

CHAPITRE 7

Ne pas raconter que pour la forme : sur la diffraction dans les fictions narratives

Alors que l'édition, à la suite de son industrialisation rapide au xx^e siècle, semble impliquer une standardisation des pratiques et des techniques du livre, l'observation empirique de la production éditoriale laisse parfois poindre une réalité tout autre. On remarque en effet que les rayons des librairies sont ponctués d'*hapax* et de propositions livresques atypiques. Pensons à des romans archivistiques comme *Wigrum* de Daniel Canty (2011), qui illustre sa collection d'objets de vignettes en marge du texte, ou à *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier (2008), qui fait figurer, en insert, la recette d'un plum-pudding et des notes manuscrites; pensons également à des fictions du réel qui incorporent le carnet de notes les ayant précédées, comme *l'Incendie du Hilton* de François Bon (2009), ou encore à la série de pièces au dossier du roman *J'habite dans la télévision* de Chloé Delaume ([2006] 2008). On peut certes considérer ces ouvrages comme autant d'exceptions à la règle, issues d'idiosyncrasies auctoriales ou de projets ponctuels d'éditeurs. Toutefois, leur présence en proportion notable dans les catalogues éditoriaux depuis les années 1980 et le fait que de tels livres soient proposés par des écrivains confirmés incitent à ne pas les rejeter d'emblée dans la catégorie marginale des exceptions graphiques et éditoriales. Les trouvailles de mise en page et d'organisation du texte pourraient bien n'être que les manifestations de surface d'un phénomène plus large qu'on ne peut saisir que par la modification de notre point de vue sur les écritures contemporaines.

Sans passer en revue ici les lieux communs de la critique contemporaine, on rappellera à quel point les transformations énonciatives et discursives dirigent le regard vers les catégories du genre d'appartenance et des balises génériques. De tel ouvrage un peu intrigant, on dira qu'il ne se conforme aux attentes du genre romanesque que par certains aspects, qu'il est hybride; sera soulignée la conformité seulement partielle aux attentes, ce qui atteste l'échec de la validation du genre dans ce qu'il a de convenu – « glissements », « ruines » ou « dérive des genres », « confusion des genres » ou encore « éclatement des formes littéraires »¹.

Une telle attitude associe à des paramètres intragénériques des traits partagés par des œuvres de nature très variée, ce qui rend improbable le recours par la critique à des considérations poétiques transversales. Pourtant, comment parler des traits d'une écriture contemporaine, singuliers et inédits, qui agissent sur la façon qu'ont les créateurs d'aujourd'hui de raconter en les inscrivant dans une grille générique, aussi ample soit-elle? Les notions d'hybridation, de fragmentation et d'hétérogénéité ont déjà montré leurs limites. Les manifestations du narré commandent plutôt une perspective « perpendiculaire » qui permette d'envisager, hors des caractérisations génériques, diverses modalités d'écriture – de composition, de narrativité, de *faire littéraire* – conjointement avec une contamination croisée des pratiques narratives (roman, théâtre, cinéma, jeux vidéo, séries télévisées, *New Journalism...*). C'est à ce mode d'être singulier de la narrativité que nous nous attacherons ici pour envisager les écritures contemporaines, nous intéressant davantage au geste et à la démarche adoptée qu'à la forme obtenue.

Certes, des traits partagés par le roman contemporain (ou plutôt par un ensemble de fictions narratives actuelles) attirent ponctuellement l'attention de la critique, qui ne fait pas mystère de sa fascination pour le jeu visible sur la forme des œuvres, pour une complexité prise en charge depuis le livre comme objet jusqu'au(x) fil(s) narratif(s) :

L'intrigue se décale, se dédouble, se défait. Un jeu sur les proportions romanesques en redouble l'effet: les situations prolifèrent, les circonstances rebondissent, les aventures s'amalgament. Le regard spéculaire veille: tendant vers une histoire, le texte qui s'écrit entretient aussi sa propre conscience.

1. Respectivement: Brunel, 2001; Mitterand, (1996) 2007: 112; Tonnet-Lacroix, 2003: 311; Greif et Ouellet, 2004: 22.

Sans se décomposer, le roman s'autodétourne sporadiquement, à des degrés variables (Blanckeman, 2000: 16).

Dans certaines œuvres, une tension se fait jour entre unité et éclatement – du texte, du récit, de la fiction –, entre totalité et pluralité. Les éléments composant cette pluralité peuvent être aussi bien des représentations et des discours que des types discursifs, textuels et génériques, aussi bien une matière fictionnelle et narrative qu'architecturale. Elle peut relever de stratégies énonciatives ou mobiliser des grilles graphiques multiples et inattendues. Dans tous les cas, une variété d'œuvres refuse le modèle convenu, et attendu, du texte continu, de l'œuvre unique. Des manipulations liées à la brièveté, à la composition et à l'énonciation éditoriale modulent leur rapport aux conventions éditoriales. Les divers procédés impliqués concourent à bousculer l'étalon du texte romanesque long et développé au profit d'une logique souvent accumulative et réticulaire. Leur examen pourra conduire à baliser le cadre général de ce que l'on nommera ici une *poétique de la diffraction*.

Participant de l'approche transversale des écritures narratives contemporaines évoquée précédemment, la notion de diffraction peut être conçue comme un processus général d'écriture rassemblant diverses stratégies qui visent à contrer l'unité et la continuité tant du texte que du récit et du sens². Le choix du terme « diffraction » – qui renvoie à la modification de la trajectoire des ondes quand celles-ci rencontrent un obstacle – invite à se donner une perspective distante sur l'écriture, les conventions génériques et les pratiques éditoriales. Les œuvres que l'on saisira ici comme des manifestations de la diffraction sont souvent perçues comme relevant d'une esthétique postmoderne ou de visions baroques de la littérature; elles semblent illustrer une hybridité générique plus inventive que jamais ou attestent le règne de l'*inter-* (intertextualité, interdiscursivité, interculturalité, intergénéricité, intermédialité, etc.). La poétique de la diffraction repose quant à elle plus spécifiquement sur le refus du principe d'unité du livre et de l'œuvre, unité souvent associée au modèle organique du livre et au caractère « filé » du discours qui se développe et s'y construit³. Elle pourra rendre

2. Nous avons proposé ailleurs un cadrage théorique de la notion de diffraction (Audet, 2015).

3. Comme le rappelait Roland Barthes en examinant le discours critique en déroute à la suite de la parution de *Mobile*, de Michel Butor, au début des années 1960 (1964: 175).

compte d'une proposition singulière de la fiction narrative aujourd'hui, rassemblant des œuvres d'esthétiques distinctes mais apparentées. Cette proposition prend la forme d'ensembles de textes assimilables à des romans-recueils, à des livres-objets exposant leur matérialité ou encore à des fictions chorales et foisonnantes.

Même si le phénomène de la diffraction semble s'imposer dans bien des littératures occidentales actuelles, il paraît particulièrement révélateur des dynamiques dominantes en France et au Québec depuis 1980. Celles-ci se colorent néanmoins de déterminations génériques et esthétiques spécifiques: on sentira, par exemple, la forte influence de la pratique de la nouvelle au Québec à la fin du xx^e siècle, alors que la place de l'histoire dans l'imaginaire français expliquera l'accent mis sur des perspectives généalogiques. Avant même l'identification de singularités nationales, la poétique de la diffraction doit prendre la forme d'une catégorisation des procédés contribuant à une atomisation du livre et du texte, à un foisonnement interne des discours, des récits et des instances. Ces trois catégories – théâtralisation du texte et de sa mise en page; brièveté et recueillisation; multiplication des feuillets narratifs et fictionnels – nous engagent déjà à ne pas réduire le processus de diffraction à une simple mécanique rédactionnelle, soulignant par le fait même sa performativité sur l'un ou l'autre plan des œuvres narratives contemporaines étudiées (livre, texte, récit, fiction).

Marqués par une mise en scène de leur rendu graphique et textuel, certains ouvrages seront d'abord associés à *une théâtralisation du texte et de sa mise en page*. Ils se détachent de la présentation conventionnelle du livre, proposant des formes issues de l'imaginaire qui balise le récit. Une telle sortie hors de l'invisibilité usuelle de la matérialité du livre permet de se jouer de la pure et simple représentation mimétique. Sous le rapport *de la brièveté et de la recueillisation*, les ouvrages problématisent la frontière entre roman et nouvelle: le nom de genre est refusé ou alors une mention inédite est créée de toutes pièces; les textes très brefs s'empilent ou bien des sections plus ou moins autonomes se repoussent tout en maintenant des échos sensibles. Enfin, au sein d'une telle multiplication des récits ou d'une fiction touffue, l'expérience contemporaine peut s'exprimer par *des feuillets narratifs et fictionnels* témoignant notamment d'une hésitation à l'égard de la réalité ou des moyens de sa représentation. À travers ce troisième volet de la diffraction, tout comme dans le phénomène dans son ensemble, les trames

narratives s'accroissent, de même que les voix ou les versions du monde représenté, alors que les temporalités se confondent et que l'événement, fondateur de la narrativité, se complexifie à la mesure des tâtonnements d'une mise en récit empêchée, dévoyée ou précaire.

La théâtralisation du texte et de sa mise en page

Pour souligner le délitement du genre romanesque en période contemporaine, la glose critique, en France notamment, convoque la « crise » postmoderne (Gontard, 2013), le caractère indécidable des œuvres (Blanckeman, 2000) ou encore la transgression des frontières génériques (Touret et Dugast-Portes, 2008). Effacement, épuisement, disparition : la fiction narrative serait vouée à sa liquidation et à son évaporation.

Il paraît d'autant plus intéressant d'observer, concurremment et paradoxalement, que plusieurs œuvres narratives actuelles tendent à favoriser – en une sorte de contrepoids symbolique ? – diverses stratégies de théâtralisation du matériau textuel. Cette mise en spectacle, au sens d'une démonstration visible, investit tout particulièrement un aspect convenu, mais du coup oublié, de la textualité littéraire, à savoir l'« image du texte »⁴. C'est que la littérature tend à utiliser une mise en forme éditoriale uniforme ; hormis certains genres comme la dramaturgie et la poésie qui ont développé leur propre code éditorial, le texte littéraire se constitue souvent en un pavé dense, plus ou moins découpé en paragraphes, occupant le cœur de l'espace de la page et se poursuivant de l'une à l'autre. Cette image du texte n'interfère généralement pas avec la lecture – au sens où le lecteur n'est pas conscient qu'il mobilise un ensemble de conventions typographiques, graphiques et tabulaires qui balisent l'ouvrage qu'il parcourt. Pourtant, il doit décodifier le sens d'une table des matières, des notes infrapaginales, des numéros de page et des intitulés (de chapitres, de sections). Il le fait par automatisme, à la suite d'un apprentissage entamé dès les premières expériences de lecture. Lire un roman n'est pas une épreuve pour un

4. « L'une des fonctions premières de l'énonciation éditoriale est de donner le texte à lire comme activité de lecture (c'est sa dimension fonctionnelle, pragmatique [...]). [...] L'énoncé de cette "énonciation" n'est donc pas le texte (le discours de l'auteur), mais la forme du texte, son image ; c'est le texte considéré comme objet concret et qui a été configuré à travers cette activité plurielle qu'est l'énonciation éditoriale » (Souchier, 1998 : n. p.).

lecteur ordinaire qui, souvent, oublie le support par lequel il lui est accessible. C'est toutefois au moment d'une sortie des conventions propres à la textualité romanesque que la lecture pourra être influencée, voire entravée, alors que l'invisibilité conventionnelle du texte sera abolie et que la matérialité du texte s'imposera au lecteur même inattentif à ces considérations.

