

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE

DE LA TRADITION À L'INNOVATION

*sous la direction de
Michel Lord et André Carpentier*



NUIT BLANCHE ÉDITEUR

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE
DE LA TRADITION À L'INNOVATION

COLLECTION LES CAHIERS DU CENTRE
DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE,
DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

sous la direction de
MICHEL LORD et ANDRÉ CARPENTIER

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE
DE LA TRADITION À L'INNOVATION

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
n° 19

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement des subventions du Conseil des arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles pour l'ensemble de son programme de publication.

© Nuit blanche éditeur
ISBN : 2-921053-69-1

Nous tenons à remercier Isabelle Durand
pour sa lecture attentive du manuscrit.

INTRODUCTION

LE TERRITOIRE MOUVANT DE LA BRIÈVETÉ

Michel Lord et André Carpentier

Plongeant ses racines dans l'oralité du conte et prolongeant ses ramifications dans les formes les plus modernes, voire postmodernes, de l'écriture contemporaine, la forme narrative brève accompagne, traverse et transforme l'histoire littéraire du Québec. De l'esthétique terroiriste, qui a pétri le discours québécois dans les premières décennies du siècle, aux expériences textuelles les plus hybrides, les plus fragmentées, les plus éclatées de notre fin de siècle, les conteurs (les contiers, disait Balzac) et les nouvelliers façonnent les idéologies à leur manière et tracent des voies à travers les fluctuations formelles d'un Québec qui se cherche ou qui se trouve, selon les auteurs et les époques, dans la douleur ou dans le bonheur de l'expression.

L'histoire pourrait commencer au tournant de la Renaissance, dès la fondation de Québec, en 1608 ; mais la fiction brève de ce temps reste confinée aux chaumières et aux salons, peut-être, où conteurs populaires, souvent savants sans le savoir, véhiculent plus que les commodités de la conversation. Pour des raisons qui sont en grande partie liées au contrôle que les autorités françaises¹ puis

1. Aucune imprimerie n'est installée en Nouvelle-France sous le Régime français.

anglaises² maintiennent sur la population, ce n'est qu'au XIX^e siècle que le genre nouvellier commence de laisser des traces tangibles au Québec. Il y a bien ce petit conte « anonyme » d'inspiration orientale, intitulé « Zelim », publié dans *La Gazette littéraire* de Montréal le 30 novembre 1778, et signé « Le Canadien curieux », qui constitue vraisemblablement le plus ancien texte narratif bref québécois que l'on connaisse à ce jour, mais c'est là une exception qui confirme la règle de la quasi-inexistence de textes de fiction produits par des Canadiens français ou par des immigrants installés au Canada avant les années 1830.

Mutatis mutandis la production de fictions brèves se développe de manière significative au XIX^e siècle. Des écrivains nés au Canada ou venus s'y installer publient des dizaines de contes ou de nouvelles, le plus souvent dans les périodiques. Les esthétiques ou les sous-genres sont assez variés, les conteurs et les nouvelliers s'inscrivant dans les veines gothique, fantastique, folklorique, merveilleuse, réaliste ou historique, cédant en fait à l'influence des principales esthétiques préromantiques ou romantiques européennes de l'époque. Le Canada étant une création européenne, il n'y a rien là d'étonnant. Pour mémoire, rappelons les noms de quelques écrivains praticiens des formes brèves, plus ou moins oubliés du public et des exégètes de l'histoire littéraire du Québec, des auteurs qui mériteraient d'être réédités, lus ou étudiés : Philippe Aubert de Gaspé père, Napoléon Aubin, Henri-Émile Chevalier, Eugène L'Écuyer, Éraсте d'Orsonnens, Pamphile Lemay, Louis Fréchette, Honoré Beaugrand, Joseph-Charles Taché, Henri-Raymond Casgrain...

Au XX^e siècle – « époque » qui nous préoccupe au premier chef –, le genre bref connaît une croissance spectaculaire. Au cours des quatre premières décennies, il se publie plus d'une centaine de

2. Sous le Régime anglais, il existe une « censure déjà étroite qui s'exerce contre les œuvres d'imagination avant même qu'elles ne soient produites » (Lemire, 1991 : 309-310).

recueils au Canada français. D'un strict point de vue éditorial, ce résultat témoigne d'une augmentation importante par rapport au siècle précédent. Ce développement du recueil au début du siècle, cependant, ne signifie nullement que les journaux et les revues suspendent la publication de contes et de nouvelles. Sylva Clapin, qui se situe à la charnière des deux époques – sa production narrative brève s'étendant de 1882 à 1925 (Clapin, 1980) –, en est un exemple éloquent, qui continue de ne publier que dans les périodiques. Par contre, Rodolphe Girard, qui apparaît plutôt comme un auteur du xx^e siècle, assure davantage la diffusion de ses œuvres par le support du livre.

Quant à la forme et au contenu de la production, si les changements ne sont pas révolutionnaires, ils n'en demeurent pas moins significatifs. Nous pourrions dire que le phénomène folkloriste, défendu par l'École littéraire de Québec à partir de 1860, sous l'égide de l'abbé Casgrain, se resitue, dans les premières décennies du xx^e siècle, par rapport à la problématique de la terre. Dès lors commence à prendre forme avec une force renouvelée l'idéologie terroiriste, agriculturiste³. Sans vouloir réduire la production des premières décennies au terroirisme, force nous est de constater que l'agriculturisme envahit alors la littérature, que l'idéologie de la terre domine les discours littéraire, politique et social de l'époque. Plus ou moins (re)lancé par Camille Roy, dans la foulée de sa conférence de 1904 sur « la nationalisation de la littérature canadienne » et de son illustration dans sa *fiction* descriptive et nostalgique intitulée « Le vieux hangar » (Roy, 1905, 1913), le mouvement terroiriste est soutenu par une cohorte d'écrivains ; les mieux connus sont Adjutor Rivard, Lionel Groulx, le frère Marie-Victorin

3. On sait que, littérairement parlant, le « mouvement » terroiriste prend racine en 1846 avec la publication de *La terre paternelle* de Patrice Lacombe, comme un des effets possibles de la défaite des Patriotes de 1837-1838. Après une deuxième défaite historique, reste le repli sur la terre.

et Georges Bouchard, dont le titre du recueil de 1926, *Vieilles choses, vieilles gens*, attribue presque une appellation générique à cette pratique à la fois distincte de la forme des contes folkloriques du XIX^e siècle et proche par l'orientation idéologique : l'attention se porte toujours sur le passé, sur le bon vieux temps, que l'on craint de voir disparaître à jamais sous la poussée du modernisme. On institutionnalise même la tendance en proposant des thèmes précis lors de concours littéraires. Ainsi la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal réunit les textes gagnants de son concours littéraire annuel sur des sujets imposés, dans des recueils tels que *La croix de chemin* (1916), *La corvée* (1917), *Fleur de lys* (1918) ou *Au pays de l'érable* (1919).

Cela ne signifie pas que tous les terroiristes du XX^e siècle sont embrigadés sous le même drapeau et qu'ils chantent la terre sur le même ton ou sur le même mode. L'humour et l'ironie sont de la partie chez Jean-Aubert Loranger (*À la recherche du régionalisme. Le village. Contes et nouvelles du terroir*, 1925) et chez Clément Marchand (*Courriers des villages*, 1937), mais ils prennent une tournure pour le moins sombre chez le naturaliste Albert Laberge, connu et ostracisé depuis 1918 (*La Scouine*), qui en remet, envers et contre tous, avec des recueils de nouvelles publiés à compte d'auteur, à partir des années 1930. D'autres comme Louis Dantin (*La vie en rêve*, 1930) et Léo-Paul Desrosiers (*Âmes et paysages*, 1922) adoptent un ton très personnel et certains, parmi lesquels Jean-Charles Harvey, dans *L'homme qui va...* (1929), s'éloignent du terroir et donnent à l'occasion dans une forme de science-fiction et de fantastique plutôt moderne pour l'époque. Esprit libre pour son temps, l'auteur des *Demi-civilisés* (1934) subit d'ailleurs les foudres du clergé québécois qui, dès 1929, frappe d'interdit son recueil – il proscriera son roman cinq ans plus tard. En même temps, Harvey jouit du support d'une partie de l'intelligentsia, qui lui accorde le Prix David (Rousseau, 1980), ce qui tend à prouver que tout n'était pas si noir avant la Révolution tranquille.

Nous commençons à réaliser, dans le champ des sciences humaines, qu'il est erroné de croire que le Québec est entré dans la modernité aussi tard que dans les années 1960 ; par ailleurs, nous

savons que, dans la première moitié du siècle et au-delà, des forces conservatrices résistent résolument à cette percée. Toutefois, dès le début du xx^e siècle, une certaine modernité s'infiltré, sans vraiment s'imposer, et ce, surtout dans le domaine poétique, avec l'École littéraire de Montréal entre autres. Le genre narratif bref, de son côté, parvient peu à peu à se dégager de l'emprise du terroirisme. En cela, les années 1930 signalent déjà une forme de victoire, qui sera renforcée dans les années 1940, décennie au cours de laquelle le genre bref connaît une croissance spectaculaire en regard de ce qui précède.

Avant, pendant et après la Deuxième Guerre mondiale, des écrivains tels que François Hertel (*Mondes chimériques*, 1940), Berthelot Brunet (*Le mariage blanc d'Armandine*, 1943), Yves Thériault (*Contes pour un homme seul*, 1944), Réal Benoit (*Nézon*, 1945), Alain Grandbois (*Avant le chaos*, 1945) et Jean-Jules Richard (*Ville rouge*, 1949) insufflent une vie tout à fait nouvelle à la forme et au contenu du genre narratif bref, pervertissant le terroirisme, exploitant l'exotisme et donnant résolument dans la critique sociale. Quant aux années 1950, dont la production décroît étrangement en nombre, elles marquent l'arrivée d'écrivaines aussi importantes qu'Anne Hébert (*Le torrent*, 1950), Adrienne Choquette (*La nuit ne dort pas*, 1954), Gabrielle Roy (*Rue Deschambault*, 1955) et Claire Martin (*Avec ou sans amour*, 1958).

À partir des années 1960, on assiste à une véritable avalanche de publications en volumes, pendant que les périodiques continuent d'alimenter le genre de manière soutenue. Donnons quelques chiffres : alors que dans les quarante premières années du siècle, il s'est publié environ une centaine de recueils, on en dénombre près de 60 pour la seule décennie 1940, mais seulement 25 dans les années 1950 ; en revanche, dans les années 1960, on en compte près de 100 et, dans les années 1970, plus de 100. Les années 1980 se situent dans une classe à part avec près de 200 recueils ; et le mouvement ne fait que s'accélérer depuis le début des années 1990.

Pendant cette période, des conteurs et des nouvelliers originaux marquent le champ de leurs empreintes et couvrent presque toute la gamme des possibles esthétiques (réalisme, fantastique,

science-fiction, réalisme magique, onirisme...) : Jacques Ferron, André Major, André Berthiaume, Louis-Philippe Hébert, Jacques Brossard, Claudette Charbonneau-Tissot (qui signe maintenant Aude), Roland Bourneuf, André Carpentier, Jean-Pierre April, Élisabeth Vonarburg, Diane-Monique Daviau, Bertrand Bergeron, Pierre Karch, Gaétan Brulotte, Gilles Pellerin, Esther Rochon, Jean Pierre Girard, etc.

Outre la montée en flèche du nombre de publications, ce qui caractérise l'époque tient entre autres choses à la fondation, dans les années 1970 et 1980, de revues exclusivement consacrées à la nouvelle (*XYZ. La revue de la nouvelle*, *Stop*), ou qui y accordent une large place (*Mæbius*, *Le Sabord*, etc.), notamment dans le champ du fantastique et de la science-fiction (*Solaris*, *Imagine...*). On assiste également à la multiplication des recueils collectifs, aux Éditions Quinze par exemple, où des dizaines d'écrivains sont invités à écrire sur un thème ou dans un genre particulier (le policier, le fantastique, la science-fiction, l'amour, l'aventure...). Cette initiative donne une impulsion phénoménale au mouvement.

Quand on compare la fin de ce siècle à son début, on se rend compte que la commande sociale et les choix esthétiques et formels des écrivains se transforment radicalement au fil des décennies. En réagissant aux effets niveleurs de l'idéologie agriculturiste et en prenant la relève d'écrivains pour la plupart conscrits par le mouvement terroiriste dans des corvées idéologiques à caractère pédagogique bien que réducteur, les écrivains de la deuxième moitié du xx^e siècle affranchissent le genre nouvellier, non pas vraiment de toutes les règles – tout champ littéraire ou social étant foncièrement régulé –, la commande sociale semblant parfois exiger une *relative* conformité à un corps de régulations implicites et toujours mouvantes ; en ce sens, la modernité ou la postmodernité ne signifient pas la « mort du genre », mais, au contraire, une éternelle renaissance du genre (Ouellet, 1987) sous de nouvelles contraintes hors desquelles les œuvres sont souvent passées sous silence. Sans doute, à ce titre, pourrait-on parler de la lente mise en place d'une forme de dialogisme constant entre la doxa de la tradition et la doxa de l'innovation, l'une édictant un comportement scripturaire

régulier, conformiste, traditionnel, l'autre, un comportement irrégulier, non conformiste, novateur, traçant ainsi les nouvelles voies de la diction esthétique.

On peut cependant convenir que la commande sociale, toutes doxas confondues, accorde de nos jours beaucoup de liberté aux écrivains. C'est pourquoi il est devenu très difficile d'opérer la synthèse des nouvelles formes et des plus récentes tendances à l'œuvre dans le corpus narratif bref. Une analyse discursive plus poussée du corpus et de sa réception nous dira un jour ce qui ressort de ces problématiques. Nous sommes toutefois à même de constater que, à l'image des grandes pratiques artistiques de ce siècle finissant, la nouvelle est lentement devenue, au cours du xx^e siècle, le territoire de l'expérimentation et de la fragmentation discursive. Discours esthétique circulant dans le discours social, la forme narrative brève illustre à la fois par sa prolifération et par sa diversification l'engouement d'un nombre grandissant d'auteurs et de lecteurs pour une forme qui semble avoir pris conscience de l'importance capitale, mais surtout de la finitude et de la fragmentation de toute fiction et de toute réflexion.

Cet ouvrage collectif, par l'étude soit de mouvements, soit de corpus spécifiques ou de périodes, propose un parcours à travers l'histoire de la fiction brève québécoise, qui mène à l'observation de sa présence vive au cœur de la scène littéraire, phénomène qui ne semble pas avoir son exact équivalent à l'étranger.

André Carpentier cherche d'abord à circonscrire le phénomène de la nouvelle terroiriste dans les quatre premières décennies du xx^e siècle, et surtout pendant la période de l'entre-deux-guerres. Il découvre ainsi comment la pratique du genre narratif bref a été entravée par une idéologie dominante au point de déboucher sur une forme de perte générique. La plupart des nouvelliers du terroir, en effet, occupés à tracer le portrait d'une société rurale idéalisée et se soumettant aux valeurs de retranchement du conservatisme, ont figé le genre dans le descriptif et dans l'argumentatif ; cela a donné une version affadie du genre nouvellier qui sacrifie ses possibilités formelles au profit d'une espèce hybride à la croisée de la description ethnologique et de la thèse agriculturiste. Denis Sauvé montre

en revanche comment, durant la même période, Jean-Aubert Loranger est parvenu, grâce à une imagination débordante, à faire passer le genre nouvellier du monologisme terroiriste au dialogisme, en pervertissant de l'intérieur la forme même du récit du terroir, grâce à l'ironie, à l'humour noir, à la satire et à la parodie. Sauvé souligne que Loranger renoue en fait avec l'oralité et avec la liberté associative qui lui est rattachée.

Jean-Pierre Boucher, quant à lui, s'aventure un peu plus avant dans le siècle en étudiant sous des angles différents l'œuvre d'Albert Laberge, que d'aucuns considèrent comme un des plus grands nouvelliers de l'histoire du Québec. Il aborde la question par le truchement du paratexte dans *La fin du voyage*, un recueil publié en 1942. Il y décrit avec un soin minutieux les stratégies paratextuelles très complexes que Laberge mettait en œuvre lors de la publication de ses recueils. Boucher signale également le réalisme et même le naturalisme de Laberge – esthétiques qu'il dépasse au surplus largement – qui expliquent en partie les raisons pour lesquelles l'institution littéraire (et religieuse) de l'époque (essentiellement duplessiste) refusait de consacrer cette œuvre hors norme. Mais devant la puissance du discours narratif labergien, force nous est de constater aujourd'hui l'importance de l'œuvre de ce nouvellier qui s'est acharné envers et contre tous à combattre les règles et les contraintes injustes de son temps. L'étude de Boucher concourt à rendre justice à ce grand devancier qui a, comme Loranger et quelques autres, aidé à secouer les poussières du terroir.

D'ailleurs, plus le siècle avance, plus les auteurs trouvent des façons de modifier à loisir la forme narrative brève afin de la faire correspondre le mieux possible à leurs visées esthétiques et personnelles. C'est un peu ce que cherche à démontrer Shawn Huffman lorsqu'il déplace encore la problématique sur le terrain de la sémiotique du discours d'enfermement dans les œuvres de Gabrielle Roy, d'Anne Hébert et d'Adrienne Choquette. Par la mise en lumière du jeu verbal, fait d'ellipses et de paralipses, racontant et décrivant l'espace dans lequel l'acteur est enclos, Huffman montre comment le texte narratif bref programme de

l'intérieur même sa propre brièveté formelle et sa propre configuration thématique, qui est ici celle de l'enfermement.

Quant à Agnès Whitfield, ce qui l'intéresse, c'est le problème de la traduction de l'étrangeté. S'interrogeant sur le statut de la critique, elle est amenée à aborder les nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon dans la perspective d'une stylistique visant à mettre en lumière les formes de l'économie et de la profusion des signes. Il s'agit somme toute d'une critique qui, pour éviter toute trahison, prend le temps de séjourner dans le texte afin de mieux en traduire le sens.

Michel Lord, enfin, cherche à faire le pont entre les pratiques de la nouvelle chez les terroiristes de la fin des années 1940 jusqu'aux novelliers novateurs de la fin du xx^e siècle. En analysant l'évolution des formes syntagmatiques de certains récits brefs d'Adjutor Rivard à Bertrand Bergeron, en passant par Clément Marchand, Adrienne Choquette, André Major, Louis-Philippe Hébert, André Berthiaume et André Carpentier, il tente de démontrer que la fonction évaluative est de plus en plus importante dans la mise en forme du récit bref, et que cela tend à donner à la nouvelle la souplesse et la liberté formelles de l'essai.

Il appert finalement que, par delà les méthodes et les approches critiques, certaines problématiques se rejoignent. On voit ainsi se dessiner des discours de parcours qui dégagent certaines lignes de force (ou de faiblesse) qui ont trait non seulement à la nouvelle, mais qui nous éclairent aussi sur le parcours des idéologies du xx^e siècle, les Québécois ayant compris au cours de ce siècle les limites de la pratique traditionnelle terroiriste et les avantages de l'hybridité des formes, des genres et des sous-genres du discours. En cela, de par son évolution au xx^e siècle, la forme narrative brève constitue un véritable carrefour des idées et des formes qui ont façonné le Québec. Pour mieux comprendre la nouvelle et le Québec du xx^e siècle, il ne peut qu'être bénéfique de revenir au texte ou au paratexte novellier.

BIBLIOGRAPHIE

- CLAPIN, Sylva (1980), *Contes et nouvelles*, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1991), *La vie littéraire au Québec*, t. I : 1764-1805. *La voix française des nouveaux sujets britanniques*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- OUELLET, Pierre (1987), « Vie et mort du genre. Autopsie d'une survivance », dans *La mort du genre*, actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Montréal, Nbj, p. 17-33.
- ROUSSEAU, Guildo (1980), « L'homme qui va... », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, Fides, p. 571-573.
- ROY, Camille (1905), « Le vieux hangar », *Le Soleil*, 28 octobre.
- ROY, Camille (1913), « Le vieux hangar », dans Camille ROY, *Propos rustiques*, Montréal, Librairie Beauchemin, p. 11-26.

LA NOUVELLE TERROIRISTE AU QUÉBEC,
1914-1940 : UN IMAGINAIRE ET UNE ESTHÉTIQUE
ENTRAVÉS PAR L'EXALTATION
DE L'IDÉOLOGIE DE CONSERVATION

André Carpentier

Université du Québec à Montréal

Il faudrait d'abord éclairer le titre de cet article qui, par un effet de concaténation, risque de ne pas introduire correctement à son sujet. Disons d'entrée de jeu que le projet était d'inscrire au protocole d'une recherche à long terme sur la nouvelle littéraire au Québec une enquête de routine sur les œuvres nouvelles des terroiristes de l'entre-deux-guerres. Ces œuvres, pour la plupart, sont peu connues et à peu près indisponibles, sauf à payer le prix fort du « Canadiana ». Or, le champ de la prose terroiriste durant l'entre-deux-guerres est assez vaste et composé d'œuvres diverses souvent publiées en périodiques.

Pour des raisons de commodité que l'on comprendra, mais surtout parce qu'il y a là une intéressante opposition de pratiques, j'ai fait porter mon attention sur les œuvres de terroiristes reconnus (reconnus par leurs œuvres romanesques, théâtrales ou essayistiques, faut-il le préciser) et qui ont aussi publié des nouvelles ; et pour simplifier les choses : qui ont spécifiquement fait paraître des recueils de nouvelles. En bref, il sera ici question des fictions brèves de ces prosateurs qui ont fait reposer les assises de leurs œuvres sur la paysannerie – c'est-à-dire des écrits s'imposant la

paysannerie à la fois comme milieu ambiant et comme thème. Les nouvelliers du terroir qui répondent à ce critère d'une double pratique générique (romanesque ou théâtrale ou essayistique et nouvelle) consacrée par le livre sont principalement : Adjutor Rivard (qui ne fut pas romancier mais essayiste et l'un des principaux écrivains régionalistes), Lionel Groulx, le frère Marie-Victorin (auteur de pièces de théâtre et botaniste), Léo-Paul Desrosiers, Damase Potvin, Claude-Henri Grignon, Clément Marchand et Albert Laberge. Je dois cependant tenir les œuvres de Laberge dans la marge immédiate de ce corpus en raison de son opposition radicale à l'idéologie proprement terroiriste. C'est donc le moment de préciser que mon approche implique la division des œuvres dites de la terre en œuvres proprement terroiristes, c'est-à-dire qui véhiculent l'idéologie conservatrice, et en œuvres anti ou contre-terroiristes, qui affichent un désabusement, voire un esprit critique à l'égard de l'idéologie terroiriste – démarche qui est au cœur de l'œuvre de Laberge.

Commençons par la question du terroir.

LE TERROIR

Ce qui frappe, dans un premier temps, à la lecture de ces nouvelles terroiristes de l'entre-deux-guerres, c'est la soumission à l'idéologie conservatrice.

L'histoire littéraire retient que l'idéologie terroiriste se manifeste pour la première fois dans le champ littéraire québécois, du moins de façon consistante, en 1846, dans *La terre paternelle*, un roman de Patrice Lacombe. C'est moins d'une décennie après la parution du premier roman québécois, *L'influence d'un livre*, de Philippe Aubert de Gaspé fils. *Charles Guérin*, de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, qui commence d'être publié en feuilleton la même année, et *Jean Rivard* (1862), d'Antoine Gérin-Lajoie, poussent le genre terroiriste à son apogée dans un XIX^e siècle dominé par l'idéologie ultramontaine.

Dans le premier tiers du XX^e siècle, le gouvernement du Québec, encouragé en cela par le clergé, cherche à recréer les condi-

tions de développement du territoire par un type d'agriculture qui prévalait au XIX^e siècle, qui a valeur de mémorable période aussi bien de soumission à l'autorité religieuse que de repliement sur la vie rurale et d'expansion démographique. La solution toute trouvée, c'est d'étendre le territoire agricole, de se « cramponner à la terre » (Servais-Maquoi, 1974 : 6), comme l'avait recommandé George-Étienne Cartier en 1855. « Emparons-nous du sol » (1974 : 7), avait même clamé Ludger Duvernay un peu avant. En résumé, l'entreprise de colonisation du début de ce siècle réactualise, comme en désespoir de cause, la valeur de retranchement de l'idéologie agriculturiste du XIX^e siècle. Un second souffle terroiriste est donc lié au développement de nouvelles terres de colonisation. Au cours de ces années, au moment où se déploient des efforts sérieux pour coloniser des régions toujours éloignées, notamment l'Abitibi, la Matapédia, la baie des Chaleurs, des auteurs, prosateurs et poètes, mettent leur art au service de l'idéologie colonisatrice et produisent des œuvres faisant partie de ce que l'on peut considérer comme la seconde phase du genre terroiriste au Québec.

Vers ces mêmes années, Camille Roy décrète que la littérature française ne correspond pas aux ambitions morales et culturelles des Canadiens français : « Faisons ici une littérature qui soit à nous et pour nous » (1907 : 366). De là à imposer des sujets canadiens qui soient l'expression des intérêts supérieurs de la nation, il n'y a qu'un pas que bien des auteurs franchissent par eux-mêmes ou sous l'impulsion cléricale. Cette littérature, et l'abbé Groulx le répète à satiété, doit être catholique et canadienne. Cette rhétorique du terroir, ainsi que le précise Maurice Lemire, « va s'épanouir surtout grâce au roman, au conte et à la nouvelle » ([1980] 1987 : xxi).

Le poids du manifeste programmatique de l'abbé Roy, daté de 1904, qui prône « la *nationalisation* de la littérature canadienne¹ », pèse lourd sur le genre fictionnel au Canada français.

1. Cet article a son origine dans une conférence prononcée en 1904 à la Société du parler français au Canada.

L'abbé Roy, s'inspirant des écrits de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, aussi fidèle à ses maîtres sorbonnards Émile Faguet et Ferdinand Brunetière, et parlant au nom de la Société du parler français au Canada, entend perpétuer l'esprit catholique, nationaliste et conservateur de l'École patriotique de Québec (1860) et contrer l'influence d'écrivains modernistes, en particulier celle des auteurs de la suspecte École littéraire de Montréal. L'abbé Roy préconise un régionalisme idéaliste qui chante les « choses canadiennes ».

Cette prescription ouvre la voie à des œuvres régionalistes inspirées par les mœurs et coutumes rurales et par la langue typique des campagnards d'autrefois. Rivard, cofondateur de la Société du parler français au Canada et professeur d'élocution, donne l'exemple, dans *Chez nous. Chez nos gens* (1924), d'une recherche, parfois trop marquée, de vieux mots et de tournures anciennes. Les écrivains terroiristes affichent une fascination béate face à un monde rural idéalisé. Humble besogne, sacrifice, renoncement deviennent les fondements du bonheur rural. Mais cela n'est pas assez insistant pour certains : ceux-là se mettent à prêcher, à soutenir des thèses, à mythifier « L'heure des vaches² » (Rivard, 1924 : 33-38). Presque tous cèdent au sermon colonisateur, rarement de façon subtile, souvent en frôlant le mélo, comme dans *Le déserteur et autres récits de la terre*, de Grignon (1934), ou dans *Sur la grand'route*, de Potvin (1927), dont la nouvelle éponyme raconte la déchéance d'un notaire qui finit mendiant, la chose s'expliquant par son mariage avec une américaine.

Dans le domaine romanesque, l'idéologie terroiriste est servie par des œuvres comme *La terre* (1916) d'Ernest Choquette, *L'appel de la terre* (1919) de Damase Potvin, *La terre vivante* (1925) d'Harry Bernard, *La campagne canadienne* (1925) d'Adé-lard Dugré. Selon Antoine Sirois, on peut évaluer à une cinquan-

2. Le titre de cette nouvelle, comme le note Marie-Andrée Beaudet, « sera utilisé par les opposants au régionalisme comme texte-repoussoir » (1993 : 28).

taine le nombre de romans terroiristes parus au Québec dans les années 1920 et 1930 surtout (1976 : 269). Dans le domaine de la nouvelle, cette idéologie est en général pleinement défendue par les auteurs de mon corpus.

L'idéologie terroiriste étroite est par ailleurs combattue par des écrivains solitaires, comme Jean-Charles Harvey, qui lutte par l'exemple contre les prescriptions terroiristes, et par ceux que l'on appelle les « exotiques », dont la revue d'avant-garde *Le Nigog*³ est le phare, et qui préconisent un renouveau moderniste, mais aussi, de l'intérieur, par des auteurs comme le naturaliste Albert Laberge (on pense à son roman *La Scouine*, publié en 1918, mais aussi à ses nouvelles, dont celles de *Visages de la vie et de la mort*, parues en 1936) ; l'idéologie terroiriste est aussi ferraillée par Ringuet, dont *Trente arpents* (1938) sonne le glas de la seconde vague terroiriste dans la littérature québécoise. Les terroiristes canoniques, qui se donnent comme mission de témoigner des particularités de la vie rurale en terre canadienne-française, posent un regard attendri et respectueux sur les lieux, circonstances et objets du pays idéalisé. Voilà ce qui sera renversé dans la phase critique du genre : c'est le regard qui aura changé, qui marquera son désenchantement.

Le terroirisme rigoureux, marqué par le régionalisme, véhicule les valeurs de l'idéologie nationaliste : la terre, la famille, la foi, la langue, la survivance de la race et la *tradition*, c'est-à-dire la

3. Un nigog est un harpon servant à darder le saumon ou l'anguille. *Le Nigog* paraît mensuellement de janvier à décembre 1918 (une trentaine de pages par numéro ; 148 articles en tout). La revue regroupe des musiciens, des peintres et des sculpteurs, des architectes, des écrivains, en plus de professeurs et de journalistes. C'est dans le domaine de la critique littéraire que la revue est la plus engagée. Pour les animateurs et essayistes du *Nigog*, la manière de dire l'emporte sur le sujet. Le musicien Léo-Pol Morin, dans un article intitulé « L'art et le régionalisme », revendique la liberté du sujet en art ; pour lui, il importe de ne pas astreindre les artistes à des thèmes officiels. La critique d'une œuvre ne doit pas se faire, y prescrit-on, sur le thème canadien (le sol laurentien) ou catholique, mais sur le fond et la forme. Leur but : amener le public canadien-français à mieux comprendre l'art moderne libéré des contraintes traditionnelles.

prise de conscience du passé en tant que modèle immuable du présent et de l'avenir. Chez Potvin, qui ne peut s'empêcher de revenir périodiquement à son prêche colonisateur, la terre est un lieu de bonheur ; sont voués au malheur ceux qui la fuient ou qui ne se donnent pas entièrement à elle. Dans ce type d'œuvre, la rhétorique vise à exciter un sentiment de fierté par la représentation de la vie paysanne, à prévenir contre les dangers de l'exil⁴, de l'industrialisation et de l'urbanisation⁵, à prémunir contre les idées modernes, et surtout, contre les idées de la France athée, cette France qui, au lendemain de la Loi Combes de 1904, qui promulgue la séparation de l'Église et de l'État, est considérée en perte de vue par un clergé à l'apogée de son pouvoir, qui rêve encore de faire du Canada français l'ultime bastion de résistance aux idées impies.

Les œuvres proprement terroiristes exaltent donc la vie rurale, qui est associée au bonheur éternel. La campagne, qui paraît illimitée, y est décrite à l'image d'un jardin édenique. Les récits de la terre, romans et nouvelles, font reposer leur dynamique sur une dialectique du temps (mouvement cyclique, sacré et immuable) et de l'espace (l'immensité qui impose l'isolement et la solidarité en guise de moteurs de survie). La nature y est luxuriante, pure, féconde, généreuse. La terre assure aux paysans les biens élémentaires, la santé, la sécurité, l'autonomie. C'est le lieu de la fraternité et de l'enracinement, du respect des traditions. En outre, il nous est montré que la campagne favorise l'essor moral du paysan en le protégeant contre les idées modernes.

Sur le plan esthétique, le terroirisme semble, à première vue, adopter une démarche réaliste proche du naturalisme, c'est-à-dire qu'il paraît vouloir reproduire la réalité de façon apparemment

4. On prendra en compte que des centaines de milliers de francophones du Québec se sont exilés, vers la Nouvelle-Angleterre surtout, mais aussi vers l'Ouest canadien, du milieu du XIX^e siècle et jusqu'à la Première Guerre mondiale.

5. On notera également que durant le premier quart du XX^e siècle, le Québec s'est considérablement urbanisé, la population rurale passant de 60 % à 40 % de la population globale du Québec.

fidèle et produire un maximum de vraisemblance. Ainsi les œuvres terroiristes développent-elles des modes d'ancrage réaliste : description, emploi de déictiques et de noms propres (Andrès, 1990 : 84) et autres moyens susceptibles d'assurer des effets de réel qui imprègnent tout le texte. Cependant, ces œuvres, au lieu de tracer un portrait objectif de la vie rurale n'en observent que les aspects positifs. Ces évocations pèchent par idéalisme. Les romanciers et surtout les nouvelliers de la terre rapportent les événements marquants de la vie de personnages plus ou moins fictifs pour les interpréter sur la base d'une idéologie nationaliste plutôt étroite.

Les intrigues de ces fictions se réduisent généralement à un schéma rudimentaire. Malgré l'apparente complexité de certains romans qui multiplient à l'excès les péripéties, les ressorts narratifs sont simples. L'idéologie de conservation y est omniprésente, souvent sous la forme d'une opposition marquée entre société rurale et société urbaine, comme dans *Le déserteur et autres récits de la terre*, de Grignon, pourfendeur à la fois des opposants au régionalisme et des régionalistes élitistes et condescendants, qui tombent en pâmoison devant « un poteau de clôture coiffé d'une chaudière à "laitte" » (1933 : 168). *Le déserteur et autres récits de la terre* regroupe six nouvelles qui, au lendemain du krach de 1929, s'inscrivent dans le droit fil de la campagne de colonisation. « La peste », « Le dernier lot », « Le triomphe de Virgile » et « Réconciliation » dépeignent des personnages (un trappeur, un exilé, un vieux cultivateur attiré par la ville et un chômeur de Montréal) qui prennent ou reprennent goût à la vie sur la terre. Dans ces récits, les usages ruraux, présentés sur un mode exotique, tracent un portrait de société autarcique, et suggèrent que le bonheur humain peut tenir à des choses simples.

Ce genre de récit, qui fait l'apologie de la singularité nationale, vise évidemment à représenter une identité dont la disparition serait à craindre ; cette identité trouverait son ancrage dans une manière de vivre capable de créer l'unité dans le vaste territoire du Canada français. Ce type courant de pratique terroiriste suggère donc un retour au monde de la quotidienneté, traité à la fois sur le mode de la vraisemblance et sur un mode lyrique. Cela se manifeste

surtout dans la nouvelle terroiriste qui, plus que le roman, confond naturalisme et apologie.

LA NOUVELLE TERROIRISTE

Ce qui frappe également, dans un second temps, à la lecture des nouvelles terroiristes retenues dans le corpus, c'est ce que je mettrai sous l'étiquette d'une perte générique, sous la forme d'une dérogation à un, parfois même à deux invariants majeurs du genre nouvellier, c'est-à-dire la fiction et la narration. En clair, certains de ces textes appelés nouvelles ne sont justement pas tout à fait des nouvelles.

Se pose dès lors la question épineuse de l'identification du genre nouvellier. Le phénomène est compliqué par le fait que, durant la période qui m'intéresse, comme l'a montré Joseph-André Sénécal (1993), auteurs et critiques emploient indistinctement « conte » et « nouvelle » pour nommer les récits brefs. Le terme générique « récit » est d'ailleurs souvent appelé à la rescousse, ainsi que « légende », « croquis », « chronique », « mémoire », etc. Groulx évite même d'employer un terme ou l'autre, et utilise le joli mot « rapaillages ». De plus, certains auteurs manquent de constance dans l'inscription générique ; Pamphile Lemay, par exemple, publie d'abord ses récits en revue sous l'appellation « nouvelles » (Sénécal, 1993 : 110), avant de les réunir en recueil sous le titre *Contes vrais* (Lemay, 1899). Sénécal fait remarquer que plus les auteurs sont liés à la manière et à la matière du terroir, plus ils ont tendance à substituer les appellations « récit » ou « conte » à « nouvelle » (1993 : 108). Parmi ces auteurs, seul Potvin semble déroger à cette règle de comportement. Sans doute, durant cette période, le mot nouvelle connote-t-il une forme trop moderne pour des écrivains qui veulent œuvrer au profit de l'idéologie conservatrice.

La lecture du corpus m'amène à constater qu'à cette imprécision dans la conception du genre nouvellier correspond une égale indétermination dans la pratique générique, une irrésolution qui a comme conséquence une contamination du genre nouvellier confinant à l'affadissement.

Sur cette question du flou générique, il faut dire que, durant la période qui intéresse ma curiosité, plusieurs genres brefs sont fusionnés dans une même catégorie sur le principe d'invariants communs qui seraient principalement les trois suivants : d'abord le récit (qui fait référence à un discours assumant la relation d'événements réels ou fictifs), ensuite la brièveté (je fais remarquer, à titre d'exemple, que la longueur moyenne des textes du corpus est d'une huitaine de pages) et, finalement, pour ce qui concerne spécifiquement ce corpus, un invariant thématique condensé dans le terme « terroir ».

Soit à exprimer la chose brutalement : les terroiristes de l'entre-deux-guerres que l'on croit nouvelliers sont pour une certaine part plutôt du type à pratiquer le genre « choses vues », qui fait appel à la mémoire des choses, des faits, des gens, des émotions. Le genre « choses vues » est une espèce hybride à la croisée du récit de souvenirs, du conte, de la nouvelle, voire du poème. À mi-chemin entre la fiction régionaliste et la description ethnologique, ce genre proche de la « chronique » est bref, plus ou moins narratif, selon les cas, plus ou moins descriptif, et brosse, souvent à la première personne et au passé, un tableau commandé par un souvenir et centré sur un objet ou sur une coutume. Cette définition du genre « choses vues », qui fait porter l'attention sur ce que l'abbé Groulx appelle « la marge dorée de la grande histoire » (1916 : 37), se condense dans des recueils à valeur plutôt ethnologique et aux titres révélateurs, comme *Vieilles choses, vieilles gens*, de Georges Bouchard (1926), ou *Les choses qui s'en vont*, du frère Gilles (1918).

