

XYZ. La revue de la nouvelle

L'évolution de la nouvelle au Québec

Patrick Coleman



Number 10, Summer 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2841ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coleman, P. (1987). L'évolution de la nouvelle au Québec. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (10), 61–69.

Patrick Coleman

L'évolution de la nouvelle au Québec

Au Québec comme ailleurs en Amérique du Nord, la nouvelle connaît depuis quelques années un essor remarquable. Dans un article rédigé au début des années quatre-vingt, un critique aussi averti que Philip Stratford affirmait encore qu'en dépit d'une longue tradition de contes, les formes brèves de la fiction ne jouaient pas de rôle important sur la scène littéraire québécoise. Malgré les efforts de Gérard Bessette et d'Adrien Thério, qui avaient publié des anthologies dans les années soixante, malgré les travaux critiques de Jeanne Demers, de Lise Gauvin, d'Aurélien Boivin, qui s'étaient penchés sur les problèmes du conte oral et écrit, le genre ne s'était imposé ni aux écrivains ni au public comme un moyen d'expression naturel et nécessaire.

La situation a évolué depuis avec une rapidité surprenante. Parmi de nombreuses manifestations d'un intérêt plus marqué pour la nouvelle, on peut citer en premier lieu, chez les créateurs, la série de recueils collectifs publiés par les Éditions Quinze. Un premier volume, consacré aux récits policiers et dans lequel on retrouvait plusieurs auteurs bien connus tels que Yves Beauchemin et Gilles Archambault, a connu un succès considérable depuis sa parution en 1982. Il a été suivi coup sur coup par des recueils de nouvelles fantastiques, humoristiques, et de science-fiction. D'autres éditeurs, rompant à leur tour avec la tradition selon laquelle la nouvelle ne se vend pas, ont publié les récits de Gérard Bessette, éparpillés jusque-là dans des revues, et les contes d'Yves Thériault, dont un grand nombre n'avaient été connus que par leur diffusion à la radio il y a vingt ou trente ans. D'autres écrivains, André Major et Louise Maheux-Forcier par exemple, qu'on connaissait surtout comme romanciers, ont fait paraître des livres de nouvelles. Une jeune génération de nouvellistes fit aussi son entrée sur scène, encouragée par l'existence du prix Adrienne Choquette, qui est attribué chaque

année depuis 1982 à un recueil inédit de nouvelles. Adrienne Choquette fut elle-même auteur de nouvelles dans les années quarante et cinquante et c'est à la mémoire de cet écrivain peu connu encore que l'éditrice Simone Bussières a fondé ce prix, dont les premiers lauréats, Gaétan Brulotte et Monique Proulx, comptent parmi les meilleurs des nouveaux écrivains. Après *le Surveillant* et *Sans coeur et sans reproche*, les *Incidents de frontières* d'André Berthiaume, qui n'en était plus à ses premières armes, remporta le prix en 1984. Et en 1985, ce fut le tour de J. Gagnon pour *les Petits cris*.

On pourrait montrer aussi l'effort plus soutenu de la critique en ce domaine et parler des traductions anglaises qui facilitent le rayonnement de la nouvelle québécoise au Canada anglais et aux États-Unis. Je terminerai pourtant ce catalogue en signalant l'existence d'une revue consacrée entièrement à la nouvelle. XYZ (le titre veut indiquer qu'on n'est plus aux ABC du genre) est une revue de création autant que de critique. Dans sa présentation, Maurice Soudeyans écrivait en 1985 que «par sa promptitude à toucher le réel et par sa capacité d'englober l'actualité en autres, la *nouvelle* constitue un lieu tout à fait singulier dont il appartient à tous de préserver l'essence. Avec XYZ, c'est ce lieu que nous tenterons d'explorer, cet espace que nous essaierons d'agrandir...» Ainsi est-il clair que ce genre, longtemps considéré comme marginal, a obtenu droit de cité dans la république des lettres québécoises.

