

LE RECUEIL LITTÉRAIRE,
UNE VARIANTE FORMELLE DE LA PÉRIPÉTIE

René Audet et Thierry Bissonnette

Alors qu'on a grandement considéré l'importance du fragment et du collage dans les arts du xx^e siècle et dans la littérature¹, beaucoup moins d'études ont évalué la complexité et la diversité des assemblages auxquels donne lieu la forme du recueil. Il s'agit pourtant d'un terrain privilégié pour étudier une pratique textuelle et éditoriale bouleversée par les poétiques de l'ouverture, de l'indétermination, du parcellaire et du discontinu qui structurent une partie non négligeable du champ littéraire contemporain.

On aurait pu, dans le cadre du présent collectif, s'attarder uniquement aux recueils de textes narratifs. Mais au delà (ou en deçà) de ces derniers, il nous intéresse plutôt de savoir si le recueil, structure dont les possibilités furent et sont particulièrement exploitées en littérature québécoise contemporaine, ne serait pas lié à des façons particulières de « raconter » le monde, et jusqu'où ses diverses syntaxes peuvent rejoindre la mise en récit ou la mise en

1. Notons d'emblée l'élaboration croissante de réflexions collectives autour de la suite, de la série et des formes connexes du recueil comme témoin du nouveau baroque dont l'époque récente fut témoin. À titre d'exemple, citons deux des ouvrages de la collection « Rhétoriques des arts », respectivement intitulés *Montages/collages* (1993), sous la direction de Rougé et *Suites & séries* (1994), également sous la direction de Rougé.

intrigue. Ce qui, étant donné le cadre éminemment métadiscursif à l'intérieur duquel le recueil opère, nous enjoint de recourir à une notion de narrativité suffisamment large pour qu'elle surplombe les caractéristiques des poétiques génériques (poésie, nouvelle et essai), quitte à réduire ensuite la portée du concept ou à en distinguer diverses extensions.

La composition textuelle, posée entre le monde et le sujet comme mise en forme syntagmatique, concourt à la saisie d'un plan total lors du travail interprétatif, cette totalité dût-elle demeurer incomplète, en suspens ou tout bonnement évitée. Cette intervention réticulaire, relevant à la fois de l'auteur et du lecteur, contribue à faire émerger *l'effet de texte*, transgénérique et non exclusivement littéraire, ou, comme le dit Kibédi Varga, « le sentiment de l'intervention artificielle, du découpage qui donne sens, qui crée un début et une fin. Le véritable sentiment de texte est hypotactique [*sic*] ; il ne peut provenir que d'un principe d'organisation argumentative ou narrative » (1989 : 26). Pour ce survol de la pratique du recueil dans la littérature québécoise récente, nous optons pour cette hypotaxe strictement narrative. Il s'agit là évidemment d'un procédé structurant parmi d'autres, qui ne recouvre pas des arrangements fondés, par exemple, sur des constantes thématiques ou sur des architectures où s'opposent et se répondent des textes. Refusant d'ériger la narrativité comme le seul mode d'examen du recueil ou comme son trait distinctif, nous la considérons toutefois comme une perspective heuristique qui permet d'éclairer de façon transversale la production recueillistique des dernières années.

Mode particulier d'encadrement de la matière textuelle, la pratique du recueil favorise explicitement une conception fragmentée et mobile de l'œuvre ; celle-ci est en contradiction avec l'harmonisation traditionnelle du tout et des parties qui constitue un des principaux nerfs de la conception classique de la beauté. La composition souvent tentaculaire et susceptible de nombreuses reconfigurations interprétatives caractérisant la forme du recueil conduit à y voir une source de « péripéties » formelles. À l'instar des travaux de disciplines voisines de la littérature (cinéma, histoire...), de

nombreux objets ont été abordés plus ou moins littéralement comme « récits », sans égard à leur support médiatique². Si cette utilisation du terme *récit* risque de minimiser l'importance des frontières génériques ou ontologiques, elle n'en a pas moins permis de dégager une narrativité qui traverse les arts et les sciences humaines, donnant lieu pour ces objets à une théorie générale du mouvement, de la succession, de l'organisation. Les travaux de Paul Ricœur, s'appuyant sur la littérature autant que sur l'histoire et la philosophie, ont permis de confirmer cette hypothèse d'une structuration temporelle de la matière, d'un « mouvement péripétiel » dira-t-on. Cette conception plus englobante a pour avantage de remonter en amont de l'attirail classificatoire et terminologique de la narratologie, tout en éclaircissant davantage les ressemblances et les différences dans la composition des genres. À partir d'une définition générale du récit énoncée par Ricœur (« composition embrassant une série entière d'événements dans un *ordre* spécifique » (1980 : 11)), nous retenons donc deux principes fondamentaux : la *temporalité* (la séquence, la chronologie, la succession) et la *configuration* (l'ordonnement, la logique, l'organisation) des événements ; l'examen de ces principes et de leur intersection permettra de révéler les différentes formes de narrativité en place dans des recueils.

La mise au jour de ces formes fait partie de l'identification de diverses conceptions, de perspectives sur la narrativité, toutes issues de cette interaction de la temporalité avec la configuration. Une première est centrée sur la notion d'événement. Pour Ricœur, le phénomène de narrativité est indissociable de l'observation d'une *succession d'événements*. Par ailleurs, comme il le démontre par le parallèle qu'il établit entre fiction et histoire, la notion d'événement elle-même est indissociable du langage. La définition

2. Claude Bremond a noté le caractère transgénérique du message narratif, son support étant indifférent à sa saisie (1964). Voir également, à titre d'exemple, le travail de Roger Odin sur la narrativisation au cinéma (en particulier le deuxième chapitre de son ouvrage (2000).

qu'il donne de cette notion³ apparaît suffisamment large pour englober des « événements » discursifs, tels ceux découlant de l'argumentation et de l'investissement poétique du langage, à condition qu'on puisse y repérer les modalités d'une « transformation » (conformément à la proposition avancée par les théories structurales du récit). Dès lors, rien n'empêche de considérer la suite d'arguments d'un essai ou la suite de poèmes d'un recueil comme un texte forgé à même les principes narratifs de séquence et de configuration, dans leur interaction ou dans la tension qui résulte de leur concurrence. Alors que « [...] les événements sont construits en même temps que le sont les récits qui les encadrent » (Ricoeur, 1980 : 19), on peut dire que le cadre-recueil opère de façon isomorphe par rapport au récit en suggérant au lecteur un réseau de transformations mettant en jeu les entités représentées, sinon les entités langagières que sont eux-mêmes les différents textes qui le composent.