« Truite soluble » dans un lac de l'arrière-pays littéraire, la nouvelle terroiriste est donc une forme moins répandue qu'il n'y paraît, du moins si on entend l'expression au sens plein. Dans les faits, l'expression « nouvelle terroiriste » renvoie moins au phénomène qu'à première vue elle semble évoquer qu'à une série de textes aux formes diversifiées qu'elle coalise sous la bannière de préoccupations terroiristes abordées sur le mode de la brièveté.

Senécal, qui a étudié les critères esthétiques de la nouvelle d'avant 1940 par le biais du paratexte et de la réception critique

d'époque, a repéré, dans la conception du genre, trois dénominateurs communs aux discours des auteurs et des critiques : la concision, le pouvoir évocateur de la description et le mode de conclusion (1993 : 111-115). La presque totalité des textes brefs de mon corpus est de fait marquée, et souvent presque exclusivement, par l'évocation descriptive, plus souvent qu'autrement sur un mode nostalgique. On y regrette le bon vieux temps d'avant l'industrialisation et d'avant l'urbanisation, d'avant les techniques et l'esprit modernes. On y chante la fidélité à la terre et à la tradition, à la langue, à la religion et à la patrie. Le matériau langagier y est teinté de canadianismes savoureux issus du parler populaire.

L'influence semble venir directement du manifeste de l'abbé Roy sur « La nationalisation de la littérature canadienne » et des récits à résonance poétique que l'abbé faisait paraître dans *Le Soleil* depuis 1905 – dont le célèbre « Vieux hangar » (Roy, 1905). *Chez nous. Chez nos gens*, de Rivard (1924), et *Les rapaillages*, de Groulx (1916), offrent des récits de cette sorte, pour la plupart assez réussis et qui susciteront, chez les écrivains conservateurs surtout, de nombreuses œuvres de la même farine. Mais la palette et le bassin informatif du genre « choses vues » étant fort restreints, surtout dans son application à la description de la vie paysanne, celui-ci ne tarde pas à se stéréotyper, à se subsumer sous ses propres imitations.

Dans le roman du terroir de la même période, ce mode descriptif donne parfois lieu à des chapitres plutôt dominés par des souvenirs personnels, comme dans certains romans de Potvin, où le Saguenay vit de ses couleurs privées, ou par des descriptions disproportionnées, comme dans *Nord-Sud*, de Desrosiers (1931). Dans le genre nouvellier, qui prescrit la brièveté, cela a souvent pour effet de mettre le texte en entier sous l'autorité du souvenir nostalgique ou de la description, et ainsi de désamorcer la fiction, voire la progression narrative. Dans ce genre de récits brefs, le programme apologétique prévaut sur la préoccupation esthétique. Je retiens de Rivard « Le ber » ou « La chandelle » (*Chez nous. Chez nos gens*) qui décrivent ces objets, leur histoire, leur place dans la vie traditionnelle ; « Les quêteux » qui présente une

dissertation ethnologique sur ces mendiants sympathiques, divisés par catégories ; je pense aussi aux six nouvelles de la seconde partie de *Sur la grand'route*, de Potvin, qui brossent des tableaux descriptifs de la vie rurale, et aux *Récits laurentiens*, du frère Marie-Victorin (1919) qui propose des croquis d'un ton poétique, d'une observation sensible pour lesquels le frère s'abreuve à ses propres souvenirs. Une moitié du recueil dédié « À la vaillante jeunesse du pays de l'érable » fait retour sur la société ancienne et idéalisée par le regard de l'enfance, l'autre moitié en préconise la persistance.

Or justement, cette nouvelle terroiriste de l'entre-deux-guerres témoigne abondamment de visées argumentatives. Elle soutient la thèse agriculturiste, souvent de façon emphatique, comme dans les nouvelles prédicantes et moralisatrices de Grignon, ou comme dans les dernières pages de « La maison condamnée » (*Chez nous. Chez nos gens*), de Rivard, nouvelle en forme d'ode à la terre dans laquelle un fils « chercheur d'une tâche moins rude, refus[e] à la terre le travail de ses mains et la sueur de son front » (1924 : 41), un « fils en qui l'âme des aïeux ne devrait point revivre » (p. 41). « Ceux qui partent ainsi, demande Rivard, savent-ils bien [...] qu'ils désertent un poste d'honneur, et qu'ils manquent à un devoir sacré ? » (p. 42). Dans *Les rapailages*, qui sent toujours son manifeste et dans lequel recueil Groulx se montre déjà sur la voie du roman à thèse, une nouvelle intitulée « Le “sou” des écoles ontariennes » est marquée par d'autres visées, nationalistes celles-là. Dans l'école du rang X de la paroisse de Saint-Michel, c'est la fête de la langue française. Les enfants chantent, corrigent une dictée, lisent un billet d'Albert Lozeau sur la langue française, la langue la plus probe et la plus pieuse ; on bannit l'usage de mots anglais (*coat, shed, track*, etc.) ; il y a leçon d'histoire et relation d'épisodes épiques. Puis chacun donne un sou pour venir en aide aux « enfants persécutés de l'Ontario » (Groulx, 1916 : 32). Groulx reviendra sur cette question des francophones ontariens dans *L'appel de la race*, en 1922, roman lapidaire qui frappera dans tous les azimuts : la Confédération, les collèges classiques, les mariages mixtes, l'anglomanie d'une certaine élite canadienne-française, le tristement célèbre Règlement XVII qui empêche l'instruction des

jeunes Franco-Ontariens dans leur langue maternelle, bref, tout ce qui contrarie ou qui maintient l'indifférence à l'égard de la cause nationale y sera vilipendé.

Le roman de la terre, Marcel Rioux (1967 : 81-83) et Jean-Charles Falardeau (1977) entre autres l'ont montré, est soumis aux conditions d'une contrainte historique : l'écrasement de l'élite libérale par le clergé au lendemain de la défaite de 1837 et l'emprise économique des Canadiens anglais. Il s'en est suivi la confirmation de la stratégie de repliement dans les campagnes qui a permis, conformément aux vœux du clergé, de maintenir la langue, la religion et les coutumes. L'exaltation des mœurs rustiques des paysans, dans la littérature terroiriste, porte ainsi en elle-même l'idéal d'une collectivité repliée sur ces valeurs morales et, complément obligé, les marques d'une inquiétude face à la vie moderne qui prend pied sur le territoire. En un certain sens, le genre terroiriste est un instrument de combat politique qui prône l'idéalisation du passé comme fer de lance d'un rêve d'avenir. C'est dire que le terroir est agi par une philosophie du statisme.

Parallèlement, on ne sera pas sans constater l'immobilisme du genre nouvellier durant cette période. Mon hypothèse, c'est que la nécessité argumentative et le désir qui en découle de tracer le portrait ethnologique d'une société idéalisée sont tels que le genre nouvellier se voit souvent arracher jusqu'à sa dimension narrative, au profit justement du descriptif et de l'argumentatif. Le genre nouvellier se soumet ainsi à des impératifs externes qui exigent une atrophie de sa forme, car il importe davantage, dans le clan terroiriste, d'exemplifier l'idéologie conservatrice que de faire bouger les formes. Tout porte à croire que la mobilisation de l'esthétique nouvellière a été remise à plus tard par l'assujettissement des nouvelliers terroiristes à l'idéologie de conservation.

Cela se confirme *a contrario* à l'observation des œuvres d'écrivains qui, pour des motifs différents et avec des bonheurs divers, ont échappé à cette sclérose. Je cite brièvement trois cas dissemblables.

D'abord Léo-Paul Desrosiers, le plus psychologisant des terroiristes, un auteur un peu à part, plein de conflits secrets que le

terroir n'a pas aidé à résoudre. Desrosiers est l'écrivain de l'indécision et des contradictions : son œuvre s'établit au carrefour de la tradition paysanne, de l'émancipation urbaine et de ses sources européennes ; il est aussi fasciné par le monde moderne que par la société traditionnelle (comme d'autres, il voit dans le retranchement la seule chance de survie du Canada français). Ses personnages luttent contre une sensibilité qui les rend vulnérables. Ses romans constituent autant de thèses soutenues, cependant, par peu d'action et peu de rebondissements. Dans ses nouvelles, pourtant, il parvient mieux à faire vivre ce ton intimiste et à scruter les tourments et faiblesses du cœur humain. Est-ce un hasard si ces nouvelles ne situent qu'occasionnellement leur action en milieu rural ? Puis Albert Laberge, l'intrus, qui bouscule le genre terroiriste, qui prend la vie paysanne comme thème et comme milieu ambiant, mais qui combat l'idéologie terroiriste. Ce combat, qui pose les assises d'un nouveau naturalisme, fait sa force. Mais peut-être s'y enlise-t-il par excès de pathos et de répétition. Et enfin Clément Marchand, peut-être le plus écrivain de tous, même s'il a peu écrit, qui, ne servant ni ne combattant les prescriptions terroiristes, se laisse les coudées franches pour entrer dans une démarche esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRÈS, Bernard (1990), *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Études et documents ».)
- BEAUDET, Marie-Andrée (1993), « Chez nous d'Adjutor Rivard : esthétique et fortune littéraire », *Tangence*, « Régionalismes littéraires de la francophonie », n° 40 (mai), p. 28-38.
- BOUCHARD, Georges (1926), *Vieilles choses, vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, Montréal, Beauchemin.
- DESROSIERS, Léo-Paul (1931), *Nord-Sud*, Montréal, Les Éditions du « Devoir ».
- FALARDEAU, Jean-Charles (1977), *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH.
- GILLES, frère [Joseph-Achillas dit Noël Gosselin] (1918), *Les choses qui s'en vont. Cassettes canadiennes*, Montréal, Éditions de la Tempérance.
- GRIGNON, Claude-Henri (1933), *Ombres et clameurs*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.
- GRIGNON, Claude-Henri (1934), *Le déserteur et autres récits de la terre*, Montréal, Les Éditions du Vieux Chêne.
- GROULX, Lionel (1916), *Les rapaillages. (Vieilles choses, vieilles gens)*, Montréal, « Le Devoir ».
- LEMAY, Pamphile (1899), *Contes vrais*, Québec, Imprimerie « Le Soleil ».
- LEMIRE, Maurice ([1980] 1987), « Introduction », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, Fides, p. XI-LXIX.
- LE NIGOG (1918), Montréal, janvier à décembre.
- MARIE-VICTORIN, frère [Conrad Kirouac] (1919), *Récits laurentiens*, Montréal, les Frères des Écoles chrétiennes.
- POTVIN, Damase (1927), *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, [s. é.].
- RIOUX, Marcel (1967), « La folklorisation d'une société », dans Pierre de GRANDPRÉ, *Histoire de la littérature française du Québec, tome I (1534-1900)*, Montréal, Beauchemin, p. 79-85.
- RIVARD, Adjutor (1924), *Chez nous. Chez nos gens*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française. (Le recueil parut d'abord en deux ouvrages séparés : *Chez nous*, Québec, l'Action sociale catholique, 1914 ; *Chez nos gens*, Québec, l'Action sociale catholique, 1918. Ils

sont fusionnés dès 1919 : *Chez nous. Chez nos gens*, Québec, Éditions de l'Action sociale catholique.)

ROY, Camille (1905), « Le vieux hangar », *Le Soleil*, 28 octobre.

ROY, Camille (1907), « La nationalisation de la littérature canadienne », dans Camille ROY, *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau.

SENÉCAL, Joseph-André (1993), « La nouvelle québécoise avant 1940 : une définition à partir de témoignages contemporains », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, p. 105-120. (Coll. « Documents »/Coll. « Dont actes ».)

SERVAIS-MAQUOI, Mireille (1974), *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 12.)

SIROIS, Antoine (1976), « L'image de la ville dans le roman du terroir d'expression française et d'expression anglaise », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 3, n° 3, p. 269-285.

JEAN-AUBERT LORANGER ET SON DOUBLE

Denis Sauvé

Université du Québec à Montréal

Le rire demeurait en dehors du mensonge officiel, qui prenait les formes graves du pathos. Aussi, tous les grands genres sérieux, toutes les formes nobles du langage et du style, tous les assemblages directs de mots, toutes les normes du langage, furent imprégnés de mensonge, de conventions pernicieuses, d'hypocrisie et de fausseté. Le rire seul échappe à la contamination du mensonge.

Mikhaïl BAKHTINE,
Esthétique et théorie du roman.

Les contes et nouvelles de Jean-Aubert Loranger forment une œuvre singulière dans la littérature québécoise du terroir. Dès 1925, il publie ses premiers textes en prose, très courts et quelque peu déroutants, dans un recueil au titre révélateur : *À la recherche du régionalisme. Le village, contes et nouvelles du terroir* (Loranger, 1925). Au terroir nostalgique ou idéalisé, Loranger oppose un terroir dynamique, habité par des contradictions, des voix discordantes, des éléments indésirables comme le crachat des chiqueurs qui jaillit sans cesse dans les interstices du texte.

Grand amateur de littératures européennes, Loranger avait livré, avant ses contes de 1925, des poèmes teintés de formalisme,

en vers libres, dont des haïkus, que les lecteurs québécois ne pouvaient alors apprécier, voire comprendre. Sans être rejeté par les siens – il a su s’entourer d’artistes novateurs en participant à la revue avant-gardiste *Le Nigog*, puis à l’École littéraire de Montréal –, il constatait l’écart entre sa pratique, inspirée des courants modernes continentaux (Loranger fut le premier auteur québécois à écrire en vers libre) et les attentes de ses rares lecteurs hors des cercles d’initiés. Selon Bernadette Guilmette, « le seul véritablement blessé dans ce combat [fut] l’auteur de ces lignes *trop* modernes, *incompréhensibles* pour un peuple qui accusait tant de retard à lire les œuvres d’Outre-Mer » (1978 : 14).

À la suite de l’insuccès de ses poèmes, l’écriture narrative, que Loranger pratiquait parallèlement (ou *perpendiculairement*) à la poésie, prit une importance dominante – du moins sur le plan quantitatif. Loranger a dès lors procédé à une réorientation radicale, allant de la poésie au conte, de l’avant-gardisme au *terroirisme*, de la modernité urbaine européenne à l’arrière-pays plus ou moins attardé, de l’exotisme au folklorisme, « de la gravité au rire, de la parole mystérieuse à la prose sans voile » (p. 16). Par « recherche du régionalisme » (1925), Loranger entend la recherche d’une autre façon d’utiliser les ressources du terroir. Il veut expérimenter d’autres points de vue sur le village, de nouvelles formes aussi. La fraîcheur sophistiquée de ses contes et nouvelles, comme leur discrète subversion, impliquent des audaces formelles démontrant qu’il n’a pas trahi la position qu’il dévoilait dans *Le Nigog* en 1918 : « Étant reconnu que le sujet est secondaire en art, une littérature se vivifiera plus par la culture de son style, que par le choix des sujets qui y seront développés » (Loranger, cité par Guilmette, 1978 : 13).

En passant de la poésie à la prose, Loranger a conservé une contrainte : la brièveté. Brève brièveté, *pléonasmerais-je* pour parodier l’expression américaine « short short story », puisque ses contes et nouvelles excèdent rarement les quatre pages. Seuls 11 récits de Loranger paraissent en recueil, de son vivant, sur plus de 150. Les autres sont publiés entre 1938 et 1942 (l’année de sa mort) dans des journaux, soit *Les Idées*, *La Presse* ou *La Patrie*,

principalement dans des éditions dominicales. Si cette vaste production sur un support plus éphémère que le livre a sans doute rejoint plus de lecteurs que le recueil de 1925, il reste que l'impact de Loranger sur l'institution littéraire semble avoir été mineur. Même aujourd'hui, après deux rééditions dont une intégrale (Loranger, 1978a, 1978b) de ses contes et nouvelles, il demeure un personnage effacé aux yeux de la critique littéraire, du moins en tant que conteur. Parmi les exceptions à cette réserve, Robert Mélançon a accordé une valeur majeure aux contes lorangiens : « Je tiens désormais Loranger pour un des écrivains les plus importants de la littérature québécoise et pour son meilleur conteur peut-être » (1979 : 19). Il ajoutait : « Il faudra réécrire l'histoire littéraire du Québec entre les deux guerres mondiales pour faire à Loranger toute la place qui lui revient, aussi bien comme poète que comme conteur » (p. 19).

Plusieurs constantes traversent les contes lorangiens. Un style, d'abord, qui mêle savamment certaines préciosités littéraires à des tournures résolument orales. Un esprit – ou « point de vue » – qui oscille entre la badinerie et le cynisme, en passant par l'ironie, l'humour noir, la dérision, ce spectre étant dominé par l'intelligence sceptique et analytique propre aux humoristes. Un parti pris pour l'*anecdote*, néologisme qui pourrait définir une esthétique narrative minimale opposée aux excès de moralisme, de *nostalgisme*, d'*allégorisme*, d'*idyllisme*¹ et d'autres conformismes idéologico-littéraires associés au terroir. Un curieux monde fictif, basé à la fois sur l'observation minutieuse des mœurs de Saint-Ours sur Richelieu, où se déroule la majorité des récits de Loranger, et sur son propre imaginaire, très fertile, qui fait déborder les textes de la catégorie portant le nom trompeur d'études de mœurs. Cette

1. « Le principe fondamental du régionalisme en littérature (le lien indissoluble, séculaire entre le cours de la vie des générations et un lieu localement circonscrit) reflète le rapport strictement idyllique du temps à l'espace, l'unité du lieu idyllique où se déroule tout le processus de l'existence » (Bakhtine, 1978 : 371).

dualité du monde lorangien, dont la dimension imaginaire foisonnante atténue toute prétention réaliste – malgré des effets de réel fulgurants –, se manifeste entre autres par des procédés combinatoires surprenants. Ainsi en est-il de la rencontre de thèmes fortement différenciés comme ceux de l’animalité et de la navigation maritime, telle qu’expérimentée dans deux récits, le premier présentant un cochon stimulé par une fourche bien acérée qui sert de sirène de brume sur un navire, tandis que le second fait intervenir un chat pouvant apparemment détecter des sous-marins. Dernière constante, mais non la moindre, des récits de Loranger, un personnage récurrent éclipse progressivement les autres, devient une figure dominante qui ébranle même l’autorité du narrateur. Il s’agit de Joë Folcu, sorte d’anti-héros qui hante la majorité des contes et dont le nom est, au moins une fois sur trois, suivi des termes « marchand de tabac en feuilles » – leitmotiv publicitaire suggérant que Folcu ne manque aucune occasion pour vendre quelques feuilles de son « quesnel canayen » qui, informe-t-il fièrement, serait « engraisé » au fumier de cochon.

Avec Joë Folcu, nombre d’anecdotes tournent autour du tabac. Dans une de ses expériences de psychologie, il tente de conditionner des concitoyens à fumer la pipe chaque fois qu’ils jouent aux dames. Ailleurs, il vend du tabac à des gens aux prises avec des punaises en affirmant que le tabac en poudre et le crachat noirci par la chique chassent les bestioles. Dans le conte intitulé « De la comète Halley, à la comète Cunningham, il n’y a que du fumier de cochon » (Loranger, 1978a : 250-253), il veut provoquer la peur de la comète chez son voisin dans l’espoir de lui acheter sa terre à rabais, pour y faire pousser du tabac. Devant le passeur de la rivière, qui ne veut pas accepter de tabac en guise de paiement, il feint d’être blessé pour avoir droit à une traversée gratuite, alors que la paillasse sur laquelle on le porte est bourrée de marchandises (en feuilles, toujours) destinées à son commerce. Quoiqu’il se prétende grand pêcheur, il a moins de succès avec les poissons qu’avec ses nombreux clients, car il a l’habitude de cracher sur les hameçons, et le jus de chique ne constitue pas le meilleur appât. C’est d’ailleurs à cause du jus de chique que l’on doit porter des

bottes en tout temps sur le trottoir glissant de son échoppe, et que son chien, surnommé Ta Gueule, préposé au crachoir, a une couleur peu naturelle. Lorsque Folcu attrape l'interminable hoquet du fumeur, il essaie de trouver le sommeil en trempant du tabac à chiquer dans le chloroforme, de sorte qu'au cours de la même semaine, on découvre des Saint-Oursois que le sommeil a terrassés au milieu de leurs activités quotidiennes.

Joë Folcu n'est pas qu'un marchand. Il est aussi homme fort, juge du dimanche, magicien, amateur de chats (qu'ils soient domestiques ou en ragoût), ancien grand buveur, homme de théâtre ayant dévié de sa vocation, philosophe, inventeur d'un cercueil de sauvetage pour les enterrés vivants, oracle, cordonnier étudiant la psychologie des gens par leurs chaussures, patineur casse-cou, généalogiste, bûcheron, grand voyageur devant l'éternel, rat de bibliothèque, bachelier en propreté (affirme-t-il) à la propreté douteuse, gardien d'archives, suicidé ayant manqué sa mort et, bien entendu, menteur émérite.

Dans un texte intitulé « Une lucidité bienheureuse », Loranger répond aux lecteurs de *La Patrie* écrivant de Saint-Ours pour dire qu'ils ne connaissent pas un dénommé Joë Folcu. Il affirme ceci :

Sans qu'il portât des oreilles décollées et qu'il empestât le tabac fort, Joë Folcu a toujours été, à Saint-Ours, le prototype des fainéants raisonnex sur la rive sud du Riche-lieu. [...] Vous reconnaîtrez surtout Joë Folcu au nombre toujours croissant des imbéciles qui l'entourent. Il n'a pas leur culture et c'est en vertu de cette ignorance avouée qu'il s'efforce à prouver, comme il est d'usage en psychanalyse, « que ne peut s'éloigner de la lucidité qui veut ». Dans un défaut de raisonnement, il y a toujours la raison de ceux qui n'en ont pas. Ne suffit-il pas de suivre un faux raisonnement jusqu'au bout pour devenir inventeur ? (1978b : 94-95).

Des inventions et des faux raisonnements, Folcu en commet de nombreux. Pour les débats politiques, il propose de remplacer

les orateurs par des tourne-disques qui s'engueuleraient entre eux. Lorsqu'il fait partie du conseil municipal, en période de sécheresse, il suggère à la population, entre autres, de se laver les pieds tous les soirs et de ne plus changer les couches des enfants, sous prétexte que l'eau attirerait l'eau et que l'humidité des habitants, par conséquent, entraînerait la pluie tant désirée. En temps de guerre, pour les périodes de couvre-feu, il propose l'adoption de l'éclairage aux mouches à feu. Et son cercueil de sauvetage déclenche un feu d'artifice lorsque le mort se réveille.

Folcu, désigné par Loranger comme « prototype des fainéants raisonnex », n'a rien d'un personnage limité. La diversité de ses aventures et de ses modes d'intervention dans les contes – il est parfois personnage principal, ou secondaire, parfois narrateur (plus précisément conarrateur), parfois commentateur – le fait paraître au milieu d'un large spectre thématique où le nombre de ses métiers, de ses aventures et de ses anecdotes évoque une fusion de multiples personnages. La variété de ses attributs contradictoires – il est oisif et aventurier, crétin et inventif, mesquin et philosophe, égoïste et curieux – équivaldrait alors à un vaste échantillonnage lui conférant une position centrale dans la représentation de Saint-Ours. L'accumulation des écarts par rapport à la moyenne, pour user d'une allégorie statistique, place Joë Folcu en position de personnage moyen, non par manque d'attributs particuliers, mais par surplus.

Dans ce caractère *moyen* de Joë Folcu, il faut voir autre chose qu'une représentation réaliste (« fidèle ») du village. En faisant d'un « fainéant raisonnex » un héros récurrent, Loranger dispose d'un puissant miroir déformant qui ouvre la voie aux modes parodique, ironique et satirique. Joë Folcu, mélange de fripon, de bouffon et de sot, est un de ces personnages qui, selon Mikhaïl Bakhtine, « disposent de droits et de privilèges spéciaux » (1978 : 306), dont :

[...] *le droit de ne pas comprendre, d'embrouiller, de dénigrer, d'hypertrophier ; le droit de parodier la vie en paroles, de donner dans l'à-peu-près, de n'être pas soi-même ;*

le droit de faire passer la vie par le chronotope intermédiaire des tréteaux, de la représenter comme une comédie, et les gens comme des acteurs ; le droit d'arracher le masque d'autrui, de proférer de gros jurons (quasiment rituels), enfin de rendre publique la vie privée, avec tous ses replis les plus secrets (p. 308).

Les possibilités de parodie et de satire offertes par ce personnage restent toutefois peu utilisées. Les contes et nouvelles de Loranger ne constituent pas une satire des mœurs villageoises, bien que de nombreux travers villageois (et universels) soient dénoncés sur le mode de l'humour. Ils ne parodient pas, non plus, les discours moralistes si souvent associés au conte du terroir. Le rire de Loranger vise moins à dénoncer qu'à révéler. Les raisonnements ridicules de son personnage fétiche le fascinent non parce qu'ils s'opposent aux conventions², mais parce qu'ils s'en éloignent. La nuance est de taille : il ne s'agit pas de confronter Folcu au prêtre, au politicien ou au bien-pensant, il s'agit de l'observer dans sa distinction, sa singularité, son exotisme. Or, Folcu révèle surtout son originalité par son comportement verbal. Grand orateur, il perpétue, dans son échoppe pleine de curieux, la tradition du conte oral. Sans l'ombre d'un doute, les contes de Loranger – les plus fantaisistes compris – doivent ressembler infiniment plus aux histoires que l'on se racontait dans les villages comme Saint-Ours, que les versions littéraires de la chasse-galerie ou les « études de mœurs » si chères au terroir. Il y a peu de récits attachés à la vie quotidienne des villageois, au labeur. Les cultivateurs, pour se distraire, ne tiennent pas à se raconter des histoires de cultivateurs. L'insolite, l'anecdote extraordinaire, les exploits d'hommes forts, la blague, forment ici des sujets privilégiés, et la structure même

2. « Dans le roman, la sottise (l'incompréhension) est toujours polémique : elle est dialogiquement corrélatée à l'intelligence (à la fausse "intelligence supérieure"), elle polémique avec elle et la dénonce » (Bakhtine, 1978 : 215).

des récits de Loranger – sous l’influence de son double Joë Folcu – évolue progressivement vers une forme orale. Pour expliquer cette influence de Folcu sur son créateur, il faut voir quelle position il occupe dans le tissu narratif.

Paradoxalement, l’omniprésence de Folcu n’est pas liée à un rôle central (le personnage principal) au sein des récits. Dans de nombreux contes, il n’apparaît qu’au détour d’un paragraphe, personnage secondaire, accessoire, ou commentateur. Cette fonction de commentateur dépasse le cadre purement ornemental. Joë Folcu peut intervenir n’importe quand, sans qu’il soit situé dans l’espace-temps du récit ni comme actant ni comme énonciateur. Par exemple, dans un conte qui commence par la présentation d’un bossu nommé Aurèle, le narrateur interrompt son discours pour transcrire, sans transition ni justification, cette tirade : « Mais Aurèle, dira Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, n’en portait pas moins sa bosse, comme une gorge de pigeon dans le dos » (Loranger, 1978b : 54).

Dans cette participation directe au discours narratif, la voix du marchand de tabac devient celle d’un onarrateur, indépendante de ses autres fonctions dans le récit. Dès lors, cette voix peut éclipser celle du premier narrateur à n’importe quel stade de la narration. Une telle menace ne va pas sans de lourdes conséquences. Pour la lecture, d’une part, puisqu’on ne sait jamais quand Folcu prendra le relais de la narration, suspendra le développement du récit par des digressions saugrenues, des commentaires argumentatifs, des analogies, de sorte que cette incertitude imprègne la perception de l’ensemble du discours – la menace d’intervention de Folcu affectant également la lecture des contes où il n’apparaît pas. D’autre part, en permettant à Joë Folcu de parler en marge du récit, sans assises spatiotemporelles définies, c’est-à-dire sans contexte énonciatif explicite, Loranger a ouvert son écriture à des transformations fondamentales.

Dès la conception de Joë Folcu, en fait, le conte lorangien affirme résolument son penchant vers l’oralité. Les interventions du marchand de tabac en feuilles créent un climat d’énonciation, comme si les contes étaient narrés à voix haute dans sa boutique.

Le vocabulaire régional, les déformations orthographiques et les expressions pittoresques qui ne sont pas confinés aux dialogues participent également à l'évocation d'un univers oral. La structure même de ces contes penche vers la logique associative, celle du discours oral, plutôt que vers la logique causale, linéaire, régissant le discours narratif conventionnel. Joë Folcu est alors d'une grande utilité, puisque certains contes se limitent à décrire son point de vue sur un phénomène ou un autre : une nouvelle loi sur le tabac, les réunions politiques, les bas de soie, l'hygiène, ses voisins et, bien entendu, son tabac. Au lieu des actions, ce sont les thèmes qui, souvent, structurent ces contes, c'est-à-dire que les épisodes, relativement clos, y sont enfilés grâce à un thème commun sans qu'il y ait d'enchaînement causal. Même les contes plus traditionnels, axés sur la narration d'une seule histoire, adoptent progressivement certains aspects du discours oral : de larges digressions souvent humoristiques ; des préambules qui s'allongent démesurément (alors que le format des textes reste très court) ; et le narrateur (ou Folcu) qui commente les actions lorsqu'il ne dévoile pas la chute dès le début.

Les premiers contes ont des titres assez sobres : « Le passeur » (Loranger, 1978a : 25-33), « Le vagabond » (p. 34-37), « Les hommes forts » (p. 38-40), « Le râteau magique » (p. 41-43). Cependant, au fur et à mesure que l'on avance dans le recueil – ou dans la table des matières³ –, les titres progressent autant en longueur qu'en originalité : « Ne demandez jamais à une vieille fille de tricoter un chandail » (p. 231-235), « Une punaise écrasée exhale une odeur de fraises en conserve » (p. 254-257), « Les guêpes ont un penchant pour les servantes rousses » (p. 258-261), « Recette de civet de lièvre qui convient à un ragoût de chat » (p. 279-282), « Entre bossus, les boiteux sont valets » (Loranger, 1978b : 54-57), « De l'art oratoire servi en conserve » (p. 186-189).

Cette évolution des titres témoigne d'une tension créatrice entre deux façons de raconter, deux langages : la prose narrative

3. L'ordre des textes, dans l'édition de 1978, correspond à l'ordre chronologique de leurs premières parutions.

conventionnelle (européenne) et la pratique régionale du récit oral. Une tendance se manifeste graduellement, allant de la linéarité causale – où tous les éléments du récit sont nécessaires les uns aux autres – à la libre association où les fragments d'énoncés (argumentatifs et narratifs) se succèdent de façon apparemment plus arbitraire. Deux économies discursives entrent en jeu, impliquant leurs figures privilégiées respectives. Une économie *concentrée* – correspondant à la nouvelle littéraire – vise à produire le maximum d'effets (ou d'informations) avec un minimum de mots, en usant du potentiel suggestif de l'ellipse, de l'omission, de la métaphore. Une économie *dilatée* – inspirée du conte oral – où la comparaison, plus expansive, remplace la métaphore, où la paraphrase est préférée à l'ellipse, où s'accumulent les digressions, les descriptions emplies de détails « inutiles », les impertinences. Dans un cas, le narrateur est en position de retenue, c'est-à-dire que son discours se met entièrement au service du récit ; dans l'autre, le discours (ou la parole) s'écarte de la narration, s'épaissit, et le récit, à la limite, paraît alors un prétexte au plaisir du discours. Plus les textes s'apparentent au bavardage, plus leurs intrigues se font minces, lorsqu'elles ne deviennent pas carrément accessoires.

La comparaison de deux incipit illustrera cette évolution du régime discursif. « Le vagabond », publié dans le recueil de 1925 (avant l'invention de Joë Folcu), commence ainsi : « Si l'homme, quand il fut sur la route, ne se retourna pas pour un dernier regard au village qu'il venait de traverser, c'est qu'il lui en venait du mépris, pour trop de désillusion qu'il y avait trouvée » (Loranger, 1978a : 34). L'« efficacité » du discours narratif, concrétisée dans cette phrase qui met en place une somme d'informations essentielles au récit (homme, village, départ, route, désillusion...), va ici de pair avec une relative neutralité stylistique. Dans le prochain incipit, au contraire, la prose lorangienne affiche sa fantaisie particulière, permise par une autre approche du récit. Le préambule d'« Un purgatif à toute épreuve », conte publié dans *La Patrie* en 1941, emplit plus de la moitié du texte et s'amorce par :

L'idiosyncrasie, qu'il ne faut pas confondre avec la synthèse d'un idiot encrassé, n'est rien, somme toute,

qu'« une résolution individuelle propre à chaque individu ». En d'autres termes, d'aucuns ne peuvent manger de porc sans « tomber dans les pommes » ; d'autres mangent du concombre au lit (Loranger, 1978b : 46).

Joë Folcu apparaît à la phrase suivante, et les exemples d'« idiosyncrasie » se multiplient sur près de deux pages. Puis :

C'est à ce moment de son récit que Joë Folcu s'éloigne quelque peu des abrégés, pour entrer dans ses souvenirs personnels. Il était temps, car des gouttes perlaient sous le fourneau de certaines pipes. Des écouteurs commençaient à perdre leur jus (p. 47).

Rares sont les cas où la parole de Folcu est ainsi mise en contexte énonciatif. La plupart du temps, elle s'entremêle à la voix du narrateur comme si ce dernier cherchait à raconter à la manière de Joë Folcu.

Dans « Belle fille légendaire », il est question de la représentation des belles filles « sous les traits d'une fée » (Loranger, 1978b : 292), telle que pratiquée dans « les contes de provinces françaises et même du Canada » (p. 292). Le narrateur explique que les contes (à la manière) de Joë Folcu ne comportent pas cette dimension merveilleuse.

Pauvre Joë Folcu ! Comment voulez-vous qu'il passe à la postérité avec ses récits d'avant-garde, ses belles filles odorantes et ses rythmes de conteurs ponctués de jus de chique à la trajectoire incertaine. Et d'ailleurs, sa pipe au tabac frais n'est-elle pas toujours éteinte ? Dans les petits bas-côtés, l'imagination des auditeurs manque de fumée pour masquer et embellir la réalité. Ses histoires sont toujours « vraies » et par trop, comme il le proclame lui-même, « forçantes » (p. 292).

Malgré les remarques du narrateur sur le caractère *non littéraire* des contes de Folcu, la qualité des contes et nouvelles de Loranger tient justement au fait qu'il se refuse à imiter la prose

narrative européenne en prétendant refléter le terroir. Par la bouche de Joë Folcu, ce « prototype » remarquable, la littérature orale entre en contact direct avec l'écrit et assure l'émergence d'une voix unique, d'une *différence* qui seule permet au régionalisme d'être vraiment... régional. Loranger écrit, toujours dans « Belle fille légendaire » :

Le conte oral ne doit pas être confondu avec la littérature. Ainsi le loup-garou, tant redouté par les habitants de l'île d'Orléans et dans la région du Saguenay, ne peut y trouver place puisque saint Matthieu en parle et aussi Molière, si vous préférez. Or, Joë Folcu, autrefois rat de bibliothèque, ne saurait passer à l'histoire du conte oral avec des récits de loups-garous. Pour l'instant, il vous parlera d'une belle fille qui fut métamorphosée en laideron, tout comme dans la superstition, mais nullement par l'intervention des lutins ou des sorciers (1978b : 294).

C'est l'explosion d'un poêle qui transforme ici la belle fille en laideron, et le personnage qui la marie malgré sa laideur : « [...] fut récompensé de son courage car, le lendemain de ses noces, il était déjà veuf et héritait l'immense fortune de sa défunte épouse » (p. 295). Puis le narrateur ajoute : « La mort du laideron est une autre histoire à elle seule et qui mérite, comme la précédente, de passer à la postérité des contes oraux, tant elle se place bien, et sans littérature, à la fin d'un récit à morale populaire » (p. 295). Ceux qui veulent savoir comment meurt le laideron devront lire Loranger. Ils constateront comment la « morale populaire », « sans littérature », peut se révéler imprévisible.

*
* * *

Loranger avait une imagination peu commune qui a visiblement évolué en s'absorbant dans une recherche formelle remarquablement cohérente. Grâce à Joë Folcu, Loranger a fait de la parole, des potentialités du langage, son thème principal.

Au terme d'un repas agrémenté de récits de chasse, Joë Folcu révèle à ses amis conteurs qu'il a gardé le silence, tout au long du souper, car il ne peut raconter qu'une seule histoire de chasse, incompatible avec les autres puisque absolument véridique. Un jour, poursuivi par un ours féroce, seul, il perd sa carabine, son revolver, son couteau ; à bout de forces, il décide de lui faire face.

Qu'est-il advenu, demanda [un convive] ?

Joë Folcu s'était recueilli pour répondre tout simplement :

— L'ours m'a mangé (p. 269).

Telle est la façon limpide et espiègle dont Loranger illustre le charme de la parole.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- GUILMETTE, Bernadette (1978), « Introduction », dans Jean-Aubert LORANGER, *Contes I. Du passeur à Joë Folcu*, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- LORANGER, Jean-Aubert (1925), *À la recherche du régionalisme. Le village. Contes et nouvelles du terroir*, Montréal, Éditions Édouard Garand.
- LORANGER, Jean-Aubert (1978a), *Contes I. Du passeur à Joë Folcu*, édition préparée et présentée par Bernadette Guilmette, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- LORANGER, Jean-Aubert (1978b), *Contes II. Le marchand de tabac en feuilles*, édition préparée et présentée par Bernadette Guilmette, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- LORANGER, Jean-Aubert (1984), *Joë Folcu*, Montréal, Fides.
- MÉLANÇON, Robert (1979), « Jean-Aubert Loranger enfin contemporain », *Le Devoir*, 20 janvier.

