

Recherches sociographiques



La nouvelle québécoise et canadienne-anglaise: le spectacle d'une mosaïque

Michel Lord et Nicole Côté

Volume 39, numéro 2-3, 1998

Québec et Canada : deux références conflictuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057211ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057211ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lord, M. & Côté, N. (1998). La nouvelle québécoise et canadienne-anglaise: le spectacle d'une mosaïque. *Recherches sociographiques*, 39(2-3), 341-362.
<https://doi.org/10.7202/057211ar>

Résumé de l'article

Au Canada anglais comme au Canada français, la nouvelle fleurit depuis longtemps, mais de manière apparemment fort divergente, surtout si on l'étudie sous l'angle des représentations spatiales. À la lecture de recueils publiés de 1930 à 1980, on se rend compte que l'effet produit est celui d'une mosaïque. Cela se traduit par des postures esthétiques qui elles-mêmes trahissent des positions existentielles différentes, selon que l'on appartient à un groupe ou à l'autre. Au Québec, la nouvelle problématise souvent le désencrage spatial, la dérive de l'espace lui-même, alors qu'au Canada anglais, les nouvelliers mettent l'accent sur les mouvements dans l'espace. Ainsi, la nouvelle au Canada serait le lieu privilégié de la dichotomie biculturelle et binationale, la nouvelle de langue française illustrant le drame d'un espace qui échappe à un certain contrôle, alors qu'au Canada anglais, elle donne à voir le caractère insaisissable du Canada *front coast to coast*. L'imaginaire canadien dévoile une partie de ses secrets à travers le morcellement d'un genre, le texte narratif bref, qui se construit toujours lui-même comme le spectacle d'une mosaïque.

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE ET CANADIENNE-ANGLAISE : LE SPECTACLE D'UNE MOSAÏQUE

Michel LORD
Nicole CÔTÉ

Au Canada anglais comme au Canada français, la nouvelle fleurit depuis longtemps, mais de manière apparemment fort divergente, surtout si on l'étudie sous l'angle des représentations spatiales. À la lecture de recueils publiés de 1930 à 1980, on se rend compte que l'effet produit est celui d'une mosaïque. Cela se traduit par des postures esthétiques qui elles-mêmes trahissent des positions existentielles différentes, selon que l'on appartient à un groupe ou à l'autre. Au Québec, la nouvelle problématise souvent le désancrage spatial, la dérive de l'espace lui-même, alors qu'au Canada anglais, les nouvelliers mettent l'accent sur les mouvements dans l'espace. Ainsi, la nouvelle au Canada serait le lieu privilégié de la dichotomie biculturelle et binationale, la nouvelle de langue française illustrant le drame d'un espace qui échappe à un certain contrôle, alors qu'au Canada anglais, elle donne à voir le caractère insaisissable du Canada *from coast to coast*. L'imaginaire canadien dévoile une partie de ses secrets à travers le morcellement d'un genre, le texte narratif bref, qui se construit toujours lui-même comme le spectacle d'une mosaïque.

Nous vivons dans un pays où les deux cultures principales ne se rencontrent pour ainsi dire pas. Le cas de la nouvelle est un bel exemple de dissociation des formes de représentation. Mais si chaque camp est résolument retranché, rien n'empêche les nouvelliers des deux « sociétés » que forment le Québec français et le Canada anglais de puiser à même leurs forces vives pour dire le monde dans la brièveté nouvellistique.

Des études sérieuses sur la nouvelle québécoise (voir LORD et CARPENTIER, 1996 et 1997 ; GALLAYS et VIGNEAULT, 1997 ; NADEAU et PÉAN, 1997) ont commencé à

paraître, mais à part quelques exceptions (CARPENTIER, 1996), rien de systématique n'a été entrepris en ce qui concerne l'analyse de sa relation à l'espace. Du côté du Canada anglais, plusieurs études thématiques ont établi un lien entre l'identité nationale et l'orientation spatiale. Northrop Frye affirmait que ce n'est pas tant l'identité canadienne qui est problématique que l'espace habité par les Canadiens. Son fameux « Where is here ? » fut repris par ATWOOD dans son essai *Survival* (1972). Pour tenter de mieux comprendre certaines postures canadiennes et québécoises face à l'espace, il nous a semblé pertinent d'aborder les nouvelles sous l'angle de la représentation spatiale, l'espace étant toujours, au surplus, investi de qualités subjectives dans la fiction. Nous présumons de ce fait que les francophones et les anglophones canadiens ont des rapports différents à l'espace réel (et imaginaire), et que cela devrait se refléter, ou plutôt se diffracter, dans leurs nouvelles. Lui-même lieu de représentation fragmentaire du monde, le texte nouvellier permet de refaire de manière fulgurante une certaine carte du monde (intérieur, extérieur), de saisir les rapports émotifs, historiques ou politiques que les écrivains entretiennent avec l'espace de leur pays, de leurs rêves.

À l'instar de Algirdas Greimas et de Joseph Courtés, nous posons que l'espace est un « objet construit (comportant des éléments discontinus) [et que] la construction de l'objet-espace peut être examinée du point de vue géométrique [...], du point de vue psychologique [...] ou du point de vue socioculturel » (GREIMAS et COURTÉS, 1979, p. 133). Il s'agit donc toujours d'une question de perspective – au sens narratologique et perceptif du terme – restreinte ou large. En ce sens, ce point de vue est toujours relatif à l'humain, d'où l'idée fondamentale voulant qu'on tienne compte « des sujets humains qui sont les utilisateurs des espaces, leurs comportements programmés [étant] examinés et mis en relation avec l'usage qu'ils font de l'espace » (*ibid.*). Dans ce contexte, nous pourrions dire, avec Michael Issacharoff, que « l'espace du récit signifie la description ou la *représentation verbale* d'un lieu physique dont la fonction peut être celle d'éclairer le comportement de personnages¹ » (ISSACHAROFF, 1976, p. 14). Il y a plus toutefois, car « le récit combine deux espaces imaginés : celui de l'auteur, celui du lecteur » (*ibid.*, p. 13). Mais bien qu'il soit certain que nous, en tant que lecteur et lectrice, ayons imaginé et construit – ou plutôt agencé, mis en relation et interprété – des types d'espace à même les textes étudiés, nous avons essayé de nous en tenir aux perspectives autoriales. Ce qui nous paraît plus important, c'est la part du langage lui-même dans la construction spatiale, le langage – l'espace littéraire – constituant à lui seul un espace, ce que Gérard Genette appelle « la spatialité manifeste de l'écriture » (GENETTE, 1969, p. 45). Genette en parle surtout comme d'un phénomène stylistique, mais qui peut être élargi à la notion de spectacle d'une écriture, ou d'une écriture qui donne en spectacle des lieux, des décors, des scènes où se joue un monde qui se fait ou se défait. Comme le même Genette le dit si bien ailleurs :

1. C'est l'auteur qui souligne.

Aujourd'hui la littérature – la pensée – ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeures : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence où le langage *s'espace* afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive². (GENETTE, 1966, p. 108.)

C'est dans un va-et-vient constant entre l'écriture, c'est-à-dire la description-narration, et les représentations spatiales qui en résultent que nous avons cherché à mener notre analyse, en (re)construisant et en interprétant certains dispositifs spatiaux qui prennent forme(s) dans diverses nouvelles québécoises et canadiennes-anglaises.

Sont donc présentées ici des analyses ponctuelles, des études de cas de figures – surtout sous l'angle de la relation des narrateurs ou des personnages à l'espace focalisé qu'ils habitent, qui leur échappe, dans lequel ils voyagent ou dont ils rêvent. La difficulté d'une analyse comparée des pratiques nouvelles au Canada anglais et au Québec tient au fait que nous comparons pour ainsi dire plusieurs pays dans un même, les provinces canadiennes étant elles-mêmes fort différentes les unes des autres. En raison de cette hétérogénéité, de même que de notre désir d'explorer la représentation de l'espace chez les nouvelles à l'échelle pancanadienne, nous avons cherché à inclure des nouvelles des différentes régions du Canada des années 1930 à 1980. L'effet mosaïque que nos analyses pourraient produire n'est donc pas le fruit du hasard, mais plutôt le résultat des présentes recherches. Il y a d'ailleurs un paradoxe dans le genre nouvelle lui-même, qui reflète notre difficulté à appréhender dans sa totalité le phénomène étudié : les nouvelles sont en elles-mêmes fragmentaires, puis à la fois rassemblées et dispersées dans des recueils (à l'image même du pays où elles sont créées). Elles se multiplient presque à l'infini, vertigineusement, mais invitent en même temps à relever le défi de la compréhension des imaginaires canadiens.