Une deuxième perspective, issue des travaux en linguistique et en sémiotique, considère que les traits de la narrativité sont directement liés à leur concrétisation langagière. À cet agencement de la temporalité et de la configuration s'ajoutent les questions plus spécifiques de l'intrigue et de l'énonciation. Des distinctions peuvent ainsi être établies entre la narrativité et un de ses résultats possibles, le récit. Le récit constitue l'incarnation textuelle des idéaux de mise en intrigue et des spécificités énonciatives du discours narratif. À titre de principe guidant l'élaboration d'un texte, la narrativité repose sur un impératif de mise en intrigue : la succession temporelle se combine avec une configuration mettant en valeur l'intrication des péripéties. Le récit qui intègre cette procédure la superpose à la trame textuelle : la mise en récit suppose une mise en intrigue correspondant à la totalité du texte. Parallèlement, le récit met en œuvre le mécanisme de la narration, que Christian Touratier définit comme « un type d'énonciation bien particulier où les références

3. « Par événement il ne faut entendre rien de plus qu'occurrence », dit Ricoeur (1980 : 18) à propos du statut épistémologique de la notion d'événement.

spatio-temporelles du message sont expressément dissociées du « ici-maintenant » du locuteur et de son destinataire » (2000 : 13). L'idéal du narratif qu'incarne le récit matérialise donc cette distanciation de l'événement par une instance de narration, « contrainte » que la narrativité compte parmi ses possibilités sans y être soumise. De cette formulation de la narrativité émergent deux principes directeurs : la mise en intrigue et la mise à distance par une instance de narration.

La troisième et dernière perspective constitue un déplacement plutôt qu'une nouvelle proposition. Profitant du potentiel interprétatif de l'acte de lecture, elle transforme les deux premières conceptions en autant de cadres cognitifs. À partir d'indications paratextuelles ou d'indices intégrés aux ouvrages, le lecteur peut être amené à produire une lecture narrativisante des recueils. Il est ainsi incité à inscrire les textes dans une séquence et une organisation narratives, sans qu'ils portent nécessairement des traces explicites de cet ancrage. Des états de choses antérieurs et postérieurs peuvent en être inférés, tout comme des relations entre événements et acteurs se développent à l'initiative du lecteur qui se charge ainsi d'élaborer sa propre configuration narrative.

Ces variantes de la définition de la narrativité apparaissent dans diverses pratiques du recueil en littérature québécoise récente – sans qu'elles en soient pour autant l'unique principe directeur. Manifestations du « mouvement péripétiel », la poésie, la nouvelle et l'essai seront examinés dans leurs formes recueillistiques pour illustrer l'investissement singulier du narratif dans le recueil.

LE RECUEIL DE POÈMES : UNE NARRATIVITÉ SÉQUENTIELLE

Le cas du recueil de poèmes incite à recourir à l'extension maximale du concept de narrativité⁴. Car si le passage s'effectue

4. Il y a deux exemples, fort différents, d'études du recueil de poèmes selon la perspective narrative. Mertens (1996) s'intéresse aux mouvements

assez facilement de la narrativité du récit à celle du recueil de nouvelles (de par sa teneur diégétique), ou encore à celle du recueil d'essais (en envisageant des isomorphismes entre l'argumentatif et le diégétique), la trame séquentielle qui relie les poèmes demande une adaptation théorique plus considérable. Alors que certains recueils permettent de lire leur parcours comme un récit ou comme une argumentation, la plupart des recueils poétiques témoignent d'une continuité relevant davantage d'un jeu de forces ou de contrastes souvent malaisé à décrire. Nous en avons la preuve dans les écueils sur lesquels bute toute la tentative de résumer un recueil de poèmes. Alors qu'une paraphrase diégétique ou épistémique demeure insuffisante, seule une synthèse des actes de langage effectués par l'énonciateur est à même de fournir un véritable point de comparaison avec d'autres recueils, à moins bien sûr qu'il s'agisse d'une simple intrigue versifiée ou d'un poème à thèse.

À partir de la définition minimale de la narrativité comme enchaînement d'événements dans un ordonnancement particulier, il apparaît que la composition des poèmes en recueil relève d'un aspect caractéristique de cette narrativité indissociable du processus textuel. La notion d'événement doit cependant être considérée sur la base de l'énonciation. Dans le poème, l'événement est d'abord circulaire et autoréflexif, parce que c'est *l'événement du poème*, son avènement langagier, qui fournit sa tension au texte, avant toute représentation d'un événement concrètement spatio-temporel. Chaque poème visant l'événementialité langagière, l'enchaînement des poèmes dans le recueil relève d'une narrativité plus matérielle que diégétique. On référera ici à la musique : la continuité entre les mouvements d'une œuvre musicale, même si elle est dans certains cas accompagnée d'une trame diégétique, est avant tout une succession d'états, de vecteurs, d'émotions, laquelle

narratifs tant micro que macrostructurels dans un recueil de poèmes de Fernand Ouellette. Miner (1986), examinant les poésies narratives anglo-saxonne et japonaise, considère les recueils comme des *plotless narratives*, la dimension narrative se caractérisant uniquement par la double séquentialité et continuité des textes.

propose un terrain où l'auditeur greffe sa propre expérience d'écoute. Ainsi semble-t-il en être de l'enchaînement plus ou moins linéaire qui, dans un recueil poétique, mène du premier au dernier poème, continuité qui correspond rarement à une univocité sémantique, mais qui donne plutôt lieu à une mise en scène du sens sans cesse relancée par l'acte interprétatif.

Distincte de la narration tout comme de l'argumentation, la séquence événementielle du recueil poétique renvoie au recueil lui-même comme lieu de rassemblement, de mise en succession, ce qui confère peut-être à la poésie une disposition particulière pour faire ressortir les enjeux de la forme du recueil. Déployée indifféremment dans des cadres narratif, argumentatif ou proprement poétique, la séquentialité du recueil poétique relève toutefois généralement d'une énonciation non distanciée⁵, ce qui l'éloigne de la mise en intrigue mais révèle la *mise en temporalité* qu'implique le discours. Si cette séquentialité peut être plus évidente dans une poésie qui se détache de la représentation, où l'événement de parole est mis à nu, représentation et performativité sont en général dialectisées, voire fondues : fiction et énonciation, péripéties diégétiques et formelles entremêlent alors leurs logiques pour créer l'effet global de texte. Cette opération partage avec le récit un effet cognitif de mise en réseau, mais sans engager l'univocité spatio-temporelle qui accompagne en général le récit.

Dans la production poétique québécoise des années récentes, on peut noter plusieurs problématisations originales des liens entre la narrativité purement séquentielle du recueil et la sphère des éléments diégétiques (fiction, personnage, narration). Un tableau varié, qui va de l'hyperconscience du système sémantique et configurationnel que forme le recueil, jusqu'aux fragments d'une fiction à recomposer sur le terrain essentiellement ambigu du mode poétique. Les exemples qui suivent montrent quels types de narrativité interviennent dans la composition des poèmes en recueil,

5. Pour la distinction entre énonciation lyrique et énonciation fictionnelle, voir Hamburger (1986 : 215).

représentant diverses accentuations des données configurationnelles et séquentielles, voire diégétiques.