LE PARATEXTE LABERGIEN :
LE DÉBUT DU VOYAGE

Jean-Pierre Boucher

Université McGill

Entre 1936 et 1953, Albert Laberge publie sept recueils de nouvelles¹, tous en édition privée et à petit tirage. Craignant d'être l'objet de la censure religieuse autant peut-être que de retrouver ses livres dans les librairies d'occasion, il les offre à ses amis au lieu de les vendre. Ainsi s'explique le fait que, trente-quatre ans après la mort du plus grand nouvelliste québécois d'avant l'époque actuelle, son œuvre soit encore difficilement accessible, sauf pour les nouvelles que Gérard Bessette a retenues dans son *Anthologie* (1962). Les quelques exemplaires de ses recueils que l'on peut retracer sont ou propriété de collectionneurs ou conservés précieusement parmi les livres rares de certaines bibliothèques universitaires. Pourtant, ce corpus est essentiel à la connaissance de l'histoire de la nouvelle québécoise.

1. *Visages de la vie et de la mort* (1936), *La fin du voyage* (1942a), *Scènes de chaque jour* (1942b), *Le destin des hommes* (1950), *Fin de roman* (1951), *Images de la vie* (1952), *Le dernier souper* (1953).

LES MANUSCRITS

La fin du voyage, recueil de 24 nouvelles et de plus de 400 pages par lequel j'ai choisi d'amorcer ma recherche, est le plus élaboré de l'œuvre de Laberge. Le Fonds Albert Laberge de la Bibliothèque nationale du Québec² contient plusieurs documents importants pour son étude, notamment le manuscrit dactylographié du recueil entier, avec annotations de la main de Laberge ; le manuscrit dactylographié, également avec annotations autographes, de 23 des 24 nouvelles (« L'échéance » manque) avec, pour plusieurs, deux versions ; le manuscrit de la dédicace d'œuvre et celui de la notice biographique de l'oncle de l'auteur. À ces différents états, il faut ajouter des versions ultérieures de neuf nouvelles publiées dans *La Patrie* en 1950 et en 1952³.

Les manuscrits se présentent sous forme de feuillets dactylographiés avec plusieurs ajouts et rayures autographes. Laberge fait une utilisation maximale du papier, ne laissant aucune marge, sauf parfois une toute petite en haut de la page. Les caractères sont tantôt noirs tantôt bleus, les feuillets sont de divers formats et papiers (standard, pelure, quadrillé), de couleurs variées (blanc, beige, rose). Plusieurs sont des collages, portent des traces d'empreintes digitales, et leurs dos sont couverts d'une écriture à la plume qui paraît être celle de Laberge. Le texte est souvent dactylographié au verso de feuilles à en-têtes commerciaux (Western Union Special ; Western Union Press Message ; Postal Telegraph Cable Company-Press Telegraph ; Postal Telegraph Baseball Score Sheet ; Fry

2. Voir France Ouellet (1991). Il existe aussi des Fonds Albert Laberge à l'Université Laval et à l'Université d'Ottawa.

3. « L'héritage » (1^{er} janvier 1950, p. 29) ; « Il marie sa fille » (19 février 1950, p. 28-29) ; « La plus belle soirée de sa vie » (26 février 1950, p. 32-33) ; « Les 3 sœurs » (12 mars 1950, p. 32-33, 37) ; « Le valet de ferme » (19 mars 1950, p. 48-49) ; « Les chauves-souris » (2 avril 1950, p. 32-33) ; « Le cheval blanc » (23 avril 1950, p. 23, 37) ; « La rouille » (10 septembre 1950, p. 32-33) ; « La maison » (27 juillet 1952, p. 17-22). Voir Benoit Beaulieu (1982 : 402).

Cadbury Ltd ; Detail Order Fry Cadbury ; La Presse, Département de la rédaction ; Hotel Lincoln, New York ; etc.). J'en signale un, savoureux quand on sait que Laberge a eu maille à partir avec la hiérarchie catholique, et qui se lit ainsi : « Silvio Violanti. Ecclesiastical and Civilian Tailor. Formely with the firm of Palombi in Rome. Pontifical Tailors. 2050 Bleury Street, Caron Building, near Ontario Street, Room 203. »

Aucun des textes n'est daté, mais des indications au verso de certains feuillets renseignent sur le moment de leur rédaction. L'un porte une invitation imprimée : « Visit the New York worlds. Year 1939. May to November » ; un autre est un télégramme daté du 17 avril 1937 où il est question d'une partie de baseball ; un autre encore décrit une partie de hockey du Canadien. Enfin, le texte du « Whistling Kid » est pour une large part une coupure de journal, ce qui laisse croire que cette courte nouvelle aurait été publiée avant son inclusion dans le recueil.

Bref, chez Laberge, le support du manuscrit est aussi concret que la manière de l'écrivain.

LE PARATEXTE

Benoit Beaulieu (1982) a indiqué plusieurs pistes de lecture qu'il conviendrait d'explorer dans le cas spécifique de *La fin du voyage*. Son paratexte⁴ suscite cependant tant d'intérêt que j'ai décidé de m'y arrêter avant d'étudier la composition du recueil. Gérard Genette définit le paratexte comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public » (1987 : 7). Le paratexte regroupe donc un ensemble d'éléments accompagnateurs du texte, ayant pour fonction de le présenter, c'est-à-dire d'assurer sa lecture. Or, l'abondance du paratexte de *La fin du voyage* est paradoxale. En même temps qu'il

4. J'emprunte ce terme à Gérard Genette (1987). Sur cette question, on consultera aussi avec profit : Laurent Mailhot (1985), Sylvie Bérard (1993), Lucie Joubert (1994).

restreint la diffusion de son livre, Laberge met en place un important appareil paratextuel destiné à favoriser sa réception. Les nombreux éléments paratextuels relèvent d'une intention auctoriale d'autant plus manifeste qu'en s'éditant lui-même Laberge est responsable de tous les choix, sauf de ceux qu'il impute expressément à l'imprimeur, et signalent en outre le désir de Laberge de se rattacher au milieu littéraire et artistique.

LA COUVERTURE, LES TITRES, LE TIRAGE

La présentation matérielle du volume offre un curieux mélange de travail professionnel et artisanal. Le grand soin pris à l'édition, de même que la filiation française manifeste, se remarquent à plusieurs détails : papier vergé, caractères romains, pages à couper, typographie française, miroir de page régulier, justification du texte constante, titre courant et double filet au haut de toutes les pages, assemblage cousu des différents cahiers, couverture s'inspirant de celle de la collection « blanche » de NRF Gallimard (papier et couleur blanc cassé, nom de l'auteur en noir et titre de l'œuvre en rouge).

Deux écarts cependant par rapport au modèle : une fleur de lys stylisée et inversée remplace le logo NRF, et le cadre, qui chez Gallimard est d'un filet noir extérieur et de deux rouges intérieurs, est ici de deux rouges extérieurs et d'un noir intérieur. Au bas, à gauche, figure l'inscription « Édition privée » et, à droite, « Montréal, 1942 ». La quatrième de couverture est muette et sans cadre. L'exemplaire de la BNQ, qui appartenait à Gabriel Nadeau qui l'a fait relier, a une couverture verte. Pierre Laberge m'a confirmé que certains exemplaires avaient en effet une couverture blanc cassé et d'autres une couverture verte, sans que l'on sache s'il s'agit là d'un choix de l'auteur ou d'un manque de papier de la part de l'imprimeur. Il n'y a en couverture ou en page intérieure ni indication générique, ni liste des œuvres du même auteur, ni, bien sûr, d'indication du prix de vente.

D'autres éléments dénotent au contraire une fabrication artisanale : coupure irrégulière de la tranche inférieure, espacements

irréguliers entre des lettres du titre, et surtout disparité des caractères du titre de l'œuvre en pages couverture, de titre et de faux-titre. En page couverture, les quatre mots du titre sont disposés sur trois lignes, et combinent des caractères de trois corps différents : « La fin » en 20 points, « du » en 14 points et « voyage » en 36 points. En page de faux-titre, les quatre mots sont sur une même ligne et en caractères identiques. La page titre présente quant à elle une curieuse anomalie : les 3 premiers mots, en caractères de 36 points, sont disposés sur la même ligne, et, en dessous, « voyage » est en caractères de 24 points. Laberge n'est sans doute pas responsable de cette typographie surréaliste.

Les titres des 24 nouvelles en table des matières nécessiteraient une analyse particulière. Quelques premières constatations s'imposent. Le titre du recueil, identique à celui de la nouvelle d'ouverture, est au confluent de trois figures : métaphore, périphrase et euphémisme. Il annonce aussi deux thématiques importantes du recueil, la finitude de toutes choses, et les déplacements incessants des personnages. Les titres de huit nouvelles s'inscrivent dans le premier champ thématique⁵, et ceux de quatre dans le second⁶. Indice du réalisme descriptif de Laberge, l'article défini figure dans le titre de 17 des 24 nouvelles. La quasi-totalité des titres sont thématiques, deux seuls – « Confidences » et « Propos de Diogène » – pouvant être vus comme génériques.

À la dernière page de la dernière nouvelle du recueil, « La vocation manquée », apparaît en capitales le mot FIN, comme un panneau indicateur de fin de route. Dans ce même ordre d'idées, notons aussi la présence d'un achevé d'imprimer⁷.

5. « La fin du voyage », « Une faillite », « L'héritage », « La rouille », « L'échéance », « Lorsque revient le printemps », « La vocation manquée », « La plus belle soirée de sa vie ».

6. « La fin du voyage », « La rencontre », « Un après-midi de congé », « Lorsque revient le printemps ».

7. « La présente édition a été achevée d'imprimer le seize mars mil neuf cent quarante-deux à l'Imprimerie de Lamirande, 4557, rue Saint-Denis, Montréal, (Canada). »

L'aspect sans doute le plus original de ce premier groupe d'éléments du paratexte est l'indication du tirage total et du numéro de chaque exemplaire authentifiés par la signature de l'auteur (les variantes calligraphiques des autographes labergiens feront sans doute les délices des graphologues !). J'ai consulté les exemplaires n^o 15, 23, 30, 70, 71 et... 77 et 78, même si l'édition est censée être limitée à 75 exemplaires. Ceux qui ne sont pas signés par Laberge ont sans doute été mis en circulation après sa mort. En signant chaque exemplaire, Laberge imite les graveurs qui numérotent chaque reproduction d'une œuvre en regard du tirage total. Critique d'art, il comptait parmi ses amis des artistes dont il possédait des œuvres, et auxquels il a consacré plusieurs livres et articles⁸. En offrant son livre à quelques amis au lieu de le mettre en vente libre, il échappait certes à la censure religieuse et au mercantilisme pour lui inconciliable avec l'art, mais surtout, cas peut-être unique dans l'histoire de nos lettres, il choisissait ses lecteurs plutôt que d'attendre d'être choisi par eux ou, pis, d'être ignoré ou rejeté. En agissant de la sorte, Laberge se met donc moins en marge du milieu littéraire et artistique où il a de nombreuses relations, qu'il ne s'adresse à un cercle restreint de lecteurs dont il est certain d'être lu et apprécié.

LES DÉDICACES

Cette personnalisation de chaque exemplaire se poursuit dans le grand usage que fait Laberge des dédicaces. Genette définit la dédicace d'œuvre comme « un énoncé autonome, soit sous la forme d'une simple mention du dédicataire, soit sous la forme plus développée d'un discours adressé à celui-ci et généralement baptisé épître dédicatoire, soit encore les deux à la fois » (1987 : 111). La dédicace d'œuvre est un acte public, la proclamation d'une relation entre l'auteur et le dédicataire à qui il fait jouer un rôle de caution,

8. Notamment *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui* (1938b), *Journalistes, écrivains et artistes* (1945), *Charles de Belle, peintre-poète* (1949).

de patronage. Pour Genette, « la dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire » (p. 126).

Celle dont Laberge fait précéder son recueil est à la fois privée, publique et posthume, et elle vise plusieurs dédicataires. Qu'on en juge : « À la mémoire de mon cher oncle le Dr. [sic] Jules Laberge qui a illuminé les années de ma jeunesse en me faisant connaître Renan, Taine, Guyau, Michelet, Baudelaire et Verlaine. » Dans la chronologie qu'il joint à son édition critique de *La Scouine*, Paul Wyczynski (Laberge, 1986 : 59) rappelle que, du temps où il étudiait au Collège Sainte-Marie dont il est chassé en 1892 pour avoir lu des « auteurs interdits », Laberge passait sa journée de congé mensuel chez son oncle, rue Saint-Denis. C'est dans sa bibliothèque qu'il a découvert les auteurs illustres avec qui il affiche ici sa parenté intellectuelle. Voilà, prévient-il son lecteur, la famille d'esprits à laquelle j'appartiens, valorisant du coup une œuvre qui s'inspire d'eux.

Relever dans le détail de chaque nouvelle les marques de l'influence des modèles avoués déborde le cadre de ce travail. Faisons toutefois quelques observations. Alors que le XX^e siècle en est presque à sa moitié, les six auteurs identifiés sont du XIX^e, et tous Français. Les quatre premiers sont des historiens de pensée libérale, et certains entretiennent entre eux des liens d'amitié, tels Taine et Renan, nommé en premier, signe de l'importance que Laberge lui accorde.

De tous les ouvrages de Renan qu'il a pu lire, ce sont les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* qui ont sans doute fait sur lui la plus forte impression. Renan y raconte comment il perd la foi pendant ses études au séminaire en découvrant que la Bible est truffée de contradictions et d'erreurs. Après avoir déploré que dans ses premières études les pères ne prononçaient jamais le nom de Hugo, que la littérature contemporaine était tabou, et que l'éducation qu'il recevait datait de deux siècles, il rappelle qu'un missionnaire de passage avait fait brûler des livres, « plus que moins », puisque

« tous pouvaient être dangereux selon les circonstances » (Renan, 1883 : 84). Chassé lui-même du collège pour mauvaises lectures, Laberge devait apprécier la dénonciation que fait Renan de la censure, son mépris de l'argent – « toute profession lucrative me semblait servile et indigne de moi » (Renan, 1883 : 110) – et sa conviction

que l'idéal et la réalité n'ont rien à faire ensemble ; que le monde, jusqu'à nouvel ordre, est voué sans appel à la platitude, à la médiocrité ; que la cause qui plaît aux âmes bien nées est sûre d'être vaincue ; que ce qui est vrai en littérature, en poésie, aux yeux des gens raffinés, est toujours faux dans le monde grossier des faits accomplis (p. 101).

L'apologie qu'il fait, dans sa préface⁹, de la liberté de pensée contre la foi imposée devait alimenter la rancœur de Laberge contre le

9. « Le but du monde est le développement de l'esprit, et la première condition du développement de l'esprit, c'est sa liberté. Le plus mauvais état social, à ce point de vue, c'est l'état théocratique, comme l'islamisme et l'ancien État pontifical, où le dogme règne directement d'une manière absolue. Les pays à religion d'État exclusive comme l'Espagne ne valent pas beaucoup mieux. Les pays reconnaissant une religion de la majorité ont aussi de graves inconvénients. Au nom des croyances réelles ou prétendues du grand nombre, l'État se croit obligé d'imposer à la pensée des exigences qu'elle ne peut accepter. La croyance ou l'opinion des uns ne saurait être une chaîne pour les autres. Tant qu'il y a eu des masses croyantes, c'est-à-dire des opinions presque universellement professées dans une nation, la liberté de recherche et de discussion n'a pas été possible. Un poids colossal de stupidité a écrasé l'esprit humain. [...] Or, c'est là un état de choses qui prend fin de notre temps, et on ne doit pas s'étonner qu'il en résulte quelque ébranlement. Il n'y a plus de masses croyantes ; une très grande partie du peuple n'admet plus le surnaturel, et on entrevoit le jour où les croyances de ce genre disparaîtront dans les foules, de la même manière que la croyance aux farfadets et aux revenants a disparu. Même, si nous devons traverser, comme cela est très probable, une réaction catholique momentanée, on ne verra pas le peuple retourner à

pouvoir clérical dans le Québec de l'époque. En 1942, année de la Conscription imposée avec l'appui du haut clergé québécois, le texte de Renan datait de presque soixante ans : il devait faire mesurer à Laberge l'ampleur du retard du Québec et lui faire désespérer d'assister jamais à l'arrivée du changement célébré par Renan. Ironie du sort, Laberge mourra en 1960, au début de la Révolution tranquille qui marque le passage du Québec du monolithisme au pluralisme.

Laberge dédicace en outre 5 des 24 nouvelles du recueil, ce qui soulève quelques questions de territorialité. Si l'oncle est le dédicataire de tout le livre, quelle part revient en effet aux autres ? L'un des dédicataires est un groupe explicitement honni de l'auteur qui dédie par dérision « L'art de se la couler douce » à « toutes les punaises de la terre avec [son] mépris et [son] dégoût ». Pareil mépris affiché pour ceux que l'on désigne aujourd'hui comme les bénéficiaires de l'aide sociale témoigne du voisinage chez Laberge d'une vision tantôt de droite, comme ici, tantôt de gauche, à propos par exemple de l'hégémonie de l'Église catholique. À plusieurs égards, le paratexte de *La fin du voyage* reflète l'image d'un homme ambivalent. Les quatre autres dédicataires sont des artistes et des écrivains québécois admirés de Laberge, et encore vivants au moment de la parution du livre. Confronter chaque nouvelle et l'œuvre de l'artiste de laquelle elle est inspirée révélerait sans doute les qualités que Laberge voudrait qu'on apprécie chez lui. Le réalisme paraît à première vue le dénominateur commun des quatre dédicataires à qui Laberge a consacré des textes critiques.

l'église. La religion est irrévocablement devenue une affaire de goût personnel. Or, les croyances ne sont dangereuses que quand elles se présentent avec une sorte d'unanimité ou comme le fait d'une majorité indéniable. Devenues individuelles, elles sont la chose du monde la plus légitime, et l'on n'a dès lors qu'à pratiquer envers elles le respect qu'elles n'ont pas toujours eu pour leurs adversaires, quand elles se sentaient appuyées » (p. 15-16).

« La fin du voyage », la nouvelle éponyme, est dédiée « Au sculpteur Laliberté¹⁰ », chez qui il admire les « habitudes de travail, de simplicité, de modestie et de frugalité » (Laberge, 1938b : 14), ainsi que le réalisme et la poésie avec lesquels il a campé, dans ses sculptures des métiers, des coutumes et des légendes d'autrefois, « les hommes et les femmes des champs avec une vérité saisissante » (p. 13). Celui qu'il désigne comme le « maître incontesté de la sculpture au Canada » (p. 12) lui rappelle Renan qui affirme « que ses ancêtres ont fait des économies de pensées et de sensations dont le capital accumulé lui est échu » (Renan, 1883 : 79, cité dans Laberge, 1938b : 15). Deux ans après la mort de Laliberté, passant devant la résidence où l'ex-premier ministre Chapleau était venu le visiter, Laberge se fait la réflexion suivante :

En contemplant mon jardin et ma petite maison blanche je me dis : mon ami Laliberté, le plus grand sculpteur que le Canada a produit, m'a souvent rendu visite ici, il a mangé à ma table, je possède nombre de ses œuvres que je dois à sa généreuse amitié et je garde dans ma mémoire le souvenir de nos causeries, de ses paroles profondes et le charme de notre vieille camaraderie.

La mémoire de Chapleau s'effacera, les paroles de ses vibrants et éloquents discours tomberont dans l'oubli, mais les œuvres du sculpteur Laliberté demeureront, le bronze impérissable conservera à travers les siècles le nom de cet artiste fécond, de ce créateur de vie et de beauté qui est une des plus nobles gloires de son pays. (Laberge, 1955 : 45).

10. Alfred Laliberté (1878-1953) a laissé à sa mort une œuvre abondante comprenant plus de 900 sculptures, parmi lesquelles les monuments de Wilfrid Laurier et de Dollard des Ormeaux, un buste de Laberge, et 500 tableaux. Il est aussi l'auteur de deux volumes de souvenirs : *Mes souvenirs* (1978), *Les artistes de mon temps* (1986).

Âgé de 85 ans lorsqu'il écrit ces lignes, Laberge espérait sans doute qu'on garde de lui et de son œuvre pareil souvenir.

« Il marie sa fille » est dédié « au peintre Maurice Lebel » dont Laberge a vanté les gravures sur bois. La description qu'il fait de l'une d'elles rappelle le chapitre XIII de *La Scouine*, où le vieux pauvre s'arrête chez les Deschamps demander l'aumône :

L'une de celles que je préfère est celle intitulée L'automne qui, sous un ciel tourmenté où roulent et courent de lourds nuages noirs, montre un vieux pauvre marchant péniblement avec l'aide d'un bâton et précédé de son chien, son seul ami en ce monde. Ils vont, l'homme et la bête, sur une route bordée d'arbres dénudés dont le vent agite et secoue furieusement les noirs rameaux, vent qui griffe et semble vouloir arracher le manteau du vagabond. Toute la tristesse de l'automne, toute cette tristesse que nous portons en nous, cette tristesse qu'inspire la fuite du temps, la mort des choses, la décadence et la détresse des pauvres humains tient dans cette image guère plus grande que la main (Laberge, 1938b : 70).

Ont aussi retenu son attention des scènes de la vie quotidienne représentées par Lebel, telles *Le crieur de pommes*, *La course en sulky*, et surtout *Travail* qui montre « deux ouvriers, leur besogne finie, retournant le soir chez eux, le pic sur l'épaule, dans une cité sans joie où une multitude de cheminées d'usines dressent vers le ciel leur noire silhouette. C'est là une planche d'une sombre tristesse et d'un profond réalisme » (p. 71).

Les deux autres dédicataires sont des écrivains qu'il connaissait bien. Lionel Léveillé, à qui est dédié « Les chauves-souris », a été, comme lui, membre de l'École littéraire de Montréal, et même son président en 1919. Chez ce poète du terroir dont les vers accueillent le parler populaire, il admire « les tableaux simples et naïfs où l'on sent l'observation directe », et qui évoquent

les impressions de sa vie à la campagne, les laboureurs qui, à l'époque des semailles, parlent du temps, expriment

leurs craintes, leurs espoirs, le type du quêteux qui demande la charité de porte en porte, le prêtre qui, précédé de son petit servant s'en va porter le viatique à une mourante, le bûcheron revenu des chantiers allant voir sa blonde dans un beau buggy neuf, les boulés dont les poings cognent comme des marteaux et une foule d'autres scènes (p. 212).

Comme dans ses descriptions des gravures de Lebel et des sculptures de Laliberté, on reconnaît ici des personnages et des scènes que Laberge a lui-même utilisés dans son œuvre.

« La pension Rapin » est enfin dédiée à Rodolphe Girard dont le roman *Marie Calumet*, paru en 1904, avait été condamné par les autorités religieuses, comme le sera *La Scouine* quelques années plus tard. Laberge voit dans le succès de la réédition du roman de Girard, en 1946, « une belle revanche, une revanche bien méritée du lamentable sort fait à ce livre lors de sa publication en 1904 » (p. 93). Il rappelle la condamnation de Mgr Bruchési qui avait exigé de Girard, pour lui faire retrouver son emploi à *La Presse*, une lettre « désavouant le livre qui venait de paraître, lettre qui serait publiée dans les journaux » (p. 93). Il reprend un texte antérieur pour la préface qu'il signe, mais en identifiant cette fois la raison du silence qui entoure Girard et son œuvre : « Quelle est la raison de cet étrange ostracisme, aussi unanime qu'injustifié ? Elle est très simple et facile à trouver. Elle réside en effet dans la condamnation ecclésiastique qui a frappé la principale œuvre de cet écrivain, *Marie Calumet* » (Laberge, 1946 : 11-12). Non sans exagération, il tient ce roman pour « un chef-d'œuvre », « le meilleur roman jamais imprimé au Canada », « l'œuvre du terroir la plus vivante et la plus pittoresque produite par un écrivain canadien » (p. 11-12). Il apprécie surtout que Girard ait écrit son roman « dans une langue simple et naturelle, avec une verve endiablée, avec un accent de vérité inimitable », et qu'il ait brossé « une série de scènes et de tableaux originaux et fort réjouissants » (p. 10). À propos de *Rédemption*, autre roman de Girard publié en 1906, il énonce un art poétique qu'il partage avec celui qu'il considère

comme un alter ego : « Ces pages ont un accent de vérité qui empoigne le lecteur. Et les scènes qu'il nous décrit sont des scènes vécues comme le langage qu'il emploie est bien le parler pittoresque des pêcheurs à la morue. De l'observation fidèle et de la vie » (Laberge, 1938b : 146).

Les dédicaces d'œuvres présentes dans *La fin du voyage* permettent donc de cerner le réseau intellectuel, littéraire et artistique dans lequel évolue Laberge. La dédicace en début de volume, où il identifie ses modèles étrangers, où il rend hommage à son oncle qui les lui a fait découvrir, décrit la famille d'esprits qu'il reconnaît pour sienne. Au tout premier rang se trouve Renan. Les dédicaces des nouvelles, du moins de quatre d'entre elles, qui font l'éloge de peintres et d'écrivains contemporains, révèlent l'existence d'un cercle d'artistes avec qui il partage une même conception de l'art. Parmi eux se détachent Laliberté et Girard.

Des six exemplaires du recueil que j'ai retracés à ce jour, la moitié possèdent une dédicace d'exemplaire, autographe et dans chaque cas originale¹¹. Il serait évidemment précieux de connaître l'ensemble des dédicaces d'exemplaire du recueil. L'exemplaire n° 23, « [p]résenté par l'auteur à la bibliothèque de Queen's University à la suggestion du professeur Tirol¹² », montre que, peu de temps après la parution du recueil, ce professeur de Kingston s'y intéressait. Malgré que le volume ait été hors commerce, le milieu universitaire connaissait son existence. Est-ce ainsi que Bessette, lui aussi professeur à Queen's, a été mis sur la piste de Laberge ? L'exemplaire n° 71 est dédicacé à Laliberté à qui, on l'a vu, est dédiée de manière permanente la nouvelle éponyme. Dans sa dédicace, Laberge résume sa conception du rôle de l'artiste : « À mon

11. Pour se convaincre de l'intérêt des dédicaces d'exemplaire, on lira ce qu'en disent Jean-Pierre Chalifoux et Pierre Hébert (1993 : 78).

12. Marcel Tirol, né à Paris, et venu au Canada en 1930 après ses études, a été professeur de français à l'Université Queen's pendant dix-neuf ans, jusqu'à sa mort en 1949. Il est coauteur avec David Hayne d'une *Bibliographie critique du roman canadien-français 1837-1900* (Hayne et Tirol, 1968).

vieil ami Laliberté, au sculpteur inspiré dont toute la vie a été consacrée à créer de la beauté et de la poésie pour ses contemporains, et pour les générations futures. Hommage d'admiration de l'auteur. Albert Laberge ». L'exemplaire n° 70 est pour sa part dédié « à M. Gabriel Nadeau, biographe du poète et conteur Louis Dantin. Cordial hommage, Albert Laberge ». Comme dans la dédicace d'œuvre à son oncle, Laberge vise ici plusieurs dédicataires. Le Dr Nadeau tout d'abord, qui a professé au Massachusetts, qui était membre de la Société des écrivains canadiens, secrétaire de la Société historique franco-américaine, et qui lui écrira quelques lettres¹³. À travers lui, Laberge rend un double hommage à Louis Dantin à qui Nadeau (1948) a consacré un ouvrage, à Émile Nelligan également, membre comme lui de l'École littéraire de Montréal, dont Dantin a préfacé la première édition des poésies en 1904.

Les quelques dédicaces d'exemplaire que j'ai retrouvées permettent d'identifier les lecteurs auxquels s'adressait Laberge en priorité, parmi lesquels revient Laliberté.

LES NOTES DE BAS DE PAGE

Plusieurs des exemplaires que j'ai consultés ont, en deux endroits, des notes de bas de page signées, où Laberge corrige le texte imprimé. À la page 365, il ajoute une phrase manquante – « Là-haut, étendue dans son lit, sa mère entendait son va-et-vient. A.L. » – qu'il insère à la septième ligne du bas après « Il tardait à se coucher ». L'absence de cette phrase du manuscrit du recueil¹⁴ semble indiquer que l'erreur n'est pas celle de l'imprimeur. Cette correction témoigne du soin apporté par Laberge à la présentation de son texte.

L'autre note est d'importance. Placée à l'avant-dernière page du recueil (Laberge, 1942a : 410), elle ne laisse aucun doute sur la

13. Wyczynski mentionne dans sa bibliographie cinq lettres de Nadeau à Laberge (Laberge, 1986 : 282-283).

14. Voir Fonds Albert Laberge, Bibliothèque nationale du Québec, *La fin du voyage*, n° 417/003/010, p. 324.

paternité de l'erreur. À la dernière ligne du premier paragraphe, dans la description de l'agonie de Gaspard Bergevin, le malheureux héros de « La vocation manquée », il semble que l'imprimeur ait ajouté deux mots – « ni prêtre » – qui ont fait bondir Laberge. Le texte se lit ainsi : « [...] il mourait seul, sans aucun soin, ni prêtre, chez des étrangers, dans une chambre sordide. » Laberge raie « ni prêtre » à la plume et, en bas de page, rejette la faute de cet ajout sur l'imprimeur. Le « ni prêtre » est effectivement ajouté à la mine de plomb dans le manuscrit (alors que les autres annotations sont à l'encre noire), et dans une calligraphie qui paraît différente de celle de Laberge. Révélatrice de son anticléricalisme, cette mise au point prend encore plus de relief quand on compare les variantes de cette note autographe d'un exemplaire à l'autre. J'en ai retrouvé à ce jour quatre. Celle du n° 70 – « ajout d'un pieux imprimeur. A.L. » – ressemble à celle du n° 23 – « ajouté d'un pieux imprimeur. A.L. » –, et n'est que moqueuse. Celle du n° 30 est franchement ironique : « ajouté par un bedeau d'imprimeur. A.L. » Quant à celle du n° 71, elle est une condamnation sans appel : « ajouté par un idiot d'imprimeur. A.L. » Souhaitons posséder un jour la collection complète. Pour l'heure, reconnaissons que l'anticléricalisme labergien est bien éveillé.

LES ILLUSTRATIONS

En début de volume, figurent deux portraits de Laberge, en hors-texte, sur papier glacé protégé de papier pelure. C'est une pratique fréquente chez lui d'orner de photos et d'illustrations les ouvrages qu'il consacre à des artistes et des écrivains (voir Laberge, 1938b). Il s'en est expliqué dans un texte intitulé « Et ces portraits ? » :

À quoi bon tous ces portraits ? doivent se demander ceux qui lisent mes livres en voyant ces images de moi-même au frontispice de chacun d'eux. Pour imposer ainsi les traits de sa figure au lecteur, cet écrivain doit avoir une idée bien exagérée de son importance et être animé d'un sentiment de vanité qui frise le ridicule, doivent-ils dire. La

vérité est bien différente. Si j'ai reproduit ces silhouettes, c'est que de nombreux artistes qui ont été mes amis m'ont demandé de poser pour eux. C'était un honneur qu'ils me faisaient, honneur que je ne pouvais refuser. Alors pour leur rendre la politesse, j'ai reproduit ces portraits au seuil de mes ouvrages. Là est la simple explication que j'ai à fournir. De plus, comme la plupart de ces peintures ou dessins disparaîtraient avec moi, j'ai cru leur assurer un peu de survie en les mettant dans mes bouquins. Honni soit qui mal y pense ! (1951 : 5)

Ces deux portraits dénotent tout de même chez Laberge une insistance à se faire connaître du lecteur alors même qu'il se dérobe au grand public. Les deux portraits, signés par leurs auteurs, et datés l'un de 1932, l'autre de 1929, sont très semblables par la manière réaliste. Présentant chacun un profil différent de Laberge, ils sont disposés dans l'ordre inverse de leur datation. Ce « rajeunissement » s'ajoute à la douzaine d'années qui sépare le Laberge du moment de la parution du recueil du Laberge des portraits. L'auteur du portrait de 1929 est Franck Iacurto qui l'a dédié « à mon ami [?] Laberge, Franck Iacurto/29 ». Élève de Laliberté, Prix d'Europe 1929, professeur de dessin à l'École technique de Montréal, Iacurto a exposé dans de nombreux musées et galeries, a obtenu plusieurs médailles et premiers prix, et certaines de ces toiles se trouvent au Musée du Québec et à la Galerie nationale. Il a peint des personnalités (Adélarde Godbout et sa famille, Maurice Duplessis, Antonio Barrette, Jean Lesage et son épouse). La notoriété de Iacurto accrédite en quelque sorte Laberge aux yeux du lecteur. L'autre portrait, daté de janvier 1932, est signé Geo Lunne, sur qui je n'ai malheureusement trouvé aucune information. Peut-être était-il un artiste de passage ?

L'AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR

Au bas de la page 6, sous l'indication du tirage et du numéro d'exemplaire authentifiés par la signature de Laberge, se trouve un « Avertissement de l'auteur » qui se lit comme suit :

Les récits de ce livre sont fictifs. Les personnages sont fictifs et leurs noms sont fictifs. Tout est fictif. Il ne faudrait donc pas chercher à voir dans ces histoires des êtres ayant réellement existé, ni des aventures ou des faits qui se seraient véritablement produits. Tout est sorti de l'imagination de l'auteur.

Laberge établit ici un contrat de fiction avec son lecteur à qui il explique comment lire ou, plutôt, ne pas lire son livre. En protestant de la fictivité de son œuvre, il se protège contre d'éventuelles critiques, preuve qu'il est conscient de son caractère potentiellement scandaleux. Son insistance à nier un réalisme pourtant évident s'explique sans doute par sa peur de poursuites ou de condamnations. À la fiction des histoires racontées – l'attribut « fictif » revient quatre fois en deux lignes –, sorties « de l'imagination de l'auteur », est opposée la réalité, mais pour la nier (« des êtres ayant réellement existé », « des aventures ou des faits qui se seraient véritablement produits »). Cette abjuration de tout réalisme est bizarrement placée en regard de la dédicace et de la notice biographique de l'oncle de l'auteur, en page 7, où, comme on l'a vu, Laberge nomme ses modèles, en tête desquels figurent quatre historiens. L'« Avertissement de l'auteur » affirme donc le contraire de ce que dit la dédicace en vis-à-vis. Les termes de Laberge sont en effet révélateurs de son réalisme. Il parle de « récits » et d'« histoires » qui mettent en scène des « personnages » avec des « noms », et qui racontent des « aventures », des « faits ». Et en vérité, Laberge n'écrit-il pas des nouvelles qui « racontent » ? On pourra comparer cet « Avertissement de l'auteur » avec celui, plus nuancé, en tête du *Destin des hommes*¹⁵.

15. « Écrire des contes, c'est entrer de plain-pied dans la vie. Le conte doit être l'image, l'expression, la représentation de la vie. Il ne doit pas toutefois en être une copie servile. Le conteur doit s'inspirer de la vie et créer lui-même les personnages, les scènes, les incidents qui figurent dans son récit. Ses types ressemblent à ceux qui évoluent autour de lui, mais ils sont autres. C'est pourquoi il serait futile et erroné de chercher à trouver

LES ÉPIGRAPHES

Selon Genette, l'épigraphe est « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre » (1987 : 134). Laberge n'en utilise aucune en tête des nouvelles, mais il en dispose trois, en début de recueil, sur trois pages de droite (pages 9, 11 et 13) ce qui, compte tenu de leur brièveté, dénote l'importance qu'il leur accordait.

La première a la forme d'un « Court dialogue » :

*L'auteur — Moi, je prends mon bien où je le trouve.
 Les lecteurs dégoûtés — Oui ? Bien gardez-le pour vous.
 Nous autres, on n'en veut pas.
 Baudelaire — Hypocrite lecteur, — mon semblable — mon frère !*

Alors que dans l'« Avertissement de l'auteur » il insistait sur la fictivité de ses histoires, Laberge déclare ici s'inspirer de la vie elle-même. En outre, il répond à l'avance aux critiques qu'on pourrait lui adresser quant à son choix de sujets en invoquant à nouveau Baudelaire qu'il fait répondre à sa place par le rappel du vers terminal du poème « Au lecteur » en tête des *Fleurs du mal*. Une étude de l'intertextualité baudelairienne dans le recueil permettrait de juger si Laberge est justifié de convoquer ainsi Baudelaire (sans son consentement, bien sûr) pour cautionner son œuvre.

La deuxième épigraphe compte deux lignes, disposées en milieu de page, et encadrées de points de suspension : « ... des vies précaires, misérables, sordides, calamiteuses, crapuleuses, sur lesquelles pèse la fatalité, que guide un destin contraire... » Dans ce texte non signé, dont il est l'auteur présumé, et où la forme de fragment s'accorde au réseau lexical de la précarité, Laberge indique à son lecteur le thème unificateur des nouvelles. Comme il

dans ce livre des portraits de tel ou tel personnage ayant réellement vécu. Rien de ce qu'on lira n'a été emprunté à la vie. Tout est le produit de l'imagination de l'auteur. A.L. » (Laberge, 1950 : 6).

est fréquent dans les recueils, ce texte à valeur de préface affirme la cohérence de l'ensemble sous l'apparente disparité, et invite à rapprocher histoires et personnages différents quoique semblables.

La troisième épigraphe, elle aussi placée en milieu de page et non signée, mais manifestement de Laberge lui-même, ajoute deux éléments nouveaux : « La vie elle n'est ni juste ni injuste. Elle est simplement la vie. Elle ne fait pas faillite, car elle ne promet rien. Souvent, nous lui demandons des choses impossibles et si nous ne les obtenons pas nous l'accusons. » Au contraire du court dialogue qui opposait l'auteur à ses lecteurs, « dégoûtés » et « hypocrite[s] », le « nous », reprise du « mon frère » baudelairien, les associe. Ce dernier texte liminaire énonce par ailleurs la morale des histoires qui vont suivre, et réfute l'accusation de noircissement qu'on pourrait adresser à l'auteur. Ce n'est pas moi, prévient Laberge, c'est la vie qui est ainsi, et je n'ai fait que la peindre comme elle est. Cette profession de foi réaliste contredit à nouveau la proclamation de fiction de l'« Avertissement de l'auteur » qui, on le comprend, fait office de bouclier.