Bien sûr, plusieurs ouvrages ont, par le passé, frayé la voie à une manipulation de la textualité romanesque, tablant sur des contraintes (le double fil temporel de *l'Emploi du temps* [Butor, 1956], la contrainte du cavalier, entre autres, de *la Vie mode d'emploi* [Perec, 1978], l'écriture versifiée de *la Fille de Christophe Colomb* [Ducharme, 1969], etc.) ou se proposant de dévoyer le roman par un détournement textuel et discursif. Sans forcément appartenir à des pratiques avant-gardistes ou exploratoires, des romans s'échafaudent, depuis les années 1980, sur la base de modalités singulières de traitement de leur textualité, dévoilant ainsi une tendance très nette.

Du point de vue quantitatif ou de celui de leur saillance, les manifestations sont parfois anodines. Le cas de *Dora Bruder* de Patrick Modiano est exemplaire par son intégration, de façon souple, d'éléments tirés du réel. Cette reconstitution de l'histoire d'une adolescente juive de Paris, déportée en 1942, est ponctuée par des extraits de documents transcrits au profit du lecteur : texte d'une annonce de journal, qui se révèle le déclencheur du récit (Modiano, [1997] 1999 : 7) ; fiche de réquisition d'un acte de naissance à la mairie du XII^e arrondissement ([1997] 1999 : 15) ; extraits de registres, de mains courantes, d'archives policières ([1997] 1999 : 36, 75, 81, 84, 87, etc.) ; texte d'une plaque lue par le narrateur :

« ZONE MILITAIRE
DÉFENSE DE FILMER
OU DE PHOTOGRAPHER »

(Modiano, [1997] 1999 : 130)

Les guillemets encadrent les inserts, les majuscules ou les alignements tabulaires sont reproduits, les listes et les codifications administratives imposent leur rythme singulier. Au milieu d'une trame textuelle qui se fait oublier, des passages surgissent et accrochent l'œil, qui cesse de balayer les lignes par automatisme. Le procédé n'est pas nouveau, évidemment, ni même dérangeant ; il joue cependant un rôle pivot dans

la démarche narrative de Modiano en accentuant la charge historique du récit par des artéfacts présentés comme vrais. Si ce procédé d'insertion d'extraits de texte, de citation du monde réel est bien connu, c'est davantage son effet qui paraît un indicateur de sa contemporanéité. Le lecteur, en parfaite symétrie avec le Modiano fictionnalisé, est incité à partir à la chasse aux indices. Une telle attitude policière est suscitée par le dispositif qui se déploie selon une logique indiciariaire : une cohérence, donnée comme manquante, demande à être rétablie par souci d'honorer la mémoire des victimes de l'Holocauste ; des renseignements utiles à la reconstitution de cette cohérence sont fournis au lecteur par le truchement d'artéfacts appelés à être interprétés en regard de l'histoire. La lecture doit ainsi prendre en considération le sens du texte, sa lettre et sa forme mêmes, afin que l'expérience proposée du récit d'enquête soit enrichie par l'appréciation, par l'appréhension des extraits des documents. Même dans un ouvrage aussi faiblement problématique dans son rendu graphique que le roman de Modiano, il y a des manifestations, ténues et ponctuelles certes, d'un refus de procurer au lecteur une immersion fictionnelle complète en ramenant à sa conscience la textualité du récit.

Zone intermédiaire entre le texte et son extériorité, les marges peuvent également être investies, le discours paratextuel contribuant à tisser une complicité avec le lecteur sans trop affecter l'immersion fictionnelle. Dans un roman comme *la Garçonnière* de Mylène Bouchard (2013), c'est la table des matières qui est particulièrement développée : des parties se subdivisent en chapitres dont les titres sont la concaténation des titres de sections internes de ces chapitres (« Chapitre 7 : matin, rêve, voleuse, café, boucan, jamais, copains, métro » – 2013 : 123). Ces sections ne font guère plus de deux ou trois pages ; les titres ponctuent de la sorte, à une fréquence élevée, la progression de la narration, entretenant un sur-discours auquel répondent d'autres modalités graphiques (disposition du texte, citations, etc.). Dans un emprunt générique fort, *l'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard (1999) s'inscrit dans le sillage de *Pale Fire* de Vladimir Nabokov (1962), c'est-à-dire d'une fiction d'édition savante d'une œuvre littéraire dont le paratexte donne les clés de lecture. L'effet manifeste de tels procédés est de brouiller la frontière entre texte et paratexte, entre fiction et discours sur la fiction, dans une optique à la fois formaliste et ludique.

Si l'on admet que le roman peut avoir recours à la stratégie de la mimesis formelle (Głowinski, 1987), les cas de mimesis non pas seulement rhétoriques et discursives mais véritablement formelles et textuelles sont assez rares. Toutefois, les exemples de Nabokov et de Chevillard illustrent déjà le fait que la mise en forme textuelle dans l'espace de la page peut être gérée autrement, appelant de longs passages en marge infrapaginale, intégrant des genres discursifs ou littéraires au rendu distinct (poésie versifiée, listes, index...). Ce sont là des « coups de force » sur lesquels nous reviendrons plus loin. L'emprunt à un genre autre que le roman se matérialise plus communément par des insertions ponctuelles qui viennent ainsi contaminer la forme continue (et invisible) du texte romanesque. Cette hybridité générique se justifie parfois par un contexte thématique ou culturel, par exemple dans *le Figuier enchanté* de Marco Micone ([1992] 1996), œuvre associée au courant de la littérature migrante des années 1980 et 1990 au Québec. Fils d'un immigrant italien, Micone livre dans cette œuvre autobiographique un témoignage sur les rencontres et les conflits entre les cultures québécoise et italienne à travers des épisodes dont certains sont marqués dans leur forme : échange épistolaire (« « Pas de chiens, pas d'Italiens. » », « l'Amigré », « la Répétition » et, en partie, « « Even that guy knows! » »), texte dramaturgique (« les Geignards »). Ce mélange des genres, à l'instar de la mixité culturelle, teinte profondément l'expérience du texte, qui oscille ainsi, comme l'écrivain et le dramaturge Micone, entre la parole orale, la voix individuelle d'une lettre et l'écriture d'une histoire. Même si souvent cette hybridité formelle est mise en regard d'une dynamique interculturelle liée aux écritures migrantes, le procédé relève d'une posture plus large : le texte, quel que soit le facteur extérieur qui en influence la teneur, voit sa forme être (apparemment) déterminée par la fiction.

Ce lien de détermination, immédiat et intuitif, entre l'œuvre et le monde fictionnel est complexifié lorsque cette « commande » depuis l'intérieur de la fiction « dépasse » la forme du texte pour en dicter le statut ou la dénomination. À partir d'éléments qui la composent (des personnages, des lieux, des actions, des thèmes, etc.), une fiction peut imposer un type textuel et forcer son inscription dans la réalité du livre – réel, matériel – que l'on parcourt. C'est le cas, étonnamment fréquent en littérature contemporaine, des « cahiers » et des « carnets », autant de sections de roman qui sont désignées comme telles, mais qui émane-

raient de personnages de la fiction. On rappellera que les titres de chapitres, dans un roman, relèvent du paratexte : ils n'ont généralement qu'un rapport d'allusion ou d'évocation à l'égard d'un contenu textuel ou fictionnel (reprendre un mot, une situation, un passage du texte, notamment) ; ils sont attribuables à l'instance énonciatrice du roman et non à celle du récit, qui est un énonciateur fictif. Intégrer dans un roman des cahiers rédigés par un personnage, c'est inscrire une métalepse dans la matérialité de l'œuvre pour attribuer un caractère artéfactuel à des portions du roman. Ainsi, dans *le Double Suspect* de Madeleine Monette ([1980] 1996), une enquête sur la mort du personnage de Manon amène Anne, sa collègue de voyage et narratrice, à écrire son journal et à réécrire celui de Manon. Anne écrit dans des cahiers à tranches blanches, puis réécrit, dans deux « cahiers à tranches rouges », les cahiers noirs (auxquels nous n'avons pas accès) que Manon a laissés derrière elle ; les « cahiers à tranches rouges » sont physiquement intercalés entre les trois chapitres du roman, qui sont trois sections du journal de la narratrice. La lecture de ce roman bercé par le thème du double conduit paradoxalement à remettre en question la vérité des énoncés associés à ces archives prétendues réelles au sein de la fiction, mais faisant l'objet, sans dissimulation, d'une réécriture par la narratrice. Cette fragmentation du roman produit des entités (cinq parties au statut inégal) qui sont rendues signifiantes par des éléments internes de la fiction. Un tel renversement – du texte qui permet le déploiement de la fiction à une fiction qui détermine apparemment sa matérialité – témoigne d'une théâtralité textuelle contribuant au dispositif fictionnel, souvent suspendu entre réalité et fiction : par brouillage (comme chez Monette ou dans *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette [1988]), par connivence autobiographique (le « carnet » final dans *l'Incendie du Hilton* de François Bon [2009 : 149-183], qui a pour effet d'attester la dimension autobiographique du récit), par duperie référentielle (les trois « carnets de Magdalena Berg », cette Madeleine Lamontagne allemande dans *la Fiancée américaine* d'Éric Dupont [2012]) ou par absorption totale de la textualité romanesque. Les dix carnets de *Monsieur Bovary* d'Antoine Billot (2006) illustrent bien ce dernier cas : s'y opère une prise de contrôle de la conformation textuelle du roman par la fiction. Recourant ici aussi au lieu commun du manuscrit trouvé, l'auteur signale dans son prologue l'existence de dix carnets qui proposent une réécriture de *Madame Bovary* en fonction de la figure peu développée

de Charles, le mari d'Emma; chacun inclut une part de récit et un extrait du journal de Charles Bovary, jusqu'à produire un roman au second degré articulant les procédés de tromperie à une figure littéraire notoire. Ces exemples de détournement textuel s'inscrivent dans la zone médiane d'un spectre de manipulations possibles de la scénographie du texte que l'on peut observer dans les œuvres narratives contemporaines; dans des romans comme ceux de Monette ou de Billot, le texte se voit peu à peu aspiré par la logique interne de la fiction qu'il met en place.

