

- NEPVEU, Pierre (1997), *Romans-Fleuves*, Montréal, Le Noroît.
- PARÉ, François (2001), « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Voix et images*, vol. XXVI, n° 2, p. 275-287.
- POPOVIC, Pierre (1992), *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, Éditions Balzac. (Coll. « L'univers des discours ».)
- POURBAIX, Joël (1987), *Dans les plis de l'écriture*, Montréal, Triptyque.
- POURBAIX, Joël (1989), *Le simple geste d'exister avec six tableaux de Michel Casavant*, Montréal, Le Noroît.
- POURBAIX, Joël (1992), *Voyages d'un ermite et autres révoltes*, Montréal, Le Noroît.
- POURBAIX, Joël (1999), *Les enfants de Mélusine*, Montréal, Le Noroît.
- POURBAIX, Joël (2001), *Disparaître n'est pas tout*, Montréal, Le Noroît.
- SANDRAS, Michel (1995), *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod.
- TADIÉ, Jean-Yves (1994), *Le récit poétique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- TREMBLAY, Martin-Pierre (1994), *Une année bissextile*, Montréal, Les Herbes rouges.

LA NARRATIVITÉ À L'ÉPREUVE DE LA DISCONTINUITÉ

Anne-Marie Clément

Dans le champ de la littérature des dernières décennies, l'idée d'un retour du récit fait régulièrement l'objet de discussions¹ et laisse présumer un certain consensus quant à l'existence du phénomène. Au Québec, Gilles Marcotte (1989) considère, qu'avec le roman des années 1980, on quitte l'ère du récit critique qui prend ses distances par rapport à l'histoire qu'il raconte, qui ne permet pas au lecteur de s'abandonner au cours du récit ni de croire à l'histoire racontée, pour entrer dans l'ère des best-sellers québécois². Lise Gauvin (1992), pour cette même période, parle de « l'âge de la prose » – âge par excellence du récit – qui vient succéder à « l'âge de la parole » dominé par le discours des poètes. Cet engouement pour le récit semble se poursuivre dans les années 1990. À cet égard, la popularité grandissante de la nouvelle³, l'importance du

1. Voir, par exemple les collectifs *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit* (Viart, 1998a) et *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain* (Baetens et Viart, 1999).

2. Dans cet article, il est notamment question des romans d'Yves Beauchemin, de Francine Noël et de Michel Tremblay.

3. Ce que la consultation des divers tomes du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* permet de constater. À partir des années 1970-1975 (Lemire, 1987), le conte et la nouvelle sont présentés dans une section à part, laissant deviner qu'il y a un renouveau d'intérêt pour ces genres

discours narratif en poésie contemporaine, l'essor du récit en tant que genre⁴, le regain d'intérêt pour le conte oral, etc. manifestent bel et bien un attrait pour le récit.

Ce retour du récit est, par ailleurs, accompagné de doutes et de questionnements. Il emprunte des détours qui l'éloignent d'une forme conventionnelle. Les récits inachevés, lacunaires, sans trajectoire précise, les récits pluriels et contradictoires sont le lot du roman contemporain et viennent attester que raconter ne va pas nécessairement de soi et que ce désir de raconter bute contre la fragilité même du récit. Le discours critique est émaillé d'expressions qui font foi de ce malaise : romans « du bricolage précaire et jamais assuré » (Briot, 1998), « récits incertains » (Charnet, 1999), « récits indécidables » (Blanckeman, 2000).

Une réflexion sur la narrativité contemporaine se doit donc de demeurer attentive à ce penchant narratif en même temps qu'aux difficultés qui l'accompagnent. Aussi, faut-il interroger les jeux du narratif à l'œuvre, porter attention à la forme et au contenu des récits, interroger le fait même de raconter, c'est-à-dire chercher à définir la place et le rôle dévolus au discours narratif dans le roman québécois contemporain.

J'ai choisi de retenir la notion de discontinuité dans l'analyse du corpus, jugeant que celle-ci constitue un paramètre majeur à considérer dans une réflexion sur la narrativité contemporaine. En effet, la discontinuité appartient à l'épistémè de la modernité et de la postmodernité en raison de son opposition à la continuité liée à

narratifs. L'augmentation du nombre de publication au fil des années est appréciable. Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* évalue à 60 le nombre de recueils publiés pour la période 1976-1980 (Dorion, 1994), et à 100, pour la période 1981-1985 (Dorion, 2003). Pour cette dernière période, l'apparition de nouvelles revues, maisons d'édition ou collections consacrées à la diffusion de la nouvelle et la publication de plusieurs anthologies et collectifs témoignent de la popularité grandissante des récits brefs.

4. À ce sujet, voir le dossier sur le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix préparé par Frances Fortier et Andrée Mercier (1998) dans *Voix et Images*.

l'idée classique de totalité et de complétude. Plusieurs termes qui lui sont apparentés – rupture, inachèvement, fragmentation, désordre, hétérogénéité, présence du pluriel – sont essentiels à la description et à la compréhension de larges pans de la littérature contemporaine et permettent de cibler le lieu d'une certaine sensibilité.

Je veux prendre pour postulat que la discontinuité observable dans une partie de la production romanesque actuelle est en soi une façon de figurer la difficulté de raconter selon le modèle conventionnel, qui s'appuie sur la cohérence, la complétude, la totalité. Par sa présence, la discontinuité est capable d'empêcher le récit canonique, sonnait l'échec de ce dernier par son refus de se conformer à ses présupposés. Par sa présence également, elle peut fabriquer un nouveau visage au récit, peut-être plus caractéristique de l'époque, de ses attentes et de ses préoccupations. D'un côté, elle remet en cause le récit téléologique, de l'autre, elle peut instaurer une possibilité de narrer autrement. C'est cet aspect particulier que le présent article explorera par l'examen des composantes⁵ d'une narrativité affectée par la discontinuité, pour tenter d'en saisir les principales modulations.

* * *

Pour l'établissement de mon corpus, j'ai sélectionné, parmi les romans québécois des années 1990, quelques œuvres qui se distinguent par une discontinuité formelle liée à une segmentation⁶

5. Le *Dictionnaire des termes littéraires* définit la narrativité comme l'interaction de quatre composantes principales : « communication (un narrateur rapporte quelque chose au lecteur ou à l'auditeur), pertinence (les événements dont il est question sont considérés comme intéressants), cohérence (ils sont liés entre eux par des rapports logiques) et progression temporelle (les faits évoqués s'ordonnent chronologiquement) » (Gorp, 2001 : 322).

6. La segmentation est ici entendue dans le sens établi par Jean-Michel Adam (1990), soit toute unité visible ou lisible qui propose une certaine organisation du texte : changement de chapitre ou de paragraphe, titre, intertitre, mise en vers, mise en page, marque typographique, etc.

discours narratif en poésie contemporaine, l'essor du récit en tant que genre⁴, le regain d'intérêt pour le conte oral, etc. manifestent bel et bien un attrait pour le récit.

Ce retour du récit est, par ailleurs, accompagné de doutes et de questionnements. Il emprunte des détours qui l'éloignent d'une forme conventionnelle. Les récits inachevés, lacunaires, sans trajectoire précise, les récits pluriels et contradictoires sont le lot du roman contemporain et viennent attester que raconter ne va pas nécessairement de soi et que ce désir de raconter bute contre la fragilité même du récit. Le discours critique est émaillé d'expressions qui font foi de ce malaise : romans « du bricolage précaire et jamais assuré » (Briot, 1998), « récits incertains » (Charnet, 1999), « récits indécidables » (Blanckeman, 2000).

