

L'art de l'esquive : quelques astuces du personnage en quête de soi

Maryse Poirier

Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix
Volume 23, numéro 3, printemps 1998

URI : id.erudit.org/iderudit/201387ar

DOI : [10.7202/201387ar](https://doi.org/10.7202/201387ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN 0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Maryse Poirier "L'art de l'esquive : quelques astuces du personnage en quête de soi." *Voix et Images* 233 (1998): 515–525. DOI : [10.7202/201387ar](https://doi.org/10.7202/201387ar)

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

L'art de l'esquive : quelques astuces du personnage en quête de soi*

Maryse Poirier, Université du Québec à Montréal

Le récit littéraire québécois, lieu privilégié de la recherche intérieure, met en scène des personnages investis dans une quête identitaire. Cette situation entraîne un positionnement particulier du sujet face au temps : sa volonté de se définir exige qu'il s'inscrive dans une temporalité, mais elle l'amène aussi à adhérer à un hors-temps, qui lui fournit l'espace nécessaire à sa constitution. Dans le récit littéraire, la fin est ainsi posée à la fois comme nécessaire et impossible. Cet article analysera ce paradoxe, tout en cherchant à voir dans quelle mesure la problématique de la fin pourrait contribuer à une poétique du récit littéraire.

Il est de taille, le défi lancé au personnage de récit québécois. Participant d'un genre inscrit dans la vague de l'écrit intime, qui s'est imposé dans la littérature québécoise des vingt dernières années¹, le personnage devient le point focal d'une vaste entreprise d'introspection. Dès lors, il doit se soumettre à la difficile et douloureuse quête identitaire qui, comme on le sait, connaît rarement de véritable aboutissement. De fait, le personnage de récit, en proie à une certaine forme de dissolution, à la manière de la Lol V. Stein de Marguerite Duras, mène une quête narrative souvent non résolue, au sein de laquelle prend forme un paradoxe pour le moins déroutant : la fin, pour lui, se révèle à la fois exigence et impossibilité.

Cette posture particulière face au temps est liée à la recherche de soi à laquelle se livre le personnage de récit : contraint de s'insérer dans une temporalité afin de se définir, il doit également se ménager l'espace

-
- * 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.
 - 1. À ce propos, je renvoie le lecteur au texte d'Andrée Mercier, «Poétique du récit contemporain : négation d'un genre ou émergence d'un sous-genre?», dans le présent numéro de *Voix et Images*, p. 461-480.

nécessaire à son affirmation. *Que ferons-nous de nos corps étrangers*²?, de Danielle Roger, et *États du lieu*³, recueil de Lise Fontaine composé de trois récits, «Scènes d'amour», «Textes-écran» et «Lettres synchroniques», sont tous deux porteurs de ce paradoxe qui, par sa récurrence au sein du genre, fait de la problématique de la fin une des caractéristiques du récit contemporain.

Entre le mouvement et l'immobilité, des personnages qui doutent

Dans *Que ferons-nous de nos corps étrangers*?, une femme sans nom⁴ arpente les rues, se glisse dans les bras d'inconnus et cherche, à travers les miroirs, cette partie d'elle-même qu'elle croit avoir oubliée. Le voile qui l'empêche d'accéder à son être la dérobe également à nos yeux: d'elle, nous ne connaissons ni les traits du visage, ni le passé, ni même très bien le présent. Elle étale à pleines pages ses états d'âme, mais ne semble pas, sans doute à cause de son immatérialité, posséder une existence réelle en dehors d'eux. C'est d'ailleurs ce qu'elle paraît chercher à travers tous ces «corps étrangers»: un lieu, une substance dans lesquels s'incarner, une matière qui serait enfin, entièrement, elle-même. Dans *États du lieu*, une autre femme⁵ sans nom traverse des lieux dans une marche ininterrompue. Cette voix, ce regard témoins des espaces parcourus prennent vie dans un corps à peine esquissé, comme si la légèreté de l'être permettait d'appréhender plus facilement le réel, d'explorer avec plus d'aisance les dédales du temps et de la mémoire. Les personnages que côtoient ces narratrices sont, à leur image, désincarnés: jamais nommés et rarement décrits, se succédant dans une temporalité indéfinie, ils s'avèrent interchangeable.