À son extrémité la plus exploratoire, ce spectre des modalités graphiques des fictions romanesques inclut des structures textuelles complexes doublées de coups de force graphiques. Une telle complexité advient notamment lorsque la fiction vient à capturer entièrement le texte. Longtemps considéré comme une icône de la postmodernité québécoise, *le Désert mauve* de Nicole Brossard (1987) joue d'une diffraction tant textuelle qu'énonciative. Constitué de trois parties, le roman s'ouvre sur un livre fictif (« le Désert mauve », attribué à Laure Angstelle) pour se clore sur sa traduction, « Mauve, l'horizon » par Maude Laures, qui a découvert le court récit d'Angstelle dans une librairie d'occasion; entre les deux figure la section « Un livre à traduire », qui est le journal et le dossier constitué par Laures en vue de la traduction. Roman de l'aventure d'une écriture qui se cherche entre les langues (l'anglais et le français), *le Désert mauve* est également un échange entre les voix des femmes qui s'y font entendre, médiées par l'image de la traduction et le chœur des voix narratives entrelacées. Travaillant avec insistance l'organisation du texte et l'espace du livre, le roman ajoute à ces parties un dossier de photographies à propos de « l'homme long », figure du récit d'Angstelle, ainsi que la couverture de l'ouvrage traduit. Le livre est de la sorte constitué d'un ensemble de pièces, sorte de puzzle interprétatif qui suscite des lectures croisées.

Selon un procédé apparenté, le roman de Chloé Delaume, *J'habite dans la télévision* ([2006] 2008), convoque une série de pièces d'archives, introduite et clôturée par des fiches administratives du « Ministère de la Culture & du Divertissement ». Les pièces sont généralement narratives, mais de diverses tonalités ou formes: extrait de journal intime, suite de notes, récit d'un épisode télévisuel, etc., mais aussi liste de citations, prose essayistique, étude du candidat gagnant d'une télé-réalité selon la grille de Vladimir Propp (2008: 124-132). La narratrice, qui finit par être

nommément associée à Chloé Delaume⁵, affirme qu'elle se prête à une expérimentation sociologique et physiologique à propos de l'effet de la télévision sur le cerveau. Le roman, on le sent très vite, est une attaque virulente contre la fiction collective élaborée et imposée par les médias⁶.

Les modalités de diffraction peuvent tout aussi bien concerner les usages typographiques et structurels de l'image du texte propre aux livres littéraires et se placer dans un rapport de moquerie vis-à-vis de ses fonctions habituelles. Les fictions de témoignages basés sur des artéfacts se placent quelque part entre la mimesis formelle et la transformation des unités textuelles. Les cas les plus stupéfiants exacerbent toutefois le procédé au point de transformer radicalement l'expérience de lecture; ils cherchent à rendre compte de voix différentes et de rapports singuliers avec le monde. Figure minorée du Grand Auteur que l'on vénère dans l'institution et les médias, le traducteur apparaît généralement en creux dans le travail littéraire – mention en page de titre, apparitions fugaces en notes signalées par *NDT* («note du traducteur»). C'est justement de cette existence infime que se saisit Brice Matthieussent (lui-même traducteur) et qu'il hypertrophie dans *Vengeance du traducteur* (2009). Le premier tiers du roman se réfugie entièrement dans les notes, laissant vierge le haut de la page. La ressemblance avec le classique *The Mezzanine*, de l'auteur américain Nicholson Baker (1988), est manifeste: dans ce dernier roman, les pensées d'un jeune employé de bureau vagabondent alors qu'il emprunte un escalier mécanique, suivant le fil méditatif de son esprit⁷. Toutefois, la position du narrateur de Matthieussent est plus active, à la façon de Marc-Antoine Marson,

5. Voir la pièce 25/27 (2008: 141-143), qui est une déposition du conjoint de Delaume auprès du commissariat de police, qui signale sa disparition bien qu'elle ne soit, à l'évidence, jamais sortie de l'appartement.

6. Cette remise en question, cela dit, est plutôt transversale qu'en abyme: il s'agit plutôt d'inverser le procédé, la fiction semblant embrasser le réel. Le site web de Delaume signale que l'expérimentation décrite dans *J'habite dans la télévision* aurait été «réellement» menée par elle dans des performances et des chroniques tenues pour *le Matricule des anges* (<www.chloedelaume.net/?page_id=285>). Si la fiction emprunte le ton du témoignage (et celui du discours de vérité), la relation inverse existe par l'invitation finale de la narratrice, à destination du lecteur, d'accompagner sa lecture d'une bande-son et de documents d'enquête supplémentaires disponibles sur son site web – tentative ultime de brouillage des dispositifs fictionnels.

7. Ross Chambers y voit une incarnation possible de son «etcetera principe», l'idée d'une continuité sans fin, fondée sur la fragmentation et le désordre paradigmatique dans les fictions narratives (1994).

l'ami de Thomas Pilaster dans le roman de Chevillard, qui profite des marges de l'édition des œuvres de l'auteur décédé pour régler ses comptes. Si l'on connaît bien les notes en bas de page, surtout en raison de leur usage universitaire, on trouve ici une adéquation dérangeante – en fonction de nos attentes – mais juste entre une voix qui cherche sa place, une voix *marginale*, et l'espace peu valorisé des entours du texte principal du livre.

La matérialité même du texte devient objet de manipulations qui ont pour conséquence de rendre visible sa trame ou son grain. Le lecteur n'est guère étonné de voir ce genre de pratique être emprunté par des virtuoses de l'expérimentation comme les oulipiens. Jacques Roubaud, par exemple, transforme son exploration du métro de Tokyo en un livre largement enluminé et tabulaire. Dans *Tokyo infra-ordinaire* (2014)⁸, il use de la couleur, des listes et de la numérotation des paragraphes pour ponctuer son parcours, ses notes et ses réflexions. Roubaud se situe en ce sens dans le sillage de certaines expérimentations néo-romanesques, tout aussi bien que dans celui des ouvrages abondamment commentés de Mark Z. Danielewski, notamment *House of Leaves* (2000), par le jeu omniprésent sur la typographie et les zones de texte, et *Only Revolutions* (2006), où le texte, coloré et disposé sur l'espace des pages, peut se lire depuis l'une ou l'autre de ses couvertures. Une telle inventivité graphique se perçoit comme un coup de force contre la mise en forme conventionnelle du texte.

Si la diffraction prend la forme d'une mise en scène du texte et de sa mise en page, cet exercice conduit parfois le roman à problématiser ses frontières mêmes. En recourant aux codes du livre de *psycho-pop*, Nicolas Langelier joue de l'ironie dans *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles* (2010). L'abord de l'ouvrage ne trompe pas : les chapitres, qui constituent autant d'«étapes», se présentent comme des blocs de texte numérotés, accompagnés d'encarts sur des discours ou des mouvements historiques (le futurisme, le constructivisme, etc.), de réflexions brèves accompagnées de petites icônes emblématiques et de reproductions d'images ; les polices de caractères varient selon les contenus (sérif pour le texte, sansérif pour les apartés). Le discours essayistique occupe une place importante, depuis la discussion sur les mouvements et les enjeux de la modernité, l'explication

8. Il s'agit de l'édition la plus récente d'un texte qui a connu plusieurs incarnations.

du mal contemporain du FOMO (*Fear of Missing Out*) jusqu'à une réflexion sur le journalisme et l'hypermodernité. Prenant souvent un ton encyclopédique, ces passages alternent néanmoins entre une énonciation neutre et une narration inusitée au *vous*. Celle-ci appelle une adhésion aux principes et aux recommandations scandés dans l'ouvrage et évoque les recettes de la *psycho-pop*, mais se bute très rapidement à une personnalisation très forte de la trame narrative : le personnage voit son père mourir, rompt avec sa conjointe, gère la mémoire d'un passé qui s'éloigne et disparaît. L'accès à son intériorité n'en est pas moins limité, au profit, peut-on déduire, d'un appel à une génération entière, celle qui est désillusionnée par la modernité et qui souffre du FOMO. Le feuilleté ironique rend difficile l'évaluation de la position d'ensemble de l'ouvrage, d'autant plus que la conclusion, qui ne serait pas marquée par une quelconque ironie, semble délaissé la posture ambiguë présente dans l'ouvrage entier. La spirale ironique perd le lecteur, qui, entre l'adhésion suscitée par l'usage du *vous* et la supposition d'une mascarade autobiographique, ne peut adhérer qu'à l'hypothèse plus générale d'une tension discursive constituant la trame de l'ouvrage.

L'emprunt d'une forme générique, ici le manuel de *psycho-pop*, conduit ainsi le roman à un déplacement de sa performativité, de sa possibilité de faire sens, comme la construction de l'univers qui le caractérise habituellement entre ici en concurrence avec une rhétorique foncièrement essayistique et argumentative. Un tel rapport tensif constitue une source inépuisable d'inventivité. C'est ainsi sur l'idée du dialogue que repose *Révolutions* de Dominique Fortier et Nicolas Dickner (2014). Livre-objet, il est d'abord saisissable par une couverture inhabituellement luxueuse : embossage, couleurs et dorures, graphisme chargé. Les mille sept cent quatre-vingt-treize exemplaires du tirage sont numérotés, jouant d'un imaginaire se situant quelque part entre le livre d'art et le livre ancien (qu'évoquent le carton brun et le papier qui donne l'impression d'être jauni). C'est que l'objet est cohérent avec le projet littéraire : s'inspirant du calendrier révolutionnaire français, Fortier et Dickner en revisitent chacune des journées qui y a été ornée d'une plante, d'un animal ou d'un outil. La correspondance qui s'ensuit se présente comme un inventaire fabulé de ces figures. Les formes discursives abondent, au gré des envies des épistoliers, que les marques graphiques viennent signaler sur la page : séparation de tours de parole, fin de décade, intercalation de reproductions des entrées des décades,

exemples d'imagerie révolutionnaire, etc. La théâtralisation de ce graphisme appelle explicitement des codes différents de ceux du roman, mais, plus encore, elle manifeste une influence réciproque du livre et des publications numériques, l'usage tabulaire de l'espace de la page web étant de plus en plus intégré au travail éditorial contemporain. Le cas de *Révolutions* l'illustre de façon étonnante : héritier d'un graphisme propre au XIX^e siècle, il s'inscrit parfaitement dans la logique de la culture numérique, mimant les entrées d'un blogue que l'éditeur s'est d'ailleurs payé le luxe de publier, entrée par entrée, une année durant, en parallèle à la publication papier de l'ouvrage⁹. Cet ouvrage paradoxal, en quelque sorte, illustre une frontière de cette théâtralisation, laquelle trouve son lieu d'incarnation exemplaire dans le contexte numérique.

L'absence d'œuvres tirées de la production littéraire numérique pour illustrer ce premier volet de la diffraction contemporaine s'explique par la banalité de la théâtralisation du texte dans ce contexte. Consubstantielle à son existence sur écran, la diffraction par théâtralisation définit la littérature numérique. Gestion de la page (aussi imprécise soit-elle), distribution spatiale de blocs de texte, possibles manipulations liées aux fonctions d'interactivité et de réticulation des pages, intégration de médias complémentaires au texte : toutes ces possibilités, si elles singularisent certaines propositions éditoriales sur papier, sont monnaie courante en contexte numérique, autant dans la sphère littéraire que dans les autres secteurs de publication (sites d'information, pages publicitaires, sites personnels ou institutionnels). Il apparaît peu utile d'ouvrir ici sur ces pratiques éditoriales numériques – sinon pour mentionner un champ d'étude qui s'intéresse de plus en plus aux rapports réciproques entre les œuvres numériques et les œuvres sur papier, notamment à l'effet de retour des pratiques numériques sur la production littéraire « conventionnelle »¹⁰.

La complexité structurelle de la textualité romanesque fait sans nul doute événement dans les fictions contemporaines. Si l'expérimentation peut parfois expliquer l'audace graphique, elle s'appuie généralement

9. Le site est maintenant inaccessible, sauf par les archives du web : <web.archive.org/web/20150527051250/http://editionsalto.com/revolutions/>.