Une réflexion sur la narrativité contemporaine se doit donc de demeurer attentive à ce penchant narratif en même temps qu'aux difficultés qui l'accompagnent. Aussi, faut-il interroger les jeux du narratif à l'œuvre, porter attention à la forme et au contenu des récits, interroger le fait même de raconter, c'est-à-dire chercher à définir la place et le rôle dévolus au discours narratif dans le roman québécois contemporain.

J'ai choisi de retenir la notion de discontinuité dans l'analyse du corpus, jugeant que celle-ci constitue un paramètre majeur à considérer dans une réflexion sur la narrativité contemporaine. En effet, la discontinuité appartient à l'épistémè de la modernité et de la postmodernité en raison de son opposition à la continuité liée à

narratifs. L'augmentation du nombre de publication au fil des années est appréciable. Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* évalue à 60 le nombre de recueils publiés pour la période 1976-1980 (Dorion, 1994), et à 100, pour la période 1981-1985 (Dorion, 2003). Pour cette dernière période, l'apparition de nouvelles revues, maisons d'édition ou collections consacrées à la diffusion de la nouvelle et la publication de plusieurs anthologies et collectifs témoignent de la popularité grandissante des récits brefs.

4. À ce sujet, voir le dossier sur le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix préparé par Frances Fortier et Andrée Mercier (1998) dans *Voix et Images*.

l'idée classique de totalité et de complétude. Plusieurs termes qui lui sont apparentés – rupture, inachèvement, fragmentation, désordre, hétérogénéité, présence du pluriel – sont essentiels à la description et à la compréhension de larges pans de la littérature contemporaine et permettent de cibler le lieu d'une certaine sensibilité.

Je veux prendre pour postulat que la discontinuité observable dans une partie de la production romanesque actuelle est en soi une façon de figurer la difficulté de raconter selon le modèle conventionnel, qui s'appuie sur la cohérence, la complétude, la totalité. Par sa présence, la discontinuité est capable d'empêcher le récit canonique, sonnait l'échec de ce dernier par son refus de se conformer à ses présupposés. Par sa présence également, elle peut fabriquer un nouveau visage au récit, peut-être plus caractéristique de l'époque, de ses attentes et de ses préoccupations. D'un côté, elle remet en cause le récit téléologique, de l'autre, elle peut instaurer une possibilité de narrer autrement. C'est cet aspect particulier que le présent article explorera par l'examen des composantes⁵ d'une narrativité affectée par la discontinuité, pour tenter d'en saisir les principales modulations.

* * *

Pour l'établissement de mon corpus, j'ai sélectionné, parmi les romans québécois des années 1990, quelques œuvres qui se distinguent par une discontinuité formelle liée à une segmentation⁶

5. Le *Dictionnaire des termes littéraires* définit la narrativité comme l'interaction de quatre composantes principales : « communication (un narrateur rapporte quelque chose au lecteur ou à l'auditeur), pertinence (les événements dont il est question sont considérés comme intéressants), cohérence (ils sont liés entre eux par des rapports logiques) et progression temporelle (les faits évoqués s'ordonnent chronologiquement) » (Gorp, 2001 : 322).

6. La segmentation est ici entendue dans le sens établi par Jean-Michel Adam (1990), soit toute unité visible ou lisible qui propose une certaine organisation du texte : changement de chapitre ou de paragraphe, titre, intertitre, mise en vers, mise en page, marque typographique, etc.

prononcée du texte. Cette prédilection pour une accentuation du découpage du texte romanesque est suffisamment répandue et elle constitue vraisemblablement une particularité – ou à tout le moins une tendance – de l'écriture romanesque actuelle. Les romans sont donc caractérisés par une segmentation ostensible qui s'écarte de la norme du roman : nombreux chapitres très courts parfois regroupés en sections et parfois titrés⁷. D'autres présentent une segmentation soulignée par des différences typographiques entre les sections ou les chapitres, segmentation qui vient appuyer l'isolement de personnages, de destins, de temps qui se trouvent ainsi cloisonnés⁸. Certains romans accentuent davantage le découpage du texte romanesque, faisant appel à d'autres formes génériques : tel est le cas dans le roman par fragments⁹ : *Quoi, déjà la nuit ?* de Paul Chanel Malenfant (1998) ou encore, dans le roman construit comme un recueil : *Frontières ou tableaux d'Amérique* de Noël Audet (1995) et *Les miroirs d'Éléonore* d'Hélène Rioux (1990).

* * *

On aura compris que l'utilisation faite du terme « récit » ne renvoie nullement à une quelconque acception générique. Le récit est ici employé dans le sens large d'une forme type d'énoncé,

7. À titre d'exemples : on trouve 70 chapitres de 1 à 3 pages dans *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte (1991), 50 chapitres répartis dans 8 sections titrées dans *1999* de Pierre Yergeau (1994), 48 chapitres, généralement de 1 ou 2 pages, dans *Dessins et cartes du territoire*, 25 chapitres titrés dans *Chat sauvage* (1998) ainsi que dans *La tournée d'automne* (1993) de Jacques Poulin.

8. Notamment dans *Dessins et cartes du territoire* de Pierre Gobeil (1993), *Presque rien* de Francine d'Amour (1996), *L'hiver de pluie* de Lise Tremblay (1990) et *Le passé composé* de Michèle Mailhot (1990).

9. Le roman par fragments n'est pas fréquent. Mentionnons *Pas pire* de l'auteure acadienne France Daigle ([1998] 2002), repris chez Boréal, ainsi que *La maraude* de Kristjana Gunnars ([1989] 1995), Islandaise d'origine vivant au Canada. Ce roman constitué de 167 fragments numérotés est paru en traduction chez Leméac.

produit d'un discours réglé – le discours narratif –, possédant son mode de structuration spécifique sur le plan du contenu comme sur le plan de l'expression. Le modèle de mise en intrigue du récit, amplement commenté par Ricœur (1983) et récupéré dans la linguistique textuelle de Adam (1990), est le modèle canonique¹⁰ qu'on associe spontanément au récit conventionnel. Ricœur (1991) a montré combien ce modèle est lié aux notions de totalité (formée d'un début, d'un milieu et d'une fin) et de complétude (« l'unité de composition qui exige que l'interprétation d'une partie soit subordonnée à l'interprétation du tout »). Le récit est téléologique et, en quelque sorte, réversible (la fin se lisant dans le commencement et le commencement dans la fin) contrairement au temps et à l'histoire qui ont un caractère irréversible. La mise en intrigue assure donc le passage d'une suite linéaire et temporelle de moments au récit possédant un début, un milieu et une fin :

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés (Ricœur, 1983 : 104).

Le récit totalisant demande un point final d'où tout le récit peut être englobé, point d'où tout se comprend. Or, ce point final panoramique est remis en cause par les romans de la discontinuité. Le

10. Idéal canonique qui ne manque pas d'être transgressé, et ce, bien avant l'avènement du roman contemporain. Citons, comme exemples, tout autant canoniques, la contestation de la forme conventionnelle du roman chez Denis Diderot et Laurence Sterne.

choix de raconter des épisodes suffisamment autonomes privilégie une logique de la succession plutôt que de la configuration. Alors que la configuration propose une synthèse où importe la clôture de l'histoire, la simple succession peut occulter ce type d'injonction, oublier quelque peu les notions de complétude et de totalité d'un récit plus conventionnel pour retenir d'autres options : le **décousu** d'une histoire faite d'une succession d'événements ou de moments, le **désordre** d'une histoire défaillante sur le plan de l'organisation logique ou chronologique, voire l'**éclatement** de l'histoire remplacée par un collage de plusieurs histoires ou de fragments d'histoires. Ce sont là les quelques modulations d'une narrativité « entravée et renouvelée » par la discontinuité que j'ai observées dans les œuvres à l'étude. Ces trois orientations seront examinées tour à tour dans les rubriques suivantes : les chroniques du « presque rien », les récits du désordre et, enfin, les multiples récits.

