sonnait le glas de l'été.

*Déjà en septembre, à quatre heures du matin, la fumée s'échappait de ma maison et j'allumais des petits feux, en périphérie de mon jardin [...].* (VÉ, 9)

Alternant ainsi tout au long du récit, la narration distanciée semble incapable de dominer la parole subjective qui s'immisce en elle. Autre exemple, le récit de Diane-Jocelyne Côté, *Lobe d'oreille*, s'ouvre sur la description d'un espace qui se révélera lui aussi soumis au regard et à la pensée d'une femme, protagoniste de l'histoire: «Un peu comme un caillou, se frotter aux autres cailloux ou ne pas se frotter du tout si rien ne vient faire bouger les masses. [...] La lente immobilité, l'obstination d'un caillou, c'est sa fierté du silence conquis. L'empathie avec la pierre, ce sont les os et les ongles de tout ce qui concerne le dur, la condensation, la force de cohésion interne<sup>42</sup>». Ici encore, les premières lignes du récit tracent moins un décor que l'espace d'une voix ou d'une pensée, comme si l'omniscience du narrateur n'était pas destinée à explorer la totalité du monde mais à sonder les profondeurs d'une intériorité.

Le caractère éminemment subjectif du récit se manifeste dans plusieurs cas par ce que l'on pourrait appeler une «énonciation lyrique», c'est-à-dire par une écriture qui emprunte à la poésie un langage analogique ou une apparente désarticulation, qui heurte la syntagmatique de l'histoire et accentue plus encore la parole subjective et son immédiateté :

Circuler dans l'air du soir comme dans une cathédrale déserte, à cerner partout une présence indéfinissable. Fébrile. Scruter l'horizon, substituer à la

42. Diane-Jocelyne Côté, *Lobe d'oreille*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1989, p. 11.

récente mémoire de la ville la démesure de ces espaces que le corps jauge, étranger soudain malgré lui.

Un pommier derrière la cour et la lumière répandue sur l'herbe : vert et or. Deux sapins bleus de chaque côté de l'entrée forment un couloir vers ce gîte de passage, maison d'une nuit, d'une halte, offerte à ma dérive<sup>43</sup>.

Nombre de récits font ainsi alterner ou s'entremêler narration de l'histoire et flux presque brut d'une conscience, surgissement qui dans le texte de Carole Massé, *Hommes*, peut être rattaché tant à la conscience du personnage qu'à celle du sujet narrant :

La jeune femme semble timide parce qu'aucun maître n'existe, et que la pudeur s'avère extrême à cette découverte d'être nue, seule et sans autre désir que d'être prise par un être aussi nu et dépourvu que soi. [...]

Nature à vif dans le ventre de laquelle, précisément, un jour de pluie, l'on s'enterrerait en fermant derrière nous la porte à clef. Y aurait-il d'autre perspective sur la vie? Ou en attente d'un corps pour nous permettre d'exprimer le bonheur, dont l'absence nous prive et dont l'étreinte interrompue nous dépossède. Ou en deuil d'un être pour nous permettre de sentir l'empreinte de sa chair jusqu'au tréfonds de nos rêves<sup>44</sup>.

Outre qu'il interrompt le fil de l'histoire pour suivre les méandres d'une pensée (ceux-ci constituant dans certains récits l'objet même de la narration), ce mode d'énonciation intensifie le caractère monologique du récit. En effet, alors même qu'il entremêle ou développe les parcours, les pensées ou encore les voix de différents personnages, le récit échappe difficilement au soliloque et aux limites du *je*.

Si ce que nous désignons par l'énonciation lyrique forme la manifestation la plus nette d'un discours égocentrique, c'est-à-dire d'une parole strictement intérieure et dès lors coupée de tout destinataire autre que soi, les formes de cette clôture sont cependant multiples. La figure du narrateur de *Sept roses pour une boulangère*, de Négovan Rajic, enfermé dans son puits en acier inoxydable, apparaît tout à fait emblématique du récit. Adressant à «un ami qui lui veut du bien» une requête qui restera lettre morte, c'est au lecteur qu'il confie finalement son désir, donc à celui qui «vi[t] là-haut, dans le tumulte du monde<sup>45</sup>», dans un monde précisément hors d'atteinte. De même, au fil des rencontres avec les hommes, la narratrice de *Que ferons-nous de nos corps étrangers?* n'arrivera jamais à apprivoiser tous ces corps ni à renouer avec cette partie d'elle-même qui lui est devenue inconnue<sup>46</sup>.