10. Voir notamment l'historique de la fascination machinique dans la littérature (Krzywkowski, 2010) et des analyses comme celle de Marcello Vitali-Rosati (2015).

sur une complémentarité des moyens pour exprimer un point de vue inédit. Ce jeu sur la textualité peut tout autant ajouter à la crédibilité de la fiction qu'empêcher l'immersion fictionnelle. Ce qui importe ici, c'est de souligner que la fragilisation de la représentation mimétique a pour conséquence inévitable de susciter une lecture qui s'arrête sur un contenu (une histoire, un monde, une intrigue) autant que sur les moyens de cette fiction.

Brièveté et recueillisation

La capacité que l'on reconnaissait au roman de représenter le monde ou d'élaborer une fabulation cohérente et autonome se serait, dirons-nous, transmuée dans la littérature contemporaine en une proposition plus ouverte, de sorte que cette cohérence serait à reconquérir à travers une trame textuelle considérablement plus fragmentée. Les manifestations de cet éclatement sont nombreuses. On relève ainsi une écriture qui réduit l'envergure de sa glose du monde, n'accédant pas à une mise en récit dépliée à travers une orchestration d'épisodes, de voix et de personnages, mais se présentant sous une forme condensée, symptôme d'une retenue ou d'un minimalisme assumés. La fiction narrative mobilise une esthétique de la fragmentation par les textes brefs qui souvent la composent ; le sentiment reste celui d'une interruption, d'un développement manquant ou absent. Ce pourrait également être là le signal d'un basculement esthétique, déjà associé à cette forme brève :

[...] inachèvement et discontinuité apparaissent comme les seuls schémas susceptibles de rendre compte, d'une part, du fonctionnement exact de la pensée, avec ses éclairs et ses « pannes », ses sursauts et ses chutes d'intensité, et, d'autre part, du type très particulier de distribution d'énergie intellectuelle qui commande l'écriture (Susini-Anastopoulos, 1997 : 189).

Jugée tantôt moderne, tantôt postmoderne, une telle prose fragmentaire et discontinue semble, quoi qu'il en soit, en adéquation avec le positionnement des écrivains à l'égard des possibilités, pour les littératures française et québécoise contemporaines, de dire le monde.

Entre le Québec et la France, le contexte générique et institutionnel diffère toutefois, et c'est par l'examen de la place occupée par la nouvelle qu'on saisit le mieux ces différences. Si, au XIX^e siècle, le Québec n'a pas connu un âge d'or du conte et des genres brefs comme ce fut le cas en

France, un essor de la pratique de la nouvelle s'y est fait sentir à partir du milieu du xx^e siècle. L'instauration de concours, la mise en place d'éditeurs spécialisés et de revues de création ont en effet sorti de l'ombre le « petit genre », qui a connu un apogée du milieu des années 1980 au milieu des années 1990 environ (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 591-595). Cette période faste a néanmoins subi les contrecoups, en 1991-1992 et en 1996, d'une récession économique qui a fragilisé éditeurs et revues. S'est amorcée alors une période de transformation pour le genre de la nouvelle qui, d'assumé et visible qu'il était durant la période bénie de 1985 à 1995, se reconfigure de deux façons¹¹. D'une part, les ouvrages délaissent la mention générique explicite, même s'ils continuent de rassembler des textes narratifs brefs ; d'autre part, on observe la montée de nouvelles *pratiques recueillissantes*, dont certaines conduisent à une complexification de la composition des recueils (univers partagés, personnages récurrents, etc.) qui les assimile à des « quasi-romans ». Ces formes intermédiaires entre recueil de nouvelles et roman vont peu à peu influencer l'écriture de ces derniers, qui se mettent à jouer fréquemment de l'« épisodisation » et de la fragmentation à partir du tournant des années 2000.

Il est difficile de trouver une transformation similaire en France. Les formes brèves, après la période faste marquée par les Maupassant, Villiers de L'Isle-Adam et Mérimée, tombent à peu de choses près en désuétude au xx^e siècle, sauf chez quelques irréductibles nouvellistes (Paul Morand, Annie Saumont, Daniel Boulanger, André Pieyre de Mandiargues, etc.). Certains romanciers se laissent ponctuellement tenter par le genre (Marguerite Yourcenar, Jean-Paul Sartre ou Julien Gracq, par exemple), mais n'en sont pas les porte-étendard. C'est par une autre voie que le bref semble s'insinuer dans la pratique narrative contemporaine en France. On voit s'imposer, au tournant des années 1980, certaines œuvres dont la forme est inusitée, mais qui obtiennent en raison de leur projet, par leur force, un succès d'estime : signalons, en 1978, le « roman » de Georges Perec, *la Vie mode d'emploi*, qui bouscule l'idée d'un projet romanesque simple et porté par un seul héros. En 1984, Pierre Michon fait son entrée en littérature avec *Vies minuscules*, roman composé de huit récits, huit « vies » qui se répondent sans se fondre dans une seule histoire. Étonnamment, ces œuvres atypiques ne

11. Voir René Audet et Philippe Mottet, 2013 : 9-14.

seront pas pour autant des exceptions dans le paysage littéraire français, où se verront publiés bien des romans constitués de textes brefs, de fragments ou de chapitres courts. Ces parties au statut indéterminé ne sont souvent pas identifiées (par un titre, dans une table des matières). Toutefois, l'identité de l'ouvrage qui les enclot sera établie à partir du projet (fictionnel) que ces textes brefs esquissent. Comme le signale Sabrinelle Bedrane (2007), la fiction française est le territoire d'une inventivité générique étonnante. Cette inventivité est particulièrement sensible en ce qui concerne le nom de genre: l'étiquette générique devient motif de création, ne produisant pas un genre nouveau, mais soulignant l'originalité de la proposition. Les *vidas*, *narrats*, *romances*, *scalps*, *vies*, etc., désignent ainsi des romans-recueils caractérisés à partir du type de fiction qui s'y trouve déployée. On découvre deux cristallisations de pratiques d'écriture au sein de ces recours variés à la brièveté et à la mise en recueil: la première mobilise le principe de l'accumulation et de la répétition, alors que la seconde favorise une organisation empruntant plutôt au rapport entre un noyau et ses électrons.

Le rassemblement de textes brefs constitue le mode opératoire de plusieurs ouvrages narratifs contemporains, tant au Québec qu'en France. Les liens qui les unissent sont ténus, ou partiels, de sorte que l'ensemble semble relever d'une dynamique autre que celle qui est attendue dans le cadre de la lecture romanesque. La brièveté élue comme trait dominant de ces textes force une discontinuité qui les referme sur leur caractère évocateur – avec les conséquences imaginables sur leur possibilité d'être conjointement porteurs de sens. Anne-Marie Clément résume comme suit cet effet immédiatement perceptible par le lecteur :

Le 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 (Clément, 2004: III-II2).

Éclatement, autonomie, succession, collage : les bribes textuelles se multiplient, mais cette accumulation ne se fait pas au détriment de leur lisibilité. Les pratiques romanesques privilégient en effet une représentation de l'infime, d'expériences de la vie quotidienne, de la vie intime, donnant à saisir des détails qui évoquent métonymiquement une réalité plus large, mais foncièrement incomplète (Blanckeman, 2008 : 447). Le resserrement de la focale met en lumière des éléments ponctuels, relevant du caractère itératif de la vie, mais qui sont autant d'« amarres possibles [...] du sujet au monde » (Cousseau, 2001 : 311).

Dans ses *Fragments de la vie des gens* (2000), qui porte la mention générique « romans »¹², Régis Jauffret multiplie les portraits d'une société marquée par la souffrance vécue au quotidien, qu'elle soit liée à la déchéance du couple ou à l'enfermement dans la routine. Chacun des cinquante-sept « romans » composés de quelques pages à peine propose un point de vue, celui d'un personnage chaque fois différent mais anonyme ou indistinct, qui lutte contre l'inertie, souhaitant se débarrasser de sa vie morne et échapper à la morosité. Les protagonistes, majoritairement féminins, narrent leur vie immédiate, s'abandonnent au discours indirect libre à défaut d'être engagés dans des actions qui restent vaines, banales ou interrompues. L'unique perspective réside, comme souvent chez Jauffret, dans un usage singulier des verbes au conditionnel, ouvrant la fiction sur ses possibles sans toutefois les réaliser :

Il aurait aimé qu'un des consommateurs accoudés au bar s'écroule sur le sol. Durant quelques secondes cet incident l'aurait diverti, il se serait même approché pour voir l'expression du cadavre. Une guerre l'aurait comblé, il aurait admiré les bombardements par la fenêtre de son bureau et en rentrant chez lui il aurait trouvé un grand trou à la place de sa maison. Sa femme et ses enfants ne seraient plus qu'un souvenir dispersé cinquante mètres à la ronde (Jauffret, 2000 : 244).

Sorte de refuge dans un imaginaire qui fait advenir l'événement, qui bouscule l'immobilité du quotidien, cet usage fréquent du conditionnel

12. « On peut écrire un roman d'une page ou de trois mille. J'ai écrit la cinquantaine de "romans" qui composent *Fragments de la vie des gens* à la suite l'un de l'autre, pendant deux ans, sans la moindre interruption dans le temps. Je préfère les appeler "romans" et non "récits" ou "nouvelles" qui sont des mots tristes comme des cercueils » (Jauffret, 2000 : quatrième de couverture).

n'en conduit pas moins les personnages-narrateurs, lorsque s'interrompt cette rêverie hypothétique, à se heurter lourdement à leur propre misère.

Arrimée à une constante thématique et énonciative, cette *vie des gens* se manifeste donc à répétition. À cinquante-sept reprises, Jauffret propose l'exploration d'un vécu sombre et souffrant, jouant avec insistance du principe de la variation sur un thème. L'itération opère de la manière la plus primaire, l'accumulation des occurrences faisant office de démonstration. L'articulation temporelle, actantielle, téléologique du roman cède le pas à une atomisation infinie des expériences. Dominique Rabaté situe cette démarche dans le contexte plus large de l'échec même de la modernité: «Au déclin des grandes idéologies, à la mort des “grands récits” explicatifs [...] succède un retour du sujet individuel, la conscience que les vies se fragmentent» (1998: 93). C'est là un signe supplémentaire de la démission du roman face à sa mission métonymique, rappelle-t-il dans *le Chaudron fêlé: écarts de la littérature*, cette «possibilité qu'un fragment du monde appelle le tout par un mécanisme de contiguïté» (2006: 47); car l'ambition romanesque se double aujourd'hui de «la conscience que le tout qui structurerait l'unité du monde est peut-être perdu, qu'il se donne en morceaux» (2006: 45). L'exploitation de ce «déficit métonymique» peut prendre des visages très différents, mais une stratégie fréquente, toujours dans le sillage de Perec, réside dans une forme d'épuisement du réel, certes, mais aussi, soit dit sans ironie, du lecteur, à travers la litanie des cas de figure possibles. C'est le parti, très net, de Jauffret dans ses *Microfictions* (2007), alors qu'il pousse à ses limites l'idée du récit itératif, cette fois à travers des textes brefs (de deux pages) qui esquissent des «histoires tragi-comiques» (quatrième de couverture) de vies ordinaires.

