

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

**Des singularités narratives comme manifestations d'une
problématisation de l'autorité narrative
chez Magini, Yergeau et Soucy
Enjeux et jeux d'écriture dans trois romans contemporains québécois**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en lettres

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M. A.)

PAR

© **MARC-ANDRÉ MARCHAND**

Juin 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

Composition du jury :

Christine PORTELANCE, présidente du jury, Université du Québec à Rimouski

Frances FORTIER, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Andrée MERCIER, examinatrice externe, Université Laval

Dépôt initial le 17 décembre 2010

Dépôt final le 29 juin 2011

À Charles Hoffen

REMERCIEMENTS

Lorsque vient le temps de trouver ses mots pour remercier ceux et celles qui ont participé de près ou de loin à la réussite d'un projet de recherche aussi prenant qu'un mémoire ou une thèse, nous devons y réfléchir longuement et parcourir ces deux années – ou ces cinq années – durant lesquelles la vie peut parfois réserver bien des surprises et ébranler le plus coriace des étudiants.

J'ai eu la chance [*sic*] de rencontrer sur le chemin de la rédaction de mon mémoire de telles épreuves, si l'on peut les appeler ainsi. Si insignifiantes ont-elles pu être, elles m'ont rendu plus serein et, sans l'aide et les réflexions de plusieurs personnes, je n'aurais probablement pas poursuivi ma croisade et ne serais pas ici en train d'écrire ces mots de remerciements – et vous ne seriez pas ici en train de les lire.

Je tiens par conséquent à remercier tout particulièrement ma directrice de recherche, Frances Fortier, pour son temps, son énergie, son humour et ses conseils. Je souhaite également remercier Christine Portelance et Andrée Mercier pour leur évaluation attentive de ce mémoire.

Évidemment, que serait des remerciements sans en adresser à ses parents ? Julio et Hélène, sérieusement, merci de votre soutien et de me manifester votre fierté à mon égard. Aggie, tu es celle qui, tous les jours, a dû endurer mes humeurs, mes joies et mes peines. Aggie, je t'aime, et je ne te remercierai jamais assez de partager ma vie. Merci aussi à mes amis qui savent toujours s'amuser, beau temps, mauvais temps.

Enfin, je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour le financement de ce mémoire.

RÉSUMÉ

Alors qu'un constat critique souligne le foisonnement narratif de l'écriture romanesque contemporaine, il appert que la littérature romanesque québécoise actuelle - nous entendons ici le roman produit dans ce que la critique a identifié comme étant « l'ère du pluralisme » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007) établie autour des années 1980 - tend à se démarquer de la production antérieure, et ce autant sur le plan générique que stylistique.

Prenant appui sur trois romans contemporains québécois - *Revoir Nevers* (2006) de Roger Magini, *Du virtuel à la romance* (1999) de Pierre Yergeau et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy -, ce mémoire s'intéresse aux singularités narratives de ces textes, notamment au double registre allographe et autographe chez Magini, à la fragmentation narrative et au découplage de la focalisation chez Yergeau ainsi qu'à la narration non-fiable chez Soucy. Par un jeu de notions théoriques - notamment l'intertextualité, la transfictionnalité, l'invraisemblance pragmatique et la focalisation -, cette étude montre également dans quelle mesure les textes en question « délèguent, problématisent, délaissent, voire abandonnent leur autorité narrative via des procédés narratifs singuliers » (10).

Mots clés : singularités narratives ; problématisation ; autorité narrative ; intertextualité ; transfictionnalité ; narration non-fiable ; roman ; contemporain ; canadien français ; québécois ; magini ; yergeau ; soucy ; revoir nevers ; du virtuel à la romance ; la petite fille qui aimait trop les allumettes.

ABSTRACT

Whereas a critical observation highlights the proliferation of narrative contemporary fiction, it seems that the current Quebec's fiction – we mean here that, novel produce which critics have identified as the "Pluralism era" (Biron, Dumont and Nardout-Lafarge, 2007) established around the 1980s – tend to stand out from the previous productions, and this both in generic's and stylistic's terms.

Building on three French Canadian's contemporary novels – *Revoir Nevers* (2006) by Roger Magini, *Du virtuel à la romance* (1999) by Pierre Yergeau and *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) by Gaetan Soucy –, this memory is about the narrative singularities of these texts, including the double allograph and autograph register in Magini, fragmentation and decoupling of narrative focalization in Yergeau, finally the unreliable narration in Soucy. By a set of theoretical concepts – including intertextuality, the transfictionnality, the improbability pragmatic and focalization – this study also shows how these texts "delegate, problematize or even give up their authority through singular narrative processes" (10).

Keywords: narrative singularities; problematization; narrative authority; intertextuality; transfictionnality; unreliable narration; focalization; novel; contemporary fiction; French Canadian (Quebec); magini; yergeau; soucy; revoir nevers; du virtuel à la romance; la petite fille qui aimait trop les allumettes.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	IX
RÉSUMÉ	XI
ABSTRACT	XIII
TABLE DES MATIÈRES.....	XV
INTRODUCTION	1
L'ère du pluralisme	1
Pour une conception pragmatique du roman	3
Pacte de lecture (<i>captatio illusionis</i>)	5
L'autorité narrative	7
Voix narrative	10
Questions de vraisemblance.....	12
Structure du mémoire	13
CHAPITRE 1 - LE DOUBLE PROCES TEXTUEL DE <i>REVOIR NEVERS</i>	17
1.1 <i>Revoir Nevers</i>	18
1.2 L'écriture de la mémoire : <i>Hiroshima mon amour</i>	20
1.3 Singularités et brouillage énonciatifs.....	21
1.4 Adéquation stylistique et effet de réel.....	24
1.5 Les frontières de la fiction.....	26
1.6 Intertextualité et transfictionnalité	31
1.7 Invraisemblances génériques et diégétiques.....	32
CHAPITRE 2 - <i>DU VIRTUEL A LA ROMANCE DE YERGEAU</i> : NARRATS ET NARRATION FRAGMENTES	37

2.1	The Unreal City : la ville-île	40
2.2	<i>Du virtuel à la romance</i> : une pluralité de points de vue.....	41
2.3	Pour une poétique yergienne : narrats et intertextualité	42
2.4	Transfictionnalité dans l'œuvre romanesque de Yergeau.....	45
2.5	1999 et sa frontière pragmatique : l'accroc de la dédicace	50
2.6	Le cas de Mélissa Bridge	52
2.7	Question de point de vue	53
2.8	Narrateur « Nous » : du point de vue représenté au point de vue asserté	56
 CHAPITRE 3 - LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES DE SOUCY : LA NARRATION INVRAISEMLABLE D'UN NARRATEUR NON- FIABLE.....		61
3.1	Une identité problématique.....	64
3.2	Une fausse ambiguïté identitaire	66
3.3	Le lecteur trompé : une autorité narrative bien existante.....	68
3.4	Croyances religieuses mises à mal	70
3.5	Un rapport au langage divergent.....	71
3.6	Le jeu des invraisemblances.....	75
 CONCLUSION.....		79
Singularités narratives.....		79
Un cadre pragmatique poreux : intertextualité et transfictionnalité		82
Quelle autorité narrative pour ces textes ?		83
 RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....		87
Corpus		87
Corpus exploratoire et complémentaire		87
Références critiques sur le roman contemporain.....		89
Références théoriques		94

INTRODUCTION

L'ère du pluralisme

Autour des années « 1980, la littérature au Québec entre dans l'ère du pluralisme¹ », soulignent d'entrée de jeu Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge dans leur *Histoire de la littérature québécoise*. En effet, cette production littéraire tente de se décentraliser par rapport à elle-même, cherchant ainsi à se différencier de ce qui définissait la littérature québécoise des années 1970. Son rapport au langage n'est pas comme celui des Gauvreau, Tremblay ou Ducharme, c'est-à-dire qu'il ne se situe plus dans la transgression, mais plutôt dans la réflexion du processus créateur. Les romanciers s'efforcent, comme le soulignent Biron *et al.*, de s'ouvrir « à des formes extra-littéraires² », favorisant de la sorte l'émergence de nouveaux genres qui s'éloignent de la production littéraire des années 1970 : la biographie imaginaire d'écrivains, le témoignage, les non fictions, etc. Les écrivains revendiquent ainsi une nouvelle littérature et, conscients de ce qui a été contesté par leurs prédécesseurs, se réclament d'une tradition romanesque qui révèle néanmoins ses limites génériques et narratives. Cette nouvelle production coïncide notamment avec l'essor de maisons d'édition qui se spécialisent dans la publication de ces formes d'écriture inédites³ – éclatement des formes, hybridité générique, écritures de l'intime, etc. –, démontrant un besoin de mettre en valeur cette différence générique. Il y a en somme dans la littérature québécoise contemporaine – tout comme dans la littérature

¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 531.

² Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, ouvr. cité, p. 534.

³ Entre 2000 et 2009 seulement, une vingtaine de maisons d'édition ont vu le jour au Québec, celles-ci valorisant des œuvres protéiformes, hybrides, multipliant entre autres les voix narratives, le mélange des genres, la réflexion sur l'écriture et pratiques intertextuelles (Aurélien Boivin (sous la dir. de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Saint-Laurent, Fides, t. VII (1981-1985), 2003, p. XXVI-XXVII).

contemporaine française⁴ – non pas des catégories fixes et définies qui nous permettraient de classer ces œuvres, mais plutôt des résonances, des similitudes qui font ressortir « l'imprécision [de leurs] frontières génériques⁵ [...] ».

Nous citons en ouverture de notre propos l'ouvrage de Biron *et al.* qui met en lumière une singularité du corpus romanesque québécois contemporain en remarquant ce jeu générique dans notre littérature, sans pour autant mettre le doigt sur les indices narratifs qui instaurent une nouvelle manière de raconter. Pour notre part, nous nous intéresserons justement à ces singularités narratives qui viennent perturber l'illusion romanesque en y révélant fréquemment les frontières fictionnelles. Un constat critique (Viart, 1999 ; Blanckeman, 2002, 2008 ; Blanckeman et Millois, 2004 ; Mercier et Fortier, 2006a, 2006b, 2010 ; Salgas, Nadaud et Schmidt, 1997 ; etc.) note des mutations de divers ordres dans le corpus contemporain, notamment en ce qui a trait au pacte romanesque et à son appartenance générique par des « jeux citationnels, de[s] pastiches virtuoses [et] de[s] réécritures savantes⁶ ». Dans le cadre de ce mémoire, nous nous proposons d'examiner ces mutations en étudiant les stratégies énonciatives d'un corpus de trois romans⁷ québécois, soit *Revoir Nevers* (2006) de Roger Magini, *Du virtuel à la romance* (1999) de Pierre Yergeau, ainsi que *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy. Notre hypothèse de travail est que leurs singularités énonciatives et narratologiques relèvent en somme d'une problématisation de leur autorité narrative. En effet, ces trois

⁴ Nicolas Xanthos note d'ailleurs que dans « la littérature contemporaine française[,] le quotidien ou l'insignifiant [...] se caractérisent [...] par une narrativité sans surprise ou presque [...] », brisant de la sorte la prémisse qui affirme que, « la fiction [...] ne vaut la peine de raconter que lorsque ce qui devait se produire n'a pas eu lieu » (Nicolas Xanthos, « Déjouer : imaginaires de la fiction romanesque dans *Les failles de l'Amérique* et *L'acquiescement* », *Intermédialités*, n° 9, printemps 2007, p. 59). Autrement dit, les écrivains contemporains – autant québécois que français – jouent avec le concept de fictionalité afin d'en exposer ses limites, ses rouages et ses fonctionnements. Le merveilleux et l'insolite font maintenant place au quotidien et au banal, tout en poussant la fiction à ses retranchements, notamment par la mise en place de singularités romanesques qui problématiseraient l'autorité narrative.

⁵ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, ouvr. cité, p. 535.

⁶ Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », dans Michèle Touret (sous la dir. de), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », t. II, p. 427.

⁷ Si cette épithète s'applique bien à *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, nous verrons que cette filiation architextuelle est loin de convenir à *Revoir Nevers* ainsi qu'à *Du virtuel à la romance*.

romans mettent en scène une pluralité de voix – de points de vue, de sphères parallèles – qui, contrairement à celles des personnages focalisés et présentés par l’œil d’un narrateur, ont leur propre entité, leur propre perception, voire leur propre autonomie. Nous pouvons dès lors voir cette pluralité de voix comme une polyphonie littéraire, ce que Todorov soulignera – à propos de la théorie dialogique et polyphonique de Bakhtine – comme étant « une *pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacun son monde*⁸ ».

Dans les lignes qui suivent, nous effectuerons un survol rapide de notre conception pragmatique du roman via des questions de vraisemblance – selon la typologie développée par Cavillac (1995) – qui minent l’illusion romanesque et peuvent problématiser en somme, l’autorité narrative de ces textes. Pour définir ce que nous entendons par autorité narrative, nous emprunterons les récents travaux de Fortier et Mercier (2006, 2010) qui proposent pour leur part une définition de l’autorité narrative dissociée de l’auteur, une autorité qui se situe non plus en une figure – à une voix forte – identifiable, mais plutôt reliée aux structures du récit de même qu’à son caractère inférentiel. Si cette partie de notre introduction n’aborde que quelques concepts généraux, nous compléterons et ajouterons au fil de notre analyse les diverses théories – comme la transfictionnalité (Saint-Gelais, 2001) et les points de vue (Rabatel, 2001, 2008) – qui nous permettront d’expliquer les singularités narratives de notre corpus.

Pour une conception pragmatique du roman

Comme mentionné précédemment, cette étude s’intéresse, d’un point de vue théorique et critique, à des questions de narrativité contemporaine, plus précisément à la problématisation de la transmission narrative qui empêche le lecteur d’adhérer pleinement au récit raconté. Nous retenons donc une conception pragmatique du roman, qui fait qu’il y a interaction entre un énonciateur et un énonciataire⁹. De surcroît, nous croyons en la

⁸ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 161 ; souligné dans le texte.

⁹ Nous entendons par « énonciateur » non pas celui qui est à l’origine de l’énonciation (Ducrot attribue plutôt cette responsabilité au locuteur), mais plutôt celui qui est garant du sens du texte, c’est-à-dire cette entité qui est responsable de la mise en action de l’énoncé et de sa cohésion. Quant au concept d’« énonciataire », nous

singularité du pacte romanesque mis en place dans ces romans qui se jouent des contrats plus ou moins implicites qui régissent cet échange. Dans son article « Genres et pragmatiques de la lecture », Canvat résume bien ce que le lectorat attend de ce type de lecture différée :

Plus qu'aucune autre, la communication littéraire se fonde sur une dissymétrie entre les positions de l'émetteur-scripteur [énonciateur] et du récepteur-lecteur [énonciataire]. En effet, à la différence de la communication orale quotidienne, la communication littéraire présente cette particularité d'être *différée* : il n'y a pas de feed-back, de réajustements automatiques, d'autorégulation. De ce fait, entre les intentions de l'émetteur-scripteur et les réactions du récepteur-lecteur, nombre de « pertes » (incompréhension, malentendu, quiproquo...) interviennent d'ordinaire, d'autant que l'émetteur-scripteur est le plus souvent absent : le texte littéraire est, comme l'a souligné Philippe Hamon, un « carrefour d'absences et de malentendus » (Hamon, 1977 : 264). En d'autres termes, il est, de toutes les formes de communication, sans doute la plus improbable. Aussi l'émetteur-scripteur fournit-il toutes les informations nécessaires pour assurer une bonne transmission de ce qu'il veut dire et, pour cela, il s'appuie sur un savoir commun et fait des hypothèses sur ce que le récepteur-lecteur pourra construire à partir de son énoncé. Cette particularité des textes littéraires impose un « surcodage compensatoire » (*ibid.*).

C'est précisément le rôle des genres littéraires d'établir des conventions qui fondent des attentes mutuelles, garantissent une certaine stabilité dans les échanges langagiers et assurent ainsi un contrôle plus strict du décodage du texte en réduisant son incertitude (S. Mailloux, 1982 : 127-139).

On retrouve cette idée dans l'expression de « contrat » ou de « pacte » de lecture utilisée par Philippe Lejeune [...] (Lejeune, 1975 : 311)¹⁰.

Retenons, enfin, que cette conception pragmatique du roman s'appuie sur le principe simple que normalement, pour que la communication littéraire puisse être efficace, il doit y avoir

entendons ici l'entité auquel le texte adresse son discours, en occurrence le lecteur. Pour plus de détails sur cette terminologie, on peut consulter Oswald Ducrot, « Chapitre IV – Structuralisme, énonciation et sémantique », dans *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 67-94 ou Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (sous la dir. de), « Énonciation », dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* [1972], Paris, Seuil, 1995, p. 603-611.

¹⁰ Karl Canvat, « Genres et pragmatique de la lecture », dans *Fabula, actualité de la recherche littéraire* [en ligne], 2007, http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture, page consultée le 22 janvier 2010.

un pacte de lecture entre un énonciateur et un énonciataire, et que cet énonciateur soit apte à transmettre un discours dans un cadre générique standard.

Pacte de lecture (*captatio illusionis*)

De la sorte, afin de découvrir la spécificité du corpus à l'étude, nous utiliserons tout d'abord le concept de *captatio illusionis* ou pacte d'illusion consentie. Si, normalement, « [l']activité romanesque repose de fait sur un contrat tacite selon lequel la relation des faits est présentée de manière à ce que le lecteur adhère à l'histoire racontée¹¹ », beaucoup de textes contemporains *jouent* avec cette relation dans leurs romans en mettant à mal cette autorité narrative qui devrait en principe s'efforcer de construire un univers cohérent et saisissable, comme le montre le corpus qui nous intéresse.

Convenons donc qu'une fiction est normalement acceptée d'emblée par le lecteur lorsque l'histoire présentée est en accord avec le pacte romanesque (*captatio illusionis*) traditionnel, c'est-à-dire racontée par un narrateur fiable dans un cadre formel conventionnel¹². En fait, comme le souligne Cavillac, pour être recevable, le pacte romanesque devrait inclure un protocole pragmatique¹³, protocole qui, comme nous le savons, a varié au fil du temps. Pensons aux adresses au lecteur du XVI^e siècle et du XVIII^e siècle, qui s'efforçaient de rendre véridiques leurs manuscrits. Montaigne et Prévost, par exemple, commencent leurs textes par des incipit très explicites en ce qui a trait au pacte de lecture, représentant ainsi deux cas qui font tout en leur pouvoir, c'est-à-dire qu'ils

¹¹ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », dans *Protée*, vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 2006, p. 139.

¹² Selon Ricœur, un récit doit former un tout cohérent où, normalement, la conclusion clôt l'objet livre et l'histoire en tant que telle : « "Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. [...] Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés" » (Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », t. I, 1983, p. 104, cité par Viviane Asselin, « S'acquitter de la convention narrative : le lecteur floué par le récit », dans Camille Deltombe et Aline Marchand (textes rassemblés par), *Cahier du CERACC*, n^o 3 : *Le lecteur, enjeu de la fiction. Actes de la journée d'étude tenue le 11 juin 2005 en Sorbonne* [en ligne], juin 2006, n. p.).

¹³ Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n^o 101, Février 1995, p. 24.

établissent explicitement les balises et les frontières d'un texte « témoin » (un texte qui rapporte les dires d'une personne jugée fiable et digne de confiance), afin de rendre crédibles et vérifiables leurs histoires. En effet, Montaigne commence ses *Essais* par : « C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ay eu nulle consideration de ton service, ny de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein¹⁴ » ; Prévost introduit pour sa part *Manon Lescaut* de cette manière : « Je suis obligé de faire remonter mon lecteur au temps de ma vie où je rencontraï pour la première fois le Chevalier Des Grieux¹⁵ », auquel le narrateur dit rapporter le récit de ce dernier. Par ailleurs, au XVII^e comme au XIX^e siècle, contrairement aux époques évoquées précédemment, ce pacte de lecture est implicite ; les auteurs s'efforcent effectivement de créer une œuvre à part entière qui ne tient pas compte – en théorie – du lecteur ou du spectateur. Ainsi, dans les tragédies de Racine par exemple, n'y a-t-il pas d'interaction ni d'adresse au spectateur, les personnages s'adressent plutôt à un destinataire invisible, soit eux-mêmes, soit un dieu ou autre. Il en va de même pour Honoré de Balzac qui, dans son « Avant-propos à la *Comédie humaine* », s'adresse non pas au lecteur directement, mais bien à un destinataire – encore une fois – invisible ; en fait, il s'adresse directement à la postérité, à un « tu » qui englobe non pas une seule personne, mais tout un ensemble à la fois. Balzac commente en effet son avant-propos en ces termes :

[l']immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui : *La Comédie humaine*. Est-ce ambitieux ? N'est-ce pas juste ? C'est ce que, l'ouvrage terminé, le public décidera¹⁶.

Mais qu'en est-il du XX^e siècle, et plus particulièrement du tournant du XXI^e siècle ? Avant de tenter une réponse à cette question, il faut comprendre que les courants littéraires

¹⁴ Michel de Montaigne, « Au lecteur », dans *Essais* [1595], Paris, Garnier Frères, 1962, p. 1.

¹⁵ Antoine François Prévost, « Première partie », dans *Manon Lescaut* [1753], présentation par Jean Sgard, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2006 [1995], p. 51.

¹⁶ Honoré de Balzac, « Avant-propos à la *Comédie humaine* », dans *La Comédie humaine. Scènes de la vie privée*, Paris, France Loisirs, t. 1, 1999, p. 25 ; l'auteur souligne.

s'opposent les uns aux autres : le classicisme s'oppose au baroque, le courant philosophique au classicisme, le romantisme au scientisme, le réalisme au romantisme, etc. Ainsi, nous nous trouvons aujourd'hui dans une époque baroque, où la transgression des règles est extrêmement populaire dans cette littérature contemporaine. Si certains mouvements ont eu une plus grande influence que d'autres, il y a eu au XX^e siècle, plusieurs courants ; révolutions formelles d'un côté, révolutions thématiques de l'autre, le siècle dernier fut le théâtre de nombreux questionnements et de remises en question. Le tournant du XXI^e siècle n'y échappe pas : les auteurs québécois entrent de plain-pied dans cette tendance « baroque » qui fait fi des conventions de lecture et d'écriture. Aujourd'hui, les pactes de lecture de l'extrême contemporain québécois ne sont pas conventionnels. Nous n'avons plus une œuvre qui met en scène un univers clos, mais bien un objet qui s'adresse directement, par sa forme, au lecteur, qui remet en question sa fiction, qui force le lecteur, finalement, à relativiser et à critiquer ce qu'il lit. L'autorité narrative de ces textes s'en trouve dès lors malmenée : qui porte le sens du texte ?

L'autorité narrative

Mais qu'entendons-nous par autorité narrative ? Si le terme « autorité » provient du latin *auctoritas* qui « désignait le pouvoir de l'*auctor*, soit le fondateur et le détenteur d'une vérité, d'un bien ou d'un pouvoir¹⁷ », l'expression « autorité narrative » conserve dans la littérature ce devoir attribué par ses racines latines, soit celui d'être garant du sens d'un texte et de transmettre à un énonciataire – un lecteur, un récepteur – un message cohérent et saisissable. Et comme le note Jouve, la fiction implique bien souvent une série de voix qui rend difficile l'identification de la figure autoritaire du texte :

Tout le problème est que, dans la fiction, le point de vue sur l'histoire est structurellement confus : d'une part, l'imbrication des sources énonciatives est

¹⁷ Patrick Guay, Frances Fortier et Paul Aron, « Autorité », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (sous la dir. de), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 36.

extrêmement complexe ; d'autre part, la hiérarchie des voix n'étant guère évidente, il est très difficile de dégager une autorité responsable de l'ensemble¹⁸.

Bien que l'autorité narrative d'un texte puisse être tributaire de la structure énonciative, de la voix narrative, du lecteur, etc.¹⁹, elle est en fait associée à la capacité du lecteur à adhérer au récit raconté via « [c]es mécanismes d'adhésion à l'histoire racontée²⁰ », ce qu'Aristote dans sa *Poétique* identifiera comme étant de l'ordre du vraisemblable : « il est clair aussi, d'après ce que nous avons dit, que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité²¹. » Autrement dit, « l'autorité d'un texte est la confiance qu'on peut lui apporter²² », si nous acceptons en tant que lecteur d'adhérer ou pas à ce qui est raconté.

Comme nous l'avons vu, si cette confiance en l'autorité d'un texte était auparavant directement associée à un protocole pragmatique qui assurait la crédibilité du texte et de l'auteur, elle est désormais perçue avec Suleiman comme une fonction interprétative qui a pour objectif d'imposer un sens au récit via une série d'indices textuels, de la parole du narrateur à celle des personnages – ou les deux ensemble²³. Nous reviendrons un peu plus

¹⁸ Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », dans Emmanuel Bouju, *et al.* (sous la dir. de), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 241.

¹⁹ Voir Frances Fortier et Andrée Mercier, « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René Audet (sous la dir. de), *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », p. 177-197 et Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : *Cinéma* de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (sous la dir. de), *Le roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 255-275.

²⁰ Frances Fortier et Andrée Mercier, « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », art. cité, p. 178.

²¹ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1969, 1451a §36, p. 41-42. Dupont-Roc et Lallot traduisent en ces termes ce passage : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » (Aristote, *La poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, 1451a §36, p. 9, soit « des événements imaginaires mais crédibles » (Frances Fortier et Andrée Mercier, « La *captatio illusionis* du roman contemporain : Makine, Dickner, Echenoz et Volodine », Journées d'étude « Le romanesque dans la littérature française contemporaine », Lille (France), Université Lille 3, 2006, f. 3 ; texte inédit).

²² Patrick Guay, Frances Fortier et Paul Aron, « Autorité », art. cité, p. 36.

²³ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1983, p. 224.

loin sur cette voix qui fait autorité, notamment dans le roman à thèse. Dans la continuité de Suleiman, Jouve s'inspire entre autres des travaux de cette dernière en soulignant l'importance de la fonction poétique d'un texte – postulant que tout texte est porteur de valeurs – et cherche l'instance à l'origine de ces valeurs. S'il affirme que cette instance peut être tout simplement le narrateur, il s'en remet néanmoins à la notion de l'auteur impliqué²⁴ de Booth et de Lintvelt pour expliquer l'origine de ce système de valeurs : « l'auteur abstrait [...] est la somme des choix d'écriture qui constituent le texte ; il est à chercher dans la forme globale de l'œuvre²⁵. »

Dans cette optique, l'autorité narrative est donc directement tributaire de la voix narrative ; seulement, nous croyons dans la perspective de Fortier et Mercier que celle-ci peut aussi être assujettie aux structures textuelles ainsi qu'à l'interprétation du lecteur, sans être de la sorte anthropomorphisée comme le soutient Jouve. Suivant la réflexion de Fortier et Mercier, nous retenons que l'autorité narrative d'un texte peut être 1) *interactive*, c'est-à-dire qu'elle établit d'abord une relation entre un énonciateur et un énonciataire ; 2) *dynamique*, c'est-à-dire qu'elle peut se retrouver dans l'ensemble des structures textuelles du roman, tout en étant *non fixée* (elle n'est pas assumée par une figure identifiable) ou *diffuse* (elle se retrouve partout dans le récit). Enfin, notons que l'autorité d'un texte narratif peut être 3) *inférentielle* lorsque le lecteur doit postuler et reconstruire cette autorité dans une démarche interprétative²⁶. Ainsi, pouvons-nous établir qu'il existe divers degrés d'autorité dans la littérature actuelle ; dans ses extrêmes, nous retrouvons d'un côté le roman à thèse dans lequel, comme le démontre Suleiman, la voix narrative fait décidément voix autoritaire²⁷, alors que d'un autre côté, des romans comme ceux à l'étude – et c'est là notre

²⁴ Booth parle plutôt d'*auteur implicite*, alors que Lintvelt préfère le terme d'*auteur abstrait*.

²⁵ Vincent Jouve, « L'autorité textuelle », dans Karl Canvat et Georges Legros (sous la dir. de), *Les valeurs dans/de la littérature*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2004, p. 92.

²⁶ Voir Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : *Cinéma* de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (sous la dir. de), *Le roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, ouvr. cité, p. 255-275.

²⁷ Suleiman affirme qu'un de leurs « [...] traits, sans doute le plus important, c'est que les romans à thèse formulent eux-mêmes, d'une façon insistante, conséquente et inambiguë, la (ou les) thèse(s) qu'ils sont censés illustrer. Dans un roman à thèse, la "bonne" interprétation de l'histoire racontée est cousue de fil rouge – elle y est inscrite de sorte que "personne ne puisse s'y tromper". Selon la formule de Michel

axe de recherche – délèguent, problématisent, délaissent, voire abandonnent leur autorité narrative via des procédés narratifs singuliers.