43. Lise Fontaine, *États du lieu*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1989, p. 28.

44. Carole Massé, *Hommes*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 15.

45. Négovan Rajic, *Sept roses pour une boulangère*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1987, p. 102. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SRB*, suivi du folio.

46. Danielle Roger, *Que ferons-nous de nos corps étrangers?*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991. Nous renvoyons le lecteur à un article réalisé par l'équipe de recherche qui analyse plus profondément les récits suivants dans une perspective énonciative : *Que*

La situation du narrateur du *Pont de Londres*<sup>47</sup> de Louis Gauthier s'avère quasi identique, la figure démultipliée de l'autre renvoyant toujours en définitive à celle du moi tourné sur lui-même. Le dispositif énonciatif des récits prend dès lors en charge le canevas narratif: le recours à la forme monologuée, indéniablement partie prenante de la majorité des récits, marque le rapport de voix narratives rarement en interaction directe, toujours décalées. Contrairement au roman épistolaire où les lettres envoyées et reçues amorcent un dialogue, le récit privilégiera le discours sans réponse, tel, dans *La convention*, le cahier de Soria remis au Docteur F. au moment de le quitter de façon définitive ou, comme dans *À propos de Maude*, les lettres rassemblées presque au terme du récit pour tenter de briser, mais en vain, le «silence de mort» de Maude, et faisant écho à toutes celles qui ne lui seront jamais envoyées: «Je te fais dans ma tête plein de lettres que je n'écris plus.» (*ÀPM*, 82) Les recueils de récits ne se distinguent pas sur ce plan des récits uniques: la succession de parties qui mettent en scène, le plus souvent, des personnages différents, ne fait qu'accentuer la juxtaposition de voix et de sujets sans interaction véritable.

Attentif au questionnement et aux errements souvent angoissés du sujet, le récit recourt à autrui moins pour le rejoindre, dirait-on, que pour mieux retourner à soi: «Quand une personne meurt, elle emporte avec elle tant de secrets qu'elle apparaît avec le temps comme de plus en plus impénétrable. Ma mère est morte, l'automne dernier. Elle s'en est allée avec une partie de ma mémoire./ C'est un peu pour chercher à voir clair en moi que j'entrepris la rédaction de ce petit livre<sup>48</sup>.» Dans nombre de récits, c'est en se démultipliant que le *je* arrivera à se mettre à distance, l'autre et son étrangeté étant en somme reportés au sein même du *je*. Le dédoublement pronominal dans *Que ferons-nous de nos corps étrangers?* signale ainsi, sur le plan énonciatif, la scission intérieure de la narratrice, le *je* confronté à cette douloureuse partie d'elle-même, le *elle*, prête au suicide. La structure allégorique de *Sept roses pour une boulangère* permet aussi de voir dans «l'ami qui lui veut du bien» un double du narrateur, cette part ayant réussi à emprisonner l'autre part qui aspire à la beauté et à la réflexion, loin des contingences matérielles et du «tumulte du monde» (*SRB*, 102). Ces récits expriment bien dans quelle mesure la dialectique identité/altérité recouvre presque inévitablement une démarche introspective, celle d'un sujet qui tente de se mettre

---

*ferons-nous de nos corps étrangers?* de Danielle Roger, *Sept roses pour une boulangère* de Négovan Rajic et *La convention* de Suzanne Lamy. Frances Fortier, Andrée Mercier, Ginette Jean, Marie-Claude Pelletier et Maryse Poirier, «Trois récits, un stylème: les contours d'un genre», Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1998, p. 227-267.

47. Louis Gauthier, *Le pont de Londres*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

48. Gilles Archambault, *Un après-midi de septembre*, Montréal, Boréal, 1993, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AS*, suivi du folio.