La logique structurelle de ce mode de représentation est presque syntaxique, par son refus du syntagme, de la configuration (des événements, des acteurs, des temporalités). Un tel rapport à la répétition et à l'accumulation recouvre également des propositions qui sont moins radicales que celles de Jauffret, mais qui ne renient pas pour autant la puissance évocatrice de l'itération. La quotidienneté de la vie urbaine en constitue un terreau privilégié, exploité par exemple par Guillaume Vissac dans *Accident de personne* (2011) et Martine Sonnet avec *Montparnasse monde* (2011), deux œuvres se situant entre écriture numérique et édition conventionnelle. Le processus – la préparation et la rédaction de l'œuvre – joue ici un rôle important, depuis la capture

(ou l'épuisement) du réel jusqu'à son expression, son encodage – Vissac sur son téléphone puis sur Twitter, Sonnet en partie sur son blogue¹³. Tous deux partagent la même fascination pour la gare et les transports en commun, mais leurs lectures en sont bien distinctes. Vissac se projette dans la tête des suicidaires associés à ces euphémiques *accidents de personne* en vue d'exprimer, en une ou deux phrases lapidaires, la pensée, la douleur ou le cri du cœur qu'ils pourraient formuler. La détresse est reformulée plus d'une centaine de fois et condensée dans ces énoncés de moins de cent quarante caractères, en une sorte de reflet minimale-ment empathique des âmes errantes présentes sur les quais et dans les gares. Depuis son « observatoire » à la gare Montparnasse – son bureau surplombant immédiatement les voies –, Sonnet laisse son regard et sa pensée dériver au fil de l'activité ininterrompue de ce point de convergence urbain. Elle fait du non-lieu de la gare l'ancrage d'une chronique hebdomadaire sur son blogue, constituée de deux paragraphes et d'une photo, dans un geste d'« ethnographie urbaine » (Dussidour, 2011 : n. p.) visant à donner accès à ce « monde en soi, ouvert sur le monde » (Melançon, 2011 : n. p.). Alors que Vissac réécrit minimalement ses *tweets* pour constituer un recueil publié numériquement, Sonnet transforme ses « exercices de gare » en un ouvrage (papier) constitué de vingt-sept chapitres laissant libre cours à la flânerie intellectuelle : autant de clichés, avec une longue exposition, d'une réalité urbaine *a priori* éphémère qui se trouve de la sorte capturée et transformée.

La prise en charge du caractère répétitif du monde vient bousculer la façon, pour l'écrivain, de se questionner sur sa réalité ; celui-ci peut difficilement avoir recours au long format associé au roman. La forme du fragment (ou du texte bref) est certainement le support de prédilection de cette approche, en ce qu'elle autorise la multiplication des points de vue autant que le jeu d'une infime variation appliquée à une même matière – que ce soit un motif comme la chambre d'hôtel (Olivier Rolin, *Suite à l'hôtel Crystal* [2004]), une posture énonciative comme la narration au *tu* avec des anecdotes de quelques lignes (Simon Brousseau, *Synapses* [2016]) ou une fantaisie formaliste comme les *Premières pages* d'Yves Navarre (1983), où, dans une allusion à *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, il propose un roman composé de quarante et un premiers chapitres de romans. Néanmoins, la prose décharnée de

13. Sur ce processus, voir Sonnet, 2012, et Bertoni, 2012.

ces très brèves fictions peut freiner l'adhésion du lecteur au monde qui lui est proposé. Pour compenser le caractère allusif de ces textes, certains ouvrages convoquent une figure rassurante, celle de l'auteur (plus ou moins fictionnalisée) ou celle du narrateur-énonciateur, un *je* qui accompagne le lecteur. C'est la stratégie de Jauffret dans *Microfictions*, tout autant que celle de David Leblanc dans les recueils de « fictions » *la Descente du singe* (2007) et *Mon nom est personne* (2010). Dans ces fictions, comme dans plusieurs romans d'Éric Chevillard (autour de la figure de Crab, dans *la Nébuleuse du crabe* [1993] et *Un fantôme* [1995]), le personnage récurrent n'est souvent qu'une sorte de prétexte, au sens où il apparaît constamment, mais sans servir d'embrayeur narratif pour l'ensemble : il ne structure pas la temporalité, ni l'enchaînement des actions, ni les rapports de causalité. Si Crab est vivant, puis mort et enfin encore vivant sans que cela cause de réels problèmes de lecture, le caractère fragmenté du « roman » peut jusqu'à un certain point contribuer à minorer les accrocs à la cohérence fictionnelle attendue, puisqu'il ne met pas de l'avant une trame chronologique ou fondée sur des rapports de cause à effet. C'est plutôt la figure (problématique, cela dit, parce qu'elle n'est pas toujours anthropomorphe) de Crab qui assure la lisibilité du roman par sa présence récurrente de fragment en fragment¹⁴. Le personnage est une cheville entre les textes, un pivot qui assure une continuité minimale de la lecture ; néanmoins, les textes conservent leur caractère bigarré en raison de la juxtaposition de fragments qui imposent des sauts narratifs, thématiques et discursifs favorables à la mise en place de cette esthétique de l'itératif.

Le recours à une figure forte comme celle du personnage, par son pouvoir de susciter l'adhésion fictionnelle et de structurer la représentation en un flux narratif cohérent, conduit très généralement à dessiner une trame aux allures romanesques. Dans *Caravane* d'Élise Turcotte (1994), la présence du personnage central de Marie contribue à insérer les textes dans une trame, malgré l'absence de connecteurs actantiels ou temporels nets. Cette construction par épisodisation, c'est-à-dire par accumulation d'épisodes distincts et autonomes quoique associés à un élément invariable comme le personnage, fait osciller la caractérisation

14. « Plutôt qu'un roman (comme indiqué sur la couverture), le livre d'Éric Chevillard est un chapelet de perles, enfilées les unes à la suite des autres sans autre lien que le personnage principal dont elles nous parlent : Crab » ([Anonyme], 1993 : n. p.).

de l'œuvre entre les deux pôles identifiés pour cette pratique de la brièveté et de la recueillisation. Soit elle est associée au pôle de l'accumulation et de la répétition, en raison de l'absence de transformations narratives de texte en texte, soit elle tend vers le pôle du rapport métaphorique entre un noyau et ses électrons – des œuvres narratives dont la dynamique interne est composée de relations souples entre un paramètre récurrent et ses épiphénomènes. Le recueil de Turcotte annonce bien, dans un énoncé liminaire, ce positionnement intermédiaire : « Voici quinze histoires de Marie: quinze chapitres de son abandon, comme elle dit » (1994 : n. p.). Les textes se soustraient à une continuité temporelle, à une quelconque progression au profit de potentialités. C'est d'ailleurs la posture que l'on associerait à l'écrivaine, figurée dans les textes par le personnage de Marie, qui peine à traduire sa propre vie intérieure par son écriture – d'où le caractère libérateur du geste :

Je prends mon bain le matin et, quand j'en sors, j'ouvre la fenêtre et me plante devant encore toute mouillée, à moins 15 degrés. L'air se mêle à la buée dans un seul nuage que je respire. Toutes mes histoires semblent soudain se tenir là, dans une salle de bains minuscule où l'air finira bien par emporter la buée. Mes histoires s'envolent, le monde est plein de possibles et je me répète à voix haute : « Est-ce le paradis ? » (Turcotte, 1994 : 82).

Par cette évocation métaphorique de la force de la fabulation littéraire, mais aussi du rapport libre à la possibilité d'inventer le monde, Turcotte établit les cadres de lecture de son œuvre, laquelle occupe une position intermédiaire entre la dynamique propre de la nouvelle (autonome, fulgurante et métaphorique) et celle du roman au long cours.

Cette zone intermédiaire est largement investie par des productions narratives qui exploitent l'incertitude rattachée tant à un éclatement de la trame textuelle (ou à une dynamique de recueillisation de textes brefs) qu'à la diffraction du récit qu'elles convoient. Le compromis réside principalement dans l'élection d'un élément constant qui pourra être repris de texte en texte – un personnage, un lieu, un univers fictionnel, une circonstance donnée –, mais en lui assurant une certaine mobilité : degré de présence de cet élément (à l'avant-plan ou comme allusion fugace), perspectives complémentaires (variation des points de vue narratifs, récit d'événements distincts rattachés au personnage), rapport entre le tout et ses parties (connexion par appartenance à un ensemble plus large tels une communauté ou un univers partagé). L'effet est donc celui d'un éparpillement contrôlé. C'est toutefois dans

l'exploitation de cet éparpillement, entre le noyau et ses électrons plus ou moins rapprochés, que se module la complexité de ce procédé associé à la diffraction.

L'accumulation d'anecdotes et de vignettes peut conduire à esquisser par petites touches le portrait, même incomplet, des personnages. Deux ouvrages des Éditions de Minuit s'y emploient, *Tendre Julie* de Michèle Rozenfarb (1992), récit en soixante et un chapitres de la vie d'un personnage féminin, et *Marin mon cœur* d'Eugène Savitzkaya (1992), ouvrage décrit en page liminaire comme un « roman en mille chapitres dont les neuf dixièmes sont perdus ». Nulle visée, ici, de mettre en scène la quête du personnage, sinon la constance de son avancée en âge. C'est à travers les points de vue multipliés, la présentation d'une réalité complexe et plurielle qu'émergent les personnages, puzzles qui, malgré une inclination à la totalité, demeurent foncièrement incomplets. Ces approches d'inspiration biographique repoussent le récit de vie au profit d'une logique d'échantillonnage des moments minuscules de l'existence des personnages, participant d'une saisie impressionniste de la figure. On voit un semblable projet dans *Mailloux. Histoires de novembre et de juin* d'Hervé Bouchard ([2002] 2006), qui donne accès à des récits de l'enfance du personnage, Jacques Mailloux, en s'abreuvant à l'oralité, à la théâtralité et à la dimension du conte. La déclaration quasi générique du sous-titre (« Histoires de... ») situe bien le projet dans un geste de mise en recueil, non pour viser l'exhaustivité d'une représentation, mais pour s'inscrire dans une logique métonymique : dresser, par le truchement du personnage de Mailloux, le portrait de la société d'une certaine époque à travers le filtre du souvenir d'enfance.

Si, chez Bouchard (comme chez Rozenfarb, Savitzkaya et Turcotte), le personnage est le noyau de l'ouvrage, un autre recueil d'histoires, également localisées dans la région du Saguenay, au Québec, choisit le lieu comme point central. En 2012, Samuel Archibald publie *Arvida*, du nom d'une ville industrielle de cette région. Les textes partageant un même lieu (plutôt qu'un protagoniste) disposent d'une latitude plus grande sans que s'estompe leur fil conducteur¹⁵, ce qu'attestent les récits

15. Le procédé est très ancien – pensons au *Décameron* de Boccace ou, en littérature moderne, au recueil *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson – et notoire pour son pouvoir cohésif tout en autorisant une large palette de personnages, de lieux, d'histoires.

rassemblés (qui vont d'histoires de chasse bien québécoises à une fable d'inspiration japonaise). Archibald mobilise par ailleurs divers procédés de réticulation entre les textes : deux groupes de trois nouvelles partagent un même sous-titre numéroté (« Arvida I », « Arvida II » et « Arvida III » ; « Sœurs de sang I », « Sœurs de sang II » et « Sœurs de sang III ») et s'inscrivent dans un même univers de fiction, conjointement avec la figuration sporadique d'un double fictionnalisé de l'auteur. Le recours au motif partagé (ici un lieu) offre plusieurs moyens pour établir une cohérence perceptible entre les textes.