Voix narrative

Afin de décrire ces enjeux et jeux narratifs qui déstabilisent l'illusion référentielle et le pacte romanesque, nous allons aborder sommairement la question de la voix narrative, de l'instance narrative ainsi que celle des niveaux narratifs selon la narratologie genettienne²⁸. En tenant compte, avec la pragmatique, que le « discours narratif d'un roman est une énonciation retardée, factice, représentée, et qui ne demande qu'à être concrétisée "à nouveau"²⁹ » par un énonciataire – un lecteur –, il faut bien voir que ce discours est le fruit d'instances narratives qui laissent des traces de leur activité dans ce même discours narratif. Ces instances sont donc repérables et permettent entre autres de comprendre l'entité qui raconte et met en scène le récit romanesque : un narrateur hétérodiégétique, autodiégétique, homodiégétique, etc. ? Ce narrateur, porte-t-il une ou plusieurs voix ? Est-il l'hybridation de plusieurs discours, de plusieurs points de vue ?

Chez Bakhtine comme chez Ducrot, la voix narrative serait donc cette instance narrative qui porte le discours principal du locuteur. Selon ces théoriciens, l'origine de cette voix, de cet être, peut être « essentiellement fait de plusieurs³⁰ » ; il est donc intéressant d'envisager l'analyse des romans contemporains québécois en fonction de leurs voix narratives, celles-ci étant en soi problématisées par la mise en place d'une voix bien

Beaujour, dans un roman à thèse[.] "une autorité dans le texte – faisant écho à une autorité extérieure – interprète le sens de tout ce qui donne une satisfaction libidinale [au lecteur]". [...] Que la thèse soit conservatrice ou révolutionnaire, défendant le *statu quo* ou appelant son abolition, le roman à thèse est *en tant que genre* foncièrement autoritaire : il fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est un élément du psychisme humain ; il affirme des vérités, des valeurs absolues. S'il infantilise le lecteur, il lui offre en échange un réconfort paternel » (Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, ouvr. cité, p. 18).

²⁸ Voir à ce sujet le concept de voix chez Genette (Gérard Genette, « Chapitre 5 », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 225 à 268).

²⁹ Francis Langevin, « Enjeux et tensions lectoriales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », Rimouski / Lille (France), Université du Québec à Rimouski / Université Charles-de-Gaulle, Lille-3, thèse de doctorat, 2008, p. 31.

³⁰ Francis Langevin, « Enjeux et tensions lectoriales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », ouvr. cité, p. 35.

souvent catégorisée comme étant non apte à prendre en charge un discours narratif. Autant chez Yergeau que chez Soucy, les voix mises en scène sont singulières, car elles présentent des lacunes, soit dans leur niveau de connaissance ou dans leur éthos fictionnel. Retenons donc que les trois romans retenus pour cette recherche problématisent l'autorité narrative par une mise en scène particulière de leurs voix narratives.

Lorsque nous lisons certains romans contemporains québécois, nous nous rendons compte que les auteurs bouleversent le pacte romanesque en mettant en scène dans leurs romans des narrateurs qui détruisent ou perturbent leur propre univers narratif. En effet, si pour Genette, « tout récit est obligatoirement *diégésis* (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimésis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante³¹ », les narrateurs de nos écrivains contemporains sabotent ou jouent avec cette illusion mimétique. Toutefois, comme le mentionne Blanckeman dans son ouvrage *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, « [e]ntre la fiction d'hier et celle d'aujourd'hui, la relation de modernité ne relève pas de l'interdit mais de l'interface³². » En fait, ce que ce dernier affirme, c'est que la contemporanéité littéraire n'est plus dans la transgression systématique, mais plutôt dans la réactualisation de formes, de genres, de savoirs ; autrement dit, les romanciers – maintenant formés dans des institutions d'enseignement de haut calibre – maîtrisent la théorie littéraire au point de vouloir la pousser dans ses retranchements afin, comme le souligne Blanckeman, de provoquer un auditoire tout aussi sensible quant à ces enjeux³³.

³¹ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, « La narratologie », dans Louis Hébert (sous la dir. de), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, <http://www.signosemio.com>, page consultée le 12 mars 2009.

³² Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexa Éditeur, coll. « Critique », 2002, p. 13.

³³ Voir Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », art. cité, p. 428.

Questions de vraisemblance

Dans la continuité des récents travaux de Fortier et Mercier³⁴, nous pensons que la problématisation de l'autorité narrative des romans contemporains québécois est désignée notamment par un jeu sur les différents codes de vraisemblance narrative, telle que l'abordent McIntosh (2002) et Cavillac (1995). En effet, McIntosh affirme que le « discours d'autorité ne découle pas, à strictement parler, du caractère véridique ou mensonger de la narration, mais de la nécessité de persuader[le] récit [devant] être absolument cohérent pour ne pas laisser place au moindre doute³⁵. » Qu'en est-il de cette figure du narrateur dans le roman contemporain ; comment le récit présente-t-il ses actes élocutoires ? Il y a donc cohérence lorsque les codes de vraisemblance (empirique, diégétique, générique et pragmatique³⁶) établis ne sont pas problématiques. En effet, selon Cavillac, un narrateur doit :

justifier [s]a performance narrative au nom du principe que l'on ne peut rapporter que des choses que l'on a apprises, en un mot, assurer au récit une *vraisemblance pragmatique*, qui ne se confond ni avec la *vraisemblance empirique* des énoncés, ni avec leur *vraisemblance diégétique*. Alors que la deuxième porte sur la conformité à l'expérience commune, mesurée à l'aune de la raison et/ou de l'opinion, et la troisième sur la cohérence de la mise en intrigue, la première concerne la fictivité de l'acte de narration : mode d'information du narrateur, circonstances de l'énonciation. Celle-ci entretient avec les deux autres des rapports fort variables selon les époques et les types de récits considérés³⁷.

C'est donc en regard du respect ou pas des codes de vraisemblance que nous tenterons de répondre à ce type d'interrogation concernant nos trois romans contemporains québécois.

³⁴ Voir Frances Fortier et Andrée Mercier, « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », art. cité, p. 179.

³⁵ Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 153.

³⁶ La *vraisemblance empirique* concerne la cohésion entre l'univers présenté et notre connaissance (ou représentation) du monde empirique ; la *vraisemblance diégétique* porte sur la cohérence de l'intrigue ; la *vraisemblance générique* relève des codes génériques du roman ; la *vraisemblance pragmatique* se rapporte quant à elle aux circonstances de l'énonciation.

³⁷ Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », art. cité, p. 24 ; l'auteure souligne.

Structure du mémoire

Pour notre premier chapitre, nous analyserons le double procès textuel de *Revoir Nevers* de Magini. Alors que le récit raconte le voyage d'un journaliste à la recherche de l'inspiration pour la rédaction d'un article sur l'anniversaire de la tragédie de Hiroshima – le premier procès textuel –, il y a utilisation d'une double narration qui intervient à tour de rôle dans la diégèse. Cette dichotomie narrative n'est pas sans rappeler l'intertextualité prégnante qui unit *Revoir Nevers* au scénario de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, dichotomie qui consiste justement à séparer la narration extra-hétérodiégétique (la partie scénarique du roman) de la narration autodiégétique (le second procès textuel). Si ces deux narrations sont à priori indépendantes, c'est-à-dire qu'elles ne *semblent* pas communiquer ensemble hormis via leurs redondances diégétiques, elles provoquent un effet assez troublant chez le lecteur : pourquoi raconter les mêmes événements dans une narration fragmentée, où chaque segment extra-hétérodiégétique présenté entre crochets est suivi d'un segment en narration autodiégétique ? Elles finiront pourtant par se compléter l'une et l'autre au fil de la lecture ; nous devons dès lors considérer les deux narrations, alors qu'une lecture indépendante de l'une comme de l'autre était possible dans les premières pages du roman. Il y a donc clairement un jeu avec la voix narrative produisant des effets saisissants de lecture qui viennent assurément problématiser l'autorité narrative de ce texte.

Par la suite, nous nous attarderons dans notre deuxième chapitre à la poétique contradictoire d'un texte qui se replie sur lui-même via la forme narrative du narrat, tout en effectuant une autoréflexivité de sa propre fiction d'un côté, et qui sort de son cadre fictionnel de l'autre. S'il y a un effet d'invraisemblance pragmatique dans le roman de Magini par sa double narration, *Du virtuel à la romance* de Yergeau nous plonge pour sa part dans un univers diégétique problématique en soi. En effet, les différents personnages se retrouvent dans la ville-île, lieu en partie condamné par les autorités civiles en raison de la présence de reptiles géants qui ont décidé d'y élire domicile. C'est moins cette situation diégétique relativement invraisemblable qui retiendra notre attention que la multiplication des focalisations ; nous découvrons rapidement ce lieu étrange par le regard de plusieurs

personnages qui ne se rencontreront qu'inconsciemment ou involontairement dans le récit, selon la théorie des sphères parallèles développée par Yergeau lui-même, théorie « selon laquelle différents mondes se déploient à l'intérieur d'un même espace sans pourtant jamais se rencontrer³⁸ », mais que nous – lecteur – savons qu'ils cohabitent et s'entrecroisent continuellement. L'autorité narrative d'un tel récit semble dès lors déléguée au lecteur plutôt qu'à un narrateur extra-hétérodiégétique, par exemple. Il y a donc invraisemblance empirique – par la présence de ces Godzilla québécois – ainsi qu'une focalisation narratoriale partagée.

Enfin, notre troisième chapitre s'intéressera à *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Soucy qui présente une narration non fiable via un narrateur qui ne semble pas posséder les qualités requises pour raconter ce récit. En effet, comme le souligne Cavillac, un narrateur fiable doit « être tenu pour véridique (adhérant à son propre discours et digne de foi) et compétent (cohérent dans sa relation des faits)³⁹ » ; or, c'est tout l'inverse qui se produit dans ce roman. Venant d'enterrer leur père, deux enfants sont laissés pour seuls sur le riche domaine familial laissé lui aussi à l'abandon suite à un tragique – et énigmatique – événement. C'est le cadet des deux fils du comte Soissons de Coëtherlant qui prend en charge la narration de cette histoire rocambolesque, sauf qu'il amène au fil de sa narration une série de questionnements quant à son identité ainsi qu'à sa crédibilité. Si d'office, nous sommes amenés à croire les propos d'un narrateur, nous demeurons sceptiques quant à certains événements diégétiques. De surcroît, puisque le point de vue de ce narrateur est en fait confronté à celui de son frère ainsi qu'à ceux des habitants du village voisin, il sera dès lors isolé via moult indices textuels qui contrediront ses affirmations. Il y a une fois de plus discordance entre les points de vue qui amènent inévitablement une remise en question de l'autorité narrative de ce texte.

³⁸ Pierre Yergeau, *Tu attends la neige, Léonard ?*, Québec, L'instant même, p. 85. Yergeau développe sa théorie des mondes étanches, des *sphères parallèles*, comme l'a d'ailleurs remarqué Bertrand Gervais. Voir Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : 1999 et la théorie des sphères parallèles », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1 (94), 2006, p. 117-132.

³⁹ Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », art. cité, p. 25-26.

À la lecture de ces trois romans, nous pouvons affirmer qu'ils usent de stratégies d'in vraisemblance qui permettent d'émettre l'hypothèse que ces invraisemblances, combinées à leurs singularités narratives, contribuent à problématiser leur autorité narrative. S'il semble évident que les auteurs contemporains québécois maîtrisent le processus créateur et réfléchissent sur ses enjeux, qu'en est-il de leur traitement du réel ? Comment le lecteur réagit-il à cette forme d'écriture qui problématise l'illusion narrative ? Autrement dit, par quels moyens le narrateur brouille-t-il les repères textuels, temporels et spatiaux dans des textes qui déconstruisent leur propre univers fictionnel ?

L'un des moyens privilégiés pour l'étude de ces romans est l'application de certaines notions de la narratologie post-classique⁴⁰. En effet, l'une des caractéristiques des romans contemporains québécois consiste en leur singularité narratologique, celle-ci permettant ainsi de perturber l'horizon d'attente des nouveaux lecteurs, car comme l'affirme Dominique Rabaté, « [ce] public [est] formé très tôt à certains codes narratifs, à des effets dramatiques, à l'imaginaire d'un mode de fiction, [il] est ainsi conditionné à un horizon d'attente de plus en plus balisé⁴¹. » Si, normalement, la cohérence est une caractéristique recherchée par le lectorat, et qu'une « [...] œuvre est jugée cohérente si elle est conforme aux attentes liées

⁴⁰ Pour Gerald Prince, « [l]a narratologie post-classique pose les questions que posait la narratologie classique : qu'est-ce qu'un récit (au contraire d'un non-récit) ? en quoi consiste la narrativité ? Et aussi qu'est-ce qui l'accroît ou la diminue, qu'est-ce qui en influence la nature et le degré ou même qu'est-ce qui fait qu'un récit soit racontable ? Mais elle pose également d'autres questions : sur le rapport entre structure narrative et forme sémiotique, sur leur interaction avec l'encyclopédie (la connaissance du monde), sur la fonction et non pas seulement le fonctionnement du récit, sur ce que tel ou tel récit signifie et non pas seulement sur la façon dont tout récit signifie, sur la dynamique de la narration, le récit comme processus ou production et non pas simplement comme produit, sur l'influence du contexte et des moyens d'expression, sur le rôle du récepteur, sur l'histoire du récit autant que son système, les récits dans leur diachronie autant que dans leur synchronie, et ainsi de suite » (Gerald Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica* [en ligne], www.vox-poetica.org/t/prince06.html, page consultée le 13 novembre 2009). Il souligne par ailleurs que « [g]énéralement parlant, au moyen de nouveaux instruments, de corpus élargis et d'inflexions originales, la narratologie post-classique [...] encourage à identifier ou à (ré)examiner différents aspects du récit et à les (re)définir et les (re)configurer » (Gerald Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique », art. cité). Moins dans le rejet que dans la continuation naturelle de la narratologie classique, la narratologie post-classique met à profit différents champs de recherche tels que la pragmatique – auquel nous aurons recours pour ce mémoire –, les sciences cognitives (narratologie cognitive), la philosophie (narratologie éthique) et la rhétorique (narratologie rhétorique), etc.

⁴¹ Dominique Rabaté, « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (sous la dir. de), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2004, p. 37.

aux conventions propres aux genres littéraires⁴² », c'est justement en détruisant la cohérence de leurs œuvres que les romanciers et écrivains contemporains jouent avec les codes narratifs et génériques afin de se démarquer de l'ensemble de la production littéraire. Réactualiser et appliquer les avancées de la narratologie à ces romans nous permet, certes, d'identifier les mécanismes narratifs de ces nouveaux romans, mais, et surtout, d'établir les enjeux de cette littérature en devenir.

⁴² Raphaël Baroni, « Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de *La forme de l'épée* de J. L. Borges », *Vox Poetica* [en ligne], 24 avril 2006, <http://www.vox-poetica.org/t/baronibluff.html>, page consultée le 12 décembre 2009.

CHAPITRE 1

LE DOUBLE PROCÈS TEXTUEL DE *REVOIR NEVERS*

« L'œil déchiffre des époques continues, des temps différents, non pas une mais des pyramides qui se sont succédé là, une par-dessus l'autre, la plus importante écrasante toutes les autres, autorité sur autorité, pouvoir sur pouvoir, atrocité sur atrocité. »
Roger Magini, *Revoir Nevers*, p. 52.

Comme le souligne Blanckeman à propos de la littérature contemporaine française, nous ne pouvons plus aborder de façon globale ce type de production littéraire « qui résiste plus que jamais à la mise en ordre et fuit l'esprit de catégorie. Il existe en simultanée différents types de productions ; différents rythmes de création, des plus expérimentaux aux plus conservateurs [...] : ces différences accumulées compromettent l'idée de littérature pensée comme totalité unitaire¹. » Dans la littérature romanesque québécoise contemporaine, ce constat s'applique tout autant, ce refus de catégorisation s'expliquant entre autres par une utilisation importante de l'invraisemblance diégétique et empirique qui perturbe le pacte romanesque ou encore par une problématisation de l'identité et de l'autorité de l'instance narrative ; les œuvres contemporaines québécoises créent des récits hybrides qui relèvent tantôt des codes génériques du roman, tantôt de ceux des recueils narratifs, n'hésitant de surcroît aucunement à transgresser les frontières de la fiction. Dans le cadre de ce chapitre, nous nous attarderons à l'œuvre d'un de ces auteurs contemporains, soit Roger Magini ; publiés depuis les années 1970, ses textes littéraires ne seront étudiés par la critique universitaire qu'à partir des années 1990, soit avec la publication aux Herbes rouges d'*Un homme défait* (1995) qui, comme plusieurs romans publiés après 1980, exacerbe le « "projet démonstratif" de la fiction² ». En fait, si les romans de Magini sont

¹ Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », dans Michèle Touret (sous la dir. de), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, ouvr. cité, p. 425.

² Robert Dion, « Aspects non narratifs du roman québécois des décennies 1980 et 1990 (Bessette, Robin, Martel, Micone, Monette) », dans René Audet et Andrée Mercier (sous la dir. de), *La narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. I (La littérature et ses enjeux narratifs), 2004, p. 138.

reconnus notamment pour leur « structuration intertextuelle »³, *Revoir Nevers* (2006) – l'objet d'étude principal de ce chapitre – participe de plain-pied à cette tendance diégétique en construisant notamment son récit à partir de *Hiroshima mon amour* (1960) de Marguerite Duras. Cette intertextualité, voire cette appropriation de l'écriture cinématographique (scénarique) par le romanesque, est d'emblée revendiquée dans le roman dès l'exergue⁴ qui fait une référence très explicite à l'œuvre en question, ainsi que par un travail éditorial – qui ne semble pas appartenir à l'univers fictionnel – mis en scène par l'instance narrative responsable de la diégèse.

1.1 *Revoir Nevers*

Revoir Nevers est en fait le récit d'un journaliste parisien voyageant à Cholula – officiellement Cholula de Rivadavia –, ville mexicaine réputée pour sa Grande Pyramide et ses nombreuses églises, ainsi que par le poids important de son histoire. Ce roman présente donc l'errance de cet homme absorbé par sa réflexion dans une ville où les gestes et les habitudes de ses citadins semblent avoir pour effet de ralentir le temps, « attentif à ces choses de la vie ordinaire qu'en d'autres lieux [il] n'aurai[t] jamais remarquées » (RN, p. 19), où chaque instant deviendra son « rendez-vous avec l'Histoire » (RN, p. 16). En effet, devant écrire un article commémoratif sur le sixième anniversaire d'Hiroshima, il choisit aléatoirement une ville au Mexique et décide de s'y retirer pour un séjour de dix jours. Or, si ce choix semble banal, ressemblant à un endroit idyllique pour y rédiger son papier, il représente dans les faits un parallèle important avec l'hécatombe de Hiroshima ;

³ Frances Fortier étudie notamment *Un homme défait* de Magini selon ce point de vue, affirmant que cette structuration intertextuelle renvoie à l'ambiguïté du manuscrit ancien, ce dernier venant « en quelque sorte authentifier la fiction ». Le texte est de la sorte soutenu d'une part par l'intertextualité ainsi que, d'autre part, par le monde empirique auquel est associé cette filiation (culture, époque, etc.). Voir Frances Fortier, « Le roman mimétique à la lumière de l'invraisemblable », *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* [en ligne], Québec, Université Laval, n° 2 (*Vraisemblance et fictions contemporaines. Une nouvelle adhésion pour les héritiers du soupçon*), 2009, n. p., <http://tempszero.contemporain.info/document480>, page consultée le 9 septembre 2010.

⁴ Par ailleurs, précédant l'exergue, une dédicace est insérée : « À Fanny, Fabrice et Manuel, Puissent-ils garder les yeux toujours ouverts » (Roger Magini, *Revoir Nevers*, Montréal, Pleine Lune, coll. « Plume », 2006, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe RN, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.). Si la dédicace fait partie du monde empirique dans *Revoir Nevers*, nous verrons que ce n'est pas le cas dans *Du virtuel à la romance* de Pierre Yergeau.

Cholula – la Ciudad Sagrada de son nom préhispanique – a en effet été le théâtre en 1519 des massacres de Hernán Cortés : « [j]eunes filles vierges, édiles, grands prêtres, commerçants et artisans, tous furent passés au fil de l'épée, violés, égorgés dans les rues de la ville, brûlés vifs sur les bûchers, [...] trois mille mort, en deux heures, *Ces chiffres sont officiels* » (RN, p. 33 ; souligné dans le texte). Dans cette ville tristement historique, l'homme observe passivement cette quotidienneté mexicaine, tentant « de reconstruire le passé à partir de [s]es souvenirs » (RN, p. 22). *Capuccino* et cigarettes se succèdent alors qu'il réfléchit à ces visages défigurés, à ces corps calcinés, entouré de cette vie pourtant tranquille, ces habitants inconscients des horreurs passées et futures, ce policier en treillis bleu marine et casquette de joueur de base-ball, cet adolescent aux panamas, ces femmes autour de la fontaine, ce garçon de café, ces écoliers et leur maîtresse, etc. Heure après heure, cigarette après cigarette, le narrateur de *Revoir Nevers* contemple le présent de Cholula et voit tous ses conflits contemporains, du Congo au Soudan, en passant par l'Irak et la Bosnie, qui tomberont – comme Hiroshima et les massacres de Cholula – dans « *l'horreur de l'oubli* » (RN, p. 54 ; souligné dans le texte). Projeté dans une intrigue énigmatique où plusieurs passages soulignent le caractère mythique de la quête, le lecteur est confronté aux mêmes interrogations que celles du protagoniste : comment vivre et apprécier cette vie, si elle est constamment ponctuée de massacres sanglants et d'horreurs que la mémoire humaine s'empresse d'oublier ?

Comme nous l'avons mentionné précédemment, alors que le récit réutilise plusieurs lignes et phrases du scénario de Marguerite Dumas, *Hiroshima mon amour*, le narrateur se compare pour sa part à quelques reprises au héros de *La Femme des sables* (1962) – Niki Jumpei – d'Abé Kôbô. Cette intertextualité se présente tout au long du roman, mais comme elle se trouve en majeure partie dans la narration autodiégétique, nous l'aborderons un peu plus loin. En effet, l'élément narratif qui rend l'écriture de ce roman si singulière est cette double narration, l'une extra-hétérodiégétique, l'autre autodiégétique qui interviennent à

tour de rôle⁵. Or, si ces deux narrations *semblent* indépendantes, c'est-à-dire que nous pourrions lire le premier récit comme étant le scénario du second, toutes deux permettent une lecture indépendante d'un même récit, provoquant de la sorte un effet assez troublant chez le lecteur : pourquoi présenter les matériaux bruts d'un récit, son « *work in progress* », alors qu'il sera exposé en version définitive quelques lignes plus loin ? Certes, ces deux régimes narratifs présentent des analogies entre eux, notamment en regard du protagoniste – l'homme, le journaliste, le témoin, l'observateur⁶ – et de sa quête – le fait d'établir un procès textuel et de le réaliser –, mais ils révéleront en somme non pas leur adéquation diégétique, mais plutôt leur complémentarité puisqu'ils finiront, nous le verrons plus tard, par s'unir diégétiquement en se scindant les données diégétiques.

1.2 L'écriture de la mémoire : *Hiroshima mon amour*

Quant au projet scénarique de Marguerite Duras, bien que ce dernier soit un hymne à la paix ainsi qu'à l'amour, il effectue en fait une dialectique sur la mémoire et l'oubli, « le thème de la mémoire [devenant] le fil conducteur [qui relie] les cinq parties du scénario⁷ ». Racontant la passion amoureuse de deux amants, soit d'une actrice française – appelée « Elle » – originaire de Nevers, et d'un architecte japonais – appelé « Lui » –, *Hiroshima mon amour* insiste sur le devoir de la mémoire qui ne doit pas oublier les atrocités subies durant la Seconde Guerre mondiale, et ce, autant par cette Neversoise reconnue coupable d'amour envers un soldat allemand⁸, que par ce Japonais témoin des effets de la première bombe atomique. Alors que l'héroïne est en visite à Hiroshima pour y tourner un film sur la paix, les deux amants passeront énormément de temps dans une chambre d'hôtel – tout

⁵ Précisons que cette dichotomie est affirmée par des marques typographiques qui identifient clairement ces deux régimes narratifs ; apparaissant alternativement, la narration extra-hétérodiégétique est entre crochets ([]) dans le texte, et séparée spatialement de la narration autodiégétique.

⁶ Si c'est le syntagme « l'homme » qui est le plus souvent utilisé par le narrateur extra-hétérodiégétique pour identifier le narrateur autodiégétique, d'autres termes sont employés afin de décrire sa qualité de témoin vis-à-vis du présent – et du passé – : « l'observateur » (RN, p. 17, 45, 57 et 66) ainsi que le « contemplateur immobile et impuissant » (RN, p. 31). Nous mettons à profit par ailleurs les termes « témoin » et « journaliste », puisque le contexte diégétique permet de les utiliser sans qu'ils soient directement affichés dans la diégèse de *Revoir Nevers*.

⁷ Magali Blein, « Poétique de la mémoire dans *Hiroshima mon amour* », Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, 2007, p. 29.

⁸ Elle sera en fait tondue et humiliée publiquement.

comme le protagoniste du roman de Magini –, pris entre la passion du présent et les horreurs du passé. Reprenant les propos de Pingaud, Blein souligne cette « confusion temporelle basée sur l'entremêlement de deux présents, l'un objectif et l'autre subjectif. Le temps objectif serait celui du passé dont on a connaissance et qui est explicatif, alors que le temps subjectif serait celui du présent dont on a conscience relevant de la perception, donc de la mémoire⁹. » Par ces caractéristiques diégétiques, le parallèle entre ces deux œuvres devient évident ; en plus de revendiquer dès son titre une intertextualité à l'œuvre de Marguerite Duras, le texte de Magini insiste sur deux aspects diégétiques présents dans *Hiroshima mon amour*, soit le lieu – par la nomination de la ville française Nevers –, ainsi que l'importance du souvenir par l'utilisation du verbe « revoir » qui sera le leitmotiv de l'homme, soit le fait de revisiter le passé afin de pouvoir en rendre compte dans son article. Dans les deux cas, nous avons un texte qui réfléchit sur l'importance du souvenir en tant que mémoire collective et individuelle qui devrait apprendre des horreurs passées afin d'éviter de les répéter. *Revoir Nevers*, nous l'aborderons un peu plus loin, réutilise en somme nombre d'éléments diégétiques et narratifs qui établissent un lien intertextuel entre ces deux textes.

1.3 Singularités et brouillage énonciatifs

Il y a donc dans *Revoir Nevers* deux voix narratives qui se partagent la narration du récit. Textuellement et diégétiquement parlant, il appert que la première chapeaute la seconde, d'une part par l'utilisation du conditionnel présent comme temps narratif qui démontre l'antériorité du projet d'écriture, d'autre part par son souci d'effet de lecture chez le lecteur et la mise en scène des éléments diégétiques (l'homme et ses impressions) qui seront présents dans la narration autodiégétique :

[Le livre commencerait par des considérations sur le temps. Le lecteur devrait imaginer les angoisses que l'homme éprouve lorsqu'il considère les multiples facettes du temps : un sentiment d'incomplétude et d'abattement, de défaite. [...] Il est inutile d'insister sur l'arrivée des voyageurs dans une grande aérogare. Scènes de foules habituelles. Odeurs.] (RV, p. 13)

⁹ Magali Blein, « Poétique de la mémoire dans *Hiroshima mon amour* », ouvr. cité, p. 30.

J'ai toujours détesté le temps, le temps qui dure et ses petites atrocités : ils sont ma hantise de chaque jour. [...] L'avion s'est posé en tanguant sur la piste, [...] j'ai avisé la sortie de l'aéroport et pressé le pas vers la gare routière. Il était dix-neuf heures, le vent soulevait des lambeaux de papiers sales, [...] émanations d'essence et odeurs de *churros** brûlés, bref, l'accueil était presque parfait (RV, p. 13-15 ; souligné dans le texte).

Cet extrait est parlant quant à la problématique narrative engendrée par cette dichotomie : pourquoi exposer dans la narration extra-hétérodiégétique un projet d'écriture qui sera textualisé quelques lignes plus loin ? Pourquoi ce roman duplique-t-il les informations diégétiques qui, en somme, viendront nuire à l'illusion référentielle du récit autobiographique ? En fait, en plus d'effectuer une référence directe à l'œuvre de Duras par cette écriture scénarique extra-hétérodiégétique, cette redondance diégétique – cette écriture de la mémoire – ne fait qu'accentuer le questionnement soutenu tout au long du roman : comment rendre compte par écrit des horreurs passées, présentes et futures ?