à distance pour mieux s'observer. Les récits apparemment plus détachés du *je* et de son regard inquisiteur réaliseront souvent d'autres formes de dédoublement qui accentueront le regard observateur, comme si le sujet de l'énonciation voulait se faire voir en train de regarder. «[U]n zoom indiscret où le ciel décoloré tue», «prise 142 sur les lèvres enflées», «un gros plan sur un petit monde pressé de figurants» (*DM*, 21): le texte initial de *Danseuses-mamelouk* décrit, semble-t-il, à la fois les mouvements de caméra d'un film pornographique et le travail même du sujet narrateur, effectuant lui aussi ses contre-plongées et ses travellings sur ceux et, surtout, celles qu'il observe. *Chameau et Cie*<sup>49</sup> de Diane-Jocelyne Côté convoque aussi l'œil de la caméra, procédé qui à la fois signale l'observateur et permet de dédoubler la protagoniste, vue et se voyant, à l'image des *je* qui, dans d'autres récits, se démultiplient pour mieux se comprendre ou du fils qui, par le regard de sa mère et le sien sur elle, tente de se retrouver.

### Un parcours sans direction

Regroupant plusieurs petits textes ou n'en développant qu'un seul, engagé dans une démarche autobiographique ou attaché au territoire de la fiction, le récit ne constitue pas un ensemble homogène. Ses frontières sont, de fait, très larges. Bien qu'elles soient quelque peu circonscrites par l'expression d'une subjectivité, cela donne lieu, on l'a vu, à de multiples manifestations: le témoignage d'un *je* sur soi ou les autres, la plongée dans une conscience, la mise à distance de soi, etc. Associé au genre narratif, ne serait-ce que parce qu'il s'appelle «récit», ce dernier offre également sur ce plan une très grande diversité. Si certains récits développent une trame événementielle relativement ordonnée à une quête, plusieurs d'entre eux «vont juxtaposer des réflexions subjectives, des émotions fugaces, des interprétations de rêves, des souvenirs évanescents<sup>50</sup>» ou de petites scènes livrant mal leur logique narrative d'ensemble. Sur ce point, les recueils de récits ne se distinguent pas des autres ouvrages qui, pour se donner comme un texte unique, sont très souvent constitués de parties ou de séquences qui rompent le déroulement temporel ou impriment au parcours un rythme saccadé. *Chameau et Cie*, s'il suit fidèlement sa protagoniste tout au long des deux jours qui en marquent la durée, se divise en courts chapitres dont les titres créent une succession énigmatique: «Chameau», «Tortue», «Noix de coco», «Émeraude», «Cliché», «Souris», etc. *À propos de Maude*, récit de Lise Harou, fonde son unité sur un trio de personnages qui le traverse, mais il reste pourtant proche de *Parcours piégés*, recueil de récits de la même auteure, en ce qu'il cumule des

49. Diane-Jocelyne Côté, *Chameau et Cie*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1990. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CC*, suivi du folio.

50. Frances Fortier, Andrée Mercier *et al.*, *op. cit.*, p. 260.



parties titrées et numérotées, assumées par des narrateurs différents qui tardent à se rejoindre. *Que ferons-nous de nos corps étrangers?* entremêle trois séquences distinctes clairement délimitées dans le texte par des sauts de page: le *je* se regardant dans le miroir, le *je* se livrant à l'examen de ses états d'âme et, enfin, le *je* au fil de ses rencontres avec des hommes; l'ensemble dessine globalement, mais sans signaux temporels précis, une succession chronologique. *La vallée des épilobes*, en plus des trois parties bien détachées l'une de l'autre, à la fois par l'illustration qui les introduit et le personnage masculin qui s'y trouve mis en scène, oppose deux voix narratives tout au long du récit, celle d'un narrateur omniscient et celle de la femme de la vallée dont le parcours évolue, semble-t-il, au fil des saisons. Récit autobiographique, *Un après-midi de septembre* repose aussi sur une succession de parties, non ordonnées chronologiquement, séparées par un saut de page et précédées d'une citation qui rappelle toujours l'intensité et la force de la relation à la mère.