Comment expliquer un pareil phénomène? On s'est beaucoup interrogé sur l'explosion de la nouvelle aux États-Unis et au Canada anglais. On a parlé du caractère rapide, morcelé, frénétique du monde contemporain, qui encourage une lecture à petites doses. D'un autre côté, la division du marché littéraire en «créneaux» de plus en plus spécialisés favorise la multiplication des types de littérature quels qu'ils soient. Mais ces explications instrumentales n'arrivent pas à cerner la spécificité culturelle du genre. Le foisonnement d'oeuvres très diverses rend d'ailleurs hasardeuse toute généralisation. J'aimerais néanmoins présenter quelques hypothèses qui nous permettraient, sinon d'expliquer, au moins de situer la nouvelle contemporaine dans son contexte québécois.

Deux traits surtout me semblent caractériser cette situation. D'abord le souci très marqué de la forme, dans le sens le plus rigoureux du terme, c'est-à-dire contrainte et clôture. La nouvelle est par définition un genre dont les limites sont mises en relief, mais, nous le verrons, il y a dans certaines oeuvres une interférence particulière entre la thématique et l'aspect formel des récits. L'autre

trait déterminant, c'est la présence massive du fantastique. Celui-ci ne constitue pas au Québec une littérature parallèle, comme c'est le cas généralement en Amérique du Nord; au contraire, il exerce une influence qui se fait sentir dans des oeuvres à tendance réaliste. Certes, le réalisme n'est plus défini aujourd'hui de façon aussi stricte qu'au dix-neuvième siècle, mais son évolution — je pense ici à l'Amérique latine — l'a poussé dans la direction de ce qu'on appelle réalisme magique, en d'autres mots à un réalisme élargi, qui embrasse tout ce qui lui est donné — mythes, merveilleux, événements incroyables. Le fantastique, lui, hésite, il exprime un trouble plutôt qu'une simple expansion du réel. On remarque dans plusieurs recueils québécois, ceux de Monique Proulx et d'André Berthiaume par exemple, un voisinage curieux entre des textes réalistes et fantastiques, voisinage qui se retrouve parfois à l'intérieur des textes, mais sans entraîner un élargissement du réel, plutôt le contraire. Ainsi, les deux caractéristiques que je viens de nommer ne s'opposent pas, car l'effacement de frontières qui marque le fantastique se situe par rapport à des limites perçues même à travers leur absence. C'est ce que j'essaierai de développer.

Le souci de la forme se manifeste d'abord au niveau du genre ou du sous-genre. Les auteurs qui ont collaboré aux recueils des Quinze jouent sans doute avec les procédés du policier ou du fantastique (dans la mesure où ce dernier est un genre aussi bien qu'un mode d'écriture), mais ce jeu s'accommode des limites du genre; les auteurs semblent se réjouir de l'existence d'une variété de formes qui se distinguent nettement les unes des autres. Ce pluralisme est déjà significatif en lui-même dans le contexte idéologique québécois, car il s'oppose à une tendance très puissante actuellement qui voudrait dissoudre toute forme en une écriture au sens derridien et qui propose une esthétique du fragmentaire et du flou. Notons que c'est la nouvelle, forme brève et partielle par essence, qui paradoxalement se démarque de cette tendance plus radicalement que le roman, où un certain relâchement de la forme accueille plus facilement la contestation ou l'ambiguïté idéologique. C'est que la nouvelle, comme le dit André Belleau, «vise au serré, au concentré, au soutenu», et quelle que soit sa tonalité, elle assume son économie plus qu'elle ne l'élabore.

Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a aucun espace de jeu véritable ou de travail formel. Seulement, ce jeu passe par une *aggravation* de la contrainte. On le voit clairement dans le cas du récit policier. Mais on constate que cette aggravation dépasse souvent les exigences du genre, qu'elle devient même un principe intérieur de l'oeuvre. Les

nouvelles kafkaïennes de Gaétan Brulotte en donnent des exemples remarquables. Comme dans les nouvelles policières, il y est constamment question de la loi et des moyens par lesquels l'imagination d'un personnage — un soldat en faction, un petit employé chargé des cadenas dans un vestiaire d'usine, un préposé aux renseignements dans un grand immeuble — s'épanouit à l'ombre de cette loi. Ces nouvelles, qui rappellent les textes moins connus d'un écrivain de la génération précédente, Jean Hamelin, inquiètent non seulement en nous montrant le côté délirant, détraqué de l'imagination surveillée mais en suggérant, par leur étendue sévèrement limitée, par leur manque délibéré d'envergure, une complicité avec la conduite des personnages, comme si les nouvelles elles-mêmes devaient leur essor au principe qui en régit le contenu. Seul le dernier récit échappe à ce schéma. Un philosophe assez borné part pour l'hôpital où se trouve sa mère malade, mais perd la cassette sur laquelle il a enregistré une lettre, peut-être une méditation qu'il lui destine. La cassette est broyée sur les rails par le train qui emporte le philosophe médusé par la présence d'une jeune femme et le mirage d'une aventure. Par son caractère portatif et compact, la cassette pourrait figurer la nouvelle comme genre dans son opposition avec le romanesque d'événements dont on ne connaît pas la fin. La destruction de la nouvelle marque-t-elle le dépassement des contraintes de la nouvelle, ou une trahison de la fidélité, de la lucidité qu'elle représente? Cette ambiguïté enrichit le recueil de Brulotte d'une réflexion littéraire et en augmente la fascination.

On retrouve chez Monique Proulx cette même thématique de l'enfermement. Comme chez Claire Martin, à laquelle parfois elle ressemble, le problème se cristallise dans les relations entre hommes et femmes. Dans «Samedi soir», la déception d'une jeune fille de quinze ans entraînée dans le rituel d'une soirée à la discothèque est opposée à une autre contrainte, celle de la vie sous le toit familial. Dans d'autres textes les rêves de libération humaine sont minés, comme chez La Fontaine, par la présence d'animaux qui usurpent les premiers rôles. La forme du recueil est aussi significative. Au début du volume, une énergie indéterminée se concrétise au cours de quelques pages en un personnage, Benoît, tandis qu'à la fin un autre personnage, Françoise, se dissout dans le fleuve de la force cosmique, disparition qui sert de conclusion à l'oeuvre. Mais ce procédé, loin d'ouvrir la nouvelle à l'extérieur, renforce l'idée que la personnalité est une limite imposée, une réduction de la vie. En donnant à chaque héros ou héroïne des

nouvelles le même nom de Benoît ou de Françoise, l'auteur oppose l'hétérogénéité des histoires aux rigueurs d'une forme qui suggère que quelle que soit la transformation opérée, elle passe toujours du pareil au même.

Pourtant, tout n'est pas aussi sévèrement réglé chez Monique Proulx. «Beach Blues», à mon avis le meilleur texte du recueil, raconte les expériences douces-amères d'une Françoise de quarante ans en vacances à La Jolla, en Californie. Est-ce par hasard que c'est la plus «américaine» des nouvelles par sa forme aussi? Alors que la nouvelle française, suivie par beaucoup de textes québécois, «viole et livre» sa vérité, selon l'expression de Daniel Boulanger, la nouvelle américaine est plus discursive, appliquant de petites touches à un tableau plus large et plus diffus. On pourrait se demander les raisons de cette différence. Elles nous renverraient aux traditions historiques et culturelles des pays en question. Je me limiterai ici à quelques remarques très schématiques sur l'histoire de la nouvelle au Québec, ce qui m'amènera à parler du fantastique.