La façon qu'ont ces personnages d'appréhender le réel inscrit en filigrane, dans les textes, la question de la fin: non décrits et innommés, plaçant sous le signe de la répétition et de l'inachèvement la traversée des

2. Danielle Roger, *Que ferons-nous de nos corps étrangers*?, Montréal, Les Herbes rouges, 1991. Désormais, toute référence à ce récit sera identifiée par le sigle *CÉ*, suivi du folio.

3. Lise Fontaine, *États du lieu*, Montréal, l'Hexagone, 1989. Désormais, toute référence à ce récit sera identifiée par le sigle *ÉL*, suivi du folio.

4. Dans le cas de la narratrice de *Que ferons-nous de nos corps étrangers*?, cette indétermination identitaire est poussée jusqu'à l'indifférence: «La femme pourrait être quelqu'un d'autre que moi.» (*CÉ*, 15) Pour une analyse détaillée de ce récit, voir Frances Fortier, Ginette Jean, Andrée Mercier, Marie-Claude Pelletier et Maryse Poirier, «Trois récits, un stylème: les contours d'un genre», *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1998, p. 227-267. Je m'inspire des analyses menées dans le cadre de cette publication pour ma présente réflexion sur ce texte.

5. *États du lieu* constituant un recueil, il est pertinent de se demander si on a affaire à un seul et même personnage-narrateur dans les trois récits. On peut cependant considérer ce recueil dans son unité: peut-être en partie à cause de l'indétermination des personnages, il s'avère possible de voir dans les instances narratives des récits une seule et même entité. Ces instances, en effet, regardent et habitent les lieux, parlent de l'espace de façon semblable. Une voix et un regard s'imposent donc au fil des textes.

espaces qu'ils effectuent, ignorant les repères temporels, ces sujets se trouvent constamment confrontés à la non-finitude. D'ailleurs, le texte de Danielle Roger reporte dans l'indéterminé l'accession de la narratrice à la fin qu'elle a choisie : elle suspend le geste la menant au suicide. Quant au récit de Lise Fontaine, il se termine par l'insertion de la parole de la narratrice dans un processus de répétition et par la poursuite de l'errance, ce qui contribue à l'impression d'absence de fin de la diégèse. Cette non-finitude est à distinguer de l'infinitude : il est vrai que les récits s'achèvent par l'irrésolution ou par l'incessante répétition, mais la fin se profile, malgré tout, à l'horizon, puisque c'est le suicide qui attend la première narratrice et l'immobilité qui guette la seconde.

Étonnamment, la fin — fin de la vie, fin du parcours entrepris — est posée dans ces récits comme une exigence, voire une nécessité. La narratrice de *Que ferons-nous de nos corps étrangers?* envisage le suicide comme solution à son malaise existentiel ; à travers l'exploration de ses états d'âme, elle appréhende la mort ou est séduite par elle. Cette nécessité de la fin est prégnante dès les premières pages du récit, lorsque la narratrice dit en parlant d'elle-même à la troisième personne : « Et nous restons là, immobiles, les yeux agrandis par l'horreur de cette chose qu'elle imagine. Cette chose à laquelle nous pensons après avoir longuement réfléchi. On ne peut rien faire pour cette femme qui ne peut plus s'arracher à cette vision qu'elle a d'elle-même. » (CÉ, 11) Solution pour une narratrice, la fin devient piège pour l'autre qui, pour échapper à la réalité, choisit le mouvement, nécessaire à la révélation de la vérité souhaitée. C'est à un douloureux constat que se livre la narratrice d'*États du lieu*, confrontée à l'impossibilité d'esquiver la fin :