Si nous pouvons établir dès l'incipit du roman une certaine relation narrative hiérarchique – notamment par l'antériorité de la narration extra-hétérodiégétique –, la frontière pourtant bien établie entre les deux régimes narratifs se dissout au fil de notre lecture au profit de la diégèse qui se construit dès lors à partir de ces deux temps ; ils seront à ce moment inséparables diégétiquement et pragmatiquement. Cet entremêlement commence dès la page 26 où la narration extra-hétérodiégétique insiste sur la description de l'ambiance (notamment des habitants et du climat) entourant l'homme à la terrasse du café, alors que dans la narration autodiégétique, nous nous retrouvons dans les pensées de l'homme qui prend conscience d'une part des horreurs actuelles à travers le monde via les nouvelles d'un quotidien mexicain (Serbie, Croatie, Bosnie, Albanie, etc.) et réfléchit d'autre part à celles du passé (Irak, Cambodge, Hiroshima, etc.) :

[Au début de l'après-midi le soleil a abandonné en partie le *zócalo* et a poursuivi son périple derrière le portal, la circulation s'est faite rare, atmosphère moite. [...] Solitude.] (RN, p. 26-27).

J'ai déplié le journal que m'a apporté le garçon de café [...]. Que l'homme est minuscule et la bêtise universelle. À Phnom Penh le Mékong charrie des jonques pleines de crânes extatiques, sous le pont Mirabeau tournent en rond les dépouilles

des Algériens égorgés, [...] Plaza de Mayo les mères des disparus argentins sont aphones, [...] quels spectres nous raconteront leurs jours de torture, leurs nuits de torture, leur fosse commune [...] (RN, p. 29).

Alors que ces deux régimes narratifs étaient indépendants au début du roman, ils deviennent lentement indissociables l'un de l'autre au point où une lecture indépendante de la narration autodiégétique devient impossible ; le récit se construit non pas uniquement à partir de la narration extra-hétérodiégétique, mais bien à partir de leur complémentarité diégétique respective. Certes, si les analogies entre ceux-ci sont bien palpables et identifiables – dans les deux cas, nous voyons un homme lire son journal et fumer ses cigarettes sur cette terrasse –, certaines informations diégétiques ne seront pourtant pas présentées dans les deux régimes narratifs. Cet entremêlement diégétique est repérable notamment par leur temporalité respective qui, comme le souligne le texte, s'estompe pour ne former qu'une seule et unique ligne temporelle : « [l]a distance (entre l'oubli d'Hiroshima et le moment présent, à Cholula) s'amenuise [...]. L'homme ne sait plus où situer sa mémoire, dans le passé ou le présent » (RN, p. 31). D'ailleurs, ce passage de l'un à l'autre, du passé au présent, se matérialise lorsque l'homme visite la pyramide dédiée à Quetzalcoatl ; en effet, si la traversée du tunnel se passe uniquement dans la narration extra-hétérodiégétique – les strates de pierres devenant prétexte à réfléchir sur les horreurs du passé, « [l]'œil déchiffre[ant] des époques continues, des temps différents, non pas une mais des pyramides qui se sont succédé là, une par-dessus l'autre, la plus importante écrasante toutes les autres, autorité sur autorité, pouvoir sur pouvoir, atrocité sur atrocité » (RN, p. 52) –, ce n'est que dans la narration autodiégétique que l'homme atteindra l'extrémité du tunnel et le présent de Cholula avec ses nombreux touristes. Plutôt que de présenter les mêmes informations diégétiques, ils finissent par se compléter, ce qui perturbe en somme le pacte romanesque établi en début de lecture : ce dernier évolue et modifie notre lecture du roman. Et puisqu'elle fait entièrement partie de la fiction romanesque, l'instance narrative responsable de la cohésion de la diégèse n'est donc pas uniquement présente dans la narration extra-hétérodiégétique, mais bien dans les deux régimes narratifs ; nous croyons donc que cette autorité se retrouve non pas dans une seule instance narrative, mais dans la structure dichotomique du roman, et que cet élément évolue au fur et à mesure que les deux

régimes narratifs se complètent diégétiquement. Autrement dit, ce serait donc la structure énonciative qui problématiserait l'autorité narrative du roman en la scindant en deux parties, ainsi qu'en déléguant au lecteur le rôle de construire le récit de *Revoir Nevers* à partir de ce partage diégétique.

1.4 Adéquation stylistique et effet de réel

A priori, la narration extra-hétérodiégétique semble détenir la pleine autorité sur l'ensemble du récit, la narration autodiégétique devenant en quelque sorte le métarécit de la première. Seulement, soutenir cette affirmation réduirait la portée réelle du texte maginien. En effet, si les deux univers narratifs paraissent indépendants dans les premières pages du roman, rapidement, ils deviendront inséparables l'un de l'autre ; non seulement seront-ils complémentaires quant aux informations diégétiques narrées, mais aussi et surtout dans leur adéquation stylistique. En fait, la fiction de *Revoir Nevers* nous permet d'identifier au moins deux marques textuelles qui révèlent une similitude stylistique et esthétique entre les deux régimes narratifs : à deux moments différents, tous deux utilisent l'anaphore afin d'accentuer la portée et la valeur intrinsèque de cette répétition. D'une part, il y a la réitération à sept reprises du syntagme « Silence d'un homme »¹⁰ dans la narration extra-hétérodiégétique, ainsi que celle à trois reprises du syntagme « Jamais plus »¹¹ dans la narration autodiégétique :

[*Silence d'un homme* qui évolue dans l'obscurité presque totale. [...]
Silence absolu d'un homme qui connaît ses limites, ses illusions. [...]
Mutisme d'un homme que plus rien n'étonne. [...]
Silence d'un homme que les conflits plongent dans l'infini, l'indécis. [...]
Silence d'un homme dont la conscience était jadis sereine [...].

¹⁰ Sur ces sept répétitions, il y a quelques variations, dont le remplacement du substantif « silence » par « mutisme ».

¹¹ Il y a trois autres occurrences de ce syntagme dans la diégèse, mais utilisé sans une volonté rhétorique : « Hiroshima, Hiroshima. *Jamais...*, *jamais plus. Enfin.* » (RN, p. 51 ; souligné dans le texte) ; « Je ne voulais surtout pas d'un article passe-partout, [...] – un rappel historique des événements, le contexte international, [...] enfin une conclusion déprimante, du type "Jamais plus" » (RN, p. 60), ainsi que : « [...] c'est grâce à ce sacrifice que jamais plus il n'y aura de bombes atomiques » (RN, p. 60). Pourtant, s'il ne désire pas utiliser cette « conclusion déprimante » pour son article, elle apparaîtra dans la narration autodiégétique à trois reprises.

Silence obstiné d'un homme, telle est la fonction de cette machine étrangère à la mémoire. [...]

Silence individuel et collectif *d'un homme*, des hommes, de l'humanité [...].] (RN, p. 52-54 ; nous soulignons).

« *Jamais plus.* » Tandis que j'écrivais mon article ces deux mots m'ont fasciné, ils résonnaient en moi comme les seuls mouvements d'une partition à la fois proche et lointaine qui avait pour thème le passé [...].

« *Jamais plus.* » Et de ce certain passé dont l'attraction était d'autant plus perniciose qu'il s'était pendant longtemps dissimulé derrière les brouillards de la nuit [...].

« *Jamais plus.* » Des coups d'États fomentés par les Nouveaux Conquistadores et leurs valets au Guatemala, au Brésil, au Chili, la liste n'est pas exhaustive (RV, p. 63 ; nous soulignons).

Si cette réutilisation du même style d'écriture est perceptible dans les deux temps narratifs, elle survient au moment où la diégèse intègre et assimile les deux narrations et crée en somme un seul et unique récit qui englobe la voix extra-hétérodiégétique et la voix autodiégétique.

Par ailleurs, nous retrouvons dans *Revoir Nevers* plusieurs références externes à la diégèse (relatives à l'Histoire ainsi qu'à la Bibliothèque) qui renforcent l'illusion référentielle au sein du cadre réaliste revendiqué dans le pacte de lecture. Dès l'incipit du roman, le lecteur se retrouve devant des notes de bas de page et des citations qui indiquent une intertextualité explicite à *Hiroshima mon amour* ainsi qu'à *La Femme des sables*, et même devant des termes mexicains et espagnols mis en retrait du texte par des marques typographiques (l'italique et l'astérisque)¹². Il y a donc ici une volonté de rendre le texte compréhensible et accessible, identifiée par ces éléments textuels et graphiques qui se retrouvent de surcroît dans les deux régimes de narration. Or, en intégrant à l'intérieur de la fiction une multitude de détails qui n'appartiennent pas à la diégèse à proprement parler – ne faisant pas progresser le récit, ils mettent en quelque sorte la fiction en commentaire le

¹² Dès l'apparition du premier terme considéré comme étant inconnu aux yeux du lecteur cible de ce roman, une note en bas de page explicite l'intention de l'instance narrative responsable de la cohésion et de la compréhension du récit : « Les mots et expressions appartenant à une langue étrangère, en italiques dans le texte, sont suivis d'une astérisque ; certains d'entre eux se retrouvent dans un lexique à la fin du livre » (RN, p. 14).

temps de lire ces notes explicatives –, ils aident le lecteur à décoder tous les éléments obscurs ou « étrangers » au *Lecteur Modèle*¹³ de ce récit. Contrairement aux deux autres œuvres à l'étude, le roman de Magini est le seul qui semble être soucieux de la cohésion du récit jusqu'à sa pleine compréhension¹⁴, malgré quelques passages énigmatiques¹⁵.

1.5 Les frontières de la fiction

S'il y a consensus dans la critique universitaire quant à la présence du phénomène de désagrégement des lieux fictionnels dans le roman contemporain, ils sont au contraire bien établis dans *Revoir Nevers*. En effet, lorsque Blanckeman affirme qu'il y a dans cette littérature « [d]ésagrégation des lieux, émiettements des objets, absence de temporalité, perte d'identité du sujet de l'énonciation¹⁶ [...] », il souligne la singularité de ce corpus littéraire qui s'efforce de s'émanciper et de s'affranchir des frontières fictionnelles d'antan ; à l'inverse, nous remarquons dans le roman de Magini que les lieux sont plutôt ancrés et identifiés dans le récit, établissant même un dialogue entre le présent et le passé¹⁷, mouvement qui est d'ailleurs l'un des leitmotivs diégétiques et narratifs du roman.

¹³ D'emblée, l'instance narrative de *Revoir Nevers* postule que son lecteur idéal est inapte à saisir la diégèse et palie ainsi ce manque en effectuant des précisions quant au vocabulaire et aux références intertextuelles utilisés. Comme le mentionne Umberto Eco dans son *Lector in fabula*, « Beaucoup de textes révèlent immédiatement leur Lecteur Modèle en présupposant [...] une compétence encyclopédique spécifique » (Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 71). Il appert que le Lecteur Modèle du roman n'a pas de connaissances précises de l'espagnol et de la réalité mexicaine, comme l'indique la note de bas de page suivante : « Les mots et expressions appartenant à une langue étrangère [...] sont suivis d'une astérisque [...] » (RN, p. 14 ; nous soulignons). En fait, le Lecteur Modèle de *Revoir Nevers* a les mêmes caractéristiques que le narrateur autodiégétique : il est à tout le moins francophone, cultivé, et néophyte en espagnol.

¹⁴ Dans *Du virtuel à la romance* de Yergeau, la fragmentation des chapitres et la temporalité anachronique rendent la lecture ardue, alors que le narrateur de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Soucy ment au lecteur à propos de son identité.

¹⁵ Ces passages mystérieux n'ont pas pour objectif – et pour effet – de rendre difficile la compréhension du récit, mais bien d'amener une intertextualité avec *Hiroshima mon amour* ; de surcroît, ils apparaissent lorsque l'homme somnole, rappelant le rêve et le songe. Il n'y a donc pas d'entorse à la vraisemblance empirique quand il voit par exemple à six reprises la femme au kimono dans ses rêves (voir RN, p. 16, 36-37, 42, 47, 58 et 73).

¹⁶ Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », dans Michèle Touret (sous la dir. de), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, ouvr. cité, p. 450.

¹⁷ L'homme nommera effectivement plusieurs lieux entre autres par leur nom contemporain, préhispanique, ou par une combinaison des deux : « Mexico-Tenochtitlán » (RN, p. 14) ; « Cholula [...] la ciudad Sagrada » (RN, p. 15) ; « Tollan Cholollan Tlachihualtépetl » (RN, p. 17).

Dans le roman à l'étude, nous retrouvons plusieurs éléments textuels qui, sans nécessairement nuire à l'illusion référentielle, bouleversent néanmoins son cadre fictionnel. Précédemment, nous mentionnions que les ajouts éditoriaux (notes de bas de page, astérisques, utilisation de l'italique) pouvaient compromettre la diégèse puisque les conventions littéraires du roman traditionnel n'intègrent pas ces éléments. De la sorte, si, dans *Revoir Nevers*, ces ajouts semblent d'emblée externes à la diégèse – comme un paratexte éditorial –, ils participent en fait à la fiction en établissant un lien avec le réel, ce qui fortifie le cadre de ce roman « réaliste » au même titre que la narration extra-hétérodiégétique expose le projet d'écriture, renforçant par le fait même le pacte de lecture (nous lisons un texte réaliste) ainsi que la crédibilité de ce narrateur, puis ultimement de l'autorité narrative. En plus du contrat de lecture qui renvoie le lecteur au roman réaliste, nous nous retrouvons effectivement devant un texte qui se réclame de cette esthétique et qui, dans le cas de ce type de roman, « ancr[e] le récit dans un monde familier¹⁸ ». Ainsi, « si le roman [...] fait référence à un lieu réel, c'est parce qu'il sait que le lecteur, reconnaissant *dans le texte* ce qui existe *hors du texte*, sera poussé à recevoir l'ensemble de l'histoire comme issu de la réalité¹⁹ ». Dans cette logique, en soulignant dès l'incipit que « [l]e lecteur devrait [...] apercevoir le ciel de juillet, unique, qui domine la ville de Mexico » (RN, p. 13) ce même lecteur identifie d'ores et déjà le lieu et l'époque dans laquelle se déroulera la diégèse : soit en Amérique latine en pleine saison estivale, soixante ans après l'hécatombe de Hiroshima²⁰.

De surcroît, le pacte de lecture est soutenu par le cadre spatio-temporel qui est d'une part aisément identifiable, et qui correspond d'autre part au monde réel. Jouve souligne cette affiliation dans ce type de littérature en affirmant que l'Histoire et les lieux présentés « sont pour beaucoup dans le pacte de lecture "réaliste" du roman. Ou-Chang²¹ [ou dans le

¹⁸ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, coll. « Campus Lettres », 1997, p. 21.

¹⁹ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, ouvr. cité, p. 21 ; souligné dans le texte.

²⁰ Le temps étant l'une des caractéristiques du roman, soulignons que la bombe atomique est tombée sur Hiroshima le 6 août 1945. La diégèse de *Revoir Nevers* se déroule donc en 2005 au mois de juillet.

²¹ Jouve parle ici du roman d'André Malraux, *La Condition humaine* (1933). Comme il le mentionne, bien que « le vraisemblable du roman est plus que douteux[,] [...] le texte de Malraux favorise, par divers procédés,

cas de *Revoir Nevers*, Cholula], si elle n'est pas nécessairement connue de tous les lecteurs, fonctionne comme la petite localité de province dans le roman français du XIX^e siècle. Les dates mentionnées sont conformes à celles que l'Histoire a retenues²². » Dans cette même logique, la fiction maginienne s'emploie à créer un effet de réel autant dans les descriptions que dans les actions découlées du récit ; en effet, comme dans les romans réalistes du XIX^e siècle, la description de la quotidienneté maginienne crée un effet de lenteur qui est accentué par une absence de péripéties. En affirmant que ce phénomène « est produit en raison de cette écriture qui devient l'action au lieu de la décrire²³ », la banalité des actions dans la narration autodiégétique devient ainsi prétexte de réflexions sur les horreurs passées et futures, sur la faculté de l'humanité d'oublier afin de survivre et de vivre au présent malgré ces millions d'Hiroshima. Et effectivement, mis à part fumer, boire son expresso et observer le quotidien de Cholula, l'homme effectue peu d'actions : tout se passe dans sa tête, la fiction devenant alors une écriture de la mémoire, mettant en relief, comme le souligne Fortier,

l'altérité essentielle du sujet, par le va-et-vient constant entre deux univers textuels : les chapitres renvoyant en alternance au présent contemporain du « je » et au passé de ses ancêtres, [...] la délégation systématique de la focalisation, marquée typographiquement, qui montre le « je » tantôt de l'intérieur et tantôt de l'extérieur, sont autant de manières de dire l'écartèlement du sujet, déchiré entre le présent et un passé qui le hante²⁴.

Ici, la mémoire de l'homme est étroitement liée à celle de l'Histoire qui, contrairement à celle des entités fictives, est empiriquement vérifiable ; en fait, le roman est d'autant plus

l'identification aux personnages » (Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2001, ouvr. cité, p. 148), ce qui permet en somme, malgré l'invraisemblance diégétique, la participation active du lecteur ainsi que la conservation de l'illusion référentielle par des procédés littéraires qui font appel – comme dans *Revoir Nevers* – au pacte de lecture « réaliste » du roman, pour reprendre les mots de Jouve.

²² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, ouvr. cité, p. 149.

²³ Kellie-Anne Samuel, « Témoins d'une génération : les effets de réel dans trois romans québécois contemporains », Rimouski, Université du Québec à Rimouski, mémoire de maîtrise, 2008, p. 20. Samuel parle ici de la lenteur narrative de *L'Avaleur de sable* (1993) de Stéphane Bourguignon qui s'apparente selon nous à celle de *Revoir Nevers*, celle-ci s'attardant principalement à des actions quotidiennes et banales.

²⁴ Frances Fortier, « Fiction, diction, et autres enchantements narratifs », dans *Voix et images*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. 31, n° 3 (93), Printemps 2006, p. 139.

soucieux du respect de la réalité qu'il met à la disposition du lecteur références et glossaire qui renvoient au monde empirique.

En étant apte à retracer les origines des citations et des références textuelles effectuées, nous ne pouvons plus douter de la bonne foi du narrateur : nous sommes dans un double récit fictif qui, soumis à une logique narrative se référant au monde empirique du lecteur, se revendique de l'esthétique réaliste. C'est de cette rencontre entre monde réel et fictif que les frontières traditionnelles de la fiction romanesque sont bouleversées. Seulement, ces éléments empiriques jouent avec les frontières de la fiction en y exposant leurs propres limites, d'une part par des signes typographiques (les crochets [], les astérisques, l'italique et les notes de bas de page²⁵), d'autre part via des citations explicites à des documents réels ou fictifs²⁶. En effet, mise à part l'intégration d'extraits de *Hiroshima mon amour* et de *La Femme des sables*, il y a citation à deux reprises – l'une provenant de l'ébauche du papier de l'homme, l'autre de propos d'un sociologue bien vivant – d'extraits qui n'appartiennent pas à la diégèse principale, mais qui rappellent l'importance pour le narrateur de la mémoire collective et individuelle de l'homme :

[...] alors j'ai écrit, sur une autre feuille, [...] *il est regrettable que l'intelligence politique de l'homme, 100 fois moins développée que son intelligence scientifique, nous prive à ce point d'admirer l'homme*, et je me suis aperçu après coup que j'avais fait une faute d'orthographe que je n'ai pas corrigée immédiatement (RN, p. 61 ; souligné dans le texte).

Ce premier extrait est parlant quant à la confiance que l'on peut accorder au narrateur ; celui-ci intègre à la narration autodiégétique (qui est basée principalement sur les pensées de l'homme) une partie seulement de ce qu'il a écrit sur cette feuille, assis au café de Cholula. Cette censure, identifiable par le signe typographique « [...] » inséré dans la citation, nous indique que même s'il y a eu un choix dans les mots cités, ils le sont sans modification comme le démontre la faute conservée dans le substantif « intelligence », et

²⁵ Les notes de bas de page sont éloignées graphiquement et typographiquement de la diégèse, notamment par une mise en retrait, ainsi que par une grosseur de police de caractères plus petite ; ces éléments accentuent la frontière et l'effet de mise à distance entre ces deux espaces fictionnels.

²⁶ Il y a aussi l'utilisation du guide de voyage qui fournit à l'homme des informations sur Cholula et sa région à quatre reprises (voir RN, p. 19-20, 33-34, 41 et 49-50).

soulignée par le narrateur lui-même un peu plus loin. Si « [o]n remarque, [...] au sein d'un nombre assez imposant d'œuvres littéraires contemporaines, une propension à intégrer l'activité critique et interprétative, ces œuvres mettant alors en fiction un commentaire, une réflexion sur leur propre entreprise²⁷ », *Revoir Nevers* effectue ici, dans cette mouvance contemporaine, une autoréflexivité en soulignant l'incongruité de sa fiction, notamment en ce qui a trait au respect des faits, et ce, jusqu'à avouer une erreur de la part du narrateur autodiégétique. Dans ce cas-ci, cette citation ne mine pas l'illusion référentielle de la diégèse, ni son cadre fictionnel, puisque nous demeurons dans la fiction de *Revoir Nevers* ; par contre, lorsque le narrateur se questionne sur la portée de son article (l'effet qu'il aura chez les lecteurs du quotidien), il ne souhaite pas se « contenter d'un optimisme de circonstance » (RV, p. 60) comme l'a fait le sociologue Edgar Morin dans un séminaire sur le film *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais : « Je ne voulais surtout pas d'un article passe-partout, [...] [avec] une conclusion déprimante, du type "Jamais plus". Ou bien, "[...] 200 000 Japonais sont morts à Hiroshima, mais leur sacrifice n'a pas été vain puisque c'est grâce à ce sacrifice que jamais plus il n'y aura de bombes atomiques, etc.*" » (RN, p. 60). Ici, la fiction intègre une pensée inscrite dans l'Histoire réelle, dépassant la frontière textuelle de *Revoir Nevers* en inscrivant l'origine de la citation via une note de bas de page qui renvoie à un ouvrage publié aux Éditions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles. Cette insertion du réel dans la fiction du roman mine en partie l'illusion référentielle, car l'ajout de la notice bibliographique renvoie non pas à la fiction créée (comme le fait la citation de ce que l'homme a écrit), mais bien à un texte réel et vérifiable dans le monde empirique. Considérant que « Magini, avec *Revoir Nevers*, précise son ancrage dans une pensée du mémoriel, où le voyage devient partie prenante d'une réappropriation du réel²⁸ », la fiction maginienne insiste, par ces citations explicites et mises en retrait dans le texte par un jeu typographique, sur l'importance de la mémoire et de l'exactitude des faits pour construire son récit. Cette objectivité amène l'homme à l'évidence

²⁷ Caroline Dupont, « Interprétation et quête de la vérité par la fiction : *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette », dans *Voix et images*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. XXVII, n° 3 (81), Printemps 2002, p. 540.

²⁸ Frances Fortier, « Fiction, diction, et autres enchantements narratifs », art. cité, p. 138.

que l'humanité oublie les horreurs du passé et que ce constat s'applique malheureusement de siècle en siècle, de massacre en massacre.

1.6 Intertextualité et transfictionnalité

Le roman de Magini est donc le résultat d'une écriture individuelle et collective qui permet d'identifier son narrateur comme étant un témoin privilégié du passé et du présent²⁹, notamment par cette réappropriation de l'Histoire et de la mémoire littéraire. Là où ce jeu devient un enjeu singulier dans *Revoir Nevers*, c'est qu'il y a une intégration textuelle d'extraits de *Hiroshima mon amour* et de *La Femme des sables*, en plus d'identifier explicitement cet emprunt à la bibliothèque en isolant ces passages de la diégèse par l'italique. Outre ces allusions directes effectuées au roman de Kôbô et de Duras, les fragments intertextuels sont insérés aux réflexions de l'homme, et ce, autant dans le régime extra-hétérodiégétique que dans celui autodiégétique³⁰. Ce marquage typographique des références littéraires révèle évidemment les relations intertextuelles effectuées, mais expose aussi les frontières de la fiction maginienne.

Contrairement aux deux autres œuvres à l'étude, il n'y a pas de transfictionnalité dans l'œuvre de Magini ; comme le mentionne Saint-Gelais, pour qu'il y ait transfictionnalité, il doit y avoir « la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une

²⁹ Comme nous l'avons mentionné précédemment, le narrateur autodiégétique est appelé « l'observateur » à quatre reprises par le narrateur extra-hétérodiégétique. De surcroît, l'homme souligne lui-même son rôle de témoin en se plaçant en tant qu'observateur du quotidien de Cholula : « J'ai abandonné mon poste d'observation et me suis dirigé vers la rue principale [...] » (RN, p. 23). Cette position d'observation n'est pas sans rappeler la lentille de la caméra qui, comme dans certains passages de *Du virtuel à la romance* de Pierre Yergeau, devient un témoin objectif de l'histoire, sans y participer.

³⁰ En effet, alors que les réutilisations intertextuelles sont identifiables par leur isolement typographique (comme cet extrait qui unit *Revoir Nevers* à *Hiroshima mon amour* : « Cholula mon amour » (RN, p. 70)), certains événements diégétiques renvoient soit au roman de Kôbô, soit au scénario de Duras. Citons simplement pour illustrer notre propos deux passages faisant référence respectivement – plus ou moins explicitement – à *La femme des sables* ainsi qu'à l'adaptation cinématographique de *Hiroshima mon amour* : « Je chutais dans un ravin de sable qui m'engloutissait, c'était une situation où la moindre velléité d'évasion, le plus timide sursaut de rébellion pour maintenir la tête à l'air libre tenait du prodige » (RN, p. 67-68) ; « Puis après le repas progressivement l'obscurité s'est installée, les petits écrans suspendus se sont animés. C'était un vieux film en noir et blanc. Musique, générique très sobre puis gros plan de corps enlacés. Je me suis endormi, épuisé. » (RN, p. 73). Dans ces derniers cas, le lecteur doit connaître les œuvres en question afin de comprendre ces allusions intertextuelles.

communauté fictionnelle³¹ ». Même si les références aux œuvres de Duras et de Kôbô sont directes et explicites, les univers diégétiques de ces deux auteurs ne sont pas intégrés dans la diégèse de *Revoir Nevers* ; ils demeurent dans les pensées de l'homme et, par conséquent, n'existent pas dans le récit autodiégétique. Certes, la présence de la femme au kimono pourrait être considérée comme étant de la transfictionnalité, d'autant plus qu'elle surgit à six reprises dans le texte, mais ces apparitions sont clairement associées au rêve chez l'homme : elle n'est donc pas *vraiment* dans la diégèse à proprement parler. Par ailleurs, Niki Jumpei n'offrira pas de cigarette à l'homme ; le couple assis près de lui n'est pas celui de *Hiroshima mon amour* : ils n'existent que parce que l'homme *pense* à eux. Autrement dit, ils ne sont pas intégrés à la fiction du roman. En dévoilant ses influences littéraires ainsi qu'en illustrant le passage de l'écriture scénarique à l'écriture cinématographique par la dichotomie narrative, il y a chez Magini une tentation lettrée, pour reprendre la terminologie de Blanckeman, c'est-à-dire qu'il y a dans le roman la mise en jeu de son statut culturel identifiable par la présence de *Hiroshima mon amour* et de *La femme des sables*, ainsi que – nous y venons – de ses codes génériques.

1.7 Invraisemblances génériques et diégétiques

À propos de l'appartenance générique du roman, la dichotomie narrative abordée précédemment bouleverse la lecture narrative de ce texte – la vraisemblance générique du roman est transgressée –, puisque comme le note Blanckeman, « [...] le roman [contemporain] se renouvelle en assimilant des pratiques discursives, des codes langagiers, des rhétoriques extérieures à la littérature romanesque, qui en ont contesté la primauté tout au long du siècle, entre autres les sciences humaines et les techniques de l'image³². » Effectivement, nous ne pouvons nier l'influence de l'écriture scénarique dans *Revoir Nevers* ; par la présence des deux régimes narratifs, le roman nous propose dans un même objet littéraire la conception et la réalisation d'un projet cinématographique, à l'image du

³¹ Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », dans René Audet et Alexandre Gefen (sous la dir. de), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 45.

³² Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », dans Michèle Touret (sous la dir. de), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, ouvr. cité, p. 456.

scénario de *Hiroshima mon amour* qui a été adapté au cinéma. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le récit extra-hétérodiégétique se présente comme étant le scénario du second, alors que le livre porte l'étiquette éditoriale de « roman ». Ce type d'écriture mine inévitablement la vraisemblance générique du roman réaliste traditionnel puisque nous n'avons plus un seul narrateur, mais bien deux narrateurs (l'un extra-hétérodiégétique, l'autre autodiégétique) qui, bien que séparés, s'uniront pour ne former qu'un seul et unique récit. Conditionné à effectuer une lecture narrative du roman, engageant « des postulats hérités d'expériences narratives antérieures qui orientent l'appréhension du texte³³ », le lecteur s'attend à lire un roman qui *raconte* un récit, et non pas un roman qui expose dans un premier temps son projet d'écriture, pour ensuite l'exécuter dans un second temps. Et comme le souligne Asselin, « [...] la lecture narrative vise [...] la cohérence de l'intrigue, cohérence qu'elle juge assurée par un narrateur fiable³⁴. » Dans ce cas-ci, ce n'est pas l'autorité narrative du récit qui mine la cohérence du récit, mais bien l'hybridation des deux régimes narratifs qui ébranle la vraisemblance générique et diégétique.

Il y a en somme un double procès de textualisation dans *Revoir Nevers*, d'une part par l'univers extra-hétérodiégétique qui est narrativisé dans le régime autodiégétique, ainsi que celle des pensées de l'homme via son article commémoratif sur le soixantième anniversaire de Hiroshima d'autre part. Ce passage – cette mise en ordre stylistique – du discours énonciatif à l'acte d'énonciation que constitue le document littéralisé caractérise selon nous la singularité narrative de *Revoir Nevers* ; les deux récits aboutissent ainsi à la réalisation de leur projet respectif, soit l'écriture de l'article dans le régime autodiégétique ainsi que la réalisation du « livre » annoncé dans l'incipit de la narration extra-hétérodiégétique. Et comme le souligne le protagoniste du roman, « j'ai compris que je devais sans hésitation

³³ Viviane Asselin, « S'acquitter de la convention narrative : le lecteur floué par le récit », dans Camille Deltombe et Aline Marchand (textes rassemblés par), *Cahier du CERACC*, n° 3 : *Le lecteur, enjeu de la fiction. Actes de la journée d'étude tenue le 11 juin 2005 en Sorbonne* [en ligne], juin 2006, n. p.

³⁴ Viviane Asselin, « S'acquitter de la convention narrative : le lecteur floué par le récit », art. cité, n. p.

écrire cet article sur Hiroshima pour récupérer mon propre temps, et que ces soixante années n'étaient pas si éloignées du présent actuel, ma mémoire devait accomplir son œuvre et cette œuvre je me devais de l'exprimer par l'image et la parole réunies, c'est-à-dire l'écriture³⁵ » (RN, p. 45-46), car « que vaudrait ma vie, [souligne l'homme,] à quoi serviraient ces images de l'oubli que je parviens parfois à ranimer pendant mes promenades irréelles dans les rues de Cholula » (RN, p. 44) ? Tout comme le scénario de Duras, *Revoir Nevers* joue avec la temporalité et la mémoire, évoquant les horreurs du passé et du présent dans un lieu tristement célèbre via le personnage-observateur qu'est l'homme. Ce roman entre ainsi de plain-pied dans les préoccupations contemporaines romanesques, soit dans cette tendance à « [...] se renouveler à partir de ses déterminations linguistiques, [tout] en s'ouvrant au monde contemporain par des postures énonciatives qui ne sont pas d'emblée littéraires³⁶. » Dans le roman en question ici, l'influence des nouveaux médias dans l'écriture est indéniable ; la dichotomie narrative illustre effectivement le passage d'une écriture scénarique à une écriture cinématographique. Continuellement, le narrateur autodiégétique observe – tel l'œil de la caméra – le paysage et la vie de Cholula, limitant les actions et les paroles au minimum, car à l'image de la *voix off* d'un film, l'homme donne accès au lecteur à ses pensées. Ne croyant pas qu'il y ait une seule et unique instance narrative responsable de la mise en récit de *Revoir Nevers*, le style commun aux deux régimes narratifs montre néanmoins l'adéquation esthétique de ces deux narrations, la dualité structurelle devenant ainsi porteuse du sens et garante de la logique diégétique du roman. Le brouillage énonciatif occasionné par leur entremêlement diégétique problématise l'autorité narrative du texte en la scindant en deux ; tributaire de cette structure narrative dichotomique, elle devient ainsi *dynamique* et *diffuse* puisqu'elle se retrouve dans l'ensemble du roman – et non pas dans une figure identifiable. En insérant explicitement des citations intertextuelles provenant soit de fictions, soit de propos empiriques, le roman revendique ouvertement son statut culturel ; seulement, leur mise en retrait de la diégèse

³⁵ Ou l'écriture cinématographique.

³⁶ Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », dans Michèle Touret (sous la dir. de), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, ouvr. cité, p. 456.

par un jeu typographique révèle la frontière fictionnelle de celle-ci, perturbant l'illusion référentielle tout en renforçant le cadre réaliste revendiqué par le pacte de lecture.

CHAPITRE 2

DU VIRTUEL À LA ROMANCE DE YERGEAU : NARRATS ET NARRATION FRAGMENTÉS

« Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many. »
T. S. Eliot, *The Waste Land*, v. 60-64

Après avoir traité, entre autres, la question de la double énonciation et de l'influence intertextuelle dans la diégèse ainsi que dans la forme générique de *Revoir Nevers* de Roger Magini, nous nous attarderons dans ce chapitre à une autre écriture romanesque singulière, soit celle du cycle romanesque de la ville-île¹ de Pierre Yergeau qui présente ses fictions romanesques via le fragment – voire le narrat². Qualifié d'écrivain singulier par la critique³, Yergeau développe des intrigues foisonnantes et déstructurées – déstructurées en apparence – qui appartiennent à ce que Ricœur définit narratologiquement comme étant du « récit », soit une « composition embrassant une série entière d'événements dans un ordre spécifique⁴ ». Étudiées principalement pour leurs caractéristiques formelles⁵, les œuvres littéraires de cet auteur québécois produisent effectivement une certaine confusion

¹ En fait, Yergeau a créé deux grands cycles romanesques, celui de la ville-île composé de *La complainte d'Alexis-le-trotteur* (1993) ; 1999 (1995) ; *Ballade sous la pluie* (1997) ; *Du virtuel à la romance* (1999) et *Banlieue* (2002), ainsi que le cycle abitibien, composé de *Tu attends la neige, Léonard ?* (1992, 1996) ; *L'écrivain public* (1996, 1999) ; *La désertion* (2001) ; *Les amours perdues* (2004) et *La Cité des Vents* (2005).

² Nous reviendrons sur cette appartenance générique un peu plus tard.

³ Pierre Yergeau est effectivement mis au côté d'écrivains québécois tels que Jacques Brault, Nicole Brossard, Suzanne Jacob, Jacques Poulin, etc. (Marie-Pascale Huglo, « Compte rendu. René Audet et Andrée Mercier (sous la dir. de), *La littérature et ses enjeux narratifs*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004 », dans *Recherches sociographiques*, Québec, Université Laval, vol. 47, n° 3, septembre-décembre 2006, p. 685).

⁴ Paul Ricœur « Pour une théorie du discours narratif », dans Dorian Tiffeneau (sous la dir. de), *La narrativité*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Phénoménologie et herméneutique » 1980, p. 11, cité par René Audet et Thierry Bissonnette, « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie », dans René Audet et Andrée Mercier (sous la dir. de), *La narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. I (*La littérature et ses enjeux narratifs*), 2004, p. 17 ; souligné dans le texte.

⁵ Voir notamment René Audet et Thierry Bissonnette, « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie », dans René Audet et Andrée Mercier (sous la dir. de), *La narrativité contemporaine au Québec*, ouvr. cité, p. 15-44 et Anne-Marie Clément, « Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine », Québec, Université Laval, thèse de doctorat, 2005.

générique, celles-ci se trouvant à la frontière du recueil de nouvelles, du roman, voire de l'essai ; bien que cet aspect soit identifiable dans la littérature contemporaine québécoise, les questions de problématisation de l'autorité narrative associées notamment à ce flou générique et à cette focalisation éclatée chez Yergeau n'ont pas été étudiées par la critique. Dans la continuité d'Anne-Marie Clément et de Bertrand Gervais qui ont respectivement abordé l'œuvre de Yergeau sous l'angle de la discontinuité et de la théorie des sphères parallèles⁶, nous nous pencherons pour notre part plus particulièrement sur la singularité narrative occasionnée par l'intertextualité et la transfictionnalité du cycle de la ville-île, sur la démultiplication des focalisations, de même que sur les invraisemblances présentes dans le roman *Du virtuel à la romance* (1999). Ce texte est à notre avis représentatif du cycle romanesque yergien par l'omniprésence de la trame diégétique de la ville-île qui est assurée par la multitude de personnages – dont certains se retrouvent dans la diégèse des autres œuvres du cycle, d'où transfictionnalité⁷ – ; par le regroupement de micro-récits diégétiques indépendants – de narrats ? – regroupés sous forme de recueil ; par la mise en place de narrateurs-personnages qui problématisent leur autorité narrative ; ainsi que par la difficulté de cerner l'univers mis en scène.

Quant à une éventuelle classification générique de ce texte, nous découvrons que l'éditeur lui-même éprouve une certaine difficulté à l'étiqueter, comme en témoigne l'absence totale d'épithète générique, alors qu'auparavant, il avait pourtant décrit *1999* (1995) – texte similaire à *Du virtuel à la romance* sous plusieurs aspects qui seront d'ailleurs étudiés dans

⁶ Voir Anne-Marie Clément, *Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine*, ouvr. cité, et Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : 1999 et la théorie des sphères parallèles », art. cité, p. 117-132. Yergeau lui-même a amené cette idée : « [...] je développai la théorie des mondes étanches, encore appelée *théorie des sphères parallèles*, selon laquelle différents mondes se déploient à l'intérieur d'un même espace sans pourtant jamais se rencontrer. Les sphères ne formaient pas des ensembles mais des conglomerats de relations précaires et instables » (Pierre Yergeau, *Tu attends la neige, Léonard ?*, Québec, L'instant même, p. 85).

⁷ Bertrand Gervais a déjà identifié les redondances diégétiques entre les œuvres romanesques du cycle de la ville-île. Voir Bertrand Gervais, « D'une figure déchue. L'interruption comme esthétique », dans *Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, t. I (*Figures, lectures*), 2007, p. 220-223. Nous nous intéresserons particulièrement à l'un de ces personnages, Charles Hoffen, particulièrement important dans *1999* ainsi que dans *Du virtuel à la romance*.

l'illustration de la transfictionnalité – comme étant un roman⁸. En fait, comme le note Audrey Camus dans son article « *Du virtuel à la romance : la régénération de la terre gaste* », le livre est en effet

un objet littéraire curieux. [...] [I]l s'apparente à la forme romanesque par le retour périodique des mêmes personnages d'une section à l'autre⁹, instaurant une manière d'intrigue qui dépasse les limites de la nouvelle, mais refuse néanmoins de s'identifier au roman par sa structure disjointe et fragmentée¹⁰, et par ce qu'on a pu analyser comme une chute de la tension narrative¹¹. Quand on sait que les personnages de Yergeau se promènent volontiers d'un livre à l'autre, lorsqu'ils ne viennent pas tout simplement de l'œuvre d'autrui¹², on comprend qu'il devient difficile d'assigner un statut générique à ce texte d'autant plus réfractaire à la classification que son titre et le prisme d'insérer laissent d'abord croire à un essai¹³.

Camus identifie ici plusieurs caractéristiques génériques problématiques de *Du virtuel à la romance* qui, sous la forme d'hybridité générique¹⁴, se retrouvent dans plusieurs textes romanesques contemporains ; or, ce n'est pas tant ces questions formelles qui nous intéressent dans ce chapitre que le signe d'une manifestation narrative singulière. Certes, ce livre exclut *volontairement* toute appartenance générique, mais il refuse aussi et surtout la manière traditionnelle de raconter en redéfinissant même son pacte romanesque.

⁸ Il est en effet étrange de se retrouver devant un texte sans appartenance générique, alors que *1999* a été catalogué sous l'étiquette « roman ». De surcroît, cette ambivalence générique est soulignée en quatrième de couverture : « *Du virtuel à la romance*, en dépit d'un titre qui laisse d'abord croire à un essai, se construit dans la succession de textes narratifs ouverts sur une symbolique où l'on va et vient de la matière au principe, de l'abstrait au concret, de la réflexion à la jouissance. »

⁹ Pour l'instant, nous préférons utiliser le terme « fragments » plutôt que « sections » afin de décrire cette réalité chez Yergeau, puisque le fragment permet mieux de saisir à notre avis la singularité narrative de ces « nouveaux » romans ; d'ailleurs, les choix éditoriaux de *L'instant même* s'effectuent en fonction d'une construction narrative fragmentaire. Plus loin, nous verrons que l'épithète « narrats » serait plus appropriée à ce récit.

¹⁰ Voir la thèse d'Anne-Marie Clément, *Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine*, ouvr. cité.

¹¹ Voir l'article de René Audet, « Ersatz romanesques : la pratique de la nouvelle et du recueil chez Pierre Yergeau », *Littératures*, Toulouse, n° 52 (« La nouvelle québécoise contemporaine »), 2005, p. 131-144.

¹² Que nous identifierons un peu plus loin comme étant de la transfictionnalité.

¹³ Audrey Camus, « *Du virtuel à la romance : la régénération de la terre gaste* », dans *Voix et Images*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. XXXIV, n° 1 (100), automne 2008, p. 109.

¹⁴ Robert Dion préfère utiliser la notion d'intergénéricité plutôt qu'hybridité générique, « c'est-à-dire de tension entre narratif et discursif, récit et argumentation, énoncés fictionnels ou feints et énoncés à visée de vérité ("sérieux", dans les termes de Searle) » (Robert Dion, « Aspects non narratifs du roman québécois des décennies 1980 et 1990 (Bessette, Robin, Martel, Micone, Monette) », dans René Audet et Andrée Mercier (sous la dir. de), *La narrativité contemporaine au Québec*, ouvr. cité, p. 138).

2.1 The Unreal City : la ville-île

Dans le cycle romanesque de la ville-île, Yergeau commence vraisemblablement sa saga dans Hochelaga¹⁵, quartier défavorisé de Montréal, où il met en scène deux personnages, un homme et une femme, qui ont été littéralement effacés des registres de l'état, et qui, par conséquent, ont perdu leur identité. *La complainte d'Alexis-le-trotteur* (1993) présente ainsi deux personnages qui ne se rencontreront jamais – du moins selon leur perspective, mais que nous, lecteur attentif, remarquerons. Dans *1999* (1995), nous faisons entre autres connaissance avec Charles Hoffen, un ancien cadre d'une grosse compagnie de spiritueux, dont nous suivons la déchéance – et la folie ? – et qui prend la physionomie et l'attitude d'un ange pour effectuer la promotion d'un bar au centre-ville de Montréal. *Ballade sous la pluie* (1997) nous plonge aussi dans l'ambiance glauque et humide de la métropole québécoise avec le détective privé Samuel Malard, un raté et un paumé dans son métier ainsi que dans la vie. *Du virtuel à la romance* (1999), – nous reviendrons plus particulièrement sur ce texte –, met en scène pour sa part plusieurs personnages marginaux réunis autour de la présence de reptiles géants dans la ville-île. Finalement, *Banlieue* (2002) se passe à la frontière – en périphérie – de la ville-île, avec ses gratte-ciel qui couvrent l'horizon. Ce roman présente une fois de plus des êtres vivant dans un univers troublant, dans lequel la peur de la solitude et la recherche du sens de l'existence s'incarnent dans chaque description ainsi que dans les pensées existentialistes des personnages. En somme, ce cycle présente l'une des caractéristiques de l'homme contemporain, soit tout d'abord son mal de vivre, ainsi que la futilité de la vie pour l'espèce humaine en milieu urbain par la mise en scène de personnages vivant en retrait de la société, plus occupés à philosopher qu'à raconter¹⁶.

¹⁵ Bien que les textes ne fassent aucune mention explicite quant au lieu, plusieurs indices diégétiques nous permettent de l'associer à la ville de Montréal (Québec, Canada).

¹⁶ André Brochu, « Chicago à l'envers », dans *Lettres québécoises*, Montréal, n° 126, Été 2007, p. 20.

2.2 Du virtuel à la romance : une pluralité de points de vue

Cette « incapacité » à raconter se retrouve donc dans l'ouvrage retenu, soit *Du virtuel à la romance*, qui, malgré un apparent désordre occasionné par les multitudes de points de vue différents des mêmes scènes, de même que par une temporalité non linéaire, est organisé selon une certaine structure¹⁷. En effet, ce livre est divisé en 21 fragments¹⁸ regroupés en trois sections, ceux-ci naviguent dans le temps et l'espace, et mettent en scène 16 personnages possédant chacun un point de vue différent. Si certains d'entre eux se croisent et s'interpellent dans un va-et-vient temporel¹⁹, ils vivent tous dans un lieu nommé la ville-île et s'entrecroisent sans le savoir (du moins, pour plusieurs d'entre eux), « chacun étant isolé dans son quotidien et dans ses pensées²⁰ ». S'il y a plusieurs intrigues différentes, elles sont tous plus ou moins reliées par la présence de ces couleuvres géantes qui « devinrent ainsi à la fois prisonni[ères] et maîtres de rues entières²¹ » de la ville-île, les autorités ayant profité de cette invasion pour attirer des milliers de touristes en quête de sensations fortes. Alors que les personnages sont projetés dans un univers réaliste, la présence de ces reptiles géants contrevient à la vraisemblance empirique et ébranle de fait le pacte romanesque établi dès l'incipit du livre. C'est donc dans ce cadre plus ou moins réaliste que les personnages évolueront, certains, comme Mélissa Bridge²², errant tels des fantômes dans la ville-île, d'autres seront à la recherche de la prospérité et du succès

¹⁷ Comme le souligne Anne-Marie Clément à propos de 1999 – texte structurellement et thématiquement identique à *Du virtuel à la romance* –, « [l]a discontinuité de ce roman n'emprunte explicitement à aucun [...] modèle [narratif] » (Anne-Marie Clément, *Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 99). Les fragments narratifs de *Du virtuel à la romance* rappellent évidemment le recueil de récits ; ce « recueil » est en fait organisé selon un ordre logique et divisé en trois thématiques englobantes (« le sermon de l'eau », « ce que dit la nuit » et « les castrats »). Nous verrons que cette structure est directement héritée du poème *The Waste Land* de T. S. Eliot.

¹⁸ Nous verrons que ces fragments s'apparentent en fait au narrat tel que défini par Antoine Volodine dans *Des anges mineurs*.

¹⁹ Ce mouvement se retrouve aussi dans l'écriture des fragments, ceux-ci effectuant continuellement un va-et-vient dans la focalisation, comme nous le verrons plus loin.

²⁰ Anne-Marie Clément, *Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 100. Si Clément applique cette description aux personnages de 1999, elle est évidemment valable pour ceux de *Du virtuel à la romance*.

²¹ Pierre Yergeau, *Du virtuel à la romance*, Québec, L'instant même, 1999, p. 11. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²² Nous verrons qu'elle ébranle l'univers réaliste du récit en vivant et interagissant avec les autres personnages puisqu'elle est en fait morte et enterrée.

comme Eugène Hyde, et enfin, plusieurs parcourront les bas-fonds de cette ville *irrédelle*. Ce sont en fait les couleuvres qui unissent dans *Du virtuel à la romance* les diverses intrigues de ces personnages vivant en marge de la société, ces « fragments d'anecdotes » (VR, p. 72) de vies humaines qui présentent l'un après l'autre la perception de leur propre déchéance²³.

2.3 Pour une poétique yergienne : narrats et intertextualité

Du virtuel à la romance est en fait la synthèse d'une écriture transfictionnelle d'une part – nous y reviendrons –, ainsi qu'intertextuelle d'autre part via les échos éparpillés et revendiqués dès l'exergue à travers la diégèse du texte. À l'exemple des *Anges mineurs* d'Antoine Volodine, le récit²⁴ est construit sous la forme de narrats, ces « instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir²⁵. » Cette forme narrative convient tout à fait pour décrire ces « fragments d'anecdotes » (VR, p. 72) qui, comme chez Volodine, permettent de dresser une image, une photographie de ces existences humaines qui évoluent parallèlement, la ville-île jouant ici le rôle d'un « laboratoire des expériences humaines » (VR, p. 72), alors que la narration effectuée par Will Scheidmann fait office de fil conducteur dans *Des anges mineurs*²⁶. Selon Bertrand Gervais, l'écriture de Yergeau peut se décrire sous la forme de la théorie des sphères parallèles, la poétique de cet auteur devenant en fait la production de « récits brisés, d[e] tranches de vies constamment

²³ Cette perception sera en soi problématique d'un point de vue narratif, puisqu'elle oscillera, nous y reviendrons, entre le point de vue d'un énonciateur premier (le *je* narrant) extra-hétérodiégétique, et le point de vue d'un énonciateur second (le *je* narré) homodiégétique.

²⁴ La tentation d'utiliser « roman » comme épithète étant séduisante, nous devons pour l'instant nous rabattre sur le substantif « récit » afin d'attribuer une affiliation générique à ce texte. Précédemment, nous mentionnions que *1999*, texte semblable thématiquement et génériquement à *Du virtuel à la romance*, porte l'épithète de « roman », alors que *Du virtuel à la romance* est le seul titre du cycle romanesque privé d'affiliation générique. Simplement un oubli ou refus volontaire, signe d'une recherche esthétique particulière à ce texte ?

²⁵ Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999, p. 7. À l'instar de Bertrand Gervais, nous croyons que « [c]ette définition correspond parfaitement à la poétique de Yergeau » (Bertrand Gervais, « D'une figure déchu. L'interruption comme esthétique », dans *Logiques de l'imaginaire*, ouvr. cité, p. 212).

²⁶ En effet, contrairement au texte de Yergeau, il n'y a pas d'univers commun aux narrats dans *Des anges mineurs*, hormis l'ensemble des narrats qui sont narrés par Will Scheidmann.

interrompues²⁷ », où le microcosme de chaque personnage construit petit à petit le macrocosme de la ville-île. Cette esthétique s'apparente en fait à celle de Thomas Stearns Eliot qui, dans son long poème *The Waste Land*, effectue des instantanés poétiques d'une multitude de personnages hétéroclites, de cette « *famous clairvoyante*²⁸ », Madame Sosostriis, à « *I Tiresias*²⁹ » qui est « la figure la plus importante du poème³⁰ ». S'il est évident que *Du virtuel à la romance* revendique sa filiation avec le poème de T. S. Eliot via les exergues qui encadrent d'une part l'ensemble de son récit, ainsi que chacune des trois divisions d'autre part³¹, Yergeau imite en fait l'esthétique d'Eliot en segmentant son texte de la même manière, la nomination de deux parties devenant en réalité une réécriture ludique de celles de *The Waste Land* : « The Fire Sermon » et « What the Thunder said » devenant respectivement « le sermon de l'eau » et « ce que dit la nuit » chez Yergeau. Quant à la troisième et dernière partie intitulée « les castrats », si son titre ne renvoie pas explicitement à l'intitulé de l'une des parties du poème d'Eliot, il fait plutôt référence au mythe de Tirésias qui fut castré puis transformé en femme³². À ce propos, si c'est Tirésias qui unit les divers personnages dans *The Waste Land*, ce sont plutôt les couleuvres qui ont pour rôle d'assembler les divers narrats de *Du virtuel à la romance* pour former en somme un univers diégétique unique et complexe par leur interrelation³³. La poétique de Yergeau reposerait donc, comme l'a remarqué Gervais avec la « figure déchue » de l'ange dans *1999*³⁴, d'une part sur la présence d'une figure mythique – l'ange, Tirésias, ces couleuvres « évoqu[ant] la

²⁷ Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : *1999* et la théorie des sphères parallèles », art. cité, p. 118.

²⁸ Thomas Stearns Eliot, « The Waste Land », dans *La terre vaine et autres poèmes*, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 2006, v. 43, p. 62.

²⁹ Thomas Stearns Eliot, « The Waste Land », dans *La terre vaine et autres poèmes*, ouvr. cité, v. 218, p. 76.

³⁰ Thomas Stearns Eliot, « Notes pour *La Terre Vaine* », dans *La terre vaine et autres poèmes*, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 2006, p. 100.

³¹ En fait, il y a en tout quatre extraits de *The Waste Land* insérés aux pages 7, 39, 67 et 95, dont deux aux pôles de la fiction yergienne.

³² D'ailleurs, ce mythe deviendra réalité alors que Mélissa Bridge émasculera « par amour » un homme, (VR, p. 86) et cherchera à « aimer » encore et encore ; « ces rats viendraient [même] la supplier de les émasculer » (VR, p. 93). Par ailleurs, notons que le premier fragment des « castrats » se nomme « Tirésias » (VR, p. 71-73).

³³ Et ce, même si la figure de Tirésias apparaît dans *Du virtuel à la romance* dans le personnage de Mélissa Bridge.

³⁴ Voir Bertrand Gervais, « D'une figure déchue. L'interruption comme esthétique », dans *Logiques de l'imaginaire*, ouvr. cité, p. 205-229.

pureté d'un monde sans âge » (VR, p. 93) –, ainsi que, d'autre part, sur l'esthétique de l'interruption qui, par la forme générique du narrat, permet de décrire cet univers diégétique « dysfonctionnel³⁵ ».

Par ailleurs, pour en revenir à l'intertextualité avec le poème d'Eliot, la référence à ce texte est appuyée par le titre de l'œuvre de Yergeau qui renvoie au texte *From Ritual to Romance* de Jessie L. Weston³⁶, texte qui est à la source de celui d'Eliot : « Non seulement le titre, mais le plan et, pour une bonne part, le symbolisme accidentel de ce poème ont été suggérés par le livre de Jessie Weston sur la légende du Graal : *From Ritual to Romance*³⁷ ». Si la filiation du poème de T. S. Eliot au livre de Weston est explicite, celle de *Du virtuel à la romance* est évidente : le titre est en effet directement hérité de celui du livre de Weston. Comme le souligne Cristina Álvares qui aborde l'œuvre de Weston, « on trouve dans les romans du Graal une connexion entre la santé et la vitalité du roi (le roi-pêcheur) et la prospérité du royaume. Lorsque le roi devient faible, malade, blessé, vieux, la terre devient terre gaste³⁸. » Bien que Pierre Leyris traduise *The Waste Land* par *La terre vaine*, nous préférons pour notre part la symbolique de la terre gaste utilisée par Álvares. Si, dans la légende du Graal, le roi et la terre ne font qu'un, cette relation est valable dans *Du virtuel à la romance* qui présente une ville en « état de siège », menacée et sauvée à la fois par l'invasion des reptiles. Yergeau effectue par son titre une première réflexion sur le passage d'un rituel à l'écriture, comme ce fut le cas avec la légende du Graal, et inscrit sa diégèse dans la ville-île, cette « terre stérile » (VR, p. 84), lieu qui rappelle évidemment la terre gaste d'Eliot et par extension l'imaginaire du Graal.

Hormis ces deux influences évidentes, la référence plus subtile au roman grec *Le Satiricon* de Pétrone permet de mieux comprendre la fragmentation de la diégèse et certains

³⁵ Gervais démontre bien que cet aspect formel répond au dysfonctionnement du récit, notamment dans les actions et les pensées des personnages. Voir Bertrand Gervais, « D'une figure déchue. L'interruption comme esthétique », dans *Logiques de l'imaginaire*, ouvr. cité, p. 218.

³⁶ Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

³⁷ Thomas Stearns Eliot, « Notes pour *La Terre Vaine* », dans *La terre vaine et autres poèmes*, ouvr. cité, p. 94.

³⁸ Cristina Álvares, « Jessie Weston », dans Roger Sherman Loomis, *Les origines celtiques de la matière de Bretagne et sa transmission sur le Continent*, Universidade do Minho, art. inédit, 2002, n. p., <http://www2.ilch.uminho.pt/sdef/RSL.htm>, page consultée le 16 octobre 2010.

événements diégétiques³⁹. À l'image du *Satiricon*, lequel est « une composition de fragments transmis par différents manuscrits et disposés selon des critères de vraisemblance de façon à reconstituer, tant bien que mal, la suite du roman et à dégager une intrigue⁴⁰ », il est difficile de cerner la diégèse principale de *Du virtuel à la romance* qui présente, rappelons-le, plusieurs personnages aux surnoms étranges⁴¹ – Fleur, Puce, Joris, Tania, etc. – via la forme fragmentée du narrat. Et que dire du narrat intitulé « la bienfaitrice » qui présente à la fin du recueil un somptueux festin organisé par Annabelle Sosostiris ? Coïncidence avec le *Dîner chez Trimalchion* où « nous y trouvons le tableau d'un festin auquel un riche affranchi [...] a convié un professeur et quelques étudiants en même temps que ses camarades habituels⁴² » ? L'intertextualité dans *Du virtuel à la romance* se retrouve ainsi dans sa forme, mais aussi et surtout dans son contenu, les personnages devenant – chacun à leur manière – les acteurs d'une quête hypothétique et futile à travers une Rome – Montréal – décadente.