Poèmes contre la montre de Carle Coppens (1996) montre bien la narrativité sans récit qui accompagne la mise en série des poèmes. Le travail non seulement sur chaque texte mais sur la séquence offerte au lecteur est souligné par une numérotation des poèmes de 1 à 60, en référence aux soixante minutes (et secondes) du cycle de la montre. Envisagés comme parties d'une course, les textes exposent une résistance à la mort qui résultera de l'avancée horaire. La mise en forme rituelle du recueil permet en effet d'extraire de cette progression un espace moins linéaire, doublé d'une ouverture sémantique. Largement portée sur les jeux de mots et autres figures de style, l'écriture de Coppens échappe aussi à la linéarité en laissant la porte ouverte à une unité de l'espace-temps (la société sur laquelle portent les commentaires sarcastiques de l'énonciateur) et de personnages (fragments d'un discours amoureux), mais sans achever la détermination des éléments qui permettraient d'associer la référence à un univers fictionnel ou réel. Connexion de moments de langue, le recueil révèle sa narrativité mais demeure au seuil de la diégèse possible de même qu'à bonne distance d'une énonciation de type narratif. Cette position est appuyée par la présence de dix-sept reproductions du peintre Vilallonga, qui accompagnent le texte tout en brisant sa continuité, conformément à la non-linéarité de l'ensemble.

Malgré son titre, *La marche de l'aveugle sans son chien* de Normand de Bellefeuille (1999) ne comporte pas non plus de véritable personnage, bien qu'on y trouve l'image du trajet, ou du moins de la déambulation, accréditée par la linéarité qui structure notamment le recueil. Les trois sections, comprenant chacune trente poèmes, portent les sous-titres « (Douleur : chantée) », « (Douleur : dansée) », « (Douleur : murmurée) » et sont suivies d'un « Épilogue », qui est de fait le texte d'une chanson composée pour Sylvain Lelièvre. L'unité thématique évidente s'accompagne d'un jeu de répétitions mettant le rythme à l'avant-plan, alors que la succession est simultanément linéaire et contrastée. On peut en effet suivre l'évolution d'un état psychologique, lequel trouve sa

résolution dans le temps cyclique de la chanson (par nature répétée) disposée en épilogue comme on le fait pour davantage clore un récit ; simultanément, une intertextualité équivoque entre les sections – parfois même dirigée vers d'autres œuvres de l'auteur, telle *Lascaux* – et la musicalité de l'ensemble contrebalancent la linéarité, favorisant la mosaïque et non la narration. Narrativité ouverte, créant un interstice entre référence et fiction sans donner la clôture d'un récit, ce recueil pose une transformation dont l'« événement » demeure truffé de variables. L'apostrophe suivante à l'amante semble ainsi applicable à la poésie même :

mais sans doute n'as-tu pas
 tout compris
 au récit immense
 de nos instants

 empêcheuse de réel
 tu ne m'en auras consenti
 que l'éternel album (p. 107)

À cet empêchement, à cette « retenue ontologique », Élisabeth Vonarburg, dans le recueil *Le lever du récit* (1999), ajoute un rappel de la relation causale affirmée par plusieurs (les romantiques allemands, René Char, etc.) entre poésie et récit. Non seulement genre distinct, la poésie, patrie de l'imagination discursive, serait selon cette tradition un terreau où peut s'actualiser la faculté de mise en récit⁶. C'est du moins ce que Vonarburg, plus connue pour ses romans, incite le lecteur à croire avec ces vers, dont le propos tourne autour d'un événement sans véritablement le narrer. « Ma mère / est morte », annonce-t-elle dès la deuxième page : situation dont les circonstances factuelles demeureront assez imprécises, le

6. « Quand les histoires s'élaborent, elles ne flottent pas au hasard : ce sont des îles à la surface de la mer imaginaire. Elles ont leurs racines dans le continent sous-marin qui les relie toutes, et les nourrit : celui des mots paradoxalement libérés des contraintes par la pression des profondeurs. On l'appelle souvent Poésie » (Vonarburg, 1999 : extrait de la quatrième de couverture).

recueil mettant plutôt en scène la transformation intérieure correspondant au travail du deuil. Grâce à un ressourcement de la prose dans le poétique, une potentialité nouvelle de récit se fait jour, ramenée au simple fait de « lier les actes » :

Quand les signes s'évanouissent
 y lier des actes
 pour un nouveau départ
 sous les yeux de la forme pure qui m'a dit
 vulnérable
 « Passe » (p. 49)

Déployé en une suite continue de quarante-deux pages, *Le lever du récit* marque une réappropriation du temps et, conjointement, de la temporalité, du passage, narrativité du poème qui redonne sens à de possibles narrations d'événements dans une logique romanesque. S'il y a péripétie, c'est donc dans l'accomplissement de l'acte de langage qu'est le recueil, mouvement inachevé d'un point de vue référentiel (ambiguïté de l'action représentée), indéfiniment réactivable du point de vue de la réception (configuration ouverte du recueil malgré la clarté de son action langagière).

Enfin, le cas de *L'avancée seul dans l'insensé*, de Pierre Ouellet (2001), donne l'exemple d'une dialectisation très complexe de la narrativité au sens large et de la narrativité diégétique. Dans cette suite poétique en deux volets, la mise en scène de l'énonciation se confond avec une trame diégétique parcellaire, dont l'incomplétude renforce l'insistance sur l'événement de parole. Alors que certaines caractéristiques rapprochent le texte de la prose (vers très longs, enjambements syntaxiques, forme du dialogue, etc.) voire du drame, les divers moyens employés sont tout de même subordonnés au mode poétique, qui, lui, semble « digérer » les nombreux éléments narratifs de même que réflexifs qui parsèment le recueil.

C'est d'ailleurs sur une note essayistique que s'ouvre le recueil, alors que Ouellet semble d'emblée définir son propos : « Il y a la vie de tous les jours. Il y a la vie / de toutes les nuits. C'est leur mélange qui me retient » (2001 : 7). Le motif « argumentatif »

du livre ainsi exposé, l'auteur recourt ensuite à la faculté narrative, par laquelle le monde est recréé dans le but d'une meilleure manipulation : « J'invente un homme qui me découvre. Je crée des langues / où des vies crèvent. Puis des silences, violents, où leur histoire s'apaise. » Cet embryon diégétique est partiellement développé alors qu'à une introduction en caractères italiques succède une alternance de poèmes en caractères romains et de poèmes en caractères italiques, laquelle coïncide avec deux voix différentes, des quasi-personnages dont le contrepoint démultiplie le soliloque.

Alors que la voix en italique s'exprime davantage à la troisième personne, la voix en romain utilise davantage le « je », le travestissant souvent en « on ». Le constat sur la vacuité de l'existence humaine est toutefois le même dans les deux cas, bien que la voix explicitement subjective reçoive son commentaire de la part de l'autre. Cette construction selon le mode d'une altérité constitutive du sujet parlant⁷ n'étant ni fiction ni récit concrétise la dimension « péripétielle » de l'identité, l'entrechoquement des perspectives verbales parvenant seul à donner une véritable texture au sujet poétique. Attirée par une continuité plus typique de la prose, l'écriture de Ouellet y résiste toutefois par la dualité qui marque la composition de ce recueil, creusant des failles que la lecture ne peut totalement colmater, contrecarrant le sens unique non seulement par l'abondance de jeux sémantiques mais aussi par son architecture même. À la fois facteur de narrativité et d'ambiguïté poétique, d'unité comme de dispersion, le recueil devient ici le catalyseur des hésitations génériques de la poésie actuelle. Mais toujours, l'attrait du narratif est limité par une intégration qui distingue le poème d'une fiction proprement dite, « [...] baisse de régime qui n'en finit plus / dans cette histoire que le poème nous prête / et nous reprend petit à petit » (2001 : 107).