CHRONIQUES DU « PRESQUE RIEN » (S'ACCORDER À LA PETITE HISTOIRE)

Plusieurs romans montrent un intérêt pour le contingent, le « presque rien¹¹ » et proposent une chronique du quotidien qui s'écrit au fil du temps : par exemple, le quotidien pas à pas d'une femme qui erre dans les rues de Québec durant « un hiver de pluie » (Tremblay, 1990) ou celui d'Albanie et de sa fillette au cours d'une année (Turcotte, 1991) ou, encore, la succession des lieux où s'arrête le chauffeur du bibliobus en tournée (Poulin, 1993). C'est donc une accumulation de petits faits, gestes et réflexions qui ouvre sur l'ordinaire et l'intimité d'une vie privée.

11. *Presque rien* est le titre du roman de Francine D'Amour où la narratrice relate « les événements de cette journée au cours de laquelle rien ne me sera arrivé// presque rien » (1996 : 271).

CHANGEMENT DE PERTINENCE

Ces récits du « presque rien » n'ont pas la forme rassurante d'un récit où le sens est maîtrisé et ils viennent accompagnés de doutes. Bien souvent, la mise en question du récit est thématisée, débattue par les instances de la communication interne : personnages et narrateurs font de nombreuses allusions aux difficultés de raconter. Dans *Le passé composé* (Mailhot, 1990), l'acte de raconter est interrogé à travers le projet d'écriture de la narratrice-écrivaine qui explore divers genres dans des cahiers d'écriture distincts – journal d'écriture, cahier de poèmes, cahier de fictions narratives, etc. Celle-ci, après avoir tenté puis écarté différentes formes, dont les formes narratives du roman ou de la nouvelle, et après avoir exploré plusieurs aspects de l'écriture narrative (narration à la première ou à la troisième personne, réalité ou fiction, sélection des événements, construction du personnage, etc.), choisira – et ce sera la conclusion du roman – une forme d'écriture qui conjoint discours narratif et discontinuité. La chronique des petits faits sera la forme choisie : « Plus que des notes : une vraie compilation des faits et gestes des écrivains que je rencontrerai. [...] Je vais faire œuvre d'historienne, de mémorialiste, ce sera ma petite histoire des grands écrivains prise sur le vif, au jour le jour » (1990 : 194).

Si le roman de Michèle Mailhot se rattache à la tradition d'une écriture réflexive, présente dans la littérature québécoise dès les années 1960, et s'inscrit parmi les romans qui s'intéressent d'abord à « suivre le mouvement d'une écriture » (Marcotte, 1992 : 40), dans les autres romans du corpus, c'est plus directement la narrativité, plutôt que l'écriture, qui fait l'objet d'un questionnement. « [L]'auteur moderne est constamment obligé de recréer la possibilité de narrer », écrit Bürger (1994 : 348) à propos des auteurs du début du xx^e siècle. L'assertion vaut certainement pour nombre de romanciers actuels. Dans le corpus des romans de la discontinuité, la pertinence de l'acte de raconter est en effet remise en cause. Ces récits qui n'ont pas l'assurance du récit conventionnel interrogent leur propre légitimité : « je n'ai pas d'histoire mon cher docteur je n'en ai jamais eu et je désespère d'en avoir une

avant de mourir », affirme la narratrice de *Presque rien* (D'Amour, 1996 : 31) qui, devant le caractère banal de sa vie, doute de la capacité de raconter. On connaît les affinités du récit avec le surprenant ou l'exceptionnel¹² puisque, bien souvent, le récit sert à cela, donner une forme qui rende compréhensible le surprenant ou l'exceptionnel. Mais lorsque seul l'ordinaire advient, que peut signifier raconter ? Ét, comment raconter la banalité ? C'est précisément sur ce doute quant à la possibilité de faire un récit que se construit *Presque rien*.

La présentation en alternance du déroulement de la journée pour Dominique Légaré et pour ses voisins établit un contraste entre les deux « histoires ». La narration hétérodiégétique de la journée des voisins est présentée dans un récit capable d'offrir des intrigues : Que va-t-il advenir de Petit Lou ? Sera-t-il noyé dans sa baignoire ? Le libraire va-t-il kidnapper une fillette du voisinage ? Toutes ces tensions seront désamorçées et la journée se terminera sans grand drame, puisque *presque rien* ne sera arrivé. Tout au moins, la narration aura donné un récit, puisqu'il y a présence d'événements remarquables – par ailleurs plutôt imaginés que réels. C'est justement ce qui manque tant à Dominique Légaré. Celle-ci, prisonnière de son soliloque (narration homodiégétique), reste en dehors de l'« histoire », condamnée à épier l'histoire des autres. Sa vie ne peut pas être moulée sur la forme du récit véritable, puisqu'elle est celle « à qui rien n'arrive jamais » (1996 : 21). Reste la chronique pour restituer la banale réalité, pour donner forme à ce qui est ressenti comme un cruel manque.

*
* * *

Les enfants, dans *Dessins et cartes du territoire*, qui ressassent les mêmes souvenirs depuis le départ du grand frère, doutent aussi de l'existence d'un récit qui saurait rendre compte de leur expérience :

12. À ce sujet, on peut consulter les travaux de Jerome Bruner (1997).

Somme toute, une route, des dessins, un grader, il n'y a pas là de quoi inventer une histoire ? Nous ne pouvons pas pousser un cri.

Somme toute, une maison avec un ruisseau, un bac et des bouts de films ne sont guère plus que ce que l'on retrouve partout ailleurs et ce ne sont pas des éléments qui valent la peine d'être mis ensemble et d'être racontés. Tout est toujours à recommencer (Gobeil, 1993 : 130).

Leur immense désarroi tient au fait que leur propre histoire ne coïncide pas avec les histoires qu'ils connaissent (les films de Walt Disney), qu'elle n'obéit à aucun modèle connu :

Dans toutes les histoires que nous connaissons, quelque'un partait, souvent on voyait des gens s'embrasser sur le quai d'une gare, et puis, après un laps de temps, on revenait un matin, sur le quai de la même gare. [...] Alors imaginez combien nous avons été perdus dans cette histoire qui ne ressemblait pas aux autres (1993 : 11).

Les enfants attendent le retour du grand frère comme ils attendent la fin de l'histoire. Et, pour meubler leur attente, ils reprennent sans cesse le récit des mêmes fragments du passé : « [...] nous nous en tenons aux répétitions, en croyant encore qu'à force d'aligner les mots, les prières et les photos... » (1993 : 103). La répétition des mêmes faits qui ne peut certes contribuer à la progression de l'histoire, permet cependant de garder la parole vive, de ne pas faire silence et de dire, sinon un récit, à tout le moins une prière. Aux enfants narrateurs, elle permet également de maintenir le contact – fut-il imaginaire – avec le frère narrataire.

Dans ce roman – comme dans *Presque rien*, mais pour des raisons différentes –, le manque ressenti du côté du récit d'événements (chez D'Amour, il n'y a pas d'événement exceptionnel à raconter ; ici, le récit ne connaît pas de fin et semble sans issue) est rapporté et, en quelque sorte, remplacé par l'acte d'énonciation où une ou des voix s'alimentent à des fragments de récits et laissent deviner, en sourdine, le « mal du récit » – comme on dirait le « mal

du pays » – des narrateurs. Ces défaillances de l'énoncé narratif modèlent l'acte d'énonciation : la narration se sert de la réitération et expose des fragments de récits, sortes de rappels nostalgiques du récit canonique, de l'absence et du manque de récit téléologique. De la sorte, elle confie à la discontinuité narrative la tâche de traduire le manque et l'absence existentiels par les manquements du récit.