Clément Marchand : la dissolution de l'espace terroriste

L'origine de la nouvelle au Canada français coïncide avec les débuts mêmes de la littérature imprimée, les premières nouvelles paraissant dans les années 1830, dans les périodiques, alors presque le seul support textuel pour la littérature. Fort influencés par les littératures anglaises et françaises, les écrivains font dans les genres gothique et fantastique. Mais les œuvres sont rares. Puis un mouvement de récupération de nos vieilles légendes se développe vers 1860 autour de l'École patriotique de Québec (Henri-Raymond CASGRAIN, Joseph-Charles TACHÉ...), dont les membres, cherchant à récupérer les vieilles légendes, produisent des contes et

2. C'est l'auteur qui souligne.

des nouvelles à saveur terroiriste. Le genre du terroir (CARPENTIER, 1997) domine d'ailleurs le paysage littéraire québécois pendant de nombreuses décennies³.

Ce n'est qu'à la toute fin des années 1930 que la nouvelle québécoise commence lentement à se dégager du genre terroiriste. Un des plus importants nouvelliers de l'époque, Clément Marchand, dans *Courriers des villages* (MARCHAND, 1985), compte parmi les premiers à sonner le glas du genre. Tout en le pratiquant, il ébranle le terroir sur ses bases. La dernière nouvelle du recueil peut suffire à faire comprendre la façon dont le discours articule ce que l'on peut appeler une nouvelle vision du monde par rapport au terroirisme. En effet, dans « Une nuit sur la colline », le monde tel que les habitants d'un village le connaissaient s'effondre. Il y a quelque chose de biblique – qui rappelle l'épisode de Sodome et Gomorrhe – dans le portrait de la décadence qui est fait de l'espace villageois :

Le village s'enfonçait dans l'avarice et la dureté de cœur. On remarquait partout une pudeur hypocrite qui ne trompait personne. Derrière d'honnêtes façades se cachaient de vieux vices profondément enracinés dans les âmes et nourris des pensées quotidiennes. Comme un fruit gras, le village se décomposait dans la quiétude et la richesse. (MARCHAND, 1985, p. 213.)

Le texte présente un monde fixé dans un ordre apparent, mais c'est la dégradation qui en règle l'évolution. Dans cette foulée, le texte révèle dès le départ les intentions morales d'un destinataire obscur, car l'incipit est péremptoire : « Cela est venu comme un noir châtiment. Il y avait assez de fautes sur le dos de la colline » (*ibid.*, p. 213). Il règne là « une atmosphère apocalyptique » (*ibid.*, p. 215), et l'espace villageois devient même une sorte de Babel : « Ils parlaient tous ensemble, en phrases inachevées et inintelligibles » (*ibid.*). Dans la confusion, les acteurs cherchent une explication rationnelle : « un tremblement [...] une explosion de gaz [...] aucune explication rassurante » (*ibid.*). Le narrateur finit par décrire le phénomène : « [P]our la deuxième fois, un vaste bruit sourd venu des profondeurs [...] la terre ondulait immensément puis se retournait, se convulsait dans un suprême effort pour évacuer une puissance étrangère » (*ibid.*, p. 215-216). Les villageois réagissent alors très fortement à ce qui est perçu comme une immense catastrophe, une fin du monde : « Chacun se disait que c'était là la fin de tous » (*ibid.*, p. 216), et le narrateur pousse encore plus loin la représentation :

C'était comme si la terre, tiraillée par quelque démon formidable, s'éventait d'elle-même pour laisser sortir le Malin. Et il n'y avait rien de plus fantastique à voir que ces ombres vagues de terrain boueux, hautes de trente pieds [...] toute la colline [...] se mit à se dandiner [...] à avancer avec ses arbres, ses maisons et ses gens dressés comme des fantômes [...] toute la colline entreprit de voyager. Elle se déplaçait tout d'un bloc, sans s'effriter. (*Ibid.*, p. 216-217.)

3. Pour avoir une idée de l'ampleur des pratiques narratives brèves au XIX^e siècle, voir BOVIN (1975).

Dans la finale, il y a une forme d'apaisement (« la colline [...] s'apaisait...⁴ ») (*ibid.*, p. 217), mais il s'agit d'une fausse paix, car les femmes demeurent « horrifiées » (*ibid.*, p. 218), les hommes continuant de veiller : « Ils redoutaient à présent la terre. Voilà qu'ils n'étaient plus en sécurité avec elle » (*ibid.*). Quoi de plus éloquent pour terminer un recueil qui cherche à dire la fin d'un certain monde, et que rien n'est plus assuré ? Si une morale semble établie au départ, en revanche, aucune résolution claire n'est formulée, car les personnages demeurent dans un état de choc, ce qui vient d'arriver n'étant sans doute qu'un avertissement : « Et rien n'était à leurs yeux plus éminemment souhaitable que le lever du soleil qui viendrait les délivrer de cette nuit de cauchemar et d'avertissement » (*ibid.*). Il semble révélateur qu'au cœur de ce qu'on a convenu d'appeler la Grande Noirceur des années 1930 un tel discours vienne remodeler la relation de l'homme à l'espace.

Jacques Ferron : la fragmentation du pays incertain

Dans cette même perspective du renouvellement de la problématique spatiale, il est difficile de passer à côté de l'œuvre de Jacques Ferron, qui pourrait être sous-titrée « un pays incertain⁵ ». Dans un de ses *Contes* (FERRON, 1968) (contes qui sont d'ailleurs souvent des nouvelles), « Les provinces », l'espace mentionné en premier lieu est précis, car c'est celui qui est cher à Ferron lui-même : « Il naquit un cartographe dans le bon vieux pays du Québec, c'est-à-dire en aval des Trois-Rivières » (*ibid.*, p. 62). Puis le jeune cartographe se met au travail, d'abord au service d'un évêque, qui lui demande de « divise[r] le pays en diocèses » (*ibid.*). Mais il se rend compte, une fois le travail accompli, que pour le prélat, « [s]a carte diocésaine, épiscopale et catholique n'est pas la vraie carte du pays » (*ibid.*, p. 63). L'évêque décide alors de le proposer au premier ministre, qui lui demande de « divise[r] le pays en comtés » (*ibid.*). Comme le scénario d'insatisfaction se répète, le cartographe en vient à ces réflexions :

Est-ce à la politique de s'inscrire dans la géographie ? Ne serait-ce pas à celle-ci de marquer celle-là ? Qu'arrivera-t-il si, à ces quatre-vingt-dix morceaux [les comtés du Québec], un autre gouvernement en superpose soixante-cinq, si tous ces morceaux se mettent à bouger, à se rapetisser, à s'agrandir, à se rétrécir, à s'allonger, à se raccourcir, ou à s'aplatir à chaque recensement ?⁶ (*Ibid.*, p. 64.)

Ce à quoi, sarcastique, le cartographe⁷ se répond à lui-même : « Il arrivera que Monsieur Pellan ou Borduas se mêlera de faire des cartes » (FERRON, 1968, p. 64).

4. Les points de suspension sont dans le texte.

5. Ferron est l'auteur des *Contes du pays incertain* (Montréal, Éditions Orphée, 1962 ; *Tales from the Uncertain Country*, traduits par Betty BEDNARSKI, Toronto, Anansi, 1972).

6. Nous soulignons.

7. Ce cartographe dont le point de vue est habilement fondu, dans une forme de discours indirect libre, à la voix du narrateur.