On le voit, aucun des exemples retenus ne représente une sortie hors du temps de l'énonciation, qui s'effectuerait en faveur de la

7. « Poussez chaque homme à se dédire et vous aurez la vérité

L'homme déparle, *l'homme* dévît comme on respire et ne respire plus » (Ouellet, 2001 : 98).

dominance d'un temps événementiel. Plutôt, le cadre du recueil permet de confronter ces deux sphères et d'exposer leur relation de génération ou d'opposition.

LE RECUEIL DE NOUVELLES,
LIEU D'EXCROISSANCES NARRATIVES

Dire de la nouvelle qu'elle se définit par sa narrativité intrinsèque n'autorise pas à en dire autant du recueil de nouvelles. Nombreux sont les ouvrages où les textes sont réunis sur la base d'une constante thématique ou d'une architecture interne, quand le recueil ne se donne pas comme un simple regroupement de textes par leur auteur. Le recueil peut contenir des éléments narratifs sans qu'il soit élaboré en fonction d'une narrativité d'ensemble. Cependant, le fondement narratif des nouvelles joue un rôle actif dans l'élaboration d'arrangements où la mise en récit investit l'espace du recueil. Cette pratique, fréquente dans la production nouvelle de la décennie 1990 au Québec, se caractérise par une excroissance narrative, dont les matériaux sont les nouvelles mêmes, mais dont le champ d'action, le bénéficiaire, est le recueil. Les ouvrages publiés par la maison d'édition L'instant même témoignent bien de cette tendance narrativisante, où le recueil semble de plus en plus charmé par le roman (l'attirance est d'autant plus manifeste que l'éditeur, qui se consacrait totalement à la nouvelle dans ses premières années, en est venu à publier des romans au milieu des années 1990).

La voie la plus manifeste d'intégration du narratif dans le recueil de nouvelles reste certainement le recours, pour tous les textes rassemblés, à un même univers de fiction et à une même trame diégétique, aussi lâche soit-elle. Instaurant d'emblée des univers de fiction particuliers, les nouvelles d'un recueil se détachent habituellement les unes des autres par le fait qu'elles n'appartiennent pas à un même univers de fiction (c'est ce qui constitue une des façons les plus intuitives de distinguer roman et recueil, les chapitres d'un roman construisant un même univers de façon progressive et collaborative). Le renversement de cette pratique –

le recours à un seul et même univers de fiction – a pour effet de rendre possible l'appartenance des nouvelles à une même trame diégétique. Les variantes de cette technique interviennent dans le degré d'intrication des épisodes que constituent alors les nouvelles. Un ouvrage comme *Tu attends la neige, Léonard ?* (Yergeau, 1992) propose un enchaînement de « nouvelles » (textes de nature éminemment ambiguë⁸) au caractère narratif manifeste. De fait, le recueil est construit par une double trame diégétique, celle de l'écrivain qui tente de raconter son passé et celle de ses souvenirs d'enfance. Œuvre fondée sur des trames parallèles mais imbriquées, elle n'est pas sans rappeler des ouvrages similaires : *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, *Le livre noir* de Pamuk... ouvrages qui se présentent et que l'on considère sans difficulté comme des romans⁹. Là réside certainement le principal écueil de cette pratique, narrativisante à un point tel qu'elle conduit le recueil, dont les textes sont plus ou moins dépourvus d'autonomie, vers le roman. Une façon de contourner ce problème consiste à déconstruire la trame temporelle. C'est ce qui est expérimenté dans *Récits de Médilhault* (Legault, 1994) – c'est du moins ce que l'on constate en fin de parcours, après avoir reconstitué les histoires en bribes. Après une feinte de diversité ontologique (les trois premiers textes n'appartenant pas, au premier regard, à un seul et même univers), il apparaît progressivement que l'ouvrage – dont la nature

8. L'édition originale, en 1992, ne comporte de mention générique (« nouvelles ») que dans les données de catalogage ; l'édition de 1996 inverse la situation : mention en page de titre et absence de mention dans les données de catalogage. Voir par ailleurs la description en quatrième de couverture, qui conjugue unité et multiplicité : « L'évocation de cette enfance abitibienne, tantôt radieuse, tantôt mélancolique, est adroitement servie par un récit mélangeant les points de vue et nous laissant dans la plus belle des incertitudes. »

9. Exemple supplémentaire, pour le moins déroutant : Yergeau a fait paraître, après *Tu attends la neige, Léonard ?*, un roman intitulé *La complainte d'Alexis-le-trotteur* (1993), toujours à l'instant même. La déroute vient du fait qu'il utilise de nouveau le principe des deux trames alternées (et qui finissent par se fusionner ici aussi), mais à l'intérieur de ce qu'il – ou son éditeur – reconnaît comme un roman.

est ici encore ambiguë, la mention « nouvelles » n'apparaissant nulle part – propose plusieurs vignettes d'un même univers¹⁰, dystopie nord-américaine plongeant la civilisation dans un nouveau Moyen Âge. Des personnages réapparaissent parfois, un simple témoin dans un texte devenant protagoniste d'un autre. Le récit de leur vie est déchiqueté dans les segments textuels que le lecteur traverse en retenant çà et là indices et séquences d'événements. Le recueil est de fait une longue parataxe narrative, le partage d'univers assurant une base commune à des segments textuels disjoints (éclatement manifeste d'un point de vue matériel et temporel, tout comme par les points de vue changeants). La séquence temporelle y est décomposée, mais elle est remplacée par une savante configuration, celle du recueil, qui produit un enchaînement de nouvelles destiné à susciter l'intérêt du lecteur (voir par exemple le rapport déjà évoqué entre les trois premières nouvelles). Cette configuration génère ainsi une intrigue basée sur la complexité d'une société (et non simplement autour d'un seul protagoniste).

Cette atténuation de la séquence au profit d'une architecture plus libre est la méthode la plus commune dans les recueils contemporains. La distance avec le roman est maintenue par le refus d'ancrer les textes dans des trames trop serrées. Le recueil *Du virtuel à la romance* (Yergeau, 1999) favorise ainsi la multiplication des personnages d'un même (large) univers de fiction et, par conséquent, celle des trames narratives ; ces dernières, en outre, demeurent lâches et s'inscrivent dans une séquence fort peu signifiante. L'ouvrage, à la lecture, permet donc d'explorer un univers par les microrécits qui s'y déroulent, ceux-ci tissant le texte du recueil. Un ouvrage similaire, *La mort en friche* (Foullant, 1999), produit pourtant un effet très différent. Contrairement au recueil de Yergeau, dont la cohésion est assurée par un même décor, celui de la « ville-île », le recueil de Foullant se tient aux frontières du narratif, fondant plutôt son architecture sur les réseaux : c'est par les relations entre personnages que se construit un univers, aussi

10. On peut lire en quatrième de couverture : « Anne Legault imagine les rites de ce monde neuf et ancien. »

éclaté soit-il, mais qui est en réalité fédéré par l'intrigant Thomas, point de convergence de tous les personnages. La mise en intrigue, dans ce cas, est fonction directe de la séquence des textes dans le recueil, délicate configuration où d'évanescents rapports lient entre eux les personnages. Certains récits se développent sur plus d'un texte, d'autres restreints à une nouvelle voient la description de cette portion d'univers complétée par des passages de textes ultérieurs. Seule la trame impliquant directement Thomas s'impose à travers le recueil entier, agissant relativement comme un feuilleton dont les fragments sont plus ou moins assujettis les uns aux autres.