2.4 Transfictionnalité dans l'œuvre romanesque de Yergeau

Tout comme chez Gaétan Soucy⁴³, il y a dans l'écriture de Yergeau une démarche poétique qui veut dépasser les limites génériques de chaque nouvelle / récit / roman écrit par l'auteur. Ce phénomène textuel, que l'on peut définir tantôt comme étant de l'intertextualité – l'analyse de *Revoir Nevers* nous a permis de le constater –, tantôt comme

³⁹ Référence subtile chez Yergeau, mais revendiquée d'emblée chez Eliot via une exergue explicite au *Satiricon* : « For with my own eyes I saw the Sibyl hanging in a bottle, and when the young boys asked her, "Sibyl, what do you want ?", she replied, "I want to die" » (« Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σιβυλλα τι θελεις; respondebat illa: αποθανειν θελω. », Thomas Stearns Eliot, « The Waste Land », dans *La terre vaine et autres poèmes*, ouvr. cité, p. 58).

⁴⁰ Pierre Grimal, « Pétrone, *Le Satiricon* », dans *Romans grecs et latins*, textes présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 3. En effet, plusieurs parties du *Satiricon* manquent ; retrouvée par fragments, nous n'avons donc pas l'œuvre entière.

⁴¹ Comme dans le *Satiricon*, où « tous les personnages figurant dans *le Satiricon* portent des noms grecs ou hellénisés. Il ne s'agit sans doute que de "noms de guerre", dont beaucoup sont transparents [...] » (Pierre Grimal, « Pétrone, *Le Satiricon* », dans *Romans grecs et latins*, ouvr. cité, p. 4-5).

⁴² Pierre Grimal, « Pétrone, *Le Satiricon* », dans *Romans grecs et latins*, ouvr. cité, p. 3.

⁴³ Voir l'article de Nicolas Xanthos, « Les retours de Saint-Aldor. Transfictionnalité et poétique chez Gaétan Soucy » dans René Audet et Richard Saint-Gelais (sous la dir. de), *La fiction, suites et variations*, Québec / Rennes, Éditions Nota bene / Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 231-247.

étant de la transfictionnalité⁴⁴, est l'un des aspects inusités et identifiables dans la littérature contemporaine québécoise. Richard Saint-Gelais propose pour sa part la définition suivante de cette singularité, tout en la distinguant de l'intertextualité :

[la transfictionnalité] doit être distinguée de l'intertextualité, dont elle constitue un cas particulier opérant selon des mécanismes et une économie propres. L'intertextualité repose sur des relations de texte à texte, que ce soit par citation, allusion, parodie ou pastiche. La transfictionnalité, elle, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle : constituent un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (notamment les travaux des logiciens, qui l'utilisent souvent comme exemple), mais bien les textes où Holmes figure et agit comme personnage⁴⁵.

Pour affirmer qu'il y a transfictionnalité ou pas dans les romans contemporains québécois et plus particulièrement dans *Du virtuel à la romance* de Yergeau, nous devons donc savoir quelles sont les frontières de la fiction, et à partir de quel moment ces frontières sont traversées par ce que Saint-Gelais nomme la transfictionnalité, ce phénomène qui consiste – on l'a compris avec la description ci-haut – à intégrer des éléments d'une fiction à une autre. Ainsi, Saint-Gelais identifie trois frontières dans la fiction⁴⁶ : **1) la frontière ontologique**, qui effectue une distinction entre le statut des entités fictives et celui des entités réelles (nous savons par exemple que Sherlock Holmes est un être fictif, alors que Arthur Conan Doyle est un être réel) ; **2) le cadre pragmatique**, qui distingue les énonciations sérieuses, soumises à diverses règles dont celle, cruciale, d'engagement de sincérité de l'énonciateur, des énonciations fictionnelles, libérées de cet engagement en ce que les actes de langage sont feints, la fiction n'apparaissant que pour autant qu'est constitué un cadre où elle se déploie (par exemple, nous savons que nous sommes dans une fiction lorsque l'on ouvre un livre, au moment où le texte commence, alors que les notes éditoriales ne font pas partie de

⁴⁴ Pour un historique de la théorisation de la transfictionnalité, on peut consulter Karine Vachon, « Transfictionnalité dans l'œuvre de Jacques Poulin », Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, mémoire de maîtrise, 2009, p. 13-17.

⁴⁵ Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », dans René Audet et Alexandre Gefen (sous la dir. de), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 45.

⁴⁶ Pour plus de détails sur les trois lieux de la fiction, on peut consulter Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », art. cité, p. 46-60.

la fiction) ; 3) **la frontière textuelle** renvoie quant à elle à l'incomplétude des entités fictives, c'est-à-dire que « les "mondes" fictifs seraient donc, à la différence du monde réel et des mondes possibles, foncièrement incomplets⁴⁷ » (il y a inévitablement un choix quant aux données diégétiques livrées dans un récit fictionnel, le lecteur doit ainsi combler par ses propres connaissances les vides laissés).

Si au départ de cette recherche, le corpus yergien était limité à une seule œuvre, l'importance de la transfictionnalité dans le cycle de la ville-île impose des variables que nous ne pouvons passer sous silence quant à l'autorité narrative des récits. Alors que les couleuvres géantes sont prédominantes dans *Du virtuel à la romance* et qu'aucun personnage n'est insensible à leur présence, pourquoi, dans le roman *1999*, n'y a-t-il aucune allusion à ces reptiles séquestrés dans la ville-île ? Pourquoi ce fait est-il caché au lecteur ? Comment les personnages peuvent-ils ne pas faire la moindre allusion à ces couleuvres qui sont pourtant considérées comme étant les « sauveurs d'une communauté qui s'épuisait à attendre un messie » (VR, p. 12) ? Si nous prenons en exemple ces deux récits, c'est qu'ils sont en fait simultanés, voire parallèles diégétiquement ; mis à part le lieu commun aux deux intrigues – la ville-île –, nous verrons que la présence du personnage-narrateur Charles Hoffen dans ces deux textes met en scène le même univers diégétique.

Après la seule lecture de *Du virtuel à la romance*, nous ne voyons pas la problématisation découlant d'une quelconque omission ; c'est à la lecture des autres romans du cycle de la ville-île que nous comprenons leur interrelation. Cette interrelation, ou plutôt cette simultanéité diégétique, est identifiable par plusieurs éléments contigus et analogues. En effet, la présence du personnage de Charles Hoffen dans *Du virtuel à la romance* – texte publié quatre années plus tard que le roman *1999*, soit en 1999⁴⁸ – n'est pas due à un simple hasard onomastique, mais bien par sa description physique, son statut civil, ainsi que par

⁴⁷ Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », dans René Audet et Alexandre Gefen (sous la dir. de), *Frontières de la fiction*, ouvr. cité, p. 57.

⁴⁸ La redondance de cette année peut être déstabilisante. Précisons simplement que le roman *1999*, publié en 1995, se déroule à l'aube de l'an 2000, alors que *Du virtuel à la romance*, publié en 1999, se passe vraisemblablement en 1999 comme l'indique l'inscription sur la tombe de Mélissa Bridge. En fait, la proximité temporelle de ces deux textes n'est pas innocente ; elle appuie la reprise de motifs narratifs entre les deux œuvres.

son attitude et ses actions identiques dans les deux œuvres⁴⁹. Agissant à titre de « directeur des relations humaines d'une importante société de distribution de spiritueux⁵⁰ » dans *1999*, ce personnage nous est présenté comme étant un « ancien cadre d'une prestigieuse compagnie de spiritueux » (VR, p. 27) dans *Du virtuel à la romance*, ce qui démontre d'une part leur adéquation diégétique, ainsi que leur croisement temporel d'autre part. En effet, ce personnage se retrouve à l'intérieur d'une chambre d'hôtel afin, dans *1999*, « de se soumettre à l'attente, sans rien faire de particulier, en contemplant les murs, en déplaçant de menus objets » (99, p. 159), alors que dans *Du virtuel à la romance*, il passe son temps à regarder les débats des reptiles à la télévision depuis sa chambre d'hôtel, « à se convaincre que les événements qui se déroulaient à la surface, là-haut dans la *vraie* vie, étaient une *farce* pitoyable » (VR, p. 27-28 ; nous soulignons⁵¹). Considérant qu'en temps normal, un récit forme une unité fictionnelle complète (de l'incipit jusqu'à la clause), ce premier élément transfictionnel met à mal l'un des pactes romanesques installé en transgressant la frontière pragmatique de l'œuvre.

Contrairement à *Revoir Nevers* de Magini dans lequel la transfictionnalité n'est pas réciproque (elle n'est pas présente dans l'œuvre de Duras), nous nous retrouvons devant deux textes qui s'approprient les mêmes éléments diégétiques dans un cadre fictionnel commun, soit le même chronotope tel que défini par Bakhtine : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Ce qui

⁴⁹ Seulement, *1999* présente Charles Hoffen comme un être double, qui prendra l'identité d'un ange jusqu'à se confondre avec lui – le texte lui-même « appuie cette identification morbide de Charles à l'ange. [...] Le roman maintient aussi l'indétermination du statut réel de son personnage par un procédé de désignation alternée où tour à tour il est identifié comme Charles et ange, personnage et figure sans qu'on sache trop, au fur et à mesure que progresse le roman, lequel des deux est le double » (Bertrand Gervais, « D'une figure déchue. L'interruption comme esthétique », dans *Logiques de l'imaginaire*, ouvr. cité, p. 211). S'il y a invraisemblance empirique dans *1999* par son statut angélique, elle n'est pas manifestée dans *Du virtuel à la romance* puisqu'il n'y a aucun indice textuel qui révèle la double identité de Charles Hoffen.

⁵⁰ Pierre Yergeau, *1999*, Québec, L'instant même, 1995, p. 38. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe 99, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵¹ Nous reviendrons un peu plus loin sur le clivage réalité/fiction qui effectue, avec les personnages de Charles Hoffen et Mélissa Bridge, une autoréflexivité de la fiction.

compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps⁵² [...] ». Ce qui relève d'une singularité narrative intéressante, c'est que les éléments transfictionnels amènent inévitablement leur chronotope avec eux. Or, les « sphères parallèles ne communiquent jamais qu'entre elles-mêmes⁵³ », corroborant l'idée que certaines données narratives ne se retrouvent pas nécessairement dans chacune des œuvres romanesques. Nous nous retrouvons certes devant un cycle romanesque qui réutilise différents éléments diégétiques, nous venons de le voir avec le personnage de Charles Hoffen, mais qui laisse aussi de côté certains autres.

Outre Charles Hoffen, il y a trois autres éléments transfictionnels qui établissent une relation fictionnelle entre ces deux romans : il y a bien entendu la ville-île, mais aussi la télévision et le garçon d'ascenseur⁵⁴. Si la ville-île et la télévision sont normalement considérées comme des éléments passifs dans la diégèse, ils prennent néanmoins part activement au développement du récit au même titre qu'un personnage. En effet, la ville-île, notamment par ses nombreuses désignations, appellations et descriptions, semble respirer et avoir une existence bien autonome ; elle est décrite comme une « une cité à peine matérielle, empreinte d'une atmosphère voluptueuse et tendre » (VR, p. 29), régissant la vie et l'univers de ses divers habitants – les personnages du récit – comme une mère qui se préoccupe du bonheur et de l'épanouissement de ses enfants. La télévision possède pour sa part un regard unique sur la ville-île, regard fourni soit par l'œil englobant d'une caméra d'un hélicoptère (VR, p. 72), soit par le regard et les mots d'un journaliste (VR, p. 29). Or, ce qui est intéressant dans cette manière de raconter, c'est que ce regard – cette focalisation – nous est transmis d'une part via le journaliste par l'entremise de la télévision, pour ensuite passer par le regard de Charles Hoffen qui regarde le reportage télévisuel et, enfin, par le

⁵² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, coll. « tel », 2003, p. 237.

⁵³ Bertrand Gervais, « D'une figure déchue. L'interruption comme esthétique », dans *Logiques de l'imaginaire*, ouvr. cité, p. 227.

⁵⁴ De surcroît, Tania fait une rapide apparition à la toute fin du roman *1999* à la fête du millénaire organisée sur le bateau prisonnier des glaces. Il y a effectivement une multitude de détails qui reviennent dans les divers romans du cycle romanesque, dont les couluevres géantes annoncées, comme l'a souligné Gervais, à la page 129 de *La complainte d'Alexis-le-trotteur*.

narrateur qui met en scène ce même personnage⁵⁵. Finalement, le même garçon d'ascenseur, un « homme d'un certain âge qui déblatérerait sur les clients de l'hôtel » (VR, p. 28) et séquestrerait un être sur sa cabine d'ascenseur (99, p. 164-165), apparaît dans les deux fictions ; il est en fait le seul personnage qui interagit avec Charles Hoffen, alors que l'unique autre contact qu'il a avec la réalité passe par cette focalisation télévisuelle susmentionnée.

Si Gervais parle plutôt de ce phénomène comme d'une poétique qui « implique [...] une forme généralisée d'intertextualité, manifestation littéraire de cette communication métafictionnelle⁵⁶ » entre des sphères parallèles, nous préférons nommer cette singularité comme étant de la transfictionnalité au sens où Saint-Gelais l'entend, soit la réappropriation de personnages provenant d'un autre texte, et ce, même si l'univers qui unit les deux récits correspond au même chronotope. Par ce jeu transfictionnel, l'autorité narrative du texte se retrouve donc à être diffuse à l'intérieur de plusieurs œuvres, chacune d'entre elles indépendante et tributaire à la fois des autres, permettant en somme de se compléter et de former un tableau fictionnel « achevé ». La reprise des mêmes motifs diégétiques à travers ce cycle romanesque est en soi une singularité narrative puisqu'ils transgressent les frontières pragmatiques de chaque unité fictionnelle.

2.5 1999 et sa frontière pragmatique : l'accroc de la dédicace

Il y a ainsi chez Yergeau un besoin *ludique* de jouer avec les frontières de la fiction. Nous venons d'illustrer comment la fiction de *Du virtuel à la romance* rompt avec sa frontière pragmatique par la réutilisation de motifs diégétiques ; or, comme c'est le cas dans le roman *1999*, cette frontière est certes outrepassée par ses éléments transfictionnels, mais aussi par sa dédicace qui renvoie non pas au lieu ontologique de la réalité⁵⁷, mais bien au

⁵⁵ Nous reviendrons sur cette focalisation qui devient élément de distanciation.

⁵⁶ Bertrand Gervais, « D'une figure déchue. L'interruption comme esthétique », dans *Logiques de l'imaginaire*, ouvr. cité, p. 223.

⁵⁷ Précisons que le terme dédicace renvoie normalement au monde empirique, alors que l'épigraphe et l'exergue renvoient à la fiction en établissant, bien souvent, une intertextualité avec une autre œuvre, comme c'est le cas dans *Du virtuel à la romance*. Et comme le souligne Gérald Farasse à propos de la dédicace : « [c]e qui [la] caractérise est peut-être l'ambiguïté. [En fait,] on ne sait trop si [elle] fait partie de l'œuvre ou

récit lui-même. Si d'office, « [o]n ne prête habituellement que très peu attention à ces mots en italique déposés à l'aube des pages que nous voulons lire⁵⁸ », la dédicace de *1999*, qui renvoie au protagoniste du récit – Charles Hoffen⁵⁹ – fait de la sorte une entrave au cadre pragmatique de la fiction. Cet accroc au cadre pragmatique de la fiction déstabilise en fait l'illusion référentielle en provoquant une distanciation. Dans le cas de *Du virtuel à la romance*, l'exergue n'effectue pour sa part aucun accroc à la vraisemblance pragmatique puisqu'elle renvoie au poème de T. S. Eliot, invitant le lecteur à effectuer un parallèle entre les personnages du premier et les cadavres du second⁶⁰. Dans les deux cas, l'incipit de la fiction yergienne commence dès les premières pages de l'œuvre, soit par une dédicace ou une citation en exergue qui, s'ils ne créent pas d'invraisemblance, révèlent néanmoins la frontière poreuse entre la fiction et la réalité ; le cadre régissant la fiction, ce que Derrida nomme le parergon⁶¹, est ainsi difficilement identifiable dans le roman *1999* par la dédicace qui effectue, en somme, une autoréflexivité de l'œuvre en la dédiant à Charles Hoffen. Bien que Gervais ait déjà abordé cette irrégularité romanesque, nous voyons en cette singularité

si [elle] n'en est qu'un ornement indifférent. Exerce-t-il une pression sur son sens ou ne pèse-t-il pas sur lui ? Peut-être parle-t-on trop vite en affirmant, qu'il lui est subordonné quand on sait que tel poème n'a été écrit que pour permettre d'inscrire le nom de la bien-aimée à son fronton. [...] La seconde de ces ambiguïtés porte moins sur son statut d'œuvre ou de hors-d'œuvre que sur le trouble qu'elle induit sur le destinataire de l'ouvrage. La dédicace, en effet, élit une seule personne quand le livre s'adresse en principe à tous car toute œuvre porte cette dédicace à l'encre sympathique : "Au lecteur". Adressée à la fois à un seul et à tous, elle suppose toujours la présence d'un tiers dont le dédicataire cherche à éviter le regard ou qu'il recherche. C'est une parole à la fois intime et spectaculaire, précaire et exposée. (Gérald Farasse, « Dédicaces (colloque) », dans *Fabula* [en ligne], <http://www.fabula.org/actualites/article27076.php>, page consultée le 21 avril 2010).

⁵⁸ Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : *1999* et la théorie des sphères parallèles », art. cité, p. 120. Dans la même logique que celle de Farasse, Gervais souligne l'appartenance de la dédicace au monde empirique : « Depuis la disparition du mécénat et la création des droits d'auteur, en 1793, les dédicaces se sont raccourcies et relèvent maintenant du privé. Elles ne nous concernent pas, règle générale, et ne révèlent d'ailleurs que rarement des vérités sur le texte. Ce ne sont plus des annonces ou les premières injonctions d'un protocole de lecture, mais, au contraire, les derniers soubresauts d'un travail d'écriture, quand le processus s'est mué en résultat sur le point d'être transmis. C'est la part intime d'une activité devenue officielle, mais une part intime reconnue comme telle » Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : *1999* et la théorie des sphères parallèles », art. cité, p. 120.

⁵⁹ La dédicace va comme suit : « à Charles Hoffen » (99, p. 7).

⁶⁰ L'exergue va comme suit : « That corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout ? Will it bloom this year ? » (VR, p. 7).

⁶¹ Voir Jacques Derrida, « Parergon », dans Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 44-168. Derrida applique ce concept à la peinture, il est néanmoins intéressant de l'appliquer à l'écriture qui, via l'objet livre, construit un parergon porteur de sens puisqu'il est repérable et surtout, interrogeable, effectuant en effet la transition entre le monde empirique et l'œuvre d'art.

la manifestation d'une mise à mal du pacte romanesque traditionnel. Comme le mentionne la quatrième de couverture du livre, le titre de *Du virtuel à la romance* « laisse d'abord croire à un essai » et le lecteur s'attend donc à avoir entre ses mains un objet qui portera une réflexion sur la place de la fiction au sein de la réalité, c'est-à-dire ce passage de la pensée à l'écriture⁶². Le cadre fictionnel, au même titre que la fiction elle-même deviennent ainsi objets d'observation et d'autoréflexivité au sein de cette œuvre, réflexion qui, nous allons le voir notamment avec le personnage de Mélissa Bridge, est prédominante dans les fragments narratifs.

2.6 Le cas de Mélissa Bridge

Mélissa Bridge est l'un de ces personnages qui, par son identité trouble, induit une réflexion quant à la crédibilité que l'on peut accorder à ce type de fiction qui revendique pourtant un certain statut réaliste, nonobstant ses invraisemblances empiriques. Nous pouvons lire, dans la perspective de ce personnage, que celle-ci apprécie fort bien la tranquillité d'un cimetière et l'aspect *irréel* de ce lieu : « Il y avait cette fosse dans le cimetière de la Côte-des-Neiges qui portait son nom. Mélissa Bridge. 1966-1999. C'était un endroit *romanesque* où l'absence de vie s'exprimait par un petit monument » (VR, p. 35 ; nous soulignons). Il y a dans l'incipit de ce septième fragment une double réflexivité qui contribue à miner l'illusion référentielle. D'une part, l'utilisation de l'adjectif « romanesque » démontre par sa double signification (« idyllique », et « qui est digne de figurer dans un roman par son caractère pittoresque, singulier, peu banal⁶³ ») que le narrateur effectue un clin d'œil à la romance qu'il met en jeu⁶⁴, mais aussi, d'autre part, par la présence de ce cadavre qui porte exactement le même nom que le personnage et qui, par

⁶² Comme nous l'avons abordé précédemment, le titre de *Du virtuel à la romance* est directement lié au livre de Weston, *From Ritual to Romance*, qui réfléchit quant à lui sur le passage du rituel de la végétation – du mythe du Graal – à l'écriture.

⁶³ Jacques Dendien, « Romanesque », *Le Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], Paris, <http://atilf.atilf.fr/>, page consultée le 11 avril 2010.

⁶⁴ Le terme « romance » renvoie ici à l'un des signifiés de son signifiant anglophone, *romance*, soit : « une histoire ou un film traitant d'événements et de personnages éloignés de la vie ordinaire » (« a story or film dealing with events and characters remote from ordinary life », « Romance », *Collins* [en ligne], Harper Collins Publishers, <http://www.collinslanguage.com>, page consultée le 16 juin 2010 ; nous traduisons).

l'âge de son décès (33 ans), constitue un indice textuel supplémentaire nous permettant d'affirmer qu'il s'agit de la même « personne »⁶⁵. Ces deux éléments contribuent donc à rendre cette scène énigmatique auprès du lecteur qui s'efforce de trouver et de reconstruire un sens à ce récit. En fait, cette réflexivité se retrouve à même le titre du livre, *Du virtuel à la romance*, ce dernier « renvo[yant] à un deuxième niveau de sens, soit le passage de la virtualité à la mise en roman⁶⁶ ». Par son onomastique, Mélissa Bridge effectue littéralement le passage – ou plutôt le *pont* – entre l'acte locutoire (le produit énonciatif qu'est le récit) et la mise en récit par le narrateur ; en d'autres mots, la frontière ontologique de la fiction s'effrite à cet endroit, ce qui a pour effet de miner une fois de plus l'illusion référentielle si difficilement maintenue. Le clivage réalité/fiction manifesté dans cet extrait, de même que celui illustré par Charles Hoffen depuis sa chambre d'hôtel qui semble vivre dans une *sphère parallèle* en dehors de la diégèse, effectue en fait une autoréflexivité à celle-ci, appuyant une fois de plus le procès textuel du titre de l'œuvre : *Du virtuel à la romance*, soit la mise en texte de « sphères parallèles », d' « instantanés romanesques » qui problématisent la relation entre la mémoire et la réalité, entre le virtuel et la romance, entre le songe et la réalité⁶⁷.

2.7 Question de point de vue

Nous avons vu précédemment que la structure narrative de *Du virtuel à la romance* joue avec la temporalité de la diégèse en présentant les narrats dans le désordre, sans pour autant effectuer des analepses ou des prolepses⁶⁸ ; ce mouvement de va-et-vient est en fait surtout perceptible dans la focalisation qui change constamment de point de vue. Hérité de la narratologie genettienne, notre vocabulaire devra inévitablement subir une cure de rajeunissement puisque nous nous rapporterons pour cette partie aux récents travaux de Rabatel qui se concentrent non plus uniquement sur les structures de l'énoncé narratif (de

⁶⁵ On se rappellera que ce personnage est en fait un spectre qui erre dans la ville-île.

⁶⁶ Audrey Camus, « *Du virtuel à la romance* : la régénération de la terre gaste », art. cité, p. 120.

⁶⁷ Dans le narrat intitulé « les illusions perdues », Charles Hoffen préfère de loin le rêve à la réalité : « La vie était trop compliquée. Il valait mieux la rêver » (VR, p. 83).

⁶⁸ Il n'y a pas d'anachronie au sens où Genette l'entend ; en effet, les personnages-narrateurs n'effectuent pas d'anticipations ou de retours en arrière qui dévoileraient des données diégétiques.

l'histoire, au récit, à la narration), mais sur l'énonciation narrative elle-même. Ainsi, plutôt que de parler de focalisation, nous emploierons le syntagme « point de vue », afin de décrire, certes, la singularité de la perspective narrative dans *Du virtuel à la romance*, mais aussi pour être conforme à la terminologie de Rabatel. Très brièvement⁶⁹, Rabatel insiste sur trois catégorisations du point de vue⁷⁰ : le PDV représenté, le PDV raconté et le PDV asserté – qui nous intéressera particulièrement – :

En bref, avec le PDV représenté, le focalisateur perçoit, pense "sans parler", cependant, qu'avec le PDV raconté, le focalisateur perçoit, pense *en racontant*. Ce point de vue raconté ne concerne donc pas les paroles rapportées des personnages, ou les propos du narrateur, car dès lors que le centre de perspective sort de l'activité de narration *stricto sensu* et qu'il se met à parler, qu'il s'agisse de commentaires explicites du narrateur, qu'il s'agisse d'énoncés au discours direct des personnages, alors le PDV change de nature et l'on a besoin d'un autre concept pour l'analyser, celui du PDV asserté⁷¹.

Le PDV représenté renvoie donc aux perceptions des personnages – et non pas du narrateur –, habituellement associées à des pensées⁷², alors que le PDV raconté (ou embryonnaire) correspond davantage à des « textes écrits d'après la perspective d'un personnage⁷³ ». Quant au PDV asserté, comme nous venons de le citer, il s'applique au narrateur ou aux personnages qui prennent la parole et rendent des jugements explicites, relevant de l'opinion manifestée ou de la thèse.

Nous verrons dans la dernière partie de notre argumentation qu'il y a un glissement du PDV représenté au PDV asserté dans la narration de *Du virtuel à la romance* ; en effet, s'il y a oscillation dans la perspective narrative dans l'ensemble des narrats, deux font exception. Nous y reviendrons. Ainsi, pour illustrer ce mouvement présent dans la majorité des narrats, prenons en exemple le premier narrat de l'œuvre intitulé « une fable » (VR, p. 11-14). Si nous nous retrouvons dans un régime narratif extra-hétérodiégétique dès

⁶⁹ Nous renvoyons évidemment le lecteur à l'ouvrage de Rabatel pour bien comprendre l'ensemble de sa réflexion. Voir Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, t. I (*Les points de vue et la logique de narration*), 2008.

⁷⁰ Désormais PDV dans le texte.

⁷¹ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, ouvr. cité, p. 101.

⁷² Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, ouvr. cité, p. 83.

⁷³ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, ouvr. cité, p. 100.

l'incipit avec un survol de la situation diégétique – explication historique de la venue des reptiles sur la ville-île et de l'effervescence économique et sociale occasionnée par ceux-ci –, le narrateur passe rapidement d'un point de vue externe à la ville-île à une perspective narrative axée sur les pensées de l'un de ses citoyens qui décrira dès lors cette ville via son propre regard : « [La présence de ces reptiles géants] donnait à la ville un aspect délirant, que Mélissa Bridge n'était pas sans apprécier certains soirs » (VR, p. 12). Cette première incursion dans la perception de Mélissa Bridge est immédiatement suivie d'une seconde où le personnage est identifié seulement par son prénom, démontrant ainsi une certaine familiarité dans sa description de même que dans l'évolution de la diégèse : « Comme plusieurs, Mélissa ressentait à leur égard un mélange de répugnance et d'attirance » (VR, p. 12) ; nous percevons de la sorte ses sentiments par une mise à distance focale d'un degré moindre, en opposition avec le survol narratif effectué au début du narrat par le narrateur extra-hétérodiégétique. Constamment, les impressions des personnages – en l'occurrence celles de Mélissa Bridge – seront présentées en alternance entre une distanciation élevée (par l'utilisation du nom au complet de Mélissa Bridge) et moindre (comme c'est le cas lorsque le narrateur utilise uniquement son prénom ou des pronoms personnels à la troisième personne du singulier).