Enfin, le cartographe est engagé par des Frères pour « divise[r] le pays en régions » (*ibid.*). Mais les Révérends Frères et le cartographe ne s'entendent pas sur la définition des mots qui désignent l'espace. Pour les Frères, « les régions de la Province sont la Gaspésie, l'Abitibi, le Saguenay, etc. » (*ibid.*, p. 65). À cela, le cartographe réplique : « Ce ne sont pas des régions [...]. Vous employez là un terme français dans un sens qui ne l'est pas. Ce ne sont pas des régions, ce sont des provinces » (*ibid.*). Dans la finale, fort (ou faible ?) de tous ses échecs, le cartographe est laissé à lui-même : « Et il se met à bâtir le pays, province après province, sur de belles cartes enluminées. Il travaille seul. Parfois il se dit qu'il est fou, d'autres fois se prend pour un prophète. Ce n'est qu'un artiste comme bien d'autres » (*ibid.*). Le cartographe est donc devenu à sa manière une sorte de Pellan ou de Borduas, de peintre, d'artiste qui rêve, imagine, crée sur papier l'espace du pays à faire.

Entre le texte de Clément Marchand et celui de Ferron, vingt ans ont passé, mais la filiation demeure, dans l'un et l'autre texte : « tous [l]es morceaux[...] se mett[aj]nt à bouger » (*ibid.*, p. 64).

André Carpentier : la fragmentation / disparition d'un certain pays

Une vingtaine d'années plus tard, au début des années 1980, le Québec a encore fortement changé, et la nouvelle en prend acte, mais dans la continuité, la figure de la reconfiguration spatiale existant toujours dans le discours novellier. André Carpentier en donne l'un des exemples les plus spectaculaires dans « Le "aum" de la ville » (CARPENTIER, 1983). La nouvelle a quelque chose du conte merveilleux ; il s'agit en fait d'un réalisme magique assez particulier : l'île de Montréal baigne au départ dans « un indéfinissable bonheur collectif » (*ibid.*, p. 134), mais un son, prononcé par une femme dans une église, s'amplifie et perturbe l'île à tel point qu'il finit par provoquer l'animation de toutes les statues de personnages politiques et religieux de Montréal. Ce phénomène laisse d'abord croire aux gens qu'il s'agit d'un miracle, et alors « toute la population de l'île [...] se [met] à croire au paradis sur terre... puis, presque aussitôt, à l'enfer » (*ibid.*, p. 139). Car les statues écrasent les habitants avant d'aller se noyer dans le fleuve. À la suite de quoi, l'île, « dépaymée, déroutée » (*ibid.*, p. 144), se met à dériver le long du fleuve et même à s'envoler. À la fin, elle s'accroche à un récif dans le bas du fleuve, semblant vouloir recommencer là sa vie.

Le narrateur de cette nouvelle des plus étranges avoue d'entrée de jeu que « l'affaire est construite comme un fantasme [et que] le tout tient à son discours » (*ibid.*, p. 133), ce qui nous rappelle avec éloquence que le rapport à l'espace est souvent affaire d'écriture. Dès lors, le narrateur n'a de cesse de construire son propos en déconstruisant et reconstruisant un Montréal à la fois réel et fictif, ce qui confère au récit de Carpentier une dimension politique autant que psychologique, car le narrateur soutient ceci : « [I] est question ici de la jonction de l'être et de l'inconscient collectif » (*ibid.*, p. 149). Tout se passe comme si pour Carpentier, le

rapport de l'être à l'espace devait être entièrement repensé sur de nouvelles bases, le cœur du pays – sa métropole – devant s'effacer, disparaître de la carte pour réapparaître ailleurs.

Andrée Maillet : le pays assumé

Tout n'est pas – peu s'en faut – de l'ordre du catastrophique dans la nouvelle québécoise. Les nouvelles bel et bien campées dans la *réalité* de Montréal sont fort nombreuses. Deux recueils collectifs (DUPRÉ, ROY, THÉORET, 1988 ; LAFRANCE, 1992) ont particulièrement bien illustré l'amour des Québécois pour leur métropole. Mais si l'entreprise paraît originale, il reste qu'on a tendance à oublier qu'Andrée Maillet, dans les années 1960, avait peut-être ouvert la voie, avec ses deux recueils de nouvelles intitulés *Les Montréalais* (1962) et *Nouvelles montréalaises* (1964)⁸. Nous nous limiterons à parler ici d'une des plus longues nouvelles du recueil de 1966, « Promeneur de Montréal⁹ ». Le narrateur y offre une série de portraits (« Samedi soir », « Les mendiants », « Au parc » et « Les jeunes hommes ») à la fois fragmentés et unifiés par son regard qui, comme le titre l'indique, est celui d'un « promeneur [qui déambule dans les rues] de Montréal » : « [J]'écoute et je regarde battre la vie des autres, ce qui est une façon de multiplier la mienne. [...] Pour échapper à ces pensées morbides¹⁰, je me promène et je m'intéresse au va-et-vient de la foule » (MAILLET, 1987, p. 68-70). C'est donc au spectacle de la ville, de sa mosaïque plus que de son homogénéité, qu'il s'intéresse. Ainsi s'amorce cette nouvelle. Le narrateur décrit ensuite la ville de Montréal, dans « Samedi soir », en se concentrant surtout sur la rue Saint-Laurent, la *Main*, où se rassemble la faune la plus internationale de la ville. Surgit alors une forme d'euphorie née du spectacle d'un espace urbain des plus vivants :

Je ne viens pas ici seulement pour entendre parler le yiddish et toutes les langues de l'Europe, bien que je ne les comprenne pas, mais pour voir aussi des faciès étranges. La rue Saint-Laurent me donne l'impression de voyager, et plus encore de choir soudainement en plein mitan de ce pays libre dont on parle pour en souhaiter l'existence, sans croire qu'il existe pour de vrai. Et je suis un homme retrouvé parce qu'égaré au milieu des étrangers. (*Ibid.*, p. 77.)

8. Les deux recueils ont été réunis et réorganisés autrement, avec des ajouts, MAILLET (1987).

9. Il s'agit en fait de la dernière du recueil et nous croyons que sa position est stratégique : le « message » qui se dégage est un message d'ouverture, d'éclatement, de fragmentation des représentations, contrairement à ce qu'on trouve dans la nouvelle liminaire, « Pleure, pleure », où une famille est empêtrée dans une pensée traditionnelle, fermée sur elle-même, dont souffrent les enfants. De la première nouvelle à la dernière, il y a une sorte de glissement de terrain, idéologiquement : le paysage urbain se modifie en profondeur, passe de résolument provincial à une ouverture certaine sur le monde.

10. Le narrateur est très malade.

Ce qui domine la forme louvoyante du discours, c'est un point de départ problématique (la maladie, le sentiment de la fragilité de la vie), d'où naît pourtant une forme de curiosité pour l'espace urbain environnant, qui se traduit par une tendance à la description spatiale (pour le plaisir de se sentir vivre et de sentir la vie autour de soi), plaisir descriptif qui mène surtout à la réflexion et au questionnement généralisé :

Mais qui le mène donc, *le monde, ce monde qui se crée à chaque instant, éclate, s'élançe, se dépasse, se disperse, s'assemble*, commence et recommence dans l'infini fini de son temps ? Ne suis-je pas, moi, ce soir, rue Saint-Laurent, comme une sorte d'étoile en marche¹¹ ? (*Ibid.*, p. 79.)

Plus loin, dans « Les jeunes hommes », le narrateur est toujours en position d'observateur, de focalisateur externe (et interne aussi, car il y a des passages en discours de pensée) : en fait, le narrateur prend en note (écoute, épie en « voyeur ») une discussion, un échange d'idées entre deux jeunes Montréalais. L'essentiel des idées des jeunes gens porte sur Montréal comme le futur centre du monde, idée immédiatement contredite par son ami : « [N]e crois-tu pas qu'il y a des pôles d'attraction plutôt que des centres ? » (*Ibid.*, p. 86-87.) Ils évoquent aussi le messianisme canadien-français et le fait que les problèmes de la création littéraire « ne suffi[sen]t pas à [...] expliquer un phénomène d'impuissance collective » (*ibid.*, p. 104). Puis au milieu d'une conversation des plus libres, l'un trouve une solution pour l'autre, qui veut être écrivain : « Sauve-toi, mon vieux ! va à Paris » (*ibid.*, p. 107), lui suggérant ainsi de choisir un espace propice à la création littéraire, à l'éclosion des idées... Ce à quoi l'autre réplique :

Non, je reste [...] C'est vrai, je n'ai pas de patrie [...] mais j'ai une langue maternelle et j'y tiens [...] et j'entends la parler et l'écrire là où je suis né, tu comprends. Je sais que la littérature, c'est le sang et les poumons et le cœur et les nerfs. [...] Je sais qu'une littérature qui n'exprime pas tout ce qu'est l'homme, ça n'est pas une vraie littérature, et que la chose écrite utilisée uniquement comme moyen de propagande ou comme amusement, ça ne fait pas une littérature. Nous en sommes là ; nous n'avons pas, nous n'osons pas encore dépasser ce stade, diriger ou divertir. Il est temps d'ouvrir les fenêtres. (*Ibid.*, p. 113.)