Plusieurs recueils à unité thématique comportent également un élément narratif, les deux procédés travaillant de concert pour donner une cohésion aux ouvrages. Par exemple, deux recueils sensiblement identiques par leur structure : *Ce que disait Alice* (de Bellefeuille, 1989) et *Les chemins contraires* (Dufour, 1999). Les nouvelles y sont rassemblées en sections thématiques (*Les chemins contraires* comportent même un double niveau de sections), numérotées dans le premier exemple, titrées dans le second (cette manière est d'ailleurs la plus fréquente). À cet agencement thématique se joint une série de textes, portant un même intitulé et tous placés en clôture de la section où ils figurent. Chez de Bellefeuille, les textes se présentent comme des nouvelles partageant un même univers de fiction, autant d'anecdotes liées à la grand-mère Alice ; chez Dufour, ils forment plutôt un seul et même récit sous le titre « Rencontre capitale », dont les épisodes figurent à la fin de chaque section du recueil. L'intérêt de ce procédé emprunté au feuilleton réside dans sa dimension structurante : non seulement ces nouvelles font-elles sens dans leur réunion, mais elles agissent comme autant d'échos thématiques des sections qu'elles closent. Ce rapport est particulièrement explicite chez Dufour, où chaque titre est accompagné d'une parenthèse évoquant une sous-thématique (désir, plaisir, rêve...) antithétique de celle exploitée dans la section. La narrativisation, au sens strict, n'implique donc que quelques textes du recueil. Cependant, les nouvelles de chacune des sections, par cet encadrement, sont activées dans une lecture globale, un récit traversant alors tout le recueil par procuration de cette nouvelle

segmentée. Chaque section thématique, étant associée à un fragment de « Rencontre capitale », constitue ainsi une étape dans un « récit » global – une configuration formelle ouvrant ici sur une configuration narrative.

Cette relation par écho entre un texte fragmenté et des nouvelles éparses est tout aussi centrale dans *Insulaires* (Lahaie, 1996). Une alternance fonde l'architecture de ce recueil : les quatorze nouvelles sont littéralement encadrées par une nouvelle-feuilleton. La nature de cette dernière est cependant ambiguë : elle ne comporte pas de titre, ne figure pas dans la table des matières et est présentée en italique entre chacune des nouvelles. Cette nouvelle semble agir ici comme la *cornice* du *Decameron*, offrant un cadre aux textes rassemblés. La relation du cadre aux nouvelles, en réalité, ne tient pas du métadiscours (ou d'un niveau narratif supérieur) : au premier abord, la nouvelle apparaît simplement dispersée dans le recueil selon un principe d'alternance. La lecture fait toutefois jaillir le même type d'écho thématique que dans les recueils de Dufour et de Bellefeuille. Le récit-cadre complète une nouvelle ou annonce la suivante. Ainsi, le neuvième fragment laisse à lire le besoin d'agir sur le destin, de changer sa vie : « Comme les trois sorcières de Macbeth, j'aimerais pouvoir mijoter l'avenir des gens dans une profonde marmite, m'y baigner moi-même et faire peau neuve. » (Lahaie, 1996 : 77) ; la nouvelle suivante, « Underground Glasgow », met en scène un personnage, récemment congédié, qui est conduit à la nécessité de se reprendre en main pour assurer son existence. Encore ici, la mise en récit ne sollicite pas toutes les nouvelles : le récit-cadre seul raconte une histoire en plusieurs épisodes. Par le jeu d'échos, les textes du recueil sont cependant inscrits dans un mouvement, comme le déplacement géographique vient le confirmer (les lieux représentés formant un parcours circulaire en Angleterre, en Écosse et au pays de Galles). La circularité y est omniprésente, sous la forme d'événements répétitifs ou d'images ponctuelles comme le métro circulaire de Glasgow, par le retour sur des lieux connus ; le recueil même donne cette impression à sa lecture, le dernier texte permettant de clore un cycle en renvoyant à la première nouvelle. Par ce double jeu du

récit-cadre et de l'accumulation séquentielle d'événements, le recueil se laisse appréhender par une narrativité latente qui lui imprime un mouvement d'ensemble.

Variation sur le même principe : *L'assassiné de l'intérieur* de Jean-Jacques Pelletier (1997). Le recueil de vingt et une nouvelles inclut, à intervalle de quatre textes, un segment d'un texte cadre, sous-titré « Histoires d'outre-mère... ». Le résultat, ici, est plus déconcertant : la nouvelle-feuilleton se présente comme de la prose poétique ; peu à peu, au fil du recueil, des nouvelles transgressent leur seuil textuel et discursif (citation de l'incipit du récit-cadre, évocations autoréflexives). La dernière nouvelle annonce même le dernier segment de la nouvelle poétique : « Le ton du dernier texte était à la limite de la poésie, mais sans pourtant cesser de raconter une histoire. [...] Il y racontait l'impossible roman d'amour qu'il avait poursuivi d'une femme à l'autre. Obstinément. Allant chaque fois un peu plus loin. Jusqu'à ce qu'il la rencontre. Elle » (Pelletier, 1997 : 170). La juxtaposition des nouvelles n'apparaît pas comme une simple parataxe : on y observe des traces de subordination, de configuration d'un ensemble. Plus encore, cette dernière nouvelle, « Le réparateur d'histoires », agit comme un révélateur, donnant une clé de lecture du recueil entier. Il ne s'agit pas tant d'associer des situations à des événements réels, des personnages à des personnes existant vraiment, mais bien de *recadrer* les nouvelles, perçues isolément, à l'intérieur d'un ensemble. Cette nouvelle relate en effet les malheurs et les exploits d'un personnage particulièrement doué pour les histoires, personnage qui serait en réalité l'auteur des nouvelles que nous venons de lire. En plus d'inscrire les nouvelles dans une histoire, elle montre comment la progression que l'on observe (personnages d'abord minés par des forces extérieures, qui leur survivent ensuite, puis qui transforment ces épreuves en force de vie) correspond au parcours même du personnage dans son expérience d'écriture. Si le recueil apparaît ainsi comme le témoignage d'une expérience rapportée par ailleurs, nous pouvons alors faire une lecture (ou plutôt, ici, une relecture) narrativisante de l'ensemble. Le récit est ici un cadre cognitif suscité par la fiction qui s'applique à l'ouvrage entier.