Cette juxtaposition ne compromet pas l'éventuelle unité du récit ou du recueil, mais en ponctue plutôt le parcours. Elle signale, par ailleurs, un principe de composition qui paraît suppléer au caractère parfois ténu de la logique événementielle ou temporelle et donner un sens à ce déroulement brisé, comme si la macrostructure du récit prenait en charge son déploiement narratif. En effet, qu'il raconte plus ou moins nettement une histoire, le récit semble explorer les franges de la narrativité. Au plus près de l'expression de soi, le récit — même quand il est assumé par un narrateur omniscient — est soumis aux aléas d'une conscience, ce qui n'est pas sans effet sur son organisation narrative. Dans sa préface au recueil d'André Carpentier, *Du pain des oiseaux*, André Belleau voit dans la nouvelle un genre qui déplace l'intérêt du lecteur «de la conscience du héros vers l'événement, vers ce qui lui arrive, vu non pas comme un des possibles attendus de l'existence mais plutôt comme quelque chose de singulier, d'unique<sup>51</sup>». Qu'est-il arrivé au personnage? Que lui arrivera-t-il? De telles questions conviennent particulièrement mal au récit dont le déroulement attire fort peu l'attention sur les faits. Arrive-t-il quelque chose dans le récit? Parfois oui, bien sûr, mais les rencontres y sont souvent fortuites, les événements anodins, sans autre conséquence que de conduire le sujet un peu plus loin dans son cheminement, à condition qu'une quête introspective puisse même s'y dessiner. Quand il se veut témoignage et se montre attentif aux étapes d'un parcours, l'histoire qu'il propose sera celle «*D'une vie, rien de plus*», comme le signale sans ambiguïté le titre du récit familial de Carole Michaud. L'événement importe moins, dans la plupart

51. André Belleau, «Pour la nouvelle», André Carpentier, *Du pain des oiseaux*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 10. Comme le signalaient Frances Fortier et René Audet, l'indétermination du terme «récit» est particulièrement frappante, puisque André Belleau signe ici la préface d'un recueil de récits qu'il semble considérer comme un recueil de nouvelles. Frances Fortier et René Audet, *loc. cit.*, p. 456.

des cas, que le simple déroulement d'un itinéraire ou d'une suite de moments significatifs<sup>52</sup>.

Prenant souvent la forme d'un pur mouvement qui capte l'existence, le récit ne s'accommode pas d'une intrigue et se passe aussi, bien des fois, d'une réelle progression et d'une fin véritable. Ne racontant que la succession des activités quotidiennes, *Chameau et Cie* s'interrompt de la même façon qu'il s'amorce, sur une image ou sur un moment, dont le caractère aléatoire et banal est d'ailleurs signifié par le texte, ce qui désamorce ainsi toute logique événementielle et psychologique : « On quittera le récit en se disant que ça n'est pas une fin, qu'on aurait aimé en savoir plus, que c'est trop court pour le sujet, qu'on n'a pas vraiment saisi les relations entre les personnages » (CC, 104). À sa façon, et bien qu'il développe une trame narrative où les efforts et l'errance d'un exilé à Paris semblent orientés vers un événement important, soit la rencontre avec la boulangère, *Sept roses pour une boulangère* refuse d'assumer jusqu'au bout une telle logique et laisse en suspens la situation du narrateur occupé à se remémorer une partie de son passé. Enfermé dans un puits en acier inoxydable, ce dernier ne signale et n'explique jamais l'incongruité ou la singularité de son état, la qualité d'événement étant en quelque sorte niée là même où elle semblait devoir être saisie. La quête du narrateur, offrir des roses à la boulangère, restera par ailleurs inachevée. Ainsi le récit ne se clôt-il pas sur l'échec (le refus de l'ami qui veut du bien d'accomplir cette tâche) mais laisse-t-il plutôt la quête en devenir en la reportant sur le lecteur. Relançant sa demande, le narrateur relance de même son récit : les dernières lignes semblent amorcer à nouveau l'histoire de la rencontre avec la boulangère. *À propos de Maude* paraît marqué par la même irrésolution. Toujours tendue par le désir de Maude, désir jamais comblé, Éliisa achève son récit en affirmant encore son besoin de Maude, état qui demeurera : « Je garde ses lettres, je les relis. [...] Je fais toujours des mauvais rêves où il y a plein d'eau sale et profonde. Parfois je lui fais des signes depuis un quai. J'essaie vainement de la toucher. C'est un film muet qui repasse très souvent à l'hôpital » (APM, 83).