J'ai peur de ne plus pouvoir participer au théâtre, peur de n'avoir plus de destination — peur d'apprendre que je ne puis plus échapper à la condition de « réalité » : revenir à mon être dans une immobilité qui me terrorise. [...] Je regardais la chambre, je regardais les murs, quelques livres épars autour du lit. Je le regardais endormi, son corps qu'un seul de mes pieds touchait — plus loin, infiniment plus loin que l'amour, la nécessité de reconnaître dans cet effarant silence quelque chose qui nous ressemble, et pour une fois m'y maintenir. (ÉL, 24)

Ces personnages de récits, comme bien d'autres, oscillent entre deux attitudes extrêmes : le mouvement perpétuel et l'immobilité. Mais pour des sujets eux-mêmes non définis, l'attrait de la non-finitude l'emporte sur l'exigence d'une borne temporelle ou spatiale précise : dans les récits, d'une rencontre à l'autre, d'un lieu à l'autre, la fin se trouve sans cesse reportée.

C'est ainsi que la quête des personnages demeure non seulement difficile à cerner, mais irrésolue. Les hommes que la narratrice de *Que ferons-nous...* croise au hasard de ses errances ne parviennent pas à combler son vide intérieur, pas plus que les confrontations avec son

double auxquelles elle s'astreint. Dans une tentative d'unifier son être, la narratrice dialogue à plusieurs reprises avec la partie d'elle-même qui lui est étrangère et qui la maintient dans son malaise. Le miroir permet ces rencontres : la narratrice y croise son double, expression de la scission intérieure qu'elle vit. Même la perspective du suicide, entrevue comme solution, n'apaise pas la narratrice. Au début du récit, elle associe le suicide à la perte, et se dit, en s'imaginant la mort, «[...] que ça ressemble à ça, le visage de la défaite» (CÉ, 11). Perte, défaite, le suicide ne peut être envisagé tant qu'il renvoie à la finitude. Il sera délivrance lorsque, figuré à la fin du récit par une «porte dans l'eau» (CÉ, 52) qu' imagine la femme, il évoquera le départ vers un autre monde et sera synonyme de partir et non plus de mourir : «Je voudrais me jeter à l'eau. Ouvrir cette porte. Entrer dans l'autre monde.» (CÉ, 50) La narratrice intime alors à son entourage de la laisser glisser vers cet ailleurs édénique : «Laisse-moi encore un peu regarder la porte dans l'eau. [...] Laisse-moi partir, puisque personne ne sait ni où me prendre, ni me voir là où je suis.» (CÉ, 52) Si le récit pose le refus de la fin par cette transformation de la vision du suicide, il le fait également par la suspension de l'acte même, puisqu'il s'achève sur cette question qu'adresse le personnage à son double : «Je penserai à une lame de rasoir. Les poignets posés sur le lavabo. [...] J'interrogerai ses yeux devenus fous, dans le miroir. Et, c'est à elle que je poserai l'ultime question : "Maintenant?"» (CÉ, 55) La description du suicide s'effectue d'ailleurs au futur et, de ce fait, se présente davantage comme une éventualité que comme une certitude.

La narratrice d'*États du lieu*, engagée dans une «histoire sans but» (ÉL, 18) prenant la forme d'une errance, éprouve tour à tour le mouvement et l'immobilité, la fluidité et la matérialité. Son idéal s'incarne dans l'équilibre précaire entre ces pôles opposés, comme elle le confie à l'homme qui l'accompagne :

Je te fais signe depuis la minute absolue où les espaces délimitent le prolongement de mon corps, dans une sorte de vertigineux mouvement où la fascination de la chute se trouve condensée à l'extrême, au même instant retenue par l'impulsion contraire émanant d'une beauté que je reçois comme un choc. Ainsi l'univers s'étend à ras bord et cette mesure est celle que je cherche. (ÉL, 62)

Le récit se termine sur une obsessionnelle répétition, mouvement emblématique du parcours de la narratrice : «Un à un les instants départagés recourent les données d'un répertoire qui s'ordonne sous nos yeux, propice à des redistributions infinies.» (ÉL, 67) D'ailleurs, la fin même de l'activité d'écriture s'inscrit dans l'hypothétique, puisque la sixième missive de «Lettres synchroniques», dernier récit du recueil, s'ouvre par le conditionnel : «Ce pourrait être ma dernière lettre.» (ÉL, 67)