Il y a donc chez Andrée Maillet cette volonté finale affirmée de s'ancrer dans le pays montréalais et québécois, pour y vivre et surtout pour y écrire. Il y a là un désir de travailler au cœur de l'espace *discursif* québécois, même si cela représente une contrainte. En fait l'ici est un lieu où il faut rester, l'espace autochtone servant d'ancrage à la création d'un langage idoine, mais ouvert sur le monde.

Alain Grandbois : l'espace de l'exil

À côté de ceux qui illustrent l'espace à faire, à refaire ou à habiter, il y a ceux qui problématisent justement l'ailleurs, l'ouverture sur le monde. Alain Grandbois s'inscrit dans la lignée des explorateurs d'espaces étrangers – en fait, il les précède et

11. Nous soulignons.

les préfigure. Grand voyageur, Alain Grandbois parcourt lui-même le monde pendant près de quinze ans entre les deux guerres, et cela servira de matière, entre autres, à son recueil de nouvelles, *Avant le chaos* :

À travers ses errances et déplacements sur presque tous les continents entre 1925 et 1939, il apprendra ensuite à *écrire* le monde, ses œuvres de fiction se déplaçant sans cesse comme il a lui-même voyagé. Mais qu'on ouvre n'importe laquelle des nouvelles d'*Avant le chaos*, on y retrouvera ce point fixe qu'est le *je* du narrateur. [...] C'est ainsi que les nombreux voyages de Grandbois peuvent être considérés comme un hypotexte d'*Avant le chaos* [...] ; ils nous promènent de Paris à Moukden, de la Côte d'Azur à Djibouti (mais jamais au Canada) et les recoupements avec *Visages du monde* permettent d'établir le fondement autobiographique de la trame événementielle du récit. (DESCHAMPS et GODIN, 1995, p. 103-105.)

C'est donc le goût de l'ailleurs (l'Asie, l'Europe, l'Afrique) et la propension au discours de la dérive scripturaire qui peuvent expliquer le parcours exceptionnel d'Alain Grandbois dans les lettres québécoises – et spécialement dans le domaine de la nouvelle – des années 1940. D'autres avant lui avaient rompu les amarres avec le terroir, mais il est le premier à faire intervenir avec autant de finesse tant de genres, tant de personnages différents dans un même recueil. Pourtant, sous la prolixité du discours nouvellier, Grandbois – ou plutôt le narrateur « Alain » – est discret sur les espaces étrangers qu'il visite. Dans la dernière nouvelle du recueil de 1945¹² (intitulée « Le rire ») se trouve un bon exemple de l'art de l'ellipse descriptif qu'il pratique : « Je ne raconterai pas ici ce que fut ce voyage, ni les nombreux ennuis que je dus subir » (GRANDBOIS, 1994, p. 169). Certes, à l'occasion, le narrateur ne fait pas l'économie totale de la description de l'espace, mais le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'en abuse pas. Cela donne à penser qu'à partir de l'époque où paraît la première édition d'*Avant le chaos* émerge une forme de nouvelle au Québec dont Grandbois serait à l'origine : la forme nouvellière axée sur le discours plus que sur l'histoire. Ce qui se donne à lire chez Grandbois, comme chez nombre de ceux qui le suivent, dont Andrée Maillet et André Carpentier¹³, c'est surtout un discours évaluatif, réflexif, qui opère des circonvolutions autour d'un problème ou d'un événement qui sert de toile de fond à la nouvelle. Dans le sillage de Grandbois, la nouvelle québécoise deviendra graduellement le lieu d'errances discursives, le texte devenant l'espace lui-même.

Ainsi, on peut croire que la nouvelle québécoise est moins le lieu d'un ancrage dans l'espace que celui d'un discours de dérive de la pensée par rapport à cet espace, ce « pays incertain » que l'on cherche à fuir, à imaginer, à redessiner ou à recréer de mille façons.

12. Nous précisons ce détail parce qu'en 1964, Grandbois a publié une deuxième édition d'*Avant le chaos* (Montréal, HMH), en ajoutant aux quatre premières quatre nouvelles fort différentes.

13. En fait, il s'agit là d'un des courants les plus importants dans le champ de la nouvelle québécoise. Voir à ce sujet Lord (1997).

La nouvelle canadienne-anglaise : le paysage comme trope

Le Canada anglais étant profondément hétérogène, le concept de progression temporelle dans l'étude de la nouvelle au Canada anglais est moins pertinent qu'il ne l'est pour le Québec, où la relative homogénéité culturelle permet une certaine mise en perspective. Les textes retenus pour l'analyse, éparpillés sur une quarantaine d'années, ont été choisis en fonction de l'appartenance de leurs auteurs aux différentes régions du Canada ainsi que de leur traitement de l'espace.

C'est à la fin du XIX^e siècle que le Canada anglais se tourne vers la nouvelle. L'engouement pour ce genre littéraire résulte de la popularité de nouvellistes américains comme POE et HAWTHORNE. Cependant, les Canadiens anglais n'exploitent pas à cette époque les mêmes thèmes, préférant les histoires d'animaux ou les anecdotes à saveur régionale, dont la facture réaliste et les techniques de narration conservatrices survivront jusqu'au milieu du siècle¹⁴. À l'exception des récits de Sara Jeannette DUNCAN¹⁵, qui rappellent par leur sophistication ceux de Henry JAMES, les nouvelles du Canada anglais de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles ont pour décor la nature ou les communautés rurales.

Très peu d'écrivains traitent de la ville dans la nouvelle entre les années 1920 et 1940. Si dans les années 1930, Morley CALLAGHAN met en scène la vie modeste de Torontois peu articulés, d'autres, plus nombreux, s'attachent encore une décennie plus tard à décrire les conditions de vie des fermiers. C'est ce que fait le Saskatchewanais Sinclair Ross, dont les nouvelles ont pour toile de fond les Prairies dans le *dust-bowl* au moment de la Crise.

Sinclair Ross : la tempête comme métaphore des frontières brouillées

Dans plusieurs nouvelles de Ross, le paysage est présenté sous des conditions climatiques extrêmes, où les repères sont systématiquement brouillés. C'est le cas de la nouvelle « The Painted Door » (Ross, 1968, p. 99-118), qui date de 1939, où l'espace est parfaitement horizontal, infiniment vaste et blanc : les personnages, isolés dans l'immense plaine, y semblent dans l'impossibilité de cartographier leur pays, voire d'établir des repères, car le blizzard brouille même les frontières entre ciel et terre, laissant le paysage indifférencié comme au matin du premier jour de la création. Significativement, la maison qui sert de cadre à la nouvelle est, à la fin du récit, blanche au-dehors comme au-dedans. La grande place accordée au blanc obscurcit le texte par l'absence de délimitation ainsi créée. Cette absence est reflétée dans le désarroi de la narratrice Ann, dont les perceptions ne sont délimitées, reflétées ou reconnues par aucune autre subjectivité. Ann, à qui les frontières – tant extérieures qu'intérieures – font cruellement défaut, réinterprète de ce fait constam-

14. Pour une introduction à la nouvelle du Canada anglais placée dans son contexte social et historique, voir l'excellent ouvrage de GADPAILLE (1988).