Vous aurez remarqué que j'ai parlé jusqu'ici de nouvelles, et non de contes. Les théoriciens du récit ne s'accordent pas entièrement sur le sens qu'il faut donner à cette diversité terminologique. Nombre d'auteurs français, Maupassant par exemple, ont employé l'un et l'autre terme pour désigner leurs textes, sans pour autant effacer l'impression que «conte» et «nouvelle» ne disent pas la même chose. On peut, je crois, les distinguer conceptuellement. Le conte est marqué par la tradition orale, il est «conté», alors que la nouvelle est une forme essentiellement écrite, destinée à une lecture individuelle. Le conte évoque une communauté d'auditeurs, souvent par le truchement d'un personnage ordinaire, «de chez nous», à qui l'on raconte tel événement insolite survenu ailleurs, et qui donne à penser. La réflexion provoquée par le conte ne donne pas lieu, cependant, à un savoir, c'est-à-dire à une connaissance qui permettrait d'intervenir dans des conflits résolubles, mais plutôt à une sagesse qui amène l'auditeur à se réconcilier avec certaines forces ultimes telle que la mort. Selon une formule profonde de Walter Benjamin, le conte porte conseil tandis que la nouvelle (comme le roman) expérimente une réponse.

Dans les littératures modernes, la distinction entre les genres n'est jamais absolue, mais elle reste importante dans le contexte québécois. Même si le conte oral des Canadiens a subi dès le dix-neuvième siècle la médiation de l'écrit, il a longtemps porté non seulement les marques du style oral mais aussi un investissement culturel particulier. Jusqu'à une date récente, c'est dans le conte que

l'on retrouve une familiarité, une habitude de l'imaginaire, une ouverture à ce qui reste indéfini dans le quotidien, et non dans la nouvelle. La littérature américaine fut aussi à ses débuts une oeuvre de colons prenant contact avec un nouveau monde, mais la liberté du conte y est passée rapidement dans la nouvelle. La différence entre les genres n'a pas été problématique pour les écrivains des générations suivantes, comme on le voit chez Henry James, qui a pratiqué les deux formes avec un égal bonheur. Il n'en a pas été ainsi au Québec. D'abord parce que l'oralité du conte portait un sens spécial: elle signifiait le fait même de parler français sur ce continent. La question de la langue est un thème plus ou moins explicite dans plusieurs contes — Roch Carrier nous présente un exemple contemporain dans «Quelle langue les ours parlent-ils?» — tant au niveau du personnage conteur qu'à celui de l'auditoire, dont l'existence collective est mise ainsi en relief.

Il faut dire que la liberté du conte québécois était toute relative. Elle s'exerçait à l'intérieur d'un cadre religieux et social qui imposait des limites assez étroites à l'expression littéraire. L'imagination devait payer son élan, et des esprits aussi ouverts qu'Honoré Beaugrand y ont eu recours comme à un genre qui n'inquiétait pas et qui leur permettait d'y glisser une opposition sourde à l'idéologie terrienne et conservatrice de leur époque. Plus près de nous, Jacques Ferron a renouvelé les procédés du conte, mais en développant sa vision plus explicitement critique de la société il reste fidèle à ce qui distingue le conte comme genre. Ce qui anime la critique de Ferron, c'est encore une sagesse, ce n'est pas une réponse. Le tour de force réussi par Ferron consiste à faire de la sagesse un instrument immédiatement critique. La sagesse portée par le conte québécois traditionnel vivait en relation ambiguë avec la résignation prêchée par l'Église. Ferron rend à la sagesse sa dimension rabelaisienne, nourrie de sexualité et de curiosité naturelles. «Mélie et le boeuf» est un exemple célèbre de cette redéfinition du conte par l'intérieur.

Or, quand la nouvelle proprement dite est apparue au Québec sous la plume d'Albert Laberge et de Louis Dantin, plus tard de Ringuet et d'Adrienne Choquette, elle a dû se situer par opposition au conte puisqu'elle voulait briser le carcan idéologique qui entravait une libre recherche de la vérité. Mais le réalisme dont se réclamait la nouvelle perdait du même coup son accès à l'imaginaire, ce dernier ayant été contaminé par le cadre qui était aussi la condition de son épanouissement. La nouvelle ne pouvait que réduire l'imaginaire aux rêves futiles de personnages prisonniers de leur milieu. Cette