Confrontées à la non-finitude, les narratrices des deux récits s'en laissent habiter ; à leur image, la structure des récits qui les accueille semble

sans fin. Le mouvement circulaire qui caractérise les récits n'est sans doute pas étranger à cette impression. En effet, Guy Larroux, dans *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*⁶, identifie deux modes de corrélation du commencement et du terme d'un texte : l'identité et la différence. Dans les récits étudiés, c'est l'identité qui prime : elle impose au texte un repli sur lui-même qui fait s'engendrer le début et la fin, tendant ainsi à reproduire les événements et à repousser la fin. *Que ferons-nous...* est composé de trois séquences différentes — confrontations, introspections et rencontres —, revenant en alternance tout au long du récit et séparées par un saut de page. Les séquences de confrontation sont celles où la narratrice affronte son double devant un miroir. La femme se livre également à l'examen de ses états d'âme lors d'introspections et elle s'acharne à faire la rencontre d'inconnus. Ces séquences se répondent en miroir au début et à la fin du récit : des pages 11 à 20, la narratrice procède successivement à une confrontation avec son double, à un examen de ses états d'âme et à une rencontre avec un inconnu. Dans les pages allant de 48 à 55, qui marquent la fin du récit, l'ordre des séquences est inversé : la narratrice se rend à une rencontre, examine ses états d'âme et se soumet à une confrontation.

Cette symétrie se manifeste aussi par l'utilisation des pronoms personnels, puisque à chaque séquence correspond un emploi pronominal particulier. On l'a vu, le double de la narratrice est figuré, dans le texte, par le pronom *elle*. Dans les séquences de confrontation, au cours desquelles apparaît invariablement le double, deux pronoms sont convoqués pour désigner la narratrice : le *je* et le *elle*. Le double prend également part à certaines introspections : l'apparition du *elle* se fait plus irrégulière dans ces séquences. Enfin, le double est exclu des rencontres avec les inconnus : seul le *je* désigne la narratrice dans ces parties du texte. Ce jeu de symétrie entraîne le rappel d'un espace précis, les confrontations ayant lieu devant un miroir.

États du lieu emprunte également une trajectoire circulaire, puisque se répondent le premier et le dernier texte, « Scènes d'amour » et « Lettres synchroniques ». Cette circularité se dévoile par le retour incessant des états caractérisant l'espace, le temps et les personnages des récits. On ne retrouve pas cependant une symétrie aussi nette que celle observée dans *Que ferons-nous...* ; ici, la narratrice vacille sans cesse entre la dissolution et la matérialité, la chute et la retenue, le mouvement et l'immobilité, qui s'inscrivent comme des dominantes dans les différents récits, sans toutefois donner lieu à des jeux de miroir parfaits. Dans « Scènes d'amour » et « Lettres synchroniques », les lieux se dissolvent ou éclatent (*ÉL*, 13 et 66) et le temps, « fluide, telle une chute dévale la nuit » (*ÉL*, 20). Les personnages,

6. Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1995.

séduits par l'immatérialité, se cantonnent dans la fiction afin d'y accéder : « Entre les accords de jazz s'échappant de la porte-moustiquaire nous composons le film de la nuit qui s'est arrêtée ici, nonchalante, supportant nos corps qui emplissent l'écran. » (*ÉL*, 15) À l'inverse, dans « Textes-écran », le deuxième récit, la narratrice suspend cette accession à l'envoûtante immatérialité — « J'ai regardé mon corps dans les miroirs. » (*ÉL*, 35) — et l'espace se dévoile à elle : elle peut alors « dénombre[r] les figures du lieu, à présent visibles dans la pénombre » (*ÉL*, 44). Le temps, essoufflé, interrompt temporairement sa course folle : « La rumeur de la ville qui me parvenait ne soutenait que la lenteur du temps. » (*ÉL*, 38) Le premier et le troisième récit d'*États du lieu* se répondent donc ; le mouvement et la dissolution qui caractérisent alors les personnages et les espaces se révèlent essentiels à la survie de la narratrice. La remise en question de ce mode d'existence, qui traverse l'ensemble du texte, mais qui s'accroît au sein du deuxième récit, n'entraîne pas de transformation marquante de l'attitude du sujet dans le troisième récit. Son équilibre se situe résolument dans la mobilité et le vertige, ce qui n'est pas sans rappeler Saint-Denys Garneau : « Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches / Par bonds quitter cette chose pour celle-là / Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux / C'est là sans appui que je me repose⁷. »