Un dernier exemple du genre nouvellier, celui de *L'encyclopédie du petit cercle* (Dickner, 2000), met à profit cette dimension cognitive. Chacun des dix textes est précédé d'une épigraphe tirée de ladite *Encyclopédie*, ouvrage imaginaire faut-il le mentionner. Le point commun des nouvelles réside dans cette continuité paratextuelle, qui forme, en deçà de la fiction, une trame commune. Cette trame ne relève évidemment pas de la narrativité mais plutôt d'un savoir d'une fantaisie débridée. Le recueil est structuré par une architecture d'ordre paratextuel et de nature intertextuelle. Par ailleurs, les noms des protagonistes sont régulièrement réutilisés – difficile de prétendre ici à une identité fictionnelle des personnages. Pour être plus juste, une identité onomastique s'observe avec, en plus, des reprises de traits psychologiques (principalement Karyne et sa préoccupation anthropologique, aussi monsieur Gotop et sa connaissance du Proche-Orient). Le lecteur est placé devant un ersatz d'unité fictionnelle, où des bribes d'histoires semblent parfois correspondre et où d'autres entrent en contradiction. À l'instar de *L'assassiné de l'intérieur*, *L'encyclopédie du petit cercle* voit une réelle cohésion assurée par la dimension cognitive, une cohésion narrative de surcroît. Le recueil est en effet précédé d'un avant-propos, tout aussi fictionnel, qui vient justifier l'existence de l'ouvrage et en suggérer la genèse. Encore une fois, le recueil apparaît comme un projet, comme la trace, le témoignage de ce projet : l'« auteur », qui a feuilleté et commenté les quatre tomes de *L'Encyclopédie du petit cercle* avec son amie Karyne, s'inspire de notices du premier tome pour entreprendre un nouveau projet d'écriture, « témoignage ambigu » (Dickner, 2000 : 11) des échanges avec Karyne et des légendes qu'elle lui a rapportées. Métadiscours à demi déguisé en fiction, cet avant-propos oriente la lecture entière du recueil vers le récit des propos tenus pendant une nuit entière, le projet d'écriture se lisant comme une divagation vaguement inspirée de notices encyclopédiques et des amis entourant le présumé écrivain. Porté par un cadre cognitif narrativisant, le recueil se présente comme le résultat d'un projet d'écriture à mi-chemin entre le disparate des paperolles et le tissu étanche d'un roman.

LE RECUEIL D'ESSAIS : ENCADREMENTS NARRATIFS

L'essai ne se définit pas *a priori* par une forte narrativité – on le considère généralement comme de la littérature non fictionnelle et, par une curieuse extension, de la littérature non narrative. Or, en observant le grain de l'écriture, nous ne pouvons qu'admettre le recours fréquent par l'essai aux procédés narratifs, aux récits de petite taille dans la construction du discours. Les mises en scène, les *exempla*, les faits divers s'insèrent fréquemment dans la prose essayistique où ils suscitent ou appuient le propos du texte. La place de la narrativité dans l'essai, toutefois, demeure généralement modeste, le discours réflexif ou argumentatif étant prédominant. Par ailleurs, la mise en recueil de l'essai, si elle confirme la nature générique de celui-ci, ne modifie pas la nature (discursive) des textes. Prélevant ceux-ci d'une actualité où souvent ils étaient ancrés, le recueil exacerbe plutôt la contextualisation du texte essayistique : il en rogne l'immédiate justification au profit d'un nouveau cadre que constituent les autres textes du recueil. La mise en recueil, pour le genre de l'essai, instaure donc une mise à distance du texte par rapport à son origine et l'insère dans un réseau constitué de ses semblables.

La collection « Papiers collés », chez Boréal, apparaît particulièrement emblématique d'une attention portée au geste de mise en recueil dans le corpus québécois contemporain. À titre de présentation générale figurait, dans les pages liminaires des premiers titres de la collection, une phrase révélatrice de la conception du recueil d'essais qu'on allait y retrouver : « Sous ce titre emprunté à Georges Perros, des recueils de textes épars, mais dont le rassemblement fait apparaître aussi bien la variété que la continuité de leur pensée et de leur écriture. » C'est cette idée de la continuité d'une écriture traversant des bribes éparses qui nous intéresse, idée qui n'est pas sans rappeler le « sentiment du texte » énoncé par Kibédi Varga, issu d'une organisation hypotaxique. Le versant narratif de cette organisation trouve d'abord racine dans une architecture temporelle, celle de la chronologie des textes rassemblés. À la fois ancrage dans le passé et mise à distance de cette autre époque, la

mention explicite des dates d'écriture dans les recueils d'essais, pratique très fréquente, a pour effet d'instaurer un cadre cognitif temporel, où le lecteur est amené à historiciser la matière du recueil qu'il parcourt. Alors que certains auteurs bouleversent l'ordre originel des textes au profit de regroupements thématiques, plusieurs donnent accès, à quelques permutations près, à une reconstitution historique de l'écriture. Cette mention serait sans grand intérêt et sans incidence sur la lecture si ce n'était l'apport discursif dont elle est l'objet. Le paratexte (principalement le texte de quatrième de couverture) et des textes liminaires (avant-propos, préface) se chargent d'insérer les essais dans une histoire. Le rassemblement en un recueil est ainsi appuyé par une construction historique, l'ouvrage devenant objet d'archive, de trace d'une production autrement vouée à l'oubli. Qui plus est, l'archive se raconte elle-même. Chez Yvon Rivard, dans *Le bout cassé de tous les chemins* (1993), les essais « retracent le parcours artistique et intellectuel » de l'auteur (quatrième de couverture), parcours dont on connaîtra quelques jalons dans sa « Confession d'un romantique repentant ». Ce texte sert en quelque sorte d'introduction au recueil : refusant l'autobiographie au profit d'un exposé de sa vision de la littérature, Rivard y traverse des moments de la littérature et de la société québécoises comme il raconte sa vie. Métadiscours où il expose les circonstances l'ayant incité à écrire, cette « Confession... » joue le rôle d'un guide de lecture du recueil, les textes s'inscrivant ainsi dans une trame tant chronologique, narrative qu'idéologique et artistique. Gilles Marcotte, dans *Le lecteur de poèmes* (2000), procède de façon similaire dans son « Autobiographie d'un non-poète », texte-cadre qui ouvre le recueil. Occasion pour l'auteur de « retrace[r] son expérience d'un demi-siècle comme lecteur de poèmes » (quatrième de couverture), ce texte vise à mettre en contexte, à faire l'histoire d'une expérience de lecture de la poésie. Nous parcourons par le fait même une histoire littéraire élaborée à hauteur de lecteur. De cette expérience – « lire, au plus près, quelques poèmes » (2000 : 35) –, Marcotte tire quelques morceaux, lectures d'œuvres dont il a pris soin de préciser le moment d'irruption dans son parcours personnel.