15. *The Pool in the Desert* (1903) est son recueil le plus connu.

ment ses perceptions, chaque fois de façon aussi convaincante. Le lecteur se trouve systématiquement manipulé, et, suivant la vision erratique d'Ann, se voit bousculé d'une interprétation à l'autre de la réalité. C'est cette interprétation du réel par Ann qui constitue l'essentiel de la trame narrative de la nouvelle, l'action résidant pour ainsi dire dans l'esprit en tumulte d'Ann, restée seule pendant la tempête. Or cette indécidabilité de la trame est reflétée sur le paysage, dont la description renvoie, dans un jeu de miroirs, à l'état psychique d'Ann. Ainsi, pendant qu'Ann repeint l'intérieur de la maison en blanc, le mouvement de ses idées est concrétisé par celui de la neige – tourbillons, flammes, serpents –, tous motifs qui n'indiquent nulle direction, mais suggèrent un constant tournoiement.

La nouvelle de la mort de son mari John le matin suivant (Steven, venu lui tenir compagnie a été, ce soir-là, l'amant d'Ann), exige, incidemment, une réinterprétation de l'histoire – en cela, elle s'inscrit paradoxalement dans le cadre du récit, qui déploie un ensemble de stratégies narratives pour en déstabiliser les interprétations successives – toujours en raison d'un brouillage : la tache de peinture blanche contre la main blanche gelée de John indique-t-elle qu'il aurait pénétré dans la maison et vu les deux amants pour retourner mourir de froid ou doit-elle rester une énigme en raison de l'indifférenciation que le blanc sur du blanc suppose ?

Ainsi, malgré le danger que représente la nature dans ses manifestations extrêmes, ce ne serait pas d'elle que viendrait la menace potentiellement mortelle (après tout, John a survécu au blizzard), mais d'Ann, de sa propension à brouiller des frontières déjà floues. Paradoxalement, il semble que ce soit pour élargir l'horizon auquel elle est confinée qu'Ann efface non seulement les frontières entre l'extérieur et l'intérieur (en repeignant les boiseries en blanc), mais aussi celles existant entre deux morales (plaisir-Steven / fidélité-John), entre réalité et imaginaire (Ann, capable de *percevoir* les signaux émotifs les plus variés, se trouve incapable de les interpréter de façon définitive). L'espace physique d'Ann étant déterminé par l'intérieur (la maison), il représente en quelque sorte l'espace exigu des certitudes : l'infinité de la plaine canadienne, où le blizzard réduit les quelques repères à néant, est peut-être alors le pays qui n'a été que très sommairement cartographié par l'homme, un grand pan d'ombre lié à l'identité canadienne. Les personnages de Ross ne s'en remettent qu'à eux-mêmes pour reconstruire le paysage, invisible sous le voile de la poudrière : l'espace non balisé est chez Ross une remarquable métaphore de l'identité canadienne encore à la recherche de repères avant la Deuxième Guerre mondiale.

James Reaney : l'anthropomorphisme des routes

Dans l'univers de la nouvelle « The Bully » (REANEY, 1996, p. 75-88¹⁶), de l'Ontarien James Reaney, les routes servent de lien entre la campagne et la ville, et,

16. La nouvelle paraît d'abord en 1952. La traduction française, « La Brute », inédite, paraîtra aux Éditions de L'instant même en 1998 avec celle des autres nouvelles du Canada anglais mentionnées dans cet article. Toutes les traductions sont de Nicole CÔTÉ, sauf « The Road to Rankin's Point », d'Allistair MCLEOD – traduite par Florence BERNARD, aux mêmes

plus profondément, entre l'enfance et l'âge adulte, entre l'identité et l'altérité. Aussi le récit s'ouvre-t-il sur une description de la topographie routière de la région environnant la ferme¹⁷ où le protagoniste et narrateur est né et a grandi. Le réalisme y est donc doublé d'une métaphorisation qui ne sert pas que le pittoresque de la description, car la description de la maison ainsi que des routes entourant la maison a aussi pour fonction de laisser implicitement prévoir la caractérisation du narrateur. Ainsi l'anthropomorphisme des routes de la campagne natale du narrateur, le fait qu'elles soient « incapables » de gravir une colline, ne « pouvant s'empêcher » de dévier, témoigne de ses tergiversations devant les choix, les tâches les plus simples, l'adolescent préférant contourner les obstacles plutôt que les surmonter. Elles symbolisent son acharnement à nier l'évidence : toute route a une destination comme tout enfant devient adulte.

La route qui mène à la ville – celle que le héros choisira d'emprunter pour aller à l'école secondaire – est large, plate et droite. Elle semble représenter le temps linéaire de l'âge adulte (lié aux vicissitudes actuelles et entrevues), qui s'oppose au temps circulaire de l'enfance, associé à la ferme et aux routes sinueuses qui l'entourent. La présence du protagoniste sur la grand-route annonce ironiquement le nœud *a contrario*, car s'il est facile de se rendre à l'école secondaire – la route est directe –, il est plus difficile d'y demeurer : le protagoniste déploie d'inouïs efforts pour s'adapter à l'école, où il est sans cesse ridiculisé et tourmenté par les professeurs et les élèves, en particulier par la Brute, grand costaud qui symbolise une masculinité à la fois assumée et caricaturée. Pour l'éviter, le jeune protagoniste emprunte beaucoup de chemins détournés (réels et métaphoriques), jusqu'au moment où, l'ennemi ayant découvert ses ruses, il se voit obligé de quitter l'école et de traverser la ville pour aboutir au cimetière. C'est l'itinéraire de son passage du monde des vivants au monde des morts que le jeune garçon trace alors. Le fleuve et le pont indiquent une traversée des frontières, de la même façon que la neige, associée à la mort de la nature, représente le linceul de l'enfance. La Brute l'ayant traqué dans le mausolée où il se cache, le jeune garçon ne trouve rien de mieux à faire que de perdre connaissance pour ne pas avoir à lui faire face. De retour sur la route qui mène à l'école, le garçon, apercevant la maison familiale au loin, prend la décision d'abandonner ses études. Le réseau de valeurs symboliques suggère ainsi que ne pas affronter l'autre – l'école secondaire, la ville, que représente la Brute –, c'est se murer dans la solitude, entrer dans le royaume des morts, c'est se refuser l'accès à l'autre en soi. Ce sont donc les routes, vecteurs du récit, qui ont pour fonction de mener le protagoniste vers les événements et les personnes qui le révéleront à lui-même, comme le rêve qui clôt le récit le montre bien. Le paysage y

éditions – et « Separating » de Jack Hodgins – traduite par Anne-Marie Girard-Sauzeau, aux éditions Alfil, France, 1996.

17. Il s'agit d'un petit village du sud de l'Ontario.

est surtout un paysage-passage vers l'autre, symbolisé par les types de routes qui jalonnent son pays.

Jack Hodgins : la topographie comme métaphore et la locomotive comme métonymie

Les nouvelles du premier recueil du Vancouverois Jack Hodgins, *Spit Delaney's Island*, ont paru en 1976. Elles sont situées dans une réalité aussi reconnaissable que les Plaines de Ross et l'Ontario rural de Reaney : une île de Vancouver aux valeurs bousculées par les années 1970. Les nouvelles qui composent le recueil, en particulier « Separating », par la juxtaposition de mythologies personnelles et modernes (Spit / l'homme blanc du XX^e siècle), collectives et traditionnelles (communauté de l'île / Indiens de la côte Ouest), proposent un regard mosaïque sur un quadragénaire conduit au bord de la crise par une suite d'événements. Contrairement à la nouvelle « The Painted Door », où les personnages focalisés évoluent dans le cadre restreint de la maison, qui constitue une petite vignette dans le vaste panorama du paysage¹⁸, dans « Separating » et « Spit Delaney's Island » (HODGINS, 1992), c'est l'île de Vancouver qui représente le point focal du récit, car elle structure le paysage mental du protagoniste. L'île y est opposée au continent de la même façon que l'individu s'oppose à la communauté, et le pays natal, au vaste monde. Chez un individu, l'opposition est nécessaire à la différenciation. Mais l'union est tout aussi utile, car elle établit des ponts entre soi et l'autre, entre l'île et le continent. L'individu, sans la reconnaissance de la communauté, n'est qu'altérité pure, une île qui n'est plus rattachée au continent, face à l'immensité de l'océan. Ainsi, Hodgins affirme que la nouvelle « Separating » a pour thème « l'espace qui sépare les gens, qui les empêche de se rejoindre¹⁹ ».