Il faut souligner pourtant que l'inachèvement qu'impliquent la circularité de la structure des textes et la non-finitude dans laquelle s'inscrivent les personnages n'annihile pas entièrement les stratégies de clôture des textes. La dernière page de *Que ferons-nous...* s'ouvre par un bilan de l'histoire de la narratrice : « J'aurais vécu tout ça. J'aurais assisté à cette existence comme quelqu'un qui vit à côté d'elle-même. » (*CE*, 55) Quant à *États du lieu*, il se termine par ces mots, qui jettent un regard rétrospectif sur l'aventure de la narratrice tout en concluant sur la visée de son entreprise d'écriture :

Propos de l'objet. Des carnets de route comme des épaves où s'épanche encore l'odeur de la mer. [...] Comme une légende au bas d'une photographie, nous regardons des humeurs, des habitudes, un secret profondément enfoui qui se révèle dans les motifs d'une phrase banale, obsessionnellement répétée, inconsidérément devenue cette œuvre éclatant dans le tumulte des villes. (*ÉL*, 68)

Le malaise existentiel qu'éprouvent les narratrices de *Que ferons-nous...* et d'*États du lieu* les conduit, on l'a vu, à se plonger dans un ailleurs se situant hors du temps, reportant ainsi la fin de leur aventure narrative. La « porte dans l'eau », rappelons-le, fait miroiter devant la narratrice de *Que ferons-nous...* l'espérance d'un monde où la finitude n'existe pas. La scission de son être, évoquée encore à la fin du récit par l'emploi de la

7. Hector de Saint-Denys Garneau, « C'est là sans appui », *Regards et jeux dans l'espace, Poésies complètes*, Montréal, Fides, coll. du « Nénuphar », 1949, p. 33.

première et de la troisième personne ne peut se résorber que par le suicide, reporté au-delà de la clôture textuelle. La narratrice d'*États du lieu*, dans sa lutte contre l'immobilité et la matérialité auxquelles la condamne la réalité, élit quant à elle la fiction comme espace de fuite. Cette quête d'un ailleurs s'avère, pour elles comme pour bien d'autres personnages de récits, une recherche identitaire. Dans *Sept roses pour une boulangère* par exemple, de Négovan Rajic, le personnage principal quitte son pays natal afin d'échapper à l'avenir auquel il est inextricablement lié. Devenu hère à Paris, il tente de découvrir dans ce qu'il nomme une « agitation insensée⁸ » le fondement de son existence. C'est également à un exil que se livre la narratrice de *La vallée des épilobes*⁹, qui s'isole dans une vallée reculée pour mener à terme sa quête existentielle : grâce à l'art et à quelques personnes qu'elle croise, elles-mêmes en recherche identitaire, elle parvient à se libérer des angoisses qui l'empêchent d'être entière. Enfin, *Blanche forcée* de Victor-Lévy Beaulieu¹⁰ met en scène une jeune femme qui se sent dépossédée d'elle-même depuis qu'elle vit avec son amoureux, dans les traits de qui elle retrouve un père abuseur et une mauvaise mère. Dans sa tentative d'exorciser le passé, elle entraîne son ami dans une course qui les mènera à l'île d'Anticosti, où ils s'étaient connus trois ans plus tôt.