réduction se justifiait historiquement, mais ne pouvait pas conduire à une littérature d'envergure, car même si la nouvelle pouvait exprimer avec justesse cet enfermement, elle ne trouvait aucun espace entre sa thématique et sa génération formelle, aucun espace pour ce jeu dont nous avons parlé à propos de Brulotte et de Proulx. On comprend la perplexité du critique (torontois, mais d'origine sud-américaine) Alberto Manguel qui reproche aux premières nouvelles québécoises leur caractère purement anecdotique. On comprend aussi la frustration d'un écrivain comme le jeune André Major, celui de *la Chair de poule*, recueil publié en 1965 et fortement influencé par Laberge. Chacun de ses textes est sur le point d'éclater sous la pression non seulement de forces sociales et psychologiques mais de contradictions littéraires: des rêves du héros à l'expression artistique du narrateur il y a un passage qui ne peut pas se réaliser complètement, comme si on tenait les deux bouts d'une chaîne dont les maillons intermédiaires étaient absents. Comment en effet réconcilier la soif d'imaginaire de l'écrivain tout en maintenant le contact avec une réalité qui se présente sans rien offrir à l'art? Comment composer avec les limites d'un cadre qui n'est brisé que pour réapparaître sous une autre forme — politique, épistémologique ou linguistique? La contrainte est la condition de l'expression mais elle s'avère — en ce temps, en ce lieu — *non-fondée*: l'esthétique de la nouvelle comme genre rejoint ici une problématique culturelle.

C'est ici aussi que le fantastique trouve sa place surdéterminée. Sartre définit le fantastique comme ce qui nous fait voir du dehors l'obligation d'être dedans. C'est-à-dire que notre monde, dans le sens philosophique du terme, notre horizon de conscience que d'habitude nous ne voyons pas, apparaît dans le fantastique sous la forme d'un monde au sens ordinaire de paysage. Le fantastique est donc le mode qui permet de reprendre de plus haut le problème du cadre en articulant la relation entre cadre métaphysique ou incontournable et cadre contingent. Il s'agit donc d'un mode limité, incompatible en apparence avec le réalisme, qui est le mode intra-mondain par excellence. Or, ce qui est intéressant, c'est de voir la proximité du fantastique et du réalisme dans le contexte québécois. Il existe bien sûr un fantastique radical, mais chez beaucoup de nouvellistes tout se passe comme si réalisme et fantastique devaient rester en dialogue l'un avec l'autre par la juxtaposition de textes dans un même recueil ou par le passage d'un mode à l'autre dans un même texte. Jeanne Demers et Lise Gauvin nous disent que la nouvelle isole le lecteur, puisqu'elle le place devant «le seul vrai risque, individuel par

définition, soit le risque de vivre; d'où sa pertinence pour traiter le fantastique». Sans contester cette conclusion, qui est celle aussi d'André Belleau dans son texte sur la nouvelle, je voudrais interroger cette façon de passer aussi rapidement de la nouvelle au fantastique, car enfin le risque de vivre de l'individu peut s'exprimer aussi bien par le réalisme moderne. Je crois qu'il faut interpréter ces remarques à la lumière de la tradition littéraire: le fantastique représenterait un retour de l'imaginaire évacué par la nouvelle dans sa lutte avec le conte. Et le risque couru par l'écrivain consiste à vouloir se servir du fantastique non plus comme genre-limite qui fait voir du dehors, mais comme instrument pour réintégrer l'imaginaire *dans* le monde, et dans l'oeuvre.