De ce mouvement dans la perspective, nous arrivons à une fragmentation du point de vue qui est, en somme, en adéquation avec la forme fragmentaire du recueil et de ses narrats. En effet, l'élément le plus significatif quant à cette démultiplication du point de vue est sans aucun doute l'entrecroisement des séquences où le jeune garçon, « le frère de Tania » (VR, p. 23), est présenté selon les points de vue de plusieurs personnages différents. Ce personnage qui a « une affection particulière pour les petites bêtes qui se reproduisent à un rythme effréné » (VR, p. 23), aime aussi éperdument les reptiles et rêve de les enfourcher, tel un cow-boy dans un rodéo western. Or, si nous comprenons qu'il « eut une idée ingénieuse » (VR, p. 53) concernant les reptiles, nous n'apprendrons ce fameux projet pour la première fois que par l'entremise de la lentille focale d'une caméra : « La télévision avait montré un jeune garçon audacieux qui avait fait le pari, avec des touristes, de chevaucher un reptile. Une caméra vidéo avait saisi cet exploit » (VR, p. 72). Ce ne sera

qu'au narrat « la virevolte » que nous vivrons enfin cette scène du point de vue du jeune garçon qui, « dressé sur le dos du reptile, [...] avait l'assurance des fêtards qui sont prêts à révéler leurs secrets » (VR, p. 79). Pourquoi présenter cet événement selon plusieurs points de vue différents ? En fait, considérant chaque personnage comme une sphère parallèle – et indépendante –, pour reprendre l'expression de Yerreau et de Gervais, cette représentation suit à notre avis la logique fragmentaire du recueil et permet en somme de s'interroger sur le détenteur du savoir diégétique dans ce texte : qui détient l'information et, surtout, qui *prend en charge* le texte ? Autrement dit, qu'est-ce qui régit cette logique narrative ? Est-ce le fameux narrateur à la première personne du pluriel ou plutôt devrait-on voir un abandon de l'autorité, le texte devenant à l'image de ses personnages libre de toute contrainte auctoriale ?

2.8 Narrateur « Nous » : du point de vue représenté au point de vue asserté

Comme nous l'avons observé précédemment, il y a à deux reprises un narrateur qui poursuit la narration de l'ensemble du récit, mais qui, par sa nouvelle posture narrative, occasionne une rupture significative dans la narration de *Du virtuel à la romance* ; ce narrateur possède effectivement un savoir différent – un savoir presque « universel » – par rapport au narrateur des autres narrats. Les commentaires effectués par ce narrateur, un « nous-narrateur⁷⁴ », quant à la présence du peuple francophone autour du fleuve Saint-Laurent démontre une certaine distance idéologique et temporelle sur le récit, comparativement aux je-personnages de l'ensemble du récit. En fait, cette perspective narrative présentée dans deux narrats⁷⁵ de *Du virtuel à la romance* est intéressante, car elle se situe systématiquement à deux positions focales contradictoires. La première est celle d'un narrateur omniscient qui entre dans les pensées des autres personnages et est capable

⁷⁴ Nous renvoyons le lecteur à la terminologie de Rabatel qui distingue dans le point de vue asserté le « je-personnage » (*je* narré correspondant dans un récit à la première personne au je en tant que personnage) du je-narrateur (*je* narrant correspondant dans un récit à la première personne au responsable du récit). Dans notre cas, nous avons simplement transposé le pronom à la première personne du pluriel du texte à la théorie du point de vue de Rabatel. Voir Alain Rabatel, *Argumenter en racontant. (Re)lire et (ré)écrire les textes littéraires*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Savoirs en pratique », 2004, p. 41, ainsi que Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, ouvr. cité, p. 41-48 et p. 81-115.

⁷⁵ Soit les fragments « le bonheur » (VR, p. 43-44) et « Tirésias » (VR, p. 71-73).

d'exprimer leur réaction en regard de la présence des reptiles dans la ville-île, démontrant ainsi un savoir accru de l'univers diégétique, alors que la seconde est celle d'un narrateur-personnage interne au récit :

Les mouvements des couleuvres dans les rues transportaient chacun, à peu de frais, dans un univers merveilleux. Cette grâce inespérée les consolait de cet amas d'erreurs privées qu'ils avaient commises au nom de l'amour ou de la vanité. Le rudoisement séducteur de leur présence provoquait l'euphorie. La profusion de leurs corps élastiques et doux, les sinuosités de leurs parcours dans la ville, réveillaient en chacun des vertus oubliées, de patience, d'abnégation (VR, p. 43).

Dans cet extrait, nous sommes dans un régime de narration extra-hétérodiégétique, soit à l'extérieur du récit : on survole les personnages, on pénètre leurs pensées. Or, quelques lignes plus loin, cette narration participe à l'histoire d'une manière assez étrange : nous sommes toujours dans une narration qui englobe l'ensemble des points de vue (re)présentés dans le récit, mais le narrateur prendra désormais part au récit : « La présence des caméras de télévision *nous* confortait dans l'idée que ce n'était, après tout, qu'un jeu. Une mise en scène qui ne devait pas *nous* empêcher de vivre. Au contraire ! » (VR, p. 44 ; nous soulignons⁷⁶). Nous voilà un peu embêtés par ce narrateur qui semble détenir l'autorité du texte, mais qui, en même temps, par sa double posture, brise la convention de lecture établie par l'ensemble de la narration tout en effectuant une autoréflexivité du récit. En fait, cette voix semble détenir une certaine autorité quant au récit raconté, car dans le deuxième fragment (VR, p. 71-73), nous sommes confrontés dès son incipit à un dialogue entre deux personnages qui semblent être observés par les yeux de ce narrateur-personnage englobant :

- Quel est ce bruit ?
 - Seulement le vent sous la porte.
- Les amants se rendormaient. Les dormeurs tournaient dans de vastes lieux clos. Ils s'enfonçaient dans des avenues blanches. Une carapace luisait au loin.
- Les reptiles *nous* étaient nécessaires, comme le fleuve ou *nos* regrets. *Nous* étions habitués à leurs glissements, aux contorsions de leurs peaux râpeuses qui usaient les pavés, à leur désœuvrement. [...]

⁷⁶ Nous soulignons d'autant plus l'utilisation de la forme exclamative qui accentue l'implication du narrateur à la diégèse en y insérant une charge émotive bien réelle.

Nous formions un cercle fermé par l'extérieur. Que chacun *nous* voie dans *notre* solitude enfin vaincue ! *Nous* étions les fiers survivants de la Nouvelle-France (VR, p. 71 ; nous soulignons).

À l'exemple des autres narrats de *Du virtuel à la romance*, le narrateur, comme un observateur omniscient et externe au récit, décrit une séquence entre deux personnages en reproduisant d'une part un dialogue (en une scène au présent de l'indicatif), ainsi qu'en usant d'autre part de descriptions externes auxdits personnages, revenant à la narration conventionnelle (et à l'imparfait). Or, le changement de pronoms⁷⁷ dans ce dernier extrait occasionne un changement de point de vue, passant ainsi d'un contexte narratif hétérodiégétique (qui est exclu de la diégèse) à un contexte homodiégétique (qui participe à la diégèse), ce qui bouleverse le pacte romanesque installé au fil des narrats, selon lequel le narrateur ne participe pas à priori au récit. Est-ce qu'il y a métalepse au sens où Genette l'entend⁷⁸ ? En fait, le narrateur hétérodiégétique s'introduit dans le récit et participe dès lors à la diégèse ; il n'est désormais plus *en dehors* du récit, mais bel et bien à *l'intérieur* de celui-ci. S'il n'y a pas de changements de niveaux narratifs, par exemple le « nous-narrateur » n'interagit pas avec les autres personnages, il effectue tout de même un accroc à la vraisemblance pragmatique de l'œuvre en commentant la situation diégétique tout en s'incluant dans ce commentaire : les reptiles sont nécessaires autant pour l'ensemble des personnages que pour ce narrateur hétérodiégétique devenant dans ce cas-ci homodiégétique. En affirmant qu'il est un « fie[r] survivan[t] de la Nouvelle-France », le narrateur assure tout d'abord qu'il est bien au centre de la diégèse qu'il raconte, celle-ci se

⁷⁷ Passage d'une narration à la troisième personne (ils) à la première personne (nous).

⁷⁸ Le procédé de la métalepse « consiste en la transgression de la frontière entre deux niveaux narratifs en principe étanches, pour brouiller délibérément la frontière entre réalité et fiction. Ainsi la métalepse est-elle une façon de jouer avec les variations de niveaux narratifs pour créer un effet de glissement ou de tromperie. Il s'agit d'un cas où un personnage ou un narrateur situé dans un niveau donné se retrouve mis en scène dans un niveau supérieur, alors que la vraisemblance annihile cette possibilité » (Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, « La narratologie », dans Louis Hébert (sous la dir. de), *Signo* [en ligne], site cité, n. p.). Bien que cette définition – datant de *Figures III* – de la métalepse illustre bien le mouvement transgressif, Genette démontre dans son récent ouvrage que ces pratiques transgressives ne sont pas le monopole de la fiction littéraire ; de la peinture au cinéma, Genette amène des exemples où la métalepse, « est synonyme à la fois de *métonymie* et de *métaphore* », c'est-à-dire qu'il y a une permutation, un transfert de sens. Dans le cas de la métalepse narrative, il y a un narrateur qui est soit pris pour un personnage, ou inversement, alors qu'il est dans l'impossibilité d'avoir cette nouvelle posture narrative. Voir Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 8.

déroulant sur la ville-île – la nouvelle Hochelaga, Montréal –, tout en ayant une réflexion qui va au-delà de ses compétences narratives : comment peut-il connaître les propos des deux amants évoqués, être en mesure d'avoir un point de vue englobant sur la diégèse et participer à l'instar des autres personnages à cette intrigue romanesque ? Cette invraisemblance pragmatique installe ainsi une nouvelle incertitude et un doute quant à la véritable instance narrative responsable du récit de *Du virtuel à la romance*. Et puisqu'il n'y a pas de changement de niveaux narratifs, il n'y a donc pas de métalepse, mais plutôt un changement de perspective, passant d'un PDV représenté à un PDV asserté qui impose sa perception de l'histoire, « *comme si* les choses étaient ainsi alors que leur découpage, leur dénomination sont tributaires d'une axiologie, d'une orientation argumentative qui entend échapper à toute discussion⁷⁹. »

Comme le souligne Jouve, si un « texte peut conforter l'illusion en consolidant les effets de participation ou la désamorcer en jouant sur les effets de distanciation⁸⁰ », *Du virtuel à la romance* de Pierre Yergeau désamorce en ce sens l'illusion romanesque en nous amenant à la frontière de la fiction par l'usage de stratégies narratives et énonciatives qui déstabilisent l'illusion référentielle de la diégèse, soit par une autoréflexivité – notamment dans le titre qui explicite le procès textuel de l'œuvre, ainsi que dans les propos du narrateur extra-hétérodiégétique qui, par un vocabulaire rappelant le songe, le virtuel, la *romance*, entretient l'aspect irréel de cette fiction –, soit par une transfictionnalité qui outrepassse les lieux de la fiction en réutilisant par exemple les mêmes personnages dans diverses œuvres, tout en focalisant volontairement sur certaines connaissances et actions de ces protagonistes au détriment d'autres. Le lecteur se doit ainsi d'avoir en mémoire l'ensemble des romans du cycle en question afin de pouvoir saisir cet univers fictionnel fragmenté, tout en faisant fi des éléments diégétiques invraisemblables qui nuisent à sa compréhension. Si certains auteurs contemporains utilisent l'écriture fragmentaire « à l'égard de l'expérience du

⁷⁹ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, ouvr. cité, p. 113.

⁸⁰ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, ouvr. cité, p. 144.

réel⁸¹ », l'écriture yergienne effectue des mouvements temporels et narratifs, multiplie les centres de perspective, passant d'un PDV représenté provenant des personnages au PDV asserté d'un narrateur qui, par sa double posture de narrateur et de personnage, impose des réflexions sur la diégèse en démontrant une connaissance accrue quant au savoir diégétique. Somme toute, qu'en est-il de l'esthétique produite par l'ensemble de ces irrégularités ? Nous avons certes identifié quelques singularités narratives, notamment cette utilisation du narrat comme forme d'expression narrative qui favorise évidemment la fragmentation du texte et des points de vue des personnages – ces sphères parallèles –, mais que dire de ces couleuvres géantes qui ont envahi plusieurs endroits de la ville-île ? Que dire de ces personnages qui parcourent les bas-fonds de cette même ville, prisonniers et libres à la fois de ce tourbillon urbain et déchu ? Enfin, quel est l'enjeu de cette symbolique ? Le lecteur se retrouve en fait aussi silencieux que Charles Hoffen, assis dans cette chambre d'hôtel, « à se convaincre que les événements qui se déroulaient à la surface, là-haut dans la vraie vie, étaient une farce pitoyable » (VR, p. 28).

⁸¹ Frances Fortier et Francis Langevin, « Le réel dans les fictions contemporaines », dans *@nales* [en ligne], Ottawa, Université d'Ottawa, vol. 4, n° 2, printemps-été 2009 (Dossier I *Fiction et réel*), <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1354>, page consultée le 10 juin 2010.

CHAPITRE 3

LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES DE SOUCY : LA NARRATION INVRAISEMLABLE D'UN NARRATEUR NON-FIABLE

Avant de poursuivre avec l'analyse de notre troisième et dernière œuvre romanesque, revenons simplement sur les deux autres cas qui nous ont intéressé précédemment. D'une écriture explicitement intertextuelle à la réalisation d'un double procès textuel, *Revoir Nevers* de Roger Magini observe cette faculté qu'a la mémoire humaine d'oublier les pires atrocités passées, et de faire abstraction de celles présentes et futures. Quant à *Du virtuel à la romance* de Pierre Yergeau, à défaut d'effectuer un dialogue avec le passé ou le futur, son univers romanesque se consacre presque uniquement à la quotidienneté, voire à la banalité de ses sphères parallèles vivant repliées sur elles-mêmes ; néanmoins, cette œuvre, profondément interreliée à celles du cycle romanesque de la ville-île ainsi qu'à des textes souches, invite le lecteur à observer la mince frontière qui sépare lieu empirique et fictivité. Nous le verrons, Gaétan Soucy suscite quant à lui maintes réflexions via des textes qui jouent sur des brouillages discursifs. La mémoire devient alors dans ses textes un enjeu tout aussi prédominant que chez Magini, mais relié chez Soucy à la compétence du narrateur ; plusieurs chercheurs et critiques littéraires se sont intéressés à ces romans¹ qui bouleversent littéralement l'horizon d'attente de leurs lecteurs en proposant des récits qui jouent entre autres avec l'univers fictionnel ainsi qu'avec la crédibilité des narrateurs, ceux-ci s'efforçant – tant bien que mal – de transmettre leurs histoires. Dans *L'Immaculée conception* (1994), le lecteur se retrouve en effet devant une narration non fiable², c'est-à-dire que le roman met en scène un narrateur hétérodiégétique auto-engendré, « conçu immaculemment », qui ne possède pas les qualités requises pour raconter ce récit. En effet, selon Cavillac, un narrateur fiable doit « être tenu pour véridique (adhérant à son propre discours et digne de

¹ Soucy a produit à ce jour quatre romans : *L'Immaculée conception* (1994), *L'acquiescement* (1997), *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) et *Music-Hall !* (2002).

² Francis Langevin s'est attardé à ce cas particulier du narrateur non fiable, entre autres dans *L'Immaculée conception* de Gaétan Soucy, en y étudiant notamment la voix qui fait office d'autorité narrative. Voir Francis Langevin, *Enjeux et tensions lectoriales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain*, ouvr. cité.

foi) et compétent (cohérent dans sa relation des faits)³ » ; or, c'est tout l'inverse qui se produit dans *L'Immaculée conception. L'acquittement* (1997) de Soucy remet en cause pour sa part les codes génériques et narratifs normalement acceptés par le lecteur contemporain, soit notamment le postulat qu'un récit doit se conclure dans un cadre narratif et temporel logique qu'est le texte romanesque. En effet, comme le souligne Ricœur,

[s]uivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. [...] Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés⁴.

Nicolas Xanthos remarquait dans un article⁵ ce renversement narratif dans *L'acquittement*, dans lequel le narrateur-personnage Louis Bapaume *ment* expressément au lecteur, la dernière phrase du roman semant le doute sur l'ensemble du récit présenté par le narrateur lors de son retour à Saint-Aldor, lieu central du texte. Quant au dernier roman de Gaétan Soucy, *Music-Hall !* (2002), c'est sous le paramètre du discours des origines qu'il construit son univers romanesque, usant d'une narration polyphonique qui brouille l'autorité narrative du texte. Enfin, comme le souligne Xanthos, « [à] cela s'ajoute la configuration narrative complexe, baroque, qui résiste à cette synthèse de l'hétérogène dont parle Ricœur dans *Temps et récit*⁶. »

Les romans de Gaétan Soucy soulèvent donc plusieurs interrogations, introduisant son œuvre dans la sphère de la littérature romanesque contemporaine en usant entre autres,

³ Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », art. cité, p. 25-26.

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, t. I, 1983, p. 104, cité par Viviane Asselin, « S'acquitter de la convention narrative : le lecteur floué par le récit », dans Camille Deltombe et Aline Marchand (textes rassemblés par), *Cahier du CERACC*, n° 3 : *Le lecteur, enjeu de la fiction. Actes de la journée d'étude tenue le 11 juin 2005 en Sorbonne* [en ligne], juin 2006, n. p.

⁵ Voir Nicolas Xanthos, « Déjouer : imaginaires de la fiction romanesque dans *Les Failles de l'Amérique* et *L'acquittement* », art. cité, p. 59-78.

⁶ Nicolas Xanthos, « *Music-Hall !* de Gaétan Soucy », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (sous la dir. de), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 360.

comme Pierre Yergeau, de la transfictionnalité⁷, dans un ensemble romanesque qui déconstruit les préceptes narratifs de la littérature romanesque en usant par exemple fortement de l'intertextualité, de la question du père⁸ et de l'énigme. Ainsi, comme le remarque Viviane Asselin à propos de *L'acquiescement* – et que l'on pourrait appliquer à l'ensemble des romans de Gaétan Soucy – « [l]e roman semble [...] interroger la confiance en l'autorité du récit et de ses prérogatives, autorité souvent décriée par la narrativité contemporaine, mais sur laquelle repose largement la lecture narrative⁹. » Si la littérature critique se penche de plus en plus sur cette question d'autorité narrative¹⁰, cette dimension narrative n'a pourtant pas été appliquée à l'œuvre de Soucy ; en effet, ce sont plutôt l'imaginaire des personnages ainsi que l'identité du narrateur-enfant de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* à travers sa qualité d'écrivain et de lecteur qui a captivé la recherche. Dans l'œuvre à l'étude, nous nous intéresserons moins à la dimension identitaire du narrateur-personnage-enfant écrivain¹¹, qu'à sa capacité à raconter et à transmettre son récit. Nous nous attarderons d'une part à cette instance narrative garante du sens et de la cohésion de l'intrigue qui, comme l'affirme si bien Asselin; « interrog[e] la confiance en

⁷ Nicolas Xanthos a démontré cette présence de transfictionnalité dans l'œuvre de Soucy, notamment avec certains personnages et le village de Saint-Aldor. Voir Nicolas Xanthos, « Les retours de Saint-Aldor : réflexions sur la transfictionnalité des lieux chez Gaétan Soucy », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (sous la dir. de), *La fiction, suites et variations*, ouvr. cité, p. 231-247.

⁸ Au sujet de l'intérêt de la figure du père dans la littérature québécoise, voir entre autres les divers essais de François Ouellet.

⁹ Viviane Asselin, « S'acquiescer de la convention narrative : le lecteur floué par le récit », dans Camille Deltombe et Aline Marchand (textes rassemblés par), *Cahier du CERACC*, n° 3 : *Le lecteur, enjeu de la fiction. Actes de la journée d'étude tenue le 11 juin 2005 en Sorbonne* [en ligne], juin 2006, n. p.

¹⁰ Voir notamment Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : *Cinéma* de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (sous la dir. de), *Le roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, ouvr. cité, p. 255-275, ainsi que Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Gutomar Hautcoeur et Marielle Macé (sous la dir. de), *Littérature et exemplarité*, ouvr. cité, 2007.

¹¹ Dans la continuité du mémoire de Marloes Poiesz, (Marloes Poiesz, « Portrait du personnage d'enfant. Analyse narrative et sémiotique de l'enfant-narrateur dans trois romans québécois contemporains : *Le souffle de l'Harmattan*, *C'est pas moi, je le jure !* et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* », Québec, Université Laval, mémoire de maîtrise, 2006), Daphnée Lemelin a étudié les particularités esthétiques liées à l'énonciation de ce type de narrateur. Voir Daphnée Lemelin, « Une identité individuelle. L'énonciation du narrateur enfant dans *Le souffle de l'Harmattan* de Sylvain Trudel, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy et *C'est pas moi, je le jure !* de Bruno Hébert », Québec, Université Laval, mémoire de maîtrise, 2009.

l'autorité du récit et de ses prérogatives », ainsi qu'aux divers problèmes de vraisemblance soulevés notamment par les structures textuelles du roman d'autre part.

3.1 Une identité problématique

Si *L'Immaculée conception* présentait un récit par la démultiplication des focalisations¹², nous relevons dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* une narration qui se manifeste, dès l'incipit du roman, via une pluralité de voix : « Nous avons dû prendre l'univers en main mon frère et moi car un matin peu avant l'aube papa rendit l'âme sans crier gare¹³. » Le roman s'ouvre donc par la découverte de la mort d'un homme, laissant derrière lui deux enfants – vraisemblablement ses deux fils – qui se retrouvent pour la première fois confrontés à leur libre arbitre, auparavant déterminé et assumé par l'autorité de leur père et des « douze articles du code de la bonne maison » (PF, p. 14). Le narrateur autodiégétique prend en charge son propre point de vue ainsi que celui de son frère, présentant à un destinataire indéterminé le récit de la mort de leur père. Nous disons « indéterminé », car à plusieurs reprises le narrateur s'adresse soit à un interlocuteur inconnu (un « vous » indéterminé), soit à l'inspecteur des mines (un « vous » déterminé). Nous reviendrons sur cette ambiguïté quant à l'identité du destinataire. Cette narration plurielle se distancie donc rapidement du point de vue de l'aîné pour se concentrer sur ses propres observations et pensées ; c'est ainsi que nous passons de la première personne du pluriel (d'un « nous ») à la première personne du singulier (à un « je ») où le narrateur établira le pacte de lecture du roman : « J'ai dit ici, car c'est le hangar, nommé aussi le caveau, où je me suis réfugié pour fuir la catastrophe et écrire mon testament que voici » (PF, p. 20). Le lecteur comprend ainsi qu'il est en train de lire un testament, ou du moins un

¹² Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, cette dispersion des points de vue se retrouvent aussi – à moindre échelle – dans *Du virtuel à la romance* de Yergeau.

¹³ Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* [1998], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2000, p. 13. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe PF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

document qui relate les faits de ce bouleversement, écrit de la main du cadet¹⁴ de cet homme décédé.

Déterminés à enterrer leur père, les deux fils s'entendront pour inhumer convenablement l'homme, notamment en allant chercher un cercueil au village voisin de leur domaine. Son frère refusant catégoriquement de quitter le domaine, ce périple est ainsi l'occasion pour le narrateur (le cadet) de sortir de sa pinède et d'affronter pour la première fois le monde extérieur, d'y rencontrer des « semblables » et, ce qui sera primordial pour le récit, de confronter sa vision et son identité à celles des villageois. Si, au fil de la lecture de la première partie, nous ne comprenons pas les diverses allusions effectuées par le frère du narrateur quant à son identité sexuelle¹⁵, laissant sous-entendre qu'il s'agit en fait d'une fille et non d'un garçon, nos doutes seront confirmés par le regard des villageois : « [c]e n'est qu'en étant confronté au monde extérieur, par le point de vue de l'inspecteur des mines, que le protagoniste dévoile des bribes de son identité et que le lecteur apprend, finalement, qu[e le narrateur] est une "très jolie jeune fille" (PF, p. 78¹⁶) de seize ou dix-sept ans¹⁷ ». L'étrangeté de certains passages devient alors moins floue ; revenant sur notre lecture, nous saisissons maintenant certaines remarques et certains commentaires de ce narrateur qui s'affirme et se déclare pourtant comme étant l'un des fils de son père, aussi masculin que son frère, mais ayant été castré assez jeune : « [Les couilles de père] étaient toutes molles et joufflues, beaucoup plus grosses que celles de mon frère ou que les miennes à l'époque où j'en avais encore, et accrochées là comme une face de bébé barbu à ce corps blanc raide » (PF, p. 31). En effet, juste avant la révélation effectuée par le point de vue de personnages

¹⁴ Nous attirons simplement l'attention du lecteur sur l'accord du participe passé « réfugié » ; d'après cet indice textuel, le narrateur (l'auteur du testament et du texte que nous lisons) est un homme. Nous verrons que l'identité de ce narrateur posera quelques problèmes au fil de la lecture.

¹⁵ S'inquiétant du sort d'une hypothétique sœur, le narrateur se demande si cette sœur a vraiment existé : « Pourtant, à force d'y réfléchir, une manière de souvenir, très confus, nous revenait de notre enfance, il est vrai. Une fillette s'était retrouvée parmi nous, qu'on se figure notre étonnement, à moins qu'elle n'y ait été depuis toujours, qui sait ? puis était repartie comme météore. Frère allait jusqu'à dire qu'elle me ressemblait comme une goutte d'eau » (PF, p. 32).

¹⁶ Page 75 dans notre édition de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*.

¹⁷ Daphnée Lemelin, *Une identité individuelle. L'énonciation du narrateur enfant dans Le souffle de l'Harmattan de Sylvain Trudel, La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et C'est pas moi, je le jure ! de Bruno Hébert*, ouvr. cité, p. 15.

que l'on peut considérer comme étant crédibles dans le récit par leur figure d'autorité (le maire, le prêtre, l'homme de loi et l'inspecteur des mines), le narrateur expose plusieurs ambiguïtés quant à son identité et son orientation sexuelles. À plusieurs reprises, le narrateur mentionne – sans en connaître l'origine menstruelle – la présence de sang dans sa culotte : « "Yo-ho, monsieur rêve au prince charmant ! Yo-ho, monsieur est amoureux !" [...] Je lui aurais jeté du sang » (PF, p. 41) ; « [...] les fois où je dégouttais du sang » (PF, p. 63) ; « J'aurais aimé mettre les doigts dans ma culotte et lui jeter du sang, mais je n'avais pas de sang ce jour-là, c'était cicatrisé jusqu'à la prochaine fois » (PF, p. 70). Cette dernière citation, bien que le narrateur n'en fasse pas mention explicitement, décrit évidemment les symptômes du cycle menstruel.

3.2 Une fausse ambiguïté identitaire

La découverte de la véritable identité sexuelle du narrateur effectuée, nous acceptons d'emblée ce manque de connaissance de la part du narrateur puisqu'il est tout à fait convenable de croire que ce dernier a vécu au sein d'une famille « arriérée » composée d'un père et d'un frère, l'un la traitant de fils et l'autre de frère. Conscient, enfin, de son ambiguïté identitaire, le narrateur changera même son écriture afin de devenir une femme aux yeux de l'inspecteur des mines : « [...] je vais appliquer aux mots le genre des putes¹⁸ et les accorder en conséquence, même si je demeure le fils à mon père et le frère de mon frère, selon la religion » (PF, p. 85). Nous nous retrouvons donc devant un narrateur qui, alors qu'il remettait en cause la compétence des villageois¹⁹, adapte son écriture dans le seul but de séduire l'inspecteur des mines. Seulement, après une multitude d'occurrences sur

¹⁸ Le genre féminin.