Des personnages toujours en constitution

Ces personnages souhaitent, à travers leur quête identitaire, maîtriser leur vie et choisir leur avenir. La narratrice de *Que ferons-nous...* veut voir le suicide comme un passage vers un autre monde. La narratrice d'*États du lieu* rejette pour sa part la matérialité inhérente à la réalité, en faisant de la fiction le lieu de son épanouissement. Ce déni d'une finalité habituelle leur permet d'être seules garantes de leur avenir, et le hors-temps dans lequel elles se plongent semble le lieu idéal pour cette prise en charge. En effet, l'inscription dans une temporalité conduit inévitablement l'être humain à la mort, le liant ainsi à sa finalité¹¹. La plongée dans un hors-temps, plus que la promesse d'une forme d'éternité, lui ouvre l'espace nécessaire à sa constitution en tant que sujet libre et volontaire. Alors qu'être dans le temps serait la position du sujet constitué, prêt en quelque sorte à affronter la fin, être hors du temps serait celle du sujet qui cherche à se définir. Cette attitude face au temps s'avère emblématique des sujets des récits littéraires, qui mettent souvent en scène un *je* en quête d'une identité, comme c'est le cas des narratrices étudiées ici. La quête identitaire étant si étroitement liée

8. Négovan Rajic, *Sept roses pour une boulangère*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1987, p. 60.

9. Rose-Hélène Tremblay, *La vallée des épilobes*, Rimouski, Éditeq, 1990.

10. Victor-Lévy Beaulieu, *Blanche forcée*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Ses voyages », 1976.

11. Voir au sujet de cette inscription du sujet dans une temporalité l'article « Temps » de *La philosophie*, Paris, Les Dictionnaires Marabout Université, coll. « Savoir moderne », 1972, p. 700-701.

à la non-finitude, il n'est pas surprenant que les récits littéraires en soient les lieux privilégiés, le théâtre de nombreuses errances qui situent des personnages dans un mouvement perpétuel où les frontières du temps et de l'espace sont sans cesse repoussées. Je pense ici à *La poursuite*¹², de Dominique Blondeau, à *Voyage en Irlande avec un parapluie* et *Le pont de Londres*¹³, de Louis Gauthier, à *La vallée des épilobes*, de Rose-Hélène Tremblay.

La constitution du sujet ne serait-elle pas la source du paradoxe de la finitude fondé sur l'exigence et l'impossibilité de la fin au sein d'un même texte? Afin de se définir, le sujet doit s'inscrire dans une temporalité, comme le soutient Frank Kermode dans *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*: «Men, like poets, rush "into the midst", *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems¹⁴.» Ainsi, la perspective d'une fin donne sens à l'activité du sujet: le projet qui l'habite et son éventuelle réalisation apportent une signification et un équilibre à sa vie. De ce point de vue, «[s]triving towards an end is better than having actually achieved it¹⁵», selon Iddo Landau dans «The Paradox of the End», bien qu'on doive tenter de parvenir à la fin, puisque c'est là que réside le sens de toute activité. La solution à ce paradoxe loge, selon Landau, dans le compromis entre la résolution et la non-résolution: «We should try, then, both to realize and not to realize our goals¹⁶.» Le personnage de récit repousserait ainsi la fin, car il se situerait dans un processus de saisie de lui-même, essentielle à sa recherche identitaire: son errance, en plus de lui permettre ultimement d'approcher du sens, serait en elle-même sens pour lui et, de cette façon, participerait étroitement à sa constitution. Cette recherche constante du sens contribue à faire du récit littéraire un genre de l'exploration intérieure.

-
12. Dominique Blondeau, *La poursuite*, Montréal, Québec/Amérique, coll. «Littérature d'Amérique», 1986.
 13. Louis Gauthier, *Voyage en Irlande avec un parapluie*, Montréal, VLB éditeur, 1984; *Le pont de Londres*, Montréal, VLB éditeur, 1988.
 14. Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 7. «Les hommes, comme les poètes, sont projetés dans le "tourbillon des choses", *in medias res*, dès qu'ils naissent; ils meurent également *in mediis rebus*, et pour rendre significatif leur passage sur terre, ils doivent établir des concordances fictives entre les origines et les fins, de telle façon qu'ils donnent sens à la vie et à la poésie.» (Je traduis.)
 15. Iddo Landau, «The Paradox of the End», *Philosophy*, vol. LXX, n° 274, octobre 1995, p. 556. «Il vaut mieux poursuivre un but que de l'atteindre.» (Je traduis.)
 16. *Ibid.*, p. 557. «Nous devrions donc essayer à la fois de réaliser et de ne pas réaliser nos objectifs.» (Je traduis.)