Prenons un exemple. Dans «L'île taboue» de Jean-Yves Soucy une jeune femme accompagne son mari et le copain de celui-ci dans le Grand Nord où ils vont chasser. L'agressivité des hommes provoque la révolte chez les animaux d'une terre autrefois sacrée aux Indiens. La femme, jusqu'ici aliénée du monde et stérile de surcroît, retrouve la sérénité dans ce paysage dont elle partage les souffrances. De façon étrange, elle entre en communication avec l'esprit des animaux et du lac au bord duquel les hommes ont dressé leur camp. Enfin, grâce à une force nouvelle qui l'envahit, la femme se venge sur les hommes qui deviennent la proie d'une nature outragée. J'ai choisi ce texte parce que son allégorie assez évidente permet de voir ce qui est problématique dans l'usage intra-mondain du fantastique. On remarque ici que le risque de vivre assumé par l'héroïne n'a rien à voir avec le fantastique parce qu'elle n'est sujette elle-même à aucune inquiétante étrangeté. Les autres personnages non plus d'ailleurs puisqu'ils ne se rendent pas compte de ce qui se passe. Le fantastique joue ici plutôt pour le lecteur (masculin) inscrit par l'auteur dans le texte. Mais ce lecteur n'est pas lui-même appelé non plus à se risquer: il n'est que mis en demeure.

Cette structure rappelle les procédés des contes traditionnels, sauf que le récit est ici raconté entièrement à la troisième personne. C'est-à-dire que le fantastique reste un spectacle qu'on se donne au lieu d'être une nécessité subie par un acteur (personnage, lecteur, ou narrateur) qui devient sujet grâce à son contact avec l'imaginaire. Or, ce spectacle ne peut plus valoir par lui-même, puisqu'il ne veut pas être le rappel d'une sagesse, comme dans le conte, mais plutôt une invitation à une connaissance. Celle-ci devrait pouvoir trouver sa représentation dans le récit.

J'ai déjà cité l'oeuvre d'André Major pour la valeur symptomatique de son premier recueil de nouvelles. Son dernier

volume, *la Folle d'Elvis*, me semble aussi exemplaire dans la mesure où il suggère une réponse à la question que je viens de poser. On a dit du fantastique qu'il représentait non les objets, mais le regard. Dans l'oeuvre de Major, qui a plusieurs fois invoqué le fantastique, celui-ci joue un rôle nouveau: il devient un moyen pour arriver à une *voix* narrative. Dans les nouvelles de langue anglaise, la voix a toujours joué un rôle primordial, mais dans le contexte québécois la voix est restée attachée au conte, associée très concrètement à un parler. On pourrait suggérer comme hypothèse que le fantastique, pour Major comme pour d'autres écrivains, est un mode d'écriture qui permet d'arriver à une conception autre de la voix narrative. Celle-ci ne serait plus l'expression de quelqu'un *dans* le texte, mais une condition du texte lui-même: sa limite, qui, comme le monde dans le fantastique strictement conçu, apparaît dans le récit et sert de lien entre le personnage, le narrateur, et le lecteur inscrit dans le texte.

Gabrielle Poulin a souligné l'importance des titres des romans de Major. Celui de son dernier recueil de nouvelles marque une nouvelle étape. Au lieu d'annoncer un fantastique qui n'existe pas dans le texte lui-même, comme dans *l'Épouvantail*, *la Folle d'Elvis* met en valeur le rôle de la voix. Elvis, dans la nouvelle qui donne son titre au recueil, est essentiellement une voix, à laquelle sont assimilés tous les hommes rencontrés par une jeune femme anonyme. Cette voix dérange le narrateur, non seulement parce qu'elle le prive de son identité en tant que héros désirant cette femme, mais parce qu'elle soulève, comme autrefois le joual, le problème de l'expression littéraire. Une impersonnalité qui serait aussi le lieu de la subjectivité du récit: voilà le centre vital du recueil. On retrouve cette préoccupation avec la voix chez d'autres novellistes — Gaétan Brulotte en donne un exemple frappant dans son récit «La voix secrète». Elle me semble constituer un moment fondamental de l'évolution de la nouvelle dans la littérature québécoise.

Né en 1950, Patrick Coleman enseigne les littératures française et québécoise à l'Université de Californie à Los Angeles. Il est l'auteur de *Rousseau's Political Imagination* (Droz, 1984) et il prépare plusieurs études sur les nouvelles du Québec et du Canada anglais. Le texte publié ici est celui d'une communication présentée au congrès de l'American Association of Teachers of French, tenu à Montréal en juillet 1986.