LA NOTICE BIOGRAPHIQUE DU DR JULES LABERGE

La notice biographique du Dr Jules Laberge qui suit la dédicace de l'œuvre est l'élément du paratexte peut-être le plus riche de sens. À première vue, elle sert à présenter au lecteur ce dédicataire privé. Sa disposition et sa construction révèlent cependant d'autres fonctions. Alors qu'il aurait fort bien tenu en une seule page, ce texte est disposé sur deux demi-pages, signe que, malgré sa brièveté, Laberge le considérait comme une nouvelle en raccourci, l'annonce et le résumé de celles qui suivent. Écrite sur le mode des nouvelles-biographies, la notice déroule l'histoire de la vie de l'oncle selon un canevas connu : une longue ascension brutalement interrompue par un coup du destin qui frappe à la dernière phrase : « [...] mais la maladie le terrassa soudain et l'emporta prématurément à l'âge de quarante-huit ans. » La comparaison avec « La vocation manquée », qui clôt le recueil, est particulièrement éclairante.

Gaspard Bergevin, le malheureux héros, est fils de forgeron, Jules Laberge, de cultivateur. Le premier est envoyé au « grand collègue » par ses parents, le second étudie au Collège de Sainte-Thérèse. À partir de là, leurs existences prennent un tour différent. Bergevin est en butte à l'étroitesse d'esprit des religieux qui le renvoient pour s'être accusé à la confesse d'avoir lu de mauvais livres. Jules Laberge reçoit au contraire l'aide du vieil abbé Therrien dont les leçons privées lui permettent d'obtenir facilement son baccalauréat, lui ouvrant ainsi les portes de l'université. Devenu médecin, spécialiste, savant, sa bibliothèque témoigne de sa vaste culture et de sa vie réussie. Chassé du collège, Bergevin rate la sienne qui n'est qu'une longue descente aux enfers. De l'écriture, il ne connaîtra que la caricature : aide d'un huissier, énumérateur pour un candidat dans une élection ou pour « l'almanac des adresses », correcteur de devoirs d'étudiants dans une école privée. Des livres qui ont causé son renvoi du collège – *Paul et Virginie* et le roman d'Henri Conscience qui lui sont subtilisés avant qu'il n'ait eu le temps de les lire, *Les trois mousquetaires* et *Candide* qu'il n'a pu acheter faute d'argent –, il ne connaîtra désormais que des contrefaçons, distributeur qu'il est d'« annonces imprimées » pour un salaire dérisoire. S'il avait rencontré un abbé Therrien au lieu des pères obtus du collège, sa destinée aurait peut-être été moins misérable. La présence à ses côtés d'un condisciple, Masson, aussi fils de cultivateur mais esprit plus brillant, invite à pousser le parallèle plus loin. Comme il arrive plus tard à Jules Laberge, la mort soudaine de Masson de fièvre typhoïde interrompt brutalement ce qui s'annonçait comme une brillante carrière. Si le destin frappe tous les êtres, il s'acharne sur les plus doués.

La notice biographique du Dr Jules Laberge et « La vocation manquée » se font donc écho aux extrémités du recueil. Au duo formé de l'oncle de l'auteur et de Gaspard Bergevin s'ajoutent cependant deux autres personnages. Le premier, c'est Laberge lui-même. Chassé du collège, à l'instar de Bergevin, pour avoir eu en sa possession de mauvais livres, il a du moins bénéficié du soutien intellectuel de son oncle. Nul doute cependant que ce renvoi, et la condamnation ultérieure de son premier roman, ont été des points

tournants de sa vie. Le second, c'est Renan dont il est redevable à son oncle d'avoir découvert l'œuvre. Un texte que Laberge a consacré à Laliberté prouve qu'il avait lu les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*¹⁶. Dans cette autobiographie, Renan raconte comment, après avoir perdu la foi au Grand Séminaire de Saint-Sulpice où il étudiait pour devenir prêtre, il a pu quitter cette maison en douceur, demeurer en bons termes avec les pères, mener une brillante carrière d'humaniste et de scientifique, bref être utile à sa société comme Jules Laberge à la sienne. On devine ici un Laberge plein de regrets sur ce qu'aurait pu être sa vie si, à la suite de son renvoi du Collège Sainte-Marie, il n'avait dû être journaliste sportif à *La Presse* et attendre l'âge de la retraite pour écrire l'essentiel de son œuvre.

LA COMPOSITION DU RECUEIL

Récapitulons. Le paratexte de *La fin du voyage* est à la fois élaboré et réfléchi : couverture et présentation matérielle modèle Gallimard, indication de tirage et numérotation de chaque exemplaire authentifiées par la signature de l'auteur, nombreuses dédicaces d'œuvres et d'exemplaires, illustrations, épigraphes, notice biographique, notes de bas de page, voilà un recueil soigneusement emballé. On ne déploie pas autant d'efforts de présentation d'un livre pour le garder à l'ombre. Or, c'est à première vue ce que fait Laberge en le publiant hors commerce. La vérité paraît toutefois différente. S'il est vrai que le grand public ne l'intéresse pas, il est faux de penser qu'il se soucie peu d'être reconnu comme écrivain. Au contraire, il désire que son art soit apprécié mais par un cercle de lecteurs auquel il appartient et avec qui il partage les mêmes valeurs intellectuelles et artistiques.

16. Laberge écrit en effet : « Ému comme dans un temple et regardant l'artiste, me revient à la mémoire cette réflexion de Renan disant que ses ancêtres ont fait des économies de pensées et de sensations dont le capital accumulé lui est échu » (1938b : 15).

Comparer le paratexte de ses 14 livres publiés permettrait sans doute de dégager des constantes. Le cas de *La fin du voyage* n'est en effet pas unique. Également publiés en édition privée et à très petit tirage, ses autres livres possèdent aussi, bien que dans une moindre mesure, un paratexte abondant (photos et illustrations, textes liminaires, dédicaces d'œuvre, indications de tirage, listes d'ouvrages parus ou à paraître).

La comparaison de la composition de chacune des nouvelles et du recueil comme unité constituée reste à faire, mais on peut présumer qu'un paratexte aussi étudié que celui de *La fin du voyage* laisse présager que celui du recueil l'est aussi. Quels liens existe-t-il entre la nouvelle d'ouverture (et éponyme) et celle de clôture ? Y a-t-il analogie de structure entre l'avant-dernière, « Lorsque revient le printemps », et le recueil entier ? Comment s'enchaînent les 24 nouvelles ? Y a-t-il des thèmes et des images récurrents ?

Parmi les pistes à explorer, la plus prometteuse est peut-être la description de Montréal et de ses habitants que propose le recueil. On a surtout vu jusqu'ici en Laberge un écrivain du terroir, son seul livre disponible en librairie étant *La Scouine*. *La fin du voyage* est cependant l'œuvre d'un citadin au fait des conditions d'existence de ses concitoyens au temps de la Crise économique¹⁷. Ses nouvelles mettent en scène des gens riches, médecins, avocats, patrons, mais surtout des pauvres, des miséreux, des chômeurs et autres laissés pour compte qui habitent des taudis dans les quartiers défavorisés de la métropole. Sont décrits les petits métiers ; le monde du travail particulièrement dur pour les femmes ; la présence de l'anglais à la radio, dans les chansons, dans la langue parlée ; le milieu familial chancelant ; les pratiques sexuelles déviantes (inceste, concubinage, prostitution) ; la migration à la ville de ruraux dont la vie est une suite de déplacements ; la banlieue des

17. Nul doute que l'étude de Pierre Popovic (1992) aurait été plus complète s'il avait lu l'ensemble des nouvelles de Laberge, et notamment celles de *La fin du voyage*, au lieu des seules retenues par Bessette dans son *Anthologie*.

citadins qui y louent une maison de campagne pour l'été ; les destinations de vacances (Laurentides, Saguenay, Gaspésie, Old Orchard) où l'on se rend en automobile. Voilà quelques-uns des aspects de ce recueil de nouvelles qui font de Laberge un précurseur des écrivains de la ville dont on a l'habitude de situer la venue en 1944-1945. Espérons qu'un jour prochain *La fin du voyage* sera disponible en librairie.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Benoit (1982), « *La fin du voyage* et autres recueils de nouvelles d'Albert Laberge », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, Montréal, Éditions Fides, p. 396-402.
- BÉRARD, Sylvie (1993), « Des titres qui font bon genre : de quelques particularités éditoriales de la nouvelle », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM, *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, p. 73-84.
- BESSETTE, Gérard (1962), *Anthologie d'Albert Laberge*, préface de Gérard Bessette, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- CHALIFOUX, Jean-Pierre, et Pierre HÉBERT (1993), « “Pour Monsieur le chanoine Groulx qui m'a donné une âme” : les secrets de la dédicace », *Voix et images*, n° 55 (automne), p. 78-91.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HAYNE, David M., et Marcel TIROL (1968), *Bibliographie critique du roman canadien-français 1837-1900*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- JOUBERT, Lucie (1994), « Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : invitation à une lecture de la complicité », *Voix et images*, n° 55 (hiver), p. 297-308.
- LABERGE, Albert (1936), *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée [Imprimerie Modèle Limitée].
- LABERGE, Albert (1938a), « Laliberté, sculpteur du terroir canadien », *La Revue moderne*, février, p. 14. [Ce texte est repris dans Albert LABERGE, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Édition privée [Imprimerie Modèle Limitée], p. 9-16.]
- LABERGE, Albert (1938b), *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Édition privée [Imprimerie Modèle Limitée].
- LABERGE, Albert (1942a), *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée [Imprimerie de Lamirande].
- LABERGE, Albert (1942b), *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée [Imprimerie de Lamirande].
- LABERGE, Albert (1945), *Journalistes, écrivains et artistes*, Montréal, Édition privée [Imprimerie de Lamirande].
- LABERGE, Albert (1946), « Préface à Rodolphe Girard », dans Rodolphe GIRARD, *Marie Calumet*, Montréal, Éditions Serge Brousseau.

- LABERGE, Albert (1949), *Charles de Belle, peintre-poète*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (1950), *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (1951), *Fin de roman*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (1952), *Images de la vie*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (1953), *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (1954), *Propos sur nos écrivains*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (1955), *Hymnes à la terre*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (1986), *La Scouine*, édition critique par Paul Wyczynski, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- LALIBERTÉ, Alfred (1978), *Mes souvenirs*, texte présenté par Odette Legendre, Montréal, Éditions du Boréal Express.
- LALIBERTÉ, Alfred (1986), *Les artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Le Boréal.
- MAILHOT, Laurent (1985), « Le métatexte camusien : titres, dédicaces, épigraphes, préfaces », dans Raymond GAY-CROSIER et Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Cahiers Albert Camus 5. Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle en juin 1982, Paris, Gallimard, p. 285-308.
- NADEAU, Gabriel (1948), *Louis Dantin, sa vie et son œuvre*, Manchester, Éditions Lafayette.
- OUELLET, France (1991), *Répertoire numérique du Fonds Albert Laberge*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.
- POPOVIC, Pierre (1992), « Le mauvais flâneur, la gourgandine et le dilettante. Montréal dans la prose narrative aux abords du "grand tournant" de 1934-1936 », dans Pierre NEPVEU et Gilles MARCOTTE (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, p. 211-278.
- RENAN, Ernest (1883), *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Nelson éditeurs.

L'ENFERMEMENT ET LE BREF
CHEZ GABRIELLE ROY, ANNE HÉBERT
ET ADRIENNE CHOQUETTE

Shawn Huffman

Université de Toronto
et Université du Québec à Montréal

Qui serait assez insensé pour mourir sans
avoir fait au moins le tour de sa prison ?

Marguerite YOURCENAR,
L'œuvre au noir.

Il découle de la brièveté d'un texte des contraintes inévitables, certains aspects du monde fictif et de son énonciation étant très développés alors que d'autres ne sont que suggérés. Dans le genre bref, ce caractère tantôt expansif, tantôt laconique du discours narratif s'articule tant autour de l'action (l'axe syntagmatique) que de la description (l'axe paradigmatique), produisant ainsi une tension narrative caractéristique du genre. Or, c'est précisément cette tension qui peut influencer de façon importante sur la configuration de l'univers fictif créé par le texte bref, les stratégies narratives de celui-ci entretenant une relation souvent étroite avec son énoncé. Dans cet article¹, j'explorerai cette hypothèse en me limitant à une topographie textuelle tout à fait particulière, celle de l'univers clos.

1. Ce texte résulte du travail entrepris dans le cadre d'un groupe de recherche dirigé par Michel Lord sur la pratique du genre narratif bref au

Comme le montre Jean Genet dans *Miracle de la rose* (1946) ou Charles Dickens dans *Little Dorrit* ([1857] 1967), les dimensions de l'univers restreint peuvent être très vastes. Malgré cela, ce qui fascine souvent dans une situation d'enfermement, c'est la restriction, qu'elle soit spatiale, temporelle ou narrative. Il n'est donc pas étonnant que maints auteurs aient choisi le genre bref pour dépeindre ces mondes clos : qu'on pense seulement à Anton Tchekhov, à Jean-Paul Sartre, à Albert Camus, à Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski et, bien sûr, aux trois auteures à l'étude : Gabrielle Roy, Anne Hébert et Adrienne Choquette². En effet, par son caractère économe et condensé, le bref semble intensifier l'atmosphère fermée d'un univers de fiction ; reste à savoir, cependant, comment le discours novellistique produit cet effet.

Auparavant deux précisions s'imposent. D'abord, par « enfermement », j'entends toute situation de clôture, notamment l'enfermement mental dans « Le vase brisé » (Choquette, [1954] 1979), corporel dans « L'ange de Dominique » (Hébert, [1945] 1976) et scripturaire dans « La voix des étangs » (Roy, [1955] 1967). Puis, par « bref », je renvoie à toutes les formes narratives où le genre bref est exploité : la nouvelle, le conte, le récit, etc. Tout en admettant que les distinctions génériques sont d'une grande importance³, il est préférable, étant donné la nature sémantico-

Québec, de 1940 à 1990. Je tiens à le remercier de ses conseils judicieux, de son soutien et de sa confiance indéfectible. Je voudrais aussi remercier André Carpentier et Mariel O'Neill-Karch de leurs commentaires et de leurs suggestions. Finalement, j'aimerais remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, dont le soutien financier m'a permis de poursuivre mes recherches sur les figures de l'enfermement.

2. Ce choix est motivé non seulement par le fait qu'elles pratiquent toutes le genre bref au cours des années 1950, mais aussi parce qu'elles ont fait leurs débuts littéraires presque en même temps. Surtout, elles explorent, chacune à sa façon, une figure qui semble de prime abord typique de l'époque, celle de l'enfermement.

3. Notons, par exemple, l'article de Jeanne Demers (1993) sur les différences entre la nouvelle et le conte. Sur « L'ange de Dominique », il

narrative de mon analyse, de rester à un niveau plus général. Ainsi, je pourrai examiner l'enfermement dans différentes formes du genre bref et comparer la variété des univers de fiction qui s'y trouve.

Je rappelle brièvement l'intrigue des trois textes retenus : « La voix des étangs » de Roy décrit la prise de conscience artistique d'une jeune écrivaine et son émergence du cocon familial ; « L'ange de Dominique » de Hébert raconte la sublimation d'une adolescente paralysée, où la danse, incarnée par un jeune homme, Ysa, véhicule un mouvement poétique qui sous-tend à la fois la mort de la jeune fille et sa transformation en « geste pur » ; dans « Le vase brisé » de Choquette, une mère est rongée par l'angoisse à l'idée d'enfermer sa fille dans un asile, angoisse qui provoque une remémoration douloureuse du passé, déclenchant une crise et un renversement de situation concomitant : c'est la mère qui, en fait, est à l'asile et c'est sa fille qui lui rend visite.

LE RÉTRÉCISSEMENT DE L'ESPACE

Paul Ricœur (1980 : 178-179) décrit les deux dimensions de toute narration : celle qui est épisodique (qui correspond à l'axe syntagmatique⁴) et celle qui est configurative (qui se rapporte à l'axe paradigmatique⁵). Or, plusieurs critiques ont déjà fait remarquer le caractère elliptique du bref⁶ ; c'est un genre qui, selon

faudrait signaler l'étude de René Dionne (1991 : 198-200), où il énumère les différents éléments qui font du texte de Hébert un conte.

4. La dimension épisodique, appelée axe syntagmatique dans la tradition linguistique, désigne un enchaînement linéaire et chronologique de séquences narratives.

5. La dimension configurative (l'axe paradigmatique) renvoie aux systèmes associatifs créés à l'intérieur d'un texte. Cette dimension n'est pas chronologique.

6. Évidemment, les genres brefs ne sont pas les seuls à employer une poésie du fragment. Lucien Dällenbach montre que le projet lectoriel chez Balzac consiste à « muer une réalité fragmentaire en totalité

Michel Lord, donne « juste assez d'information pour que le récit soit intelligible, laissant comme dans le vide de grands pans d'information » (1993 : 55). Ces « lacunes » se produisent aussi bien sur l'axe paradigmatique que sur l'axe syntagmatique, comme le montrent les trois exemples à l'étude, les textes de Roy et de Hébert étant surtout développés sur l'axe paradigmatique, et celui de Choquette sur l'axe syntagmatique.

Dans « La voix des étangs », Roy met en place une structure paradigmatique⁷ dans laquelle deux espaces sont *juxtaposés*, celui de la nature et celui de la narratrice :

*Les petites chanteuses, des centaines de grenouilles, étaient invisibles. Sortant de l'hiver, de leur engourdissement, de la vase, retrouvaient-elles cette mince voix éclatante pour se parler, se saluer d'un marais à l'autre ? Ou bien ne revivaient-elles, n'échappaient-elles au fond gluant que pour remuer nos cœurs un temps par une musique étrange ? D'abord isolées, éparses, les voix finissaient par s'accorder et ne formaient plus bientôt qu'un long cri continu [...]. J'allais encore souvent dans mon grenier [...]*⁸ (Roy, [1955] 1967 : 218).

Les mots soulignés établissent tout un réseau sémantique qui fait état de deux univers fermés, celui des grenouilles et celui de la jeune fille. L'auteure juxtapose les deux passages afin de faire

signifiante » (1979 : 424). Toutefois, les genres brefs ont ceci de particulier qu'ils montrent « non pas la totalité de ce qui cherche à se dire et se raconter, mais plutôt la tension à l'œuvre dans le discours » (Lord, 1993 : 55). Ainsi, la figure de l'enfermement peut toujours se manifester dans les genres longs – qu'on pense seulement à *Bonheur d'occasion* de Roy ou aux *Fous de Bassan* de Hébert –, elle se détache cependant de façon moins prégnante, sa tensivité étant dispersée à travers tout le roman.

7. Par « structure paradigmatique », j'entends un système associatif rangé sur l'axe paradigmatique.

8. C'est moi qui souligne ici et dans chacun des extraits des trois textes étudiés.

remarquer un enfermement commun et, par la suite, une émergence étroitement associée à la communication : le coassement dans le cas des grenouilles et l'écriture dans le cas de la jeune narratrice. De fait, dans les paragraphes qui suivent, la narratrice s'éveille à ses pulsions créatrices et quitte symboliquement son enfermement – « [J]e me penchais par la petite fenêtre du grenier et vers le cri des étangs » (p. 219) –, et prend conscience de sa « voix artistique » : « Ainsi, j'ai eu l'idée d'écrire » (p. 219). Tout comme les grenouilles sortent de leur engourdissement et de la vase, la narratrice sort de son grenier pour trouver, elle aussi, sa propre voix. Cette émergence, loin de subvertir la figure d'enfermement, fait plutôt partie d'une stratégie scripturaire intimement liée à l'espace de la mémoire, le grenier en l'occurrence⁹.

Hébert se sert aussi de la structure paradigmatique dans « L'ange de Dominique » ; il s'agit cependant d'une autre variante :

La maison la plus lointaine, celle qui oppose au monde un flanc seul et non défendu par une habitation voisine, est enfouie dans une sorte d'étui de verdure ; étui étanche, fait de lilas serrés et, plus haut, d'un rideau de peupliers. Cette maison recèle dans son antre ombreux et frais une cour pavée de pierres des champs, cimentées d'herbes et de pissenlits. La cour, que baigne une lumière verte à travers tant de feuillages et que termine au fond le rocher abrupt [sic], paraît inaccessible, ailleurs que par la maison elle-même (Hébert, [1945] 1976 : 70).

Ici encore on constate l'établissement d'un réseau sémantique marqué par l'isotopie de la clôture. Toutefois, là où Roy utilise la juxtaposition, Hébert met en place une structure gigogne : sur l'axe syntagmatique est rangée une expansion verticale qui, par la suite, se décompose en une série d'unités descriptives emboîtées les unes dans les autres. Le passage décrit d'abord la cour dans laquelle

9. Cette notion sera développée plus loin.

Dominique est située et ensuite Dominique qui, en tant que « li-seuse », pratique une « intériorité », une activité encore plus « en abyme ». Ces insertions soulignent l'enfermement de Dominique et communiquent une accumulation sémantique enserrant l'espace progressivement jusqu'à ce que, dans le dénouement, il éclate et se désintègre. C'est une sorte d'« épuration » métaphysique, où la compression spatiale, combinée à l'onirisme (véhiculé par le personnage d'Ysa), écrase la dimension corporelle de Dominique afin qu'elle puisse accéder au « geste pur » symbolisé par la danse¹⁰.

La nouvelle de Choquette fonctionne d'une tout autre façon, plus précisément selon la figure de la paralipse¹¹ : « j'ai disposé *l'abat-jour* sur mon ouvrage » (Choquette, [1954] 1979 : 27), dit la mère. Alors que les extraits précédents offrent une vision assez développée d'un univers fermé, celui de Choquette doit être lu en attente, car nous devons atteindre la fin de la nouvelle avant de comprendre l'importance de ce geste fondamental qui exprime le refus de la mère de tout contact avec l'espace-temps de l'asile et son retrait dans son for intérieur. Or, la stratégie de Choquette consiste à ménager l'effet d'enfermement, traduit par la position de l'abat-jour, selon un principe de laconisme, n'y insérant aucune expansion explicite. Comme une fleur japonaise en papier plié qui n'attend que de l'eau pour éclore, l'expansion¹² sémantico-

10. Avec cet étrange conte, dédié « aux dieux du Rêve et de la Danse » (p. 67), Hébert semble illustrer un « Spectacle de la danse » porteur de succès. Rappelons ces vers du célèbre poème de Saint-Denys Garneau qui sert d'intertexte au conte : « Mes enfants vous dansez mal° Il faut dire qu'il est difficile de danser ici° Dans ce manque d'air° Ici sans espace qui est toute la danse » (Saint-Denys Garneau, [1937] 1972 : 37).

11. Gérard Genette appelle « paralipse » le type d'altération qui consiste à « donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire » ; il s'agit d'« une omission latérale » et l'exemple qu'il choisit est celui de « la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur » (1972 : 211-212).

12. J'entends l'activation de la dimension configurative du texte.

narrative *potentielle* du signe d'enfermement requiert la lecture pour se déplier. Par ailleurs, il s'agit d'une lecture forcément liée à un jeu de mémoire programmé par des informations dérivées de la mémoire du personnage de la mère. Or, à mesure que la nouvelle progresse, ces informations deviennent de moins en moins fiables, à cause du comportement de plus en plus erratique du personnage. Ainsi, c'est seulement après avoir lu le texte en entier que le lecteur peut se servir de sa propre mémoire pour transposer les propos de la mère selon le cadre de référence « réel » (l'espace-temps de l'asile) et pour éclairer, en quelque sorte, les coins ombreux du monde novellistique choquettien. C'est en misant sur le *potentiel* que l'auteure traduit toute la tension caractéristique du « faire bref » et, plus particulièrement, de l'univers clos de la mère. En effet, c'est par le biais d'un discours mnémorique dans lequel s'ouvrent de grandes brèches paradigmatiques que Choquette rend compte de la tension asilaire, sa pratique du « faire bref » intégrant à cet axe un emploi systématique de l'ellipse pour traduire le refoulement psychique chez la mère.

Ainsi, dans chaque texte, le « faire bref » participe à la configuration particulière de l'univers fictif et fait partie intégrante de l'élaboration d'une figure d'enfermement. Sur l'axe syntagmatique, les textes de Roy et de Hébert s'orientent très rapidement vers une seule complication alors que dans l'axe paradigmatique s'étalent des passages descriptifs qui, par leur emplacement et leur développement respectifs, étoffent les tensions narratives de chaque univers de fiction. En revanche, la nouvelle de Choquette se caractérise par une élaboration descriptive incorporant la paralipse au dépli discursif entier. De cette manière, Choquette fait l'économie des deux axes narratifs de la nouvelle en assimilant la dimension syntagmatique (par son choix du genre bref) et la dimension paradigmatique (par son emploi de la paralipse) aux stratégies d'enfermement du texte. En dépit de ces différences, on retrouve dans chaque texte une illustration de ce qu'on pourrait désigner comme une « géométrie » narrative, élaborée, d'ailleurs, en fonction du genre bref : la juxtaposition de lieux clos reliés à la communication artistique dans « La voix des étangs », la structure

gigogne et sa compression spatiale vis-à-vis de l'atmosphère onirique du conte dans « L'ange de Dominique », la potentialité sémantique et narrative de l'emploi de l'ellipse dans « Le vase brisé ». Toutefois, cette « géométrie » ne constitue qu'un des éléments de ces diverses configurations de l'univers clos. Examinons maintenant comment le personnage principal de chaque récit compose avec sa situation de clôture.

L'ABSORBEMENT¹³

Chacun des trois textes comporte un épisode d'absorbement, moment d'introspection au cours duquel le personnage s'absente mentalement de son cadre de référence premier. L'absorbement relève d'une figure d'enfermement de deux manières : comme thématique, il témoigne d'une plongée dans l'univers mental par le biais de laquelle le personnage s'évade, symboliquement faut-il le dire, du « réel » immédiat pour atteindre les confins d'un imaginaire qui demeure toutefois inarticulé dans le texte ; comme forme, il fait partie intégrante du bref en ceci qu'il désigne une riche suspension narrative, l'absorbement correspondant à une intense « absence » dans le texte¹⁴. À cet égard, je rappelle le caractère elliptique du discours novellistique, discours qui « laisse volon-

13. J'emprunte ce terme à Michael Fried (1990) qui l'emploie dans le contexte de la peinture pour signaler un regard intérieur. Le terme pourrait s'appliquer aussi à la littérature, car nous avons affaire aux mêmes enjeux théoriques. Il s'agit, justement, d'une autre manifestation de la paralipse telle que définie par Genette (1972 : 212). D'ailleurs, notons l'aspect « pictural » de l'absorbement dans la littérature : la narratrice-écrivaine de Roy prend une « pose » archétypale de *l'écrivain* (Roy, [1955] 1967 : 220), celle de la photo que l'on trouverait sur la quatrième de couverture, par exemple.

14. Genette (1972) assimile cette absence à la figure de la paralipse. Il retient le roman policier dans lequel on emploie cette stratégie pour cacher au lecteur les inductions du détective enquêteur. L'absorbement serait une variété de cette figure dans laquelle l'aspect *pictural*, c'est-à-dire la « pose » de l'absence, est mis en relief.

tairement dans l'ombre une partie de la "réalité" qu'elle cherche à représenter » (Lord, 1987 : 30). Ainsi, l'absorbement désigne une « pause » dans la narration dans ce sens qu'au lieu de faire état des sentiments ou des pensées du personnage (par le biais d'un monologue intérieur par exemple), la voix narrative contraint le narrateur à rester devant le spectacle d'une introspection muette. C'est précisément cette « pose » qui devient alors porteuse de sens.

Dans le texte de Roy, l'absorbement est occasionné par la lecture et par l'écriture :

J'avais été l'enfant qui lit en cachette de tous, et à présent je voulais être moi-même ce livre chéri, cette vie des pages entre les mains d'un être anonyme [...]. Y a-t-il une possession qui vaille celle-ci ? [...] Or, cette autre moi-même qui dans l'avenir m'invitait à l'atteindre [...] était vêtue comme je l'étais ce soir [...] elle avait le même jeune visage un peu pensif, appuyé au creux d'une main [...] ([1955] 1967 : 220).

Ici, les passages soulignés font ressortir deux épisodes d'absorbement, le premier étant provoqué par la lecture et le deuxième par l'écriture. En juxtaposant ces deux épisodes, la narratrice semble suggérer un lien, sinon une évolution dans la mesure où l'absorbement provoqué par la lecture initie la narratrice à celui, plus dynamique, occasionné par l'écriture. Arrêtons-nous maintenant sur ce mécanisme de « transport » et sur sa valeur créatrice.

La première occurrence de cette « présence absente » par rapport à l'écriture déclenche chez la narratrice une euphorie générative, le moment du clivage étant décrit comme une épiphanie¹⁵ qui signale la transcendance de sa cage corporelle et l'initiation à sa quête identitaire et scripturaire ; en effet, sa mère lui fait remarquer : « N'est-ce pas se partager en deux, pour ainsi dire : un qui

15. « Les grenouilles avaient enflé leurs voix jusqu'à faire, ce soir-là, un cri de détresse, un cri triomphal aussi... comme s'il annonçait un départ » (p. 219).

tâche de vivre, l'autre qui regarde, qui juge... » (p. 221). Présente de corps dans sa pratique de l'écriture, la narratrice est en même temps « absente », mentalement ailleurs. Dans le cadre de référence qu'est le passé, la narratrice songe à « cette autre moi-même qui dans l'avenir [l']invitait à l'atteindre » (p. 220), cette « autre » correspondant précisément à l'écrivaine qu'elle est devenue par la suite. Or, celle-là, qui existe dans le cadre de référence du présent¹⁶, use aussi de l'absorbement pour accéder au passé. Ainsi, l'absorbement fournit un moyen de « transport », le mécanisme même qui permet à la narratrice d'accéder au « site » de son écriture.

Par ailleurs, étant donné que c'est la production littéraire qui résulte de la fréquentation de ce site, on pourrait voir en l'absorbement une sorte de voie mnémonique qui rend le voyage vers l'avenir possible :

J'ai vu alors, non pas ce que je deviendrais plus tard, mais qu'il me fallait me mettre en route pour le devenir. Il me semblait que j'étais à la fois dans le grenier et, tout au loin, dans la solitude de l'avenir ; et que, de là-bas, si loin engagée, je me montrais à moi-même le chemin (p. 219).

De fait, ce premier « transport » entraîne le clivage de sa subjectivité et engendre son être écrivain. Par la suite, le phénomène assure le contact avec cet être et du coup avec l'écriture, l'absorbement étant devenu le *processus* qui conduit au noyau créateur et artistique de la narratrice, symbolisé dans la nouvelle par l'espace fermé du grenier.

Comme, en partie, dans « La voix des étangs », l'absorbement dans le conte de Hébert est aussi véhiculé par la lecture : « Aucune impatience ni maladresse ne font pressentir que le lien n'est pas définitif entre le livre [...] et les longs doigts » (Hébert, [1945] 1976 : 70). L'introspection chez Dominique, dont même le nom « grave et monacal » (p. 70) rappelle le silence et la vie des

16. C'est elle qui demande : « Y a-t-il une possession qui vaille celle-ci ? » (p. 220).

moines, fait partie, bien sûr, des stratégies d'enfermement du conte. Motivée par un désir de mouvement artistique¹⁷, Dominique se retire d'une réalité dans laquelle elle est paralysée pour se réfugier dans une autre où règne le mouvement. Elle cherche ce monde à même son rêve intérieur et le trouve quand elle rencontre le personnage d'Ysa, un garçon insolite qui l'initie à la danse. Son absorbement devient définitif, et Dominique, au fil de l'histoire, éprouve un détachement progressif vis-à-vis de la réalité (représentée par la tante Alma¹⁸) : « En Dominique, le décalage entre sa vie profonde et les détails extérieurs de son existence quotidienne s'accroissent de plus en plus » (p. 79). Ce détachement, un spectacle d'absorbement effrayant la très terre-à-terre tante Alma, suggère deux mouvements en chiasme : celui relié au corps, qui se précipite vers le néant par un enfermement progressif ; et celui qui se rapporte au métaphysique et qui s'ouvre sur un monde onirique. En des termes platoniciens, Dominique quitte la caverne des ombres, incarnée par la carapace de son propre corps, pour entrer dans un nouvel ordre, celui des « gestes purs¹⁹ ». Toutefois, alors que la narratrice-écrivaine de Roy peut revenir sur ses pas pour témoigner de ce qu'elle a vu, le chemin intérieur de Dominique est une voie à sens unique : pour entrer dans le nouvel ordre, elle doit payer de sa

17. Notons que dans les récits de Roy et de Hébert, l'introspection permet aux deux narratrices de rejoindre leur être créatif. Cependant, la narratrice de Roy apprend à vivre la tension créée par ses deux êtres (« celui qui regarde » et « celui qui vit »), alors que le personnage paralysé de Hébert choisit de délaissé son être corporel pour s'investir complètement dans son être artistique.

18. « La tante Alma a vite fait l'inspection d'elle-même, de Dieu, des êtres et des choses. Selon elle, rien ne s'étiquette et il n'y a pas de mystère qui ne se condense en une formule » (p. 80).

19. Cet ordre illustre aussi la dernière strophe du « Spectacle de la danse » des *Poésies* de Saint-Denys Garneau : « Or la danse est paraphrase de la vision° Le chemin retrouvé qu'ont perdu les yeux dans le but° Un attardement arabesque à reconstruire° Depuis sa source l'enveloppement de la séduction » ([1937] 1972 : 38).

vie. Cette différence provient du fait que les éléments d'enfermement, dans « La voix des étangs », sont étroitement liés à la *communication*, dont la narratrice use pour traduire ses pensées dans l'écriture artistique. Or, dans le conte de Hébert, les enjeux sont plutôt de nature ontologique, car c'est *elle-même* que Dominique parvient à « traduire » grâce à l'art.

« Le vase brisé » de Choquette dépeint un absorbement chez le personnage de la mère. Pour celle-là, l'introspection sert à échapper à l'enfermement physique, car c'est pour chercher refuge qu'elle se retire en elle-même. Pourtant, ce retrait vers l'intérieur est imparfait, puisque la mère ne réussit à établir qu'un contact très flou avec son environnement, comme le montrent les passages suivants : « Tout le temps que dure ce colloque avec moi-même, je ne bouge pas de mon fauteuil. L'ouvrage entre mes mains prend forme » ([1954] 1979 : 30) ; ou encore : « Sans lever les yeux, je sais que, de son coin d'ombre, ma fille m'observe » (p. 30). Opéré par une aliénée qui entretient un rapport ambivalent avec la « réalité », l'absorbement s'effectue par le biais d'un « sas » défectueux (la psyché de la mère) qui fait communiquer deux espaces-temps contigus : celui à l'intérieur de la mère qui rend compte de ses souvenirs, et celui à l'extérieur qui communique la vérité de son enfermement. Qui plus est, cette hypothèse d'une conscience au seuil de la lucidité est étayée par le système temporel. Les passages qui correspondent à l'absorbement sont relatés au passé alors que les passages qui représentent cet état d'entre-deux ressenti par la mère sont au présent. Bien que le discours de la mère soit embrayé sur le présent (« ce soir », « demain », p. 27, 29), suggérant ainsi une certaine stabilité dans ce cadre temporel, il se produit une cassure dans l'espace-temps à cause d'une contradiction entre cette forme embrayée et le contenu qui renvoie constamment au flou : « la cuisine est *dans l'ombre* », et « notre maison est accueillante avec *ses anciennes choses aimées* » (p. 27). Cette fêlure déstabilise le présent tout en concrétisant l'état physique et mental de la mère. En effet, c'est la mère qui est le vase brisé du titre, et l'absorbement, étant défectueux, la laisse « couler » dans une « réalité » qui lui est horifiante.

Stratégie elliptique, l'absorbement désigne alors une riche « absence » dans le texte : « absence » parce que nous ne savons pas à quoi pense « le jeune visage un peu pensif, appuyé au creux d'une main » (Roy, [1955] 1967 : 220), nous ignorons tout des rêveries de Dominique, et nous sommes exclus du raisonnement de la mère ; « riche » parce qu'il constitue un vaste processus servant de « truchement » à une conscience qui passe à travers une topographie de l'enfermement élaborée d'une manière particulière à chaque texte.

LE DESSERREMENT

Alors que l'absorbement fait partie intégrante des systèmes de clôture agencés dans les textes à l'étude, il provoque, paradoxalement, un effet de desserrement dans chacun : la voix artistique chez la narratrice-écrivaine, le geste artistique chez Dominique, et le contact avec la réalité chez le personnage de la mère.

Rappelons le parallèle que Roy établit entre les grenouilles sortant de la vase et la narratrice-écrivaine qui s'éveille à son talent. Au premier abord, cette « libération » commune semble indiquer que l'événement privilégié dans la formation de l'artiste serait plutôt sa prise de conscience, symbolisée dans les deux cas par le desserrement spatial. Cela entraîne, bien sûr, une remise en question – ou plutôt un recentrement – du principe même de l'enfermement. À mon avis, le rapprochement que fait Roy entre les grenouilles et la narratrice non seulement résout cette question, mais montre la subtilité des stratégies d'enfermement chez l'écrivaine manitobaine. D'abord, il faudrait souligner que tout le système d'enfermement dans cette nouvelle est intimement lié à la mémoire. Cette observation est confirmée par un double système temporel : d'une part, un discours du « je », où le temps est mis à distance (le temps de l'histoire) et, d'autre part, un discours du « je » au présent (le temps de la narration). Cette opposition crée un encadrement temporel dans lequel une écrivaine se situe dans l'avenir, et un autre, dans le présent de l'histoire (narrée au passé). Par ailleurs, il est à noter que la configuration de ce système est en

chiasme : dans l'histoire la jeune écrivaine se dirige vers l'avenir, alors que dans la narration l'écrivaine plus âgée se remémore le passé. Dans un premier temps, cette unité temporelle (il s'agit bien d'un seul système temporel) met en place une structure artistique ayant pour but, comme Ricœur le fait remarquer dans un autre contexte, « la "récupération" de nos potentialités les plus profondes, à mesure qu'elles sont héritées de notre propre passé, en termes d'un sort personnel et d'un destin commun²⁰ » (1980 : 183) :

Mais j'espérais encore que je pourrais tout avoir : [...] le temps de marcher et le temps de m'arrêter pour comprendre ; le temps de m'isoler un peu sur la route et puis de rattraper les autres, de les rejoindre et de crier joyeusement : « Me voici, et voici ce que j'ai trouvé en route pour vous ! » (Roy, [1955] 1967 : 222).