Cet encadrement de la lecture du recueil d'essais repose également sur des métaphores pour décrire l'expérience essayistique. La métaphore la plus forte est certainement celle du chemin, attribuable à Jacques Brault. Refusant de reprendre le titre d'un de ses essais, Brault préfère regrouper ses textes sous un titre original, *Chemin faisant* ([1975] 1994), et par là même les inscrit dans une image unique, où le participe présent marque l'idée d'un travail en cours, d'une temporalité ouverte. Le chemin est étroitement associé à l'écriture, pour dévoiler le caractère continu du geste mais surtout pour illustrer les voies qu'elle permet d'explorer. L'image est réactivée dans un recueil ultérieur, *La poussière du chemin* (1989)¹¹. La dimension tant rétrospective que « directionnelle » de la métaphore y est affichée explicitement en quatrième de couverture :

Comme aux yeux du marcheur qui se retourne un moment, apparaissent ici, à travers « la poussière du chemin », les « écarts », les « bifurcations », les « voies parallèles » et les « croisements » par où sa route l'a conduit, sans qu'il le sache et sans que le voyage soit encore achevé, vers sa destination secrète (Brault, 1989).

Les quatre termes de l'isotopie du chemin, en plus de correspondre aux sections thématiques du recueil, insistent sur l'idée de mouvement, de péripétie que le hasard des lectures et des essais suscite. La métaphore du chemin joue ici un rôle cognitif déterminant, en suggérant une lecture où les essais sont mis en scène, intégrés dans un schéma « narratif » (dans son acception la plus large) qui les subsume. Placés devant la continuité évidente d'une pensée et d'une écriture (comme le souligne la description de la collection « Papiers collés »), nous parcourons ces essais, à l'invitation de l'auteur, comme un récit qui en relaterait les diverses étapes. La construction d'un cadre cognitif s'opère également dans le recueil de Rivard, par l'idée de parcours déjà citée, mais surtout par sa

11. Il existe un troisième temps de cette métaphore filée : *Il n'y a plus de chemin* (1990), ouvrage dont la nature est ambiguë (mélange de poésie et de fiction, à la frontière de l'essai).

récupération de l'image du chemin. Empruntant son titre à un vers de Saint-Denys Garneau (« Dans ma main, le bout cassé de tous les chemins »), Rivard insiste encore, davantage que Brault, sur l'idée de mouvement :

On les [les chemins] croyait rectilignes et voilà qu'ils conduisent immanquablement ailleurs, là où rien ne nous attend que l'interrogation relancée, qu'un nouveau chemin ouvert où poursuivre la recherche. // Ces chemins passent tantôt par la découverte et l'approfondissement de l'écriture [...], tantôt par les révélations de la lecture [...], tantôt encore par l'attachement problématique au pays [...]. Mais les étapes, ici, comptent moins que la marche elle-même, que la nécessité de marcher [...] (Rivard, 1993 : quatrième de couverture).

Cette nécessité de marcher exprime bien la contrainte du mouvement que l'essai impose à l'écrivain : déséquilibre permanent, remise en question incessante. De ce point de vue, le recueil d'essais est investi non par un récit à strictement parler (dont la dimension téléologique est trop contraignante) mais par une dynamique narrative, le recueil apparaissant comme une tranche d'écrits prélevée à même le mouvement continu d'écriture de l'essayiste.

À cette construction des recueils d'essais à partir de cadres cognitifs d'inspiration narrative s'ajoute, dans la production québécoise contemporaine, un volet autrement plus marqué par la narrativité. Quelques-uns des recueils parus dans la collection « Papiers collés », collection clairement associée au genre de l'essai, rassemblent des textes fortement marqués par le discours narratif. Rapportant des anecdotes ou des histoires, les textes d'essais semblent se soumettre à des impératifs fictionnels ou narratifs, d'où la curieuse impression, à la lecture, de traverser des récits, des nouvelles. Appartenant en réalité à la chronique, sous-genre de l'essai, les trois exemples retenus ici sont clairement tributaires de leur encadrement paratextuel – en raison de leur filiation générique et de leur interprétation. Le cadre de lecture d'*Ô saisons, ô châteaux* (Brault, 1991) procède d'un glissement : son texte de quatrième de

couverture s'ouvre sur la dimension fictionnelle et narrative des essais, avec une allusion aux *personnages* qu'incarne le « narrateur » des textes, pour ensuite mettre en évidence la teneur essayistique des propos entremêlés aux trames narratives. Les textes reposent sans contredit sur d'importantes mises en scène narratives (dans l'automobile, chez le dentiste, devant son père mort sur un lit d'hôpital – fou rire en prime) qui redessinent profondément le portrait discursif des textes. C'est par le truchement d'éléments narratifs qu'une certaine cohésion est donnée au recueil. Fort disparate de l'extérieur, l'ouvrage laisse pourtant sentir une forte cohésion à laquelle les textes, menés par un même narrateur aux apostrophes répétées à ses lecteurs, ses « très chers », laissent croire.

Le tressage des textes est beaucoup plus serré dans le recueil *Ah... !* de Suzanne Jacob (1996). Le cadre paratextuel insiste ici sur la mise en récit et la mise en fiction des essais. Hormis une mention de la parution des textes dans *La Gazette des femmes* dans la note conclusive, tous les éléments paratextuels refusent leur rôle métatextuel coutumier : le texte en quatrième de couverture, la dédicace, la note conclusive contribuent nettement à la mise en place de cet univers et des récits que rassemble l'ouvrage. L'absence de mention générique, combinée à ce paratexte, crée donc une ambiguïté maximale lorsqu'on constate que l'ouvrage est publié dans la collection « Papiers collés ». La teneur narrative forte et l'endossement d'une réflexion par la narratrice autodiégétique, en dépit de cette donnée éditoriale, ont à plusieurs reprises conduit la critique à recevoir ce recueil comme des nouvelles partageant un même univers de fiction¹². Il s'agit sans nul doute d'un exemple extrême de l'invasion de la narrativité et de la fiction dans l'essai contemporain. La confrontation des genres conduit le lecteur à s'interroger sur l'objet réel des textes ; si l'inclusion dans « Papiers collés » lui apparaît une information importante, le cadre de lecture en sera considérablement modifié, cette fois en faveur de l'essai.

12. À titre d'exemple, la recension qu'en fait Michel Lord dans *Lettres québécoises* (1997).

Un dernier exemple, celui de Louis Hamelin avec son recueil *Le voyage en pot* (1999), se fonde également sur une telle incertitude générique. Relatant les péripéties diverses de l'écrivain-voyageur, les textes du recueil demeurent principalement menés selon le mode narratif. À l'instar de celui de *Ô saisons, ô châteaux* de Brault, le paratexte (quatrième de couverture et surtout l'avant-propos) marque bien ce fondement narratif de l'ouvrage : les textes ont été écrits sur une année, « d'un automne à l'autre », en divers lieux où l'auteur a été, « parfois brutalement, [...] éjecté dans l'univers » (Hamelin, 1999 : 10). Malgré cette précision d'ordre générique, le paratexte insiste particulièrement sur la dimension essayistique des textes ; l'avant-propos se clôt sur ces mots : « Voilà. Se fondre dans le monde et, perpétuellement, renaître. C'est la seule aventure dont il sera question ici » (1999 : 10). Affirmation certes imagée, placée dans une perspective englobante, ce paragraphe n'en détermine pas moins les balises d'un étonnant cadre de lecture : qu'importent les aventures relatées, il faut considérer ici le recueil comme un non-récit, réclame Hamelin, sinon comme le récit d'une pensée cavalièrement soumise aux péripéties de la vie.