Il y a dans « Separating » une projection de l'imaginaire du protagoniste sur le paysage de l'île. Spit Delaney, couché sur la plage qui sépare la côte Ouest de l'île et le Pacifique, *entend* cette question : « Où est la ligne de partage²⁰ ? » (HODGINS, 1992, p. 14), question surgie de nulle part, qui lui fait douter de sa santé mentale. Son désir d'établir des frontières claires entre lui et les autres est projeté sur le paysage grâce à cette question en apparence liée au partage de l'eau et de la terre : la topographie des lieux devient ainsi métaphore de l'état psychique de Spit²¹. Une

18. Chez Ross, sortir de la maison, de son espace familial et restreint, met souvent la vie en danger, les éléments étant déchaînés. En quelque sorte, élargir son horizon semble dangereux.

19. Traduction libre de quelques mots de Jack Hodgins lors d'une entrevue accordée à Geoff Hancock (les italiques sont de nous). Les mots de l'entrevue sont cités par DELBAERE-GARANT (1983), article auquel nous devons nombre d'idées énoncées dans cette analyse.

20. Traduction libre.

21. « Spit » littéralement : cracher / crachat. Dans sa postface au recueil de nouvelles, Robert Bringham définit ainsi le nom commun *spit* : « the living water we grind underfoot ».

métaphore similaire se présente à lui lorsque, sa femme Stella lui ayant appris qu'elle se sépare, il se rend de nouveau sur cette plage face au Pacifique et rencontre un jeune autostoppeur qui lui apprend que la plaque continentale au fond du Pacifique est fissurée et que la brèche ne cesse de s'élargir : « Là-bas, ils ont trouvé cette craque qui fait le tour du fond de l'océan. [...] ils disent que de la lave en jaillit comme de la pâte à dents d'un tube²² » (HODGINS, 1992, p. 26). La réaction de Spit, d'incrédulité et de crainte tout à la fois, montre bien qu'il projette sur la topographie des lieux ses craintes, ici suscitées par le cataclysme de sa vie conjugale.

Le jour même où il « entend » la question, Spit apprend que sa locomotive à vapeur adorée, celle qu'il conduisait depuis vingt ans, vient d'être vendue au musée d'Ottawa. Comme Spit forme un couple plus uni avec sa locomotive qu'avec Stella, la nouvelle de son licenciement le mène au bord de l'effondrement psychique. En souvenir de sa locomotive, Spit fait faire une peinture à l'huile, une plaque commémorative et un enregistrement, qu'il emportera dans son tour du monde avec sa famille après son licenciement, comportement qui mènera Stella au divorce.

Pour Spit, ces gestes constituent des efforts désespérés pour réunir ce qui reste en apparence *séparé* – son île du reste du pays, mais aussi sa famille –, dérive qui semble aussi irrémédiable que celle des continents. En cela, le choix de la locomotive, facteur d'unification du pays, n'est pas innocent : avec sa locomotive, Spit unissait dans son esprit des lieux qui restaient séparés dans l'espace; une fois son travail perdu, Spit, en conservant des représentations (sonores, visuelles) de la locomotive, tente par là de préserver son essence unificatrice, symbole du lien entre les différents plans de sa vie, afin de conjurer l'angoisse de la séparation. Toutefois, ce même geste témoigne paradoxalement d'une dérive. Ainsi, l'investissement dont la locomotive est l'objet résulte d'un *déplacement* (d'ordre métonymique)²³ de l'affectivité de Spit sur les choses. Spit « déplace » toujours plus loin, au cours de sa désintégration psychique, son affection : son « objet de remplacement », diraient les psychanalystes, est de plus en plus partiel. Outre le déplacement primitif de cette affection d'un être (Stella, son épouse) vers une chose (la locomotive), il s'ensuit, au moment de la perte de la locomotive, un déplacement de l'objet vers ses représentations, visuelles puis sonores²⁴. Une rhétorique de la dérive, reflétant la

Le nom est étonnamment près du verbe « split » (diviser). Bringhurst affirme à ce sujet : « Time and again, in Hodgins's fiction, a character splits, forks like a pruned branch in the orchard, and faces himself down ». Les deux citations proviennent de la page 239 du recueil cité plus haut.

22. Traduction libre.

23. Si la métaphore constitue un effet de similarité, la métonymie est un effet de contiguïté, selon JAKOBSON (1963).

24. Dans la nouvelle qui fait suite à « Separating », « Spit Delaney's Island », Spit se retrouve pathétiquement avec la seule cassette de l'enregistrement de la locomotive, qu'il caresse dans sa poche lorsqu'il est angossé, sa femme ayant détruit le magnétophone dans un

dérive psychique du protagoniste, est donc à l'œuvre dès le début de « Separating », qui trouve son aboutissement dans « Spit Delaney's Island »²⁵. Cependant le parcours de Spit indique aussi un désir de réunir ce qui est séparé tout en marquant les frontières entre identité et altérité, entre individu et famille ou collectivité, au moment où sa personnalité se trouve en danger de se dissoudre. Dans « Separating », être ancré dans un espace semble d'autant plus important que les bouleversements du monde moderne déstabilisent l'individu. L'exploration du monde, quoique étendue (Spit va aux quatre coins du monde avec sa famille après son licenciement), reste parcellaire et ne fait qu'accentuer le sentiment de dérive de Spit.

Alistair MacLeod : les routes comme allégorie

La nouvelle « La route qui mène à la Pointe Rankin » (MACLEOD, 1994) du Néo-Écossais Alistair MacLeod, parue en recueil à la même époque que « Separating », situe aussi son action dans une île, l'île du Cap-Breton, à l'autre extrémité du pays. À l'instar de la nouvelle de Reaney, elle oppose la ville moderne au village traditionnel. Le récit révèle une organisation spatiale et temporelle complexe, fondée sur la métaphore filée de la route, dont l'importance est accusée par le titre. Lorsque le narrateur Calum, à vingt-cinq ans, reprend la route du Cap-Breton vers la pointe Rankin, c'est le monde qu'il quitte, car il est atteint d'une maladie incurable. Calum, à la croisée des chemins au début de la nouvelle, présente les deux choix que cette route offre : emprunter la direction qui mène vers l'intérieur du continent, au cœur de la vaste Amérique, ou prendre la direction qui mène vers le bout de la terre : la route suit les contours de l'île et semble se jeter dans l'Atlantique, bien qu'en réalité elle s'arrête dans la cour de sa grand-mère, sur un promontoire. Dès l'exposition donc, le narrateur, en présentant les choix concrets qui s'offrent au voyageur, illustre les valeurs qui y sont associées : les autoroutes menant vers le cœur de l'Amérique sont larges, horizontales, droites, et s'éparpillent en un réseau de destinations qui mènent même, dit le narrateur, jusqu'aux confins méridionaux de l'Amérique. On y meurt par collision. La route menant à la Pointe Rankin, au contraire, est étroite, tortueuse, presque verticale – dès le moment où Calum l'emprunte, elle s'élève vers les falaises qui bordent la mer – et ne possède qu'une destination, la maison de sa grand-mère, qui occupe la fine pointe du cap.

moment d'exaspération. L'objet ne peut atteindre de déplacement plus ultime, car il est déjà le souvenir de la perception auditive de la locomotive, elle-même objet déplacé d'un amour qui devrait être accordé à ses semblables.

25. Dans cette nouvelle qui clôt le recueil, une femme rencontrée par hasard libère Spit de ses troubles de « déplacement » en lui assurant que la locomotive et son sifflement vivent en lui, et que personne ne pourra les lui enlever. Cette femme permettant ainsi à Spit de se « recentrer » sur lui-même, elle lui restituera, du coup, son statut de sujet, mettant fin au sentiment de division et de dérive qu'il vit.