Dans un deuxième temps, cet entrecroisement temporel désigne le lieu de la mémoire en tant que stratégie rhétorique, puisque l'hibernation chez les grenouilles, dont l'univers fermé est mis en parallèle avec celui de la jeune fille, est un *événement cyclique*. Or, il en est de même pour la narratrice-écrivaine, car c'est le *retour cyclique* à un premier espace-temps artistique clos (le grenier) par le processus de l'absorbement et le travail sur le « devenir écrivain » qui lui permet de révéler « le sens caché » aux autres. Ainsi, l'espace clos du grenier équivaut au « site primitif » de l'écriture et à un dispositif scripturaire des plus dynamiques.

20. Travaillant à partir des recherches de Heidegger sur le temps, Ricœur établit une catégorie qu'il appelle la « répétition narrative » : « By reading the end into the beginning and the beginning into the end, we learn to read time backward, as the recapitulation of the initial conditions of a course of action in its terminal consequences. In this way, the plot does not merely establish human action "in" time, it also establishes it in memory » (1980 : 183).

Dans le conte de Hébert, Dominique se livre complètement à son intériorité et en meurt. Il y a une indication du danger de l'absorbement dès le premier contact avec Ysa ; quand celui-là est parti, « Dominique remarque qu'il fait nuit et que le vent neige des fleurs de lilas jusque sur elle » (Hébert, [1945] 1976 : 76), comme si le fait d'accéder au mouvement entraînait aussi la mort. En effet, l'absorbement de Dominique distend la figure d'enfermement jusqu'à l'éclatement qui a lieu aussi très concrètement dans le corps de Dominique : « Un peu de temps encore et les pieds continuent la cadence comme dans une seconde vie, comme dans un rêve, tandis que les deux mains de la danseuse compriment son cœur qui éclate dans sa poitrine » (p. 105). En renversant la situation de clôture et en libérant l'esprit de Dominique, cette compression change la nature de la protagoniste ; elle devient « pur geste » et, « [...] en plein éblouissement, nue comme David, elle dans[e] devant l'Arche, à jamais » (p. 106). C'est cette raréfaction ontologique, où l'augmentation de la force vitale étouffe la vie elle-même, qui contribue à l'atmosphère féerique du conte²¹.

Dans « Le vase brisé », l'évaluation de la complication par la mère, reliée à sa décision d'enfermer sa fille dans un asile, déclenche une terreur du passé :

Oui, crier l'épouvantable chose !... N'est-ce pas, à la fin, mon dérisoire droit de femme désignée par un destin injuste ? J'ai été abusée. Et puis inexorablement l'on m'a grugé toute espérance. J'ai été jetée dans la nuit, garrottée pour être plus savamment torturée... (Choquette, [1954] 1979 : 34).

Cette terreur atteint son apogée dans une frénésie de questions – « De quoi suis-je coupable au bout du compte ? Quelle est cette impitoyable pesanteur sur ma vie ? Quel crime ai-je donc commis ?

21. Rappelons que Hébert a dédié cet étrange conte « aux dieux du Rêve et de la Danse » (p. 67), privilégiant ainsi son onirisme.

Au secours mon Dieu ! » (p. 35) –, qui préparent une révélation, car c'est la mère qui est enfermée. Or, comme je l'ai déjà souligné, l'évaluation de la mère révèle deux discours conflictuels, dont l'un est onirique et intérieur (celui de la mère) et l'autre, réaliste et extérieur (représenté par l'infirmière). De surcroît, la parole intérieure de la mère opère un détour analeptique et mnémonique qui remonte du passé vers le présent du fantasme et vers une confrontation avec le « réel », son intériorité se heurtant contre un enfermement qu'elle considère injuste. Quand les deux paroles, la réelle et l'onirique, coïncident sur le plan temporel, il se produit une crise, la mère ne pouvant plus supporter d'être enfermée : « Je n'en peux plus, je n'en peux plus, je n'en peux plus » (p. 36). Le présent devient alors une réalité à laquelle elle ne résiste plus, une réalité qui lui arrive par bribes et qui est toujours à « l'ombre », perçue comme à travers un abat-jour. Ainsi, le déserrément ne s'effectue pas sans ambivalence. En effet, il résulte d'une crise provoquée par un système de protection psychique en panne. Notons en passant que si le desserrément remplit une fonction narrative dans ce texte, c'est pour permettre au lecteur de combler les lacunes occasionnées dans la narration par l'emploi de la paralipse. Ce retour en arrière montre l'étrange efficacité du mariage d'une figure d'enfermement et du discours novellistique.

*
* * *

Chaque texte retenu pour cette étude montre une parenté certaine entre le genre bref et la configuration du monde fictif qui en découle. Loin d'être toujours le résultat d'un simple hasard, la brièveté exerce des effets incontestables sur le monde de la fiction. La figure de l'enfermement, se détachant et de l'énonciation et de l'énoncé, illustre cette coopération narrative de façon exemplaire, le « faire bref » faisant partie intégrante de sa structure. Les différentes conjugaisons de cette figure — la juxtaposition utilisée par Roy pour mettre en place sa stratégie narrative en chiasme, la structure en emboîtements employée par Hébert pour faire disparaître le corps et pour sublimer le « geste pur », et la paralipse exploitée par

Choquette pour explorer les coins ombreux de l'enfermement asilaire – témoignent de sa richesse narrative.

À la lumière de cette analyse, je pourrais avancer quelques hypothèses sur la définition d'une figure d'enfermement. Un premier élément est de nature sémantique, la figure véhiculant un huis clos quelconque. Dans un deuxième temps, la figure peut aussi rejoindre la narration : comme thématique, j'évoquerai le retour à l'espace artistique premier dans la nouvelle de Roy, ou comme forme, j'évoquerai l'emploi de la paralipse dans la nouvelle de Choquette. Je dois cependant vérifier ces hypothèses et tenter de donner une définition plus complète de la figure de l'enfermement.

BIBLIOGRAPHIE

- CHOQUETTE, Adrienne ([1954] 1979), « Le vase brisé », dans Adrienne CHOQUETTE, *La nuit ne dort pas*, Notre-Dame-des-Laurentides, Les Presses Laurentiennes, p. 27-36.
- DÄLLENBACH, Lucien (1979), « Du fragment au cosmos : la Comédie humaine et l'opération de lecture I », *Poétique*, n° 40 (novembre), p. 420-431.
- DEMERS, Jeanne (1993), « Nouvelle et conte : des frontières à établir », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/GREF, p. 63-71.
- DICKENS, Charles ([1857] 1967), *Little Dorrit*, Londres, Penguin Books.
- DIONNE, René (1991), « "L'ange de Dominique" ou l'art poétique d'Anne Hébert », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, p. 196-203.
- FRIED, Michael (1990), *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard.
- GENET, Jean (1946), *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio », n° 887.)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HÉBERT, Anne ([1945] 1976), « L'ange de Dominique », dans Anne HÉBERT, *Le torrent*, Montréal, Hurtubise HMH, p. 69-106.
- LORD, Michel (1987), « Les genres narratifs brefs : fragments d'univers », *Québec français*, n° 66 (mai), p. 30-34.
- LORD, Michel (1993), « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/GREF, p. 49-61.
- RICEUR, Paul (1980), « Narrative time », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1 (automne), p. 169-190.
- ROY, Gabrielle ([1955] 1967), « La voix des étangs », dans Gabrielle ROY, *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, p. 218-222.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de ([1937] 1972), *Poésies*, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- YOURCENAR, Marguerite (1968), *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio », n° 798.)

TRADUIRE L'ÉTRANGETÉ :
DE QUELQUES NOUVELLES
D'AUDE ET DE DANIEL GAGNON

Agnès Whitfield

Collège universitaire Glendon, Université York

Ce rapprochement de quelques nouvelles tirées de *Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, d'Aude¹, et de *Circumnavigatrice*, de Daniel Gagnon, n'a d'autre justification ni d'autre visée, au fond, que celles qui surgissent des périples imprévisibles de la traduction. La nature de notre rencontre avec un texte est-elle fondamentalement différente, selon que nous en prenons connaissance en tant que traducteur ou critique littéraire ? Sans méconnaître la multiplicité ni la complexité des enjeux que soulève cette question, je suis néanmoins portée à y répondre par un « oui » imprudent. Je sais, en tout cas, que les quelques mois que j'ai passés en 1991 à traduire *Venite a cantare* de Gagnon² ont radicalement changé ma propre façon de concevoir l'analyse critique. En travaillant à l'intérieur pour ainsi dire de cette écriture poétique, j'ai compris pour la première fois

1. Aude est, depuis 1985, le pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot.

2. Traduction parue en 1991 sous le titre : *Divine Diva*.

combien nos discours critiques font violence aux œuvres qu'ils sont pourtant censés faire mieux connaître et mieux comprendre, combien ils nous éloignent de la vitalité créatrice du texte littéraire. Rigoureux et bien intentionnés, ils n'en tendent pas moins à évacuer de leur propre réécriture ce fragile ineffable de la littérature, l'imprévisible matérialité des mots, leur étrange pouvoir évocateur, leur mystérieuse capacité de nous toucher dans le sens le plus fort du terme.

Les critiques, déclare Georges Mounin, lui-même traducteur et critique, *ne savent presque jamais parler de leurs émotions, qui sont leur moment capital en tant que critiques : le moment du vécu esthétique à l'état naissant. Ils sont toujours trop pressés de passer au moment suivant, celui qu'ils croient important, celui de la construction intellectuelle qu'ils superposent à l'œuvre* (1969 : 11).

La traduction serait-elle une autre voie d'accès au texte, une façon de retourner dans les espaces de la création, non pas comme touriste ou juge, comme archéologue ou anatomiste, mais comme lecteur ami capable d'y vivre d'une manière suffisamment intime et durable pour nouer des rapports plus signifiants ? C'est ce que laisse entendre Betty Bednarski, traductrice de Jacques Ferron, lorsque, évoquant Bakhtine, elle envisage la traduction comme une « lecture-interprétation, ambassadrice, médiatrice » (1989 : 25) de l'œuvre, le fruit « d'une compréhension nécessairement sympathique [...] d'une appropriation aimante et responsive » (p. 116). Contrainte, toutefois, à négocier avec les servitudes d'une autre langue et les attentes d'une autre culture, cette lecture ambassadrice « reste par définition virtuelle, incomplète » (p. 14). « La traduction-écriture, précise Bednarski, est destinée à ne pas réaliser totalement, ou à ne réaliser que rarement ce que la lecture entrevoit » (p. 14).

Modeste, plus consciente de ses limites, la traduction a aussi le mérite, par rapport à la plupart de nos discours critiques, de nous rappeler consciemment et constamment cette difficile obligation de respecter à la fois le texte de départ (à traduire ou à commenter) et

le nouveau texte à créer (les principes propres à la langue ou à la méthodologie qui l'assume), de préserver autant que possible, dans ce passage d'une langue à l'autre, l'étrangeté particulière du texte original, de lui rester, d'une manière ou d'une autre, « fidèle ». Certes, l'histoire de la traduction littéraire, comme celle de la critique, abonde de petites et de grandes noirceurs ; on trouve autant sinon davantage d'exemples d'appropriation agressive de l'altérité du texte à traduire, que de re-créations respectueuses, voire aimantes. La souplesse toute relative de la notion de fidélité ne réduit en rien, cependant, la responsabilité du traducteur, appelé à assumer pleinement la portée de ses choix, s'il ne veut pas se faire rappeler, selon l'adage italien, que « traduire, c'est trahir », ou échouer dans ce qu'Antoine Berman, plus près de nous, appelle « l'épreuve de l'étranger », deux formules qui ne me semblent guère troubler le sommeil des critiques littéraires !

Bien entendu, c'est dans les difficiles enjeux de la stylistique comparée, dans son travail au ras des mots et des combinaisons syntaxiques, que le traducteur prend vraiment conscience du « sens » du texte qu'il traduit. Ce long préambule n'aurait-il donc d'autre fonction que d'annoncer le retour à une certaine stylistique renouvelée, de contrecarrer la désuétude dans laquelle celle-ci est tombée au cours des dernières décennies en tant que démarche critique ? C'est plutôt, je crois, une mise en garde. La traduction est déjà un long tâtonnement. Néanmoins, la rédaction de cet article me paraît une tâche infiniment plus ardue, comme si les raideurs et les insuffisances, les sonorités retorses et la syntaxe carrée de ma propre langue constituaient au fond une résistance moins imperméable que les contours irréductibles de ce langage mi-descriptif, mi-analytique, aux termes dénotatifs, en apparence objectifs, que je dois maintenant emprunter et qui me paraît à la fois profondément suspect et terriblement limité. Il est bon, de temps en temps, de se rappeler que, quels que soient les objectifs de l'activité traduisante, la convergence des formes tant recherchée demeure, bien souvent, plutôt approximative.

Or, la notion de traduction ne hante pas seulement ma propre démarche. Elle parcourt aussi, je crois, mais d'une autre façon,

l'écriture d'Aude et celle de Gagnon, se laissant entrevoir dans leur souci commun de faire émerger, à travers la translation d'un matériau verbal on dirait trop connu, trop familier, une « certaine étrangeté » (Bouchard, 1988 : 71). Sans doute, cette recherche formelle reflète-t-elle en partie l'appartenance de ces deux auteurs à une même génération de nouvelliers québécois, celle qui a commencé à publier pendant les années 1970 et qui a été préoccupée, entre autres, par ce qu'Estelle Dansereau appelle « le désir et l'art de séduire leurs lecteurs en sachant fabuler » (1990 : 27) et Gaétan Brulotte, ce « souci généralisé de la forme » (1992 : 973). La réception des œuvres fait néanmoins ressortir davantage la singularité de ces deux écritures : le choix de sujets insolites, marqués souvent par la folie et la passion, par un mélange déconcertant de cruauté et de tendresse, une écriture qui glisse volontairement du réalisme au fantastique et surtout qui s'affirme par son style. Dans son étude de *Contes pour hydrocéphales adultes*, de Claudette Charbonneau-Tissot, Michel Lord parle ainsi d'une « écriture envoûtante se promenant, comme un œil affolé, dans les labyrinthes du "réel" » (1987 : 183), ou encore, dans un article sur *La contrainte*, de la « force et [de] la prégnance du style » (1994 : 173). De même, affirme Pierre Hébert, « il y a un style, une manière Daniel Gagnon » (1991 : 336) ; cette « œuvre forte et originale, renchérit Guy Ferland, se démarque surtout par son travail remarquable sur l'écriture » (1990 : D-1).

Cette singularité, pour ne pas dire cette étrangeté, expliquerait-elle pourquoi la critique s'est assez peu penchée, somme toute, jusqu'à présent, sur l'écriture d'Aude et de Gagnon³ ? Ni l'une ni l'autre œuvre, il est vrai, ne semble offrir de prise sûre.

3. On trouve surtout des comptes rendus, exception faite, entre autres, des articles du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, du travail innovateur de Sherry Simon sur quelques textes romanesques de Gagnon, et de l'excellent texte de Michel Lord sur l'écriture nouvellière d'Aude.

Certes, on repère certains thèmes contemporains : la femme battue (« L'intrus »), l'adolescente déprimée et anorexique (« La poupée gigogne »), un couple en mal d'amour (« L'homme à l'enfant »), dans *Banc de brume* ; l'enfant handicapé (« Ange à la prothèse », « Journal d'une samare »), la pauvreté et la prostitution adolescente (« Emmenez-moi »), la sexualité de la vieillesse (« Le vieux voyageur »), dans *Circumnavigatrice*. Il reste que la structure de l'anecdote de même que le style de l'écriture ne se prêtent guère à une analyse facile selon des schèmes sociopolitiques, psychanalytiques, féministes ou postmodernistes connus. Sans être négligé, le contexte social sert le plus souvent de prétexte à une exploration de paysages intérieurs, affectifs, au sens large. Sous la force de l'émotion, ou plutôt au cours de cette translation verbale qui en permet l'émergence, la mise en forme, le référent est déstabilisé, sans pour autant en être évacué, et ce, même dans des nouvelles construites sur un arrière-fond à peine esquissé, fantastique, vaguement surnaturel. La lecture nous ramène, par autant de chemins tortueux, à la forme, à cet étrange enchevêtrement de fils sémantiques et syntaxiques quelque peu incongrus, comme si la signifiante était en quelque sorte encore embryonnaire, voire suspendue.

Car il faut se garder de penser que l'étrangeté s'offre d'emblée au lecteur sous une forme attrayante, rayonnant spontanément de plénitude. On ressent bien plus souvent une sorte d'envoûtement involontaire. On se heurte contre des mots courants, recouverts tout à coup d'aspérités imprévues. On trébuche sur les marches de la syntaxe, d'inégale grandeur. On n'est pas, décidément, en pays de connaissance. Le texte peut même paraître plutôt maladroit.

C'est le cas notamment de l'entrée en matière d'« Ange à la prothèse », une des nouvelles de *Circumnavigatrice* :

Raphaël lui sourit. Il entrouvre ses lèvres sur des gencives retenant des dents imparfaites d'une délicate blancheur. Au fur et à mesure qu'il avance avec sa canne, par mouvements arythmiques, sa mère prend plus clairement conscience de l'amour particulier qu'elle lui porte (Gagnon, 1990a : 61).

Une certaine instabilité connotative affleure dans ces gencives, de garçon ou d'animal, que n'apaise que partiellement la délicate blancheur des dents, elles-mêmes imparfaites. La phrase suivante avance en claudiquant, s'enlisant, on dirait, dans la lourdeur des constructions, dans l'effort excessif exigé par la répétition presque abusive du « p », consonne occlusive et sourde.

Dans « L'homme à l'enfant », d'Aude, l'impression de légère maladresse tient plutôt à la fragilité inusitée des premières phrases. Les mots paraissent trop banals pour faire le poids. Les paragraphes sont démesurément délicats, séparés par des espaces excessifs :

C'était un jour lent. Le neige tombait immobile. L'air était blanc.

Depuis combien de temps marchais-tu ?

Je t'ai vu venir de loin.

Tes pas traînaient, laissaient des traces.

La neige entre nous était intacte (1987 : 101).

On craint que ce texte, si réduit, quelque peu essoufflé, ne se fonde lui-même dans son propre paysage de neige, qu'il ne s'éteigne une fois pour toutes dans la blancheur envahissante au fond des pages. Et puis cette suite plutôt subtile de traces, cette répétition à peine audible d'une consonne dentale, se heurte au dédoublement subit du son dans ce petit mot « intacte », d'habitude positif, devenu curieusement menaçant, s'imposant comme une sorte d'embûche voilée, un obstacle imprévu à notre entendement, à notre propre traversée des signes.

Dans un cas comme dans l'autre, nous sommes dans une nouvelle, dans une forme essentiellement brève, et cependant ces deux textes cherchent moins à s'imposer à nous par l'intensité de l'anecdote, par la fulgurance de l'écriture, qu'à ralentir notre lecture, à prolonger notre travail. Par leur curieux agencement, les mots nous retiennent, nous empêchent de lire rapidement et de repartir, nous obligent à arpenter les phrases, à séjourner dans les espaces, à apprivoiser pour ainsi dire l'étrangeté de l'écriture, avant qu'ils ne nous révèlent la raison d'être des formes, qu'ils ne nous fassent sentir la nature particulière de leur congruence, de leur intégrité.

Plus lentement, nous empruntons alors à notre tour l'angle de vision de cette mère-peintre, qui « embrasse de son regard cet enfant auquel elle a tant rêvé » (« Ange à la prothèse », Gagnon, 1990a : 61). Comme elle, nous nous attachons à ce corps qui avance, imparfait, vers nous, selon le rythme même des mots, « à ces bras et à leur douceur inépuisable, à ces jambes inégales et à leurs multiples pas » (p. 61). Nous sentons, encore confusément, que les choix lexicaux sont loin d'être innocents, que les collocations retenues troublent l'abstraction des signes, leur restituent une corporalité inhabituelle, dans cet amour littéralement porté, dans ce regard qui embrasse, que la richesse syntaxique se répand, curieux baume réparateur, sur ces pas pourtant toujours inégaux.

À l'instar des personnages anonymes d'Aude, nous acceptons d'attendre, à notre tour, devant cette scène imprécise, sans autre repère que l'imminence d'une rencontre entre un homme et une femme et la certitude d'une distance, sans savoir au fond s'il vaut mieux que la neige reste intacte ou qu'elle se recouvre de traces. Et la narratrice remonte en arrière, s'interroge brièvement sur ses propres traces antérieures et puis enchaîne, laissant en suspens tout aussi bien le sens que la réalisation de cette rencontre attendue, mais encore reportée : « J'ai marché vers toi. Jusqu'à ce carrefour, au milieu de la ville, où nous nous sommes arrêtés, séparés par la rue » (1987 : 101). L'extrême économie de l'écriture a pour effet de déstabiliser le référent ; nous ne savons plus si le paysage est à interpréter au sens propre ou au sens figuré, affectif, ou bien dans les deux sens à la fois. La temporalité se « spatialise » dans la réitération de cette mobilité encore interrompue, comme si la chronologie de ces rapports entre la narratrice et cet homme anonyme ne se mesurait que par les métamorphoses d'un espace toujours à franchir, toujours à meubler de traces.

Nous sommes loin encore d'une reconstruction interprétative de ces deux nouvelles. Les principes de chacune de ces écritures commencent néanmoins à se préciser, dans ce qui justement ralentit notre avance, dans ce qu'il serait tentant d'appeler, chez Gagnon, une certaine surmatérialisation, et chez Aude, une certaine dématérialisation du signe. Dans « Ange à la prothèse », par les jeux

sonores et rythmiques, la resémantisation des clichés, le recours à une syntaxe étirée, procédant par accumulation, l'écriture travaille intensément la forme des mots, faisant émerger de leur matérialité même, comme une surcharge de sens, subtil indice de l'affectivité intense, obsessionnelle de la narratrice. Dans « L'homme à l'enfant », en revanche, les mots sont dépouillés, immatériels, existant tout juste en tant que signes, leur portée référentielle s'effaçant au profit de leur valeur symbolique, la représentation de l'espace extérieur prenant les contours d'une sorte de curieuse abstraction, la traduction pourrait-on dire d'un paysage intérieur dont les contours précis restent à tracer.

Ces démarches prennent sans doute leur départ, toutes les deux, dans ce sens tout à fait contemporain de la dépréciation du pouvoir signifiant du langage, d'une innocence à jamais perdue quant au pouvoir communicatif des mots, malmenés et mal nourris, piégés par définition même, de toute façon, par cet arbitraire de plus en plus suspect qui les relie tant bien que mal à un signifié fuyant, indéfinissable. Cependant, je ne crois pas qu'elles visent seulement à étaler les défaillances du langage, à donner en miroir ses insuffisances. Il n'y a aucune complaisance, chez ces deux auteurs, devant l'effritement inévitable de la signification et la fragmentation du sens, aucune dérive dans le jeu illimité du signifiant. Si imparfaite soit-elle, la matière verbale est prise en charge et soigneusement travaillée, Gagnon mobilisant, jusqu'à l'excès, les ressources sensuelles et expressives du langage, Aude poussant le dépouillement jusqu'à l'extrême bord du silence, tous les deux s'efforçant ainsi de reconstituer l'efficacité communicative des mots, leur richesse connotative et affective.

Dans son mémoire de maîtrise, « Le mensonge des mots », au titre déjà révélateur, Gagnon évoque très clairement les enjeux, ainsi que l'urgence, d'un tel travail :

Tous les mots étaient devenus des ombres de mots, des petits mots minces et sans relief, sans joie ni force, creux et insignifiants, il fallait décaper tout cela, crier ! La littérature n'était pas là pour amuser ou pour distraire, ni pour enseigner.

La littérature était là pour nous révéler à nous-mêmes, sans tricherie, pour nous faire percevoir le monde, à travers des personnages puissants, par le truchement d'une langue efficace (1992 : 22).

Au cours d'une entrevue réalisée par Lord, Aude exprime une préoccupation semblable, lorsqu'elle décrit le lent processus par lequel elle écarte le « bruit » des mots avant de pouvoir laisser parler « l'essentiel » :

Mes textes de fiction sont le résultat d'un très long travail de distillation. Les mots passent et repassent dans de multiples serpentins pour arriver à former des phrases épurées d'où je ne peux plus rien retirer et qui coïncident le plus possible à ce qui, jusque-là, était indicible en moi. C'est cela, très précisément, qui m'intéresse quand j'écris : sortir de mon propre verbiage, de tout ce bruit en moi et autour de moi qui me donne parfois l'impression de passer à côté de l'essentiel (Lord, 1988a : 68).

Dans les deux cas, on sent que l'écriture puise à même une affectivité vécue, un imaginaire habité ou du moins ardemment appelé, qui trouve difficilement expression et résonance dans l'utilisation conventionnelle, Gagnon dirait « utilitaire » (1992 : 61), des signes, dans l'insignifiance du « verbiage ». L'écriture s'offre alors comme une sorte de double translation, d'une part, jaugeant, réaménageant le rapport conventionnel entre le signifiant et le signifié, d'autre part, réarticulant, recreusant, dans les marges des réseaux associatifs et connotatifs familiers, le rapport tensionnel entre le monde de l'imaginaire et celui des mots. L'étrangeté qui se dégage de chaque œuvre garde néanmoins toute sa singularité, Gagnon cherchant surtout à revaloriser une langue déchuë, « blessée » (Simon, 1994 : 111) et Aude à faire surgir de la blancheur, que celle-ci provienne du silence ou du bruit, ce qui est resté jusqu'alors « indicible ».

Or, cette différence d'approche se voit aussi dans le choix des contextes et des détails anecdotiques, dans la façon dont chaque

auteur met en scène l'imaginaire. Dans bon nombre des nouvelles de *Circumnavigatrice*, le personnage principal souffre d'une blessure. La petite fille de « Journal d'une samare » est paralysée, immobilisée. Emprisonné dans un corps impuissant, « Le vieux voyageur » vit son désir, toujours ardent, comme une « brûlure », une « souffrance » (1990a : 53). Dans d'autres nouvelles, la blessure se présente sous la forme de la pauvreté, parfois matérielle (« Les comédiens », « Emmenez-moi »), mais le plus souvent spirituelle (« Les archipels ») et affective (« Circumnavigatrice », « Aujourd'hui je me marie »). Les personnages sont habités par une soif absolue de beauté et d'amour, luttent désespérément contre leur propre impuissance et la déchéance du monde qui les entoure, entrevoient parfois, sous un ciel soudain adouci, des éclaircies lumineuses. Dans les nouvelles de *Banc de brume*, tout se trame sur un fond de silence, littéralement parfois. Une femme sort d'un long coma (« L'interdite »). Une adolescente se terre dans une incomunicabilité quasi absolue (« La poupée gigogne »). En présence de « L'intrus », père abusif, « on ne peut rien dire » (1987 : 111). Dans d'autres nouvelles, le silence prend la forme d'une figure. C'est l'absence, le vide en soi d'une femme incapable de dire son mal (« Les voyageurs blancs », « Crêpe de Chine⁴ »), n'ayant « pas appris les mots » (« Le cercle métallique », p. 14), ne pouvant pas se représenter, ne parvenant pas à fixer, par des signes sûrs, son identité (« Fêlures », « La gironde »).

Aussi n'est-il pas surprenant de voir se faufiler entre les pages de ces deux œuvres une figure d'artiste, la volonté de dire enfin, ou de dire enfin pleinement, intensément, se transposant dans la recherche de couleurs et de formes signifiantes, de touches tactiles sur la toile. Dans « Ange à la prothèse », les mots se défilent selon les temps même du portrait, depuis cette première apparition du modèle avançant vers nous, le coup de foudre de la mère-peintre

4. Dans *Banc de brume*, le titre de cette nouvelle figure déjà entre guillemets. Je ne les reprends pas tout simplement pour alléger la présentation de mon propre texte.

pour son sujet (« elle voudrait être savante et d'une espèce rare pour le déchiffrer et pour en donner de vastes traductions et d'amples tableaux », 1990a : 62), jusqu'à l'émergence des titres (« Garçon en équilibre, Nu sur le bord du fleuve, Bois sacré, Ange à la prothèse »), en passant par des moments de doute (« elle perd courage », p. 64) et de création intense :

La lumière sur lui. Ses doigts se mettent à l'œuvre, elle pressent de nouveau une joyeuse faculté d'agir qu'elle n'a pas éprouvée depuis longtemps. Revivre dans son atelier, réparer les toiles, aller et venir dans le dédale des chaises, des pots renversés, des décors, des costumes, et des panneaux empilés, retrouver quelque chose de l'excitation des premiers moments (p. 65).

Le rythme des phrases reprend tantôt le calme de la contemplation, l'instant immobile de cette dernière vision synthétique du sujet illuminé, tantôt l'énergie intense des mouvements successifs du pinceau, de cette suite quelque peu désordonnée de touches sur la toile.

En revanche, dans « Crêpe de Chine », d'Aude, le canevas n'existe pas encore. Ce que cherchent à représenter les mots est antérieur à la création, dans le paysage intérieur de la panne. Une femme-artiste sans nom, « [i]mperceptiblement, au fil des gestes, des mots, des ans, [s]a passion, [s]a lumière englouties » (1987 : 129), quitte son compagnon, délaisse ses huiles et ses toiles, se rend jusqu'à la mer de Chine. Au fil des mots, de ces « petits dessins à l'encre » (p. 131) dont elle est encore capable, les contours de ses landes intérieures lentement se reconstituent, reflets subtils, dans les plis diaphanes de l'écriture, des paysages luxueux, tumultueux, des archipels de l'Indonésie. Dans « Fêlures », l'autoportrait est entamé, mais constamment interrompu par un bruit insolite de verre. Plus la narratrice parvient à « [s]e projeter intégralement sur une feuille, un carton ou une toile » pour ne pas « disparaître à jamais » (p. 119), plus ce corps représenté, comme son corps « réel », assume les propriétés du verre et s'effrite en d'innombrables et minuscules morceaux semblables à une neige fine.

Or, la représentation n'est jamais achevée dans ces nouvelles, pas plus que dans « Ange à la prothèse », d'ailleurs, où la mère-peintre ne rêve que de recommencer sans cesse le portrait de son fils « si beau », de poursuivre son travail d'interprétation de cette « personnalité infinie » (1990a : 67). Ce qui est mis en valeur est toujours le processus de la représentation, et non pas son aboutissement, l'écriture attirant notre attention, comme nous l'avons vu, sur les modalités signifiantes du langage, mais aussi sur le travail du sujet, en l'occurrence l'artiste, qui cherche à s'exprimer. Quoique brefs, ces textes ne ménagent pas la complexité de ce travail, en faisant ressortir d'abord combien son pouvoir transformateur engage autant le sujet que l'objet de la représentation. Dans les nouvelles d'Aude, sujet et objet se confondent d'ailleurs dans la démarche même de l'autoportrait, créant ainsi une correspondance intime dont le sujet ne sort pas toujours indemne, comme en témoigne ce passage de « Fêlures » : « En sursautant, je posai, par inadvertance, mon poignet sur le corps poudreux. Je me brouillai sur l'image. Le foncé des cheveux obscurcit la pâleur du visage. Le regard se perdit. Je me salis » (1987 : 120). Dans « Ange à la prothèse », le regard de la mère-peintre est toujours double, réfléchi, tourné autant vers sa propre intériorité que vers celle de son fils :

Le seul fait de regarder [...] cette beauté nue, nette de toute ornementation [...] introduit dans son cœur une émotion violente, réveille le souvenir d'une blessure inextinguible, au-dessus de tout remède, à laquelle tout son art n'a pas cessé de vouloir donner une dimension rituelle et sacrée (1990a : 66).

D'autre part, ces passages le laissent déjà pressentir, le travail de représentation expressive se double d'une autre tâche, ardue aussi, celle de la lecture. La mère-peintre « contemple de tout près son fils » (p. 61), « étudie le profil chantourné de ses joues » (p. 62) ; « elle désire l'attraper doucement dans ces mains » (p. 62), le considère comme un « livre sacré » (p. 62) dont elle s'efforce « de comprendre et d'interpréter correctement les grâces » (p. 62).

Dans « Crêpe de Chine », l'artiste en panne, « l'œil tué » (1987 : 130), réapprend à lire en montrant les paysages de son voyage intérieur et extérieur à son compagnon venu la rejoindre au bord de la mer de Chine : « Tout n'est pas que désordre dans cet univers. Bien au contraire. Mais on ne peut arriver à une vision d'ensemble cohérente des éléments mobiles, hybrides et disparates qui coexistent. C'est cela qui est trompeur » (p. 136). Plus encore peut-être que l'étrangeté accentuée des signes eux-mêmes, cette image en miroir de notre propre travail de lecture, de son pouvoir transformateur, nous invite à nous rapprocher à notre tour de ces traces qui se profilent, à la fois matérielles et immatérielles, sous nos yeux, nous entraîne à vrai dire un peu à nos risques et périls, au cœur du processus de signification, dans les conditions de sa réalisation, dans cet « atelier à peine habitable » (« Ange à la prothèse », 1990a : 66). « Toute exploration véritable, nous rappelle la narratrice de "Crêpe de Chine", est en soi hasardeuse » (1987 : 137).

Et je suis encore loin de cerner le « sens » de ces nouvelles, de traduire pleinement leur étrangeté. Il faut se garder surtout de penser que l'opposition quelque peu facile que j'effectue entre ces deux œuvres, l'une me saisissant par la profusion et l'autre par le dépouillement des signes, est étanche et exhaustive, que les deux auteurs ne puisent pas dans un jeu plus vaste d'effets, changeant volontairement de registre au fur et à mesure que les mots s'accumulent sur les pages. Je n'ai pas évoqué encore ce qui nous trouble dans le détail de ces nouvelles : l'impact déconcertant, dans « La poupée gigogne » d'Aude, de ce « rouge *Cerises mûres* » (1987 : 23) que Nathalie applique si soigneusement sur ses lèvres alors qu'elle s'enfoncé davantage dans la blancheur d'elle-même ; ces juxtapositions insolites, chez Gagnon, du spirituel et du matériel, du quotidien et du sacré, de l'ange et de la prothèse, ces entassements déconcertants d'objets et de sentiments hétéroclites, cet étrange emboîtement de métaphores filées. Est-ce au fond la passion de l'artiste, dans « Ange à la prothèse », qui sert de métaphore à l'amour maternel ? Comment décider du comparé et du comparant ? J'aurais voulu explorer davantage la syntaxe singulière de *Banc de brume*, tenter d'expliquer en quoi ces ellipses

et ces blancs, tout en exigeant de nous un effort, nous tendent la main vers l'intérieur du texte.

Surtout, je ne suis pas retournée aux émotions, à l'intense désespoir actif des personnages de Gagnon, au curieux calme qui se dégage de la syntaxe pourtant écourtée, suspendue, des nouvelles d'Aude. La traduction, comme la lecture, a sa temporalité. Nous ne sommes qu'en début de séjour. On ne peut tout lire, tout traduire, d'un seul trait, d'un seul coup, comme on dit, selon ces expressions déjà en elles-mêmes fort problématiques. Et cela est tout aussi vrai, je m'en étonne encore, quand il s'agit de nouvelles, pourtant plutôt brèves. Il faut accepter de séjourner plus longuement dans un texte avant qu'il ne « se laisse déchausser et rechausser, décoiffer et recoiffer », avant d'avoir le courage de « touche[r] à sa prothèse » (« Ange à la prothèse », 1990a : 66), avant de pouvoir assumer cette vulnérabilité qui est aussi la nôtre. Parfois, comme le dit la narratrice dans la finale de « Crêpe de Chine », « l'on doit simplement laisser à la réflexion le temps qu'il lui faut pour se faire. Que cela prenne un jour. Ou un siècle » (1987 : 138).

BIBLIOGRAPHIE

- AUDE (1987), *Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau de bain*, avec quatre dessins de François Massé, Montréal, Éditions du Roseau. (Coll. « Garamond ».)
- BEDNARSKI, Betty (1989), *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*, Toronto, GREF.
- BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard. (Coll. « Les essais », n° 226.)
- BOUCHARD, Christian (1988), « Le conte et la nouvelle dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 15 (automne), p. 70-73.
- BRULOTTE, Gaétan (1992), « Une décennie de nouvelles québécoises : 1980-1990 », *The French Review*, vol. 65, n° 6 (mai), p. 963-977.
- CHARBONNEAU-TISSOT, Claudette (1974), *Contes pour hydrocéphales adultes*, nouvelles, Montréal, Pierre Tisseyre.
- CHARBONNEAU-TISSOT, Claudette (1976), *La contrainte. Nouvelles*, Montréal, Pierre Tisseyre.
- DANSERERAU, Estelle (1990), « La séduction du lecteur dans les contes québécois des années 1970 », *Études canadiennes*, n° 28, p. 25-36.
- FERLAND, Guy (1990), « Portraits et portrait de Daniel Gagnon », *Le Devoir*, samedi 21 avril, p. D-1.
- GAGNON, Daniel (1990a), *Circumnavigatrice*, Montréal, XYZ. (Coll. « L'ère nouvelle ».)
- GAGNON, Daniel (1990b), *Venite a cantare*, Montréal, Leméac.
- GAGNON, Daniel (1991), *Divine Diva*, traduit par Agnès Whitfield, Toronto, Coach House Press.
- GAGNON, Daniel (1992), « Le mensonge des mots ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- HÉBERT, Pierre (1991), « Attention, œuvres en cours (Daniel Gagnon et François Gravel) », *Voix et images*, n° 47 (hiver), p. 336-340.
- LORD, Michel (1987), « *Contes pour hydrocéphales adultes*. Recueil de Claudette Charbonneau-Tissot », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V : 1970-1975, p. 182-184.
- LORD, Michel (1988a), « Aude. L'écriture de la singularité [entrevue] », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13 (février-printemps), p. 65-72.