¹⁹ En effet, puisque ceux-ci affirment et voient que ce personnage est une jeune fille, ils utilisent par conséquent des pronoms personnels du genre féminin à son égard. Lorsque le narrateur cite leurs paroles, il croit tout simplement que les villageois ne savent pas accorder leurs mots : « "Elle est folle. Ou elle est possédée." Les soutanes ne connaissent pas le genre des mots, si j'en juge » (PF, p. 72).

l'ambiguïté identitaire du narrateur²⁰, ce même narrateur nous affirme dans l'explicit de la seconde partie du roman qu'il a toujours su qu'il était une femme, démontrant qu'il se joue bel et bien du lecteur : « Au fond, et pour tout dire, je l'avais toujours un peu su que j'étais une pute, je n'ai pas attendu qu'un chevalier me traite de petite chèvre sauvage pour m'en douter » (PF, p. 167). Si l'un des rôles de l'instance narrative responsable du récit est de nous faire adhérer à l'histoire racontée, l'affirmation précédente détruit la confiance accordée à ce narrateur qui détient la pleine autorité du récit. Notre lecture s'étant, au fil du

²⁰ Voici les autres occurrences qui problématisent ou rendent ambiguë l'identité du narrateur juste avant que ce dernier affirme et confirme sa véritable identité. **En évoquant l'existence d'une éventuelle sœur jumelle du narrateur** : « – Et sœur ? fit-il soudain. Qu'est-ce que tu en fais ? » (PF, p. 32) ; « [...] il me semblait bien avoir une très lointaine remembrance, d'une sainte vierge qui m'aurait tenu sur ses genoux en sentant bon, et même d'une angelote sur l'autre genou de la vierge au doux parfum, et qui m'aurait ressemblé comme une goutte d'eau [...] » (PF, p. 71) ; « que cette bambine avait le même visage que moi » (PF, p. 114) ; « Il y avait une angelote à mes côtés, qui n'était pas moi mais qui me ressemblait comme une goutte d'eau, à ce que mon frère essaye encore de me convaincre [...] » (PF, p. 125). **En parlant de son attirance pour les hommes, notamment l'inspecteur des mines** : « Rien qu'à le voir j'avais comme une envie de passer ma langue sur toute sa figure, de mettre son nez dans ma bouche, il se passe parfois dans ma tête et dans mon corps des choses qui sont de véritables énigmes pour moi-même » (PF, p. 71) ; « Je m'interdisais de rêver qu'un beau chevalier viendrait m'enlever dans ses bras [...] » (PF, p. 127). **En décrivant le narrateur comme étant une fille** : « Elle est folle. Ou elle est possédée » (PF, p. 72) ; « – Vous ne voyez pas que vous l'effrayez ? Elle est toute tremblante. » (PF, p. 73) ; « – Pourquoi parles-tu toujours de toi comme si tu étais un garçon ? [...] Tu ne sais donc pas que tu es une jeune fille ? » (PF, p. 78) ; « Tout cela m'avait épuisée et désemparée [...]. Et je me sentais fourbue, avec des maux de cœur, comme si j'étais toute de travers dans ma santé. » (PF, p. 89) ; « Je trouvai ce faisant la force de résister à la grande tentation que j'ai souvent de me mettre des choses très profond entre les cuisses, sur ma peau, et parfois même de pousser vers l'intérieur [...] » (PF, p. 90) ; « [...] j'ai essayé avec de la douceur féminine de lui calmer le bolo et le séduire à m'expliquer [...] » (PF, p. 94) ; « – Fiche-moi le camp avec tes enflures ! » (PF, p. 101) ; « [...] selon toute apparence moi aussi je serais une pute de soissons » (PF, p. 104) ; « emportée par le poids de mes enflures » (PF, p. 116) ; « [...] comme il est prescrit que doivent faire les comtesses, selon la bonne éducation que j'ai reçue » (PF, p. 118) ; « bien avant que je devienne une source naturelle de sang » (PF, p. 120) ; « – Oui, je sais, mon ventre est enflé[,] [...] parce que je ne saigne plus depuis bientôt plus de deux saisons. » (PF, p. 154). **En décrivant le narrateur comme étant un homme** : « Ça ne m'a jamais empêché d'être le plus intelligent de ses fils. » (PF, p. 77) ; « Il y a eu une fois, il m'est arrivé une vraie calamité, je crois que j'ai perdu mes couilles. » (PF, p. 79) ; « – Frère m'appelle frère, et père nous appelait fils quand il nous commandait tout la veille encore. », p. 81 ; « Pour être le fils à mon père [...]. » (PF, p. 115) ; « J'entendis bientôt mon frère qui m'appelait à pleine gorge et, rien qu'à sa façon de prononcer frerot [...] » (PF, p. 142). **En décrivant le narrateur à la fois comme un homme et une femme** : « [...] je vais appliquer aux mots le genre des putes et les accorder en conséquence, même si je demeure le fils à mon père et le frère de mon frère » (PF, p. 85) ; « Il faut dire que papa me considérait comme la plus intelligente de ses fils. » (PF, p. 94) ; « monsieur la jupe » (PF, p. 100) ; « Je me sens tout insécure, on dirait, depuis que je me traite de pute avec le genre des mots. » (PF, p. 119) ; « tout fils à mon père que je fusse, je faisais semblant d'être leur comtesse. » (PF, p. 130-131) ; « "Où est votre sœur ?" Puis se reprenant : "Votre frère ? Où est votre frère, celui avec une longue jupe ? [...]" » (PF, p. 145).

roman, ajustée à cette dualité identitaire du narrateur, nous comprenons qu'en fait, ce dernier n'a jamais vraiment eu de soupçons quant à son identité ; nous apprenons enfin à l'explicit du roman la véritable identité du narrateur, celui-ci se nomme en effet Alice Soissons de Coëtherlant, surnommée « bibi », et a une sœur jumelle appelée Ariane (PF, p. 172). Or, ce narrateur a bel et bien berné le lecteur depuis le commencement du récit, en établissant, nous venons de le voir, une série d'ambiguïtés trompeuses quant à son identité d'une part, ainsi qu'en mentant, nous allons le voir, au sujet de ses véritables croyances et connaissances d'autre part.

3.3 Le lecteur trompé : une autorité narratoriale bien existante

À la lecture du roman, nous nous rendons compte que le narrateur est un être qui semble se distancier facilement des événements et de la réalité qui l'entourent. En effet, suite à la découverte du cadavre de son père, il gère ses émotions et la situation beaucoup plus facilement que son frère ; alors que ce dernier « revient pâle comme l'os » (PF, p. 15) de la chambre du père, le narrateur s'interroge tout simplement sur la coloration du macchabée :

"Il est tout blanc", dit-il. Blanc ? fis-je, que veux-tu dire ? Blanc comment ? Blanc comme neige ? Car avec papa il fallait s'attendre à tout. [...] "Et tu te rappelles les pierres qui sont entassées là ?" Je me les rappelais. "Eh bien, père est blanc comme ça. Exactement ce blanc-là." Alors c'est qu'il est plutôt bleu, fis-je, blanc bleu. "Oui voilà, blanc bleu" (PF, p. 15-16).

Cette insistance démontre dès l'incipit du roman que ce narrateur est soucieux de petits détails qui devraient normalement passer inaperçus dans ces circonstances. En fait, ces interrogations déstabilisent la lecture, d'autant plus que le point de vue du narrateur est confronté à celui de son frère, notamment en ce qui a trait à la description de la réalité ; une

fois informé de la couleur du cadavre, le narrateur s'interroge ensuite sur l'aspect de la moustache du père²¹ :

Je m'informai de sa moustache, comment était sa moustache. Mon frère fixa sur moi des yeux de bête qui ne comprend pas pourquoi on lui assène des coups. "Papa portait-il une moustache ?" La moustache, dis-je, celle qu'il nous demandait de lui broser une fois la semaine. "Père ne m'a jamais demandé de lui broser une moustache." Ah la la. Mon frère est d'une mauvaise foi crasse, je ne sais si j'ai songé à l'écrire (PF, p. 16).

En s'affirmant plus intelligent que son frère, le narrateur établit de la sorte la supériorité de sa compétence à rapporter et à transcrire fidèlement les événements. Mais qui croire dans ce récit ? Qui dit vrai ? Le frère aîné qui semble être de mauvaise foi d'après le narrateur, mais qui, après tout, est bouleversé à juste titre par la mort de son père, ou justement ce même narrateur réagissant assez froidement à ce décès et affirmant que son frère est de mauvaise foi ?

La réponse à cette question se trouve dans les affirmations du narrateur. Au fil de la lecture, nous nous rendons compte que ce narrateur n'est pas aussi dépourvu qu'il le laisse entendre quant à ses connaissances et à son savoir. En effet, l'écriture et la lecture sont au cœur de la vie du narrateur, car si, comme l'a souligné Lemelin, le narrateur rappelle à maintes reprises qu'il est en train d'écrire dans son grimoire, « cherch[ant] désespérément à se situer dans ce qui a été sa vie afin de trouver un sens à ce qu'il est, à ce qu'il est

²¹ Cette fameuse moustache est intéressante sous plusieurs aspects. D'une part, nous avons dans cet extrait deux points de vue qui se partagent l'autorité narrative du texte, l'un qui affirme que le père a porté la moustache, l'autre qui soutient le contraire. Qui dit vrai ? D'autre part, ce passage peut être un effet d'intertexte avec *La moustache* (1986) d'Emmanuel Carrère, texte qui joue lui aussi sur l'autorité narrative, et ébranle de surcroît, via la même question de la présence ou de l'absence d'une moustache, la confiance que l'on peut accorder au narrateur. Comme dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, on retrouve dans le roman de Carrère plusieurs discordances diégétiques : le narrateur de *La moustache* ne se souvient pas de la mort de son père – premier lien intertextuel –, tout comme il croit dur comme fer avoir déjà porté une moustache, alors que l'ensemble des personnages le réfute – deuxième lien intertextuel. Voir Emmanuel Carrère, *La moustache*, Paris, P.O.L., 1986, p. 106 quant au questionnement sur la mort de son père, et p. 96-97 sur la confrontation des souvenirs du narrateur à ceux des autres personnages au sujet de l'existence de cette moustache. Le peu d'ampleur de cette relation interdit de voir une hypertextualité entre l'hypertexte de Soucy et l'hypotexte de Carrère, mais démontre néanmoins une transformation, ou d'un moins un emprunt intertextuel évident. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 37, quant à ces pratiques hypertextuelles.

devenu²² », il étale aussi ses lectures²³ qui, par leur contenu, entrent en contradiction avec les croyances religieuses qu'il semble adopter, de même qu'avec son rapport au langage et à son propre corps.

3.4 Croyances religieuses mises à mal

Lorsqu'il réfléchit et se questionne sur sa naissance, le narrateur soupçonne d'avoir été créé par son père en même temps que son frère dans la boue²⁴ : « J'affirmai que papa nous avait pétris le même jour à la même heure exactement, il y a bien longtemps, vraisemblablement, aux dires de la religion » (PF, p. 80). En fait, dès le décès de leur père, les deux fils s'interrogent quant à leur origine, à savoir s'ils proviennent vraiment du corps de leur géniteur :

Je demandai à frère s'il croyait vraiment que nous venions de là, à l'instar des veaux et des gorets. Frère mit le doigt dans l'orifice sensible pour vérifier si ça s'élargissait assez pour livrer passage à deux poussins comme nous. [...] Une fois recouvrée la voix, [...] il dit : "Non. Je pense plutôt qu'il nous a façonnés avec de la boue quand il est arrivé ici et que nous sommes ses deux derniers prodiges" (PF, p. 31).

Tout semble nous indiquer que le narrateur, à l'instar de son frère, croit que c'est leur père qui leur a donné la vie à l'aide d'argile. Pourtant, ne contredisant aucunement son frère dans cette affirmation, nous apprenons plus tard, à la clause du texte, que le narrateur sait très bien comment les êtres humains sont conçus, démontrant qu'il est bien moins crédule que ce qu'il laissait entendre dans tout le roman : « Moi aussi j'ai cru longtemps, par religion, que papa nous avait pétris avec de la boue. Mais les choses qu'on croit par religion et les

²² Daphnée Lemelin, *Une identité individuelle. L'énonciation du narrateur enfant dans Le souffle de l'Harmattan de Sylvain Trudel, La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et C'est pas moi, je le jure ! de Bruno Hébert*, ouvr. cité, p. 17.

²³ Lecteur assidu de « dictionnaires » – comme il ne cesse de le rappeler –, le narrateur fait plusieurs allusions à ses lectures : des romans de chevalerie (deux occurrences, p. 97 et 99) ; l'*Éthique* (1677) de Spinoza (sept occurrences, p. 97, 104, 116, 117, 118, 126 et 169) ; les *Mémoires de Saint-Simon* (1697) de Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (six occurrences, p. 24, 80, 97, 98, 130 et 166) ; *Les Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire (une occurrence, p. 68) ; les *Fables* de La Fontaine (une occurrence, p. 148) ; les Évangiles (deux occurrences, p. 99 et 177).

²⁴ Cette croyance renvoie à plusieurs mythes, dont celui, notamment, de Prométhée dans la mythologie grecque. Quant à *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, le narrateur fait référence à celui de la doctrine chrétienne, soit au livre de la Genèse.

choses qu'on croit tout court, c'est deux, et j'avais bien vu depuis haute comme trois pommes comment par où nous arrivaient les veaux et les gorets, je ne me suis jamais prise pour une exception » (PF, p. 168). De surcroît, nous apprenons que le narrateur est en fait enceinte, et ce « depuis bientôt au-delà de deux saisons » (PF, p. 154) : « – Oui, je sais, mon ventre est enflé. [...] Mon ventre enfle et, ce qui est curieux, c'est que j'ai le sentiment qu'il y a quelqu'un d'autre que moi en-dedans, comme si je commençais à être quelque chose et demi » (PF, p. 154). Aucunement naïf, en effet, quant au secret de la conception de la vie, le narrateur affirme même qu'à chaque fois où il ressent des coups « depuis le fond de [s]on ventre[,] [...] [il] écri[t] dans [s]on grimoire ces mots : et zou » (PF, p. 155). Seulement, si cette révélation arrive tardivement dans le récit, nous rencontrons à neuf reprises ces mots dans le texte, dont quatre fois avant même cette confidence²⁵. S'il est normal d'une part, dans ce régime de narration autodiégétique, que le narrateur ait accès à ses sensations physiques, il est d'autre part improbable, nous venons de le voir, que ce dernier nie la présence de cet enfant en lui²⁶ ; il y a donc un phénomène de paralipse²⁷ qui problématise l'autorité narrative de ce texte. En effet, si en temps normal, « [l']autorité d'un texte, dans sa version moderne, est la confiance qu'on peut lui accorder²⁸ », cette rétention d'information mine la confiance concédée à l'instance narrative responsable de la cohésion et du sens du texte.

3.5 Un rapport au langage divergent

Tout en étant persuadés au fil de la lecture que nous sommes confrontés à un narrateur démuné en regard de la réalité et du monde extérieur, ce dernier vivant littéralement prisonnier à l'intérieur des limites géographiques du domaine de son père – le

²⁵ Voir p. 79, 98, 123, 134, 155, 161, 167 et 169.

²⁶ En fait, si ce narrateur ne semble pas conscient de cette gestation, nous verrons qu'il cache *volontairement* certaines informations diégétiques au lecteur.

²⁷ Gérard Genette définit la *paralipse* comme étant la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type [de point de vue] adopté », en opposition à la *paralepse*, définit comme l'« information excédant la logique du type [de point de vue] adopté » (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 44).

²⁸ Frances Fortier et Andrée Mercier, « La *captatio illusionis* du roman contemporain : Makine, Dickner, Echenoz et Volodine », art. cité, p. 2.

comte Soissons de Coëtherlant –, nous sommes mis en présence d'un narrateur qui a un rapport dichotomique au langage, c'est-à-dire qu'il semble en avoir une maîtrise poétique d'un côté, tout en éprouvant à la fois de sérieuses lacunes langagières d'un autre côté.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'un des passe-temps du narrateur est de lire des « dictionnaires » (livres) et des romans de chevalerie écrits en vers. Cette lecture transparaît particulièrement dans sa manière de s'exprimer, en usant par exemple de figures de style telles que l'inversion²⁹ et l'oxymore³⁰. De surcroît, ce qui est assez extraordinaire pour ce personnage, c'est qu'il compose et s'exprime parfois en vers comptés et rimés. En effet, dans la scène où celui-ci se rend dans le village voisin de leur domaine (même la description du village est poétique : « Le village se trouvait de l'autre côté, paraît-il, et les sept mers, et les merveilles du monde » (PF, p. 19)), le narrateur répond à l'inspecteur des mines qui vient de lui demander son âge :

– Tu as l'âge de ton cœur, je suppose ?
 Ce fut plus fort que moi :
 – Si j'avais l'âge de mon cœur, ça m'en ferait quatre-vingt-dix.
 – Sais-tu ce que tu viens de faire ? dit-il en commençant de faire chauffer de l'eau.
 Tu viens de faire sans le savoir deux vers de huit pieds.
 [Le narrateur de poursuivre :] J'ai passé ma vie dans la crotte et dans la bouette, eh bien je vais vous dire, je ne savais pas qu'il y en avait de si longs (PF, p. 75).

Cette citation est intéressante sous plusieurs points de vue. Tout d'abord, elle démontre que ce narrateur possède les compétences langagières pour effectuer « malgré lui » un distique de deux octosyllabes spontanément ; en fait, en affirmant qu'il n'a pas pu se retenir (« ce fut plus fort que moi »), le narrateur nous indique qu'il feint normalement ses réelles capacités langagières. Sachant qu'il lit énormément de littérature chevaleresque du Moyen Âge et que l'octosyllabe est le vers le plus employé dans les fabliaux et les chansons de gestes, il appert

²⁹ Par exemple : « [...] dans la cuisine de notre terrestre séjour » (PF, p. 14) ; « [...] sur la table de la cuisine de notre terrestre séjour » (PF, p. 29) ; « [...] comme les pattes d'une morte araignée » (PF, p. 128) ; « [...] j'abandonnai frère à sa folle cervelle [...] » (PF, p. 132) ; « Le cavalier était de cuir vêtu de pied en cap [...] » (PF, p. 145).

³⁰ Par exemple : « [...] et j'en mourrais de ma mort la plus délicieuse tellement c'est atroce et cruel et éprouvant, comme la vie » (PF, p. 57) ; « [...] c'est horrible comme c'était beau » (PF, p. 59) ; « Ce mouchoir, je vais vous dire, je l'abomine, et j'aurais envie de l'avoir en ce moment même dans ma main, je crois que je le serrais très fort entre mes cuisses [...] » (PF, p. 78).

ainsi normal que le narrateur possède ces qualités poétiques, d'autant plus que le fait qu'il utilise à maintes reprises des termes provenant du moyen français (de même que leur graphie) et du latin appuie cette affirmation³¹. Or, ce qui apparaît problématique, c'est qu'il ment expressément quant à sa compréhension du terme « vers », affirmant qu'il « ne savai[t] pas qu'il y en avait de si longs », confondant le terme de versification (le *vers* syllabique), et l'invertébré (le lombric, le *ver* de terre). En effet, il affirme un peu plus loin : « Je blaguais tantôt quand je faisais accroire que je prenais les vers de huit pieds pour des lombrics. On n'a rien compris à bibi si on n'a rien compris à son humour³² » (PF, p. 77). Lentement, nous nous rendons compte que ce narrateur est en somme beaucoup plus compétent que ce qu'il laisse entendre ; néanmoins, il effectue tout au long de son récit plusieurs erreurs grammaticales et syntaxiques qui nuisent en partie à cette interprétation.

La maturité intellectuelle du narrateur de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* semble donc incertaine, car si ce dernier manifeste clairement des aptitudes en versification, il éprouve de la difficulté à bien narrer son récit. Il effectue plusieurs fautes d'accord (« et je déguerpiissions » (PF, p. 123)), notamment dans l'accord des nombres (« quarante-douze » (PF, p. 53) ; « cinquante-treize pattes » (PF, p. 53) ; « j'avais pu en abattre deux mains moins un doigt » (PF, p. 54) ; « trente-seize » (PF, p. 100) ; « quarante-cent-cinquante-seize » (PF, p. 108)), et de syntaxe. En effet, il oublie soit de mettre des majuscules aux noms propres (« "Est-ce ici la maison de monsieur soissons ?" » (PF, p. 39)), soit il omet de compléter une phrase (« Deux hommes m'ont attrapé par derrière sans que je puisse mais » (PF, p. 61) ; « je crois qu'il en mauvais rêve encore » (PF, p. 126)), soit il se trompe de terme (« durant », plutôt que « alors »³³ ; « une cornemuse », plutôt qu'« un fusil »³⁴).

³¹ En voici quelques exemples : « C'est un joli mot, *ramentevoir*, je ne sais pas si ça existe, ça veut dire avoir des souvenirs », p. 67, nous soulignons ; « [...] en tout cas j'ai ça en horreur, m'en *cuidez*. », p. 72, nous soulignons ; « *L'ite missa est* de ce prêtre [...] », p. 123 ; « Il avait les jambes toutes *roides* et droites [...] », p. 128, nous soulignons ; « [...] la petite *angelote* près de moi [...] », p. 171, nous soulignons ; « [...] je tiendrai le coup en *scribouillant* [...] », p. 173, nous soulignons.

³² Il faut effectivement voir le sarcasme et l'ironie des propos du narrateur pour comprendre son récit...

³³ « Durant qu'il se démenait d'un bout à l'autre du belvédère [...] » (PF, p. 131).

³⁴ « La détonation venait du fait que mon frère avait déniché, le diable sait où, une cornemuse et qu'il l'avait chargée, on voyait encore une petite fumée bleue flotter à une de ses extrémités [...] » (PF, p. 139).

Le narrateur effectue ainsi plusieurs fautes et d'étranges constructions syntaxiques, en plus d'être incapable d'écrire des nombres élevés. Ces erreurs produisent chez le lecteur un effet rhétorique qui a pour objectif de masquer les réelles compétences du narrateur qui, selon toute vraisemblance, joue notamment avec le signifié des expressions. Dans l'exemple suivant, le narrateur modifie le signifiant du premier terme pour tourner en dérision l'expression habituelle : « Misère et boule de gomme pour l'instant » (PF, p. 27) (« misère », plutôt que « mystère »). De la même façon, en affirmant que l'« on n'apprend pas à un vieux singe à faire de la théologie » (PF, p. 45), il change le signifiant du dernier terme (« théologie », plutôt que « grimaces »). Ces jeux de mots provoquent en somme une distanciation quant au récit, car l'effet rhétorique obtenu amène une autoréflexivité qui mine l'illusion romanesque. Confronté pour la première fois à ces erreurs, le lecteur a comme réflexe de croire au manque de culture du narrateur, de douter de ses compétences. Or, le fait de citer presque parfaitement ces expressions communes, de n'en modifier qu'un seul terme, prouve plutôt que celui-ci maîtrise les rudiments du langage et use d'humour par ces modifications, car comme il le souligne lui-même, « On n'a rien compris à [moi] si on n'a rien compris à [m]on humour » (PF, p. 77). Effectivement, il est assez ardu de saisir l'intention du narrateur, car la lecture de ce témoignage devrait nous éclairer sur les faits racontés, et non pas berner le lecteur qui s'efforce de comprendre ce qui s'est réellement passé.

Par ailleurs, le contraste constaté dans les niveaux de langage accentue cet effet d'étonnement quant aux réelles compétences accordées au narrateur. Par la forte présence d'oralité et de vocabulaire familier dans l'écriture du narrateur, nous sommes amenés à questionner l'habileté du narrateur à rendre compte fidèlement de son récit, alors que le langage soutenu prédomine dans l'ensemble du texte. D'entrée de jeu, le narrateur établit sa capacité à raconter, qui contrairement à son frère, semble posséder les facultés intellectuelles de ce contrat tacite, à savoir celui d'être en mesure d'assurer la transmission du récit : « Si c'était mon frère qui rédigeait ces lignes, la pauvreté de la pensée sauterait à la figure, personne ne comprendrait plus rien » (PF, p. 24). Seulement, les incongruités langagières minent l'illusion romanesque, car si d'office, « le lecteur, spontanément,

cherche à construire une figure responsable de l'ensemble du texte et capable de donner un sens aux éléments épars qu'il rencontre au cours de la lecture³⁵ », il se bute à cette figure d'autorité en manque justement de maîtrise, à un despote narratif au pouvoir limité. À maintes reprises, nous nous retrouvons soit devant des formulations douteuses (« On ne sait même pas si elle a de la *comprenette* dans le chapeau » (PF, p. 152 ; nous soulignons)), soit sur des onomatopées (« À la question : Que font les cloches ? je répondais invariablement doooong... doooong... » (PF, p. 46) ; « Tss » (PF, p. 124) ; « prrrrou pou-pou » (PF, p. 137) ; etc.), démontrant que le narrateur a un manque flagrant de vocabulaire et de maturité. En opposition, l'ensemble du récit est raconté dans un langage soutenu, usant, comme nous l'avons mentionné précédemment, de termes vieillis et rares ainsi que d'expressions poétiques qui démontrent un savoir développé. Au fil de la lecture, nous nous rendons compte que ce narrateur est en somme moins bête qu'il ne le laisse présager.

3.6 Le jeu des invraisemblances

La petite fille qui aimait trop les allumettes met en scène un narrateur qui problématise, nous venons de le voir, son autorité et sa capacité à raconter son récit via une série d'altérations focales, en usant notamment de paralipses dans son interaction au monde et au langage. Si cette rétention d'information dénote une problématisation narrative dans le roman de Soucy, il y a une kyrielle d'invraisemblances qui accentue l'incohérence de l'univers romanesque. Comme nous l'avons abordé précédemment, il y a confusion quant au véritable destinataire du roman. L'invraisemblance pragmatique et diégétique occasionnée se présente pour la première fois peu avant la scène où l'inspecteur des mines vient prévenir le narrateur de la venue des villageois, alors qu'une série de mannequins a été installée par le frère du narrateur, ce dernier se préparant à les accueillir de pied ferme. Alors que nous croyions en un destinataire indéterminé, le narrateur s'adresse directement à l'inspecteur des mines : « Comme j'aurais aimé être à vos côtés, sous votre protection, toute petite,

³⁵ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, ouvr. cité, p. 90.

terrorisée d'admiration » (PF, p. 133). L'incohérence de cette « adresse au lecteur³⁶ » est que le narrateur *sait* que ce dernier est mort, tué par son frère alors qu'il essayait de fuir le domaine en compagnie du narrateur ; en fait, il y aura ambiguïté quant au destinataire jusqu'au moment où le narrateur rapporte la mort de l'inspecteur des mines :

Il y eut encore deux détonations, [...] puis il y en a eu une troisième, une dernière, et alors, [...] vous avez porté la main à votre nuque, [...] et votre monture a perdu la tête [...]. Et je vous voyais, par terre tout près, la main sur la gorge, je voyais le sang gicler rythmiquement entre vos doigts, et je ne sais pas combien de temps cela a pu prendre avant que vous ne cessiez tout de bon de me regarder avec ces yeux de bête qui ne comprend pas pourquoi on lui assène des coups [...] (PF, p. 156-157).

Il y a ainsi, encore une fois, rétention d'information quant à la mort de l'inspecteur des mines, mais aussi et surtout invraisemblance pragmatique dans ses adresses à un destinataire décédé, ce dernier étant vraisemblablement incapable de lire le grimoire du narrateur d'une façon *post-mortem*.

Par ailleurs, l'un des aspects les plus saisissants et singuliers du roman de Gaétan Soucy est l'invraisemblance pragmatique qu'occasionne le document transmis par le narrateur. En effet, si le projet du narrateur est « de transcrire fidèlement les choses extraordinaires qui [lui] sont arrivées » (PF, p. 34), de témoigner à l'intérieur de son grimoire des tragiques événements passés afin d'améliorer l'avenir, notamment envers son futur enfant, le lecteur se retrouve pourtant devant une situation incohérente où son adhésion au récit raconté se trouve menacée. Malgré le fait que nous sommes vraisemblablement en train de lire son testament, son grimoire³⁷, nous butons à l'explicit du texte sur une révélation pour le moins surprenante :

³⁶ Il s'agit effectivement d'une adresse au lecteur, le destinataire du texte, au même titre que celles effectuées par les auteurs des siècles précédents. Le narrateur effectue en somme plusieurs adresses à l'inspecteur des mines, modifiant sur une courte période le destinataire du roman (entre les p. 133 et 157, notamment aux pages suivantes : 133, 134, 145, 149, 153, 155, 157).

³⁷ Le narrateur fait référence au document que nous avons sous la main à quelques reprises, comme dans l'exemple suivant : « Je crois bien avoir noté ici même dans ce testament cette étrange apparition au moment juste où elle se produisait, une cinquantaine de pages plus haut » (PF, p. 135).

[u]n mariole tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre, la lettre *l*, en cursive ainsi que ça se nomme, et que j'enfile durant des feuillets et des feuillets, de caravelle en caravelle, sans m'arrêter. Car j'ai fini par faire comme mon frère, que voulez-vous, et adopter sa méthode de gribouillis, ça écrit plus vite comme ça, et c'est la vraie raison pour laquelle je ne peux pas moi-même me relire. Mais c'est égal, en alignant ces *l* cursifs, j'entends tous ces mots dans mon chapeau et ça me suffit, ce n'est pas pire que de parler toute seule. De toute façon qu'est-ce que ça change (PF, p. 175-176).

En plus d'effectuer une réflexion sur la fiction romanesque, ce passage problématise l'univers romanesque en créant une invraisemblance pragmatique : en effet, comment pouvons-nous lire ce texte – une espèce de lamentation perpétuelle du narrateur quant à sa vie et à son récit –, si celui-ci est illisible, composé de surcroît par une série de *l* ? Ce n'est pas le caractère véridique (qui a un rapport cohérent avec le réel) qui nous intéresse ici – il s'agit là de modalités aléthiques fondamentales à tout récit –, mais plutôt cette capacité à créer un univers cohérent qui ne remet pas en question l'histoire racontée. Bien que « [l']important est qu'il y [ait] dans tout texte, coiffant les autres, une voix qui fait autorité³⁸ », l'instance narrative responsable de la cohésion et de la vraisemblance de la diégèse du roman de Soucy endosse cette invraisemblance tout en assumant pleinement son autorité.