LA SUCCESSION DES MOMENTS

Dans la chronique du « presque rien », les récits reposent donc sur une succession d'épisodes de nature et d'importance semblables dans le déroulement de l'histoire. Cependant, tous ne désespèrent pas de l'absence d'un événement révélateur central ou d'un retournement de situation. Tous ne connaissent pas la nostalgie du récit canonique. Certains romans semblent y avoir trouvé une nouvelle cadence, une nouvelle pertinence. La suite discontinue de moments permet de libérer chaque événement des lois du récit, le laisse libre de signifier sans avoir recours à la totalité du récit. L'instant plus que la durée caractérise la temporalité des récits et la narration, le plus souvent contemporaine de l'action, introduit un narrateur d'abord soucieux de faire le compte rendu des gestes anodins et routiniers du quotidien, s'attardant à ces menues activités qui scandent le temps. Tel est le cas chez Poulin :

Il fit chauffer de l'eau dans une casserole pour faire des pâtes. Ensuite il se mit sous la douche. Au bout d'un moment, il en sortit les cheveux dégoulinant de mousse, et il jeta une poignée de spaghettis dans l'eau qui bouillait. Il nota l'heure puis se remit sous la douche. Après s'être rincé les cheveux, il sortit une nouvelle fois pour regarder si l'eau des pâtes n'était pas en train de déborder. Elle ne débordait pas mais, à tout hasard, il ajouta une noisette de beurre dans la casserole. Il retourna dans la douche pour se sécher (1993 : 17).

Tout au long du roman, les actions très simples sont décrites – ou peut-être faudrait-il dire déclinées. Une structure énumérative

(Brochu, 1996) vient partiellement remplacer la structure narrative. Le caractère routinier des activités quotidiennes est rendu par une routine dans la notation : menu des repas précisé à plusieurs reprises, histoire répétée des arrêts du bibliobus avec l'attente, l'arrivée du responsable des livres, la remise des livres lus, l'emprunt de nouveaux livres, etc. En forçant le lecteur à regarder de près chaque repas, chaque échange de livres¹³, Poulin assure aux objets et aux gestes leur caractère d'unicité et, par effet de retour, le caractère d'unicité du moment présent. Du découpage du temps en multiples présents chaque fois « renouvelés » émerge donc une sensibilité nouvelle liée au temps pris sur le vif : ces événements qui seraient jugés sans importance dans une narration adoptant un point de vue rétrospectif se trouvent une nouvelle légitimité : ils s'imposent, à tour de rôle, à titre d'événement unique dans une narration qui s'accroche à l'immédiateté du présent.

Bien que les romans de Poulin permettent de parler d'une structure énumérative et d'une intrigue ténue, on ne peut mettre en doute l'importance de la narration et le plaisir manifeste de raconter chez cet auteur. S'il manifeste quelque méfiance à l'égard du récit conventionnel, c'est par voie de détournement ironique et amusé. Ainsi la fin de *La tournée d'automne* ne rappelle-t-elle pas les romans qui savent se terminer par un mariage dans un décor de rêve ? Peut-on vraiment encore finir un roman, surtout une chronique du « presque rien », de cette façon ? Poulin le fait, réunissant une quasi-demande en mariage et un coucher de soleil sur le fleuve (et même un « diamant » pourrait-on ajouter) dans les deux dernières pages de son roman :

[le Chauffeur vient d'inviter Marie à l'accompagner dans sa prochaine tournée du bibliobus]
S'essuyant les yeux du revers de la main, elle demanda :

13. La mise en scène qui permet aux objets et aux humbles gestes du quotidien d'être notés sert très bien la propension de Poulin à nommer les livres, les auteurs, façon d'honorer l'unicité de chaque œuvre, d'en affirmer l'identité, pur plaisir de la nomenclature qui rejoint peut-être un travail de généalogie de ses filiations littéraires.

Pour le meilleur et pour le pire ?

C'est ça, dit-il avec un petit sourire.

Ma réponse est oui, dit-elle. [...]

Pendant qu'ils étaient accoudés au garde-fou, le soleil se coucha derrière eux et ils furent enveloppés par la grande ombre du Cap Diamant (1993 : 207-208).

De fait, les narrateurs de Poulin et avec eux le lecteur s'interrogent : Si on ne peut se passer des récits, que faut-il en attendre ? Pourquoi raconter tout de même ? Le narrateur de *Chat sauvage*, tel un détective, cherche à percer l'histoire du vieux monsieur et celle de la jeune fille. Mais les histoires demeurent irrésolues. Et quand il risque une interprétation, celle-ci est souvent erronée : « [J]e m'étais trompé sur toute la ligne » (1998 : 55), dira-t-il après avoir mal interprété une scène dans un autobus¹⁴. Le récit échapperait-il au narrateur ? Le narrateur serait-il devenu celui qui se trompe d'histoire ? Par ailleurs, si l'interprétation est parfois fautive, si la vérité du récit reste introuvable, il semble exister d'autres raisons de raconter, comme en font foi ces paroles du narrateur : « en lui racontant quelque chose, je pouvais suivre sur son visage, [...] les émotions qui affleuraient sous mes paroles, et cela me permettait déjà de distinguer l'important de l'accessoire » (1998 : 49). Aux yeux de ce narrateur, un récit, pour être réussi, doit émouvoir. Il doit être une émotion ressentie et non un programme narratif

14. Voici le texte au complet : « Devant moi étaient assis deux jeunes gens qui n'avaient pas plus de vingt ans. Le garçon avait un baladeur et, de temps en temps, il enlevait un écouteur et alors la fille, appuyant sa tête sur l'épaule de son ami, écoutait la musique en même temps que lui. J'étais curieux de savoir quelle musique leur plaisait tant. Il me semblait entendre une voix rythmée avec des accents qui faisaient penser à du rap. Quand le garçon enleva l'écouteur, je me penchai en avant comme pour rentrer le bas de mon jean dans mes bottes d'aviateur. Alors je constatai que ce qu'ils écoutaient avec tant de ferveur n'était pas de la musique, mais plutôt des poèmes, en langue espagnole, de Federico Garcia Lorca. En plus, celui que j'avais pris pour un garçon était une fille et vice versa : je m'étais trompé sur toute la ligne » (p. 55).

réalisé. Sorte de métaphore du désir, il permet de créer un lien, d'établir une communication entre le narrateur et son interlocuteur.

* * *

Dans *Le bruit des choses vivantes* (Turcotte, 1991), Albanie s'applique également à tout noter et à être pleinement consciente du moment, puisque c'est la seule façon d'habiter le temps, de se l'approprier par la narration qu'elle en fait. Chaque court chapitre est un épisode du quotidien et la juxtaposition des présents instaure une temporalité, voisine en cela de celle du journal intime, associée à la narration au jour le jour. C'est un récit en cours qui suit l'ordre du temps chronologique.

En adoptant la forme d'une énumération d'actions, ces récits se tournent vers un autre mode de production du sens. En effet, la narration à chaud d'actions produit un discours narratif qui s'énonce sans être programmé par sa fin, ce qui a des incidences sur la nature de la cohérence du discours. Ce type de narration ressemble à ce que Roger Odin (2000) appelle « narrativisation » et commande une autre approche du sens comme l'illustre l'exemple du compte rendu en direct d'images télévisées que l'auteur propose :

le présentateur, faute d'avoir le contexte qui lui permettrait de comprendre ce qui se passe, est contraint de se contenter d'énumérer des actions qu'il voit se dérouler sur son moniteur : un char avance, des hommes courent, etc. Il serait inexact de dire qu'il ne comprend rien, mais il est évident qu'il ne comprend pas vraiment ce qui se passe (2000 : 29).