- LORD, Michel (1988b), « Aude : de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13 (février-printemps), p. 73-76.
- LORD, Michel (1994), « *La contrainte*. Recueil de nouvelles de Claudette Charbonneau-Tissot », dans Gilles DORION (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI : 1976-1980, Saint-Laurent, Fides, p. 173-175.
- MOUNIN, Georges (1969), *La communication poétique* précédé de *Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard.
- SIMON, Sherry (1994), « La langue blessée », dans Sherry SIMON, *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, p. 111-127.

D'ANTÉE À PROTÉE.
DES GLISSEMENTS
DE LA FORME NARRATIVE BRÈVE
AU QUÉBEC DE 1940 À 1990

Michel Lord

Université de Toronto

Essayer de comprendre le phénomène textuel propre à la nouvelle depuis cinquante ans au Québec¹, c'est tenter de démêler un écheveau très dense. Une des raisons de cette difficulté tient au fait qu'il s'est publié au cours de cette période près de 500 recueils. Chaque recueil contenant en moyenne une dizaine de récits brefs, le corpus comprend par conséquent des milliers de textes à la fois autonomes et interreliés. Il est donc difficile de couvrir l'ensemble de cette production d'un coup. Dans un premier temps, il s'agit de déceler des courants, des lignes de force, des tangentes. C'est pourquoi j'entends limiter mon investigation à un nombre restreint de textes, qui s'étendent toutefois sur tout un demi-siècle, et qui me semblent signaler un mouvement particulier dans l'évolution du récit bref, une ligne de force justement, qui a trait à la fois à

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur l'évolution des formes narratives brèves au Québec de 1940 à 1990, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

l'écriture et aux contraintes liées à sa formalisation, donc aux formes du langage qui sculptent et dessinent les plis et les replis du discours fictionnel bref. J'aimerais rendre compte d'abord de la méthode utilisée, puis passer au crible un certain nombre de textes, avant d'en arriver à tirer des conclusions provisoires. Je ne sais trop si les mouvements de l'écriture que je dépiste ouvrent sur une complexification ou sur une simplification du discours, mais mon opération analytique vise avant tout à illustrer certains aspects de la transformation formelle du genre narratif bref de la Deuxième Guerre mondiale à la (presque) fin du xx^e siècle.

C'est la question des genres en général – et du genre fictionnel bref plus spécifiquement – qui m'a amené à réfléchir au processus de formalisation et de transformation textuelle dans son versant narratif bref. C'est donc avec intérêt que j'observe tous ces discours qui depuis des années traitent, non sans raison, de la confusion des genres et même souvent de leur disparition. Selon certains tenants de cette dernière thèse, qui doit autant au romantisme qu'au postmodernisme, tout discours prendrait la forme vague d'un texte, qui serait comme décroché de son ancrage générique précis. Dans ce qu'on a dit plus ou moins récemment sur cette question, entre autres au colloque sur la mort du genre (Collectif, 1987), on sait que beaucoup de réponses restent à trouver², tant l'étendue du problème demeure immense. On pourrait croire que la question est aujourd'hui presque dépassée, les grands genres conti-

2. Pierre Ouellet soutient que « [p]oser la question du genre, [...] c'est, fondamentalement, se demander : "d'où vient la littérature ?" – comment se génère-t-elle ? quelle en est sa genèse ? –, comme c'est aussi, en même temps, se demander : "où va la littérature ?" – que génère-t-elle ? quelle en est la progéniture ? » (Collectif, 1987 : 24). La réflexion de Normand de Bellefeuille, dans le même ouvrage, paraît beaucoup plus déceptive : « Il y avait une question sur les "genres littéraires" et sur la disparition des "genres littéraires" ; et là, tout à coup, les "genres littéraires" n'ont plus vraiment aucune espèce d'importance, si ce n'est dans la réflexion qu'ils forcent, ici » (p. 90).

nuant d'être pratiqués, publiés, enseignés et reçus en tant que tels par les diverses instances de production et de réception. Mais les choses sont-elles aussi simples ? S'il n'y a pas mort du genre, il n'y a pas non plus stagnation, répétition du même. Or, rappelle Bakhtine, nous pratiquons tous sans le savoir un genre ou l'autre du discours, selon les circonstances de la vie :

Le vouloir-dire du locuteur se réalise avant tout dans le choix d'un genre du discours. Ce choix se détermine en fonction de la spécificité d'une sphère donnée de l'échange verbal, des besoins d'une thématique (de l'objet de sens), de l'ensemble constitué des partenaires, etc. Après quoi, le dessein discursif du locuteur, sans que celui-ci se départisse de son individualité et de sa subjectivité, s'adapte et s'ajuste au genre choisi, se compose et se développe dans la forme d'un genre donné. Ce type de genre existe surtout dans les sphères très diversifiées de l'échange verbal oral de la vie courante (y compris dans ses domaines familiers et intimes). [...] Pour parler nous nous servons toujours des genres du discours, autrement dit, tous nos énoncés disposent d'une forme type et relativement stable, de structuration d'un tout. [...] Comme Jourdain chez Molière, qui parlait en prose sans le soupçonner, nous parlons en genres – variés – sans en soupçonner l'existence ([1979] 1984 : 284).

Ces remarques valent autant sinon plus pour l'écrit que pour l'oral. Mais on peut certes prendre acte des contraintes génériques déjà présentes dans les actes de la parole orale, là où le discours paraît parfaitement libre de toutes règles. Partout nous avons affaire à des contraintes, ne serait-ce que dans la nécessité de nous faire comprendre et d'attirer l'attention. Cela veut dire qu'il faut plus ou moins se plier à une forme de logique syntaxique (phrastique) et syntagmatique (transphrastique, discursive, narrative). La lisibilité est à ce prix, le reste étant pour les *happy few* – qui peuvent être comme on sait assez nombreux et surtout puissants dans le champ restreint de la littérature.

C'est sans doute commettre une lapalissade que de dire que les artistes, depuis l'époque romantique, cherchent souvent à se détourner des voies convenues de la doxa et de la diction esthétique. Il y aurait des contraintes génériques et sociales, mais aussi des infractions multiples à ces lois, des dérèglements voulus et même exigés par le système des arts, des belles-lettres et des beaux-arts.

Pour comprendre et saisir ce jeu de mise en forme du genre et de mise en échec de la forme, je m'appuie sur une théorie du récit qui doit beaucoup aux formalistes qui se sont intéressés aux questions de syntagmatique, d'ordre du discours, d'enchaînement des actions, des fonctions ou des situations actionnelles, événementielles et discursives. Il s'agit du modèle quinaire tel que privilégié entre autres par Jean-Michel Adam (1985) et Paul Larivaille (1974), qui me semble le plus approprié à mes recherches parce qu'il permet de saisir les hauts et les bas, les pleins et les vides, les expansions et les fluctuations formelles du texte bref, son économie, en somme, et ce, à une grande échelle. C'est une grille qui se révèle très fonctionnelle pour le genre bref, car elle permet d'en saisir la forme de manière presque radiographique.

Je rappelle que le modèle quinaire s'articule autour de macropropositions narratives (Pn) que l'on peut désigner également comme de grandes fonctions logiques et que l'on trouve dans presque toute séquence canonique : *Pn 1* – Orientation ou État premier ; *Pn 2* – Complication de cet état ; *Pn 3* – Évaluation de la Complication ; *Pn 4* – Résolution de l'ensemble ; *Pn 5* – Morale ou État final, parfois fermé, parfois ouvert. C'est selon cette logique que le récit canonique prend forme à travers une ou plusieurs séquences à l'intérieur desquelles ces fonctions se répètent dans l'ordre, alors qu'un nouvel ordre est instauré dans le récit moins traditionnel.

Ce qui rend parfois la formalisation difficile, c'est que dans la pratique ces fonctions renferment toujours un certain mélange de descriptif, d'actionnel, d'événementiel et de discursif, même si, en théorie, l'Orientation est surtout descriptive, la Complication, événementielle ou actionnelle, l'Évaluation, discursive, la Résolution, actionnelle, et l'État final, discursif.

Dans un certain sens, je dirais qu'on retrouve là la division maintenant classique entre récit et discours, le récit étant concentré autour d'actions et d'événements racontés dans l'axe de la complication/résolution, le discours, lui, autour du récit de parole et de pensée, donc de la réflexion évaluative. Cela paraît toujours un peu artificiel, mais garde de son importance, compte tenu de l'importance évidente accordée dans le texte à la façon dont les événements sont posés et à la façon dont ils sont réfléchis dans et par le discours. Action et réflexion seraient ainsi les deux grands pôles du texte, auxquels viennent se joindre les trois autres fonctions. En ce sens, la notion de « chute » me semble une fonction surévaluée quand on en fait une composante essentielle à la définition du genre narratif bref, car cette caractéristique ne convient qu'à un certain nombre de nouvelles, et elle explique somme toute peu de chose, si ce n'est que la technique vise à surprendre le lecteur, un lecteur qui, d'ordinaire, en a vu d'autres.

Du côté de la tradition formelle, c'est le conte plus que la nouvelle qui, comme l'*exemplum*, répond en tous points aux canons de cette forme quinaire. L'évolution vers d'autres formes brèves, plus ou moins complexes, montre un effritement de cette forme relativement simple que représente le conte au profit d'un fonctionnement différentiel qui met l'accent dans la nouvelle notamment non pas sur toutes les fonctions syntagmatiquement ordonnées dans la régulation uniforme, mais sur quelques-unes seulement et sur un certain « désordre » fonctionnel. C'est à ce prix que le genre narratif bref se renouvellerait et que, loin d'assister à la mort du genre, nous serions témoins à chaque jour de sa renaissance, dans un jeu serré entre les forces de la tradition narrative « conteuse » et l'impulsion d'une subjectivité artistique nouvelle qui cherche à jouer et à déjouer cette tradition. Cette problématique est liée au but de ma recherche, qui est de découvrir – de dévoiler –, d'opérer, si l'on veut, le dépli des couches textuelles et des séries fonctionnelles, qui se sont succédé au fil des ans et des modes sociales et esthétiques afin de mettre en lumière la manière dont les formes canoniques se métamorphosent dans le discours narratif bref.

Au départ, ma recherche est greffée à un des canons du genre, c'est-à-dire au terroir québécois, et ce dernier mot, le terroir, n'est pas innocent ici. C'est que justement, j'ai choisi de faire commencer ma recherche par les années 1940, à une époque où – idéologiquement et esthétiquement – le terroir est encore assez puissant, même s'il agonise. Il demeure un point de référence pour plus d'une génération, et je pense que c'est à partir de cette pratique, souvent très proche du conte³, que le discours bref va dériver au Québec. Il dérivera de ce que Paul Ricœur appelle le « paradigme de la consonance » (1984 : 50), forme de la concordance idéologique, du monologisme vers des formes diverses de dissonance ou de discordance discursive – de dialogisme somme toute.

Si on examine un certain nombre de textes du terroir, on s'aperçoit que la saturation du paradigme de la consonance étouffe presque toute velléité de dissonance. Le texte se déroule de la manière la plus prévisible possible : on s'en tient à la tradition pour faire perdurer la tradition. Tantôt le texte prend la forme syntagmatique quinaire, avec une complication centrale axée sur le départ de la terre et une résolution finale concentrée sur le retour du fils prodigue ou de la famille entière⁴. Tantôt le texte du terroir se fait plus mince encore, formalisé surtout par la description statique des choses⁵ (donc très éloigné du *processus* descriptif), le descripteur

3. En ce sens où il idéalise, édulcore une certaine réalité terrienne. Il se fait mirabiliste, mirabilisant et résolument non naturaliste, non misérabiliste. C'est une des raisons pour lesquelles l'œuvre d'Albert Laberge, fortement terroiriste, mais dans son versant naturaliste et misérabiliste, est ignorée ou méprisée par la critique officielle dans la première moitié du xx^e siècle.

4. Dans la finale du premier récit de la terre publié au Québec, *La terre paternelle* (1846), véritable prototype du genre, le retour, euphorique, est familial : « [C]ette famille, après quinze ans d'exil et de malheurs, entra enfin en possession du patrimoine de ses ancêtres » (Lacombe, [1846] 1981 : 93).

5. Cela se voit surtout dans les premières décennies du xx^e siècle, avec l'apparition et la floraison du genre « vieilles choses, vieilles gens »,

faisant alors l'éloge de la terre, telle qu'elle devrait rester, le panégyrique du curé, cherchant ce faisant à chanter les joies de la vie stabilisée, concentrée autour du clocher et des vieux objets de la terre de « chez nous ». Dans tous les cas, demeure explicite une morale au sens formel, mais surtout au sens injonctif du terme : par là – par le recours à l'ordre syntagmatique et au statisme de la description – le discours cherche à rappeler l'importance du maintien de la doxa chrétienne et de l'ordre établi. Déjà, dans *La terre paternelle*, le narrateur (qui ressemble beaucoup à un prêcheur) prescrit les règles à suivre :

*Laissons aux vieux pays, que la civilisation a gâtés, leurs romans ensanglantés, peignons l'enfant du sol, tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère [...] supportant avec résignation et patience les plus grandes adversités*⁶ (Lacombe, [1846] 1981 : 94).

On sait que cette prescription sera régulièrement suivie et qu'elle atteindra des sommets au début du xx^e siècle, Adjutor Rivard définissant, dans « La patrie », la vision du monde selon l'idéal terroiriste, marqué par un attachement à la terre paroissiale, dominée en son centre par le clocher dans un « mouvement » stationnaire de répétition éternelle du même chronotope :

[T]oute une paroisse attachée à la terre [...] Puis, au milieu, il y a une église [...] Et après notre paroisse, il y a une autre paroisse, puis une autre, puis une autre, toutes pareilles, et chacune avec son clocher, son curé, ses morts, son vieux sol travaillé par les pères [...] C'est ça, la patrie !⁷ ([1918] 1945 : 127).

dont Adjutor Rivard (*Chez nous*, 1914, et *Chez nos gens*, 1918), Lionel Groulx (*Les rapaillages*, 1916) et Georges Bouchard (*Vieilles choses, vieilles gens*, 1926) sont les maîtres.

6. C'est moi qui souligne.

7. C'est moi qui souligne.

Dans cette veine du genre terroiriste « descriptif », Rivard persiste encore, trente ans plus tard, au cœur des années 1940, dans *Contes et propos divers*, illustrant la persistance de ce genre du discours. Dans « L'habitant », par exemple, il clôt son texte (d'ailleurs plus ethnographique que fictionnel) par une assertion vigoureuse en faveur de la « vérité » terrienne : « En vérité, être *habitant*, chez nous, c'est un titre : l'*habitant* est le vrai Canadien, celui de qui est sortie la race, celui qui a fait la patrie, et qui la garde encore » (1944 : 30). Dans le même recueil, le narrateur de « La paix des champs » fait le panégyrique du père Anselme, un « habitant » qui n'a que d'heureux soucis, puisqu'il vit sur la terre :

À quoi bon se préoccuper de mille et une questions, *quand la vie est simple et facile ? [...] Pourquoi s'inquiéter d'autre chose que des semences futures ? quand on peut se laisser vivre, l'âme sereine et tranquille, dans la grande paix des champs ?*⁸ (p. 91).

En fait, souvent le texte du terroir estompe, escamote toute complication, et cherche ainsi à contourner la fonction évaluative, toujours un peu dépendante d'une complication venant déranger l'ordre des choses : il s'agit surtout de sermonner sur les dangers possibles et les ennuis éventuels que pourrait générer une pensée active ou une action un tant soit peu complexe et située hors du champ de la doxa terroiriste. Le texte du terroir dit surtout que la terre est garante de paix et qu'on ne risque pas de s'y tourmenter, de s'y livrer à d'inutiles questionnements. L'évaluation narrative, si elle existe pour le narrateur, sert surtout à éviter l'utilisation de la même fonction évaluative par l'acteur lui-même, qui jamais ne prend la position de commande narrative ou discursive : il se tait plutôt, contemplant sa terre. Ce faisant, le texte signale, à travers le dit et le non-dit, que la réflexion est plus dangereuse que toute autre chose, qu'elle est dérangeante, en tout cas, car elle peut sans doute mener à une dérogation à l'ordre établi.

8. C'est moi qui souligne.

En ce sens, le texte soutient le plus souvent, à mots couverts ou à mots ouverts, avec plus ou moins de grâce, *une thèse*, la thèse doxologique en vigueur à ce moment-là, dans un certain discours social. Il y va, si l'on veut, d'une forme de monologisme généralisé, qui freine ou censure toute tentative de dialogisme, c'est-à-dire toute forme de relation conflictuelle légitime et irrésolue entre acteurs ou avec le monde. Le texte est réglé, normé, codifié selon une seule et même règle doxologique dominante.

Dans cette perspective, ces textes font figure de survivance, et c'est bien ce genre d'œuvres qui laisse croire que le Québec vivait dans une sorte de stagnation, acculé qu'il semblait être à l'obligation de se répéter dans le cercle de sa perfection à jamais atteinte. Analysant un certain nombre de textes terroiristes, on décèle rapidement la récurrence thématique, formelle et idéologique de la circularité et de la répétition : *thématiquement*, le discours organise l'espace de la réalité autour d'un clocher, que la paroisse encercle ; *formellement*, le discours donne le spectacle de la répétition syntagmatique et paradigmatique de ce schéma à l'échelle historique et nationale, pour ainsi dire ; *idéologiquement*, cela traduit un cas de figure exemplaire : par le truchement du curé, qui règne sous le clocher – du haut de la chaire, au centre de son église –, Dieu accorde ses faveurs au troupeau regroupé dans le champ concentrique de son influence bénéfique. Clément Marchand reprend l'image en 1937, sur un mode légèrement ironique, dans *Courriers des villages*. Dans « L'église », le narrateur commence ainsi son récit : « Elle dressait ses fins clochers ajourés dans le bel azur des ciels d'été et, tout autour d'elle, dans la tranquillité laborieuse des cultures, *somnolait le troupeau des maisons*⁹ » ([1937] 1940 : 137).

Hors de ce cercle, point de salut. Hors de la terre, point d'espoir. Le terroir réactualise sans cesse le mythe d'Antée et fait figure d'*exemplum*, donnant ainsi une leçon non équivoque à qui veut

9. C'est moi qui souligne.

perdre contact avec la terre : cela équivaut symboliquement à la mort. Or, paradoxalement, on n'a pas vu que l'enlissement dans la même ornière esthétique équivalait justement à la mort du genre, de ce genre, historiquement daté, dorénavant. Il fallait que la graine meure – c'est-à-dire la société et le genre qui croyait si bien la supporter – pour que naisse autre chose.

Évidemment, tous les textes du terroir canonique ne sont pas exactement de la même eau¹⁰, mais, règle générale, je dirais qu'ils traduisent bien une certaine fermeture tant esthétique que sociale : en ce sens, le texte écrasé par la doxa traditionnelle avait surtout le maigre pouvoir de se mettre au service des contraintes de la tradition, le *pouvoir-faire* esthétique finalement s'effaçant au profit d'un *devoir-faire* doxologique.

Ce qui m'intéresse le plus ici, c'est de constater que dès les années 1940 les contraintes liées au *devoir-faire* commencent déjà à être en porte-à-faux par rapport à cette doxa, l'écrivain retrouvant déjà son pouvoir-faire, à l'intérieur même du genre terroiriste bref.

Cela se voit déjà un peu chez Marchand, dans l'ironie ; chez Ringuet ([1946] 1971), dans « L'héritage », la cassure est évidente dans l'inversion formelle des données du contenu cette fois. La syntaxe traditionnelle toujours présente sert alors à transporter puis à transgresser et du coup à discréditer une thématique éculée, dont le récit montre la décomposition.

Le récit est composé de 11 séquences logiquement et chronologiquement conduites, avec une très courte analepse. Mais ce qui, par exemple, s'inscrit comme orientation première, chez Ringuet, c'est le retour à la terre, alors que dans le texte conventionnel, c'est là sa résolution finale. Son texte commence là où finit le texte du terroir conventionnel. Et puis ce qui d'ordinaire est placé dans la zone de la complication, dans le texte conventionnel, le départ de la terre, est déplacé dans la résolution finale. De plus, ce départ génère dans la finale un échange entre Albert Langelier et Marie

10. Les exemples de Laberge et de Marchand sont les plus probants, ces exceptions confirmant par ailleurs la règle.

Saint-Ange, qui s'aime et s'arrachent littéralement à la terre, mais cet échange comporte une évaluation de type euphorique de la part d'Albert, l'acteur principal : « [I]ls ont de la pluie, maintenant que vous êtes parti. — Oui, dit posément Albert... Et nous, nous avons du soleil » (p. 43).

Tout cela signale déjà une profonde transformation du système discursif du terroir¹¹. Dans ce sens, « L'héritage » serait un récit pervers qui liquide justement l'héritage du contenu de la forme traditionnelle en bouleversant ses positions formelles, en refaisant un nouvel ordonnancement des paradigmes dans la chaîne syntagmatique. Sans doute n'est-ce pas un hasard si le reste du recueil ne relève pas du même sous-genre, Ringuet, glissant hors du terroir, s'étant comme libéré de cette contrainte en la parodiant, en chantant à côté (*para odê*) du discours doxologique dominant.

Toujours dans cette décennie, des auteurs poussent beaucoup plus loin l'expérimentation textuelle. Réal Benoit, par exemple, dans « Une simple histoire », ouvre tout grand les écluses formelles. Ce qui frappe en premier lieu, c'est que ce récit est d'abord complètement décroché du référent le plus répandu dans le discours conforme à la doxa de l'époque : très loin des cas de figure liés à la terre de chez nous, on découvre un texte exploratoire marqué par la dérive intérieure et la fragmentation discursive.

Formellement, dans ce récit, on ne décèle que trois des cinq grandes fonctions narratives propres au modèle quinaire. Ainsi le texte est surtout constitué d'une longue orientation, où les complications ne sont que projetées, jamais actualisées, tout en étant pourtant évaluées, mais sans qu'il y ait de résolution, puisqu'il n'y a pas vraiment de complication réelle.

11. On sait que cette décennie voit la fin du règne du terroir en littérature avec, entre autres, un roman comme *Le Survenant* de Germaine Guèvremont (1945) qui, de manière moins concise, moins resserrée, représente une problématique apparentée, le Survenant allant et venant allègrement, et quittant la terre ingrate. C'est pire encore dans *Trente arpents* de Ringuet ([1938] 1957), où la terre est littéralement abandonnée.

Mais il y a plus : le narrateur atténue son rôle scripturaire dès l'ouverture du texte, en soutenant qu'il aurait pu commencer autrement son histoire : « J'ai commencé ainsi cette histoire. Elle pourrait commencer tout aussi bien d'une autre façon » (1945 : 84). Puis, à la fin, il ouvre totalement les possibles fictionnels, en disant aux narrateurs pluriels de se débrouiller, d'imaginer l'histoire qu'ils veulent :

Or il arriva ce que vous pensez. Ou bien peut-être vous trompez-vous – au fond c'est bien simple. Eux savent. Ils savent quoi ? Vous savez bien – je ne vais pas tout recommencer... [...] vous, vous manquez d'invention. Peut-être ! Alors, dans ce cas, débrouillez-vous seuls [...] Vous en saurez aussi long que moi et ne comptez plus sur

Votre humble serviteur (p. 97).

On voit donc que dans les années 1940, certains nouvelliers ont résolument quitté les sentiers du paradigme de la concordance, pour entrer dans celui de la discordance – bien qu'ici ce soit sur le mode humoristique – et de l'ouverture totale du texte. On a là une intéressante *défiguration* formelle, qui inscrit, dans le champ du faire bref québécois, « la forme de l'informel », pour reprendre l'expression d'Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte* (1965 : 136).

Dans les années 1950, la pratique subit étrangement une sorte de recul quantitatif et qualitatif, au sens où sont publiés moins de textes exploratoires que dans la décennie précédente. Je n'ose avancer quelque raison que ce soit¹², mais je remarque qu'il y a des

12. Il y a tout de même au Québec une poussée « moderniste » avec l'arrivée de la télévision, la fondation de la revue *Cité libre* et des Éditions de l'Hexagone. On pourrait penser que le Québec subit par ailleurs les effets de la répression qui a suivi la publication du manifeste collectif *Refus global* et la condamnation du chef des automatistes et principal signataire, Paul-Émile Borduas. Mais il paraîtrait hasardeux de lier directement ce qui se passe dans le domaine de l'enseignement de l'art et de la peinture à ce qui se passe dans le domaine du genre narratif bref.

exceptions remarquables, et que c'est chez des femmes, comme Anne Hébert et Adrienne Choquette, qu'on les trouve. C'est en effet une époque où les femmes commencent à s'imposer dans le champ littéraire. C'est peut-être ce regard différent qui peut expliquer leurs différences d'avec les autres auteurs du corpus qui paraissent beaucoup plus traditionnels.

Dans « Faits divers », Choquette joue tout à fait avec la forme : une orientation est donnée, mais, cette fois, de manière extrêmement lacunaire, avec référence directe à la technique du montage cinématographique : « Rouge. Vert. Vert. Rouge. [...] Un décor, un personnage de cinéma » ([1954] 1975 : 145).

La complication, qui devrait suivre, est pourtant posée dans l'« avant-texte » ou plutôt dans l'avant-diégèse (un crime a été commis), et c'est ce qui explique la longue forme évaluative du récit, qui est aussi une sorte de dialogisme conflictuel entre la voix du narrateur et les pensées du personnage, d'ailleurs toujours désigné de manière laconique par le pronom « il », ou par « l'homme » ou même « le personnage ».

Dans ce contexte, la résolution se trouve suspendue, l'œuvre demeurant ouverte, comme si le texte prenait la forme d'un montage filmique où ne se laissent représenter que les fragments d'une vie comme laissée en suspens dans le temps d'une résolution fictionnelle encore à advenir : « Il y avait longtemps qu'il ne s'était assis dans un fauteuil pour simplement attendre que passât le temps » (p. 150).

On remarque que, dans le texte de Choquette, il n'y a que trois des cinq fonctions canoniques, que le texte est vide de toute référence explicite au monde québécois (bien que ce ne soit pas le cas dans tous les textes de Choquette) et qu'il renvoie à un monde tout intérieur habité par le sentiment de la culpabilité et du refoulement. Mais tout cela est par ailleurs formalisé avant tout par une fonction dominante, qui laisse presque toutes les autres dans l'ombre : la fonction évaluative.

Dans les années 1960, le débat sera beaucoup plus orienté sur le référent politique et sur la réalité. On sait l'importance que cela aura sur le roman entre autres – je pense ici aux bouleversements

formels chez Hubert Aquin (1965) qui, à mon sens, étaient préfigurés, je dirais esquissés chez Benoit (et même chez Alain Grandbois) dès 1945. Du discours d'Aquin on peut dire encore qu'il était bouleversé. Mais dans le genre bref, retrouve-t-on semblable phénomène ? De façon différente, on en décèle des échos.

Pensons à la production des Éditions Parti pris, notamment à certains des textes du *Cassé* de Jacques Renaud ([1964] 1990) ou de *La chair de poule* d'André Major (1964). Là, très souvent, la syntaxe quinaire conventionnelle s'estompe au profit d'une présence massive de la fonction évaluative d'un narrateur « je » qui s'auto-évalue – et parfois s'autodévalue – et interroge aussi, à travers les formes du langage et de l'expression, l'ensemble de la société dans laquelle il se trouve. Ainsi, dans *Le Cassé*, même si le récit est débrayé, le narrateur laisse très souvent la parole à Ti-Jean, le personnage éponyme, qui énonce sa fragilité, sa rage : « [J']avais peur de mal parler, maudit [...] J'aime pas ça quand ça paraît que j'parle mal » (Renaud, [1964] 1990 : 19).

Quelques années plus tard, en 1977, Renaud publie une suite au *Cassé*, en modifiant la forme¹³, le discours passant du débrayage énonciatif à l'embrayage. La nouvelle se trouve alors comme cassée en deux, et la parole est assumée entièrement par Ti-Jean, dont le texte offre des « extraits des carnets de Ti-Jean » et les « Confessions de Ti-Jean ». C'est rendre au sujet du discours et du drame toute son importance. Ce qui frappe alors, c'est le ton fortement politique, quoique également ambivalent, désespéré du débat qui se déroule dans l'esprit de Ti-Jean :

Moé, ça me dérange pas. Un cynique, ça me met en confiance (j'dis ça mais en tous cas). C'est un gars qui s'en fait pus accroire. On peut pas y passer un Québec. Moé, j'veux pas qu'on me passe un Québec, français, an-

13. Tout se passe comme si la fracture témoignait d'un changement idéologique chez l'auteur lui-même. Ti-Jean devient tout à coup capable d'une réflexion beaucoup plus documentée que ce dont il était capable dans la partie publiée en 1964.

glais ou muet. [...] Faut HURLER ! HURLER ! [...] N'importe quoi. Lire Trotsky. Ça donne des envies, à lire ce gars-là, de refaire le monde sans t'arrêter, avec un fusil, jusqu'à temps que t'en rencontres un qui vise mieux que toé. Un coup mort, tu t'en sacres ([1964] 1990 : 152, 155).

Si on compare le texte de Renaud à celui des auteurs des décennies précédentes, on y constate un retour du référent, d'un référent entièrement problématisé, non pas rond et fermé comme dans le terroir, mais ouvert par un « je » qui le fissure intensément. Il y a aussi au sein de cette fonction dominante évaluative, la présence d'une complication diffuse perçue comme insoluble.

Le bouleversement formel et le questionnement sont aussi intenses chez Major ; le discours porte parfois directement sur les rapports entre la langue et la littérature, dont il s'agit justement de rajeunir et de transformer le discours. Dans « Peau neuve », trois séquences s'enchaînent, de manière très libres toutefois, et elles sont dominées par un discours où le narrateur autotélique, désigné spécifiquement par le nom de l'auteur, « Major » (1964 : 9), se questionne continuellement à propos du politique, du social, du fait et de la pratique littéraire : en réalité, il essaie de se libérer des contraintes externes et de s'assumer en tant qu'être québécois. Nous sommes en plein réalisme socialiste, en plein discours où les idées sociales conflictuelles prennent pratiquement le pas sur les images fictives, bien que l'on demeure en pleine fiction. Nous pourrions qualifier la pratique de fiction/réflexion dialogale et dialogique.

C'est dans cette perspective que « Major », le narrateur, rencontre son oncle – « Je me suis mis à parler du joul, langue dégradée, pourrie, le déclin de notre société » (p. 13) –, qui lui donne la réplique :

Y a des règles de trop ! [...] Dans un roman écrit par un Ca... un Québécois, on devrait se voir, se sentir dedans. Tu comprends ? Comme c'est là, tu lis des romans français écrits par des Québécois. Ils ont peur de se servir de notre vie, d'inventer quelque chose de québécois (p. 14).

Puis, dans la finale, le narrateur « Major » réfléchit à nouveau à ce débat qu'il a eu « en août 1961 » avec son oncle : « Aujourd'hui, 17 juillet 1964 [...] je me demande si je fais bien d'écrire ce que vous lisez, si la vérité n'est pas tout autre... » (p. 15-16).

Le genre bref devient dès lors de plus en plus le lieu d'un débat social très ancré dans un référent individuel et social proche du réel. En fait, il s'agit de l'instauration d'un conflit constant avec ce réel. Il y a ici un discours évaluatif/dévaluatif qui prend la forme d'un véritable portrait charge et d'une représentation fortement conflictuelle et ambivalente de la société perçue à travers le discours d'un sujet perturbé et doutant de tout. Ce qui se donne littéralement en spectacle, c'est l'inscription formelle du paradigme de la discordance dans le sujet lui-même du discours et dans son rapport au référent. Comme par hasard, cette formalisation survient au moment où les Québécois sont sur le point de découvrir de nouveaux possibles esthétiques à travers la parole dramatique, la théâtralité et la création collective, et de nouveaux possibles politiques au terme de la Révolution tranquille, entremêlant intimement les problématiques du sujet et de son rapport à la collectivité.

Dans cette foulée, cette opération de subjectivité exacerbée devient encore plus visible, et encore plus complexe, dans les années 1970, avec entre autres Louis-Philippe Hébert et André Berthiaume, qui se montrent de plus en plus préoccupés par l'errance et la fragmentation discursive du sujet qui s'énonce.

Pendant cette décennie des plus critiques dans l'histoire du Québec, Hébert semble se situer à mille lieues du débat tel que le concevaient les écrivains de Parti pris. Il choisit plutôt de construire ou de déconstruire des machines textuelles qui paraissent entièrement libérées de tout souci de représentation référentielle quotidienne. Ses textes s'apparentent à de brefs éclats qui implosent de l'intérieur et où l'histoire est si fragmentée qu'il devient presque impossible d'en retracer la syntaxe organisatrice ou la signification univoque. Ce sont des textes descriptifs/évaluatifs qui disent la difficulté qu'il y a à vouloir trouver une signification au monde. Les narrateurs interrogent autant le sens du monde que les narrateurs interrogent le sens du texte. Ainsi, dans « L'horloge

musicale », le narrateur ballotté entre l'ancien et le nouveau se cherche à tâtons, se questionne incessamment :

[N]os parents ont bâti des légendes qui peuplèrent notre enfance [...] Mais, adultes, nous nous rendons compte que nous vivons dans ce village comme étrangers à son histoire [...] on s'explique mal qu'il y ait toujours entre la réalité et nos perceptions une sorte de film déformant, se déroulant à haute vitesse et nous entraînant toujours vers des personnages mythiques, vers des fantaisies issues d'une présence déroutante, mais jamais vers ceux qui ont pris la décision (et leurs motifs, voilà l'essentiel !) de créer ces objets (Hébert, 1976 : 82).

Berthiaume joue lui aussi dans les eaux à la fois du fractionnement du discours et de la conscience, du questionnement intégral au sein même de la fiction. Le narrateur d'un texte intitulé « Fragments » va jusqu'à se demander « [c]omment raconter l'histoire » (1978 : 73) de son ami décédé ; ne trouvant pas de solution dans son propre discours, il opte pour une solution formelle externe, se résignant à citer le journal de celui-là. Formellement, cela ajoute le cas de figure de la citation et du journal, et nous ramène à nouveau à la fonction évaluative, mais déceptive et déléguée à une autre énonciation, qui, elle, passera littéralement son temps à évaluer l'échec de sa vie dans la forme fragmentée de son journal intime.

Mais ce discours, dans un récit qui cherche sa forme, ne connaît pas lui-même de résolution, puisque la mort en est la clé, mort du narrateur, mort du sujet, mort du récit.

Sous une autre forme, nous décelons, dans la décennie suivante, la même problématique dans « La première mort d'Auguste Fabre, poète né à Sainte-Agathe en 1929 » d'André Carpentier, avec cette fois un sujet qui s'énonce dans un discours épistolaire fragmentaire purement descriptif/évaluatif, qui se résout sans se résoudre dans l'émiettement, la fragmentation, l'inachèvement, le lacunaire puis le silence obligé par la mort, du narrateur encore une fois :

Je vais bientôt poser la tête sur la table, entre – plats dégarnis – bouteilles – deux cendriers pleins – mourir dans une telle odeur – heureux – taches de vin – les miettes – du pain des oiseaux (1982 : 148-149).

Enfin, pour donner un dernier exemple, je dirais qu'à l'instar des narrateurs des textes de Berthiaume, Hébert et Carpentier, celui de « La fuite » de Bertrand Bergeron trace lui aussi dans son discours subjectif dysfonctionnel les signes de sa propre illisibilité en énonçant un « devenir [qui] lui échappe » (1986 : 106).

*
* * *

Une certaine recherche formelle et esthétique propre au genre narratif bref s'inscrit donc, depuis cinquante ans, dans un processus continu, dans la veine d'un sujet qui s'énonce librement.

Si l'on en juge par la réception critique et par les prix¹⁴ qui sont accordés dans le domaine du genre bref, on s'aperçoit que ce qui est valorisé, c'est précisément la forme déformée, ou informelle. On pourrait dire la forme libre.

Ce qu'on semble apprécier de plus en plus, c'est sans doute

- la *contamination* de la fonction complicative à l'univers entier du discours ;
- la *prolifération* de la fonction évaluative ;
- la *disparition* ou le voilement des deux ou trois autres fonctions du récit ;
- la *décomposition* formelle et sa *recomposition*, sous forme lacunaire.

14. Mains prix ont été accordés entre autres à André Berthiaume et à Bertrand Bergeron, dont celui qui porte le nom d'une nouvelle précurseure de la nouvelle tendance, le Prix Adrienne-Choquette.

C'est faire le vide pour mieux faire le plein, autrement.

On se retrouve ainsi avec des formes ouvertes, où s'agitent des sujets qui prennent forme par le truchement d'un discours de pensée qui s'autoréfléchit, mais de manière suspensive.

Les praticiens du faire bref ont opéré, d'une certaine manière, un détournement extrême de la forme en passant de la syntaxe canonique pratiquée depuis des siècles à une asyntaxie ou une syntagmatique syncopée et un apparent dysfonctionnement fictionnel marqué par le paradigme de la discordance avec soi et avec le monde, et aussi marqué par l'apparente liberté d'un discours du sujet évaluatif, qui se cherche désespérément.

En ce sens, on peut voir dans ce glissement formel ce que d'aucuns appelleraient la mort du genre ; j'y verrais plutôt un glissement vers l'essai, vers cette forme dite libre – loin d'être simple pourtant – qui, à l'exemple de certains textes de Roland Barthes ou d'André Belleau, prend forme par le truchement d'un sujet de discours qui s'inscrit dans son propre parcours, dans le nœud de ses propres complications internes, de complications qui représentent un réel de moins en moins (com)préhensible et représentable selon les canons du discours traditionnel.

La convergence de la fonction évaluative dans les genres essayistique et nouvellistique donnerait à penser que le paradigme de la discordance commande paradoxalement une économie fonctionnelle des discours, mais que le recours à cette économie est peut-être aussi contraignant que la liberté esthétique qu'elle laisse supposer.