*
* * *

Ce dernier exemple, pour ne retenir que celui-ci, fait clairement ressortir les deux problématiques théoriques qui apparaissent lorsque la pratique du recueil convoque une certaine narrativité. La première, que nous avons dû imposer dès l'introduction pour parvenir à dresser ce portrait transversal du recueil en littérature québécoise contemporaine, consiste à ne pas restreindre la notion de narrativité à ses strictes manifestations narratologiques. Plus encore, tous les ouvrages abordés illustrent bien comment la narrativité implique plus que la simple suture diégétique de textes singuliers – ce qui est une conception possible de la présence du narratif dans un recueil, mais combien limitée dans ses résultats. La définition très ouverte que nous avons proposée de la notion de narrativité et ses trois modes d'intervention – succession et transformation d'événements, mise en intrigue et mise à distance énonciative,

cadre cognitif narrativisant – nous ont permis de faire des liens entre des exemples variés, les uns reposant sur des procédés textuels, les autres sur des effets de lecture. Une diversité de manifestations en découle, sans pour autant soumettre les recueils à l'impératif du récit : temporalité des événements, récit tentaculaire, mouvement d'ensemble imprimé à des textes d'abord rassemblés en fonction de leur accointance thématique, cadres narrativisants qui déstabilisent les repères génériques... Toutes ces incarnations répondent toutefois à un souci commun, celui d'ancrer le langage et les événements qu'il rapporte dans une temporalité et une configuration singulières – d'où ce sentiment de texte que nous ressentons à la lecture, un sentiment fondé sur un tressage intime, sur l'inscription des éléments dans un scénario commun. C'est là, très certainement, que réside le sens premier de la narrativité, qu'il paraît nécessaire de revaloriser plutôt que de se reporter machinalement à ses avatars trop précis imposés par la théorie littéraire.

La deuxième problématique mise au jour par la pratique du recueil est celle de l'interaction étroite de la narrativité avec certaines pratiques génériques. Le recours à une trame narrative dans un recueil ne peut être étudié sans tenir compte de l'appartenance générique même des textes rassemblés. Les effets de cette mise en présence, certainement très variables, restent fondés sur une dynamique unique : d'emblée, l'inscription des textes dans un discours narratif amène le lecteur à une relecture globale du recueil. Plus encore, le rattachement des textes à une forme quelconque de narrativité conduit à une recontextualisation. Celle-ci apparaît d'abord générique : la narrativité inscrit les textes dans une logique narrative plus englobante et peut même les contaminer, particulièrement dans le cas de l'essai et de la poésie, au point où leur appartenance générique devient problématique. Cette recontextualisation agit également sur le plan référentiel : par association commune, le discours narratif induit parfois une lecture fictionnalisante, paramètre supplémentaire dans le brouillage générique qu'on peut observer dans plusieurs recueils contemporains. La narrativité se trouve donc diversement activée par et dans les poétiques génériques – et tout spécialement par rapport à la poétique du

LA NARRATIVITÉ CONTEMPORAINE AU QUÉBEC

recueil. La pratique du recueil trouve, par cette exploration transversale, une confirmation supplémentaire de son existence propre par la découverte de points de convergence entre les problématiques respectives de l'essai, de la nouvelle et de la poésie.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques ([1975] 1994), *Chemin faisant. Essais*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin. Essais*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (1990), *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1991), *Ô saisons, ô châteaux. Chroniques*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BREMOND, Claude (1964), « Le message narratif », *Communications*, vol. 1, n° 4, p. 1-10.
- COPPENS, Carle (1996), *Poèmes contre la montre*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- DE BELLEFEUILLE, Normand (1989), *Ce que disait Alice*, Québec, L'instant même.
- DE BELLEFEUILLE, Normand (1999), *La marche de l'aveugle sans son chien*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Mains libres ».)
- DICKNER, Nicolas (2000), *L'encyclopédie du petit cercle. Nouvelles*, Québec, L'instant même.
- DUFOUR, Michel (1999), *Les chemins contraires. Nouvelles*, Québec, L'instant même.
- FOURLANTY, Éric (1999), *La mort en friche. Nouvelles*, Québec, L'instant même.
- HAMBURGER, Käte (1986), *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HAMELIN, Louis (1999), *Le voyage en pot. Chroniques 1998-1999*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- JACOB, Suzanne (1996), *Ah... !*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- KIBÉDI VARGA, Aron (1989), *Discours, récit, image*, Liège, Pierre Mardaga éditeur. (Coll. « Philosophie et langage ».)

- LAHAIE, Christiane (1996), *Insulaires. Nouvelles*, Québec, L'instant même.
- LEGAULT, Anne (1994), *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même.
- LORD, Michel (1997), « Des exclamations et des rugissements », *Lettres québécoises*, n° 85 (printemps), p. 27-28.
- MARCOTTE, Gilles (2000), *Le lecteur de poèmes*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- MERTENS, Petra (1996), « Une mort récitée : la narrativité dans *Les heures de Fernand Ouellette* », mémoire de maîtrise, département des littératures, Université Laval.
- MINER, Earl (1986), « Some Issues for Study of Integrated Collections », dans Neil FRAISTAT (dir.), *Poems in Their Place. The Intertextuality and Order of Poetic Collections*, Chapel Hill et London, University of North Carolina Press, p. 18-43.
- ODIN, Roger (2000), *De la fiction*, Bruxelles, De Bœck Université. (Coll. « Arts et cinéma ».)
- OUELLET, Pierre (2001), *L'avancée seul dans l'insensé*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- PELLETIER, Jean-Jacques (1997), *L'assassiné de l'intérieur. Nouvelles à plusieurs voix et en plusieurs morceaux*, Québec, L'instant même.
- RICŒUR, Paul (1980), « Pour une théorie du discours narratif », dans Dorian TIFFENEAU (dir.), *La narrativité*, Paris, Éditions du CNRS, p. 1-68. (Coll. « Phénoménologie et herméneutique ».)
- RIVARD, Yvon (1993), *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- ROUGÉ, Bertrand (dir.) (1993), *Montages/collages*, Pau, Presses de l'Université de Pau. (Coll. « Rhétoriques des arts », n° II.)
- ROUGÉ, Bertrand (dir.) (1994), *Suites & séries*, Pau, Presses de l'Université de Pau. (Coll. « Rhétoriques des arts », n° III.)
- TOURATIER, Christian (2000), « Le récit, essai de définition linguistique », dans Christian TOURATIER (dir.), *Le récit*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 11-22. (Coll. « Travaux – Cercle linguistique d'Aix-en-Provence », n° 15.)

LA LITTÉRATURE ET SES ENJEUX NARRATIFS

- VONARBURG, Élisabeth (1999), *Le lever du récit*, Montréal, Les Herbes Rouges.
- YERGEAU, Pierre ([1992] 1996), *Tu attends la neige, Léonard ? Nouvelles*, Québec, L'instant même.
- YERGEAU, Pierre (1993), *La complainte d'Alexis-le-trotteur. Roman*, Québec, L'instant même.
- YERGEAU, Pierre (1999), *Du virtuel à la romance*, Québec, L'instant même.