Ainsi, raconter avec cette part d'incompréhension, c'est accepter de compromettre la cohérence du récit totalisant. Le roman de Turcotte est une illustration d'un tel parti pris. La narratrice, Albanie, saisit le monde au moyen des histoires qu'elle capte. Il n'y a pas une, mais plusieurs histoires : histoires du quotidien, le sien et celui des autres, rêves, histoires publiques entendues à la

télévision, lues dans les journaux, etc. Ce sont en somme les données compilées d'une chronique de l'état du monde qu'Albanie accumule : « [J]e passe mon temps à tout observer et tout demeure en moi. C'est une forêt si dense, Maria. Et elle demeure en moi » (1991 : 109). Les histoires sont le dépôt de savoirs plus intimes aussi : les rêves racontés, les histoires qu'invente Maria donnent accès à la conscience de soi et de l'autre, à la constitution de l'identité.

Témoin, Albanie rapporte ces histoires. Mais elle veut aussi se constituer un monde compréhensible. Elle se fait la narratrice d'un récit qu'elle invente au fil du quotidien en tâchant de relier les histoires (événements, images) entre elles : « Si je récapitule bien, si je suis capable de faire qu'une image touche une autre image, ça pourrait finir par faire une fameuse histoire pour Maria » (1991 : 91). Pour Albanie, raconter signifie faire des liens, composer avec le pluriel des « petites histoires », raconter une histoire en cours faite du *bruit des choses vivantes*, et donc jamais terminée, un processus bien plus qu'un résultat, une énonciation en acte plus qu'un récit achevé. Les « petites histoires » que rapporte la narratrice ne sont pas liées par une relation logique mais, plutôt, s'additionnent. Pour Albanie, le sens – problématique – loge dans les liaisons entre les histoires : « C'est toujours le même problème, les liens, les liens que nous ne pouvons pas faire, et que nous devons faire entre les choses, entre l'assassinat lent, profond, et la vie qui est une promesse faite à ma petite Maria » (1991 : 120). Le sens ne vient pas d'une démonstration dont il s'agirait de suivre les développements, d'une « grammaire » du récit qui viserait l'atteinte de la forme réussie, achevée du « récit ». Ici, le récit ne conclut pas, ne démontre pas quelque chose ; plutôt, il montre diverses facettes du monde. Le pluriel des « petites histoires » conduit donc à un mode de raisonnement différent : un raisonnement par association. De ce point de vue, il n'y a pas de cohérence présupposée tel que le propose le mode de compréhension du récit téléologique. C'est la compréhension par analogie plutôt que par la syntaxe du récit qui est privilégiée.

Une perspective cognitive (plutôt qu'une perspective logico-linguistique) permet de rendre compte d'un tel projet narratif¹⁵. Dans cette perspective, l'accumulation, la mise en parallèle, mais aussi la transmission des récits font sens : réappropriation du temps chronologique pour le verser dans un temps « intime » nécessaire à la construction de l'identité et à la transmission de la mémoire. Les histoires servent à la fois aux modalités d'une **compréhension narrative** qui se sait imparfaite, d'une **constitution de la mémoire** (et donc d'une temporalité) qui permet – *malgré tout*, c'est-à-dire malgré la fragmentation du temps – de se situer dans le temps, et d'une **transmission** qui s'accomplit par la communication des récits. L'acte de raconter (mis en récit dans ce roman) emprunte toutes ces avenues.

LES RÉCITS DU DÉSORDRE : TEMPS ARRÊTÉ, TEMPS DÉRÉGLÉ

Les romans dont il a été question jusqu'à maintenant adoptaient le temps linéaire de la narration du quotidien. Mais le décousu des épisodes peut donner lieu à une désorganisation beaucoup plus grande et entraîner une temporalité problématique où la progression temporelle (et donc sa cohérence) est remise en question. Pour illustrer les représentations de temps désorganisés,

15. Jean-Guy Meunier a décrit, au moyen de six fonctions cognitives, le récit qui émerge « comme un mode *d'adaptation et d'assimilation* de l'agent cognitif à son environnement » (1993 : 491). Le récit y est vu comme le dépôt de représentations englobantes et intégratives de perceptions complexes (les fonctions perceptives) ; de gabarits de stratégies d'actions (les fonctions praxiologiques) et des normes auxquelles ces gabarits seraient soumis (les fonctions de contrôle) ; d'hypothèses et de croyances pertinentes sur le monde (les fonctions épistémiques). En plus de servir à représenter l'environnement, le récit sert à la constitution du sujet de la représentation, c'est-à-dire à la construction de la conscience de soi (les fonctions ipséiques). Outre ces cinq fonctions, l'agent cognitif doit posséder des fonctions d'apprentissage (les fonctions didactiques) « qui sont en mesure de réaliser, étape par étape, l'adaptation du système à son environnement » (p. 498).

j'ai retenu les romans *1999* de Pierre Yergeau (1994) et *Quoi, déjà la nuit ?* de Paul Chanel Malenfant (1998).

1999 relate quelques moments de la vie de Charles Hoffen, de sa fille Laure et de son ex-épouse Anna. Ces personnages se rencontrent peu, chacun étant isolé dans ses pensées. Le roman consiste en une juxtaposition de scènes où les actions, souvent sans lien de causalité, semblent participer à la caractérisation des lieux et des êtres plutôt qu'à la trame événementielle, et où les personnages, solitaires, semblent faire partie du décor. Selon les chapitres, la narration fait découvrir le point de vue de l'un ou de l'autre des trois protagonistes. En raison de la très grande fragmentation du récit, de l'opacité du monde représenté et de l'in vraisemblance temporelle, la notion de déroulement (progression temporelle ou logique causale) paraît bien peu appropriée. Ainsi, à l'intérieur des chapitres, des microrécits issus d'un espace imaginaire onirique s'insinuent dans la narration selon le mode de l'interférence. Ce sont des récits parallèles qui ne mènent ni à la compréhension ni à la fusion des mondes mis en présence. La répétition « imparfaite » d'épisodes introduit des variations de contenu et ébranle la possibilité d'une version unique du récit, voire la validité du récit en tant que version unique. L'absence de balises temporelles ne permet pas de préciser la durée ou le moment de certains épisodes. Mais surtout, une coupure magistrale va mettre fin à la possibilité d'une temporalité continue et linéaire, va imposer l'idée d'un hors-temps et interdire toute reconstruction temporelle cohérente, puisque le séjour de Charles, à l'hôtel souterrain Pallazio, n'existe pas des points de vue de Laure et d'Anna : dans leur récit, cet épisode temporel est celui du décès et donc de l'absence de Charles. Les chapitres qui relatent le séjour de ce Charles, mort aux yeux de Laure et d'Anna, ouvrent donc une brèche spatio-temporelle qu'il est impossible d'expliquer et qui influe sur la cohérence narrative.

Par ailleurs, ne transparait pas dans ce roman une quelconque déception devant un récit qui ne serait pas « réussi » en raison de ses défauts de cohérence. La discontinuité s'entend d'abord comme hétérogénéité et comme multiplication des « possibles » : l'histoire

est plurielle, virtuelle, et les personnages sont eux-mêmes porteurs de cette conception de la narrativité. Par exemple, lorsque Laure, enfant, s'imaginait divisée en « huit petites Laure se tenant la main » (1994 : 151), la possibilité ainsi offerte de vivre plusieurs histoires la réjouissait, chacune de ses sœurs lui permettant de « sauter » d'une histoire à l'autre :

Elle ne désirait pas un être à qui s'opposer, ou à travers qui se renouveler. Mais d'autres images qui la remplaceraient au début d'une histoire qu'il lui serait possible de modifier, en la quittant pour une autre (1994 : 152).