Je veux dire par là que le discours semble éclater et, en même temps, se chercher un nouvel ordonnancement, libéré cette fois des attaches des anciennes conventions. Toutefois, cette supposée libération cache peut-être une autre forme de contrainte institutionnelle et donc générique, une sorte de doxa de la nouveauté, qui elle-même fait pression sur l'écrivain pour qu'il produise du discours fictionnel essayistique. À moins que ce ne soit la pratique qui ait imposé la nouvelle norme, ou qu'il s'agisse de la convergence pure et simple des goûts d'une époque, où l'essai se fait fictif et le fictif, réflexif. D'ailleurs, on note que bon nombre de nouvelliers sont des

professeurs de littérature, des êtres habitués à discourir sur la fiction, l'esthétique et le réel, à produire de l'essai.

Dans ce contexte, ce qui frappe, c'est que le genre bref tend de plus en plus à se rapprocher du discours de pensée, du récit de pensée, de la parole humaine, qui se donne toujours un peu dans un certain désordre, qui est son ordre à elle. C'est ce genre de glissements qui laisse croire que le genre est mort, alors qu'il ne s'est que transformé.

Il semble bien, pour paraphraser Bakhtine, que les acteurs du champ littéraire aient choisi non pas un *devoir-dire* imposé par une doxa unique comme dans le terroir, mais un *vouloir-dire* en fonction des besoins complexes, divers, changeants, protéiformes de l'ensemble constitué des partenaires de ce champ. Ainsi, le texte bref québécois est passé du mythe d'Antée au mythe de Protée, de la parole trop contrainte à un discours plus libre. Reprenant lui-même, peut-être inconsciemment, les propositions de Bakhtine liées aux échanges verbaux, Tzvetan Todorov souligne que « les genres littéraires trouvent leur origine, tout simplement, dans le discours humain » (1978 : 60). Serait-il possible que, après un si long détour, le genre bref en soit venu à renouer avec sa source, celle du questionnement fondamental de l'être humain devant cette chose instable et problématique qu'est devenu le monde contemporain ? En ce sens, le genre fictionnel bref au Québec depuis cinquante ans est un terrain privilégié pour étudier le phénomène du discours humain, de sa stabilisation à sa déstabilisation, de ses racines terroiristes à ses formes esthétiques et génériques les plus poussées, de la figure d'Antée à celle de Protée.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel (1985), *Le texte narratif*, Paris, Nathan. (Coll. « Université ».)
- AQUIN, Hubert (1965), *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- BAKHTINE, Mikhaïl ([1979] 1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- BENOIT, Réal (1945), *Nézon*, Montréal, Lucien Parizeau & compagnie.
- BERGERON, Bertrand (1986), *Parcours improbables*, Québec, L'instant même.
- BERTHIAUME, André (1978), *Le mot pour vivre*, Sainte-Foy/Montréal, Les Éditions parallèles/Parti pris.
- CARPENTIER, André (1982), *Du pain des oiseaux*, Montréal, VLB éditeur.
- CHOQUETTE, Adrienne ([1954] 1975), *La nuit ne dort pas* précédé de *Laure Clouet*, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- COLLECTIF (1987), *La mort du genre*, actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Montréal, La Nouvelle barre du jour.
- ECO, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- GRANDBOIS, Alain (1945), *Avant le chaos*, Montréal, Les Éditions Modernes.
- GUÈVREMONT, Germaine (1945), *Le Survenant*, Montréal, Éditions Beauchemin.
- HÉBERT, Louis-Philippe (1976), *La manufacture à machines*, Montréal, Quinze.
- LACOMBE, Patrice ([1846] 1981), *La terre paternelle*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- LARIVAILLE, Paul (1974), « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, p. 369-388.
- MAJOR, André (1964), *La chair de poule*, Montréal, Éditions Parti pris. (Coll. « Paroles ».)
- MARCHAND, Clément ([1937] 1940), *Courriers des villages*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public.
- RENAUD, Jacques ([1964] 1990), *Le Cassé*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Typo ».)

- RENAUD, Jacques (1977), *Le Cassé et autres nouvelles* suivi de *Le journal du Cassé*, Montréal, Éditions Parti pris. (Coll. « Projections libérantes ».)
- RICEUR, Paul (1984), *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- RINGUET [pseudonyme de Philippe Panneton] ([1938] 1957), *Trente arpents*, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- RINGUET ([1946] 1971), *L'héritage et autres contes*, Montréal, Fides. (Coll. « du Nénuphar ».)
- RIVARD, Adjutor ([1918] 1945), *Chez nous*, Québec, Librairie Garneau limitée.
- RIVARD, Adjutor (1944), *Contes et propos divers*, Québec, Librairie Garneau limitée.
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DES ESSAIS
ET ÉTUDES CRITIQUES SUR LA NOUVELLE

*Compilation*¹ par André Carpentier, Michel Lord,
Denis Sauvé et Pascal Michelucci

BIBLIOGRAPHIES

- BALDWIN, Dean, et Gregory MORRIS, *The Short Story in English : Britain and North America. An Annotated Bibliography*, Metuchen (New Jersey), Scarecrow Press, 1994.
- BENSON, Marc, « Répertoire des thèses et des mémoires canadiens portant sur le conte et la nouvelle », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 27 (août 1991), p. 75-78.
- BOIVIN, Aurélien, *Le conte littéraire québécois au XIX^e siècle. Essai de bibliographie critique et analytique*, préface de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1975.
- BOIVIN, Aurélien, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992. (Coll. Les Cahiers du CRELIQ, série « Bibliographie ».)

1. Cette bibliographie inclut certaines données déjà répertoriées dans une compilation antérieure effectuée par Michel Lord et Camille Pagee (« Bibliographie sélective de la nouvelle », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, 1993, p. 197-214).

- COOK, Dorothy E., et Isabel S. MONRO, *Short Story Index : An Index to 60,000 Stories in 4,320 Collections*, New York, H. W. Wilson, 1953.
- GODENNE, René, *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Librairie Droz, vol. 269, 1989. (Coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».)
- LORD, Michel, « Bibliographie de la nouvelle littéraire québécoise », *Québec français*, n° 66 (mai 1987), p. 42.
- LORD, Michel, et Camille PAGEE, « Bibliographie sélective de la nouvelle », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, 1993, p. 197-214. (Coll. « Documents »/ Coll. « Dont actes », n° 10.)
- MAGILL, Frank N. (dir.), *Critical Survey of Short Fiction*, Englewood Cliffs (New Jersey), Salem Press, 1981, 7 vol.
- POWELL, David, *Bibliography of Books of the Short Story*, Troy (New York), Whitston Publishing Company, 1978.
- ROY, Zo-Ann, *Bibliographie des contes, récits et légendes du Canada français*, Boucherville, Éditions Proteau inc, 1983.
- THURSTON, Jarvis A., *Short Story Criticism : A Checklist of Interpretation since 1925 of Stories and Novelettes (American, British, Continental) 1800-1958*, Denver, A. Swallow, 1960.
- WALKER, Warren S. (dir.), *Twentieth-Century Short Story Explication : Interpretations 1900-1960 Inclusive of Short Fiction since 1800*, Hamden (Connecticut), Shoe String Press, 1963.
- WALKER, Warren S. (dir.), *Twentieth-Century Short Story Explication : An Index to the Third Edition and its Five Supplements*, Hamden [Connecticut], Shoe String Press, 1992.
- WEIXLMANN, Joseph, *American Short Fiction Criticism and Scholarship, 1959-1977 : A Checklist*, Athens, Ohio University Press, 1982.
- WHITE, Ray Lewis, *An Index to Best American Short Stories and O. Henry Prize Stories*, Boston, G. K. Hall, 1988.

THÉORIE ET HISTOIRE

- ALBRECHT, Robert C. (dir.), *The World of Short Fiction*, New York, Free Press, 1969.
- ALDERMAN, Timothy C., « The Integrated Short Story Collection as a Genre ». Thèse de doctorat, West Lafayette (Indiana), Purdue University, 1982.

- ALLEN, Walter Ernest, *The Short Story in English*, New York, Oxford University Press, 1981.
- ALLUIN, Bernard, et Françoise SUARD (dir.), *La nouvelle : définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990. (Coll. « UL3 – Travaux et recherches ».)
- ALLUIN, Bernard, et Yves BAUELLE (dir.), *La nouvelle II. Nouvelles et nouvellistes au XX^e siècle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992. (Coll. « UL3 – Travaux et recherches ».)
- ARLAND, Marcel, « Sur l'art de la nouvelle », dans Marcel ARLAND, *Le promeneur*, Paris, Éditions du Pavois, 1944, p. 209-214. (Coll. « Les œuvres et les hommes ».)
- ARLAND, Marcel, « La nouvelle », dans Marcel ARLAND, *Lettres de France*, Paris, Albin Michel, 1951, p. 85-96.
- AUDE [pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot et de Claudette Charbonneau], « Question de genre... », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 11 (automne 1987), p. 3.
- AUDET, Noël, « Les genres littéraires », dans Noël AUDET, *Écrire de la fiction au Québec. Essai*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1990, p. 72-78.
- AURY, D., « Défense de la nouvelle », *Bulletin de la Guilde du livre*, juin 1950, p. 102-103.
- AYCOCK, Wendell M. (dir.), *Teller and the Tale : Aspects of the Short Story. Comparative Literature Symposium (13th, 1980) at Texas Tech University*, Lubbock, Texas Tech Press, 1982.
- AYMÉ, Marcel, « Préface pour un choix de nouvelles de Tchekhov », *Bulletin de la Guilde du livre*, juin 1947, p. 168-171.
- BALDNER, Ralph Willis, « The Theory and Practive [*sic*] of the Nouvelle in France from 1600 to 1660 ». Thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 1957.
- BANÓ, István (1984), « L'analyse esthétique et la composition des contes populaires », dans *Le conte, pourquoi ? Comment ? – Folktales, why and how ?*, actes des journées d'études en littérature orale. Analyse des contes – Problèmes de méthodes, Paris, 23-26 mars 1982, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1984, p. 585-594.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand, « L'art de la nouvelle moderne vu d'outre-Manche », *Revue de littérature comparée*, vol. 24 (1950), p. 547-556.

- BATES, Herbert Ernest, *The Modern Short Story : A Critical Survey*, Londres, T. Nelson and Sons, 1942.
- BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », dans Edgar Allan POE, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin, 1884, p. 1-XIX ; Paris, Gallimard, 1951, p. 1049-1062. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».) [Parut d'abord dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1857.]
- BEACHCROFT, Thomas Owen, *The Modest Art : A Survey of the Short Story in English*, Londres, Oxford University Press, 1968.
- BEAUDOIN, Daniel, et Francis FAVREAU, « La nouvelle ? Qu'est-ce que c'est ? », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 22 (mai 1990), p. 77-83.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, « Pour célébrer la beauté du conteur », préface à Yves THÉRIAULT, *Valère et le grand canot. Récits*, Montréal, VLB éditeur, 1981, p. 7-28.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, « Pour saluer un géant », préface à Yves THÉRIAULT, *La femme Anna et autres contes*, Montréal, VLB éditeur, 1981, p. 7-37.
- BÉLISLE, Jacques, « La nouvelle, genre sans règles fixes ? », *XYZ. La revue de la nouvelle*, vol. 1, n° 2 (été 1985), p. 71-73.
- BELLEAU, André, « Pour la nouvelle », dans André BELLEAU, *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Boréal, 1986, p. 65-68. (Coll. « Papiers collés ».) [Parut d'abord en tant que « Préface » à André CARPENTIER, *Du pain des oiseaux. Récits*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 7-12.]
- BEMENT, Douglas, *Weaving the Short Story*, New York, Farrar and Rinehart, 1931.
- BENSON, Marc, « La nouvelle dans le milieu universitaire », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 23 (août 1990), p. 69-75.
- BERTHIAUME, André, « Notes sur un genre mineur », *La Nouvelle barre du jour*, n° 74 (janvier 1979), p. 39-50.
- BERTHIAUME, André, « À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté », *Écrits du Canada français*, n° 74 (1992), p. 77-90.
- BÉRUBÉ, Renald, « L'amour (des contes) en ses caps et ses détours », préface à Yves THÉRIAULT, *Cap à l'amour ! Récits*, Montréal, VLB éditeur, 1990, p. 7-24.
- BLIN, Jean-Pierre, « L'art du conte et de la nouvelle en France de 1938 à 1975 ». Thèse de doctorat, Lyon, Université de Lyon II, 1980.

- BOIVIN, Aurélien, « Inventaire et analyse du conte littéraire québécois suivi d'études sur la littérature régionale et de quelques chroniques ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval, 1984.
- BOLL-JOHANSEN, Hans, « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal », *Revue de littérature comparée*, « Problématiques de la nouvelle », vol. 50, n° 4 (octobre 1976), p. 421-432.
- BONHEIM, Helmut, *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D. S. Brewer, 1982.
- BORONAD, André, « Genèse et esthétique de la nouvelle », *Revue de littérature comparée*, « Problématiques de la nouvelle », vol. 50, n° 4 (octobre 1976), p. 402-420.
- BOSQUET, Alain, « Avant-propos », dans Alain BOSQUET (dir.), *Les vingt meilleures nouvelles françaises*, Paris, Pierre Seghers, 1956, p. 9-12.
- BOUCHARD, Christian, « Le conte et la nouvelle dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 15 (août 1988), p. 70-73.
- BOUCHER, Jean-Pierre, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992.
- BOULANGER, Daniel, « De la nouvelle », *La nouvelle revue française*, vol. 45, n° 265 (janvier 1975), p. 67-73. [Reproduit dans *XYZ. La revue de la nouvelle*, vol. I, n° 3 (automne 1985), p. 54-61.]
- BOURGET, Paul, « Mérimée novelliste », *Revue des deux mondes*, vol. 59, n° 2 (15 septembre 1920), p. 257-271.
- BRION, Marcel, « L'art du conte chez Kipling », *Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 362 (21 septembre 1929), p. 8.
- BRION, Marcel, « Stefan Zweig et l'art de la nouvelle », *Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 775 (21 août 1937), p. 6.
- BRULOTTE, Gaétan, « La fin promise ou la fin dans les narrations brèves », *La Licorne* (Poitiers), « Brièveté/écriture », 1991, p. 281-288.
- BRULOTTE, Gaétan, « Une décennie de nouvelles québécoises : 1980-1990 », *The French Review*, vol. 65, n° 6 (mai 1992), p. 963-977.
- BRULOTTE, Gaétan, « Formes de la nouvelle québécoise contemporaine », dans Lise GAUVIN et Franca MARCATO-FALZONI (dir.), *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal/Rome, VLB éditeur/Bulzoni editore, 1992, p. 67-84. (Coll. « I Quattro Continenti », n° 10.)

- BRULOTTE, Gaétan, « En commençant par la fin », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, 1993, p. 93-102. (Coll. « Documents »/ Coll. « Dont actes », n° 10.)
- BRULOTTE, Gaétan, « Situation de la nouvelle québécoise », dans Vincent ENGEL (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, actes du colloque de L'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve 26-28 avril 1994, Frasne (France)/Québec/Echternach (Luxembourg), Canevas éditeur/L'instant même/Les Éditions Phi, 1995, p. 35-47.
- BRULOTTE, Gaétan, « De l'écriture de la nouvelle », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 47 (automne 1996), p. 65-93.
- CANBY, Henry Seidel, et Alfred DASHIELL, *A Study of the Short Story*, New York, Henry Holt, 1935.
- CARNER-NOULET, Émilie, « Marcel Arland et l'art du récit », *Bulletin mensuel des anciens étudiants de l'Université Libre de Belgique*, n° 192 (février 1951), p. 13-15.
- CARPENTIER, André, « Réflexions sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66 (mai 1987), p. 36-38.
- CARPENTIER, André, « XYZ, une introduction sans effraction », *Québec français*, n° 66 (mai 1987), p. 40-41.
- CARPENTIER, André, « Yves Thériault et la fiction brève. (Quatre remarques préliminaires à la réception des contes et nouvelles d'Yves Thériault comme objets d'étude) », *Études littéraires*, vol. 21, n° 1 (printemps-été 1988), p. 27-43.
- CARPENTIER, André, « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinuée dans l'écriture novellière », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, 1993, p. 35-48. (Coll. « Documents »/Coll. « Dont actes », n° 10.)
- CASE, Frederick Ivor, « Narrative discourse in the short stories of Samuel Selvon », *Visions critiques. Revue sur la nouvelle de langue anglaise*, n° 5 (1988), p. 185-195.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- CHARBONNEAU, Claudette, « L'écriture : ouverture ou repliement ? ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval, 1985.
- CHKLOVSKI, Victor, « La construction de la nouvelle et du roman », dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis,

- présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 170-196. (Coll. « Tel quel ».)
- CIORANESCU, Alexandre, « La nouvelle française et la “comedia” espagnole au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (Paris), n° 18 (mars 1966), p. 79-87.
- CLEMENTS, Robert J., et Joseph GIBALDI, *Anatomy of the Novella : The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York, New York University Press, 1977.
- COLEMAN, Patrick, « L'évolution de la nouvelle au Québec », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 10 (été 1987), p. 61-69.
- COLLECTIF, *Aspects de la nouvelle. (Théorie du genre, traductions inédites et analyses textuelles)*, Perpignan, Université de Perpignan, 1988.
- CURRENT-GARCIA, Eugene, et Walton R. PATRICK (dir.), *What is the Short Story ?*, Glenview (Illinois), Scott, Foresman and Company, 1974.
- DANIEL-ROPS, Henry, « Un art méconnu : la nouvelle », *Levende Talen*, avril 1956, p. 158-160.
- DELHEZ-SARLET, Claudette, « La Princesse de Clèves : roman ou nouvelle ? », *Romanische Forschungen*, vol. 80 (1968), p. 53-85, 220-238.
- DELOFFRE, Frédéric, *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967.
- DELOFFRE, Frédéric, « La nouvelle », dans Jean BESSIÈRE (dir.), *Littérature et genres littéraires*, Paris, Larousse, 1978, p. 77-85. (Coll. « Orientations ».)
- DEMERS, Jeanne, « Forme brève et conception du monde ou de la forme brève à la brièveté littéraire », *La Licorne* (Poitiers), « Brièveté/écriture », 1991, p. 263-272.
- DEMERS, Jeanne, et Lise GAUVIN, « Contes – et nouvelles – du Québec », *Stanford French Review*, « Culture populaire et littératures au Québec » vol. 4, n^{os} 1-2 (printemps 1980), p. 223-241.
- DEMERS, Jeanne, et Lise GAUVIN, « Frontières du conte écrit — quelques loups-garous québécois », *Littérature*, « Les contes : oral/écrit, théorie/pratique », n° 45 (février 1982), p. 5-23.
- DOLLERUP, Cay, « The concept of “tension”, “intensity”, and “suspense” in short-story theory », *Orbis Litterarum*, vol. 25 (1970), p. 314-337.
- DRIESSEN, Frederick C., *Gogol as a Short Story Writer : A Study of his Technique and Composition*, La Haye, Mouton, 1965.

- DRISKELL, Leon, et Joan T. BRITAIN, *The Eternal Crossroad : The Art of Flannery O'Connor*, Lexington, University Press of Kentucky, 1971.
- DUBUIS, Roger, « La genèse de la nouvelle en France au Moyen Âge », *Cahiers de la Société internationale des études françaises*, n° 18 (mars 1966), p. 9-19.
- DUFOUR, Michel, « Écrire la nouvelle ». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval, 1983.
- EIKHENBAUM, Boris, « Comment est fait "Le manteau" de Gogol », dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 212-233. (Coll. « Tel quel ».)
- EIKHENBAUM, Boris, « O. Henry and the theory of the short story », dans Ladislav MATEJKA et Krystyna POMORSKA (dir.), *Readings in Russian Poetics : Formalist and Structuralist Views*, Cambridge, MIT Press, 1971, p. 227-269.
- ELLIS, John M., *Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation*, Londres, Cambridge University Press, 1974. (Coll. « Anglica Germanica Series 2 ».)
- ENGEL, Vincent (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle*, actes du colloque de L'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve 26-28 avril 1994, Frasné (France)/Québec/Echternach (Luxembourg), Canevas éditeur/L'instant même/Les Éditions Phi, 1995.
- ENGSTROM, Alfred G., « The formal short story in France and its development before 1850 », *Studies in Philology*, vol. 42, n° 3 (juillet 1945), p. 627-639.
- ÉTIEMBLE, René, et Antonia FONNY, « Nouvelle », *Encyclopædia universalis*, Paris, Universalis, 1986, vol. 13, p. 163-166.
- FAUCHERY, Pierre, « Éloge de la nouvelle », *Bulletin de la Guilde du livre*, août 1948, p. 187-191.
- FONNY, Antonia, « Nouvelle, subjectivité, structure – un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *Revue de littérature comparée*, « Problématiques de la nouvelle », vol. 50, n° 4 (octobre 1976), p. 355-375.
- FORTIER, Gabriel, « Morphologie de la nouvelle québécoise ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1982.
- FOUGÈRE, Jean, « Du roman à la nouvelle », *Confluences*, nos 21-24 (1943), p. 348-350.

- FRAKES, James, et Isadora TRASCHEN (dir.), *Short Fiction. A Critical Collection*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall, 1969.
- FRANCE, Anatole, « M. Guy de Maupassant et les conteurs français », *La vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, 1921, vol. 1, p. 47-58.
- FRIEDMAN, Norman, « What makes a short story short ? », *Modern Fiction Studies*, vol. 4, n° 2 (été 1958), p. 103-117.
- GADPAILLE, Michelle, *The Canadian Short Story*, Toronto, Oxford University Press, 1988. (Coll. « Perspective on Canadian Culture ».)
- GAGNON, Lucie, « La nouvelle à travers les siècles », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 26 (mai 1991), p. 58-67.
- GAUVIN, Lise, « Le charme fugitif de la nouvelle », *Le Devoir*, vol. 75, n° 302 (29 décembre 1984), p. 19.
- GAUVIN, Lise, « La nouvelle : un art urbain ? », *Tangence*, n° 48 (octobre 1995), p. 147-158.
- GEORGE, Albert J., « Prosper Mérimée and the short prose narrative », *Symposium*, printemps 1956, p. 25-33.
- GEORGE, Albert J., « Théophile Gautier and the Romantic Short Story », *L'esprit créateur*, vol. 3, n° 1 (printemps 1963), p. 10-17.
- GEORGE, Albert J., *Short Fiction in France 1800-1850*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 1964.
- GERLACH, John, *Toward the End : Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama, University Alabama Press, 1985.
- GILLESPIE, Gerald, « Novella, Nouvelle, Novella [sic], Short Novel ? – A Review of Terms », *Neophilologus*, vol. 51 (avril 1967), p. 117-127, 225-230.
- GODENNE, René, « L'association "nouvelle – petit roman" entre 1650 et 1750 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 18 (1966), p. 67-78.
- GODENNE, René, « Comment appeler un auteur de nouvelles ? », *Romanic Review*, vol. 58, n° 1 (février 1967), p. 38-43.
- GODENNE, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Librairie Droz, 1970. (Coll. « Publications romanes et françaises », n° 108.)
- GODENNE, René, « Les débuts de la nouvelle narrée à la première personne (1645-1800) », *Romanische Forschungen*, vol. 82 (1970), p. 253-267.
- GODENNE, René, « Pour une histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *L'information littéraire*, vol. 23, n° 1 (janvier 1971), p. 66-67.

- GODENNE, René, « Les nouvelles de Mademoiselle de Scudéry », *Revue des sciences humaines*, vol. 37, n° 148 (octobre 1972), p. 503-514.
- GODENNE, René, *La nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974. (Coll. « SUP ».)
- GODENNE, René, « La nouvelle selon Marcel Arland », *Saggi e ricerca di letteratura francese*, n° 13 (1974), p. 389-417.
- GODENNE, René, « À propos de quelques textes critiques du xx^e siècle sur la nouvelle (1920-1965) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27 (1975), p. 237-254.
- GODENNE, René, « Les nouvellistes des années 1780-1820 et le préromantisme », dans Paul VIALLANEIX (dir.), *Le préromantisme : hypothèque ou hypothèse ?*, actes du colloque du Centre de Recherches révolutionnaires et romantiques, Université de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 1975, p. 529-543.
- GODENNE, René, « La nouvelle française », *Études françaises*, vol. 12, n°s 1-2 (avril 1976), p. 103-111.
- GODENNE, René, « La nouvelle selon Albert Camus », *Orbis litterarum*, vol. 31, n° 4 (1976), p. 308-315.
- GODENNE, René, « La nouvelle française au xx^e siècle », *Europe*, vol. 59, n° 628 (août 1981), p. 6-13.
- GODENNE, René, « Vous connaissez la nouvelle ? », *L'école et la nation*, décembre 1981, p. 31-32.
- GODENNE, René, « La nouvelle française au xx^e siècle : une enquête auprès des nouvellistes (1978-1980) », *Saggi e ricerca di letteratura francese*, n° 21 (1982), p. 87-110.
- GODENNE, René, « Les réseaux thématiques des récits courts d'André Pieyre de Mandiargues », *Orbis litterarum*, vol. 37, n° 3 (1982), p. 274-280.
- GODENNE, René, « Pour en savoir un peu sur la nouvelle française... », *The French Review*, vol. 55, n° 3 (février 1982), p. 382-386.
- GODENNE, René, « La nouvelle française au xx^e siècle : un second répertoire de textes critiques (1904-1982) », *Romanische Forschungen*, vol. 95 (1983), p. 467-478.
- GODENNE, René, « Aimer la nouvelle, c'est lire des nouvelles », *Mots de passe*, hiver 1985, p. 12.
- GODENNE, René, *Études sur la nouvelle française*, Genève, Éditions Slatkine, 1985.

- GODENNE, René, « La nouvelle française au XX^e siècle : la vie de la nouvelle au XX^e siècle (1900-1980) », *Studi francesi*, vol. 29, n^o 85 (avril 1985), p. 100-109.
- GODENNE, René, « Pour en savoir un peu sur la nouvelle québécoise, sur la nouvelle suisse, sur la nouvelle belge », *L'école libératrice*, 23 février 1985, p. 13-14.
- GOYET, Florence, *La nouvelle : 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- GRABO, Carl Henry, *The Art of the Short Story*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913.
- GULLASON, Thomas A., et Leonard CASPER (dir.), *The World of Short Fiction : An International Collection*, New York, Harper and Row, 1971.
- HALL, James B., et Joseph LANGLAND (dir.), *The Short Story*, New York, MacMillan, 1956.
- HALPERIN, John (dir.), *The Theory of the Novel : New Essays*, New York, Oxford University Press, 1974.
- HANSON, Clare, *Short Story and Short Fictions, 1880-1980*, New York, St. Martin's Press, 1985. (Coll. « MacMillan Studies in the Twentieth Century Literature ».)
- HANSON, Clare, « The short story as a late twentieth century form », *Visions critiques. Revue sur la nouvelle de langue anglaise*, n^o 5 (1988), p. 287-296.
- HANSON, Clare (dir.), *Re-reading the Short Story*, Londres, MacMillan, 1989.
- HAYMAN, David, et Eric S. RABKIN (dir.), *Form in Fiction : An Introduction to the Analysis of Narrative Prose*, New York, St. Martin's Press, 1974.
- HELL, Victor, « L'art de la brièveté – genèse et formes du récit court – "Short Stories" et "Kurzgeschichten" », *Revue de littérature comparée*, « Problématiques de la nouvelle », vol. 50, n^o 4 (octobre 1976), p. 389-401.
- HUCK, Wilbur, et William SHARAHAN (dir.), *The Modern Short Story*, New York, American Book, 1968.
- HYTIER, Jean, « Mérimée nouvelliste », *Les romans de l'individu : Constant, Sainte-Beuve, Stendhal, Mérimée, Fromentin, avec un florilège de ces auteurs*, Paris, Les arts et le livre, 1928, p. 118-134.

- IMBERT, Henri-François, « Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte », *Revue de littérature comparée*, « Problématiques de la nouvelle », vol. 50, n^o 4 (octobre 1976), p. 341-354.
- INGRAM, Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century : Studies in a Literary Genre*, La Haye, Mouton, 1971.
- ISSACHAROFF, Michael, *L'espace et la nouvelle*, Paris, José Corti, 1976.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1990.
- JOLLES, André, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972. (Coll. « Poétique ».) [Parut d'abord sous le titre *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930.]
- KANE, Thomas S., et Leonard J. PETERS, *The Short Story and the Reader : Discovering Narrative Techniques*, New York, Oxford University Press, 1975.
- KANTERS, Robert, « Splendeur et misère de la nouvelle », *Bulletin de la Guilde du livre*, avril 1952, p. 101-104.
- KERMODE, Franck, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967.
- KLINKOWITZ, Jerome, *Literary Disruptions : The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.
- LAFONTAINE, Gilles de, « Introduction. L'imaginaire dans les contes et récits », dans *Contes et récits de la Mauricie*, anthologie présentée par Guildo Rousseau et Gilles de LaFontaine, Trois-Rivières, Éditions CÉDOLEQ, 1982, p. 11-30.
- LECARME, Jacques, et Bruno VERCIER (dir.), *Maupassant miroir de la nouvelle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988. (Coll. « Imaginaire du texte ».)
- LÉGARÉ, Clément, « Sémiotique générative de "Pierre la Fève", version québécoise du conte type 563 », dans *La bête à sept têtes et autres contes de la Mauricie*, présentés par Clément Légaré, Montréal Quinze, 1980, p. 223-276.
- LÉGARÉ, Clément, « Le statut sémiotique du motif en ethno littérature. Application à "Pierre la Fève", version québécoise du conte type AT563 », dans *Pierre la Fève et autres contes de la Mauricie*, présentés par Clément Légaré, Montréal Quinze, 1982, p. 253-367.
- LEIBOWITZ, Judith, *Narrative Purpose in the Novella*, La Haye, Mouton, 1974.

- LEMMON, Dallas Marion Jr., « The Rovellevé [sic], or the Novel of Interrelated Stories : M. Lermontov, G. Keller, S. Anderson ». Thèse de doctorat, Bloomington, Indiana University, 1970.
- LEVIN, Gerald, *The Short Story : An Inductive Approach*, New York, Harcourt, Brace and World, 1967.
- LÉVY, André, « Pour une problématique chinoise de la nouvelle », *Revue de littérature comparée*, « Problématiques de la nouvelle », vol. 50, n° 4 (octobre 1976), p. 376-388.
- LOCICERO, Donald, *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*, La Haye, Mouton, 1970. (Coll. « De proprietatibus litterarum, Series Minor, 4 ».)
- LOHAFFER, Susan, *Coming to Terms with the Short Story*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1983.
- LOHAFFER, Susan, et Jo Ellyn CLAREY (dir.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989.
- LORD, Michel, « L'essor de la nouvelle fantastique québécoise (1960-1985) », *Nuit blanche*, n° 24 (juillet-septembre 1986), p. 35-37.
- LORD, Michel, « Les genres narratifs brefs : fragments d'univers », *Québec français*, n° 66 (mai 1987), p. 30-34.
- LORD, Michel, « Fantômes étranges et figures épiques dans le récit fantastique bref », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2 (mai-août 1992), p. 299-321.
- LORD, Michel, « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, 1993, p. 46-91. (Coll. « Documents »/Coll. « Dont actes », n° 10.)
- LORD, Michel, « L'ekphrasis fantastique. Descriptif d'étrangeté et modalités du savoir dans "La Bouquinerie d'Outre-temps" d'André Carpentier », *Voix et images*, n° 61 (vol. XXI, n° 1) (automne 1995), p. 124-137.
- LUBBERS, Klaus, *Typologie der Short Story*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- LUSCHER, Robert Michael, *American Regional Short Story Sequences*, Durham (North Carolina), Duke University, 1984.
- MANN, Susan Garland, *The Short Story Cycle : A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989.

- MARCOTTE, Hélène, « Sous le signe de l'absence : une mise à l'épreuve du programme mythique de l'année 1968 au Québec », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 131-141.
- MATTHEWS, Brander, *The Philosophy of the Short Story*, New York, Longmans, Green, 1901.
- MATTHEWS, John H., « Theme and structure in Maupassant's short stories », *Modern Languages*, vol. 43 (1962), p. 136-144.
- MAUGHAM, W. Somerset, « Introduction [*Tellers of Tales*] », dans Michael G. WOOD (dir.), *Selected Prefaces and Introductions*, New York, Arno Press, 1977, p. 90-122.
- MAUROIS, André, « Nouvelles et romans », *Dialogue des vivants*, Paris, Fayard, 1959, p. 81-86.
- MAY, Charles E. (dir.), *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976.
- MAY, Charles E., « The nature of knowledge in short fiction », *Studies in Short Fiction*, vol. 21, n° 2 (automne 1984), p. 327-338.
- MAY, Charles E., *The New Short Stories Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.
- MILLER, Owen James, « Camus et Hemingway : pour une évaluation méthodologique », *Revue des lettres modernes*, vol. 4 (1971), p. 9-42.
- MILLER, Owen James, « *L'Exil et le Royaume* : Cohérence du recueil », *Albert Camus*, n° 6 (1973), p. 21-50.
- MONFORT, Bruno, « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90 (avril 1992), p. 153-171.
- MORTIER, Roland, « La fonction des nouvelles dans le "Roman comique" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 18 (mars 1966), p. 41-51.
- O'CONNOR, Frank, *The Lonely voice. A Study of the Short Story*, Cleveland, Cleveland Publishing Company, 1963.
- O'FAOLAIN, Sean (dir.), *Short Stories : A Study in Pleasure*, Boston, Little Brown, 1961.
- O'FAOLAIN, Sean, *The Short Story*, Londres, Collins, 1948. [Réédition : New York, Devin-Adair, 1951 ; Bristol, Mercier Paperback, 1972 ; Dublin, Mercier Press, 1983.]
- OREL, Harold, *The Victorian Short Story. Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- PAPINCHAK, Robert Allen, *Sherwood Anderson : A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, n° 33 (1992). (Coll. « Twayne's Studies in Short Fiction ».)

- PATTEE, Fred Lewis, *Development of the American Short Story : An Historical Survey*, New York, Harper, 1923.
- PEDEN, Margaret Sayers (dir.), *Latin American Short Story : A Critical History*, Boston, Twayne, 1983.
- PEDEN, William Harwood, *The American Short Story, Front Line in the National Defence of Literature*, Boston, Houghton Mifflin, 1964. [Reproduit par la même maison sous le titre *The American Short Story : Continuity and Change 1940-1975*, 1975.]
- PICONE, Michelangelo, Giuseppe DI STEFANO et Pamela D. STEWART (dir.), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval. La nouvelle*, actes du Colloque international de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983. (Coll. « Bibliotheca Romanica ».)
- PLISNIER, Charles, « Roman fleuve et nouvelle », *Papiers d'un romancier*, Paris, Grasset, 1954, p. 100-103.
- POE, Edgar Allan, « The philosophy of composition », dans James A. HARRISON (dir.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, t. XIV : *Essays and Miscellanies*, New York, AMS Press Inc., 1965, p. 193-208 ; « La genèse d'un poème », traduit par Charles Baudelaire, dans Claude RICHARD (dir.), *Edgar Allan Poe. Contes – Essais – Poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1004-1017. (Coll. « Bouquins ».) [Parut d'abord dans *Graham's Magazine*, avril 1846.]
- POE, Edgar Allan, « The poetic principle », dans James A. HARRISON (dir.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, t. XIV : *Essays and Miscellanies*, New York, AMS Press Inc., 1965, p. 266-292 ; « Le principe poétique », traduction inédite par Claude Richard et Jean-Marie Maguin, dans Claude RICHARD (dir.), *Edgar Allan Poe. Contes – Essais – Poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1017-1035. (Coll. « Bouquins ».) [Parut d'abord dans *Home Journal*, août 1850.]
- PRATT, Mary Louise, « The short story : The long and the short of it », *Poetics*, vol. 10, n^{os} 2-3 (juin 1981), p. 175-194.
- PRÉFONTAINE, Marcel Julien, « L'art de la composition d'Anatole France. Le conte et la nouvelle ». Mémoire de maîtrise, Calgary, Université de Calgary, 1968.
- QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément-la-Rivière, Éditions Fata morgana, 1986.
- RAYMOND, Marcel, « Notes pour une histoire et une poétique de la nouvelle », dans *L'anthologie de la nouvelle française*, Lausanne, La Guilde du livre, 1950, p. 7-17. [Reproduit dans *Vérité et poésie*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1964.]