52. France Théoret distingue d'ailleurs en ces termes le roman et le récit : « Par ailleurs, ce n'est pas un faux roman. Je conçois le roman comme un débat entre différents actants. Ici, l'accent est mis sur le parcours et non sur le débat, le conflit. Les conflits sont nombreux, certes, mais on ne retrouve pas un conflit majeur qui viendrait de tendances opposées, comme il arrive souvent dans un roman ». « Partir de l'intime pour aller vers l'inconnu », propos recueillis par Hélène Marcotte, *Québec français*, n° 78, été 1990, p. 70. André Belleau (dans la préface déjà citée) et Gilles Marcotte associent le roman à la durée. Pour ce dernier, cela permettrait précisément de distinguer le récit de Ducharme, *L'hiver de force*, de ses romans précédents : « "Roman", c'est ce qui dure, ce qui dit la durée; "récit", c'est la fragilité et l'humilité d'une écriture qui se donne toute entière au présent, et qui accepte de mourir avec lui, s'il le faut ». « Réjean Ducharme contre Blaisey », *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, coll. « Échanges », 1976, p. 91.

Commentant sa propre démarche d'écriture dans son récit *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, Paul Chamberland signale bien la composition et le parcours du récit: «Le livre se compose des fragments disséminés, aléatoires: *un graphe de l'allure nomade.*/ C'est de cette façon que se reconstitue le témoignage<sup>53</sup>».

Évocation d'un itinéraire, souvenirs, rêveries, le récit dans ses formes fictives ne se démarque pas vraiment du récit de vie, tous deux captant le parcours ou l'expression d'un sujet. Attaché à «la chaîne très concrète des objets, gestes, décors, images<sup>54</sup>», le récit s'arrête souvent aux petits riens, utiles au sujet pour rythmer son témoignage. Qu'il suive de plus près les règles du récit ou qu'il s'en écarte, le récit est toujours écriture de l'existence, à ne pas confondre d'ailleurs avec celle de la quotidienneté, bien que l'une accompagne souvent l'autre. Narrativité puisant au genre de l'intime, le récit échappe sans doute pour cela même à l'intrigue et à l'extraordinaire, mais ce qu'il relate échappe parfois tout autant au journal et au compte rendu. «On raconte ce qu'on ne peut rapporter. On raconte ce qui est trop réel pour ne pas ruiner les conditions de la réalité mesurée, qui est la nôtre»; cette phrase de Maurice Blanchot<sup>55</sup>, en insistant sur ce qui se soustrait au constat, énonce en d'autres mots que Belleau l'ancrage existentiel, plutôt qu'événementiel, du récit: «Je ne veux pas tenter d'écrire un livre d'hommage à ma mère. Tout au plus voudrais-je rendre compte d'un certain degré d'émotion qui me viendra toujours en évoquant sa figure», lit-on dans *Un après-midi de septembre* (AS, 9). Montée du désir, peur de la mort et du dépérissement, mal d'être, révélation, le récit cherche à voir clair ou à dire. Pour ce faire, il lui arrivera de «retenir tout ce qui est étanche dans la pierraille de chaque jour et qui couve patiemment les œufs de plâtre de l'éternité: *sur le tremble l'écorce glauque juste avant l'explosion d'avril, un fond de bouteille qui promet le ciel sur un jeu de marelle, cette lumière à l'extrémité d'une aile de la nuit autour d'un petit avion, le dos d'une hirondelle*<sup>56</sup>...». Suite de moments lumineux ou sombres, tranche de vie découpée au hasard ou histoire d'une période nommément retenue, le récit tente de traduire une présence au monde. S'il est porté par un mouvement narratif, il trouvera très souvent dans la poésie les ressources nécessaires pour raconter ce qui résiste au compte rendu. Énonciation lyrique, composition fragmentée, écriture intimiste, le récit raconte toujours, mais l'attention qu'il porte à

53. Paul Chamberland, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 15.

54. Cette citation de Raymond Jean renvoie plus particulièrement au récit nervalien. *Lectures du désir. Nerval, Lauréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 38.

55. Citée par Raymond Jean, *ibid.*, p. 39 (d'après Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 225).

56. Jacques Boulerice, *Le vêtement de Jade*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1992, p. 10 (souligné dans le texte).

l'existence et au témoignage le conduit parfois à avancer sans événement, à avancer sans vraiment interrompre son élan.