Un tel recours ouvre plus largement à des paramètres communément rencontrés dans la lecture des recueils de nouvelles : pensons à des récurrences thématiques, à des traits formels répétés, à des architectures identifiables dans la composition de l'ouvrage¹⁶. C'est néanmoins la participation à un même univers de fiction qui crée l'effet le plus aisément reconnaissable. Construits autour d'un groupe de personnages, d'un monde fictionnel donné, les textes des romans éclatés (ou des quasi-romans, pour reprendre le terme commun au Québec au tournant des années 2000) gèrent la dispersion de leurs récits en maintenant un lien avec une matière fictionnelle partagée. C'est, par exemple, la dynamique propre aux *Récits de Médilhault* d'Anne Legault (1994). Inscrits dans un monde post-apocalyptique, autour d'une cité construite sur les ruines de Montréal, les personnages évoluent tantôt en parallèle, tantôt en interaction, déployant la diversité de ce monde sans égard à une forte cohérence narrative d'ensemble. Une certaine progression temporelle se fait jour au fil des « nouvelles », qui prend définitivement forme dans le dernier texte de l'ouvrage. Ce modèle de roman-recueil, décentré de la figure « solaire » qu'est le personnage-héros et empruntant des couleurs dystopiques, présente une parenté inattendue avec l'étonnant *Du virtuel à la romance* (1999) de Pierre Yergeau, qui mobilise des personnages de squatters dans la « ville-île » qu'est Montréal, et avec *Des anges mineurs* ([1999] 2001) d'Antoine Volodine, dans les narrats racontés (peut-être?) par Will Scheidmann et la communauté de personnages post-exotiques à laquelle il appartient.

De tels projets élaborés autour d'un noyau fictionnel illustrent bien la possibilité d'une gestion fine des relations entre des récits formant une

16. Structures en triptyque ou empruntées aux formes musicales, par exemple. Pour une réflexion spécifique sur cet enjeu, voir Audet, 2000 : 75.

œuvre diffractée (par des univers partagés, des personnages récurrents ou des réseaux thématiques forts). Même s'ils partagent la fragmentation de la trame textuelle des œuvres marquées par l'accumulation et le caractère itératif des mondes représentés, leur dynamique propre relève davantage du mouvement de recueillisation que de la brièveté immédiate de leurs parties. D'un point de vue générique, il demeure étonnant de constater à quel point les modalités de composition convoquées finissent, dans le discours critique, par n'être associées à aucun genre déterminé ni à aucune tradition générique¹⁷. Oscillant entre nouvelle et roman, ne se réclamant vraisemblablement du second que pour échapper à l'indifférence critique, le roman éclaté à univers partagé s'insinue dans la production littéraire contemporaine sans tambour ni trompette. Ses manifestations prennent des formes variées, depuis des univers fabulés (science-fictionnels, dystopiques, fantastiques) jusqu'à des fictions du monde contemporain¹⁸ ou à des curiosités à saveur historique, comme cette *Archéologie du zéro* d'Alain Nadaud (1984) formée d'une introduction et de vingt-cinq documents anciens liés à l'histoire de Pythagore et de la prétendue secte des « Adorateurs du Zéro ». Cet alliage savant d'intertextualité (véritable et fictive), dans un contexte de théâtralisation du texte, pousse l'idée d'un univers partagé un cran plus loin, tablant sur une fascination pour l'encyclopédisme qui devient objet et matière d'une fiction délirante. On le voit : ces œuvres composites ne donnent pas d'emblée leur mode d'emploi et il appartient au lecteur de se les approprier. Même si cette participation attendue est souvent associée par la critique au contexte postmoderne, un tel engagement de la part du lecteur paraît s'expliquer par la performativité singulière des œuvres diffractées. Alors que la pratique romanesque tend à favoriser des trames tissées et entrelacées, plusieurs

17. Il paraît dès lors singulier, comme le propose Éliane Tonnet-Lacroix, de tableur sur la transformation du genre de la nouvelle, en contexte français, puisqu'il est largement disparu des radars après le XIX^e siècle : « L'évolution générale du genre au XX^e siècle semble montrer une tendance à raccourcir la nouvelle et à accentuer l'unité du recueil, au point que l'ensemble des nouvelles serait comme un roman éclaté, qui changerait constamment d'anecdote et de personnages, puisque chacun des récits possède sa complète autonomie tout en s'intégrant à un univers cohérent » (2003 : 288).

18. Qu'elles soient sous la forme de romans-recueils ou de fictions numériques comme *Ruptures* de Sébastien Cliche (2008), œuvre générative qui propose des récits aléatoirement construits autour d'un monde marqué par les ruines et accompagnés d'une atmosphère angoissante (par un environnement sonore et visuel).

œuvres narratives actuelles, influencées par la composition propre au recueil, recourent à une logique de juxtaposition et de tressage plus ou moins relâché, de sorte que la saisie d'ensemble est liée à la capacité du lecteur de tirer efficacement les ficelles pour faire émerger les réseaux (sémantiques, thématiques, intertextuels) qui les irriguent.

Les feuilletés narratifs et fictionnels

Dans les œuvres associées au procédé de recueillisation intervient le principe d'unité (et d'autonomie) des textes: une œuvre sous forme de recueil agrège des textes prétendus lisibles pour eux-mêmes. Cette idée colore également des romans marqués par une certaine fragmentation textuelle, à la différence près que c'est le texte (unique) qui est affecté par les interruptions et la discontinuité, par la multiplication des instances narratives, mais sans conduire à un réel fractionnement. C'est à un bouillonnement du récit fictionnel que ces œuvres nous convient, l'accumulation des ressorts – narrateurs, voix, fils narratifs, niveaux de récit, mondes fictionnels – provoquant une surcharge, une saturation de la représentation elle-même. Bien sûr, le procédé n'est pas spécifique au XXI^e siècle: il a été mobilisé ponctuellement au cours de l'histoire, depuis les jeux de Laurence Sterne dans *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, au milieu du XVIII^e siècle, jusqu'aux Nouveaux Romanciers et à leurs héritiers. C'est plutôt la saillance de cette pratique d'écriture dans les productions contemporaines québécoises et françaises qui sanctionne le statut nouveau qu'elle y acquiert. La critique n'a d'ailleurs pas manqué d'en prendre note à travers une diversité de dénominations et de comparaisons. Parmi ces dernières, la plus éloquente est certainement celle qui associe ces feuilletés narratifs à des films chorals (pensons à *Short Cuts* de Robert Altman [1993], à *Magnolia* de Paul Thomas Anderson [1999] ou à *Babel* d'Alejandro González Iñárritu [2006]). Une multiplicité de trames narratives, d'abord perçues comme indépendantes et autonomes, se déploient dans ces œuvres cinématographiques de façon à conduire à une résolution narrative conjointe. En mobilisant les ressources du montage parallèle, elles multiplient les points de vue et augmentent l'effet de chœur (Labrecque, 2011). La comparaison entre films chorals et feuilletés narratifs est cependant imparfaite, les fictions littéraires ne tendant pas toujours à cette résolution – d'où une qualification plus

générale du mouvement : hétérogénéité, « romans baroques »¹⁹, polyphonie²⁰... Les efforts consentis par la critique ont permis d'identifier des corpus marqués au sceau d'une complexité narrative interne ; l'examen des diverses variations des configurations narratives dans les œuvres contemporaines a conduit à dégager les influences externes (emprunt de modèles musicaux, par exemple) et les pratiques intertextuelles, les jeux métaleptiques, etc. De manière complémentaire, nous nous intéresserons ici aux articulations plus larges, plus structurelles, observables dans les pratiques romanesques actuelles, afin d'embrasser les manifestations d'une diffraction à l'œuvre dans l'architecture narrative d'ensemble.

Dans le sillage de cette comparaison avec le film choral, on n'aura aucun mal à trouver nombre de romans marqués par un foisonnement narratif. Ces œuvres travaillent le même geste de montage parallèle par la multiplication de points de vue et d'histoires qui se développent concurremment. La littérature québécoise semble un terreau particulièrement fertile pour ces jeux kaléidoscopiques. Anne Hébert propose, en 1982, un roman plurifocal avec ses *Fous de Bassan* (1982) : six parties offrent, dans un enchaînement respectant la temporalité des événements, autant de points de vue de personnes liées de près ou de loin au meurtre de deux cousines dans un petit village côtier. Dans un rapport étroit avec l'événement pivot, les parties négocient la place de la subjectivité dans le récit offert par les témoins, laissant le lecteur aux prises avec l'interprétation générale à établir à partir des circonstances de ce fait divers²¹.

Le rapport herméneutique avec le fait, qu'il soit anecdotique ou marquant, fictif ou historiquement attesté, demeure un embrayeur productif des fictions narratives contemporaines. On l'a vu avec l'exemple de *Dora Bruder*, où la lecture d'un entrefilet dans le journal déclenche une interrogation rétrospective sur les conditions de possibilité du réel. Quelles circonstances ont rendu possible l'événement ? Quel sens associer au fait minuscule lorsqu'il est inscrit dans un contexte plus large ? Une telle démarche interprétative habite le roman contemporain

19. Voir Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 552.

20. Voir par exemple l'ouvrage d'Aurore Touya, *la Polyphonie romanesque au XX^e siècle* (2015).

21. On pourrait y voir une exemplification de l'« effet *Rashomon* », du nom du film d'Akira Kurosawa fondé sur les témoignages contradictoires de témoins d'un même événement (<en.wikipedia.org/wiki/Rashomon_effect>).

et structure nombre de propositions visant à « revisiter » soit le passé, soit un fait social, soit encore une circonstance de la vie privée.

En témoigne éloquemment le roman historique *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier (2008), relecture de l'expédition de John Franklin à la recherche du passage du Nord-Ouest. Cette expédition, on le sait, échoue lamentablement, les marins des deux navires trouvant la mort à la suite de leur emprisonnement dans les glaces. Si le fait est attesté, les récits qui en sont généralement proposés ne permettent guère de saisir, du point de vue de ses acteurs, le contexte de cette expédition et ses conditions propres. *Du bon usage des étoiles* comble cette lacune en empruntant le point de vue de deux figures marginales : le second de l'expédition Franklin, Francis Crozier, commandant du deuxième navire, ainsi que Sophia, la nièce de Franklin, qui côtoie au quotidien sa femme, lady Jane Franklin (cette dernière est connue pour avoir forcé l'Amirauté britannique à envoyer des navires au secours de l'expédition en détresse). Ce que *Du bon usage des étoiles* met en scène, à travers un double fil narratif (le récit de l'expédition d'après la perspective de Crozier et les aperçus sur la société victorienne à travers l'évocation de la vie de Jane Franklin), ce sont d'autres voix permettant de reconstituer le contexte de cette expédition – la dimension humaine du vécu quotidien des marins, la vie des femmes au XIX^e siècle britannique, certes réglée par des mondanités et de lourds usages, mais débouchant pour certaines sur une étonnante autonomie (Jane Franklin quadrillant la planète par de multiples voyages alors que son mari est immobilisé dans les glaces polaires). Si le roman étonne par la multiplicité de ses formes discursives (le journal de bord de Crozier cohabitant avec une narration romanesque conventionnelle) et par ses inserts iconographiques (note manuscrite, recette du plum-pudding, configuration des étoiles dans le ciel), sa construction alternée entre les voix et les points de vue de figures marginales détermine profondément la représentation du monde qu'il articule : il offre ainsi des versions différentes, complémentaires (même si elles ne sont pas attestées) d'une réalité historique.