- RAYNAL, Marie, *La nouvelle française de Segrais à Madame de La Fayette*, Paris, Picart, 1926. [Réédition : Genève, Slatkine, 1978.]
- REED, Pleasant Larus III, « The Integrated Short-Story Collection : Studies of a Form of Nineteenth – and Twentieth – Century Fiction ». Thèse de doctorat, Bloomington, Indiana University, 1974.
- REID, Ian, *The Short Story*, Londres, Methuen, 1971. (Coll. « Critical Idiom ».) [Réédition : New York, Barnes and Noble, 1977.]
- RICARD, François, « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2 (avril 1976), p. 113-133.
- SADE, Alphonse François, « Idées sur les romans », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961, vol. 3, p. 36-37 ; Genève, Slatkine Reprints, 1967. [Parut d'abord en 1878.]
- SARKANY, Étienne, « Forme, socialité et processus d'information : l'exemple du récit court à l'aube du xx^e siècle. Sociopoétique du récit court moderne ». Thèse de doctorat, Bordeaux, Bordeaux III, 1984.
- SCHMIDT, A.-M., « Le trésor des nouvelles françaises », *Bulletin de la Guilde du livre*, août 1951, p. 193-195.
- SEMPOUX, A., *La nouvelle*, Louvain, Breplos Turnhout, n^o 9 (1973). (Coll. « Typologie des sources du Moyen Âge ».)
- SHAW, Valerie, *The Short Story. A Critical Introduction*, New York, Longman, 1983.
- SILVERMAN, Raymond Joel, « The Short Story Composite : Forms, Functions, and Applications [Steinbeck, Anderson, Hemingway] ». Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1970.
- SMITH, Horatio E., « Balzac and the short-story », *Modern Philology*, vol. 12 (décembre 1914), p. 331-344.
- SMITH, Horatio E., « The brief-narrative art of Théophile Gautier », *Modern Philology*, vol. 14 (mars 1917), p. 647-664 [repaginé].
- SMITH, Horatio E., « The development of brief narrative in modern french literature : A statement of the problem », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 32 (1917), p. 583-597.
- SÖDERHJELM, Werner, *La nouvelle française au xv^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1910. (Coll. « Bibliothèque du xv^e siècle ».)
- SPRINGER, Mary Doyle, *Forms of the Modern Novella*, Chicago, University of Chicago Press, 1975.
- STARKIE, Walter, *Luigi Pirandello*, Londres, J. Murray, 1937.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DES ESSAIS ET ÉTUDES CRITIQUES

- STEPHENS, Martha, *The Question of Flannery O'Connor*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1973. (Coll. « Southern Literary Studies ».)
- STEVICK, Philip (dir.), *The American Short Story, 1900-1945 : A Critical History*, Boston, Twayne Publishers, 1984.
- STONE, Wilfrid, Nancy HUDDLESTONE-PARKER et Robert HOOPES, *Short Story : An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1976.
- STUDIES IN SHORT FICTION*, Newberry (Caroline du Sud), Newberry College, été 1964 et chaque année depuis.
- SUMMERS, Hollis (dir.), *Discussions of the Short Story*, Boston, Heath, 1963.
- SUMMERS, Richard (dir.), *The Craft of the Short Story*, New York, Rinehart, 1948.
- SWALES, Martin, *German Novelle*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- TALBOT, Raphaël, « Le conte littéraire canadien au XIX^e siècle ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1965.
- THOMAS, H., « La nouvelle et le conte », *Bulletin de la Guilde du livre*, octobre 1950, p. 285-287.
- TODOROV, Tzvetan, « Les hommes-récits », dans Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 78-91. (Coll. « Poétique ».)
- TYLUTKI, George Edward, « Short Fiction as Genre : An Analysis of Short Story Theory ». Thèse de doctorat, Binghamton (New York), State University of New York at Binghamton, 1984.
- VARGA, A. Kibédi, « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 18 (1966), p. 53-65.
- VAUTHIER, Simone, *Reverberations. Explorations in the Canadian Short Story*, Concord (Ontario), Anansi, 1993.
- VIEGNES, Michel, *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York/Berne/Francfort-sur-le-Main/Paris, Peter Lang, 1989. (Coll. « American University Studies ».)
- VOSS, Arthur, *The American Short Story : A Critical Survey*, Norman, University of Oklahoma Press, 1973.
- WARD, Alfred C., *Aspects of the Modern Short Story : English and American*, Folcroft (Pennsylvania), Folcroft Library Editions, 1974. [Parut d'abord en 1924.]

- WEAVER, Gordon (dir.), *The American Short Story, 1945-1980 : A Critical History*, Boston, Twayne Publishing Company, 1983.
- WEST, Ray B. Jr., *The Short Story in America. 1900-1950*, Freeport (New York), New York Books for Libraries Press, 1968. (Coll. « Essay Index Reprints ».) [Parut d'abord à Chicago, Regnery, 1956.]
- WHITFIELD, Agnès, et Jacques COTNAM (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, 1993. (Coll. « Documents »/Coll. « Dont actes », n° 10.)
- WRIGHT, Austin M., *The American Short Story in the Twenties*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. (Coll. « Poétique ».)
- ZUMTHOR, Paul, « La brièveté comme forme », dans Michelangelo PICONE, Giuseppe DI STEFANO et Pamela D. STEWART (dir.), *Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. La nouvelle*, actes du Colloque international de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 3-8. (Coll. « Bibliotheca Romanica ».)

CRITIQUE

- AUCAGNE, Olivier, « L'onde amère... ment ! La souffrance dans *De ma blessure atteint, et autres détresses* d'André Carpentier », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 101-117.
- BABBY, Ellen Reisman, « À la recherche du sens. *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* », *Voix et images*, n° 42 (vol. XIV, n° 3) (printemps 1989), p. 414-422. [Gabrielle Roy.]
- BEAUDOIN, Réjean, « Trois novellistes », *Liberté*, n° 178 (août 1988), p. 84-89. [*La mémoire à deux faces* d'Esther Croft, *Un singulier amour* de Madeleine Ferron, *Les Montréalais* d'Andrée Maillet.]
- BEAULÉ, Sophie, « *Dix nouvelles de science-fiction québécoise* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 8 (hiver 1986), p. 62-66.
- BÉLISLE, Jacques, « *Le péril amoureux* de Daniel Gagnon », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 8 (hiver 1986), p. 51-54.
- BERTHIAUME, André, « *La route d'Altamont* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 8 (hiver 1986), p. 76-77.
- BÉRUBÉ, Renald, « "L'île introuvable" d'Yves Thériault : le narrateur/ conteur comme ex-auditeur de son conte/nouvelle », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 20-35.

- BOUCHARD, Chantal, « Alain Grandbois et la nouvelle. Ce que les inédits nous apprennent », dans *Grandbois vivant*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 43-47.
- BOUCHER, Jean-Pierre, « Fragmentation et unité dans *Avant le chaos* », *Écrits du Canada français*, n° 60, 1987, p. 156-173. [Alain Grandbois.]
- BOURAOUI, Hédi, « Fantaisie, humour et suspense », *Liaison*, n° 47 (juin 1988), p. 13.
- BOURBONNAIS, Nicole, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. VII, n° 2 (hiver 1982), p. 367-384.
- BOURBONNAIS, Nicole, « Gabrielle Roy : de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », *Voix et images*, n° 46 (vol. XVI, n° 1) (automne 1990), p. 95-109.
- BRAULT, Jacques, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et images*, n° 42 (vol. XIV, n° 3) (printemps 1989), p. 387-398.
- CALLOU, Jean, et Louis PANIER, « Au sujet de l'écriture : analyse sémiotique de deux nouvelles de Gabrielle Roy », *Protée*, vol. XI, n° 3 (automne 1983), p. 58-70.
- CARPENTIER, André, « L'espace fantastique comme variété de l'espace vécu : à propos de "Stryges", nouvelle de Daniel Sernine », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 55-69.
- CHASSAY, Jean-François, « Le règne des hybrides : *La manufacture de machines* de Louis-Philippe Hébert », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 70-84.
- COSSETTE, Gilles, « Le froid et les flammes », *Lettres québécoises*, n° 25 (printemps 1982), p. 30-35. [*Nuits blanches* de Pierre Karch.]
- COSSETTE, Gilles, « Fascismes. 1. *Le surveillant* de Gaétan Brulotte [...] 2. *Le soleil des morts* de Louise Darios », *Lettres québécoises*, n° 29 (printemps 1983), p. 30-32.
- COSSETTE, Gilles, « I. *Sans cœur et sans reproche* de Monique Proulx [...] II. *Racontages* de Louis Caron », *Lettres québécoises*, n° 33 (printemps 1984), p. 45-47.
- COSSETTE, Gilles, « Points critiques. *Incidents de frontière* d'André Berthiaume [et] *De l'autre côté de la clôture* de Huguette Côté », *Lettres québécoises*, n° 38 (été 1985), p. 25-26.
- CÔTÉ, Suzanne, « Les tableaux. Marguerite Andersen, *Courts métrages et instantanés* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 32 (hiver 1992), p. 83-84.

- DANSEREAU, Estelle, « L'immigrant au risque de la perte de soi dans la nouvelle "Où iras-tu Sam Lee Wong ?" de Gabrielle Roy », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 27 (hiver 1990), p. 94-109.
- DANSEREAU, Estelle, « La séduction du lecteur dans les contes québécois des années 1970 », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 28 (juin 1990), p. 25-36.
- DAVIAU, Diane-Monique, « De deux sortes de vertiges », *Lettres québécoises*, n° 52 (hiver 1988-1989), p. 36-37. [*Vertige chez les anges* de Marc Sévigny et *Le totem* de Marguerite-A. Primeau.]
- DAVIAU, Diane-Monique, « Les grandes et les petites ambiguïtés de la vie », *Lettres québécoises*, n° 57 (printemps 1990), p. 28-29. [*L'homme qui peignait Staline* de France Théoret et *Le grand théâtre* de Madeleine Ferron.]
- DAVIAU, Diane-Monique, « Pour en finir avec l'hiver », *Lettres québécoises*, n° 61 (printemps 1991), p. 25-26. [*Portraits d'Elsa...* de Marie José Thériault et *La théorie des trois ponts* d'Émile Martel.]
- DAVIAU, Diane-Monique, « Le droit d'être unique », *Lettres québécoises*, n° 62 (été 1991), p. 21-22. [*Quoi mettre dans sa valise ?* d'Alain Roy et *Les virages d'Émir* de Louis Jolicœur.]
- DAVIAU, Diane-Monique, « Quelque chose comme les antipodes », *Lettres québécoises*, n° 63 (automne 1991), p. 32-33. [*Principe d'extorsion* de Gilles Pellerin et *L'endroit où se trouve ton âme* de Carole David.]
- DES RIVIÈRES, Marie-José, « L'émergence des écrits des femmes dans les *Écrits du Canada français 1954-1973* », *Voix et images*, n° 44 (vol. XV, n° 2) (hiver 1990), p. 269-277.
- DES RIVIÈRES, Marie-José, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, préface de Micheline Lachance, Montréal, l'Hexagone, 1992.
- DESCHAMPS, Nicole, « Les nouvelles de Grandbois comme objet transitionnel », *Urgences*, n° 24 (juillet 1989), p. 17-23.
- DORION, Gilles (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI : 1976-1980, Fides, Saint-Laurent, 1994. [Ce tome contient une introduction, une chronologie, des biographies, des bibliographies et des articles substantiels.]
- ÉMOND, Maurice, « Yves Thériault, conteur et nouvelliste », *XYZ. La revue de la nouvelle*, vol. I, n° 3 (automne 1985), p. 62-66.
- ÉMOND, Maurice, « Nouvelle [...] Pierre Karch, *Jeux de patience* », *Liaison*, n° 67 (mai 1992), p. 43.

- FISHER, Claudine (dir.), *Gaétan Brulotte. Une nouvelle écriture*, Lewiston (New York), The Edwin Mellen Press, 1992.
- FOULLADE, Claude, « Gaétan Brulotte ou l'exploration de la nouvelle », dans Irène OORE et Betty BEDNARSKI (dir.), *Le récit québécois depuis 1980, Dalhousie French Studies*, vol. XXIII (automne-hiver 1992), p. 35-42.
- FRATTA, Carla, « Techniques narratives au service de la mémoire dans *La chambre à mourir* de Maurice Henrie », dans Lise GAUVIN et FRANCA MARCATO-FALZONI (dir.), *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal/Rome, VLB éditeur/Bulzoni editore, 1992, p. 179-197.
- GAGNON, Lucie, « La mort pour seule destination. Hugues Corriveau, *Autour des gares* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 28 (novembre 1991), p. 87-89.
- GAGNON, Lucie, « L'originalité à tout prix ! Collectif, *Complicités* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 32 (hiver 1992), p. 89-90.
- GAMACHE, Chantal, « André Carpentier : écrivain ou nouvelliste ? », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 8 (hiver 1986), p. 55-60.
- GAMACHE, Chantal, « Nouvelles nouvelles d'ici », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 10 (été 1987), p. 70-73. [*Aimer, plages*, collectifs, *Le fils d'Ariane* de Micheline LaFrance, *L'envoleur de chevaux* de Marie José Thériault, *L'homme de Hong Kong* d'Hélène Rioux.]
- GARAND, Dominique, « Des contes et des nouvelles pour rêver », *Voix et images*, n° 36 (vol. XII, n° 3) (printemps 1987), p. 551-555. [*Aimer*, collectif, *L'envoleur de chevaux et autres contes* de Marie José Thériault, *Après l'Éden* de Marcel Godin.]
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. I. Roger Grenier », *Brèves*, n° 1 (mars 1981), p. 68-73.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. II. André Stil », *Brèves*, n° 2 (juin 1981), p. 88-94.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. III. Noël Delvaux », *Brèves*, n° 3 (septembre 1981), p. 34-43.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. IV. Daniel Boulanger », *Brèves*, n° 4 (décembre 1981), p. 84-92.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. V. Annie Saumont », *Brèves*, n° 5 (mars 1982), p. 51-56.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. VI. Jean-Loup Trassard », *Brèves*, n° 6 (juin 1982), p. 94-100.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. VII. Marcel Arland », *Brèves*, n° 7 (août 1982), p. 114-180.

- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. VIII. Christiane Baroche », *Brèves*, n° 8 (décembre 1982), p. 54-60.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. IX. Marcel Aymé », *Brèves*, n° 9 (mars 1983), p. 111-118.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. X. Pierre Mertens », *Brèves*, n° 10 (juillet 1983), p. 104-109.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. XI. Henri Thomas », *Brèves*, n° 11 (décembre 1983), p. 106-111.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. XII. Jacques Perret », *Brèves*, n° 13 (mai 1984), p. 70-77.
- GODENNE, René, « Le liseur de nouvelles. XIII. Jehanne Jean-Charles », *Brèves*, n° 14 (octobre 1984), p. 106-112.
- GRÉGOIRE, Claude, « Les deux côtés de la médaille. Annick Perrot-Bishop, *Les maisons de cristal* [et] Marc-André Paré, *Éclipses* » *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 29 (printemps 1992), p. 86-87.
- GRÉGOIRE, Claude, « Avec ou sans appel(s). Jean-Pierre Boucher, *Coups de fil* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 33 (printemps 1993), p. 88-89.
- HÉBERT, Pierre, « Plus ou moins », *Canadian Literature*, n° 117 (été 1988), p. 136-137. [L'Ouest en nouvelles, collectif, *Avec plus ou moins de rire* de Maurice Constantin-Weyer.]
- HESBOIS, Laure, « Schéma actantiel d'un pseudo-récit : *Le torrent* d'Anne Hébert », *Voix et images*, n° 37 (vo. XIII, n° 1) (automne 1987), p. 104-114.
- LAROCQUE, François, « Bêtes et bêtises. Jean-François Somain, *Vivre en beauté* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 24 (novembre 1990), p. 87-89.
- LAROCQUE, François, « Cinq visions du futur. Collectif, *C.I.N.Q.* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 24 (novembre 1990), p. 84-86.
- LE GRAND, Éva, « *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine* [par Michel Lord] », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 19 (août 1989), p. 81-88.
- LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, t. I : *Des origines à 1900*, 1978 ; t. II : *1900-1939*, 1980 ; t. III : *1940-1959*, 1982 ; t. IV : *1960-1969*, 1984 ; t. V : *1970-1975*, 1987. [Ces tomes contiennent une introduction, une chronologie, des biographies, des bibliographies et des articles substantiels.]

- LORD, Michel, « Entre la vie et la mort ou une délicate écriture de l'ombre et de la lumière. *Incidents de frontière* d'André Berthiaume », *XYZ. La revue de la nouvelle*, vol. I, n° 1 (printemps 1985), p. 59-66.
- LORD, Michel, « Bernard Noël, de la nouvelle au conte », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 3 (automne 1985), p. 67-71. [*Contes pour un autre œil.*]
- LORD, Michel, « *Parcours improbables* de Bertrand Bergeron », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 10 (été 1987), p. 76-78.
- LORD, Michel, « Des recettes pas si simples que ça », *Lettres québécoises*, n° 68 (hiver 1992), p. 28-29. [*Généalogies* de Roland Marquis, *Longues histoires courtes* de François Barcelo, *Saignant ou beurre noir ?*, collectif.]
- LORD, Michel, « Nouvelle. Marguerite Andersen, *Courts métrages et Instantanés* », *Liaison*, n° 67 (mai 1992), p. 42-43.
- LORD, Michel, « À la recherche de l'émotion perdue », *Lettres québécoises*, n° 67 (automne 1992), p. 29. [*Espaces à occuper* de Jean Pierre Girard.]
- LORD, Michel, « La dérive convient bien à la forme brève », *Lettres québécoises*, n° 67 (automne 1992), p. 27-28. [*Coups de fil* de Jean-Pierre Boucher, *Lettre imaginaire à la femme de mon amant* de Lori Saint-Martin.]
- LORD, Michel, « La diffraction et la réfraction », *Lettres québécoises*, n° 69 (printemps 1993), p. 29-30. [*Je reviens avec la nuit* de Gilles Pellerin, *Vol de vie* de Micheline La France.]
- LORD, Michel, « Des nouvelles de partout », *Lettres québécoises*, n° 70 (été 1993), p. 33-34. [*Nouvelles de Montréal*, collectif, *Le pont sur le temps* de Maurice Henrie, *Nécessaires* de Sylvaine Tremblay.]
- LORD, Michel, « Des morceaux en forme d'éclats pour dire le peu et le trop-plein », *Lettres québécoises*, n° 71 (automne 1993), p. 27-29. [*Détails* de Claudine Potvin, *Visa pour le réel* de Bertrand Bergeron, *La déconvenue* de Louise Cotnoir.]
- LORD, Michel, « La déchirure limpide », *Lettres québécoises*, n° 76 (hiver 1994), p. 34-35. [*Les prophètes* de Sylvain Trudel.]
- LORD, Michel, « Une écriture retorse et chatoyante », *Lettres québécoises*, n° 77 (printemps 1995), p. 26. [*Lieux de passage* de Gilles Léveillé, *N'arrêtez pas la musique* de Michel Dufour, *Dans ma grande maison folle* de Michel Dallaire.]
- LORD, Michel, « La nouvelle dans toutes ses impuretés », *Lettres québécoises*, n° 79 (automne 1995), p. 29-30. [*Écrire comme un chat* de Francine D'Amour.]

- LORD, Michel, « Québec–Ottawa. Dire le bonheur, en fragments, malgré tout », *Lettres québécoises*, n° 80 (hiver 1995), p. 31-32. [*Québec. Des écrivains dans la ville*, collectif, et *Le canon des Gobelins* de Daniel Poliquin.]
- LORD, Michel, « Le silence et la fureur. L'économie baroque de l'écriture dans *Avant le chaos* d'Alain Grandbois », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 36-54.
- LORD, Michel, « Le (dé)voilement de la douleur », *Lettres québécoises*, n° 81 (printemps 1996), p. 32-33. [*Souvenir de Daniel* de Gaston Tremblay et *Helden/Héros* de Wilhelm Schwarz.]
- LORD, Michel, « Des fragments de vie et leurs secrets », *Lettres québécoises*, n° 82 (été 1996), p. 25-26.
- LORD, Michel, « Silence, sexe et sacrilège », *Lettres québécoises*, n° 83 (automne 1996), p. 31-32. [*La savoyane* de Maurice Henrie et *Où vont les sizerins flammés en été ?* de Robert Lalonde.]
- LORD, Michel, « Un réseau de brouillages multiples : les *Contes pour un homme seul* d'Yves Thériault », dans Aurélien BOIVIN, Gilles DORION et Kenneth LANDRY (dir.), *Questions d'histoire littéraire. Mélanges offerts à Maurice Lemire*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 225-235. (Coll. « Littérature(s) ».)
- LORD, Michel, et André CARPENTIER (dir.), « Lectures de nouvelles québécoises », *Tangence*, n° 50 (mars 1996).
- MARCATO-FALZONI, Franca, « C'est la vie ! nous dit Monique Proulx dans *Sans cœur et sans reproche* », dans Lise GAUVIN et Franca MARCATO-FALZONI (dir.), *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal/Rome, VLB/Bulzoni editore, 1992, p. 117-141.
- MARINEAU, Line, et Gille de LAFONTAINE, *Adrienne Choquette, nouvelliste de l'émancipation*, Charlesbourg (Québec), Les Presses Laurentiennes, 1984.
- MESAVAGE, Ruth Mathilde, « Conceptual rhetoric and poetic language in *Le Surveillant* by Gaétan Brulotte », *Quebec Studies*, n° 3 (1985), p. 184-202.
- MICHON, Jacques, « Des nouvelles », *Voix et images*, vol. XII, n° 1 (automne 1986), p. 142-144. [*Le péril amoureux* de Daniel Gagnon, *Les petits cris* de J. Gagnon, *La cruauté des faibles* de Marcel Godin, *Miami Trip* de Marilú Mallet.]
- MONETTE, Guy, « À propos de "Bêtes et mari" de Jacques Ferron », *Voix et images*, n° 46 (vol. XVI, n° 1) (automne 1990), p. 122-127.

- MORIN, Denis, « *La reprise de Naïm Kattan* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 9 (printemps 1987), p. 64-66.
- MOSSETTO, Anna Paola, « Le voyage à Paris : un mythe dérisoire », dans Lise GAUVIN et Franca MARCATO-FALZONI (dir.), *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal/Rome, VLB éditeur/Bulzoni editore, 1992, p. 143-160.
- NORMANDEAU, Régis, « Différents parcours de la nouvelle », *Voix et images*, n° 45 (vol. XV, n° 3) (printemps 1990) p. 456-458. [*Le grand théâtre de Madeleine Ferron, L'homme qui peignait Staline de France Théoret, Aérographies*, Collectif.]
- PARADIS, Suzanne, *Adrienne Choquette lue par Suzanne Paradis. Une analyse de l'œuvre littéraire d'Adrienne Choquette*, Notre-Dame-des-Laurentides (Québec), Les Presses Laurentiennes, 1978.
- PARADIS, Suzanne, « Des "petits cris" qu'on entend de loin », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 6 (été 1986), p. 77-80. [*Les petits cris* de J. Gagnon.]
- PARÉ, François, « Cahiers bleus : voyage dans les Îles », *Liaison*, n° 42 (printemps 1987), p. 45.
- PATERSON, Janet M., « À la source de l'énigme : "Le torrent" d'Anne Hébert », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 7-19.
- PELLETIER, Francine, « L'univers du carnaval. Daniel Sernine, *Boulevard des Étoiles* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 29 (printemps 1992), p. 88-89.
- RICHARD, Eugène, « Prétentions d'écrivains. François Piazza, *Cocus & Co.* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 24 (novembre 1990), p. 86-87.
- SABOURIN, Claude, « Réservé aux inconditionnels. Esther Rochon, *Le piège à souvenirs* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 33 (printemps 1993), p. 92-94.
- SALDUCCI, Pierre, « Claude Mathieu en réédition. [...] *La mort exquise* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 25 (février 1991), p. 71-73.
- SALDUCCI, Pierre, « Étrange malaise. Collectif, *Nouvelles fraîches 7* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 27 (août 1991), p. 87-88.
- SALESSE, Michèle, « Des nouvelles de l'Ouest canadien », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 18 (mai 1989), p. 71-73. [*Le totem* de Marguerite A. Primeau.]
- SAUVÉ, Denis, « Les cauchemars d'Albert Laberge », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 118-130.

- SÉVIGNY, Marc, « *Ni le lieu ni l'heure*. L'art de la brève signé Gilles Pellerin », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 10 (été 1987), p. 79.
- SYLVESTRE, Paul-François, « *Le désert blanc* : multiples espaces, multiples vécus », *Liaison*, n° 43 (été 1987), p. 47. [Jean Éthier-Blais.]
- THÉRIAULT, Marie José, « La blanche figure de la mort », *Lettres québécoises*, n° 43 (automne 1986), p. 29-30. [*Le péril amoureux* de Daniel Gagnon.]
- THÉRIAULT, Marie José, « Les vertus de la retenue et du silence », *Lettres québécoises*, n° 46 (été 1987), p. 30-32. [*Ni le lieu ni l'heure* de Gilles Pellerin, *Le fils d'Ariane* de Micheline La France, *L'hiver au cœur* d'André Major et *Saint Cooperblack* de Roger Magini.]
- THÉRIAULT, Marie José, « Pique et pique et colégram », *Lettres québécoises*, n° 48 (hiver 1987-1988), p. 27-28. [*L'atelier imaginaire*, collectif.]
- THÉRIAULT, Marie José, « Elles et eux », *Lettres québécoises*, n° 49 (printemps 1988), p. 38-40. [*L'autre, l'une* de Suzanne Robert et Diane-Monique Daviau, *L'araignée du silence* de Louis Jolicœur et *Nouvelles de la capitale* de Daniel Poliquin.]
- THÉRIAULT, Marie José, « D'un bol à soupe, de quelques épiluchures et même d'un kangourou », *Lettres québécoises*, n° 51 (automne 1988), p. 26-27. [*La mémoire à deux faces* d'Esther Croft, *Maisons pour touristes* de Bertrand Bergeron et *Ce qui nous tient* de Gaétan Brulotte.]
- THÉRIO, Adrien, « L'essor de la nouvelle au Québec », *Lettres québécoises*, n° 43 (automne 1986), p. 28.
- THISDALE, Martin, « Le péril amoureux », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 23 (août 1990), p. 80-82. [*Destins* de Dominique Blondeau.]
- THISDALE, Martin, « La complexité des rapports humains. France Théoret, *L'homme qui peignait Staline* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 24 (novembre 1990), p. 90-91.
- THISDALE, Martin, « Jean-Yves Soucy : les ramifications du désir », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 25 (février 1991), p. 79-84.
- THISDALE, Martin, « Nouvelles insolites. Michel Dufour, *Circuit fermé* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 25 (février 1991), p. 87-88.
- THISDALE, Martin, « Qu'est-ce que la mort ? Denis Bélanger, *La vie en fuite* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 28 (novembre 1991), p. 83-84.
- THISDALE, Martin, « Qu'est-ce que l'autre ? Jean Pelchat, *Le lever du corps* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 31 (automne 1992), p. 96-97.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DES ESSAIS ET ÉTUDES CRITIQUES

- THISDALE, Martin, « Regards et jeux dans l'espace. Jean Pierre Girard, *Espaces à occuper* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 33 (printemps 1993), p. 94-96.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémiologie d'un ange. Étude de "L'Ange de Dominique" d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. V, n° 2 (hiver 1980), p. 353-363.
- VUILLEMIN-SALDUCCI, Pierre, « Les chemins de traverse du prix Adrienne-Choquette », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 21, (février 1990), p. 83-84. [*Ce que disait Alice* de Normand de Bellefeuille.]
- VUILLEMIN-SALDUCCI, Pierre, « Ailleurs l'herbe est plus verte », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 23 (août 1990), p. 76-78. [*L'espace du diable* de Jacques Renaud.]
- VUILLEMIN-SALDUCCI, Pierre, « L'avis réel de Gilles Marcotte. Gilles Marcotte, *La vie réelle* », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 25 (février 1991), p. 88-90.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.	
LE TERRITOIRE MOUVANT DE LA BRIÈVETÉ Michel Lord et André Carpentier	7
LA NOUVELLE TERROIRISTE AU QUÉBEC, 1914-1940 : UN IMAGINAIRE ET UNE ESTHÉTIQUE ENTRAVÉS PAR L'EXALTATION DE L'IDÉOLOGIE DE CONSERVATION André Carpentier	17
JEAN-AUBERT LORANGER ET SON DOUBLE Denis Sauvé	33
LE PARATEXTE LABERGIEN : LE DÉBUT DU VOYAGE Jean-Pierre Boucher	47
L'ENFERMEMENT ET LE BREF CHEZ GABRIELLE ROY, ANNE HÉBERT ET ADRIENNE CHOQUETTE Shawn Huffman	73
TRADUIRE L'ÉTRANGETÉ : DE QUELQUES NOUVELLES D'AUDE ET DE DANIEL GAGNON Agnès Whitfield	91
D'ANTÉE À PROTÉE. DES GLISSEMENTS DE LA FORME NARRATIVE BRÈVE AU QUÉBEC DE 1940 À 1990 Michel Lord	107

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DES ESSAIS
ET ÉTUDES CRITIQUES SUR LA NOUVELLE

André Carpentier, Michel Lord,
Denis Sauvé, Pascal Michelucci

BIOBIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS

JEAN-PIERRE BOUCHER

Né à Montréal en 1944, Jean-Pierre Boucher a obtenu un doctorat de 3^e cycle à l'Université de Besançon en 1970. Il a été professeur de littérature québécoise et de littérature française au Collège Loyola de Montréal (1967-1971), à l'Université de Sherbrooke (1971-1972) et, depuis 1972, il est professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Il a publié plusieurs ouvrages et articles de critique littéraire, notamment *Jacques Ferron au pays des amélanchiers* (PUM, 1973) ; *Les Contes de Jacques Ferron* (L'Aurore, 1974) ; « *Les diaboliques* » de *Barbey d'Aurevilly. Une esthétique de la dissimulation et de la provocation* (PUQ, 1976) ; *Instantanés de la condition québécoise* (HMH, 1977) ; *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur* (Fides, 1992). Il est également l'auteur d'œuvres de fiction dont *Souvenirs d'un enfant de cœur* (Libre Expression, 1981) ; *Thérèse* (Libre Expression, 1982) ; *Coups de fil* (nouvelles) (Libre Expression, 1991) ; *La vie n'est pas une sinécure* (nouvelles) (Boréal, 1995).

ANDRÉ CARPENTIER

Nouvellier, romancier et journaliste, André Carpentier a publié deux romans (*Axel et Nicholas, suivi de Mémoires d'Axel*, HMH, 1973 ; *L'aigle volera à travers le soleil*, HMH, 1978 [réédité dans BQ, 1988]), quatre recueils de nouvelles (*Rue Saint-Denis*, HMH, 1978 [réédité dans BQ, 1988] ; *Du pain des oiseaux*, VLB, 1982 [*Bread of the Birds*, trad. Michael Bullock, Ekstasis Editions, 1993] ; *De ma blessure atteint, et autres détresses*, XYZ, 1990 ; *Carnet sur la fin possible d'un monde*, XYZ, 1992) et un journal (*Journal de mille jours. Carnets 1983-1986*, XYZ et

Guérin, 1988). Plusieurs de ses nouvelles ont été traduites en anglais, en espagnol, en italien, en roumain, en chinois, en croate. Il a aussi participé à la fondation de *XYZ. La revue de la nouvelle*, dont il fait toujours partie. Il a organisé des colloques sur le fantastique et la science-fiction, de même que sur la nouvelle. Il a dirigé la publication de plusieurs collectifs thématiques de nouvelles, consacrés notamment au fantastique, à l'humour, à l'amour, à la science-fiction et à l'aventure, et d'un recueil réunissant des auteurs canadiens francophones et anglophones qui se sont traduits les uns les autres (*Voix parallèles/Parallel Voices*, XYZ et Quarry, 1993). Il est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 1986. Il travaille surtout dans les domaines conjoints de la génétique textuelle et des théories de la création littéraire, ainsi que sur les genres novellier, fantastique, sur le journal intime et les correspondances d'écrivains.

SHAWN HUFFMAN

Étudiant de 3^e cycle au Département de français de l'Université de Toronto, Shawn Huffman prépare une thèse sur le théâtre de Michel Marc Bouchard, Normand Charette et René-Daniel Dubois, intitulée « L'affect en cachot : sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement ». Il est présentement chargé de cours au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Un de ses articles, « Noirceur blanche : *Black Venus's Tale* et Jeanne Duval », paraîtra sous peu dans *Présentation et représentation* (sous la direction de Corine Renevey, aux Éditions GFA et GREF de Toronto).

MICHEL LORD

Né au Cap-de-la-Madeleine, Michel Lord a étudié au Collège Glendon de l'Université York puis à l'Université Laval où il a soutenu sa thèse de doctorat sur le récit fantastique québécois en 1990. Après avoir enseigné aux Universités Laval, d'Ottawa et York (Collège Glendon, Toronto), il est maintenant professeur de littérature québécoise au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Il a publié, chez Nuit blanche éditeur, un essai sur les premiers romans québécois, *En quête*

du roman gothique québécois (1837-1860). *Tradition littéraire et imaginaire romanesque* ([1985] 1994) et *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois* (1995), et plusieurs ouvrages collectifs en collaboration, dont deux avec Aurélien Boivin et Maurice Émond : *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)* (1992) et *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction* (1993). Il a fait paraître de nombreux articles dans diverses revues scientifiques et culturelles dont un numéro de *Tangence* intitulé « Lectures de nouvelles québécoises » (n° 50, mars 1996), qu'il a préparé avec André Carpentier. Il a tenu notamment la chronique sur le fantastique et la science-fiction dans les années 1980 à *Lettres québécoises*, où il s'occupe maintenant de la nouvelle. Il est membre du comité de rédaction des revues *Lettres québécoises* et *XYZ. La revue de la nouvelle*, et directeur adjoint de la revue *University of Toronto Quarterly*.

DENIS SAUVÉ

Né en 1967, Denis Sauvé a obtenu une Maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal où il poursuit des études de doctorat. Il a publié des nouvelles dans *Nouvelles fraîches* 5 (1989), 6 (1990) et 8 (1992) et dans *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 28 (1991) et n° 39 (1994). Il a collaboré avec André Carpentier à la rédaction d'un article sur « Le recueil de nouvelles », à paraître dans les « Archives des lettres canadiennes » (dans le tome IX, sous la direction de François Gallays et Robert Vigneault, chez Fides).

AGNÈS WHITFIELD

Née à Peterborough (Ontario) et titulaire d'un doctorat de l'Université Laval, Agnès Whitfield est professeure de traduction au Collège universitaire Glendon (Université York, Toronto). Auteure de nombreuses études sur la littérature québécoise, dont *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois* (Les Presses de l'Université Laval, 1987), elle se consacre de plus en plus à la traduction littéraire et à l'écriture. Finaliste en 1991 du Prix du Gouverneur général pour *Divine Diva*, traduction anglaise de *Venite a cantare* de Daniel

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE

Gagnon, elle publie par la suite, aux Éditions du Nordir, un premier recueil de poèmes intitulé *Ô cher Émile je t'aime ou L'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille* (Le Nordir, 1993) et, plus récemment, un récit poétique, *Où dansent les nénuphars* (Le Nordir, 1995).

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Déjà publiés

- Aurélien Boivin, Maurice Émond
et Michel Lord (dir.),* LES AILLEURS IMAGINAIRES.
LES RAPPORTS ENTRE LE FANTASTIQUE
ET LA SCIENCE-FICTION
- Aurélien Boivin, Maurice Émond
et Michel Lord,
Paul-André Bourque et al.,
Denis Carrier,* BIBLIOGRAPHIE DE LA SCIENCE-FICTION
ET DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS (1960-1985)
ÉDITER DES ŒUVRES MÉDIATIQUES
BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE D'YVES THÉRIAULT
(1940-1984)
- Roger Chamberland et
André Gaulin,
François Dumont
et Frances Fortier (dir.),
Nicole Fortin
et Jean Morency (dir.),
Dominique Hudon,* LA CHANSON QUÉBÉCOISE.
DE LA BOLDUC À AUJOURD'HUI
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE : LA RECHERCHE
EN ÉMERGENCE
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE :
LES NOUVELLES VOIX DE LA RECHERCHE
BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE ET CRITIQUE
DES ARTICLES DE REVUES
SUR LOUIS FRÉCHETTE (1863-1983)
- Félix Leclerc,
Maurice Lemire (dir.),
Michel Lord et André Carpentier,* TOUT FÉLIX EN CHANSONS
LE ROMANTISME AU CANADA
LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE.
DE LA TRADITION À L'INNOVATION
- Joseph Melançon (dir.),* LE DISCOURS DE L'UNIVERSITÉ
SUR LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
- Joseph Melançon, Nicole Fortin
et Georges Desmeules (dir.),
Joseph Melançon, Clément Moisan
et Max Roy,* LA LECTURE ET SES TRADITIONS
LE DISCOURS D'UNE DIDACTIQUE.
LA FORMATION LITTÉRAIRE DANS
L'ENSEIGNEMENT CLASSIQUE AU QUÉBEC
(1852-1967)
- Joseph Melançon et al.,* LA LITTÉRATURE AU CÉGEP (1968-1978).
LE STATUT DE LA LITTÉRATURE DANS
L'ENSEIGNEMENT COLLÉGIAL
- Louise Milot, Aurise Deschamps
et Madeleine Godin,
Louise Milot
et Fernand Roy (dir.),* LE CŒUR À L'AVENTURE
LES FIGURES DE L'ÉCRIT. RELECTURE DE
ROMANS QUÉBÉCOIS, DES *HABITS ROUGES*
AUX *FILLES DE CALEB*

*Denis Saint-Jacques, Jacques
Lemieux, Claude Martin et
Vincent Nadeau
Yolaine Tremblay,*

CES LIVRES QUE VOUS AVEZ AIMÉS.
LES BEST-SELLERS AU QUÉBEC
DE 1970 À AUJOURD'HUI
MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guéneau

Diffusion pour le Canada : Gallimard Itée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : Socadis

Diffusion pour la Suisse : Le Parnasse Diffusion
20, rue des Eaux-Vives, Genève, Suisse
Téléphone : 41.22.736.27.26 Télécopieur : 41.22.736.27.53

Diffusion pour l'Europe : Exportlivre/Librairie du Québec
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
C. P. 307, Saint-Lambert (Qc), J4P 3P8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV « L'IMPRIMEUR » INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN AVRIL 1997
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Dépôt légal, 2^e trimestre 1997
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE DE LA TRADITION À L'INNOVATION

Plongeant ses racines dans l'oralité du conte et prolongeant ses ramifications dans les formes les plus modernes, voire postmodernes, de l'écriture contemporaine, la forme narrative brève accompagne, traverse et transforme l'histoire littéraire du Québec. De l'esthétique terroiriste, qui a pétri le discours québécois dans les premières décennies du siècle, aux expériences textuelles les plus hybrides, les plus fragmentées, les plus éclatées de notre fin de siècle, les conteurs et les nouvelliers façonnent les idéologies à leur manière et tracent des voies à travers les fluctuations formelles d'un Québec qui se cherche ou qui se trouve, selon les auteurs et les époques, dans la douleur ou dans le bonheur de l'expression.

Avec des textes de Jean-Pierre Boucher • André Carpentier • Shawn Huffman • Michel Lord • Denis Sauvé • Agnès Whitfield. Comprend également une bibliographie sélective des essais et études critiques sur la nouvelle.

Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE : LUCIE CÔTÉ-SAULNIER,
TROIS TÊTES, ACRYLIQUE SUR TOILE.
PHOTO : MICHEL LAVERDIÈRE

ISBN 2-921053-69-1



9 782921 053693