### Poétique du récit : bilan

Au terme de cette vaste exploration, encore parcellaire, qu'en est-il du récit? Ayant au point de départ signalé le métissage générique et l'éclatement des formes, l'examen des récits nous y ramène singulièrement. Capable de recouvrir autobiographie et fiction, formes brèves et longues, poésie et narrativité, le récit est-il autre chose qu'un ensemble marqué par l'hybridité et les préoccupations de la littérature contemporaine? Non, sans doute, et il ne serait pas difficile d'opposer à ce portrait général l'exemple de romans, de nouvelles ou de recueils de poèmes qui en recouperaient les principales caractéristiques. À l'origine de notre démarche toutefois, un signal paratextuel récurrent — la mention «récit» — et une pratique en essor malgré les aléas de sa reconnaissance. À cela s'ajoute un parcours historique, rapidement esquissé, mais dégageant tout de même un pacte de lecture et un rapport à la subjectivité qui donnent un certain sens à la production contemporaine. Si le récit a trouvé dans la fiction un terrain propice à l'expression subjective, notamment, il semble aussi avoir trouvé dans la poésie des ressources pour traduire les états d'âme ou la quête existentielle qui souvent l'anime. En cela distinct des récits plus anciens, le récit actuel disposerait d'autres moyens pour raconter un itinéraire, une expérience ou une présence au monde; étant entendu que le portrait tracé renvoie à un ensemble de potentialités qu'aucun récit ne recouvre parfaitement.

L'état présent du récit est sans doute transitoire et dépend certainement de celui des formes voisines. La fascination pour le *je* et l'écrit intime qui domine la littérature contemporaine explique en partie son essor et ses avancées du côté de la fiction et de la poésie. La venue de nouvelles préoccupations en littérature viendra-t-elle toutefois le menacer? Situé toujours au plus près de la marge, le récit n'a jamais constitué un ensemble générique «fort», ce qui, par rapport aux genres plus étroitement définis, a pu lui laisser jusqu'à maintenant une plus grande marge de manœuvre. Or, les poussées du roman vers l'autobiographie, celles de la poésie vers la narrativité, sans compter les transformations constantes de la nouvelle, les conduiront-ils à envahir le territoire du récit? L'avenir permettra justement de préciser ce territoire. Si l'émergence du récit tient à la liberté qu'il a pu autoriser au moment où les genres constitués étaient encore liés à des moules plus traditionnels, il survivra peut-être mal à la souplesse générale des catégories génériques<sup>57</sup>. Si le roman se détourne

57. C'est là l'hypothèse que propose entre autres Jean-Marc Desgent auquel nous avons soumis, ainsi qu'à d'autres auteurs de récit, un certain nombre de questions touchant les aspects formel, modal et thématique du récit.

de l'intime et de la parole subjective, le récit deviendra peut-être, toutefois, une forme plus nettement délimitée ou, encore, circonscrite au domaine de la non-fiction.

Négation d'un genre ou émergence d'un sous-genre? La question qui inaugurerait l'article mérite d'être posée à nouveau, même si le recul suffisant manque encore pour y répondre tout à fait. Le regard porté sur l'ensemble de la production apporte cependant quelques éléments de réponse, en ce qu'il oblige à dissocier le récit du strict domaine de la fiction et des formes expérimentales. On l'a vu, si le récit est un terme général qui, dans l'usage de la critique, peut constituer une catégorie commode pour accueillir les textes qui s'opposent aux formes convenues du roman ou de la nouvelle, il n'apparaît pas tel quand on l'envisage globalement: d'une part, le récit recouvre un bon nombre de textes non fictifs et, par ailleurs, ses visées narratives ne semblent pas se définir essentiellement comme un refus ou une négation des genres voisins, mais assez souvent comme une démarche distincte. Cette démarche n'en est pas moins marginale, dans la mesure où les écrivains lui consacrent une part congrue de leur production. La part plus forte que la littérature contemporaine réserve au récit invite pourtant à reconnaître son existence et à poursuivre l'examen de son parcours. Le travail proposé ici se veut donc avant tout un ensemble d'hypothèses qui demandent encore à être explorées, mais il souhaite avoir atteint un double objectif: recatégoriser le récit, en le soustrayant de la stricte série des fictions narratives, et lui aménager un espace d'interprétation ouvert.