Pour une poétique du récit littéraire

Les manifestations de la problématique de la fin dans le récit littéraire empruntent différents visages, qui s'avèrent assez récurrents pour soutenir son inscription dans une poétique du récit littéraire. Plusieurs récits versent ainsi dans un hors-temps relié au report de la fin : *Petites fins du monde*, de Geneviève Amyot, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, de Paul Chamberland, *Reliefs de l'arsenal*, de Roger Des Roches et *Danseuses-mamelouk*¹⁷, de Josée Yvon, sans doute en partie à cause de leur forte dimension poétique, sont dégagés de tout ancrage temporel. Les personnages de tels récits possèdent par conséquent la latitude nécessaire pour désigner, ou pour repousser, le commencement et la fin de leur propre aventure.

Cette plongée dans le hors-temps est souvent précédée de la nécessité d'une fin. La narratrice de *Petites fins du monde* de Geneviève Amyot refuse la rupture pourtant nécessaire du lien qui l'unit à ses enfants. L'interruption de l'allaitement, le départ du plus vieux pour l'école, le temps qui lui vole l'enfance de sa petite, tout, à ses yeux, l'arrache à cette communion parfaite. Impuissante, elle imagine un monde idéal où la symbiose avec les siens serait possible : « Tu m'envahiras totalement ; je serai parfaite. [...] Je te promets de ne jamais t'envoyer à l'école ¹⁸. » Lise Harou, dans son recueil *Parcours piégés*, explore les chemins obligés que sont la rupture amoureuse et la mort. Par-delà ces fins douloureuses se dessine la promesse d'un réconfort : « La plainte du violoncelle l'accompagnera jusque dans l'abîme et vraisemblablement au-delà ¹⁹. » Le récit *Blanche forcée* de Victor-Lévy Beaulieu se termine sur la détresse que Job J. Jobin ressent après le suicide de son amie ; il s'épuise à « [...] cour[ir] après son souffle de Blanche ²⁰ », dont il ne supporte pas la mort. Et c'est après sa propre mort que court Frank, dans *La poursuite* de Dominique Blondeau, lui aussi confronté au suicide de son amie Marie. Ces deux adolescents avaient entrepris ensemble une « poursuite » à travers la ville qu'ils habitaient, poursuite d'eux-mêmes et fuite des contraintes familiales et sociales. *La poursuite* est constituée de deux niveaux de récits. L'action du récit encadrant se situe dans la chambre d'hôtel où s'est réfugié le jeune homme, après la mort de Marie, pour à son tour s'enlever la vie. Frank possède le manuscrit de l'aventure qu'il a vécue avec Marie et qu'une amie a rédigé pour lui : ce manuscrit constitue le récit encadré de *La poursuite*. Qu'en adviendra-t-il ? C'est ce que se demande Frank

17. Geneviève Amyot, *Petites fins du monde*, Montréal, VLB éditeur, 1988 ; Paul Chamberland, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, Montréal, VLB éditeur, 1987 ; Roger Des Roches, *Reliefs de l'arsenal*, Montréal, L'Aurore, 1974 ; Josée Yvon, *Danseuses-mamelouk*, Montréal, VLB éditeur, 1982.

18. Geneviève Amyot, *op. cit.*, p. 35.

19. Lise Harou, *Parcours piégés*, Montréal, VLB éditeur, 1986, p. 96.

20. Victor-Lévy Beaulieu, *op. cit.*, p. 213.

lorsqu'il jette «[u]n dernier clin d'œil au manuscrit qui sera lu ou détruit après sa mort²¹»; on sait qu'il sera lu, puisqu'il est inséré dans le texte de Dominique Blondeau. Cette insertion établit un pont entre le monde fictionnel et celui du lecteur: l'activité lectorale, dont nous ne pouvons poser les limites, reporte l'histoire de Frank dans un ailleurs éventuel.