La pluralisation associée aux feuillets narratifs et fictionnels opère parfois sur le mode de la surenchère, donnant lieu à des œuvres carrefours où se croisent les destins de nombreux personnages²² et se

22. On pourra inscrire dans cette voie, bien que selon des modalités narratives différentes, les romans du *nous* qu'étudie Vincent Message dans *Romanciers pluralistes* (2013).

mélangent les influences et les sources intertextuelles. À l'ouvrage de Nadaud qui participe, sur le mode érudit, d'une logique de l'encyclopédisme²³, on peut joindre des romans infiniment perméables aux manifestations d'une culture ou aux symboles qui l'irriguent. C'est là une clé de lecture pour approcher les trois volumes de la trilogie *1984* d'Éric Plamondon (2011, 2012, 2013). Ces romans par fragments ou par courts chapitres tissent les fils de destins opposés: la vie somme toute ordinaire de Gabriel Rivages, un homme d'aujourd'hui, né à l'ombre de la culture américaine, puis celles, excessives, de trois icônes de cette culture populaire – Johnny Weissmuller, le premier interprète de Tarzan, l'écrivain Richard Brautigan et l'informaticien et homme d'affaires Steve Jobs. Les parallèles étonnent et déçoivent à la fois; leur proximité réside pourtant dans le lien qui les unit à la puissance du récit – se raconter, c'est affirmer et établir son existence, son *self-made manship* – et à celle de la fiction – les icônes développent leur propre mythologie, alors que Rivages ne se définit que par les fictions qui l'habitent²⁴.

Ce curieux écho entre une maîtrise du récit souhaitée par les personnages et sa dérive manifeste dans les romans participe d'une problématisation contemporaine de la narrativité, associée également au domaine du cinéma. Dans *Conséquences lyriques* (2010), Pierre Yergeau mobilise la culture des médias américains pour élaborer un roman polyphonique (« cubiste », suggère le texte de quatrième de couverture) qui pousse un cran plus loin le malaxage des référents culturels populaires²⁵. Faisant interagir, en des histoires entrecroisées, des chasseurs d'extraterrestres, des journalistes, un ex-mannequin et un personnage nommé l'Auteur, le roman pullule de références à des films et à des séries télé classiques, sans négliger quelques évocations de théories du complot. La machine qui s'est emballée finit par tourner à vide, dans la mesure où elle ne parvient pas à une représentation cohérente du monde fictionnel, ce

23. Dans le sillage de la proposition de Laurent Demanze, qui recommande de lire plusieurs œuvres importantes sous l'angle de leur encyclomanie (2015).

24. Pour une analyse plus développée de la trilogie, voir le chapitre 9, « Raconter par scènes: les mutations de la narrativité contemporaine », de même que Dion (2018).

25. Biron, Dumont et Nardout-Lafarge soulignent le rôle joué par les échos à la culture dans ce qu'ils désignent comme les romans baroques de l'époque contemporaine au Québec, ces références tenant « lieu de réalité et fourniss[ant] un récit préalable auquel s'identifie le personnage principal » (2007: 559).

dont témoigne l'Auteur dans un « supplément » en fin d'ouvrage : « Je suis devenu un personnage parmi d'autres. J'ai vite compris que je n'aurais pas le temps de raconter l'histoire de ma vie ou la vôtre, ou celle de [Simon] Twins. J'ai bien aimé le temps que j'ai passé à Los Angeles. Ç'a été un échec complet » (Yergeau, 2010 : 336).

Élaborés autour de paramètres restreints – les activités d'une seule journée –, les romans *l'Invention du monde*, d'Olivier Rolin (1993), et *les Ponts*, de Jean-François Chassay (1995), empruntent des voies détournées pour « contenir » cette complexité du monde à représenter. Chez Chassay, le 19 octobre 1993 fait se croiser, dans cinq chapitres, les destinées d'autant de personnages étroitement liés (le roman a pour sous-titre « Histoire d'une famille »). En plus d'être déterminé par des contraintes intertextuelles (certaines étant déclarées dans les pages liminaires), l'ouvrage confère une épaisseur historique à ce chassé-croisé par la transmission, d'entrée de jeu, de cahiers faisant le relevé météorologique quotidien depuis cinq générations. Ils sont l'amorce d'une réflexion familiale et collective sur l'histoire, sur le mode de l'incertitude entre « l'effacement pur et simple du pesant discours historique ou [...] la recherche amusée de son renouvellement » (Beaudoin, 1996 : 191). Même si elle joue de la même logique de la métonymie, l'entreprise d'Olivier Rolin est, en comparaison, beaucoup plus ambitieuse, sinon mégalomane : la date retenue est le 21 mars 1989, mais son terrain de jeu est la terre entière. Puisant dans près de cinq cents journaux d'une trentaine de langues différentes, Rolin élabore une fiction romanesque omnipotente, apte à saisir l'ensemble des mouvances sociales, politiques, économiques et culturelles du monde entier, le temps d'une révolution du globe. L'orchestration, au fil des quarante-huit chapitres correspondant aux vingt-quatre heures du jour doublées par le décalage des fuseaux horaires, est impressionnante, mais son ambition demeure inatteignable. Bruno Blanckeman met en lumière les effets de distorsion du roman de Rolin sur les événements autant que sur l'énonciation, signaux du caractère excessif de ce projet :

Ce monde s'invente par éclats, par saturation d'anecdotes à peine esquissées. [...] La réalité semble portée par un principe atomique répercuté dans les instances narratives elles-mêmes : ainsi la figure du narrateur varie et se transforme d'un chapitre à l'autre, comme un hologramme emballé dont la forme se distingue difficilement de la matière du monde (version new-look du narrateur omniscient?). Dans un tel récit, les faits ne valent que par les

pulsions qui les investissent et les jeux de perspectives qui les déforment (Blanckeman, 2002a: 22-23).

Une telle influence du projet – de son caractère disproportionné ou irréaliste – sur les moyens romanesques constitue certainement une dimension centrale des pratiques narratives diffractées. Il ne paraît pas envisageable de considérer séparément l'impulsion créatrice et une représentation plurielle et complexe du monde, d'une part, et, de l'autre, le choix de procédés d'écriture composant avec les contraintes de cette représentation sur les moyens narratifs pour la rendre lisible. Il n'y a pas de roman diffracté sans narration, sans narrateur ou sans monde éclatés, effrités, labiles.

Il existe bien sûr des ouvrages qui, d'entrée de jeu, ne semblent pas être à ce point problématiques, mais qui ne se construisent pas moins sur un feuilleté narratif. Ainsi se présentent *la Marche en forêt* (2011) de Catherine Leroux, mettant en scène des relations familiales complexes, ou encore *Hunter s'est laissé couler* (2012) de Judy Quinn, dont les parties sont toutes liées au personnage éponyme de Hunter. Minimale, c'est ici l'autorité de la narration qui est ébranlée, par la délégation de la parole à des locuteurs variés (il n'y a pas un maître de parole unique), par la multiplication des portes d'entrée dans la fiction (plusieurs récits explorent le monde fictionnel concurrentement); ainsi, dans *la Marche en forêt*, l'histoire de la famille Brûlé, qui figure une véritable constellation, appelle une exploration étoilée. Une fragilisation des moyens narratifs se fait jour néanmoins, dans ces exemples, à divers titres: pensons au décentrement du sujet-personnage – le Hunter de *Hunter s'est laissé couler* est à peine dessiné par le croisement des trois trames narratives – ou encore à la limpidité problématique des discours et des référents. À ce titre, *Cavale* (2006) de Nathalie Quintane fait image: vingt et un débuts de roman forment la première partie d'un ouvrage racontant la fuite de l'oncle de la narratrice après un meurtre. On s'y perd rapidement dans un dédale ludique et obscur de descriptions, de chassés-croisés temporels et de scènes historiques²⁶. Entre le jeu de dispersion des voix et la saturation d'un réel difficile à saisir, ces

26. Ce qui n'empêche pas le roman de doubler cette cavale narrative d'une vision chargée de l'histoire, pointant « la tragédie de son inconscience, de son incohérence, de son inconsistance » (Farah, 2012: 219).

narrations opèrent sur le mode d'un brouillage qui contraint à redéfinir l'engagement du lecteur dans le processus même de sa lecture.

Parlant du déconcertant *Sablier* de Danilo Kiš, Guy Scarpetta résume l'esprit de la déstabilisation rendue possible par le travail de diffraction narrative que l'on observe dans le roman actuel : « L'unité de l'histoire racontée n'est pas saisissable autrement qu'à travers cette pluralité réglée de points de vue et de voix narratives, laissant percevoir à quel point le "réel" visé par la fiction est instable, multiple, incertain, à quel point la "vérité" ne cesse de se dérober » (1996 : 183). À l'épuisement du réel se substituerait plutôt, dans ces fictions diffractées, une possible déroute des moyens pour en témoigner, symptôme du défi que pose au roman la complexité du monde.

Pourtant, les propositions romanesques continuent de se multiplier. Il faudrait donc déduire que cet épuisement n'est qu'une façade masquant un projet centré davantage sur le processus – tenter de saisir le monde, réfléchir aux enjeux de sa représentation – que sur sa réussite éventuelle. Dans une thématisation explicite de la dualité, conjuguant le procédé des carnets intégrés au texte et la multiplication des voix narratives, *Personne* de Linda Lê (2003) problématise la figure de l'écriture narrative dans une allégorie qui, récursivement, vient en saboter la cohérence et l'autonomie fictionnelles. « Un personnage qui s'appelle Personne. De quoi ai-je l'air, moi, créateur omniscient, tout-puissant, qui a sorti Personne de son chapeau ? » (2003 : 13), s'interroge le narrateur, pour ensuite se perdre dans la multiplication pléthorique de niveaux narratifs au fil des vingt-six chapitres. La mise en scène de « [c]e fugitif de l'enfermement romanesque, comme le décrit Ching Selao, qui cherche sans cesse asile dans un manuscrit pour mieux s'en dérober » (2004 : 54), confirme la dimension ludique mais foncièrement interrogative d'un récit éclaté, oscillant entre autoréférentialité et fantasme fictionnel.

Que ce soit dans l'inventaire des chambres d'hôtel et de leurs occupants dans *Suite à l'hôtel Crystal* de Rolin, dans les fictions de carnets, dans l'imaginaire de l'ouvrage de référence qui structure *l'Encyclopédie du petit cercle* de Dickner (2000) ou dans les clins d'œil de l'auteur dans *Microfictions* de Jauffret, nombre d'ouvrages diffractés contreviennent à l'attente d'une prose limpide et cohérente par le recours à un détournement de la fiction ou à la confusion des relations entre mondes fictifs. De telles manipulations des paramètres fictionnels annoncent des

projets plus engagés dans la voie d'une instabilité ontologique des univers représentés, modalités diffractantes qui s'ajoutent aux procédés d'éclatement narratif.