L'ensemble des invraisemblances retrouvées dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* provient en somme de ce narrateur qui n'hésite pas à berner le lecteur – le destinataire du grimoire – ; nous avons effectivement grand-peine à comprendre « l'humour de Bibi », soit l'amalgame de ses erreurs grammaticales, de même que ses affirmations qui laissent croire à une réelle incapacité et incompétence. Seulement, la clause du roman renverse totalement la situation : nous nous retrouvons devant un narrateur compétent – mais aucunement fiable ! – qui assume une narration qui est pourtant inexistante (des feuillets remplis de la lettre « *l* », brûlés de surcroît). Trompé par ce même narrateur, le lecteur doit revenir sur le texte et déceler après coup les quelques indices textuels qui

³⁸ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, ouvr. cité, p. 91.

entretiennent l'ambivalence de son identité. Si le narrateur-personnage Bibi est obsédé par la lecture et l'écriture, c'est qu'il est à la recherche de son identité et, par extension, de l'origine de son existence et de son histoire ; le narrateur de ce roman propose ainsi une intéressante réflexion quant à la fiabilité de la mémoire qui efface – ou oublie – volontairement certaines scènes traumatisantes afin de lui permettre de vivre « normalement ». Enfin, si, comme le souligne Blanckeman à propos de la nouvelle production littéraire, « [l]e roman s'interroge, en même temps qu'il raconte une histoire, sur les origines de cette histoire, pratique fictionnelle par laquelle l'écrivain signe son appartenance au monde littéraire tout en se tendant vers le monde réel dans lequel il vit³⁹ », *La petite fille qui aimait trop les allumettes* s'inscrit de plain-pied dans la littérature romanesque contemporaine par cette réflexion quant à ses origines ainsi que par une série d'invraisemblances qui minent l'illusion romanesque.

³⁹ Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », dans Michèle Touret (sous la dir. de), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, ouvr. cité, p. 451.

CONCLUSION

Nous évoquions en ouverture l'hypothèse que la littérature contemporaine québécoise favorise l'autoréflexivité du processus créateur aux revendications sociales comme le pratiquaient les romanciers des années 1970 au Québec. La fiction devient dès lors le lieu privilégié d'expérimentations littéraires via une ré-écriture des codes narratifs, romanesques et auctoriaux. Pour ce mémoire, nous nous sommes intéressé à trois romans québécois qui, publiés à l'ère du pluralisme de cette littérature contemporaine romanesque, offrent une esthétique axée sur l'irrégularité, la rupture ainsi que la pluralité, et ce, autant dans leur forme d'écriture (d'une écriture fragmentaire à une écriture scénarique en passant par une écriture plus traditionnelle) que dans leur matière diégétique. Esthétique manifestée en somme par un ensemble de singularités narratives, nous nous retrouvons avec ces textes devant une multitude de points de vue qui mettent en doute la diégèse racontée ; qui raconte dans ces récits ? quel point de vue prédomine ? quelle figure ou quelle instance narrative joue le rôle d'autorité ? L'illusion romanesque devient alors très friable, ébranlant via moult invraisemblances sa cohésion. Assurément, plusieurs interrogations nous viennent à l'esprit à la suite de leur lecture ; seulement ces questions sont moins orientées vers une énigme diégétique qu'énonciative.

Singularités narratives

Revoir Nevers (Magini), *Du virtuel à la romance* (Yergeau) et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (Soucy) sont en effet des objets romanesques singuliers. À la lumière de notre analyse, ils présentent à des degrés différents une réflexion sur leur frontière fictionnelle via des singularités narratives qui vont au-delà du simple accroc sporadique. Il y a certainement une recherche poétique qui régit les œuvres de ces écrivains et se retrouve en somme dans l'ensemble de leur production romanesque. Scindée en deux, la fiction de *Revoir Nevers* a comme objectif la réalisation de deux procès textuels : d'un

côté l'article commémoratif sur le sixantième anniversaire de Hiroshima du narrateur autodiégétique, de l'autre la mise en récit de la partie scénarique du roman, soit la narration extra-hétérodiégétique. Le narrateur reconstruit au présent ce passé rempli d'horreurs via une narration dichotomique qui, par un brouillage énonciatif et un entremêlement diégétique, perturbe leur lecture parallèle. C'est dans cette quête du passé et de ses horreurs que le narrateur confronte le lecteur à ses réflexions à travers ses souvenirs et le présent de Cholula. Dialogue entre deux espaces narratifs, entre le passé et le présent, entre un homme et l'Humanité à la fois, ce roman se présente en somme comme une poétique de l'oubli, faculté qu'a la mémoire de retrancher les pires images au profit du présent et du réel.

Avec *Du virtuel à la romance*, nous délaissions la quête d'un seul personnage pour une multitude d'intrigues dans une ville déchue où chaque individu erre dans un présent sans avenir. Par la forme narrative du narrat, nous obtenons autant d'instantanés romanesques que de points de vue uniques ; en étroite relation avec les autres textes du cycle romanesque yergien de la ville-île, *Du virtuel à la romance* n'hésite aucunement à emprunter certaines figures et à réutiliser les mêmes personnages provenant d'univers fictionnels différents – de romans différents –, mais diégétiquement identiques. À la lecture des autres œuvres du cycle, cette transfictionnalité produit une étrange sensation de déjà-vu s'apparentant à une paramnésie, à un trouble de la mémoire qui fait une erreur d'appréciation. Alors que la figure de la couleuvre est apparue rapidement dans le roman *La complainte d'Alexis-le-trotteur*, elle est désormais partie prenante de *Du virtuel à la romance*. À l'inverse, Charles Hoffen devient un simple observateur confiné à une passivité étonnante, alors qu'il était le protagoniste du roman *1999*. Si les perceptions des personnages sont illustrées via la technique du PDV représenté tel que défini par Rabatel, celles du narrateur extra-homodiégétique (un « nous-narrateur ») rompent avec l'ensemble de la narration en passant d'un PDV représenté à un PDV asserté. Démontrant un savoir accru, ce narrateur expose une distance idéologique en mettant en perspective ce peuple francophone – dont il fait partie – qui habite et *hante* la ville-île depuis l'époque coloniale. Cette manière de *voir* la diégèse, à la fois interne et externe, est contradictoire en soi ; en

s'incluant dans ses observations, ce narrateur prend une double posture focale : il est à la fois acteur et observateur de la diégèse.

Déstabilisé par la focalisation oscillante de *Du virtuel à la romance* de Yergeau, le lecteur de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est quant à lui trompé par un narrateur autodiégétique à l'esprit railleur qui affecte une naïveté feinte. Laissés seuls suite à la mort de leur père – le Comte de Soissons de Coëtherlant –, les deux jeunes protagonistes font désormais face à la réalité : protégés par leur père du monde extérieur, ils devront l'affronter et le découvrir, notamment pour l'obtention d'un cercueil. Ce récit saugrenu est raconté par le cadet de la famille, ce narrateur qui s'amuse vraisemblablement au détriment du destinataire de son récit – le lecteur ? l'inspecteur des mines ? –. Alors qu'il s'interroge sur son origine, le narrateur cache sa véritable identité au lecteur ; ce ne sera qu'une fois confrontée au regard des habitants de la ville voisine de leur domaine que l'identité du narrateur sera mise en doute, et seulement à la clause du texte qu'elle sera révélée par le narrateur lui-même. Alors que *Revoir Nevers* s'interrogeait sur la mémoire collective reliée aux innombrables massacres perpétrés par l'Humanité, le roman de Soucy met en perspective un traumatisme subi par un jeune individu ; dans ce cas-ci, le narrateur oublie la mort de sa mère et de sa sœur jumelle, cette fille qui aimait trop les allumettes, mortes toutes deux brûlées à cause de cette dernière. En modifiant ses souvenirs, le narrateur transforme l'avenir et lui permet en somme de vivre tant bien que mal au présent – comme les habitants de Cholula qui ont oublié les horreurs passées.

Impliquant un manque, l'oubli devient-il, à la lecture de notre corpus, le leitmotiv d'une génération de textes ? En fait, cette conception est présentée dans nos trois fictions sous différentes formes : dans la voix du narrateur chez Soucy qui fait abstraction d'un terrible événement de son passé, dans la forme fragmentaire du récit chez Yergeau qui privilégie l'instantané à l'antériorité, ainsi que dans les pensées du narrateur chez Magini qui constate avec effroi notre capacité et notre réflexe d'oublier.

Un cadre pragmatique poreux : intertextualité et transfictionnalité

Élément présent dans les trois œuvres à l'étude, l'intertextualité est à l'origine de l'écriture de deux d'entre elles. Si l'intertextualité ne fait que confirmer la non fiabilité du narrateur de *La petite fille aimait trop les allumettes* en établissant un parallèle évident avec la quête dans *La moustache* de Carrère, elle devient prédominante, voire essentielle, aux diégèses de *Revoir Nevers* et de *Du virtuel à la romance*. Sans aucun doute, les frontières de la fiction sont transgressées dans *Revoir Nevers* par l'entremêlement diégétique d'une part, mais aussi par l'intertextualité d'autre part. S'il n'y a pas de transfictionnalité dans l'œuvre de Magini, l'intertextualité explicite qui renvoie à *Hiroshima mon amour* de Duras ainsi qu'à *La Femme des sables* de Kôbô révèle le cadre pragmatique de la fiction et revendique dès lors sa filiation diégétique et générique à ces influences culturelles et littéraires.

Étroitement lié aux autres œuvres du cycle romanesque de la ville-île, *Du virtuel à la romance* nous amène aux limites de la fiction ; donnant justement lieu à celle-ci, le parergon de ce texte se retrouve aux prises avec de nombreuses irrégularités créées par l'utilisation du narrat comme forme générique, de même que par l'esthétique des sphères parallèles « théorisée » par Yergeau dans *Tu attends la neige, Léonard ?*. Dans ce cas-ci, le fait que les personnages se promènent d'une fiction à une autre bouleverse la lecture narrative de ce genre de texte : la fiction yergienne ne correspond donc pas à ce que Ricœur identifiait comme étant une histoire « normale », c'est-à-dire un récit qui produit une série de péripéties et tend vers une conclusion qui « donne à l'histoire un "point final"¹ ». Dans le cas de *Du virtuel à la romance*, la diégèse ne commence pas à l'incipit et ne se termine pas à sa clausule : elle se poursuit et – surtout – se complète via l'ensemble des textes du cycle romanesque. Par ailleurs, la filiation intertextuelle au poème *The Waste Land* de T. S. Eliot – via notamment les citations mises en exergue –, permet d'installer l'ambiance glauque et irréelle de ce récit composé d'éléments hétéroclites et invraisemblables, de ces couleuvres géantes à cette Mélissa Bridge errant dans la ville tel un revenant.

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, ouvr. cité, p. 104.

Quelle autorité narrative pour ces textes ?

Selon notre hypothèse de recherche fondée sur les récents travaux de Fortier et Mercier, la littérature romanesque contemporaine québécoise use d'une prolifération de stratégies qui viendraient problématiser l'autorité narrative. D'après nos observations, les singularités narratives rencontrées dans notre corpus confirment cette théorie : ce n'est désormais plus une voix autoritaire qui est porteuse de la cohésion et de l'organisation de ces textes, mais plutôt une narration auctoriale, une multitude de voix, voire la structure du récit qui jouent avec cette autorité narrative.

Scindée en deux par sa structure dichotomique, la voix narrative de *Revoir Nevers* tente de réaliser un double procès textuel ; ce sera au lecteur d'interpréter cette relation diégétique en reconstruisant le récit à partir de ces deux régimes narratifs. La structure du texte devient ainsi porteuse de sens puisque qu'un parallèle entre l'écriture scénarique de *Hiroshima mon amour* de Duras et celle de *Revoir Nevers* devient le discours idéologique de la diégèse, discours qui consiste à réfléchir sur le devoir de la mémoire humaine, sur le moyen de la conserver et de la transmettre au fil des générations. Seulement, la difficulté de résoudre le double procès textuel dans *Revoir Nevers* souligne cette facilité qu'a l'homme d'oublier les horreurs du passé afin de lui permettre de vivre tant bien que mal une quotidienneté porteuse d'avenir.

Dynamique chez Magini, la voix devient diffuse chez Yergeau. En effet, la fragmentation des points de vue, favorisée par la forme du narrat, ne permet pas d'avoir une voix qui prenne en charge la diégèse. Certes, le « nous-narrateur » semble au-dessus de l'ensemble des personnages en agissant en tant qu'entité narrative supérieure, seulement sa double posture – à la fois interne par son inclusion au peuple francophone de la ville-île et externe au récit par sa distanciation idéologique – détruit cette hypothèse. En tant que sphère parallèle au même titre que les autres textes du cycle romanesque de la ville-île, *Du virtuel à la romance* appartient en fait à une logique narrative qui va au-delà de sa frontière pragmatique. L'autorité narrative du texte est par conséquent diffuse par l'ensemble des points de vue représentés qui forment en somme un tableau diégétique complet. Sans

aucune idéologie dominante, chaque point de vue devient ainsi porteur d'une vérité unique, comparable et équivalente, sans possibilité d'assignation.

Enfin, d'une autorité fragmentée et diffuse dans les deux textes précédents, elle est au contraire revendiquée et assumée – malgré tout – par le narrateur de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Alors que celui-ci semble posséder toutes les qualités d'un mauvais narrateur, laissant entendre une incompetence naturelle héritée de son passé traumatisant, nous apprenons qu'il se joue en fait de son destinataire. Aucunement niais, ce narrateur nous trompe volontairement quant à son identité et nous avoue, en somme, qu'il est une jeune femme – et qu'il l'a toujours su. L'humour de cette dernière est assurément l'un des moyens privilégié pour faire face à la réalité – ou plutôt pour l'éviter –, réalité qu'elle a dû affronter très jeune, soit à la mort de sa mère et de sa sœur jumelle, toutes deux brûlées par accident. Alors que nous avons entre les mains vraisemblablement le testament de ce narrateur, nous apprenons à la clause du texte que ce dernier écrit dans ce grimoire une série de « *l* » les uns à la suite des autres, occasionnant ainsi une invraisemblance pragmatique : comment pouvons-nous lire un tel texte, un document qui sera de surcroît brûlé par ce même narrateur ? L'invraisemblance pragmatique occasionnée par le témoignage de ce narrateur est ici en adéquation avec la situation diégétique : le narrateur se moque du lecteur jusqu'à sa toute dernière influence, soit dans la transmission narrative de son histoire ; la voix de ce narrateur non fiable problématise ainsi l'autorité narrative en minant sa crédibilité.

Les différentes invraisemblances retrouvées dans la littérature romanesque québécoise contemporaine sont-elles un gage de problématisation narrative ? Si nous ne pouvons soutenir que les invraisemblances entraînent inévitablement une quelconque problématisation narrative, les textes à l'étude dans ce mémoire soulèvent néanmoins plusieurs invraisemblances qui minent leur illusion romanesque ainsi que la confiance que l'on peut avoir envers le narrateur. À la lumière de notre corpus, il n'y a désormais plus de voix autoritaires ; la fragmentation de la voix ainsi que la pluralité des points de vue sont sans aucun doute des indices supplémentaires – autant de singularités narratives – qui

jouent en somme avec les préceptes de la transmission narrative dans le roman contemporain québécois.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

MAGINI, Roger (2006), *Revoir Nevers*, Montréal, Pleine Lune, coll. « Plume ».

SOUCY, Gaétan (1998, 2000), *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».

YERGEAU, Pierre (1999), *Du virtuel à la romance*, Québec, L'instant même.

Corpus exploratoire et complémentaire

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine. Scènes de la vie privée* (1999), Paris, France Loisirs, t. I.

BORGES, Jorge Luis (1942, 1974), « La forme de l'épée », *Fictions*, préface d'Ibarra, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye et Ibarra, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

BROSSARD, Nicole (1987), *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone.

CARRERE, Emmanuel (1986), *La moustache*, Paris, P.O.L.

DESFOSSÉS, Jacques (1999), *Tous les tyrans portent la moustache*, Montréal, Triptyque.

DICKNER, Nicolas (2005), *Nikolski*, Québec, Éditions Alto.

DURAS, Marguerite (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

ELIOT, Thomas Stearns (2006), *La terre vaine et autres poèmes*, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Seuil.

FAULKNER, William (1972, 2005), *Le bruit et la fureur*, traduit de l'anglais par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

GRIMAL, Pierre (1958), *Romans grecs et latins*, textes présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

MAGINI, Roger (1997), *Les miroirs infinis*, Montréal, Pleine Lune, coll. « Littérature ».

- MAGINI, Roger (2000), *Styx*, Montréal, Pleine Lune, coll. « Plume ».
- MAGINI, Roger (1995), *Un homme défait*, Montréal, Les herbes rouges.
- MARTEL, Yann (2002), *L'histoire de Pi*, traduit par Nicole et Émile Martel, Montréal, XYZ.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais* (1962), Paris, Garnier Frères, 2 t.
- PREVOST, Antoine François, *Manon Lescaut* (2006), présentation par Jean Sgard, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion ».
- ROTH, Philip (2000, 2002), *La tache*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SOUCY, Gaétan (1997, 2000), *L'acquittement*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».
- SOUCY, Gaétan (1994, 1999), *L'Immaculée conception*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».
- SOUCY, Gaétan (2002), *Music-Hall !*, Montréal, Boréal.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (1988, 2007), *L'appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- VOLODINE, Antoine (1999), *Des anges mineurs*, Paris, Seuil.
- WESTON, Jessie L. (1920), *From Ritual to Romance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- YERGEAU, Pierre (1995), *1999*, Québec, L'instant même.
- YERGEAU, Pierre (1997), *Ballade sous la pluie*, Québec, L'instant même.
- YERGEAU, Pierre (2002), *Banlieue*, Québec, L'instant même.
- YERGEAU, Pierre (1993), *La complainte d'Alexis-le-trotteur*, Québec, L'instant même.
- YERGEAU, Pierre (1998), *La recherche de l'histoire*, Québec, L'instant même.

Références critiques sur le roman contemporain

- ÁLVARES, Cristina (2002), « Jessie Weston », dans *Roger Sherman Loomis. Les origines celtiques de la matière de Bretagne et sa transmission sur le Continent*, Universidade do Minho, art. inédit, n. p.
- ASSELIN, Viviane (2006), « S'acquitter de la convention narrative : le lecteur floué par le récit », dans Camille Deltombe et Aline Marchand (textes rassemblés par), *Cahier du CERACC*, n° 3 : *Le lecteur, enjeu de la fiction. Actes de la journée d'étude tenue le 11 juin 2005 en Sorbonne* [en ligne].
- AUDET, René (2005), « Ersatz romanesques : la pratique de la nouvelle et du recueil chez Pierre Yergeau », dans *Littératures*, Toulouse, n° 52, printemps, p. 121-131.
- AUDET, René (2003), « Le recueil : enjeux poétiques et génériques », Québec, Université Laval, thèse de doctorat.
- AUDET, René et Andrée MERCIER (sous la dir. de) (2004), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1 (*La littérature et ses enjeux narratifs*), Québec, Presses de l'Université Laval.
- AUDET, René et Alexandre GEFEN (sous la dir. de) (2001), *Frontière de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux.
- AUDET, René et Richard SAINT-GELAIS (sous la dir. de) (2007), *La fiction, suites et variations*, Québec / Rennes, Nota bene / Presses universitaires de Rennes.
- BARONI, Raphaël (2006), « Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de *La forme de l'épée* de J. L. Borges », *Vox Pætica*, n° 24, avril.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur.
- BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (2004), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « Critique ».

- BLANCKEMAN, Bruno (2008), « Retours critiques et interrogations postmodernes », dans Michèle TOURET (sous la dir. de), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », t. II, p. 423-491.
- BLEIN, Magali (2007), « Poétique de la mémoire dans *Hiroshima mon amour* », Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise.
- BOIVIN, Aurélien (sous la dir. de) (2003), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Saint-Laurent, Fides, t. VII (1981-1985).
- BOUJU, Emmanuel (sous la dir. de) (2010), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».
- BOUJU, Emmanuel (sous la dir. de) (2007), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BROCHU, André (2007), « Chicago à l'envers », dans *Lettres québécoises*, Montréal, n° 126, été, p. 20.
- CAMUS, Audrey (2008), « Du virtuel à la romance : la régénération de la terre gaste », dans *Voix et Images*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. XXXIV, n° 1 (100), automne.
- CLÉMENT, Anne-Marie (2005), « Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine », Québec, Université Laval, thèse de doctorat.
- DELTOMBE, Camille et Aline MARCHAND (textes rassemblés par) (2006), *Cahier du CERACC, n° 3 : Le lecteur, enjeu de la fiction. Actes de la journée d'étude tenue le 11 juin 2005 en Sorbonne [en ligne]*, juin 2006.
- DUPONT, Caroline (2002), « Interprétation et quête de la vérité par la fiction : *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette », dans *Voix et images*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. XXVII, n° 3 (81), printemps, p. 540-557.
- DUPUIS, Gilles et Klaus-Dieter ERTLER (sous la dir. de) (2007), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- FORTIER, Frances (2000), « Formes et effets du soliloque dans le récit littéraire contemporain » [avec Julie Gasse], *Texte*, n^{os} 27-28, « L'énonciation. La pensée dans le texte », p. 239-265.

- FORTIER, Frances (2006), « Fiction, diction, et autres enchantements narratifs », dans *Voix et images*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. 31, n° 3 (93), printemps, p. 134-139.
- FORTIER, Frances (2009), « Le roman mimétique à la lumière de l'invraisemblable », *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* [en ligne], Québec, Université Laval, n° 2 (*Vraisemblance et fictions contemporaines. Une nouvelle adhésion pour les héritiers du soupçon*), <http://tempszero.contemporain.info/document480>.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2001), « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahiers de Narratologie*, n° 10, « La voix narrative » [Université de Nice], p. 445-460.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2003a), « La voix du chef d'œuvre. Figurations et enjeux de la voix dans le récit contemporain », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, p. 67-80.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2003b), « Le minimalisme narratif du récit littéraire contemporain », dans Colloque *La narrativité en littérature et dans le théâtre québécois contemporains : modulations et déplacements*, 71^e Congrès de l'Acfas, mai.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2006a), « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2006b), « La *captatio illusionis* du roman contemporain : Makine, Dickner, Echenoz et Volodine », Journées d'étude *Le romanesque dans la littérature française contemporaine*, Lille, Université Lille 3, article inédit.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2008), « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », texte inédit, 14 f. Communication présentée dans le cadre du colloque international *L'autorité en littérature. Exercice, partage, contestation*, Rennes, Université Rennes 2, 16-18 octobre. L'étude figure dans le collectif d'Emmanuel BOUJU (sous la dir. de) (2010), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 109-120.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2009), « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René AUDET (sous la dir.

- de), *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », p. 177-197.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2010), « L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : *Cinéma* de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (sous la dir. de), *Le roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », p. 255-275.
- FORTIER, Frances et Francis LANGEVIN (2009), « Le réel dans les fictions contemporaines », dans @*analyses* [en ligne], Ottawa, Université d'Ottawa, vol. 4, n° 2, printemps-été (Dossier I *Fiction et réel*), <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1354>.
- GEFEN, Alexandre (2008), Université de Bordeaux & Équipe de recherche Fabula, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », Colloque *Hégémonie de l'ironie ?* [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>.
- GERVAIS, Bertrand (2006), « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : 1999 et la théorie des sphères parallèles », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1 (94), p. 117-132.
- GERVAIS, Bertrand (2007), *Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, t. I (*Figures, lectures*).
- HUGLO, Marie-Pascale et Sarah ROCHEVILLE (2004), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », p. 97-115.
- LANGEVIN, Francis (2008), « Enjeux et tensions lectoriales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », Rimouski / Lille (France), Université du Québec à Rimouski / Université Charles-de-Gaulle, Lille-3, thèse de doctorat.
- LANSER, Susan S. (1992), *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell.
- LEMELIN, Daphnée (2009), « Une identité individuelle. L'énonciation du narrateur enfant dans *Le souffle de l'Harmattan* de Sylvain Trudel, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy et *C'est pas moi, je le jure !* de Bruno Hébert », Québec, Université Laval, mémoire de maîtrise.

- MERCIER, Andrée (1998), « Poétique du récit contemporain. Négation du genre ou émergence d'un sous-genre ? », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3 (69), printemps, p. 461-480.
- MERCIER, Andrée et Frances FORTIER (sous la dir. de) (1998), *Voix et Images*, vol. 23, n° 3 (69), printemps, p. 435-525 [dossier « Le récit québécois des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix »].
- POIESZ, Marloes (2006), « Portrait du personnage d'enfant. Analyse narrative et sémiotique de l'enfant-narrateur dans trois romans québécois contemporains : *Le souffle de l'Harmattan*, *C'est pas moi, je le jure !* et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* », Québec, Université Laval, mémoire de maîtrise.
- RABATE, Dominique (2004), « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », dans Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (sous la dir. de), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », p. 37-51.
- SALGAS, Jean-Pierre, Alain NADAUD et Joël SCHMIDT (1997), *Roman français contemporain*, Paris, ADPF.
- SAMUEL, Kellie-Anne (2008), « Témoins d'une génération : les effets de réel dans trois romans québécois contemporains », Rimouski, Université du Québec à Rimouski, mémoire de maîtrise.
- VACHON, Karine (2009), « Transfictionnalité dans l'œuvre de Jacques Poulin », Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, mémoire de maîtrise.
- VIART, Dominique (1999), *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Les fondamentaux ».
- WAGNER, Frank (2006), « Le récit fictionnel et ses marges. État des lieux », *Vox Poetica* [en ligne], novembre, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html>.
- XANTHOS, Nicolas (2007), « Déjouer : imaginaires de la fiction romanesque dans *Les failles de l'Amérique* et *L'acquittement* », *Intermédialités*, n° 9, printemps, p. 59-78.
- XANTHOS, Nicolas (2009), « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oublié de soi », *Revue @nalyses* [en ligne], vol. 4, n° 2, printemps-été, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1365>.

Références théoriques

- AMOSSY, Ruth (2002), « De l'énonciation à l'interaction. L'analyse du récit entre pragmatique et narratologie », dans *Pragmatique et analyse des textes*, Tel-Aviv, Presses de l'Université de Tel-Aviv, p. 33-57.
- ARISTOTE, *Poétique* (1969), texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (sous la dir. de) (2002), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- AUDET, René et Alexandre GEFEN (sous la dir. de) (2001), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978, 2003), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « tel ».
- BONOLI, Lorenzo (2000), « Fiction et connaissance. De la représentation à la construction », *Poétique*, n° 124, p. 485-501.
- CANVAT, Karl, « Genres et pragmatique de la lecture », dans *Fabula, actualité de la recherche littéraire* [en ligne], 2007, [http://www.fabula.org/atelier.php?Genres et pragmatique de la lecture](http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture).
- CANVAT, Karl et Georges LEGROS (sous la dir. de) (2004), *Les valeurs dans/de la littérature*, Namur, Presses universitaires de Namur.
- CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, février, p. 23-46.
- DERRIDA, Jacques (1978), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- DUCROT, Oswald (1991, 1993), *Dire et ne pas dire : principe de linguistique sémantique*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Sciences ».
- DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions ».
- DUCROT, Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER (1972, 1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- FARASSE, Gérard (2008), « Dédicaces (colloque) », dans *Fabula* [en ligne], <http://www.fabula.org/actualites/article27076.php>.
- GENETTE, Gérard (1969, 1979), « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 71-99.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- JOUE, Vincent (1997), *La poétique du roman*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, coll. « Campus Lettres ».
- JOUE, Vincent (2001), *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986, 1991), *L'implicite*, Paris, Colin, coll. « Linguistique ».
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2001), *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan.
- LEVIS, David (1969, 2002), *Convention*, Oxford, Blackwell Publishing.
- MARCHAND, Hélène (1990), « L'adhésion à la fiction : représentation, reconnaissance et semblance », *RSSI*, vol. 10, n^{os} 1-2-3, p. 75-87.
- MCINTOSH, Fiona (2002), *La vraisemblance narrative. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- MOESCHLER, Jacques et Anne REBOUL (sous la dir. de) (1994), « Polyphonie et énonciation », dans *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, p. 326.

- PETIT, Marc (1999), *L'éloge de la fiction*, Paris, Fayard.
- PRINCE, Gérald (2006), « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Pœtica* [en ligne], <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.htm>.
- RABATEL, Alain (2004), *Argumenter en racontant. (Re)lire et (ré)écrire les textes littéraires*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Savoirs en pratique ».
- RABATEL, Alain (2001), « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue », *Poétique*, n° 126, p. 151-173.
- RABATEL, Alain (2008), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, t. I (*Les points de vue et la logique de narration*).
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », t. I.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1983), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil.