Les récits de Geneviève Amyot, de Lise Harou et de Dominique Blondeau mettent en évidence un trait récurrent de la manifestation de la dimension extratemporelle des récits: les personnages emploient le futur pour évoquer cet ailleurs, comme le fait la narratrice de *Que ferons-nous...* lorsqu'elle imagine son passage dans l'autre monde. Le futur, temps de la probabilité plus que de la certitude, je l'ai souligné, accentue le caractère hypothétique de ces portions de l'aventure des personnages; le hors-temps se révèle ainsi dans certains récits davantage une perspective — parfois même une fiction — qu'une réalité. En ce sens, l'ailleurs utopique qu'inventent les narratrices de *Que ferons-nous...*, *Parcours piégés* et *Petites fins du monde* contraste avec celui qu'exploreront les personnages de *Sept roses pour une boulangère* et *Blanche forcée*, qui s'incarnent dans un pays, une ville existant dans leur univers. Envisagés sous cet angle, des récits comme *États du lieu* et *La poursuite* s'avèrent particulièrement intéressants, car ils convoquent un ailleurs réaliste en même temps qu'utopique. Tous deux, en effet, sont construits autour de personnages continuellement en marche puisque la quête identitaire qu'ils mènent les conduit à arpenter sans fin l'espace qui s'offre à eux. Mais ils imaginent également un lieu virtuel, car la narratrice du récit de Lise Fontaine se projette constamment dans la fiction, alors que Frank, dans le récit de Dominique Blondeau, envisage la prise en charge de son aventure par une éventuelle activité lectorale.

Au sein de cette déroute temporelle, plusieurs personnages de récits perdent la perception de leurs frontières: leurs contours fugaces en font des êtres désincarnés, contribuant par leur évanescence à la mise en place d'un monde acculé à ses propres limites. Les récits de Geneviève Amyot, de Roger Des Roches, de Paul Chamberland, de Lise Harou et de Josée Yvon déjà mentionnés, auxquels on peut ajouter *Quand il pleut sur ma ville* de Pascal Sabourin, *Un amour libre* de Pierre Vadeboncoeur et *Du masculin singulier*²² de Hugues Corriveau, mettent en scène des personnages non nommés, dont les traits physiques se sont effacés avant même que soit entreprise la lecture de leur histoire.

Pas plus que tout autre genre, le récit littéraire ne peut prétendre à l'homogénéité. À l'horizon des multiples formes qui le constituent — récit

21. Dominique Blondeau, *op. cit.*, p. 109.

22. Pascal Sabourin, *Quand il pleut sur ma ville*, Sherbrooke, Naaman, coll. «Création», 1981; Pierre Vadeboncoeur, *Un amour libre*, Montréal, HMH, coll. «Sur parole», 1970; Hugues Corriveau, *Du masculin singulier*, Montréal, Les Herbes rouges, 1981.

d'enfance ou de voyage, journal intime, autobiographie fictive ou réelle, pure fiction — se profilent par ailleurs certains traits récurrents qui permettent de le caractériser et de le définir. Souvent mené à la première personne, le récit offre, dans plusieurs cas, l'espace nécessaire au déploiement d'une quête identitaire, d'un retour sur soi, bref, il est l'expression d'un sujet en voie de constitution. À ces traits l'on pourrait ajouter le positionnement particulier du personnage face au temps. En effet, le sujet en quête de soi et de sens a besoin pour se définir du temps, mais également de l'infini: atteindre la fin marquerait la cristallisation du sens, l'obligation pour le personnage de s'affirmer en tant que sujet constitué. Tel ne semble pas être l'apanage du personnage de récit, dont la recherche identitaire ne paraît jamais s'achever. Le déni d'une finalité imposée témoigne du désir du sujet de se soustraire aux déterminations du monde extérieur. Astucieux, le personnage de récit inscrit son ailleurs dans la non-finitude qui lui interdit de renoncer à lui-même, puisqu'il reconduit constamment la possibilité de la réalisation de sa quête.