Contrairement à la figure du double (figure également très présente dans le roman) qui peut, par symétrie et par réunion des contraires, recomposer l'unité, la multiplication en autant de clones va du côté de la dispersion et de la fragmentation de l'identité.

Identités fragmentées et temporalité du hors-temps exigent l'acceptation d'une part d'incompréhension, proposent un monde ni totalement explicable ni totalement cohérent. En raison des nombreuses et sérieuses perturbations occasionnées par la discontinuité – discontinuité donnant accès au pluriel et au virtuel –, *1999* prend l'allure d'une suite fugue d'histoires.

*
* *

Chez Malenfant (1998), le temps semble ne plus s'écouler, mais se fixer en scènes découpées et accumulées : « en ce lointain mois de mai du commencement de la fin du monde, je suis entré dans une sorte de définitif désordre du temps. [...] Le temps m'était devenu une obsédante nomenclature des choses sans commencement ni fin » (Malenfant, 1998 : 197), dit le narrateur de *Quoi, déjà la nuit ?*. Et, en effet, plusieurs fragments de temps apparaissent dans la compilation de « choses », c'est-à-dire de textes-objets : album de photos où ces dernières sont remplacées par une description encadrée de ce qu'elles représentent, série de lettres échangées, définition du dictionnaire ou fiche médicale transcrites, poèmes,

etc. Seront ainsi accumulés, dans le désordre, différents récits : anamnèses, fragments de récits de l'enfance du narrateur ou de son amie mourante, récits de moments partagés, qui sont autant de possibilités de raconter, mais sans nécessité de clôture du récit. D'ailleurs, un déchirement entre la volonté de raconter et celle de ne pas raconter est perceptible : « Plus de progrès, plus d'histoire, tandis que, par fragments, je nous raconte nos vies. Ni chronologie, ni circonstances atténuantes non plus dans l'affaire sordide de ta mort » (1998 : 32). De fait, dans ce roman où la situation narrative repose sur un narrateur qui s'adresse à un « tu » narrataire et que tous deux connaissent déjà l'histoire puisqu'il s'agit de la leur, raconter ne répond pas à la seule nécessité de produire un récit, mais répond au besoin de communiquer :

Ce flux des scènes d'une interminable enfance comme s'il fallait que je te raconte encore, à l'heure de ta mort, tout ce que tu sais déjà. Comme s'il fallait que je me redise tout ce que tu m'as raconté de ton enfance à toi, tout ce que nous avons imaginé de nos enfances dans l'entrecroisement des récits et des mots couverts (1998 : 53).

La narration insiste sur la fonction de communication¹⁶ du narrateur sur laquelle semble se greffer la fonction proprement narrative comme si raconter, c'est d'abord tenir un discours qui s'adresse à quelqu'un : « il faut parler *parle encore* pour les tenir vivants il faut raconter leur vie aux mourants » (1998 : 158). Le projet d'un récit configuré sur le plan événementiel est déclassé par un récit fragmentaire et sans ordre. Le dessein de raconter malgré – ou parmi – ce désordre tient à la nécessité de maintenir et de nourrir la relation avec le « tu » par l'énonciation narrative.

16. Orientée vers le narrataire, soucieuse d'établir ou de maintenir le contact, la fonction de communication rappelle les fonctions phatique (vérifier le contact) et conative (agir sur le destinataire) de Jakobson (Genette, 1972 : 262).

*
* *

L'hiver de pluie (Tremblay, 1990) pourrait également alimenter une réflexion sur le caractère dialogique de l'acte de narrer. Ce roman thématise les enjeux de la fonction de communication. Il est constitué d'une lettre adressée à un « vous » anonyme, lettre qui contient le récit de l'hiver de pluie et d'errance de « la femme qui marche » (la narratrice elle-même, mais mise à distance par l'utilisation de la troisième personne), coincée dans sa solitude et souffrant du silence de ce « vous ». Lorsqu'il est considéré en dehors de la lettre, le récit tient de la chronique du quotidien et donc de la succession d'événements sans fin programmée. La femme qui marche écrit, et ses écrits possèdent indéniablement un caractère discontinu et inachevé : ce sont des lettres non envoyées, des débuts d'histoires, en somme des écrits incomplets et sans destinataire qu'elle empile dans un cartable : « [J]e rangeais mes feuilles les unes à la suite des autres et le cartable rose était rempli d'histoires sans suite. Ce n'était même pas des nouvelles, tout au plus deux ou trois pages qui auraient pu en constituer le début » (1990 : 69).

La lettre introduit et clôt le récit de la femme qui marche. Par cet encadrement, la lecture du récit s'en trouve modifiée : le récit de l'hiver de pluie trouve son destinataire (ce « vous » anonyme) ; de plus, le récit de la femme qui marche, demeuré inachevé, trouve une fin dans la lettre : « *La femme qui marchait n'existe plus depuis longtemps, elle est morte de silence* » (1990 : 108). Cette conclusion apportée par l'instance énonciative animée par « *une volonté de sens et une volonté de mémoire* » (1990 : 9) permet de dépasser l'accumulation d'histoires sans suite.

Dans le roman de Tremblay, comme dans les romans précédents de Malenfant et de Gobeil, le narrateur s'adresse à un personnage narrataire et le récit repose autant sur le déroulement du discours que sur la trame événementielle. Les fragments de récits ou les récits incomplets qui, sur le plan de la trame événementielle, signalent le défaut, le manque de liens, trouvent, sur le plan du discours, une signification différente. On peut penser qu'en tant que mots échangés – prière, lettre, souvenirs racontés – ces fragments

narratifs servent à signifier autre chose que l'incomplétude, qu'ils imposent une façon de raconter où la communication prime.

MULTIPLES RÉCITS (COMPTER AVEC LE PLURIEL ET L'HÉTÉROGÈNE)

Les romans *Frontières ou tableaux d'Amérique* (Audet, 1995) et *Les miroirs d'Éléonore* (Rioux, 1990), plutôt que d'offrir une histoire unique – même épisodique et fragmentée –, se composent d'une série d'histoires autonomes, chacune proposant un univers fictif différent. On pense immédiatement aux affinités qu'une telle forme possède avec le recueil. C'est surtout la forme de l'énoncé narratif qui rappelle immédiatement le recueil. Mais il faut voir ce qu'il en est du côté de la narration, du côté de la prise en charge de l'ensemble des histoires par l'instance énonciative. La relation qui s'établit entre *des* récits et *une* narration saura peut-être caractériser la narrativité de ces romans.

Dans *Les miroirs d'Éléonore*, si les récits appartiennent à des univers diégétiques distincts, il y a cependant des récurrences d'une histoire à l'autre, le prénom de la femme (toujours Éléonore), le nom de l'hôtel (Mélinda, quelle que soit la ville), les thèmes abordés (la rencontre d'une femme et d'un homme est le motif de chacun des récits). En somme, les récits ne sont pas identiques et ne sont pas non plus étrangers, d'autant plus que certaines histoires se poursuivent ou sont conservées mais modifiées dans les divers récits du roman : celle du sultan du palais maure, celle de l'homme au blouson de cuir, celle de l'homme de Hong Kong, etc. Le roman se construit donc à partir de variations tournant autour d'un scénario semblable, à partir aussi de « légendes » reprises et modifiées au fil du roman. Par exemple, l'histoire du sultan du palais maure de Miramar et de la femme aux cheveux noirs retrouvée noyée connaîtra plusieurs variantes : la femme est épouse ou esclave, donnée ou enlevée, tuée par le sultan, par une épouse du harem, par un amant jaloux, etc. Le récit n'existe que dans l'accumulation des versions qui en sont données. La façon qu'a Éléonore (du chapitre « Perséphone ») de raconter sa propre histoire pourrait bien être

représentative de ce goût pour la réitération et la variation caractéristique de l'ensemble du roman :

L'histoire qu'elle raconte n'est pas toujours la même. Elle la transforme au fil de son humeur, réinventant à mesure son passé triste. Elle semble n'accorder aucune importance aux contradictions dont elle émaille ses récits (1990 : 93).