Une telle complexité – celle du réel figurée par celle de l'œuvre – n'est pas sans susciter quelque perplexité, le lecteur devant composer avec des hypothèses de mondes, évaluer leur cohérence, leur signification autant que leur crédibilité. C'est que la pluralisation des mondes dans les romans conduit à la précarisation de ces derniers – celle du réel dont ils s'inspirent autant que celle, assumée, des univers de fiction créés. Antoine Volodine a fait de ces mondes précaires son territoire de prédilection. Néanmoins, ce n'est pas tant ce foisonnement en lui-même qui problématise le rapport avec la fiction que la définition même de ce monde irrigué par les sources interdiscursives de la dystopie, du totalitarisme à la manière du Pacte de Varsovie et de la spiritualité tibétaine. L'idée d'une stabilité référentielle est posée comme un enjeu politique²⁷ et un principe ontologique : la non-contradiction des mondes possibles structure les univers où prennent place les personnages, de même que leur agentivité. L'exemple de *Dondog* (2002) illustre bien cette négociation référentielle interne : un être amnésique raconte son passé et, à sa libération d'un camp pénitentiaire, cherche à se venger d'un geste dont la nature précise lui échappe. Dans le récit de sa recherche de réponses, il intercale celui de son passé immédiat tout comme celui du passé de sa grand-mère, personnage dont il se trouve paradoxalement à témoigner des pensées. Se désignant alternativement au *je* et au *il*, Dondog est littéralement énonciateur et objet des énoncés, acteur d'un monde qui se perd dans les failles de son ontologie, de sa cohérence et de sa posture politique. La textualité fragmentée des œuvres volodiniennes et les changements de point de vue ou d'instance de narration contribuent ainsi à échafauder une représentation précaire du monde, néanmoins cohérente avec la mouvance post-exotique qu'ils incarnent.

N'appelant pas d'horizons d'attente définis (ce que font, en définitive, les romans de Volodine), bien des feuilletés fictionnels tablent sur

27. La fugue dans les strates fictionnelles est une position de repli des écrivains post-exotiques, concordante avec le fait de se réfugier dans la « fabulation interne la plus intense », que Lionel Ruffel associe aux fictions opérant un dénouement des enjeux politiques et historiques ressassés au xx^e siècle (2005 : 64).

l'effet de déplacement que rend possible leur posture énonciative²⁸. Dans *Vies et Mort d'un terroriste américain* (2007), Camille de Toledo prend d'abord appui sur un fait divers, lieu commun de la littérature narrative, pour ensuite procéder à son *traitement*, ici marqué par le dévoiement et le brouillage. En réalité, deux faits divers sont mobilisés : Eugène Green, le protagoniste en fugue, se fait prendre en autostop par Ted Kaczynski, le plus grand terroriste de l'histoire américaine – l'« Unabomber » –, puis la projection d'un film se transforme en une prise d'otages. La petite vie tranquille de Green est mise en parallèle avec le destin de Kaczynski, décelant la mythomanie précoce du premier ; il se révélera un conspirationniste accompli, ce que nous fait comprendre le récit lacunaire et intercalé de quelques-uns de ses exploits. De là, l'importance de la médiatisation du fait divers, soulignant le sens associé à la répétition d'un événement (il devient signifiant par sa filiation avec d'autres occurrences), mais, surtout, rappelant sa nécessaire mise en récit (Dubied et Lits, 1999). Le roman de de Toledo joue la carte de cette dimension médiatique, car la trame narrative impliquant Green, le premier fait divers mobilisé, est en réalité la matière d'un scénario, intitulé *God Save America*, commandé par un grand cinéaste auprès d'un jeune écrivain français du nom d'Alexis Mital, qui ferait de Green l'incarnation dévoyée du mythe américain. La médiatisation du (second) fait divers dans le roman est redoublée par la projection en avant-première dudit film au Carnegie Hall, à New York, une projection qui est en soi problématique parce qu'une ambiguïté demeure quant à la réelle finalisation de la rédaction du scénario. L'événement est le théâtre d'une prise d'otages dont on découvre qu'elle est programmée par les producteurs du film ; s'ensuivent un déraillement du scénario (un homme est réellement tué) puis diverses évocations divergentes de l'événement, liquidant de la sorte toute cohérence du discours sur ce deuxième fait divers et ajoutant à la confusion entre les niveaux de fiction représentés. Le roman montre comment la mythomanie des personnages fait écho à cet enrayage même de la fic-

28. Le procédé n'est d'ailleurs pas spécifique à la fiction narrative. Dans ce qu'il présente comme le tournant performatif du théâtre québécois, Hervé Guay (2017) renvoie à deux phénomènes : la rhapsodisation (crise de l'autorité du texte qui se manifeste par la multiplication des voix) et la parabasion (rejet de la fiction au profit du commentaire et de l'exemplification), lesquels s'apparentent à des procédés ici associés à la diffraction.

tion, ajoutant à cela un jeu sur l'ambivalence des référents combiné à un appui récursif de la fiction sur le réel²⁹.

Sans totalement rompre avec les procédés de théâtralisation du texte et de recueillisation, les feuilletés narratifs et fictionnels s'arriment à la problématisation de la représentation inhérente à la posture actuelle des écrivains. De façon analogue aux films chorals, des points de vue multiples, complémentaires voire contradictoires, sont convoqués pour raconter le monde contemporain dans son épaisseur, quitte à frôler la mégalomanie ou l'illisibilité; des manœuvres induisent l'idée d'un monde dont il faut parler dans la précarité de son référent, qu'il soit instable, concurrent d'autres visions ou partie prenante de sa dispersion. Il y a dix ans, Blanckeman caractérisait la littérature contemporaine par la rencontre conflictuelle entre une esthétique «ruiniforme, qui pousse à terme la tension vers l'épuisement propre à une certaine modernité», et une esthétique «effervescente par laquelle l'écrivain exploite de façon tournante, à l'intérieur d'un même ouvrage, les différents supports génériques, typologiques, tonaux dont il dispose, pour atteindre à quelque ordre de vérité prismatique» (2008: 440-441). Le présent examen de la production romanesque, qui tient compte des développements survenus depuis le panorama de Blanckeman en 2008, illustre bien le fait que le conflit ne s'est pas résorbé, qu'il est paradoxalement source d'une inventivité renouvelée. Loin d'entrer en contradiction, ces esthétiques ruiniformes et effervescentes balisent conjointement le champ d'une exploration de la représentation rendue possible par les fictions narratives.



Vivifiées par leur dynamisme poétique, stimulées par leur questionnement des fondements de la littérature, les pratiques narratives contemporaines, tant au Québec qu'en France, affirment leur singularité par le recours à une large palette de procédés d'écriture interreliés. Héritières, jusqu'à un certain point, de l'histoire des genres narratifs au sein de leurs corpus nationaux, ces pratiques s'inscrivent tantôt dans la continuité de périodes fastes (la nouvelle québécoise des années 1980), tantôt dans le sillage de modèles plus ou moins reconnus comme tels (les

29. Ajoutons que Camille de Toledo est le nom d'écrivain utilisé par Alexis Mital.

Nouveaux Romanciers, Butor, Perec, etc.), pour devenir un terrain d'expérimentation fertile. On pourra relever des inflexions singulières (historiques et mémorielles pour les écrivains français, familiales autant que culturelles et géopoétiques pour les Québécois) qui distinguent les fictions narratives de ces deux littératures. Pourtant, l'examen rapproché de la production des trente dernières années, de part et d'autre, révèle une communauté de moyens et de techniques d'écriture qui affaiblit l'idée de poétiques spécifiques. Participant d'une diffraction de l'idée d'unité et de totalité, ces procédés d'écriture déplacent le regard des configurations génériques vers les forces agissant sur la conformation et la composition des textes narratifs.

Par la théâtralisation du texte et de sa mise en scène, les œuvres contemporaines diffractées surinvestissent une matérialité qui autrement demeure invisible. Cette attention à la forme et à l'image du texte, pas si nouvelle mais beaucoup plus saillante dans la période actuelle, contribue largement à transformer l'expérience de la lecture d'un récit. Des fragments, des textes brefs, des chapitres nombreux élaborent des représentations bigarrées, fussent-ils insérés dans une architecture relevant d'un geste autrement réservé à la pratique du recueil. Si l'on apprivoise peu à peu cette possibilité – comme Pascal Quignard se convertissant au fragment, dans une démarche analogue, au fil des pages d'*Une gêne technique à l'égard des fragments* (1986) –, elle conduit de toute évidence à esquisser une poétique générale du récit de fiction qui n'est pas tant une réécriture de la poétique du genre romanesque qu'une proposition qui coexiste avec elle. La diffraction opère ainsi de façon explicite, modelant le matériau du livre, effritant le texte, appelant un feuilleté des points de vue, des histoires, des voix. Les ouvrages, jugés soit hétérogènes, soit polyphoniques, relativisent l'idée de la configuration narrative une et totalisante en recourant à un récit foncièrement pluriel pour se saisir d'un monde complexe; de cette façon, ils s'inscrivent en faux contre la mise en place d'un imaginaire confiné à des univers uniques et cohérents au profit d'une exploration pouvant conduire à une atomisation en règle de la fiction.

Les discours critiques sur la littérature contemporaine convoquent souvent un vocabulaire relié au champ sémantique de la perte. Si les imaginaires (littéraires et critiques) de la ruine côtoient l'idée d'une précarisation (de l'autorité, de la cohérence, des mondes) et de l'effritement du sujet, c'est qu'ils abordent plutôt les fictions contemporaines

à partir d'une lecture historicisante du genre romanesque. L'examen des pratiques de la diffraction, ose-t-on espérer, aura permis de saisir l'importance accordée à la performativité des œuvres. Au delà du simple pouvoir d'évocation des mots eux-mêmes, la prise en charge de la forme des ouvrages, de leur composition, lance les lecteurs dans une activité de manipulation, d'enquête et de décodage qui suppose une saisie globale du projet (littéraire et éditorial), tout aussi déroutant soit-il. Bertrand Gervais a bien montré à quel point l'imaginaire du labyrinthe joue un rôle structurant dans les pratiques artistiques contemporaines, liant cette figure au jeu combiné de l'oubli et du musement (2008: 21-65). L'inscription de la diffraction dans les fictions narratives actuelles semble appeler le renversement de cette proposition, en ce qu'elle peut forger une posture de lecture labyrinthique. Le lecteur est ainsi placé devant la multiplicité des pistes (narratives, herméneutiques), forcé de composer avec le brouillage du texte littéraire, qu'il soit causé par le dévoilement ostentatoire des codes du texte, par l'incertitude de l'objet du ou des récits ou par la perte d'une transparence fictionnelle propre à susciter l'adhésion au monde représenté. À l'heure de la pluralisation et de la mise en commun des codes sémiotiques des divers supports médiatiques, entre édition, cinéma, design graphique et culture numérique, les fictions narratives diffractées témoignent d'un sens aiguisé de la performativité en phase avec leur participation au monde contemporain.