La variété des destinations des routes de la ville, qui signale la dispersion de la vie qu'on y mène, s'oppose donc à la route de la Pointe Rankin, qui indique un recueillement, une condensation vers un but ultime se perdant dans l'infini. L'allégorie de la route structure donc une spatialité qui oppose l'horizontalité du monde moderne, que représente l'Amérique, à la verticalité du passé mythique. Cette verticalité est aussi associée, par la bande, à la spiritualité, car les mythes y rejoignent l'éternité. Mais elle est surtout un indice de hiérarchisation, d'une organisation spatiale et temporelle où rien n'est laissé au hasard, pas même la mort, car elle est annoncée, pour la famille de Calum – dont les membres ont un don, celui de prévoir leur mort –, par un tintement de cloches qui semble provenir de la mer. Les voyageurs qui empruntent les routes menant vers le vaste monde (représenté par l'Amérique) doivent toutefois quitter le monde hiérarchisé des villages traditionnels. S'affranchir de la tradition, c'est aussi sauter à pieds joints dans le chaos de la ville : « Un urbanisme bien ordonné, réglé par des thermostats et de la musique d'ambiance, succède à l'incertitude des éléments et à l'imprévisibilité des animaux soudainement effrayés » (MACLEOD, 1994, p. 176-177).

Calum, qui a connu l'un et l'autre ordre, choisit de retourner mourir là où il est né, comme un saumon malade. La route, qui s'étend de la grand-route à la cour de sa grand-mère, fait l'objet d'une description qui prend la moitié de ce récit de quarante pages et est le lieu d'une lente progression dramatique : de plus en plus difficile d'accès, elle semble symboliser le difficile retour vers soi. Ses caractéristiques – son étroitesse, ses détours et les dangers qu'elle réserve – se teintent d'allusions bibliques. Toutefois, la partie médiane de la route donne à voir la nature dans toute sa splendeur estivale : c'est un *locus amœnus* canonique qui est décrit. Arrivé au dernier tournant de la route, au « petit virage de la tristesse », où son grand-père est mort, Calum fait allusion à sa propre mort prochaine (« Alors que je sens couler mon sang, empoisonné et agonisant ») (*Ibid.*, p. 163). La mort l'attend sur cette même route la nuit suivante, justement à ce tournant, peu après qu'il aura retrouvé le corps encore chaud de sa grand-mère, grâce au « tintement de cloches » provenant du large. Avec la mort du narrateur et celle de sa grand-mère, le monde mythique s'éteint naturellement et le récit se termine : il n'y a plus ni narrateur ni objet de la narration, et la route – le fil du récit – ne mène plus nulle part.

Un peu comme dans « The Bully », le retour définitif vers le coin de pays de l'enfance du protagoniste se révèle délétère. Mais ce qui reste un choix dans « The Bully » se révèle une nécessité dans « La route qui mène à la Pointe Rankin ». Il semble que l'attachement aux traditions, bien qu'il donne un sens à la vie d'êtres comme Calum, soit impossible à concilier avec l'existence vidée de sens que l'on mène dans les grandes villes. Comme dans « Separating », le narrateur de « La route... » a élargi ses frontières, mais cette exploration, qui prend les dimensions d'un continent, loin d'élargir son univers intime, s'avère source de confusion parce

que les valeurs qui y sont rattachées s'opposent aux valeurs traditionnelles dans lesquelles s'enracine l'identité du narrateur.

Sandra Birdsell : l'allégorie mouvante

Dans la nouvelle éponyme de *Night Travellers* (BIRSELL, 1982), la Manitobaine Sandra Birdsell met en scène Mika, mennonite russe, enceinte et mère de plusieurs enfants, qui effectue des va-et-vient nocturnes entre son domicile familial et la baraque de son amant, un ingénieur britannique engagé pour régler le problème de la crue des eaux du fleuve. À l'instar de la nouvelle de MacLeod, l'espace de « *Night Travellers* » est fortement organisé. Toutefois les catégories qui le structurent n'y sont pas l'horizontalité et la verticalité, mais plutôt le haut et le bas : le haut est associé à la vie spirituelle, aux valeurs durables, mais aussi aux responsabilités envers la famille et la communauté, qui risquent d'aliéner la femme, Mika. Le bas est visiblement lié au plaisir – dans ce cas illicite –, mais il est aussi associé au désordre des émotions, de même qu'à l'ordre éphémère. C'est Mika qui, en faisant la navette entre la colline, où se situent sa maison et celle de ses parents, et la vallée, où est installée provisoirement la baraque de l'ingénieur, fait le lien entre ces deux mondes aux valeurs apparemment irréconciliables. À chaque maison est associé un homme qui désire quelque chose de Mika : le premier est l'ingénieur, qui veut visiblement d'une relation sexuelle qui ne « déborderait » pas sur les émotions. Cet aspect de sa personnalité est reflété par son obsession de ne laisser aucun signe concret de sa relation sexuelle avec Mika, que ce soit dans la chambre à coucher ou sur le corps de Mika. La crainte des débordements émotifs qu'éprouve James est aussi reflétée par son emploi : il est « endiguteur de flots », puisqu'il a été engagé pour éviter à la ville le débordement du fleuve sur les rives duquel sa baraque est située. D'une certaine façon, James calme aussi temporairement les débordements de Mika, qui n'en peut plus d'être au service de ses enfants, et peut-être de son mari.

Le père de Mika la suit dans ses balades nocturnes pour lui rappeler que ce n'est pas le plaisir qu'elle peut tirer ici-bas qui compte, mais celui, éternel, qu'elle obtiendra après sa mort, après une vie au service des autres. La tragédie de Mika réside dans le fait que sa position morale se situe à mi-chemin entre celle de James, épicurien invétéré, et celle de son père rigoriste. Les « voyages » nocturnes de Mika entre la colline et la vallée prennent ainsi une signification allégorique : non seulement la vie de Mika se résume à un ballotement entre deux hommes qui veulent des choses opposées à ce qu'elle désire, mais aussi Mika est seule dans « sa » nuit, déchirée entre ses croyances et son désir de se forger une vie à elle, de poser des actes dont elle seule serait responsable. Significativement, c'est lorsque son père réussit à arrêter les pas de la mouvante Mika qu'il la convainc. En accédant à la demande de son père de ne pas revoir son amant, Mika semble témoigner de sa résignation à se soumettre à la communauté religieuse qu'il représente; néanmoins, la joie que suscite en elle le vol d'une luciole alors que son père l'arrête prouve que

ses désirs ne sont pas morts, mais qu'ils volent plus haut et plus loin que l'espace entre le haut et le bas délimité par les hommes de sa vie.

Comme l'indique le titre de la nouvelle – qui marie avec concision espace et temps –, l'héroïne revendique l'espace et le temps non réclamés : la nuit et l'entre-deux-territoires qui unit la vallée (où l'attend son amant) et la colline (où l'épie son père). Ainsi, bien que le récit montre clairement l'exiguïté de la vie de Mika, délimitée par les hommes, il montre aussi sa volonté d'inscrire ses désirs et ses croyances dans un espace et un temps inoccupés, espace-temps mouvant (Mika se déplace presque toujours) et marginal parce qu'il est en marge du jour (réservé aux corvées) et en marge des hommes (amant, père, mari), qui ne retiennent Mika qu'un temps. Il semble que la fixité des lieux, signe de pouvoir, soit ainsi réservée aux hommes : amant (baraque dans la vallée : à statut temporaire, abri temporaire), père (maison sur la colline), mari de Mika (maison sur la colline). Mika, comme une itinérante, parcourt un espace flou parce que mouvant, délimité par celui, masculin, de ceux qui exercent un pouvoir sur elle.

*

* *

Les deux manières de faire bref au Québec et au Canada anglais paraissent donc diamétralement opposées ; elles traduisent des postures esthétiques et existentielles fort différentes, bien que les deux corpus suivent, chacun à sa façon, des routes sinueuses et fort labyrinthiques.