Elle entreprend une nouvelle version de l'éternelle histoire. On dirait qu'en la variant ainsi à l'infini, elle cherche à la rendre irréelle. Elle lui nie son existence. On dirait qu'elle l'invente chaque fois. Il y avait un homme, il n'y avait personne, tout se confond. Elle sème les indices et embrouille les pistes. Elle cherche à se perdre elle-même dans les dédales de son histoire (1990 : 102).

L'idée d'un récit « fini et fixe » est rejetée au profit d'une idée plus dynamique de l'histoire toujours en quête d'elle-même au moyen des jeux de miroirs qu'elle construit au fil des récits. Les chapitres, dont chaque titre correspond au nom d'un personnage mythologique¹⁷ (précisément porteur d'une histoire toujours reprise), et le roman, dont le titre comporte le prénom Éléonore réfléchi dans tous les chapitres, réitèrent l'idée que le récit est constitutif du sujet, qu'il constitue une facette du personnage dont l'histoire, en retour, ne saurait être composée que de l'ensemble des nombreuses visions, même contradictoires, présentées en séquences.

La narration laisse, par endroits, percevoir la présence d'un narrateur indéfini, un « on » qui, le plus souvent, intervient pour signaler sa propre ignorance de l'histoire et du personnage, histoire qu'il s'autorise dès lors à imaginer. Dans l'exemple qui suit, la rêverie du narrateur vient immédiatement après la description, en début de récit, des lieux et du personnage :

17. Ce sont : Narcisse, Sisyphe, Perséphone, Pénélope, Éros et Thanatos.

Que dire d'elle ? Elle est là, c'est tout. On la regarde, on se demande. Il y a peut-être un mystère, ou peut-être le vide. [...] Sa vie est peut-être banale. [...] On préfère romancer. On se dit qu'avant d'entrer, elle a aperçu un homme qui passait en même temps qu'elle dans les jardins du Melinda Hotel. [...] Il paraît d'ailleurs évident que les rencontres dans les lieux solitaires font partie de sa vie. C'est, du moins, ce qu'on veut savoir d'elle (1990 : 21-22).

L'incrédulité face au récit stable, unique, fini se retrouve donc ainsi du côté de la narration. Ce narrateur ne se présente pas comme un conteur dans le sens conventionnel : il n'est pas celui qui raconte une histoire dont il connaît le fin mot, mais celui qui invente à partir d'un personnage placé dans un décor. Par cette pirouette narrative, l'histoire en tant que récit unique, fini et fixe demeure inaccessible ; n'existent alors que ses versions qui se rapportent toutes au même prénom. Dans ce contexte, raconter consiste à explorer des possibilités, à narrer ou à rêver des récits virtuels. Placés sous un même titre, les versions d'Éléonore appellent un roman nécessairement pluriel.

* * *

Autre roman du pluriel, *Frontières ou tableaux d'Amérique* est composé de sept récits successifs qui explorent « l'Amérique et l'idée du bonheur » à travers le destin de sept femmes. Ces récits sont enchâssés dans un récit premier, un peu à la façon des recueils de type boccacien. Le narrateur s'y dépeint en écrivain-promeneur qui doit traverser les frontières et affronter un douanier suspicieux, double du narrataire qu'il faut apprivoiser. Chacun des récits est suivi d'une « promenade » au cours de laquelle le narrateur prolonge le récit de ses réflexions, discute parfois avec les personnages, modifie l'histoire, en change la fin.

De facture plutôt conventionnelle, les récits racontent le destin de sept Marie (ou Maria, ou Mary selon les points du continent) et la lecture est assujettie à l'élan narratif, au plaisir de suivre l'his-

toire de chacune d'elles. Le narrateur est bien ici un « conteur » au sens où Walter Benjamin ([1936] 2000) l'entendait, c'est-à-dire celui qui a « la faculté d'échanger des expériences », où chaque récit rapporte une expérience qui, par sa valeur d'exemple, peut servir à comprendre et à expliquer le monde. Le narrateur le sait bien, qui se décrit dans le liminaire comme « un inventeur de vies virtuelles [...] parce qu'elles sont plus significatives puisqu'elles sont justement faites pour ça » (Audet, 1995 : 15).

Mais le traitement, manifeste dans les récits au cours des « promenades », montre assez bien que la transmission de l'histoire comprise du point de vue de la « trame événementielle » n'est pas l'objectif unique. Le récit – repris, prolongé, commenté, transformé par la réflexion du narrateur – répond aussi à d'autres objectifs. Par exemple, lorsque le métadiscours des « promenades » vient briser abruptement l'illusion romanesque, ce n'est pas pour contester la toute-puissance du narrateur ou l'arbitraire du genre romanesque, mais bien pour l'exploiter. Dans le projet d'ensemble du roman, le récit devient en quelque sorte un matériau du discours du narrateur-promeneur qui l'exploite à sa guise. Viart voit dans ce type de jeu un attribut de la littérature contemporaine, celle qui fait parler d'un retour du récit :

La littérature présente se souvient du récit, rappelle à elle seule son héritage, le renouvelle ou en joue. Le récit est alors une forme littéraire avec laquelle écrire aujourd'hui : un matériau dont on varie les contraintes ou dont on perturbe les constantes. Car le récit s'affirme désormais comme une donnée centrale de l'écriture (1998b : 11).

De ce point de vue, le roman se construit à partir de récits (en tant que formes symboliques signifiantes) plus qu'il ne cherche à se constituer en récit. Le voyage du promeneur, ses rencontres avec le douanier composent certes un récit-cadre, mais le parcours sémantique du roman va s'établir surtout à partir des réflexions du narrateur-promeneur et de la possibilité d'établir des analogies entre les récits, comme si la structure narrative était doublée d'une

structure argumentative au sein de laquelle les récits constituent des données, des parcelles de sens. Cette démarche permet de placer chaque récit singulier dans une totalité mouvante et fragmentée à laquelle il participe et où il prend son sens.

* * *

Nous sommes condamnés à la pensée incertaine, à une pensée criblée de trous, à une pensée qui n'a aucun fondement absolu de certitude. Mais nous sommes capables de penser dans ces conditions dramatiques.

Edgar MORIN,
Introduction à la pensée complexe.

Après ce trop rapide survol de romans de la discontinuité, on peut affirmer que s'attarder à la narrativité soumise à l'épreuve de la discontinuité permet de rendre compte de la possibilité de raconter hors de la forme rassurante du récit totalisant. La configuration du récit téléologique est délaissée au profit de récits construits à partir d'une succession d'épisodes ou d'histoires. Le pluriel des récits, peut-être plus encore que leur inachèvement, est frappant : fragments de récits, répétition de récits, microrécits, histoires de détails, segmentation de l'épisodique, etc. Raconter se fait selon un mode mineur, mais pluriel. L'événement se développe sur une petite surface, jamais sur l'étendue du roman, ce dernier étant davantage porté par la dynamique narrative que par l'élaboration d'un récit configuré. La structure narrative plus lâche, ouverte au désordre paradigmatique¹⁸ de la liste (liste d'épisodes, d'histoires, etc.), se fonde sur une stratégie de l'accumulation.

La narration expose, par l'entremise de son narrateur, sa conscience des manques du récit et la difficulté de raconter qui en

18. Chambers (1994) décrit sous le nom de *Etcetera Principle* la propension qu'ont certaines œuvres à favoriser une structure paradigmatique.

résulte : absence de pertinence (D'Amour, 1996), absence de modèle adéquat (Gobeil, 1993), difficulté lorsqu'il s'agit de « faire les liens »¹⁹ (Turcotte, 1991), lorsqu'il s'agit d'interpréter correctement les récits (Poulin, 1998). Le narrateur n'a pas la maîtrise de l'histoire, qui garde ses secrets (Rioux, 1990), qui parfois ne peut être appréhendée (Yergeau, 1994). Les personnages-narrateurs portent le poids de ce malaise, se sentant souvent en dehors de l'histoire ou sans histoire (Tremblay, 1990). Face à ces hésitations, le narrateur adopte des rôles plus « modestes ». Ainsi, dans les romans de la chronique du « presque rien », les narrateurs sont *scribe* (Poulin, 1998), *témoin* (Turcotte, 1991), *spectatrice* (D'Amour, 1996) : ce sont des chroniqueurs attentifs à observer et à prendre des notes. La forme même des récits dit ce parti pris. Ce faisant, ils ne tiennent à distance du travail du conteur capable d'un récit totalisant.

Mais, comme on a pu le voir, le narrateur a d'autres raisons de raconter que la seule atteinte de la totalité du récit, que la quête de sa vérité. Par l'acte de raconter, il instaure un canal de communication entre lui et ses narrataires et cette possible communion liée à l'existence d'un récit donné ou reçu importe. Car il semble que s'interroger sur la façon de raconter entraîne une autre question sur laquelle les narrateurs butent inévitablement : pourquoi raconter, et plus particulièrement, pourquoi raconter tout de même, malgré les évidentes défaillances du récit ?

Dans tous ces romans qui choisissent la chronique, il y a une reconnaissance implicite de l'impuissance à saisir la totalité par le modèle de compréhension du récit téléologique. Et peut-être est-ce ce sentiment d'impuissance qui pousse le narrateur vers cet irréalisable projet de vouloir tout saisir en consignait tous les fragments comme autant d'informations narratives, ce que représenterait cette propension à l'accumulation d'épisodes, d'histoires ou de détails.

19. « C'est toujours le même problème les liens, les liens que nous ne pouvons pas faire, et que nous devons faire entre les choses » (Turcotte, 1991 : 120).

Il n'y a pas que dans les romans qu'apparaisse la reconnaissance de cette impuissance à saisir le tout. Les récentes théories en sciences posent que le futur de l'univers (son histoire) est incertain et acceptent la nécessité de formuler des lois différentes capables d'exprimer le possible et l'incertain. La pensée de la complexité introduit l'incertain : « la conscience de la complexité nous fait comprendre que nous ne pourrions jamais échapper à l'incertitude et que nous ne pourrions jamais avoir un savoir total : "la totalité, c'est la non-vérité" » (Morin, 1991 : 93). Face à cette incertitude, choisir d'« être témoin », c'est choisir de ne pas raconter le récit totalisant, c'est choisir un mode de production du sens autre que le modèle de compréhension téléologique, c'est choisir de raconter en dépit des lacunes du récit. C'est en ce sens qu'on peut parler d'un retour du récit dans le cas des romans de la discontinuité.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel (1990), *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- AUDET, Noël (1995), *Frontières ou tableaux d'Amérique*, Montréal, Québec/Amérique.
- BAETENS, Jan, et Dominique VIART (dir.) (1999), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard.
- BENJAMIN, Walter ([1936] 2000), « Le conteur », dans Walter BENJAMIN, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 114-151.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000), *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion. (Coll. « Perspectives ».)
- BRIOT, Frédéric (1998), « La littérature et le reste : Gilbert Lascault, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine », dans Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, p. 157-175.
- BROCHU, André (1996), *Roman et énumération. De Flaubert à Péro*, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises. (Coll. « Paragraphes ».)
- BRUNER, Jerome Seymour (1997), *Car la culture donne forme à l'esprit. De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*, traduit de l'anglais par Yves Bonin, Paris/Genève, Eshel/Georg.
- BÜRGER, Peter (1994), *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck. (Coll. « Esthétique ».)
- CHAMBERS, Ross (1994), « The etcetera principle : narrative and the paradigmatic », dans Freeman G. HENRY (dir.), *Discontinuity and Fragmentation*, Amsterdam ; Atlanta, GA, Rodopi, vol. XXI, p. 1-24.
- CHARNET, Yves (1999), « La vie malgré tout. Jean-Claude Péro ou le romanesque des récits incertains », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, p. 67-81.
- DAIGLE, France ([1998] 2002), *Pas pire*, Montréal, Boréal.
- D'AMOUR, Francine (1996), *Presque rien*, Montréal, Boréal.

- DORION, Gilles (dir.) (1994), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1976-1980*, vol. 6, Montréal, Fides.
- DORION, Gilles (dir.) (2003), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1981-1985*, vol. 7, Montréal, Fides.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (dir.) (1998), « Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix », *Voix et Images*, 69.
- GAUVIN, Lise (1992), « L'âge de la prose : romans et récits des années 80 », dans Lise GAUVIN et Franca MARCATO-FALZONI (dir.), *L'âge de la prose*, Rome/Montréal, Bulzoni/VLB, p. 9-17.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOBEIL, Pierre (1993), *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Fictions ».)
- GORP, Hendrik (van) (2001), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion.
- GUNNARS, Kristjana ([1989] 1995), *La maraude*, Ottawa, Leméac.
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1987), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1970-1975*, vol. 5, Montréal, Fides.
- MAILHOT, Michèle (1990), *Le passé composé*, Montréal, Boréal.
- MALENFANT, Paul Chanel (1998), *Quoi, déjà la nuit ?*, Montréal, l'Hexagone.
- MARCOTTE, Gilles (1989), « Le temps du matou », *Autrement le Québec, conférences 1988-1989*, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, p. 33-49. (Coll. « Paragraphes ».)
- MARCOTTE, Gilles (1992), « Le roman de 1965 à 1985 », dans *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, p. 33-51. (Coll. « Archives des lettres canadiennes ».)
- MEUNIER, Jean-Guy (1993), « Narration et cognition », dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, p. 487-498. (Coll. « Théorie et littérature ».)
- MORIN, Edgar (1991), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur. (Coll. « Communication et complexité ».)
- ODIN, Roger (2000), *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck université. (Coll. « Arts et Cinéma ».)
- POULIN, Jacques (1993), *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac.

- POULIN, Jacques (1998), *Chat sauvage*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)
- RICŒUR, Paul (1991), « L'identité narrative », *Revue des sciences humaines*, vol. LXXXV, n° 221, p. 35-47.
- RIOUX, Hélène (1990), *Les miroirs d'Éléonore*, Montréal, Lacombe.
- TREMBLAY, Lise (1990), *L'hiver de pluie*, Montréal, XYZ. (Coll. « Romanichels ».)
- TURCOTTE, Élise (1991), *Le bruit des choses vivantes*, Ottawa, Leméac.
- VIART, Dominique (dir.) (1998a), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard.
- VIART, Dominique (1998b), « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, p. 3-27.
- YRGEAU, Pierre (1994), *1999*, Québec, L'Instant même.