Le parcours de la nouvelle québécoise est souvent un parcours de désancrage de l'espace plutôt que d'ancrage dans celui-ci. On note chez Clément Marchand un mouvement tellurique catastrophique en accord avec la fin de la vision terroiriste rassurante. La représentation spatiale signale la fin d'une idéologie ainsi que d'une forme de représentation générique, pour tout dire la fin du genre du terroir et de l'idéologie qui l'avait fait naître et qui l'avait accompagné : un certain folklorisme et l'agriculturisme ou, si l'on veut, l'idéologie de conservation. Dans le recueil de nouvelles d'Alain Grandbois, la relation avec l'espace québécois est rompue, le narrateur étant lui-même en exil, dérivant à travers le monde, au gré de sa fantaisie, ne manifestant plus aucun intérêt pour l'espace canadien ou québécois, que le texte occulte entièrement, le regard du narrateur étant littéralement tourné (et étant) ailleurs. Le recueil manifeste une modernité certaine, le discours nouvellier étant axé sur la fragmentation du discours et du monde et sur la dérive des parcours existentiel et scripturaire. Le texte de Jacques Ferron paraît, dans ce sens, également exemplaire : ne voit-on pas un cartographe errer d'un patron – et d'un modèle spatial – à l'autre, cela ne satisfaisant personne ? Chez Ferron, la nouvelle métaphorise à la fois l'impuissance et la volonté de l'homme de dominer un espace incertain que l'imaginaire et le rêve cherchent à redessiner. Ce sont les textes sur la ville de Montréal qui illustrent le mieux les rapports les plus positifs au regard de

l'espace québécois. La nouvelle d'Andrée Maillet met littéralement en discours une ville grouillante de vie et surtout d'idées contraires qui cohabitent dans une forme de dialogisme heureux. Montréal est de plus le lieu où l'un des personnages décide de rester, pour y écrire, y créer une œuvre. Dans les années 1960, Montréal et le Québec sont perçus comme des espaces où il faut rester, où il faut s'ancrer pour réaliser justement le pays, le façonner de l'intérieur, l'assumer. Le cas de Carpentier est assez particulier. Son imaginaire spatial synthétise tous les cas de figures étudiés : un fragment d'espace part à vau-l'eau, s'exile pour ainsi dire, redessine sa cartographie, puis s'assume tant bien que mal ailleurs. Carpentier va au bout de l'imaginaire de la dérive, un morceau de pays étant ébranlé sur ses bases mêmes et se *reformant* – en se *reformulant* – autrement. Il y a là le rêve d'une nouvelle Genèse, de la création d'un nouveau monde, d'un nouvel Éden.

Dans les nouvelles du Canada anglais, l'espace, fortement structuré, influence et reflète tout à la fois la psyché des personnages. Un élargissement progressif du territoire exploré se dessine d'une nouvelle à l'autre. Le paysage chez Ross est réduit au minimum, et les frontières, tant de l'espace que du temps, bien qu'elles soient distendues et difficiles à repérer, concernent l'ici et le maintenant, qui ont encore à voir avec l'indifférencié. Puis, chez Reaney, Hodgins et MacLeod – probablement en raison de la grandeur du pays, mais aussi de son développement – les routes prennent une importance capitale, liant les petites communautés, d'où l'individu tire ses racines, et la grande ville, facteur de libération autant que d'aliénation : les nouvelles étudiées montrent ainsi l'impossibilité de survivre en s'enfermant dans un monde rural, bien que la ville demeure un lieu aux valeurs ambiguës.

Quel enseignement peut-on retirer de la comparaison entre les deux corpus étudiés ? Il semble bien, en dépit des fortes divergences formelles et thématiques, qu'il y ait quelques rapports entre les deux façons de (se) représenter l'espace, les relations au terroir et à la ville étant dans la plupart des cas problématisées. Il semble toutefois que les textes québécois problématissent surtout les mouvements *de* l'espace lui-même, alors que les textes canadiens anglais représentent des mouvements *dans* l'espace, où, sur des routes diverses, les personnages parcourent villes et villages. Les réflexions que nous faisons ne concernent évidemment que les textes étudiés, mais nous toucherions peut-être là une des différences entre les perceptions spatiales francophones et anglophones au Canada. Pour les Québécois, l'espace foncièrement instable demeure toujours relativement incertain, et celui que l'on aime parcourir, comme chez Grandbois, se situe ailleurs qu'au Canada. Cette problématique, si elle est présente dans deux nouvelles du corpus canadien-anglais, n'en reste pas moins à la périphérie des récits, les personnages cherchant le plus souvent à arpenter leur pays plutôt qu'à en sortir. Cela ne se fait pas sans angoisse toutefois, l'immensité de la géographie étant une sorte d'obstacle à la saisie et à la maîtrise parfaite de l'espace. Restent les routes, intérieures et extérieures, qui permettent de parcourir un espace insaisissable et de donner forme humaine à ce

qui nous échappe. Espace instable d'un côté, espace insaisissable de l'autre, aurions-nous là un élément de réponse au mystère canadien ?

Michel LORD

Département d'études françaises,
Université de Toronto.

Nicole CÔTÉ

BIBLIOGRAPHIE

ATWOOD, Margaret

1972 *Survival*, Toronto, Anansi.

BIRDSELL, Sandra

1982 *Night Travellers*, Winnipeg, Turnstone Press.

BOIVIN, Aurélien

1975 *Le conte littéraire au XIX^e siècle. Essai de bibliographie critique et analytique*, Montréal, Fides.

CARPENTIER, André

1983 « Le "aum" de la ville », dans *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois*, Montréal, Quinze, 131-150.

1997 « La nouvelle terroiriste au Québec, 1914-1940 : un imaginaire et une esthétique entravés par l'exaltation et l'idéologie de conservation », dans : Michel LORD et André CARPENTIER (dirs), *La nouvelle au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur, 17-29. (Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval).

DELBAERE-GARANT, Jeanne

1983 « Isolation and community in Jack Hodgins's short stories », *RANAM* n° 16, Strasbourg, 31-44.

DESCHAMPS, Nicole et Jean Cléo GODIN

1995 *Livres et pays d'Alain Grandbois*, Montréal, Fides — CÉTUQ. (Nouvelles études québécoises.)

DUPRÉ, Louise, Bruno ROY et France THÉORET (dirs)

1988 *Montréal des écrivains*, Montréal, l'Hexagone / Union des écrivains québécois. (Typo.)

FERRON, Jacques

1968 *Contes*, édition intégrale, Montréal, Éditions HMH. (L'arbre.)

GADPAILLE, Michelle

1988 *The Canadian Short Story*, Toronto, Oxford University Press.

GALLAYS, François et Robert VIGNEAULT (dirs)

1997 *La nouvelle au Québec*, Archives des lettres canadiennes, tome IX, Montréal, Fides.

GENETTE, Gérard

1966 *Figures I*, Paris, Seuil. (Points.)

1969 *Figures II*, Paris, Seuil. (Points.)

GRANDBOIS, Alain

1994 *Avant le chaos*, Montréal, BQ (paraît d'abord en 1945).

GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÉS

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

HODGINS, Jack

1992 *Spit Delaney's Island*, Toronto, McClelland and Stewart (paraît d'abord chez Macmillan, en 1976). (New Canadian Library.)

ISSACHAROFF, Michael

1976 *L'espace et la nouvelle*, Paris, Librairie José Corti.

JAKOBSON, Roman

1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit (traduction de Nicolas RUWET).

LA FRANCE, Micheline (dir.)

1992 *Nouvelles de Montréal*, Montréal, l'Hexagone. (Typo.)

LORD, Michel

1997 « D'Antée à Protée. Des glissements de la forme narrative brève au Québec de 1940 à 1990 », dans : Michel LORD et André CARPENTIER (dirs), *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur, 107-128.

LORD, Michel et André CARPENTIER (dirs)

1996 « Lectures de nouvelles québécoises », *Tangence*, 50 (mars).

1997 *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval.)

MACLEOD, Alistair

1976 *The Lost Salt Gift of Blood*, Toronto, McClelland and Stewart. (New Canadian Library, 154) / *Cet héritage au goût de sel*, Québec, L'instant même, 1994 (traduction de Florence BERNARD).

MAILLET, Andrée

1987 *Les Montréalais. Nouvelles*, Montréal, l'Hexagone. (Typo.)

MARCHAND, Clément

- 1985 *Courriers des villages*, dans *Les œuvres d'aujourd'hui. Recueil littéraire trimestriel*, n° 1, Montréal, Éditions de l'A[ction] c[anadienne]-f[rançaise], 1937 ; Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1940 ; Montréal, Stanké. (10 / 10.)

NADEAU, Vincent et Stanley PÉAN

- 1997 « Prose narrative au Québec (la nouvelle) 1960-1996 », dans : Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 309-351.

REANEY, James

- 1996 *The Box Social and Other Stories*, Erin, Porcupine's Quill.

ROSS, Sinclair

- 1968 *The Lamp at Noon and Other Stories*, Toronto, McClelland and Stewart. (New Canadian Library, 62.)